

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**REFERÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS NA
PREPARAÇÃO INICIAL DE OBRAS DE DIFERENTES PERÍODOS À LUZ DA
TEORIA DOS ESTILOS DE LEONARD MEYER:
UM ESTUDO QUASI-EXPERIMENTAL**

SAMUEL HENRIQUE DA SILVA CIANBRONI

Porto Alegre, 2020

SAMUEL HENRIQUE DA SILVA CIANBRONI

**REFERÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS NA
PREPARAÇÃO INICIAL DE OBRAS DE DIFERENTES PERÍODOS À LUZ DA
TEORIA DOS ESTILOS DE LEONARD MEYER:
UM ESTUDO QUASI-EXPERIMENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Orientação: Prof^ª Dr^a Regina Antunes Teixeira dos Santos

Porto Alegre, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Cianbroni, Samuel Henrique da Silva
REFERÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE PIANISTAS
PÓS-GRADUANDOS NA PREPARAÇÃO INICIAL DE OBRAS DE
DIFERENTES PERÍODOS À LUZ DA TEORIA DOS ESTILOS DE
LEONARD MEYER: UM ESTUDO QUASI-EXPERIMENTAL / Samuel
Henrique da Silva Cianbroni. -- 2020.
177 f.
Orientadora: Regina Antunes Teixeira dos Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. referências estilísticas. 2. conhecimentos
musicais. 3. teoria dos estilos. 4. performance
pianística. I. Santos, Regina Antunes Teixeira dos,
orient. II. Título.

SAMUEL HENRIQUE DA SILVA CIANBRONI

**REFERÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS NA
PREPARAÇÃO INICIAL DE OBRAS DE DIFERENTES PERÍODOS À LUZ DA
TEORIA DOS ESTILOS DE LEONARD MEYER:
UM ESTUDO QUASI-EXPERIMENTAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Práticas Interpretativas (Piano)

Tese aprovada em 03 de março de 2020.

Prof^a Dr^a Regina Antunes Teixeira dos Santos – UFRGS (Orientadora e Presidente da Banca)

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva - UDESC

Prof. Dr. Fernando Rauber Gonçalves - UFRGS

Prof. Dr. Ney Fialkow - UFRGS

“A meta e propósito da música é a glória de Deus e o refrigério da alma...”

J. S. Bach (1685-1750)

Dedico este trabalho ao cara que me defendeu quando eu estava vulnerável, que me ajudou quando eu não tinha nada, que me incentivou quando eu desanimei, que se preocupou comigo quando fui para longe, que deu um jeito na agenda para me auxiliar, que se alegrou comigo em cada conquista. Ao meu querido irmão Vinícius, com todo o meu amor, pela nossa história.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João e Conceição, que não mediram esforços para que eu chegasse até aqui. Meu amor por vocês é incondicional. À minha cunhada Dayane, minha irmã de alma, que sempre vibrou comigo em cada conquista, e ao meu sobrinho Davi, que nos enche de alegria.

Aos meus parentes que sempre estiveram comigo, tia Teresa, primo Ricardo e às minhas primas irmãs: Bruna, Mariane e Luciana. Ao meu tio Antônio e ao primo Ailton. Não posso agradecê-la, mas tenho certeza de que se minha querida tia Sônia estivesse entre nós, sua alegria seria talvez até maior do que a minha.

À minha querida orientadora Regina, sempre muito carinhosa com boa vontade, humanidade e envolvimento com a minha formação e trabalho, devo muito ao seu conhecimento. Ao meu orientador Ney, um dos artistas que mais respeito, obrigado por me mostrar que tocar piano era menos complicado do que pensei.

Aos participantes desta pesquisa, Iara, Abigail e Jerônimo, sem os quais o trabalho não teria sido possível.

A todos os que tiveram participação na minha formação musical e trajetória como estudante, professores e funcionários da Escola Jupyra, da UEM, e da UFRGS. Em especial ao Yuri que me ensinou a estudar música.

Aos amigos que o PPGMUS me deu e se tornaram essenciais para que o caminho fosse mais leve. Meu irmão Celso, o nosso orgulho Michele, e minha parceira de bagunça Nayane.

À Rebecca e a Heidi, amigas de longa data que estão comigo desde o início da jornada. Muito obrigado pela amizade de vocês.

Aos amigos Renan, Lucas, Yuri, Andrei, Gina, Jaqueline, Clairton, Rosalía e tantos outros que compartilharam momentos tão especiais comigo.

Ao Vinícius e ao Júlio pela parceria.

Às minhas queridas Stefanie, Laura e Paola, sempre divertidas e me incentivando. À Maira pelas conversas, acolhidas em Florianópolis e todo o incentivo durante a reta final do doutorado.

À minha fisioterapeuta Anne que foi essencial num dos momentos mais difíceis que passei durante o doutorado.

Ao pessoal do Laboratório de Piano da Universidade de Ottawa que me ajudou tanto durante o período no Canadá. Professor Comeau, Mikael, Lu, Chen, Nicole, Meganne, Jeff, Emma e Jillian, muito obrigado pela acolhida.

Aos amigos que fiz no Canadá, especialmente ao irmão que ganhei, Seth (e sua família), e ao Chris meu querido *Bramericán*. Ao Adryano e à Gabi por estarem comigo e também ao Bruno pela parceria em Ottawa. Ao Dhésmon por todas as conversas e apoio. Ao Stephan, Zechariah, Drew, Mariah e Marisca pela amizade.

A todos os queridos irmãos da *Baptist Calvary Church*, em especial ao Pastor Matt e sua esposa Angela, e também às melhores crianças do Canadá: Peter, Stephen, Jeremiah e Miriam.

A todos os irmãos da minha amada Igreja Presbiteriana de Porto Alegre, em especial ao Pastor Osias e sua esposa Silvana, muito obrigado por todo o carinho. À minha querida UMP e tantos amigos que se tornaram essenciais na minha vida. Gabriel e Rebeca, vocês são especiais. Ao Mateus, obrigado amigo por me permitir ter caminhado junto com você.

Ao Uelinton e a Manu, meus parceiros para todas as horas. Ao Luís e a Jaíza, por tantos conselhos e risadas. Ao João e Luana, pela disposição em todos os momentos. Ao Peter e a Ísis pela ajuda frequente. Aos integrantes do grupo de louvor da nossa igreja, obrigado pela paciência. Ao Juliano e Alessandra pelo carinho.

À Elcatiane, Orlando, Istefani, Presbítero Carlos e sua esposa Dali, Damaris, Neide e tantos outros irmãos que diversas vezes me abençoaram.

Ao Joel pela parceria e boa vontade em me ajudar. À Nastacha sempre atenciosa comigo.

À Capes pela bolsa concedida tanto no doutorado quanto no PDSE no estágio no exterior.

A Deus, que me amou antes da fundação do mundo e me deu a Jesus, seu Filho, para que eu fosse arrancado do império das trevas e vivesse para sua glória através do seu Espírito habitando em mim. Ele, e somente ele me sustentou durante toda esta jornada. Ao Deus Trino seja a honra e a glória pelos séculos dos séculos.

RESUMO

A presente tese teve como objetivo investigar as referências estilísticas de pianistas pós-graduandos na preparação inicial de obras impostas de diferentes períodos à luz da Teoria dos Estilos de Meyer (1996). Um quasi-experimento foi realizado com três estudantes de piano em níveis de mestrado e doutorado em Música, em que os participantes aprenderam obras musicais de diferentes períodos (séc. XVIII, XIX e XX) e compositores (Haydn, Chopin e Bartók) em três sessões de estudo divididas em duas partes cada. Na primeira sessão os participantes tiveram disponíveis o piano e a partitura, e na segunda sessão, além das ferramentas já dispostas, fizeram o uso de três gravações disponibilizadas para serem usadas como referências. Entrevistas e registros das performances em formato *wave* e *Midi* foram realizadas, o que permitiu abordar tanto as falas e perspectivas dos participantes, quanto suas performances de forma mais acurada em aspectos fundamentais para a música: tempo e dinâmica, o que por sua vez facilitou o emprego do método misto para a análise dos dados e construção dos resultados. A Teoria dos Estilos Musicais do norte americano Leonard Meyer (1996) serviu como fundamentação teórica para o trabalho permitindo uma aplicação para a performance musical. Os resultados sugerem que os conceitos de idioma e dialeto foram os mais explorados pelos participantes de acordo com seus modos de ser e agir, sendo que demonstraram aprender com mais facilidade as obras que faziam parte das regras (explícitas e implícitas) do sistema tonal. Neste sentido o idioma estaria ligado diretamente ao estilo do compositor, sua forma de escrever de acordo com seu contexto e produção musical da época em que viveu, bem como as convenções de performance da música referida. O dialeto por sua vez estaria ligado a algo ainda mais intrínseco do compositor: a maneira de reproduzir o seu som característico. A proposição final se dá de forma que para um nível de execução estilisticamente aceito pela comunidade de prática, não é fundamental somente a experiência direta com a obra do compositor, mas sim com o idioma que é (foi) compartilhado pelo mesmo, desde que haja o conhecimento das regras (explícitas e implícitas) do sistema no qual a obra foi composta.

Palavras-chave: referências estilísticas; conhecimentos musicais, teoria dos estilos, performance pianística.

ABSTRACT

The present thesis aims to investigate stylistic references of graduate pianists on initial preparation of imposed works from distinct periods based on Meyer's Theory of Styles (1996). A quasi-experiment was accomplished with three piano students on master and doctor degree levels in Music, whereupon the participants learned musical works of distinct periods (XVIII, XIX and XX centuries) and composers (Haydn, Chopin and Bartók) in three practice sessions divided in two parts each one. In the first session the participants had available the piano and the score, and in the second session besides the tools available yet, they used three recordings available as references. Interviews and records of performances in wave and *Midi* format were accomplished, which allows assessing as well as words and perspectives of participants and their performances more accurately in fundamental aspects for music: time and dynamic, which made easier the employment of the mix method to analyze the data and to construct the results. The Meyer's Theory of Styles (1996) was useful as theoretical fundament to the work, allowing an application to musical performance. The results suggest that the concepts of idiom and dialect were more explored by the participants according their ways of being and acting, and that they demonstrated to learn more easily the works which were part of rules (explicit and implicit) of tonal system. In this sense, the idiom is joined directly to the composer style, his way to write and according to his context and musical production of the historical period that he lived, as well as the performance conventions of this music. In its turn, the dialect would be joined with something more intrinsic of the composer: the way of reproduce his characteristic tone. The final proposition is that to a stylistic level of execution accepted for the practice community, it is not fundamental just the direct experience with the work of the composer, but with the idiom that is (were) shared by him as long as there is knowledge of the rules (explicit and implicit) of the system which the work was composed.

Key words: stylistic references; musical knowledge, theory of styles, piano performance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Proposição dos conceitos de Meyer (1996) sobre a Teoria dos estilos propostos em forma de esquema.	26
Figura 2 – Reproduzido e adaptado de LaRue (1989). Comparação do sistema tonal com a linguagem verbal.	27
Figura 3 – Balizadores iniciais para a subdivisão das categorias de análise	46
Figura 4 - Haydn – Minueto e trio/ Movimento 2 da sonata em dó maior Hob XVI n. 10. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do tempo global.	48
Figura 5 - Chopin – Mazurca op. 33 n. 33. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do andamento global.	50
Figura 6 - Bartók – Old dance tunes- n. 7 das 15 canções húngaras camponesas. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do andamento global.	52
Figura 7 - Inflexões do andamento global do minueto e trio de Haydn. Performances 1 e 2 dos participantes e performances dos estímulos.	64
Figura 8 - Inflexões do andamento global do minueto e trio de Haydn. Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos.	66
Figura 9 - Inflexões do andamento global do minueto e trio de Haydn. Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos.	68
Figura 10 - <i>Timing</i> das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Performances 1 e 2 dos participantes.	71
Figura 11 - <i>Timing</i> das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Comparação entre os participantes.	72
Figura 12 – Níveis da variação dinâmica das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Performances 1 e 2 dos participantes.	74
Figura 13 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Comparação entre os participantes.	76
Figura 14 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Performances 1 e 2 dos participantes e performances dos estímulos.	90
Figura 15 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos	92
Figura 16 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos	94

Figura 17 - <i>Timing</i> das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Performances 1 e 2 dos participantes.	96
Figura 18 - <i>Timing</i> das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Comparação entre os participantes	98
Figura 19 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Performances 1 e 2 dos participantes.	99
Figura 20 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Comparação entre os participantes.	101
Figura 21 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Performances 1 e 2 dos participantes e performances dos estímulos.	116
Figura 22 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos	119
Figura 23 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos.	120
Figura 24 - <i>Timing</i> das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Performances 1 e 2 dos participantes.	123
Figura 25 - <i>Timing</i> das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Comparação entre os participantes.	125
Figura 26 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Performances 1 e 2 dos participantes.	126
Figura 27 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Comparação entre os participantes.	128
Figura 28 - Características dos participantes de acordo com suas entrevistas	134
Figura 29 - Ideias e elementos consensuais dos estilos de acordo com as falas e performances dos participantes.	140
Figura 30 - Esquema do funcionamento da Teoria de Meyer (1996) na Performance Musical	146
Figura 31 -Esquema de apropriação dos estilos na performance musical através dos elementos da Teoria de Meyer (1996)	148
Figura 32 - Teoria dos estilos de Meyer adaptado para a performance musical	151

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação dos conceitos de Meyer (1996) com LaRue (1989)	28
Tabela 2 - Dados dos participantes	40
Tabela 3 – Repertório e intérpretes escolhidos para a investigação	41
Tabela 4 – Quadrado latino das coletas	43
Tabela 5 – Procedimento de coleta de dados	44
Tabela 6 -Número de tempos contabilizados em cada segmento das peças de Haydn, Chopin e Bartók	52
Tabela 7 - Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance de Haydn e dos estímulos em itálico	67
Tabela 8 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance de Haydn e dos estímulos em itálico	69
Tabela 9 - Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance de Chopin e dos estímulos em itálico	93
Tabela 10 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance de Chopin e dos estímulos em itálico	95
Tabela 11 - Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance da dança de Bartók e dos estímulos em itálico	120
Tabela 12 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance da dança de Bartók e dos estímulos em itálico	121
Tabela 13 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Haydn.	135
Tabela 14 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Chopin.	137
Tabela 15 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Bartók.	139
Tabela 16 - Adaptado de Stein (1979). Tradução nossa.	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E REVISÃO DE LITERATURA	20
1.1 A Teoria dos Estilos de Meyer (1996)	21
<i>1.1.1 Elementos da Teoria</i>	23
<i>1.1.2 Um paralelo com a visão de LaRue (1989)</i>	26
<i>1.1.3 Relação com a performance musical</i>	29
1.2 Performance Musical: Da leitura às referências estilísticas	30
1.3 Problematização	35
2. METODOLOGIA	37
2.1 Delineamento do estudo	38
<i>2.1.1 Amostra</i>	39
<i>2.1.2 Estímulos</i>	41
<i>2.1.3 Condições de Estudo</i>	42
<i>2.1.4 Coleta de dados</i>	43
<i>2.1.5 Catalogação e organização dos dados</i>	44
2.2 Análise dos dados	44
3. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE HAYDN	55
3.1 Análises das performances (Possibilidades inferenciais)	63
3.2 Inflexões do Andamento Global	63
3.3 Timing	70
3.4 Dinâmica	74
3.5 Considerações parciais	77
4. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE CHOPIN	80
4.1 Análises das performances (Possibilidades inferenciais)	89
4.2 Inflexões do andamento global	89
4.3 Timing	95
4.4 Dinâmica	99
4.5 Considerações parciais	103

5. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE BARTÓK	105
5.1 Análise das performances (Possibilidades inferenciais)	116
5.2 Inflexões do andamento global	116
5.3 <i>Timing</i>	122
5.4 Dinâmica	126
5.5 Considerações parciais	129
6. RESULTADOS E DISCUSSÕES	131
6.1 Modos de ser dos participantes no contexto das práticas impostas	131
6.2 Ideias consensuais dos estilos	134
6.3 Indícios dos princípios de Meyer para a situação de performance	141
6.4 Proposição da interpretação da Teoria dos Estilos de Meyer para a preparação para a situação de performance	148
6.5 Proposição	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	158
APÊNDICES	166
ANEXOS	172

INTRODUÇÃO

Questões de estilo envolvem um tipo de inquietação que o estudante de piano da tradição de concerto ocidental se depara a partir de um nível de competência instrumental adquirida e associada a sua intencionalidade de realização musical. Os estudantes de piano deste tipo de música, desde sua formação inicial, costumam lidar com peças que contemplam a diversidade dos períodos ao longo da História. O fato de estudar e aprender a abordar tais especificidades coloca cada estudante desta tradição na tarefa de conhecer modos procedimentais de expressão pessoal em conexão com referências performáticas da época e do estilo musical. Para o intérprete, referências de estilo trazem indícios dos modos e das maneiras pela qual uma performance vai ser expressa, sabendo que esta realização leva em conta tanto a expressão de ideias e concepções interpretativas de um texto notado de um certo período histórico, como também lida com o fenômeno do entendimento e da interpretação do objeto (obra musical).

A abordagem de referências estilísticas na preparação de uma dada obra, levando os limites tênues das convenções estilísticas, exige a manipulação de conhecimentos musicais em amplo sentido (conhecimento geral de música) e aqueles de natureza específicos (conhecimentos de natureza performática). Segundo Carrascoso (1999), do ponto de vista da construção pessoal de conhecimento, este deveria ser considerado “como uma atividade real que tem lugar mediante uma sucessão de atos ao longo de um tempo” (CARRASCOSO, 1999, p.97), e por isso deve ser considerado como uma realização circunstancial e ser passível de observação ao longo de um determinado tempo e em determinado contexto.

Na concepção de conhecimento musical de Elliott (1995), ações são formas não verbais de pensamento dentro e fora delas mesmas, e estão conectadas ao que as motiva e direciona. Assim, a ação intencional ou plena de propósitos compreende seleção, organização, desenvolvimento, ajuste e julgamento que são, para este autor, formas definitivas de pensamento e de conhecimento. Elliott (1995) compreende conhecimento musical no sentido de saber fazer algo habilmente, de maneira a incluir julgamentos normativos em relações a padrões, tradições e éticas de certo domínio, e também conhecimento no sentido de compreender princípios e disponibilizá-los em situações contextualizadas. Para este autor, o conhecimento musical é de natureza intrinsecamente procedimental, compreendendo vários modos de conhecimentos essenciais para a realização musical, pois demonstra o *know-how* da atividade.

Outro desafio encontrado pelo estudante desta tradição musical é o repertório do instrumento. Este abrange um período de mais de três séculos através também da herança recebida do cravo (MARTINS, 2007). A tradição do piano, mesmo com suas particularidades e modificações ao longo do tempo, permanece com solidez no cenário musical, fato que se demonstra pela grande quantidade de programas de recitais solo, gravações de obras representativas do instrumento, além dos concursos internacionais que se tornaram grandes eventos midiáticos.

Fundamentando-se na obra *The piano in concert* de George Kehler publicada em 1982 em que quase quinze mil programas de recitais de piano foram analisados dentro de um período de cento e vinte anos aproximadamente (1861-1980), Gould (2005) trouxe em seu trabalho uma pequena amostra de 2% do total destes programas¹ executados por pianistas que se tornaram referências em suas respectivas épocas de atuação. Gould (2005) organizou em uma tabela os seguintes compositores da tradição pianística: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Debussy e Bartók, considerando a recorrência com que suas obras foram encontradas nos programas analisados. Entre os anos de 1951 e 1980, as obras desses compositores representaram 83,1% do total das peças apresentadas nos recitais, o que demonstra que a demanda do repertório engloba diversos períodos e estilos ao longo da História e que a tradição de se tocar música ocidental de concerto permaneceu no cenário pianístico até poucas décadas atrás, e parece se estender aos dias atuais.

O repertório ganhou força ao longo do século XX com os registros de gravações em áudio e vídeo e com a consolidação do intérprete enquanto parte da construção musical. No início do século XXI, devido à popularização da internet, o acesso às gravações está amplamente difundido e já faz parte do leque de possibilidades de aprendizado e escuta crítica dos instrumentistas (FREITAS, 2013). Estes registros têm se tornado potenciais referenciais sonoros, na medida em que disponibilizam concepções e escolhas interpretativas de grandes instrumentistas, se tornando assim um recurso suplementar de aprendizagem sobre formas de realização e construção musical da tradição de concerto.

Conforme já salientado anteriormente, faz parte da realidade cotidiana de pianistas, bem como de muitos instrumentistas, este contato com obras de diversas épocas e contextos musicais que exigem referências de um dado estilo. Em termos estruturais (e perceptivos), estilo lida com a reprodução de padrões, e abarca uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições que definem produções no comportamento humano (MEYER, 1996, p. 3). No

¹ Foram analisados 280 programas.

contexto musical, estilo estaria ligado a como elementos de diversas ordens (melódicos, harmônicos, rítmicos e formais, por exemplo) regidos por regras composicionais, se encontram dispostos num determinado conjunto de obras. Meyer (1989, p. 38) ainda menciona que fatores como política e religião, por exemplo, são influenciadores do estilo, ou seja, fatores musicais e extramusicais são parte determinante para o desenvolvimento de um estilo em música.

Sendo assim há um processo recorrente como parte da prática musical no que concerne à manipulação dos elementos musicais a fim de se caracterizar estilisticamente uma obra de acordo com o compositor pelo qual ela foi escrita e no período da história da música no qual está inserida. Para França (2000, p. 58), a performance instrumental requer um grande esforço de acomodação, pois o músico necessita ajustar uma série de elementos, inclusive técnicos, para tocar uma obra composta por outra pessoa, pensada e escrita num outro tempo e em outro lugar. Para a autora, o desafio reside desde a leitura até uma caracterização estilística específica.

Os estudantes da tradição de concerto ocidental estão a cada repertório em construção, lidando com a complexidade de preparar e realizar peças de épocas distintas através dos modos de realização específicos, necessitando aprender e refinar tais conhecimentos ao longo das experiências contextualizadas, e também manter e ter a possibilidade de retomar e aperfeiçoar as peças que já são de seu repertório. Cada programa estudado e acumulado traz uma miríade de procedimentos e processos que possibilitam formas de conhecimentos musicais em termos procedimentais que poderão se consolidar e proporcionar conhecimentos incorporados (ou tácitos) sobre estilos musicais que lhe serão úteis ao longo de suas trajetórias como músicos desta tradição. Neste sentido, na presente investigação, foi escolhido intencionalmente estudantes de pós-graduação por se considerar que estes participantes potenciais seriam aqueles que apresentariam níveis de expertise em faixas de competência e proficiência, podendo assim trazer possibilidades de se investigar o fenômeno das referências estilísticas trazidas por estes estudantes desde a etapa de preparação inicial de peças de diferentes períodos históricos.

Pianistas pós-graduandos enfrentam frequentemente altos níveis de exigência frente às escolhas e decisões a serem tomadas em seu repertório. Na etapa de formatação preliminar de uma dada obra, supõe-se que eles já possuam certo nível tanto de compreensão musical quanto de execução técnica instrumental para a construção de suas interpretações. Os anos de prática acumulada, através da convivência com diferentes repertórios, bem como as atividades profissionais já exercidas, inclusive fora do âmbito acadêmico, colocam esses sujeitos diante de situações que os levam a estudar diversos repertórios abrangendo diversos estilos, tanto para a complementação de sua formação em alto nível, quanto pelas necessidades da qualificação

profissional. Levando em consideração este contexto vivido por estudantes de piano em nível de pós-graduação, surgiu uma questão norteadora para esta pesquisa: de que maneira estes pianistas evidenciam as características de estilo de uma obra musical de acordo com o compositor e conseqüentemente com o período histórico do qual ela faz parte?

Através desta questão mais abrangente, outras indagações se fizeram pertinentes: quais perspectivas pessoais um instrumentista pós-graduando dispõe ao construir a interpretação de uma determinada obra? Quais são suas concepções sobre os estilos e compositores que estuda? Quais seriam os recursos e aportes em termos de conhecimentos musicais e extramusicais que ele se valeria para tal realização? Até que ponto, exemplos de interpretações registradas pelas gravações auxiliam na construção da interpretação dos diferentes estilos? Para a investigação destes questionamentos, esta pesquisa propôs um estudo que buscou compreender como estudantes de piano, em nível acadêmico avançado, caracterizam ideias interpretativas preliminares no estudo de obras impostas do repertório pianístico, através de suas referências estilísticas pessoais bem como aquelas referências sugeridas pela audição de gravações. O objetivo foi o de investigar as referências estilísticas de pianistas pós-graduandos na preparação inicial de obras impostas de diferentes períodos, à luz da Teoria dos Estilos de Meyer (1996) que serviu como fundamento para o desenvolvimento da pesquisa. Para a investigação deste ponto, objetivos específicos se fizeram necessários, tais como: identificar as ideias e visões dos pianistas participantes, sobre os diferentes estilos da música de concerto ocidental; identificar opções e decisões interpretativas ponderadas e escolhidas para a performance das obras preparadas; correlacionar as referências estilísticas com conhecimentos musicais dos participantes e avaliar a possibilidade de adaptação dos preceitos da Teoria de Estilo de Meyer (1996) para a fundamentação de referências estilísticas para a performance musical.

A estrutura do trabalho se encontra organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo conta com uma revisão de literatura que abordou a Teoria dos Estilos proposta por Meyer (1996), a performance musical e papéis e funções do intérprete, e leitura e compreensão musical, visto que a investigação abrangeu uma leitura preliminar das obras em sessões de estudo com tempo delimitado.

O segundo capítulo trata da metodologia, dentro de uma abordagem mista (qualitativa e quantitativa) tanto na natureza do método (quasi-experimento) quanto nas formas de análises dos dados (análise de conteúdo e quantificações objetivas). Neste capítulo também é descrito todo o procedimento desde a construção do estudo para a coleta de dados até os métodos utilizados para as análises e construção dos resultados.

Os três capítulos subsequentes tratam da descrição dos dados através das entrevistas e performances dos participantes. A ordem se dá pela cronologia dos compositores: Haydn, Chopin e Bartók respectivamente. Nas entrevistas foram utilizadas as declarações dos sujeitos e nas performances foram abordados três elementos da execução: inflexões de andamento global, *timing* e dinâmica.

No sexto e último capítulo é realizada a discussão dos dados de forma transversalizada a partir dos modos de ser e agir dos participantes levando em conta suas respectivas decisões interpretativas bem como a análise os resultados de suas execuções. Ainda neste capítulo é apresentada uma proposição da Teoria dos Estilos de Meyer (1996) para a performance musical fundamentada a partir dos indícios casos estudados.

Por fim, nas considerações finais os resultados são revistos de forma a refletir sobre as contribuições do trabalho para a área de Práticas Interpretativas, bem como propor novos estudos a partir das possibilidades que o trabalho tangencia.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E REVISÃO DE LITERATURA

Segundo Baroni (2005), o termo estilo envolve múltiplas facetas de um conceito que sofreu modificações ao longo dos tempos. Pode-se entender que estilo para o autor, é discutido sob três vertentes: como modo de expressão e/ou articulação, modo de organização e modo de recepção.

Sob a vertente da expressão, o estilo encontra-se vinculado à retórica² que propunha definições de estilo prescritivas, em função do gênero literário tais como: o estilo trágico ou cômico que por sua vez dependiam da finalidade da mensagem. O orador se distinguia pela construção de um estilo em função de seu objeto e o embelezamento do discurso enaltecia o valor real de cada palavra ordenada representada ao ouvinte. Os manuais de retórica influenciaram o pensamento e a prática musical fazendo surgir, no século XVII, a Teoria dos Afetos, que acabou tornando-se uma prática de invenção musical. Essa tradição perpetuou-se até à época de Beethoven, pois ele próprio compôs obras musicais descritas como *im grossen Stil* (Abertura Op. 124).

Se por um lado, a retórica trouxe uma faceta objetiva e prescritiva, a partir dos séculos XVII e XVIII, com o advento do Iluminismo, surgiu então uma dimensão individual e subjetiva. Estilo implicava, nesta época, à norma com suas ornamentações e também a conformidade ao contexto (gêneros, escolas e tradições da época), embora contemplasse traços hábeis do artista colocando seus caminhos individuais e, sobretudo, a expressão pessoal de sentimentos. Foi neste período que a ideia de obra de arte como imitação da natureza deu lugar ao artista como criador.

Do ponto de vista organizacional, referir-se a um dado estilo acaba-se por lidar com a observação de suas regularidades e peculiaridades. A questão do estilo em música faz surgir vantagens e inconvenientes em relação a outros modos de expressão. As estruturas musicais, a menos no que se refere a alturas e duração de notas, consideradas como instrumentos da linguagem musical, podem ser analisadas como elementos discretos e denomináveis, passíveis de serem caracterizados de forma precisa. Neste sentido, o aspecto estrutural é tomado sob um ponto de vista de abstração sistemática, deixando o peso da interpretação secundário. Em outras

² Desde a Antiguidade o conceito de estilo parece estar relacionado com a linguagem. O Dicionário Grove traz no termo estilo, algo que denota um modo de discurso e expressão, e mais particularmente a forma pela qual uma obra de arte é executada. No âmbito musical o termo suscita dificuldades especiais pois pode ser usado para denotar características musicais individuais de um compositor, de um período, de um centro ou área geográfica, ou de uma sociedade ou função social.

palavras, a repetição de elementos, iguais ou similares, que participam de um paradigma comum, gera um padrão reconhecível. A redundância serve para compreensão dos aspectos mais importantes. Por outro lado, características de um dado repertório são identificadas como distintas daquelas de outro repertório concorrente.

Do ponto de vista do modo de recepção, a manipulação daquilo que se caracteriza como estilo acaba sendo fruto da percepção de variantes e invariantes sobre o fenômeno observado. Indivíduos utilizam estratégias para armazenar informações (sobre os objetos) na memória. Essa seleção baseia-se em valores adquiridos da cultura e da familiaridade. Apreciações (julgamentos) não conseguem ser isentos de expectativas daquilo que o indivíduo reconhece como determinado estilo. Se por um lado, a questão de estilo envolve o pilar de expressão de criação da obra (compositor) (GARDNER, 1996), por outro lado, a interpretação/atribuição/reconhecimento de um dado estilo, depende da identidade (cultural), individual e coletiva, do receptor, seja intérprete, seja ouvinte. Em suma, estilo, sob a óptica do modo de recepção envolveria a interação de aspectos de criação (compositor), de comunicação (intérprete) e de percepção (ouvinte). O estilo deve ser considerado em sua globalidade como fenômeno, tanto individual, como coletivo, tanto de produção, como de recepção (BARONI, 2005).

1.1 A Teoria dos Estilos de Meyer (1996)

Conforme descrito na introdução deste trabalho, para Meyer (1996) estilo é a reprodução de padrões ou produções no comportamento humano que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições. A partir desta definição, o autor coloca que a análise de estilo tem por objetivo a descrição dos padrões reproduzidos num grupo de obras para se descobrir e formular as regras e estratégias que são as bases para tais padrões, e explicar de forma clara dentro das restrições como as características descritas estão relacionadas umas com as outras (MEYER, 1996, p. 36). As restrições dos estilos aprendidas por ouvintes, compositores, críticos e instrumentistas, são geralmente tácitas, sendo assim, elas são absorvidas não apenas por tratados teóricos, mas principalmente através da experiência de execução e escuta (MEYER, 1996, p. 10).

Esta experiência gerada pela prática musical materializa em som as restrições consideradas por Meyer (1996) de forma a torná-las naturalmente compartilhadas e aceitas dentro do universo da música de concerto. O que se pode inferir é que, não apenas as restrições de ordem composicional definem um estilo, mas também as convenções performáticas que são

repassadas pela tradição, que logicamente sofrem alterações de acordo com a época e lugar, mas que operam dentro de limites considerados aceitáveis e coerentes pela comunidade de prática. Como exemplo, pode-se dizer que a maneira de tocar Mozart, embora varie entre os mais diversos intérpretes, circunscritos em entornos socioculturais de diferentes épocas, terá limites de interpretação que considerem e validem o estilo de Mozart como tal, sendo que a comunidade de prática provavelmente rejeitaria uma interpretação que tratasse o estilo de Mozart como o estilo de Schumann, por exemplo.

Neste sentido, não apenas de flexibilização interpretativa, mas sobretudo de influências recorrentes na produção musical, Meyer (1996) acredita que parâmetros externos, tais como política, economia, religião e tendências intelectuais, por exemplo, invadem a teoria e prática da música, afetando significativamente o curso da história dos estilos. Aqui considera-se que a produção cultural de determinada sociedade está permeada por fatores que adentram o seu campo de atuação e é fortemente impactada tanto pelas diferentes visões dos indivíduos, quanto por suas formas de pensamentos e conseqüentemente ações que abarcam e salientam toda uma estrutura de vida.

Tanto a permanência quanto a constante mutação dos fatores externos à música ajudam a manter e expandir as restrições de escrita, escuta e performance musical. A questão referente ao estilo musical para Meyer (1996) subentende música enquanto linguagem, (comunicação estabelecida no decorrer do discurso musical), demonstrando inclusive na sua Teoria termos oriundos da linguística, como dialeto e idioma dos compositores, por exemplo. Sloboda (2008, p. 19) argumenta que música enquanto linguagem é explorada por analogias e sentidos metafóricos, e que esta analogia é uma questão em aberto, o que faz com se torne algo a ser avaliado e não um pressuposto. Para Agawu (2009), música, mesmo enquanto linguagem, não possui sentido literal no seu processo de decodificação, sendo, portanto, uma linguagem poética, de cunho metafórico, não podendo ser traduzida. Embora exista a possibilidade de comunicação e mensagens que a escrita, bem como a execução musical desejam expressar (através da figura do compositor e do intérprete), é preciso considerar que música não é um sistema de comunicação fechado e literal, mas que se torna uma linguagem exatamente pelos traços da estrutura linguística que carrega em si, tais como: frases, linearidade, projeção, métrica, dentre outros.³

³Agawu (2009. pp. 20-29) numa abordagem semiótica, propõe dez argumentações que colocam tanto em disparidade quanto em concordância a ideia da música enquanto linguagem. Em suma essas argumentações seriam: 1- música, linguagem e religião ocorrem em todas as sociedades humanas conhecidas; 2- Diferentemente da linguagem que é um meio de comunicação e expressão, música existe na esfera da poesia, contudo, isto não pode desencorajar a exploração das mensagens que a música as vezes comunica; 3- Embora seja um conceito relativo,

Meyer (1996) trabalha com os estilos fundamentados em três grandes pilares que sugerem o funcionamento e compreensão das restrições, a saber: leis, regras e estratégias.

1.1.1 Elementos da Teoria

Leis são transculturais (MEYER, 1996, p. 13). O autor defende que as leis governam a percepção e cognição dos padrões musicais. Ele exemplifica como leis, aspectos tais como: um processo regular que leva a certo ponto de estabilidade, ou o retorno a padrões anteriormente apresentados dando assim a ideia de conclusão. Meyer (1996) diz que padrões regulares são mais rapidamente compreendidos do que padrões irregulares, isto por causa da nossa capacidade de memória em absorver melhor a regularidade, o que nos leva a entender o porquê de estruturas musicais serem frequentemente repetidas.

A partir destas leis, Meyer (1996) irá considerar os parâmetros que regem o que ele denomina de sintaxe musical. Linguisticamente sintaxe está ligada diretamente ao discurso, e como gramaticalmente os elementos de uma frase são estruturados de forma a concordarem entre si e fazerem sentido no processo de comunicação. Musicalmente, estamos tratando de parâmetros sonoros e notacionais que ordenados entre si, apresentam um nível de coesão, segundo determinadas práticas musicais em certos contextos históricos da tradição de concerto ocidental. Um exemplo seria dentro do contexto de música tonal, o sétimo grau de uma escala, que numa cadência perfeita (V-I) é atraído para o primeiro grau, dando a ideia de conclusão de uma unidade musical.

Estes parâmetros, para o autor, podem ser considerados como primários e secundários. Os parâmetros primários estariam ligados diretamente com a sintaxe musical, ou dentro da forma organizacional entre altura e duração, fazendo com que na maioria dos casos sejam considerados como parâmetros primários os conceitos de melodia, harmonia e ritmo. Os parâmetros secundários, por sua vez estão descritos em termos de quantidade e não de relações sintáticas, tais como: dinâmicas, sonoridades e texturas, por exemplo.

uma diferença entre música e linguagem é que aquela só existe quando há performance; 4- Assim como na linguagem com textos escritos e falados, música tem um modo interno de existência parecido e é limitada pela temporalidade; 5- Tanto uma composição verbal quanto uma composição musical estão organizadas em unidades e segmentos; 6- música possui linearidade mais contínua em seu desdobramento do que a linguagem verbal; 7- Diferentemente da linguagem em que há a falta do campo da sucessão, música existe no campo da sucessão (melodia) e da simultaneidade (harmonia, mesmo quando há contraponto); 8- Diferentemente da linguagem que tem um léxico mais ou menos fixo, música não tem um vocabulário determinado; 9- Significados musical e linguístico podem ser extrínsecos e intrínsecos. Extrínseco seria algo provocado e convencional enquanto intrínseco seria o significado atribuído imediatamente, mas que é dependente da consciência convencional; 10- Enquanto a linguagem se interpreta a si mesma, a música não pode fazê-lo pois não tem significado fixo. O significado musical precisa de sugestões metafóricas.

As relações imbricadas entre os elementos musicais e propriedades do som tornam os parâmetros primários e secundários indissociáveis, pois o que está construído como padrões na estrutura ou sintaxe musical, é reproduzido sonoramente pelos subsídios expressivos abarcados pelos fenômenos acústicos.⁴

Embora exista tanto a divisão destes parâmetros, quanto suas fortes relações, para Meyer (1996) os parâmetros fazem parte do universo das regras que segundo o autor são intraculturais e não universais (MEYER, 1996, p. 17). São as diferenças e mudanças de regras um dos principais fatores que delimitam os grandes períodos da história da música, tais como o período da produção de música modal, tonal, e pós-tonal, por exemplo. Condução de vozes, resolução de dissonâncias e tratamento da harmonia, são exemplos práticos de como as regras se estabeleceram e mudaram ao longo dos séculos.

O fato de as regras não serem universais, consiste na possibilidade de se constituírem de diferentes formas de acordo com o ambiente sociocultural no qual a música é produzida. Por serem contextualizadas, as regras, de certo modo, estabelecem certos tipos de padrões que são reconhecidos rapidamente como pertencentes a um determinado período, como é o caso dos intervalos iniciais e finais de quinta justa na música do período medieval e a tradicional cadência ii-V-I do período tonal, por exemplo.

A forma como as regras estão dispostas estabelecem as restrições da qual os estilos fazem parte, como mencionado anteriormente. Aqui, porém, vale mencionar que as regras podem estar em dois âmbitos, tanto num sentido mais amplo de um histórico período musical, quanto dentro dos estilos específicos. Um exemplo seria a música do século XVII e XVIII, cuja produção está situada dentro do período da música tonal. Embora as regras gerais de composição sejam semelhantes (regras de contraponto, por exemplo), padrões específicos que de certa forma se tornam regras do estilo, emergem de acordo com a abrangência e consolidação deste estilo. Já a maneira como um compositor trabalha com essas regras e deixa a sua música extremamente característica é definida pelas estratégias de composição.

Estratégias são escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo (MEYER, 1996, p. 20). Ou seja, as estratégias são a forma como os compositores manipulam os parâmetros primários e secundários que por sua vez estão contidos pelas regras. Para Meyer (1996) a relação entre regras e estratégias são extremamente

⁴Agawu (2009, p. 23) em seu terceiro conceito defende que uma contrariedade entre música e linguagem é que aquela existe somente na performance. O autor demonstra a ideia de que a comunicação da linguagem pode ocorrer apenas de forma escrita, por exemplo, (pode-se ler um livro sem pronunciar as palavras e ainda assim entendê-lo), mas que em música, esta comunicação precisa acontecer sonora e temporalmente.

complexas porque envolvem não apenas fatores musicais como também extramusicais. O autor defende que as estratégias são diretamente influenciadas por ideologias, história social, e condições de performance. Um exemplo que aqui pode ser mencionado, seria a música para teclado que sofreu diversas alterações nas estratégias de composição, não somente pelas mudanças dos estilos, mas pelas próprias condições do instrumento. Isto é demonstrado ao se comparar a potência sonora dos primeiros pianos produzidos no século XVIII com os pianos de concerto do final do século XX.

Considerando as regras, e estratégias (gerais e particulares de cada compositor) Meyer (1996) exemplifica estes fatores abordando o que ele mesmo chama de dialeto, idioma e estilo *intraopus*. Aqui, como mencionado anteriormente, vemos o autor se vale dos termos linguísticos para argumentar sua Teoria.

Para Meyer (1996, p. 23) dialetos são subestilos diferenciados por um número de compositores, geralmente contemporâneos e que estão próximos geograficamente. Para o autor, os dialetos podem ser subdivididos pelo espaço terreno, como é o caso da ópera de Veneza e da ópera de Roma; ou ainda de acordo com a função social e cultural da música, como é o caso da música popular e da música de concerto, por exemplo.

O idioma, estaria ligado à individualidade na forma como cada compositor trabalha com o seu dialeto. Como mencionado anteriormente, pode-se inferir que o idioma do compositor está diretamente ligado às estratégias que o mesmo utiliza para as suas obras. Aliás, para Meyer (1996, p. 24 – nota de página), abaixo das regras, todas as restrições são basicamente estratégias.

Resumidamente, os conceitos de Meyer (1996) estão entendidos como: (1) Dialeto: forma de linguagem abordada por diversos compositores de maneira ampla; (2) Idioma: forma de linguagem específica abordada por um único compositor.

Contudo, há que se chamar a atenção para os conceitos de dialeto e idioma na língua portuguesa, pois para os falantes de herança ibérica os significados de dialeto e idioma são justamente ao contrário do que é na língua inglesa de herança saxã. De acordo com o minidicionário Aurélio (2001) de língua portuguesa, idioma é definido como língua própria de uma nação ou peculiar a uma região, enquanto que dialeto é definido como variedade regional de uma língua, ou seja, o dialeto é uma vertente do idioma. Sendo assim, se torna menos confuso e mais funcional adotar os conceitos estabelecidos pela nossa língua. Para este trabalho será usado então, idioma como forma de linguagem abordada por diversos compositores de maneira ampla, e dialeto como forma de linguagem específica abordada por um único compositor.

Ainda como uma subcategoria dos conceitos citados acima, Meyer (1996) trabalha com o chamado estilo *intraopus* que de forma geral são padrões reproduzidos numa obra específica. Estes padrões, entende-se, são o que podemos chamar de células temáticas ou estruturação de algum elemento específico que aparecem com determinada frequência durante a obra, podendo ou não sofrer variações e alterações. O estilo *intraopus* está ligado à forma como o compositor trata cada uma de suas obras, conferindo-lhes peculiaridades, estando estas peculiaridades sob as estratégias que este compositor utiliza a partir do seu dialeto e idioma.

A Figura 1 demonstra a estrutura do raciocínio de Meyer (1996) considerando os conceitos que o autor apresenta em sua Teoria:

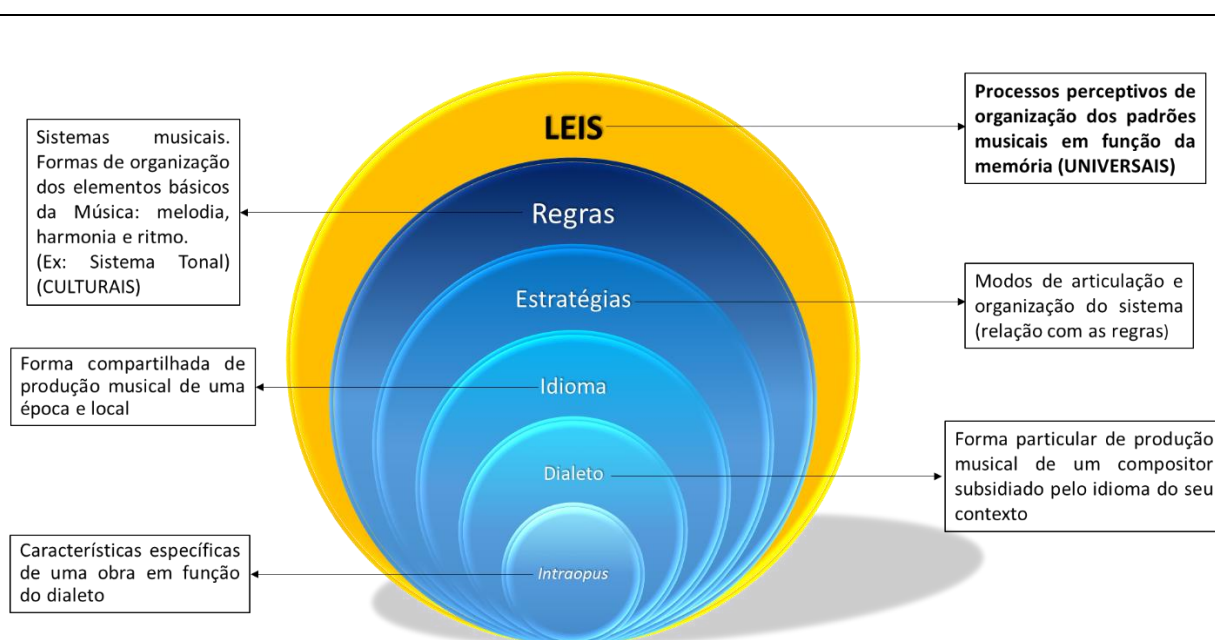


Figura 1 – Proposição dos conceitos de Meyer (1996) sobre a Teoria dos estilos propostos em forma de esquema.

Conforme a Figura 1, Meyer (1996) parece sugerir que cada conceito trabalhado em sua Teoria, a partir das leis, vai adentrando em campos cada vez mais específicos, construindo assim uma espécie de afunilamento das ideias, de forma que, embora bem definidos, estes conceitos vão se sobrepondo um ao outro, sendo praticamente impossível a dissociação isolada de um deles com o todo.

1.1.2 Um paralelo com a visão de LaRue (1989)

Em sua proposta de análise do estilo musical, LaRue (1989, p. 30) diz que a música de concerto ocidental e suas derivações se sobressaem pela ênfase centrada na harmonia e que a

análise harmônica tende a confiar muito no convencionalismo do período da prática comum em que os processos dirigidos à unificação da tonalidade permitiram dispor de uma escala de avaliação de acordes extremamente refinada (LARUE 1989. p. 31). Percebe-se que para o autor os processos de análise estão fundamentados na estrutura do sistema tonal.

LaRue (1989) compara então a complexidade do sistema tonal a um tipo de linguagem, sendo o próprio sistema chamado de sintaxe, onde as progressões harmônicas são chamadas de gramática e os acordes de palavras, conforme ilustra a Figura 2:

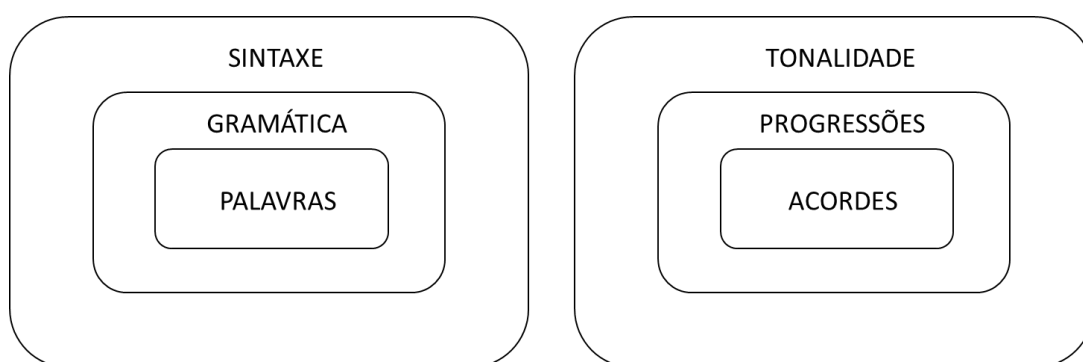


Figura 2 – Reproduzido e adaptado de LaRue (1989). Comparação do sistema tonal com a linguagem verbal

Embora o autor não se aprofunde na sua visão de música enquanto linguagem, trazendo reflexões e explicações dos conceitos que usa, seu esquema sugere a comparação do sistema tonal com um sistema sintático verbal em que os elementos internos deste sistema são organizados de forma a fazer sentido musical, dentro daquilo que conhecemos por tonalidade.

Numa comparação com a Teoria de Meyer (1996), pode-se dizer que a sintaxe e tonalidade de LaRue (1989) seriam relativas às regras daquele, pois o sistema se estabeleceu nos pilares (regras) da tônica como centro e do acorde de dominante ou os que exercem essa função como os que geram maior tensão ao discurso musical. Longe de fornecer uma definição simplista do sistema⁵, visto toda a sua expansão ao longo de trezentos anos de história, aqui

⁵ Rosen (2003, p. 28) define tonalidade como a ordenação hierárquica dos acordes de três sons que se baseiam nos harmônicos naturais de uma nota. Destes harmônicos fundamentais são a oitava, a décima segunda, a décima quinta e a décima sétima. A décima quinta é a repetição da oitava enquanto décima segunda e décima sétima se trazidas a um ponto mais perto da nota, equivalem a quinta e a terça respectivamente, ou seja, a dominante e medianta. No acorde de tônica, a medianta tem a maior força harmônica. A tônica é por sua vez a dominante do quinto grau inferior que se denomina subdominante. Vemos aqui o círculo das quintas ascendente e descendente. O Dicionário online Grove de música traz em suas definições tonalidade como um termo usado primeiramente por Choron em 1810 para descrever a disposição da dominante e subdominante acima e abaixo da tônica e assim diferenciar a organização harmônica da música moderna e da música antiga. É uma das principais categorias do pensamento musical ocidental e se refere geralmente à orientação de harmonias e melodias em direção a um

pretende-se apenas esclarecer de forma objetiva o porquê da comparação entre as regras de Meyer (1996) e a tonalidade de LaRue (1989), visto que este último não entra nos pormenores de ter escolhido este termo como sinônimo de sintaxe.

Seguindo o raciocínio, a gramática/progressões de LaRue (1989) estaria ligada às estratégias de Meyer (1996), visto que dentro das possibilidades contidas pelas regras, as progressões seriam as diversas formas estratégicas de organização do material. Por fim os acordes/palavras de LaRue (1989) estariam relacionados ao idioma de Meyer (1996) visto que progressões e conseqüentemente o uso de acordes específicos parecem fazer parte com mais intensidade de determinados estilos, como é o caso da terça de picardia frequentemente utilizada no período barroco, do acorde pivô para a modulação no período clássico e do empréstimo modal bastante explorado sobretudo no final do século XIX, por exemplo.

A Tabela 1 demonstra a relação dos elementos citados pelos dois autores de maneira mais elucidativa:

MEYER (1996)	LARUE (1989)
<p>Regras</p> <p>(Sistemas musicais. Formas de organização dos elementos básicos da Música: melodia, harmonia e ritmo)</p>	<p>Tonalidade</p> <p>(Sistema de organização dos elementos musicais tendo a tônica como centro do discurso)</p>
<p>Estratégias</p> <p>(Modos de articulação e organização do sistema – relação com as regras)</p>	<p>Progressões</p> <p>(Forma de organização sintática da harmonia, geralmente característica de um determinado estilo)</p>
<p>Idioma</p> <p>(Forma compartilhada de produção musical de uma época e local)</p>	<p>Acordes</p> <p>(Combinação de alturas – pode ser característica de um estilo e/ou compositor)</p>

Tabela 1: Relação dos conceitos de Meyer (1996) com LaRue (1989)

A relação entre os dois autores demonstra não apenas a possibilidade de se intercambiar os elementos, mas que eles, de certa forma se convertem à estrutura do sistema tonal. O objetivo aqui não é de trata-lo como superior aos demais sistemas, porém a vasta produção da música de concerto durante o período de prática comum confirma a importância da consolidação e expansão da tonalidade.

Este fato se atesta com a fala de Rosen (2003, p. 28) que diz que foi a linguagem da tonalidade que permitiu o advento do estilo clássico. Isso nos leva a pensar que considerando

referencial, no caso à tônica. Num sentido mais amplo se refere a arranjos sistemáticos de afinações e suas relações entre eles.

as mudanças desde o barroco tardio, o sistema tonal não apenas permitiu o Classicismo, como também abriu as portas para toda a produção de música durante os duzentos anos seguintes. De certa forma, o sistema foi como um tronco de onde saíram ramificações formando os diversos estilos musicais a ele pertencentes.

Em suma, tanto a Teoria de Meyer (1996) quanto a menção de LaRue (1989) comparam linguisticamente o período da música tonal a um sistema de linguagem verbal onde fica a cargo do compositor a organização da comunicação mais efetiva de acordo com o seu dialeto. Aqui se corrobora a fala de Meyer (1996) de que abaixo das regras, as restrições são basicamente estratégias. Adicionando um termo linguístico, pode-se dizer que a organização ainda mais milimétrica de uma obra como melodias delineadas ou rítmicas e usos de acordes específicos caracterizam o “sotaque” do compositor, trazendo ainda mais identidade e particularidade à sua forma de escrita e conseqüentemente de pronúncia da linguagem. No entanto essa pronúncia do sotaque pode ser evidenciada plenamente somente através da performance e escuta.

1.1.3 Relação com a performance musical

O trabalho de definição dos conceitos, relação dos mesmos, subclassificação e por fim de concatenação das ideias numa perspectiva teórica/musicológica, serve como base para uma reflexão mais consistente sobre a performance musical, visto que o fazer musical está ligado diretamente à execução e interpretação no instrumento de estratégias, dialetos, idiomas e também de estilos *intraopus*, já que faz parte da realidade dos instrumentistas a busca pela compreensão de obras específicas e suas particularidades.

Com respeito à especificidade, este tipo de relação foge ao simples escopo de entendimento sonoro de um estilo musical, mas em alguns casos de uma profunda identificação e envolvimento emocional do instrumentista com determinado compositor ou determinada obra. Dentro deste pensamento parece válido refletir sobre como alguns instrumentistas possuem um altíssimo nível de desenvoltura com determinado estilo, ou porque algumas obras específicas são tão bem interpretadas por eles.

Em todo caso, escuta e prática estão ligadas à experiência e convivência do músico com a própria música. Em outras palavras, o reconhecimento e a manipulação dos aspectos estilísticos realizados por um instrumentista, podem estar, também, relacionados com a sua quantidade e qualidade de prática e nível de aprofundamento de estudo (em fatores técnicos e emocionais) de determinado estilo. Neste sentido, a Teoria de Meyer (1996) se torna fundamental para este trabalho pois esclarece quais são os parâmetros e conceitos que um

instrumentista está levando em conta na hora do aprendizado e performance de determinada peça.

Estas formas de percepção e relações com os diferentes estilos musicais são parte essencial do escopo de trabalho desta pesquisa, pois visam explorar no universo da performance musical como os conceitos teóricos estão sendo abordados pelos instrumentistas de forma que façam sentido e auxiliem na construção de uma performance que seja coerente tanto com as formas de escrita, tradição oral (e agora também dos registros fonográficos) e consequentemente aceitos pela comunidade de prática da qual eles fazem parte.

Como o próprio Meyer (1996) considera, os aspectos socioculturais são influenciadores diretos nas regras e estratégias de construção musical. Sendo assim, se faz necessário entender os posicionamentos, escolhas e visões de instrumentistas reais, circunscritos numa realidade de estudos musicais em níveis avançados de performance, com o objetivo de entender tanto suas perspectivas pessoais quanto a influência que a tradição exerce sobre os mesmos. A Teoria aqui referenciada juntamente com seus paralelos, se coloca como elo entre entendimento teórico de conceitos e materialização sonora durante a performance, considerando a singularidade da mediação do sujeito como campo de pesquisa.

1.2 Performance Musical: Da leitura às referências estilísticas

Os estudos sobre performance musical têm crescido substancialmente nos últimos anos (vide GABRIELSSON, 2003), principalmente os que abrangem a execução da música de concerto ocidental, baseada nos textos musicais (SLOBODA, 2008, p. 87). Para Merker (2006, p. 26) música faz parte das artes performáticas, por isso a autora coloca que normalmente uma peça não é criada durante a performance e pode ser repetida (interpretada) diversas vezes em outras performances, ou seja, uma obra pré-existente que ganha forma durante o momento da execução⁶.

Para Sloboda (2008, p. 87,88), o estudo da performance passa por três estágios, a saber: a leitura à primeira vista, o ensaio e a performance *expert*; sendo esta última realizada após um contato mais profundo com a partitura. O autor defende que uma hábil leitura à primeira vista e um ensaio efetivo também identificam um *expert*, e que o ensaio tem como objetivo aprimorar a leitura à primeira vista, visto que esta nem sempre é satisfatória em um primeiro momento.

⁶ Para Levy (1995, p. 150) toda performance é uma interpretação e toda interpretação é uma performance. Zamith (2011, p. 64) diferencia interpretação e performance, sendo aquela o processo de estudo, reflexões e escolhas do intérprete, e esta última o momento efêmero de anúncio da obra, que está inclusive sujeito a imprevisibilidades. Para este trabalho os dois termos serão utilizados de forma intercambiável, corroborando com a visão de Levy (1995).

Nesta visão de Sloboda (2008), a leitura parece necessitar de um processo de aperfeiçoamento, sendo isto possível através da prática e/ou ensaio. Deste modo há que se considerar que a leitura⁷ pode abarcar diversos níveis de execução dependendo do propósito da atividade⁸ na qual ela está inserida. Para Sloboda (2008, p. 87), na cultura ocidental, a performance, geralmente, acontece com música escrita por um indivíduo que não está ligado ao momento da execução, e neste sentido, o músico é aquele que dá realidade a uma composição preexistente. A visão de França (2000, p. 58) corrobora com o pensamento de Sloboda (2008) ao considerar que a performance instrumental requer um grande esforço de acomodação, pois o músico necessita ajustar uma série de elementos, inclusive técnicos, para tocar uma obra composta por outra pessoa, pensada e escrita num outro tempo e em outro lugar. Para a autora, o desafio reside desde a leitura até uma caracterização estilística específica.

Este processo de leitura juntamente com essa busca pela caracterização é subsidiado pelo texto musical, que por sua vez é explorado de acordo com a bagagem de experiência e vivência de repertório deste músico. Contudo, há que se considerar que o distanciamento histórico de um músico do século XXI, referente ao repertório de música um pouco mais antiga que ele toca pode gerar impasses ligados à execução musical, pois quanto maior a distância temporal dos compositores, mais incerto pode se tornar o entendimento de como este tipo de música poderia soar. Segundo Harnouncourt (1988) quando executamos música antiga não podemos fazê-la como os instrumentistas contemporâneos dos compositores e tentamos recriá-la de maneira autêntica baseados na vontade suprema do compositor. Contudo, os indícios de que revelam a vontade do compositor se resumem em indicações e práticas de execução que o próprio compositor supunha serem naturais do conhecimento de seus contemporâneos, e isso nos leva ao risco de executarmos música antiga baseado nos nossos conhecimentos, o que por sua vez geram performances musicológicas, quase que irrepreensíveis historicamente, mas que carecem de vida. (HARNOUNCOURT, 1988, p. 19)

Na perspectiva semelhante da musicologia empírica, Cook (2014) argumenta que a performance da música de concerto é predominantemente baseada nas informações do texto, e

⁷ Para o estudo de leitura musical com crianças, por exemplo, vide Emond e Comeau (2013).

⁸ Num trabalho com colaboração pianística, por exemplo, Cianbroni (2016) observou que neste tipo de atividade a leitura é satisfatória quando há fluência do discurso musical, mesmo que nem todos os padrões estruturais da música ou a totalidade das notas sejam executados de maneira precisa. O autor levanta uma reflexão em seu trabalho se a habilidade de ler à primeira vista não seria algo idealizado, questionando de fato o que contemplaria este tipo de habilidade. Na atividade de colaboração pianística, a leitura à primeira vista tem sido considerada como fator fundamental (vide COELHO, 2003; MUNDIM, 2009; COSTA, 2011; RUBIO 2012).

que o movimento de “Interpretação Historicamente Orientada” (mesmo mudando a partir dos anos setenta do século XX) foi construído sob o discurso dos deveres do intérprete frente ao texto. Isto submeteu a performance a regras musicológicas, e assim acabou subjugando-a de acordo com as normas dos tratados de interpretação provenientes da visão dos musicólogos.

Visto que a música se materializa no som⁹, a construção sonora corre o risco de se tornar incompleta ou mesmo deficitária quando baseada exclusivamente no texto musical. Isto porque nem sempre a partitura oferece todas as informações necessárias à execução. Aquilo que está explicitado no texto traz consigo elementos implícitos de execução, que por sua vez são evidenciados através do conhecimento musical e experiência que o instrumentista tem acerca daquele tipo de repertório. De fato, os textos e tratados são documentos de fundamental importância que a área da música de concerto possui (quando se trata de períodos anteriores aos registros sonoros), contudo, o intérprete se vê frequentemente desafiado, no sentido de como se valer da sua criatividade sem deturpar ou ser incoerente com os elementos explícitos e implícitos do texto musical.

Zamith (2011) aponta sobre os limites da notação musical, alegando que a mesma não descreve nem representa minuciosamente os aspectos musicais sonoros, sendo que estes últimos só poderiam se tornar conhecidos através dos recursos tecnológicos de registros e reprodução, surgidos no século XX. O mesmo autor afirma que não obstante à insuficiência da notação, a performance musical pode ainda sofrer com os maneirismos interpretativos, em que informações extrínsecas à partitura se tornam basicamente regras de caráter obrigatório para se interpretar os diversos compositores. Considerando esta posição, entende-se que a performance não estaria subjugada pelos apontamentos da musicologia, mas sim pelas próprias convenções da tradição. Tradição esta que está presente não apenas nos intérpretes, mas também no público de uma forma geral, pois a criatividade na performance de certa forma pode ser questionada por quem ouve, visto que alguns tipos de maneirismos estão presentes em alguns ouvintes: achar que somente uma forma de tocar é a correta. (CLARKE, 2006, p. 33).

Ao falar sobre a mudança da notação e conseqüentemente sobre os problemas causados por isso, Fabian (2017) diz que os músicos precisam desenvolver um entendimento sobre o que os signos musicais significam em um período de tempo e local específicos. Isto sugere a ideia de que a escrita é interpretada de formas diferentes, de acordo com o contexto no qual foi

⁹ Para Dart (2000) o sistema musical deve ser ouvido para que tenha significado pois os símbolos escritos podem até ser compreendidos visualmente, mas são uma representação altamente estilizada da música e não a música em si. Ou seja, a análise dos sinais sem referência ao som é uma atividade que nada tem a ver com a música e sim com os seus símbolos, e em música, os juízes são os ouvidos e não os olhos (DART, 2000, p. 4)

composta¹⁰. Em outras palavras, mudanças substanciais de formas de escrita se encontram presentes ao longo dos séculos e essas informações precisam ser parte do conhecimento de um músico para a construção tanto das interpretações de obras específicas, quanto para fazer parte do seu cabedal expressivo.

As questões da experiência do instrumentista bem como sua autonomia para exercer escolhas sobre o texto musical se tornam fundamentais no processo de construção da interpretação. Cone (1995), trabalhando com a figura do pianista, argumenta sobre a função do intérprete como um crítico. Para o autor, ao abordar uma obra, o intérprete depende primeiramente da sua intuição que é guiada pela experiência, mas que também seria necessário (para que as escolhas não fiquem baseadas na mera idiosincrasia) uma combinação de análise sonora, juntamente associado ao conhecimento musical mais formalizado. Em outras palavras, Cone (1995) coloca-se em prol do equilíbrio entre o conhecimento de normas, habilidades para escolher e criticar, e intuição artística.

Esta capacidade de análise em âmbitos estruturais e sonoros são subsídios para a caracterização estilística que o instrumentista avançado¹¹ deve procurar fazer desde sua primeira abordagem da obra. Howat (1995) considera que a análise auxilia a consciência estilística, e que estilos, tanto como a expressão, são inerentes à música. Para Hewitt (2009) os estilos estão envolvidos diretamente com aspectos musicais e extramusicais de acordo com a comunidade de prática em que se está situado; aqueles carregam em si mesmo características peculiares (harmonia, instrumentação, estrutura), mas também comportamentos e práticas que são comuns dentro de uma determinada cultura. Aqui, mais uma vez se tangenciam os padrões estilísticos trazidos na escrita dos compositores, assim como aportes (musicológicos e performáticos) que poderão ser evidenciados ao longo das nuances interpretativas advindas das

¹⁰ Segundo Harnoncourt (1988, p. 20) a música como toda arte é ligada ao seu tempo, sendo perfeitamente compreendida somente por seus contemporâneos. Para o autor, o músico atual toca exatamente o que está na partitura sem saber que a notação matemática e precisa se tornou corrente apenas no século XIX.

¹¹ Ericsson *et al* (1993) e Ericsson (1997, 2009) vem demonstrando que a prática deliberada é exercida por profissionais, e que estes possuem elevados níveis de expertise exatamente por esse tipo de prática acumulada ao longo dos anos. Sendo assim, acredita-se que instrumentistas mais avançados possuam um maior nível de deliberação, sendo capazes de criticar e refletir sobre suas próprias escolhas interpretativas, bem como são mais conscientes para resolverem os diversos problemas da prática e assim constituírem suas interpretações com solidez, subsidiados pelo conhecimento musical que possuem. Dreyfus e Dreyfus (1988) categorizaram em cinco, os níveis de expertise: novato, iniciante, competente, proficiente e expert, em que as habilidades são progressivamente mais complexas do menor para o maior nível, incluindo a capacidade de deliberação bem como ausência de supervisão externa. Baseada nesta categorização, Mantovani (2018) realizou um estudo sobre a deliberação na prática pianística, investigando como quatro pianistas em diferentes níveis acadêmicos (extensão, graduação, pós-graduação e professor universitário) estudavam obras de seus respectivos repertórios. A autora corroborou com a proposição de que níveis mais elevados de expertise instrumental geraram subsidiaram níveis mais profundos de deliberação, sendo que esta última não é constante e está ligada com a intencionalidade dos sujeitos com as obras praticadas.

tradições de performance permeadas também pelos valores do senso comum (de intérpretes desta tradição como uma comunidade de prática), quanto a liberdade e autonomia do intérprete.

Esta autonomia, contudo, se estabelece com certos limites, tanto no que concerne à demasiada liberdade, quanto às amarras que prendem a criatividade do intérprete. Howat (1995) adverte haver problema tanto em tocar fundamentado no que se sente, como em se esconder atrás da notação estrita. Para o autor, este sentimento (*feeling*) vindo do intérprete deve acontecer por exploração e questionamentos da partitura, e conhecimento do idioma do compositor. Sendo assim, o intérprete precisa desenvolver autonomia para realizar modificações no texto e imprimir suas próprias escolhas (com coerência) através de um estudo minucioso do texto musical. Infere-se que o que entra em questão é o equilíbrio que deve haver entre as informações grafadas nas partituras e as tradições de performance e musicológicas, transmitidas oralmente (e também através de documentos escritos assim como registros de gravações), além dos próprios limites e impasses que o músico tem ao construir sua própria interpretação. Há que se considerar o fato de que as maneiras de interpretar estão sujeitas às mudanças de acordo com a época e local, mas cabe à reflexão sobre os limites e impasses da expressão e interpretação contextualizadas, e a forma de tratar os padrões e convenções de compositores e estilos que se mantêm nas tradições de performance, assegurando suas peculiaridades. Para Fabian (2017), a mudança na interpretação da notação é radicalmente diferente ao se comparar gravações de músicos que nasceram e foram treinados no século XIX com os registros que foram feitos ao longo do século XX. Esta constatação sugere, mais uma vez, que a forma de tocar está permeada pela cultura e paradigmas de performance de uma determinada comunidade de prática.

Estas comunidades que fazem parte e exercem influência sobre o intérprete o torna para Laboissière (2002) como um recriador da obra, pois ele traz em sua interpretação valores e sentidos próprios, de modo que o seu fazer está também influenciado por diversos fatores do seu entorno sociocultural. Neste mesmo sentido, Navickaitè-Martinelli (2010) argumenta que a partitura é uma estrutura abstrata que não transmite uma realidade acústica de uma peça, e que a performance não é apenas uma mera reprodução ou recriação mecânica, mas sim uma criação do intérprete, transmitida através de suas intuições, ideias criativas assim como convicções. Isso mostra as diferenças de nuances interpretativas, de sonoridade, estilo e significado nas diversas interpretações de uma mesma obra.

Concluindo as visões aqui expostas, é possível perceber que a performance da música de concerto está subsidiada por suas convenções e tradições, que por sua vez a colocam como

um campo de possibilidades a ser desvelado através da singularidade dos intérpretes e suas execuções, trazendo assim o valor peculiar desta área de estudo.

1.3 Problematização

Pianistas em nível de pós-graduação enfrentam frequentemente altos níveis de exigência frente às escolhas e decisões a serem tomadas em seu repertório. Na etapa de formatação preliminar de uma dada obra, supõem-se que eles já possuam certo nível tanto de compreensão musical quanto de execução técnica instrumental para a construção de suas interpretações. Os anos de prática acumulada através da convivência com diferentes repertórios, bem como as atividades profissionais já exercidas, inclusive fora do âmbito acadêmico, colocam esses pianistas diante de situações que os levam a estudar diversos repertórios abrangendo diversos estilos, tanto para a complementação de sua formação em alto nível, quanto pela necessidade na qualificação profissional.

O que foi anteriormente apresentado se adequa à vivência destes pianistas pois os mesmos são frequentemente expostos a um tipo de leitura que já se coloca num nível acima de mera decodificação de notas, trazendo em si aspectos estilísticos latentes para a construção de suas interpretações. Essas interpretações estão, contudo, permeadas tanto de valores próprios quanto daquilo que eles trazem de compreensão musical absorvidos das convenções de performance e conseqüentemente de suas respectivas comunidades de prática.

Quando se adentra no universo da aprendizagem (e crítica musical), exemplos de comentários como os seguintes são frequentes: “Haydn precisa de um som mais brilhante; não use tanto *rubato* em Chopin; mais cuidado nos *sforzando* em Beethoven; Brahms tem uma sonoridade mais robusta; teu Ravel precisa de um *timing* mais livre, sem perder a métrica”, entre outros. Situações recorrentes como essas (e pontos de vistas divergentes) com respeito à interpretação do repertório pianístico, têm trazido as mais diversas discussões em âmbito acadêmico. Tais contextos de aprendizado estão subsidiados pelos documentos escritos e as tradições de performance (agora também alicerçadas pelas referências das gravações), que de certa forma vem mudando com o passar dos anos trazendo tanto a manutenção das convenções mais consolidadas, quanto novas formas de interpretação dos estilos dos quais os compositores fazem parte.

Desta forma, se reforça a questão de pesquisa apresentada na introdução deste trabalho: de que maneira estes pianistas (pós-graduandos) evidenciam as características de estilo de uma obra musical de acordo com o compositor e conseqüentemente com o período histórico do qual

ela faz parte? O capítulo a seguir demonstra o caminho metodológico percorrido para a investigação desta questão.

2. METODOLOGIA

A metodologia deste trabalho contemplou uma abordagem mista, abarcando naturezas qualitativa e quantitativa. Johnson, Onwuegbuzie e Turner (2007, p. 129) propõem¹² a definição de método misto como sendo uma síntese intelectual e prática baseada em pesquisas quantitativas e qualitativas tratando-se assim de um terceiro método. Para os autores, o método misto reconhece a tradição das pesquisas quantitativas e qualitativas, mas que juntamente com as mesmas oferece um paradigma que por sua vez é capaz de proporcionar resultados de pesquisa mais informativos, completos e equilibrados.

Bryman (2006, p. 106, 107) demonstra uma série de fatores favoráveis ao uso de métodos mistos, entre eles a triangulação ou maior validação, que corrobora mutuamente os resultados encontrados pelas duas abordagens; compensação dos pontos fracos dos dois métodos ressaltando assim os pontos fortes de ambos, e a explanação, em que uma abordagem ajuda a explicar os resultados encontrados da outra abordagem¹³.

Para Brannen (1992), a pesquisa quantitativa tem sido associada a induções enumerativas enquanto que a pesquisa qualitativa tem sido associada a induções analíticas. Em outras palavras, o autor parece querer dizer que aquela buscaria trabalhar com os dados numéricos e as variáveis da amostra, enquanto esta busca a obtenção de significados, estando estes últimos sujeitos a mudanças e diferentes interpretações. Já Miles e Huberman (1994, p. 10) argumentam que os dados qualitativos se fazem úteis quando é necessário explicar, iluminar e/ou reinterpretar, suplementar ou ainda validar dados quantitativos oriundos de um mesmo cenário.

Para Gerling e Santos (2010), nos estudos sobre Práticas Interpretativas, a abordagem qualitativa tem como premissa a observação e as visões dos participantes levando em consideração seu entorno sociocultural; já a abordagem quantitativa permite que dados difíceis de manipular (e interpretar), sejam transformados, para permitir a observação sob um ponto de vista mais objetivo, visto que a percepção humana é falha e os processos de realização musicais

¹²Os autores fizeram uma proposição de definição de métodos mistos baseados na revisão da literatura sobre o assunto e segundo os conceitos de 19 pesquisadores que foram questionados sobre a definição do termo. Chamamos atenção a definição de Pat Bazeley (definição 1), que diz que métodos mistos não são apenas a combinação paralela de princípios qualitativos e quantitativos, mas a integração dos mesmos num único estudo, a combinação de métodos, abordagens, dados e análises. (JOHNSON, ONWUEGBUZIE E TURNER, 2007, p. 119)

¹³O autor relata as seguintes justificativas: triangulação, compensação, completude, processo, diferentes questões de pesquisa, explanação, resultados inesperados, instrumento de desenvolvimento, amostragem, credibilidade, contexto, ilustração, utilidade, confirmação e descoberta, diversidade de visões e aprimoramento. (BRYMAN, 2006, p. 106, 107)

são complexos.

Dentro deste princípio metodológico, o procedimento escolhido foi o quasi-experimento. Trata-se de um método onde o princípio do experimento (testagem) permanece, porém não há grupo controle e a amostra não é aleatória. O delineamento quasi-experimental (vide COHEN, MANION e MORRISON, 2007) se deu pelo fato de a amostra ter sido intencional e por conveniência, não cabendo o princípio de randomização, inexistindo desta forma um grupo controle. Contudo, os sujeitos foram direcionados nos procedimentos das sessões de coletas de dados de forma idêntica. Para Yin (2005, p. 27), as chamadas situações quasi-experimentais são aquelas onde o experimentador não pode manipular o comportamento, mas a lógica do planejamento experimental pode, mesmo assim, ser aplicada.

A abordagem mista deve-se ao fato de que, mesmo em situação quasi-experimental, os participantes foram direcionados a atividades que não poderiam ser analisadas de forma simplesmente objetiva, como é o caso das entrevistas, por exemplo, em que se torna fundamental a interpretação das falas. Para Gerling e Santos (2010, p. 98) as pesquisas em Práticas Interpretativas lidam com conhecimento procedimental. Em outras palavras, estas pesquisas visam investigar o “como se faz”, sendo assim, estão permeadas de conhecimento empírico. Contudo, se faz necessário uma abordagem mais objetiva dos dados, onde se possa trazer recorrências, levantamento e confirmação de hipóteses, que somente com a análise de conteúdo, seriam dificilmente contempladas.

2.1 Delineamento do estudo

O delineamento desta pesquisa levou em consideração os seguintes fatores: amostra, estímulos e criação das condições do quasi-experimento. Um teste piloto foi realizado de forma parcial durante o segundo semestre letivo de 2017 mostrando os ajustes que se faziam necessários. Os procedimentos detalhados na Tabela 5 foram realizados com uma participante voluntária, na época estudante de pós-graduação. A participante fez parte de apenas uma sessão (completa, com dois momentos de estudo) de coleta com a peça de Bartók, e o registro foi realizado apenas por gravações em vídeo. Após este procedimento e uma breve análise dos dados coletados no teste piloto foi iniciado então um processo de ajuste dos procedimentos como o formato dos dados a serem coletados (MP4, *wave* e *Midi*¹⁴), o número de coletas para cada participante e as perguntas a serem realizadas na entrevista, por exemplo.

¹⁴ *Musical Instrument Digital Interface.*

2.1.1 Amostra

A amostra por conveniência se deu após o levantamento dos possíveis sujeitos à serem convidados para o estudo, número que na época do delineamento girava em torno de quinze potenciais participantes. Após mapeamento prévio e averiguação dos sujeitos para a amostra, três estudantes de pós-graduação foram, então, escolhidos e contatados sobre a disponibilidade em participarem da pesquisa. O contato se deu pessoalmente, via e-mail e mensageiros de redes sociais. Após esta abordagem prévia, os participantes receberam uma carta convite (vide apêndice 1) oficial para a participação da pesquisa. Com o aceite de participação, os sujeitos passaram então para a fase de averiguação prévia de repertório.

Antes da fase de coleta de dados, os participantes foram consultados por e-mail (vide apêndice 2) sobre quais obras dos compositores J. Haydn, F. Chopin e B. Bartók já haviam estudado. O relato deveria ser construído em três níveis: peças que conheciam pela audição; peças que estudaram; peças que levaram para a performance pública e/ou realizaram gravações, e também sobre algumas informações pessoais necessárias ao estudo. Este relato visava adquirir informações sobre a experiência que cada participante tinha com os respectivos compositores, bem como evitar que as peças escolhidas já tivessem sido tocadas por eles.

A Tabela 2 apresenta os dados referentes aos três participantes no que diz respeito aos fatores acima mencionados:

Participante ¹⁵	Idade	Tempo de estudo do instrumento	Nível Acadêmico	Repertório estudado		
				Haydn	Chopin	Bartók
Abigail	26 anos	10 anos ¹⁶	Doutorado/ Semestre 1	-Sonata em lá maior maior Hob.XVI: 26.	-Noturno op. 48 n.1 -Ballada op. 52 -Estudo op. 10 n. 12	_____
Iara	25 anos	17 anos	Doutorado/ Semestre 1	-Sonata em mi menor Hob XVI: 34	-Valsa op. 64 n. 2 -Noturno op. 9 n. 1 -Estudos op. 10 n. 5, 6 -Estudos op. 25 n.1,2,12 -Prelúdios op. 28 n. 3, 8, 10,18 -Fantasia e improviso op. 66 -Scherzo op. 20	-Mikrokosmos n. 149 - Dança em ritmo búlgaro n.2 -Seis Danças Romenas, Sz. 56 -Mikrokosmos ¹⁷
Jerônimo	29 anos	14 anos	Mestrado/ Semestre 1	-Sonata em mi bemol maior Hob. XVI:49 -Sonata in dó maior Hob.XVI:50	-Noturnos op. 9 n. 1 e 2 -Noturno op. 15, n. 1 -Noturno op. 32 n. 1 -Noturno op. 48 n. 3 -Noturno op. 72 n. 1 -Ballada op. 23 -Ballada op. 38 -Estudos op. 10 n. 4 e 5 -Estudo op. 25 n. 1 -Valsas ¹⁸	_____

Tabela 2 – Dados dos participantes

¹⁵Pseudônimos escolhidos pelos próprios participantes

¹⁶O tempo de estudo no instrumento de Abigail é pequeno em comparação aos outros dois participantes. Este tempo é referente ao piano, sendo que ela já havia estudado órgão anteriormente.

¹⁷Relatou que tocou quase todos os volumes do Mikrokosmos durante sua formação básica.

¹⁸Não especificou quais valsas.

2.1.2 Estímulos

As obras escolhidas para este estudo se deu de acordo com o gênero (danças)¹⁹, extensão (sem exceder duas páginas), com um nível de execução possível de ser realizado em duas sessões de estudo por participantes em nível de proficiência (pós-graduandos) e pela representatividade dos compositores em suas respectivas épocas de atuação e de diferentes períodos/estilos. A Tabela 3 demonstra os compositores e suas respectivas obras escolhidas, bem como os pianistas de referência utilizados como estímulo para a sessão de estudos com gravações:

Período	Século XVIII	Século XIX	Século XX
Compositor	Joseph Haydn (1732 - 1809)	Frédéric Chopin (1810 - 1849)	Bela Bartók (1881 - 1945)
Obra	Minueto e trio - Movimento 2 da sonata em dó maior Hob XVI n. 10	Mazurca em dó maior, op. 33 n. 3	<i>Old dance tunes</i> - n. 7 das 15 Canções Húngaras Camponesas (<i>Hungarian Peasant Songs</i>).
Referências/ Intérpretes	Andrew Remillard; Artur Balsam; Gabriel Antonio Hernandez Romero.	Arthur Rubinstein; Guiomar Novaes; Seong Jin Cho.	Annie Fischer; Sviatoslav Richter; Zoltán Fejérvári.

Tabela 3 – Repertório e intérpretes escolhidos para a investigação

A busca pelas obras bem como pelas gravações de referência aconteceu praticamente de forma simultânea. As gravações foram todas retiradas do site *youtube.com*, visto ser uma plataforma extremamente difundida e acessada em todo o mundo, e dispor de diversos registros em áudio e vídeo, se tornando assim, um recurso viável e disponível a ser consultado e utilizado. Vale mencionar que o uso deste *website* teve como objetivo simular uma situação potencial de busca por referências, algo ponderado como sendo habitual e bastante próximo às experiências cotidianas dos instrumentistas.

¹⁹ A escolha das danças se deu exatamente para ressaltar a peculiaridade de diferentes estilos em gêneros semelhantes, percebendo as mudanças e particularidades que essas mantêm ao longo dos séculos, sobretudo pelo aspecto da constância rítmica que possuem.

Três gravações de cada obra, dos três pianistas citados na Tabela 3 foram escolhidas. Os pianistas foram escolhidos pela disponibilidade das gravações, sendo buscados primeiramente músicos mais conhecidos pela comunidade de prática e crítica especializada. Os vídeos foram então descarregados da plataforma em formato *wave* para a obtenção apenas do áudio. Para os vídeos que tinham as obras completas, como as sonatas, por exemplo, foi preciso realizar a edição de corte da parte que era necessária para as coletas. As edições foram feitas no programa *Sony – Sound Forge Pro – versão 11.0*. Para as partituras, as referências foram: editora *Henle*, na peça de Haydn e Chopin, e da editora *Universal* para a peça de Bartók, estando esta última disponível na plataforma virtual de partituras *imslp.org*.

2.1.3 Condições de Estudo

No delineamento quasi-experimental houve o controle de dois parâmetros: tempo (delimitado para as condições de estudo) e direcionamento das ações (todos os participantes realizaram os mesmos procedimentos). Os participantes foram submetidos a duas sessões de estudo de no máximo trinta minutos cada para o aprendizado de uma obra. Na primeira sessão eles estudaram de forma convencional²⁰ e na segunda tiveram o acesso às gravações da obra podendo ouvi-las quantas vezes achassem necessário, desde que não ultrapassassem o tempo delimitado para a sessão. No final de cada sessão, eles gravaram uma performance da obra, bem como foram submetidos a uma entrevista.

A disposição do quadrado latino²¹ assegurou a participação de todos os sujeitos em todas as condições de modo a evitar a mesma ordenação de estímulos aos participantes durante as coletas e assim evitar a possibilidade de vício na sequência das tarefas. A Tabela 4 ilustra o ordenamento das coletas em função do participante e do repertório:

²⁰Considera-se por estudo convencional aquele que é realizado com a partitura e o instrumento. Sem nenhum fator externo de influência, bem como nenhuma privação de retroalimentação.

²¹ Quadrado Latino corresponde ao um método simples de arranjo de tratamentos (condições experimentais estabelecidas) de maneira que cada tratamento envolva todos os níveis (condições) com o mínimo de efeito viciado (ordem de submissão dessas condições) (ELLISON, BARWICK & FARRANT, 2009). No caso do presente delineamento, os estímulos (peças) foram ordenados diferentemente entre os três participantes, evitando assim, que a ordem dos estímulos pudesse conferir alguma tendência na forma de aprendizagem.

COLETAS	Participante 1	Participante 2	Participante 3
Coleta 1	Haydn	Chopin	Bartók
Coleta 2	Chopin	Bartók	Haydn
Coleta 3	Bartók	Haydn	Chopin

Tabela 4 – Quadrado latino das coletas

2.1.4 Coleta de dados

Escolhidos os sujeitos e organizados os estímulos, bem como as condições de estudo, a pesquisa então passou para a fase da coleta de dados. Cada participante da pesquisa estudou, de forma individual, todas as obras, totalizando assim três encontros em dias diferentes sendo um único dia para cada obra. Os sujeitos não tiveram acesso aos nomes dos intérpretes das gravações, com o objetivo de que a eventual escolha/preferência por uma gravação não se tornasse parcial pelo gosto pessoal por determinado pianista. Ao final de cada sessão, cada participante primeiramente registrou algumas performances²² da obra e logo após isso houve uma entrevista de caráter semiestruturado, que abrangeu questões (vide apêndice 3) sobre o conceito dos estilos, escolhas interpretativas, e ideias e críticas sobre as gravações dispostas.

O volume total de dados coletados teve como conteúdo nove encontros, dispostos em dezoito sessões de estudos, dezoito produtos de performance e dezoito entrevistas. Com estes dados foi possível comparar individualmente como cada participante demonstrou suas relações e concepções com os diferentes estilos, bem como transversalizar os casos, visto os participantes estarem em parecidos níveis acadêmicos contextos. A Tabela 5 ilustra o detalhamento do procedimento de coletas:

²² Com o objetivo de deixar os participantes mais à vontade e registrar melhor suas performances, foi dado a eles a chance de gravar várias vezes a mesma peça, o que ficou em torno de três tentativas.

PARTICIPANTE	COMPOSITOR/PEÇA	PROCEDIMENTO
Iara/Abigail/Jerônimo	Haydn – Minueto e trio/ Movimento 2 da sonata em dó maior Hob XVI n. 10	Sessão de estudo 1. Até 30 minutos de estudo (partitura + piano)
		Gravação das performances após a sessão 1
	Chopin – Mazurca em dó maior, op. 33 n. 3	Entrevista após a gravação das performances 1
	Bartók – <i>Old dance tunes</i> - n. 7 das 15 canções húngaras camponesas	Sessão de estudo 2. Até 30 minutos de estudo (partitura + piano + 3 gravações disponíveis para consulta)
		Gravação das performances após a sessão 2
		Entrevista após a gravação das performances 2

Tabela 5 – Procedimento de coleta de dados

2.1.5 Catalogação e organização dos dados

As coletas ocorreram no primeiro semestre letivo do ano de 2018 em um intervalo de dez dias. Os dados foram gravados em três formatos de arquivos diferentes, a saber: MP4 para todo o processo e formatos *wave* e *Midi* para as performances. Para os registros em vídeo foi usada uma câmera digital SONY, modelo HDR-CX240. Para os registros das performances em formato *wave* foi utilizado um gravador ZOOM, modelo H5. E por fim, as gravações em formato *Midi* foram realizadas num piano Yamaha *Disklavier* modelo C1.

Os dados coletados foram catalogados para melhor organização, e após este procedimento foi entregue aos participantes as gravações em formato *wave* para que eles escolhessem aquelas que julgassem ser suas melhores performances de cada sessão, performances estas que seriam posteriormente utilizadas para a análise dos dados. Os participantes também receberam juntamente com suas performances as gravações de suas entrevistas, tendo a oportunidade de revisarem, bem como fazerem eventuais correções em suas falas (vide apêndice 4). Seguindo os procedimentos éticos da pesquisa os três participantes tiveram garantido o anonimato das informações, e todos firmaram carta de cessão dos dados (vide apêndice 5) após as devidas escolhas e correções.

2.2 Análise dos dados

Após a catalogação e organização dos dados coletados, iniciou-se o processo de transcrição das entrevistas. Todas elas foram transcritas integralmente e compiladas num volume único que será aqui chamado de Caderno de Transcrições (sigla CT nas citações das entrevistas), que compreendeu um total de cento e cinquenta e quatro páginas estando

organizado pelos nomes dos participantes (Iara – participante 1; Abigail – participante 2; Jerônimo – participante 3).

A análise de conteúdo das entrevistas ocorreu de forma indutiva, ou seja, os próprios dados começaram a fornecer indícios de aspectos mencionados/enfatizados pelos participantes. O foco esteve nas quatro primeiras questões da primeira entrevista, e a última questão da segunda entrevista (vide apêndice 3) cujas perguntas tratavam diretamente dos compositores e suas respectivas obras e estilos. Após a percepção dos fatores mencionados, uma subdivisão dos mesmos precisou ser realizada para um melhor entendimento das informações que provinham dos dados.

Percebeu-se que os participantes mencionavam aspectos que eram do conteúdo explícito da obra e outros do conteúdo implícito, e estes dois tipos de conteúdo eram de certa forma evidenciados (ou não) de acordo com as referências de cada participante, com relação ao estilo do compositor e da obra estudada. O conteúdo explícito dizia respeito ao que estava diretamente escrito na partitura, enquanto que o conteúdo implícito estava relacionado ao que se tem de referência de como a obra deve soar e que nem sempre se encontra grafado. Sendo que ambos os conteúdos são filtrados pelo modo de ser²³ de cada participante. A Figura 3 elucida de forma mais clara a construção deste pensamento:

²³ A definição de modo de ser para este trabalho está baseado na definição de Santos (2007, p. 236). Para a autora o horizonte de interesse pessoal revela o modo de ser, perceber e conhecer que por sua vez se transforma numa disposição pessoal, sendo que isso é subsidiado pelas experiências prévias de formação musical, através do tempo de formação.

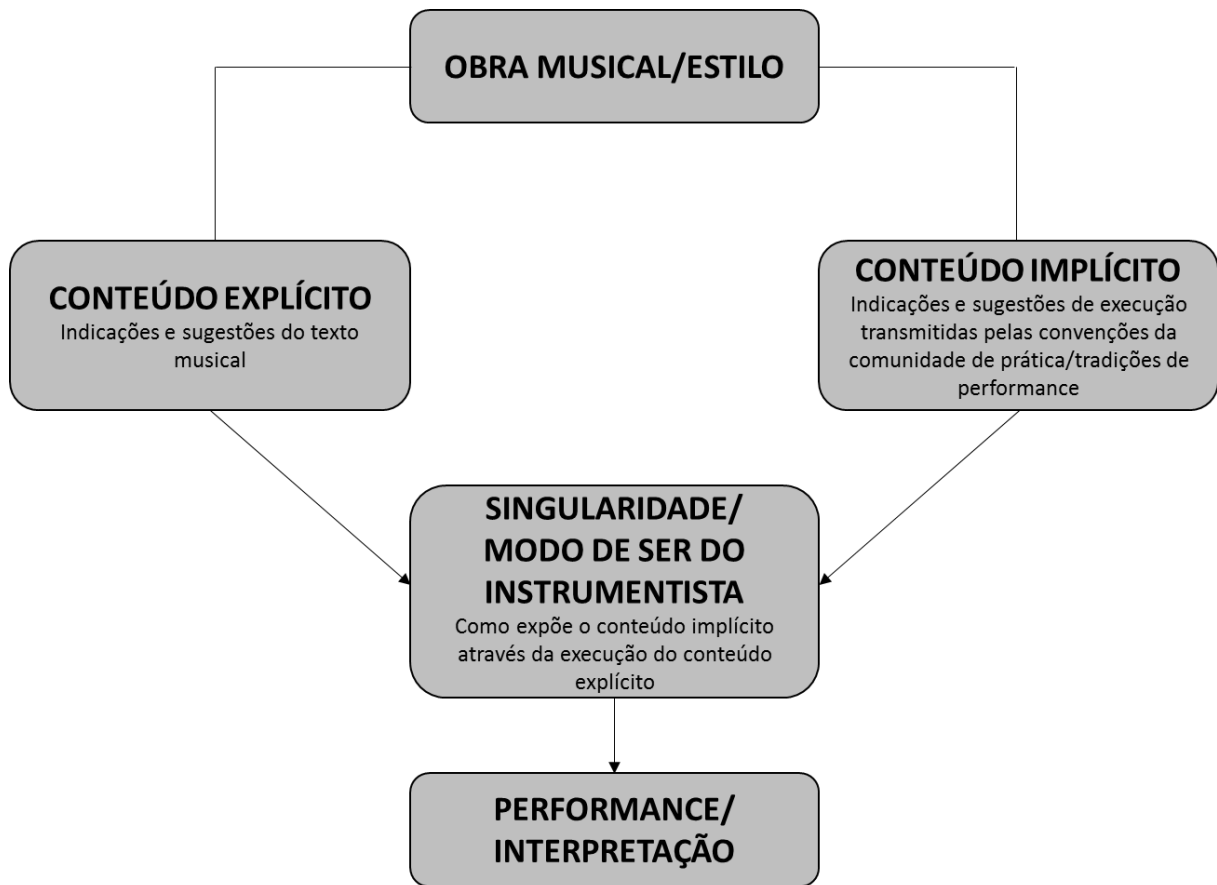


Figura 3 – Balizadores iniciais para a subdivisão das categorias de análise

Após esta subdivisão, uma segunda organização foi realizada, visando entender pelas falas dos próprios participantes a quais fatores eles se referiam em suas entrevistas mesmo quando não mencionavam diretamente o fator identificado²⁴, relacionando estes fatores com a Teoria de Meyer (1996). Dentro desta análise foi possível ver aquilo que os instrumentistas consideravam como elementos balizadores mais e menos preponderantes dentro do estilo musical sobre o qual estavam sendo questionados e observar de modo transversal aquilo que se colocava de forma igual ou parecida (fruto das convenções de performance) e aquilo que se colocava de forma singular (fruto das visões pessoais e modo de ser).

Passou-se então para a etapa de análise das performances que foram feitas de forma objetiva. O propósito foi observar na execução a relação daquilo que os participantes falavam com a forma como tocavam, bem como investigar as possíveis referências de senso comum e também as singularidades das execuções de uma forma explícita e elucidativa.

²⁴Exemplo: falar sobre cor sonora seria o mesmo que falar de timbre, mas sem usar o termo.

Os arquivos *Midi* forneceram dados bastante precisos, o que direcionou a análise objetiva em três grandes pilares: inflexões do andamento global (contorno ou fraseado geral subdividido em células maiores que faziam um sentido musical), *timing* de um trecho escolhido (nota a nota executada da melodia) e dinâmica (fornecida pela velocidade de ataque) do mesmo trecho do *timing* (contorno da melodia demonstrando a intensidade com que as notas foram executadas).

Para a análise das inflexões do andamento global as partituras foram subdivididas em células que faziam sentido musical. Cada célula era iniciada na nota principal da melodia e terminava na nota de mesma natureza do próximo trecho. As Figuras 4, 5 e 6 demonstram como cada partitura foi subdividida seguindo a ordem: Haydn, Chopin e Bartók. O número total de segmentos mencionado nas legendas diz respeito às repetições. Para a peça de Haydn foram consideradas todas as repetições, pelo fato de ser um minueto e trio e existir ao final a indicação de *menuet da capo*, para a mazurca de Chopin as repetições não se fizeram necessárias pela própria forma da obra, e em Bartók não há nenhum sinal de repetição, sendo a peça executada uma só vez do início ao fim.

86

Segmentos 1, 3, 21

Segmentos 2, 4, 22

Menuet

7

Segmentos 5, 9, 23

Segmentos 6, 10, 24

14

Segmentos 7, 11, 25

Segmentos 8, 12, 26

21

Segmentos 13, 15

Segmentos 14, 16

Trio

33

Segmentos 17, 19

Segmentos 18, 20

39

Segmentos 18, 20

Menuet da Capo

The image displays a musical score for Haydn's Minuet and Trio, divided into measures. Red horizontal lines above the staff indicate the boundaries of 26 segments. Green vertical bars highlight the starting notes of these segments. The score includes various musical notations such as triplets, trills (tr), and repeat signs. The key signature changes from C major to C minor at measure 27, and the tempo changes to 'Trio' at measure 33. The piece concludes with a 'Menuet da Capo' section starting at measure 39.

Figura 4 - Haydn – Minueto e trio/ Movimento 2 da sonata em dó maior Hob XVI n. 10. Edição Henle, 1970. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do tempo global. Em vermelho a abrangência do segmento, em verde a nota utilizada para a contagem do segmento. Total de 26 segmentos, com repetições.

III

Komponiert 1837/38

Opus 33 Nr. 3

Segmento 1

24. *Simplice*
p

Segmento 2

Segmento 3

Segmento 4

Segmento 5

Segmento 6

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka op. 33 n. 33, divided into 12 segments. The score is in G minor, 3/4 time, and features a complex melodic line with many accidentals. Red horizontal lines separate the 12 segments. Green squares highlight the starting notes of each segment. The page number 65 is in the top right corner.

Segmento 7 (measures 25-29): Starts with a green square on the first note of the first measure.

Segmento 8 (measures 30-33): Starts with a green square on the first note of the first measure.

Segmento 9 (measures 34-38): Starts with a green square on the first note of the first measure. The word "dolce" is written above the staff.

Segmento 10 (measures 39-43): Starts with a green square on the first note of the first measure.

Segmento 11 (measures 44-48): Starts with a green square on the first note of the first measure.

Segmento 12 (measures 49-53): Starts with a green square on the first note of the first measure.

Figura 5 - Chopin – Mazurca op. 33 n. 33. Edição Henle, 1975. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do andamento global. Em vermelho a abrangência do segmento, em verde a nota utilizada para a contagem do segmento. Total de 12 segmentos, sem repetições

60 Old Dance Tunes

Allegro ($\text{♩} = 100$)

f pesante

Segmento 1 Segmento 2 7 Segmento 3

10 Segmento 4 Segmento 5 Segmento 6

19 Segmento 7 Segmento 8 Segmento 9

26 Segmento 10 Segmento 11

33 Segmento 12 Segmento 13 Segmento 14

43 Segmento 15 Segmento 16 Segmento 17

mf

f

rit.

The image shows a musical score for Bartók's 'Old Dance Tunes' n. 7. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 100 beats per minute. It is in the key of B-flat major. The score is divided into 17 segments, each marked with a red line above the staff and a green box highlighting a specific note. The segments are numbered 1 through 17. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'f pesante', 'mf', 'f', and 'rit.'. The score is divided into systems, with measures 60, 10, 19, 26, 33, and 43 marked at the beginning of each system. The segments are: Segmento 1 (measures 60-63), Segmento 2 (measures 64-70), Segmento 3 (measures 71-74), Segmento 4 (measures 75-78), Segmento 5 (measures 79-82), Segmento 6 (measures 83-86), Segmento 7 (measures 87-90), Segmento 8 (measures 91-94), Segmento 9 (measures 95-98), Segmento 10 (measures 99-102), Segmento 11 (measures 103-106), Segmento 12 (measures 107-110), Segmento 13 (measures 111-114), Segmento 14 (measures 115-118), Segmento 15 (measures 119-122), Segmento 16 (measures 123-126), and Segmento 17 (measures 127-130).

Figura – 6 Bartók – *Old dance tunes*- n. 7 das 15 canções húngaras camponesas. Edição Universal, 1920. Subdivisão dos segmentos para a contagem das inflexões do andamento global. Em vermelho a abrangência do segmento, em verde a nota utilizada para a contagem do segmento. Total de 17 segmentos. (Adição dos números de compassos nossa)

Conforme mencionado nas legendas das Figuras 4, 5 e 6, o minueto de Haydn contou com 26 segmentos, a mazurca de Chopin com 12 e a dança de Bartók com 17, respectivamente. Com exceção da peça de Bartók que teve o mesmo número de tempos em cada segmento, as

peças de Haydn e Chopin foram contadas de forma diferente, pois como mencionado anteriormente, o objetivo era dividir as obras em segmentos que fizessem um sentido musical, sendo uma semifrase ou frase que pudesse ser separada das demais. Tal procedimento empregado para a análise de dados teve como princípio balizador a ideia de estrutura sintática de Meyer (1996) conforme exposto no capítulo de Fundamentação Teórica.

A Tabela 6 demonstra o número de tempos em cada segmento nas respectivas peças utilizadas:

Segmento	Haydn	Chopin	Bartók	
1	13,5	13	6	
2	10,5	12	6	
3	13,5	12	6	
4	10,5	11	6	
5	13,5	13,5	6	
6	10,5	11,5	6	
7	13,5	12	6	
8	16,5	12	6	
9	13,5	12	6	
10	10,5	12	6	
11	13,5	12	6	
12	17	11	6	
13	12		6	
14	12		6	
15	12		6	
16	12		6	
17	12		6	
18	18			
19	12			
20	17,5			
21	13,5			
22	10,5			
23	13,5			
24	10,5			
25	13,5			
26	16,5			

Tabela 6 -Número de tempos contabilizados em cada segmento das peças de Haydn, Chopin e Bartók

Como mencionado, para a segmentação das inflexões do andamento global foram utilizadas as notas marcadas em verde nas Figuras 4, 5 e 6. A nota do trecho 1 foi subtraída do trecho 2, que por sua vez foi subtraída do trecho 3 e assim por diante. Como não há nota de ataque para começar um novo segmento após o último, para os arquivos *Midi* foi contabilizado o ataque da última nota da melodia mais a sua duração, e subtraída da primeira nota do segmento.²⁵ Para os arquivos *wave* foi utilizado apenas o ataque da última nota pois não há dados que forneçam precisamente qual foi a sua duração, visto que o formato do arquivo fornece apenas a onda sonora do todo e não apenas da nota executada.

É necessário mencionar que as gravações dos estímulos extraídos do YouTube estavam apenas em formato *wave*, enquanto que as gravações dos participantes estavam em formato *wave* e *Midi*. Sendo assim, há maior precisão para o cômputo de arquivos *Midi*, pois os mesmos fornecem com muita acurácia o local exato de ataque da nota bem como sua duração e velocidade. Por este motivo a contabilização das performances dos estímulos (*wave*) tem um número aproximado, sendo que houve um aumento do espectro da onda sonora quando necessário, deixando o local de ataque o mais próximo possível da precisão real. Por esta razão não há o cálculo do *timing* nem da dinâmica nos arquivos *wave*, pois o *timing* não seria tão preciso visto fazer parte de uma escala temporal extremamente pequena e justa, e a dinâmica, por sua vez, não seria possível de se obter com a precisão do ataque neste formato de arquivo.

Os andamentos globais foram calculados de acordo com a duração total das peças em segundos e divididos pelo total de tempos (com ou sem repetições, de acordo com a performance). Para o cálculo do andamento global não houve a preocupação com a acurácia da nota, pois como mencionado, os arquivos em formato *wave* dificultam encontrar com precisão o início e término da nota. Sendo assim, os andamentos apresentados nos capítulos de descrição dos dados têm seus respectivos Bpm (batidas por minuto) aproximados em até 3 Bpm, para mais ou para menos.

Para o a captação dos dados numéricos das inflexões de andamento global e do *timing* foi utilizado o *software* Sonic Visualizer®.

Em um procedimento de análise subsequente foi então calculado o *timing* da melodia de um trecho de cada obra. Para a obra de Haydn foi escolhida a melodia que vai do compasso 17 ao 34, em Chopin do compasso 9 ao 24 e em Bartók do compasso 24 ao 39. Os trechos referidos abrangem uma parte da seção A e uma parte da seção B das peças, demonstrando

²⁵ Exemplo: na peça de Chopin (Figura 5) a última nota da melodia é um dó 5. Foi localizado o ataque desta nota no tempo e somado à sua duração (o tempo que ela permaneceu acionada do teclado). Este número, então foi subtraído da primeira nota do segmento, neste caso, lá 3 (primeira nota da clave de sol do compasso 45)

assim os locais de contrastes. Foi considerada apenas a nota mais aguda da melodia, no caso de acordes ou notas duplas. O cômputo seguiu o padrão das inflexões de andamento global, sendo o tempo da nota 2 subtraída da nota 1, o tempo da 3 subtraído da 2 e assim por diante. Neste caso não houve a subtração após a última nota do trecho.

O mesmo trecho foi então utilizado para se medir o nível dinâmico das notas. Esses dados são fornecidos pela velocidade (força) de ataque na nota referida e com isto foi possível analisar como os participantes conduziam a melodia em aspectos sonoros de maior ou menor intensidade. O arquivo *Midi* fornece para este cálculo uma escala que vai de 0 a 127, sendo 1 a dinâmica mais suave possível e 127, conseqüentemente, a mais forte possível.

Para o computo da dinâmica os arquivos *Midi* tiveram suas melodias isoladas do restante das notas no *software* FL Studio® e sua conversão em dados brutos se deu pelo conversor CSV *Midi*²⁶. A organização desses dados deu através de uma configuração de uso do programa sem a necessidade de um código escrito, desenvolvida pelo engenheiro chinês Yixiao Chen, técnico do Laboratório de Piano da Universidade de Ottawa²⁷ que gentilmente cedeu o acesso e uso da tecnologia.

Os capítulos que se seguem relatam a descrição dos dados aqui mencionados correlacionando-os entre suas naturezas (qualitativos e quantitativos) e auxiliando na transversalização dos casos estudados.

Primeiramente são apresentadas as visões, impressões e ideias dos participantes sobre os estilos dos quais os compositores estudados nesta pesquisa fazem parte. Posteriormente é demonstrado de forma ilustrativa as performances dos participantes nos quesitos de inflexões de andamento global, *timing* do excerto escolhido e os níveis de dinâmica do mesmo excerto. As discussões se colocam através das falas dos participantes, aquilo que suas performances mostraram, e a relação entre o que verbalizaram e o que realizaram no instrumento. A ordem dos compositores se dá de forma cronológica, sendo Haydn, Chopin e Bartók, representando assim temporalmente parte da música dos séculos XVIII, XIX e XX, respectivamente.

²⁶ O CSVMidi é um programa desenvolvido por John Walker com *software* livre encontrado em: <https://www.fourmilab.ch/webtools/midicsv/>. (Informações fornecidas pelo *Piano Lab* da *University of Ottawa*.)

²⁷Local onde a maior parte das análises foi feita durante o período de estágio no exterior (Programa PDSE da Capes) do doutorando autor deste trabalho.

3. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE HAYDN

O minueto da sonata Hob XVI: 10 de Haydn foi objeto de estudo e questionamentos na primeira coleta de Iara, na segunda de Abigail e na terceira de Jerônimo. Todos os participantes tiveram algum contato com a obra do compositor austríaco em suas trajetórias musicais²⁸.

Ao refletirem sobre as semelhanças e diferenças entre o minueto e as obras já estudadas de Haydn, os participantes tiveram focos distintos. Iara considerou o aspecto rítmico como algo primário na escrita haydniana:

(...) Deixa eu ver [o] que eu consigo perceber de semelhança. Alguma coisa na forma de harmonizar, o ritmo, e onde colocar pausas, onde tem as síncopes (...) Me parece muito familiar. Talvez algumas escolhas, na progressão harmônica, escolhas de que acorde colocar depois de pausa, alguma coisa na maneira de trabalhar o tema, ou motivos (...) De acordo com a harmonia. Por exemplo, ele começa em dó maior (...) Daí o trio é em dó menor. E daí é como se ele pegasse pequenos trechos, pequenos motivos do começo e daí quando ele vai trabalhar isso no modo menor, ele muda o caráter do motivo, eu não sei explicar... Mas é muito sutil... (...) Pra mim o que mais me marcou mesmo é [são] as síncopes, a maneira de colocar as pausas e as síncopes. (CT – Iara - p.2)

Para Abigail não houve diferenças entre as obras que já estudou e o minueto da pesquisa, sendo que a escrita de Haydn lhe parece muito clara. Ao falar dessa clareza, ela traz uma comparação com Chopin.

(...) Diferença acho que não tem nenhuma. (...) Pra mim Haydn é muito claro tanto em questão de estrutura micro, quanto estrutura macro (...) É muito simples, na verdade, pra mim. A leitura, por exemplo, foi bem rápida, eu considero rápida (...) É uma partitura que [vo]cê olha pra ela, [vo]cê vê todas as coisas com clareza, não é difícil entender, é simples na questão de organizar ideias musicais dele (...) Por exemplo a

²⁸Abigail estudou a Sonata em lá maior Hob.XVI: 26, que é a 6ª da coleção “Sei Sonate per Cembalo” (Hob- 21-26), composta em 1773 e dedicada ao príncipe de Esterházy. Já Iara estudou a Sonata em mi menor Hob XVI: 34, datada de 1794 e composta na época que Haydn vivia em Londres. As sonatas estudadas por Jerônimo: Sonata em mi bemol maior Hob. XVI:49 e em dó maior Hob.XVI:50 datam respectivamente de 1790 e 1794 e são sonatas também compostas na Inglaterra.

partitura de um Chopin, que é uma escrita mais cheia, digamos assim.(CT – Abigail - p. 79, 80)

Neste sentido rítmico e estrutural Rosen (2003, p. 68) aponta que o elemento que mais incide na formação do estilo clássico foi a frase breve, periódica e articulada. Sendo que esta proporcionou a exaltação da simetria e de uma estrutura rítmica variada onde os ritmos não se contrastam nem se superam, mas fluem com facilidade e lógica (ROSEN, 2003, p. 69). A comparação com Chopin no relato parece ter sido em consequência da mazurca ter sido a peça de sua primeira coleta. Entretanto, cabe ressaltar que, ao trazer esta reflexão, Abigail pode estar querendo com esse comentário estabelecer relações comparativas de seu próprio modo de apropriação com os textos desses dois compositores (e estilos): Haydn para ela acabou permitindo-lhe uma leitura mais eficiente (e rápida) em termos de estruturação de ideias, contrariamente a Chopin.

Para Jerônimo, a diferença se dá pela forma da composição e as semelhanças pelo fraseado e cadências. Aqui se deduz que para ele o fraseado se refere provavelmente a maneira de se notar a melodia e que é perceptível na partitura pela própria forma de escrita do compositor, visto que a pronúncia (execução) dessa melodia ocorre na performance musical:

A diferença é que isso é uma dança. É um minueto. E eu não havia tocado um minueto de Haydn. (...) Semelhança? O estilo do Haydn, o jeito de frasear, as cadências, os movimentos dele... (CT – Jerônimo – p. 113, 114)

Iara focou-se na questão rítmica da obra, Abigail na estrutura, e Jerônimo no gênero/forma (dança/minueto). De certa maneira, os participantes estão levando em consideração a forma de escrita musical disposta por Haydn, com respeito à sua organização dos motivos, frases e seções musicais (cadências, macro e microestrutura, síncopes e pausas). O fato de Abigail ter sugerido que o reconhecimento é rápido, se dá provavelmente pela forma de escrita bastante límpida, o que visualmente reforça a ideia de simplicidade estrutural.

Ao definirem o estilo de Haydn os participantes pareceram considerar aspectos mais sonoros da performance. Iara se deteve ao que ela mesma chama de elegância do compositor:

(...) Eu acho que ele é bastante elegante (risos)... ele tem muita clareza... Assim, vou usar palavras-chave, tipo um *brainstorm* (gesticula). Eu sinto que ele é muito elegante, ele tem muita clareza, que as vezes ele é muito humorístico (...) Por exemplo, pra mim, Beethoven tem uma coisa de colocar aquele acorde ali, trabalhar aquele

motivo de uma forma ambígua, que tu não sabe se é o que era antes ou se [segue] pra uma coisa nova, entende? (...) Pode ser, é uma impressão minha, [mas] com Haydn isso é menos frequente, se acontece é muito pouco, não é característico dele. (...) Mas assim eu definiria com essas duas coisas, três coisas talvez (...) Quando eu falo elegante, objetivo e um pouco essa coisa (...) essa clareza que eu falei né? É muito no tratamento do tema, pra mim. (...) Quando eu penso nesse minueto, eu penso num minueto elegante, da corte, entende? É nesse sentido, é meio aristocrático. No geral, eu acho assim que a música dele tem um pouco disso, mesmo quando ela remete por exemplo ao campo, entende? (CT – Iara - p. 3, 4)

Lucas (2006) relata como a definição da palavra “humor” sofreu alterações ao longo dos séculos, sendo que hoje o termo está bastante associado ao cômico. Para a autora, essa redução à comicidade tende a desprezar os procedimentos particulares e originais de Haydn, pelos quais ele foi louvado no início do século XIX (LUCAS, 2006, p. 19). Ao que parece, ao chamar Haydn de humorístico, Iara remete à uma constância de estado de espírito, visto que ela chama Beethoven de ambíguo, o que infere em duplo sentido e mudanças de ânimo.

Com respeito à objetividade mencionada por Iara, Copland (1969) diz que na obra do compositor clássico a própria obra dá indícios de ter sido concebida num espírito de objetividade. Há um ar de impessoalidade e parece não existir nenhuma ênfase indevida de mensagem emocional. Os sons musicais são por natureza veículos de emoção, sendo assim, a necessidade de concentração se dá pela manipulação dos próprios materiais musicais com gosto refinado e habilidade de artesão (COPLAND, 1969, p. 22).

Abigail e Jerônimo tiveram ideias semelhantes para definir o estilo de Haydn. O termo clássico foi bastante latente na definição dos participantes bem como seus ideais de clareza, estando este último também presente na fala de Iara:

Dentro do período clássico, do estilo clássico (...) Eu acho que eu vou repetir a mesma coisa, pra mim as ideias dele [são] muito clara[s], muito estruturadas... (...) As ideias, musical no geral, da organização (gesticula)... O material musical dele é muito claro. A organização é simples, numa sentada você entende. (...) Organização simples e clara. Organização macro e micro clara[s]. (...) Uma escrita que agrada tanto quem [es]tá tocando [quanto] quem [es]tá ouvindo (risos) (...) É, o som é agradável (CT – Abigail – p. 80, 81)

Estilo clássico! Super clássico. (...) Refinamento, melodia acompanhada, harmonia clássica, não tão

complexa, frase clara, é... que mais? Também tem a polifonia, mas não saturada. (...) No classicismo tem tudo que ser o mais claro possível (...) É... então, ele pega muito isso do estilo galante e do classicismo, muita clareza, muito claro os fins de frase (toca pra exemplificar) A cadência é muito clássica. (CT – Jerônimo - p. 114)

Os participantes pareceram convergir para uma concepção geral do elemento clareza. Iara trouxe um pouco mais o aspecto da elegância, que Jerônimo indiretamente menciona ao tangenciar o estilo galante. Segundo Dart (2000) o estilo galante nasceu provavelmente na França, mas foi cultivado na Alemanha. Ele é caracterizado por uma sensibilidade extrema e um tanto afetada no tratamento dos ornamentos, andamentos e dinâmica. O estilo sintetiza e funde em si todos os elementos conflitantes dos principais estilos do século XVIII e aponta na direção do estilo clássico do final do século, mas não deve ser confundido com este último. A influência mais forte do estilo, seja talvez a ópera italiana. Frase por frase e cadências suspirantes são um traço importante do estilo bem como clímax emocionais da linha melódica, sendo que a própria melodia, sua direção e pontuação são bastante importantes. (DART, 2000, p. 116, 117)

Parece haver um indício de que a ideia de clareza e simplicidade no discurso musical estão integradas de forma que as melodias são bem delineadas e com um contraponto um tanto mais comedido, em relação ao período barroco, por exemplo. Harnoncourt (1988, p. 157) diz que durante a transição entre os períodos barroco e clássico a intenção social da música era se dirigir a todos, incluindo as massas. Neste sentido o classicismo coloca o elemento melódico em primeiro plano, ou seja, as melodias deveriam ser fáceis e convincentes, com o acompanhamento mais simples possível.

Talvez, a sonoridade agradável mencionada por Abigail se dá pela clareza melódica mencionada por Jerônimo e pela objetividade mencionada por Iara. Com respeito aos ideais sonoros e estruturais do estilo, Iara traz a precisão como elemento essencial de sonoridade, ao que parece, a clareza e objetividade se estende também à produção sonora:

(...) É um som que não é... Hum... Ele é preciso! É... as vezes meio perolado (risos) não sei se faz sentido. Assim, que me remete muito a isso, sabe? Essa coisa elegante. (...) Não é afiado, não é estridente, não é. Não é essa palavra. Ele é redondinho, sabe? (CT – Iara - p. 4)

Para Abigail, o tipo de sonoridade está ligado à uma imagem mental que ela remete a algo de natureza campestre, relacionando este com simplicidade. Ela compara a sonoridade de Haydn com Beethoven e também usa o termo elegante, mencionado por Iara, que por sua vez comentou também sobre o campo em sua resposta:

Eu vou repetir as mesmas palavras, é meio de campo (...) É uma sonoridade (...) É límpida, simples, sem muito vai e volta de dinâmica, sem muitas nuances, só de tocar do jeito que [es]tá aqui escrito, sem praticamente nenhuma dinâmica já vai ficar bonito. Só você entender o 3 por 4 da música eu acho que já vai dar o caráter dela, que me lembra, é, algo camponês, alguma dança mais, bem simples. Acho que a linguagem seria um simples. É diferente, eu não sei explicar, o tipo de sonoridade, mas é diferente de tocar por exemplo o que eu [es]tava tocando antes, do Beethoven. Que para mim é mais densa tanto harmonicamente quanto estruturalmente quanto sonoramente, detalhes de dinâmica. E no Haydn a sonoridade é... (...) Não sei, eu me sinto elegante tocando ela. (CT – Abigail - p. 81, 82)

Jerônimo traz em sua resposta o aspecto da estrutura frasal da música do Classicismo. Aqui o participante consegue mencionar elementos da estrutura bem como recursos da prática para este tipo de música e a relação que faz com a música orquestral:

Primeiro estruturais: normalmente são frases de oito compassos... (...) A harmonia clara, (...) Uma harmonia clara é que vai claramente [da] à dominante à tônica em uma frase (toca a primeira frase do minueto) (...) Não tem muito cromatismo, só graus tonais da tonalidade, não modula no meio, sem modulação, sem cromatismo (...) Que mais posso falar disso? (...) O ideal sonoro é clareza, sem pedal... (...). Clareza, antes de tudo clareza. Talvez, não é sem pedal, o pedal tem que estar muito bem justificado(...) Não para ligar provavelmente, vai ser para dar uma cor diferente para uma nota, abrir os harmônicos (...) Seria um acorde que soe mais orquestral (...) Efeito de tutti orquestral, por exemplo (toca). (...) Os ornamentos devem ficar claros²⁹, (...) É isso, em termos sonoros tem que ficar o mais claro possível, o mais nítido possível. (CT – Jerônimo - p. 116)

²⁹Para Dart (2000, p. 89), o uso excessivo de mordentes, trinados e grupetos tende a ser mais característico da música para cravo do que da música para pianoforte ou clavicórdio. Os pianos modernos não possuem o mecanismo do cravo, sendo assim deve haver maior cuidado com a ornamentação. Em grande parte da música do século XVIII os ornamentos eram parte integrante da textura. O autor ainda ressalta que o cravo é o instrumento próprio para a música escrita antes de 1770 e o piano após 1790, sendo assim, as dezenove primeiras sonatas de Haydn são música para cravo (DART, 2000, p. 85) incluindo a que faz parte deste estudo.

Ao comentarem sobre o que consideravam importante ressaltar na performance de uma obra do estilo, Iara trouxe aspectos da execução como o contorno melódico e os contrastes na mudança de seção:

Como que se organiza, como que se delineiam as frases, entendeu? Como é a pontuação, no sentido quais são as cadências, onde elas estão, como elas são (...) A melodia (...) O contorno melódico. Tem muito essa coisa da variação com contorno melódico, né? De se trabalhar com tema, com motivo, por exemplo, uma terça que sobe duas vezes numa frase, ela muda de direção quando ela vai para outra seção, trabalhar esse motivo, invertido assim... Esse tipo de coisa, entende? (...) O que varia, a partir do que é igual, não sei se faz sentido isso (risos) (...) A qualidade do timbre em cada situação, em cada seção em que existe, por exemplo, mudança de caráter ou... Porque claro, existe a variação timbrística dentro de cada seção por si, né? Mas especialmente quando tem uma mudança de seção significativa, fazer essa mudança do timbre assim, sabe? Mudança de toque nesse sentido, para entrar nesse novo, vestir essa nova roupa, sabe? Colocar esse novo caráter. Eu acho que bastante isso, esses contrastes que dão uma certa dramaticidade (...) Essa coisa da frase, da estrutura, das cadências e essa coisa do timbre nos contrastes que é o que eu acho que dá a dramaticidade. (CT – Iara - p. 6)

Para Abigail, é importante que se ressalte os aspectos métricos bem como a ornamentação, sendo que a participante deu atenção ao contraponto da seção B do minueto:

Aqui no caso minueto e trio são danças, então é importante o intérprete ter a métrica, não fugir dela, não só dentro do compasso quanto a métrica da frase (faz um gesto mais amplo) (...) Acho que as ornamentações é [são] importante, que é do período, do estilo clássico. Nessa aqui em especial, no trio tem algumas vozes, tem 3 vozes que tem que ser ressaltadas, mas como tem repetição, tem que ter o cuidado de não fazer a mesma coisa (...) Que a princípio até eu não tinha dado muita atenção pra elas, mas depois fraseando e cantando mãos separadas, é possível fazer coisas bonitas ali, ressaltando essas vozes que a princípio a gente não daria tanta importância. (CT – Abigail - p. 82)

O fato de Abigail não ter dado tanta atenção ao contraponto numa primeira leitura se dá provavelmente pelo que Jerônimo trouxe anteriormente sobre uma polifonia não tão saturada.

O participante, por sua vez, mencionou clareza como o aspecto mais latente à ser ressaltado na performance, onde sonoramente é necessário que se ressalte os elementos da escrita musical:

A clareza! (...) Por exemplo tendo a claridade da frase musical. (...) Quanto tempo dura. Se corto a frase em seções a estrutura não fica clara. Então a quantidade de frases que eu posso construir vai ajudar a entender isso. (...) Quando é melodia acompanhada, claramente a melodia e o acompanhamento claro, quando é polifônico que se escute a polifonia bem definida (...) Elegante, mas não sei como traduzir isso para a maneira de tocar... E buscar um fraseado que soe natural, (...) Havia esquecido disso, que aqui o tempo é um pouquinho mais rigoroso (...) Não é tão flexível (...) Não tem *rubato*, mas as inflexões do espaço do tempo vem determinadas pelo movimento melódico. (...) O classicismo para mim é quarteto de cordas. Quarteto de cordas e orquestra. (...) Muita música que poderia ser de câmara e foi transcrita para o piano, ou seja, o compositor a pensou no piano, mas seu ouvido estava numa orquestra ou grupo de câmara. (...) Beethoven por exemplo fazia isso, ele imaginava os instrumentos, imaginava muito mais orquestral, depois levava para o piano. (CT – Jerônimo - p. 116 - 118)

Por fim, após a segunda sessão de estudos e gravação das performances, quando questionados sobre o que ressaltariam dos aspectos estilísticos caso gravassem comercialmente a obra, os participantes pareceram manter as mesmas ideias da primeira entrevista, com algumas leves mudanças. De certa forma, Iara permaneceu focada na ideia do contraste:

Por exemplo, considerando que é um minueto, né? Duas coisas: conseguir passar essa ideia de uma dança ternária, que é elegante (risos) de certa maneira aristocrática. Mas ao mesmo tempo, mesmo sendo uma dança conseguir mostrar a dramaticidade da narrativa, entende? De alguma narrativa que [es]tá aí dentro, através da estrutura expressiva, não sei se faz sentido isso. Por exemplo, conseguir criar uma cara para cada parte da música em termos de som, entende? Em termos de tempo, e fazer isso dentro da ideia do minueto. Conseguir aliar isso, entende? (...) Conseguir aliar isso, aliar esse estilo minueto, essa estrutura dança, ternária, com características próprias, mas que esse minueto tem diferente, entende? Por que que ele é particular (...) Daí conseguir mostrar isso, o caráter de cada parte, o som de cada parte, essa variação de agógica, em determinados lugares, o tempo de cada parte, entende? (CT – Iara – p. 13)

Abigail manteve seu ideal de simplicidade e diferentemente de Iara, não mencionou os contrastes ou mudanças. Nota-se que sua ideia de algo bucólico mudou em relação à primeira entrevista:

A clareza das ideias musicais, não ficar rebuscando muito, não ficar inventando coisa em questão de nuances de dinâmica e agógica. Eu acho que seguir a métrica aqui, os ornamentos, já deixa a música bonita, e já deixa a música no estilo que ela tem que ser. É... aquela palavra: camponês, já não sei se essa palavra se encaixa (?) É, mas eu não tenho uma outra palavra que substitua isso. (...) Não sei se é a palavra certa. Me remete a uma coisa simples, mas não significa que é camponês, ah não sei (...) Clareza, simplicidade das ideias, simplicidade da dinâmica, respeito à articulação. (CT – Abigail - p. 89, 90)

A simplicidade mencionada por Abigail parece estar baseada numa execução sem grandes inflexões no tempo ou extremidades de dinâmicas; ao que tudo indica, para ela esse “rebuscar” está na forma de mexer na escrita musical que ao seu ver é simples e objetiva.

Num sentido parecido com o de Abigail, Jerônimo destaca a ideia de simplicidade e clareza, fazendo novamente uma alusão a outros instrumentos:

Clareza, o que falamos anteriormente. E limpo, sem reverberação excessiva, (...) Sem que o pedal ligue as notas que não tem porque serem ligadas. Esse trabalho é feito pelas articulações. (...) O trabalho musical é feito pelas articulações, o arco de frase, a dinâmica(...) É uma música clássica, então essa clareza, quando falo de clareza me refiro a isso, compreende? E essa coisa orquestral e de câmara, que se note que é um quarteto, um trio (toca o início do trio). Então que se entenda isso, (...) Aqui é contrapontístico (toca). Importa isso. Muito importante essa clareza, que se note que são instrumentos melódicos tocando. (...) A precisão também no tempo, Não é que seja (gesticula) isso as vezes se entende muito equivocadamente, nunca o tempo vai assim (gesticula com regularidade), mas também não é tão flexível. (...) Principalmente isso, clareza, quando é melodia acompanhada, quando é polifonia. (CT – Jerônimo - p. 128, 129)

Com respeito a articulação, mencionada por Abigail e Jerônimo, Harnoncourt (1988, p. 49) argumenta que em música o termo é compreendido pelo ligar e destacar das notas, o *legato* e *staccato* bem como sua mistura, o que segundo o autor, muitos empregam abusivamente o termo “fraseado”. A articulação musical no século XVII e XVIII era por um lado óbvia para o

músico, que deveria orientar-se pelas regras gerais de acentuação e ligação, ou “pronúncia musical” sendo que em certos casos existe a indicação do compositor com respeito a articulação desejada para a execução. Sendo assim, há um problema, pois, os sinais de articulação continuam iguais, mesmo após 1800, mas seu significado está sempre passando por mudanças radicais (HARNONCOURT, 1988, p. 49), o que nos faz inferir que nossa maneira de entender articulação pode ser muito diferente de como era realmente realizada pelos músicos da época. Entretanto, pesquisas sobre tradições de performance a partir de gravações comerciais (vide por exemplo, PHILIP 1992/2003; LEECH-WILKINSON, 2009a, 2009 b; DAY, 2000, FABIAN, 2014) assim como registros de performances públicas (ao vivo, disponíveis no *Youtube*) nos trazem evidências que as tendências artísticas são expressões de músicos instrumentistas em conexão com o contexto temporal de atuação e podem servir como possibilidades de interpretação de estilos de um dado período. É desta maneira que a tradição da música de concerto se perpetua como fonte de conhecimento para a comunidade desta prática.

De uma forma geral, o ideal de clareza foi mencionado por todos os participantes, parecendo ser um pilar do estilo na visão dos instrumentistas, ao passo que elegância, objetividade e simplicidade parecem subsidiar a clareza, orbitando ao redor da mesma através do fraseado. Ao que tudo indica, a clareza está a serviço de um fraseado claro e objetivo, que deve ser produzido por uma sonoridade simples e que ressalte a estrutura da obra de forma elegante.

3.1 Análises das performances (Possibilidades inferenciais)

Aqui serão demonstradas as performances dos participantes e também dos estímulos utilizados na coleta de dados através de figuras que demonstram dois princípios básicos na execução musical: tempo (*timing*, agógica) e dinâmica.³⁰ As inflexões do andamento global estão divididas em vinte e seis segmentos de acordo com o sentido da frase musical, sendo que para o *timing* e a dinâmica foi escolhido um excerto de alguns compassos.

3.2 Inflexões do Andamento Global

A Figura 7 demonstra as inflexões do andamento global do minueto³¹ executadas pelos participantes: a) Abigail; b) Iara; c) Jerônimo e também em d) as performances dos estímulos utilizados na segunda sessão de estudo:

³⁰Para conhecimento dos princípios de organização e realização das análises, vide o capítulo de Metodologia.

³¹Vide partitura completa no Anexo 1 ou Figura 4.

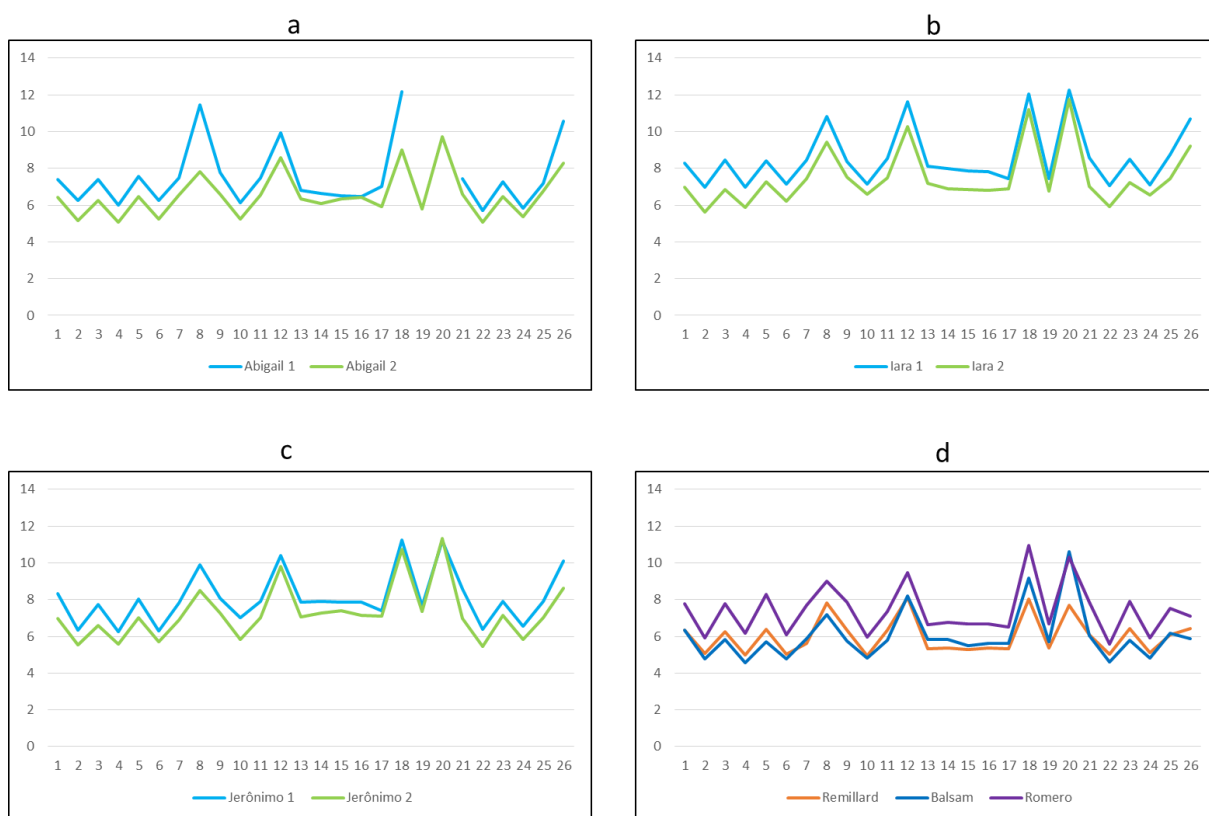


Figura 7 - Inflexões do andamento global do minueto e trio de Haydn. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2. (d) Performances dos estímulos utilizados na sessão 2 de estudo. Em laranja: Andrew Remillard; em azul escuro: Arthur Basalm; em roxo: Gabriel Romero. **Nota:** Não há continuidade na linha 1 de Abigail (a) porque a participante não repetiu a primeira seção do trio.

Como se pode perceber na Figura 7, há um padrão extremamente similar tanto entre os participantes, quanto entre as performances dos estímulos no que diz respeito às inflexões de andamento. Esta oscilação se dá provavelmente pela alternância entre tercinas e notas comuns, havendo um pequeno *acelerando* onde aquelas ocorrem, gerando assim uma espécie de compensação no fraseado pelas notas em disposição métrica regular que se seguiam. Tendo em vista esses resultados pode-se argumentar que por ser uma dança, e em conexão com a estrutura do texto, exista a intencionalidade de se expressar movimentos recorrentes.

Abigail (Figura 7a) teve alguns erros de execução, o que demonstra como seu ponto 8 é consideravelmente mais elevado na primeira gravação, assim como o final da obra entre os pontos 25 e 26. A elevação do ponto 17 ao 18 mostra como ela levou um tempo maior na primeira performance para retomar o minueto após o trio. De uma forma geral, sua primeira performance é mais metronômica e com alguns erros que comprometeram um pouco mais o desenho da linha das inflexões, e sua segunda performance é muito mais fluida. Auditivamente

percebe-se um uso muito maior do pedal na segunda performance, e conseqüentemente um toque menos articulado.

Iara (Figura 7 b) demonstra padrões bastante regulares e parecidos entre as performances, contudo percebe-se que a segunda parte do trio nos pontos mais altos, 18 e 20, ela faz a segunda vez bastante parecida com a primeira. Auditivamente percebe-se a intenção de mais contrastes na segunda performance e a primeira um pouco mais processual, o que fez com que aquela tornasse as linhas melódicas melhor delineadas.

Jerônimo (Figura 7 c) demonstrou similaridade nos pontos acima mencionados nas performances de Iara (b). Seu erro na repetição da segunda parte do trio (compasso 35) não comprometeu em nada o fluxo pois ele reencontrou rapidamente a melodia. De uma forma geral suas performances foram bastante vívidas na ornamentação, com contrastes de articulação (*legato/staccato*) sobretudo no tema do minueto e uma pequena improvisação no compasso 7 quando realizou o *menuet da capo*. Segundo Haynes (2007, p. 4) antes da expansão do romantismo, improvisação e composição eram atividades normais de qualquer músico. O autor ainda diz que a literalidade (fetiche com o texto) com o repertório “canônico” das grandes obras do passado não permite aos instrumentistas mudar nenhum detalhe e que não é surpresa que músicos clássicos³² não improvisem muito (HAYNES, 2007, p. 3).

Os picos (Figura 7 -pontos 8, 12, 18 e 21) são com frases um pouco mais longas³³. Nota-se que há maior regularidade entre os pontos 12 e 16 (trio) sendo que a escrita desta seção é em colcheias e pelo fato de a tonalidade estar em dó menor há uma mudança de caráter bastante significativa. Até o trio, o minueto era delineado por uma figuração de gestualidade mais ampla na forma de ondulação como acima mencionado. Esse aspecto é um conhecimento implícito processual nas convenções estilísticas da linguagem rítmica do século XVIII, que leva em consideração a organização hierárquica das classes rítmicas em termos de categorias sintáticas (YUST, 2019; MIRKA, 2009). Ainda assim, se considera a possibilidade de este desenho ondulatorio ser também proveniente da diferente quantidade de tempos em cada segmento (vide Tabela 6).

Ainda em relação à Figura 7, é possível notar que na segunda sessão de Abigail (a) há uma pequena oscilação da regularidade no trio (pontos 15-16) e que Iara (b) e Jerônimo (c) realizaram as frases maiores do trio (pontos 18 e 20) com andamentos muito parecidos tanto na

³² Aqui subentende-se músicos de concerto.

³³ Vide no capítulo de Metodologia (Tabela 6) como a contagem de tempos por segmento foi feita.

primeira quanto na segunda performance, como mencionado há pouco, fato que não pôde ser observado em Abigail pela falta da repetição.

As inflexões de andamento global foram consideravelmente mais rápidas³⁴ na segunda performance, algo que já era esperado pelo fato de terem uma sessão a mais de estudo para a familiarização com a peça.

A Figura 8 compara os participantes entre si na primeira performance e esta com os estímulos:

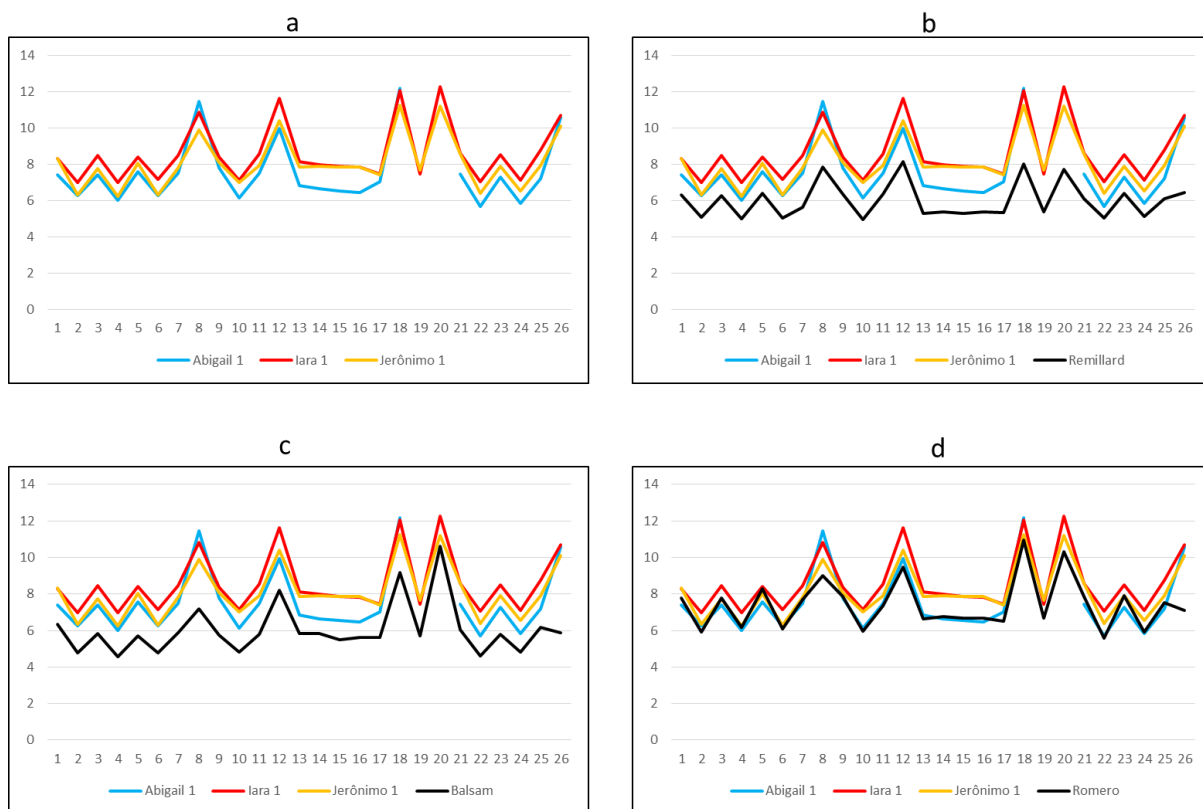


Figura 8 - Inflexões do andamento global do minueto e trio de Haydn. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Primeiras performances dos participantes. (b), (c), (d) Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos: Remillard, Balsam e Romero respectivamente. Em azul claro Abigail, vermelho Lara e amarelo Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

Conforme já mencionado, o desenho das inflexões do andamento global é muito parecido em todos os casos, porém é possível notar que nesta primeira sessão os andamentos dos participantes estão próximos entre si, porém distantes das gravações de Remillard (8 b) e Balsam (8 c). Aqui não existe a intenção de estabelecer um padrão de andamento como modelo, mas sim procurar entender como os participantes conceberam o andamento de um minueto de

³⁴As linhas mais para cima significam andamento mais lento, conseqüente as mais para baixo significam andamento mais rápido.

Haydn, pois é bastante instigante que mesmo em função de andamentos diferentes, as inflexões sejam tão parecidas entre todos.

A Tabela 7 mostra os andamentos globais da primeira performance dos participantes comparada aos estímulos:

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	160 ³⁵	104
Iara	223	92
Jerônimo	209	98
<i>Remillard</i>	<i>157</i>	<i>131</i>
<i>Balsam</i>	<i>159</i>	<i>130</i>
<i>Romero</i>	<i>194</i>	<i>106</i>

Tabela 7 - Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance de Haydn e dos estímulos em itálico

Apenas Abigail se aproximou mais do andamento dos estímulos, sendo que na primeira sessão de estudos eles não tiveram contato com as gravações, ou seja, este andamento foi uma decisão própria. Iara e Jerônimo tiveram um andamento bastante parecidos. Algo a se considerar é que a gravação de Romero é consideravelmente mais lenta em relação aos outros dois estímulos.

A Figura 9 mostra a mesma comparação em relação as segundas performances:

³⁵Não repetiu a parte B do trio, totalizando 30 tempos a menos (10 compassos)

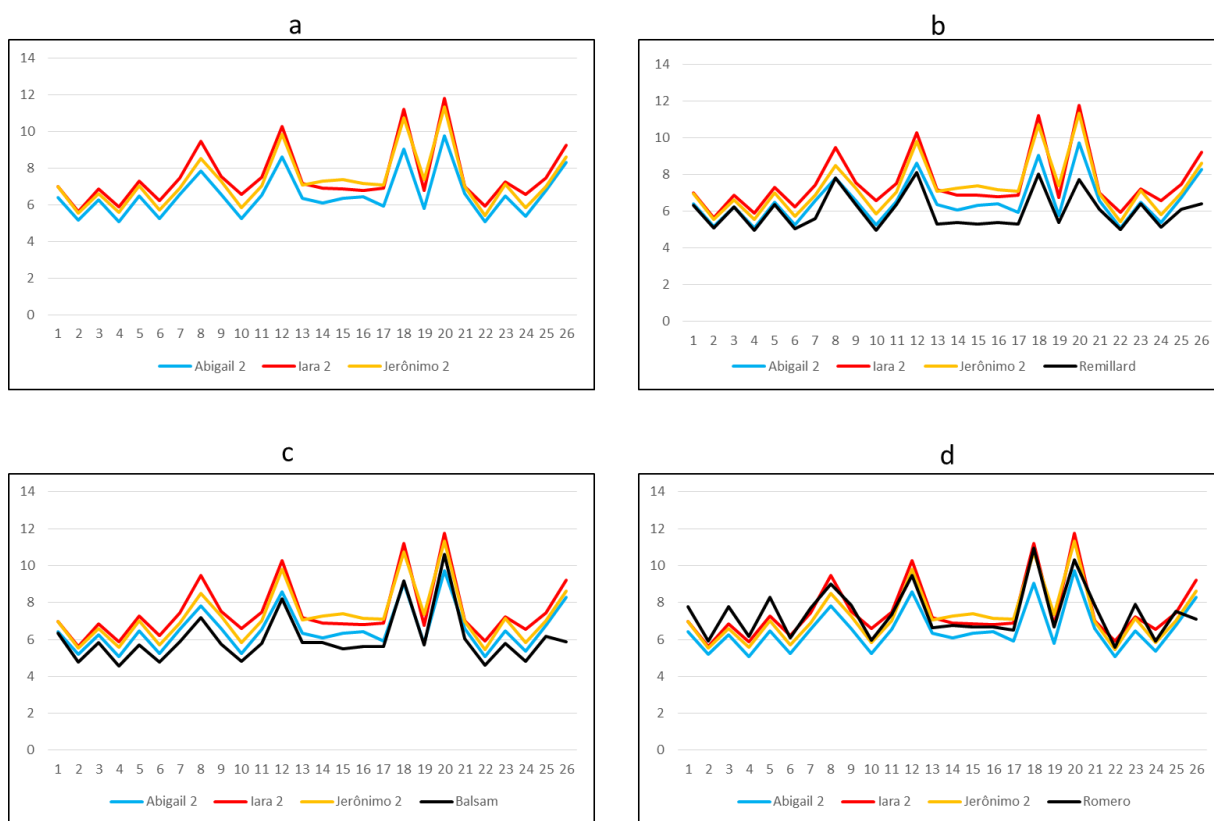


Figura 9 - Inflexões do andamento global do minuetto e trio de Haydn. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Segundas performances dos participantes. (b), (c), (d) Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos: Remillard, Balsam e Romero respectivamente. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

A partir da Figura 9 é possível perceber uma linearidade maior nas segundas performances (a) dos participantes, pois as linhas já não aparecem tão sobrepostas em alguns pontos quanto nas primeiras performances (Figura 8 a) o que sugere que houve uma fluidez maior do andamento

Conforme a Figura 9, a aproximação do andamento dos estímulos é bastante visível. Jerônimo fez num andamento bastante parecido com Remillard (b), enquanto que a gravação mais próxima dos participantes continuou sendo a de Romero (c). Como mencionado, os participantes tiveram mais tempo para estudar, o que sugere que o aumento do andamento bem como uma maior fluidez ocorreram pela crescente familiarização com a peça. Mas cabe aqui refletir também que há a possibilidade de imitação ou mesmo o uso dos andamentos das gravações como referência para a condução temporal. Na segunda entrevista³⁶ Iara revelou que preferiu as gravações de Remillard e Balsam, sobretudo a segunda; Abigail também do mesmo

³⁶Vide roteiro da entrevista completo no apêndice 3. A descrição completa das preferências dos participantes se encontra no Caderno de Transcrições, porém não foi colocada aqui e profundamente discutida pois fugiria dos objetivos do trabalho.

modo, porém preferindo a de Remillard; por fim, Jerônimo preferiu a de Balsam e não gostou em nada da gravação de Remillard.

A Tabela 8 compara, agora, os andamentos das segundas performances dos participantes com as performances dos estímulos:

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	170	121
Iara	195	105
Jerônimo	189	109
<i>Remillard</i>	<i>157</i>	<i>131</i>
<i>Balsam</i>	<i>159</i>	<i>130</i>
<i>Romero</i>	<i>194</i>	<i>106</i>

Tabela 8 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance de Haydn e dos estímulos em itálico

Abigail foi a participante que executou mais rápido, seguida de Jerônimo e Iara respectivamente, que tiveram um andamento global bastante aproximado. Embora nenhum dos instrumentistas tenha preferido a gravação de Romero, os andamentos de Iara e Jerônimo foram bastante parecidos com a gravação do mesmo, o que sugere duas possibilidades: a escolha de andamento pode ter sido consciente principalmente após a segunda sessão de estudo sendo que os participantes escolherem um fluxo e adaptaram suas ideias a este fluxo sem intenção de imitação demonstrando assim uma aparente autonomia em refletir sobre aspectos estilísticos. Isso mostraria que eles conseguiram absorver o que acharam mais pertinente, usando um andamento aproximado, mas talvez com escolhas interpretativas diferentes. A segunda possibilidade é que os andamentos foram escolhidos aleatoriamente de acordo com aquilo que pensavam da peça ou até mesmo das possibilidades inclusive físicas (mecânicas) para apenas duas sessões de estudo relativamente curtas.

Digno de nota até este momento não é apenas o fato de as inflexões do andamento global terem aumentado, mas sim de que os participantes conduziram o tempo de forma extremamente parecidas tanto entre si quanto com os estímulos, mesmo não conhecendo a obra nem as gravações de referência na primeira sessão de estudo. Ao que parece, a própria obra se demonstrou clara para os três e estes mesmos também utilizaram sua bagagem de conhecimento do estilo para a execução.

A seguir será demonstrado uma análise mais minuciosa do *timing* de um trecho da obra nota a nota, na forma como os participantes conduziram a nota da melodia.

3.3 Timing

Nesta subseção encontra-se a descrição de um trecho do minueto e trio na maneira como os participantes conduziram a melodia nota a nota. O trecho é do compasso 17 ao 34, totalizando 84 notas e 83 intervalos³⁷. O trecho foi escolhido exatamente por abranger a parte B do minueto e a parte A do trio, ressaltando assim a mudança de caráter que a obra possui. Para fins de contagens exatas, não foram considerados os trinados nem mordentes, sendo que quando um destes havia, foi calculada apenas a nota do primeiro ataque do grupo independentemente se esta foi a nota real ou não (vide nota 40)

A Figura 10 demonstra a maneira como os participantes conduziram as notas da melodia nas suas primeiras e segundas performances, respectivamente:

³⁷Não foi considerado o intervalo entre a última nota e a sua próxima.

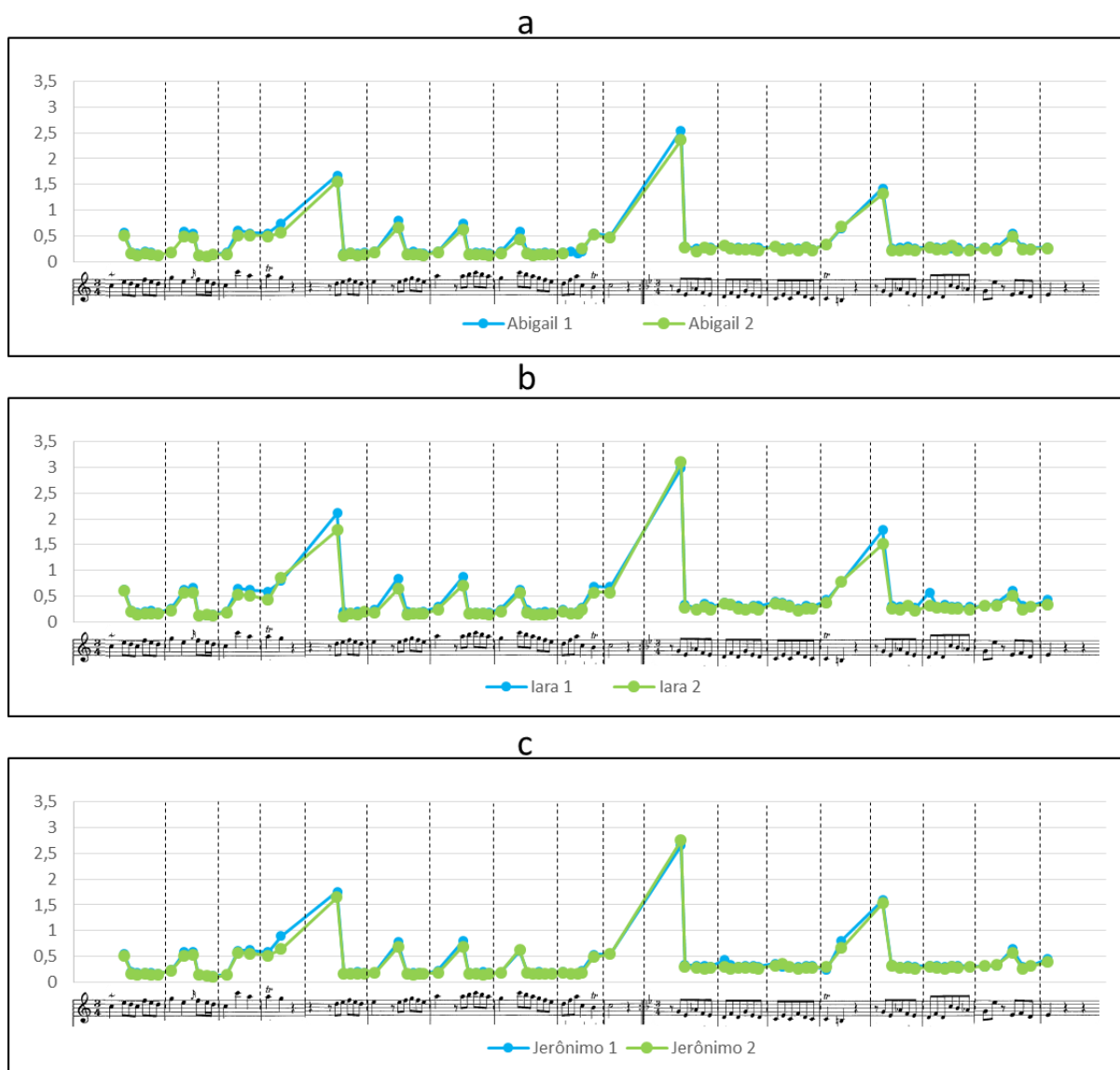


Figura 10 -Timing das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a)³⁸. Performances 1 e 2 de Abigail; (b)³⁹ Performances 1 e 2 de Iara; (c)⁴⁰ Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

Assim como nas inflexões de andamento global, o contorno deste excerto se demonstrou extremamente parecido entre os participantes. De uma forma geral os picos acontecem nas

³⁸ No compasso 17 da performance 1 de Abigail, a nota ré não foi tocada. Na performance 2 a nota fá do compasso 25 não foi tocada.

³⁹No compasso 32 da performance 1 de Iara primeira nota ré foi esbarrada com a nota fá, porém ré está sendo considerada.

⁴⁰A primeira nota do compasso 17 da performance 1 de Jerônimo foi si e não dó. No compasso 20 da performance 1 a nota atacada no trinado foi a superior (si) (idem na performance 2). No compasso 20 da performance 2 o último ataque da nota sol é considerado por ser a resolução do trinado. No compasso 30 da performance 2 a nota atacada no trinado foi a superior (ré). No compasso 30 da performance 2 o ataque do segundo si é considerado por ser a resolução do trinado.

pausas ou notas de maior valor, sendo que há grande regularidade nas notas de menor valor, corroborando com a ideia de Jerônimo sobre a flexibilidade do tempo ser mais comedida neste tipo de música. Percebe-se que todos os participantes executaram o trio um pouco mais lento que o minueto, pois nota-se a linha levemente mais para cima.

A Figura 11 mostra uma comparação entre as performances 1 e 2 dos participantes:

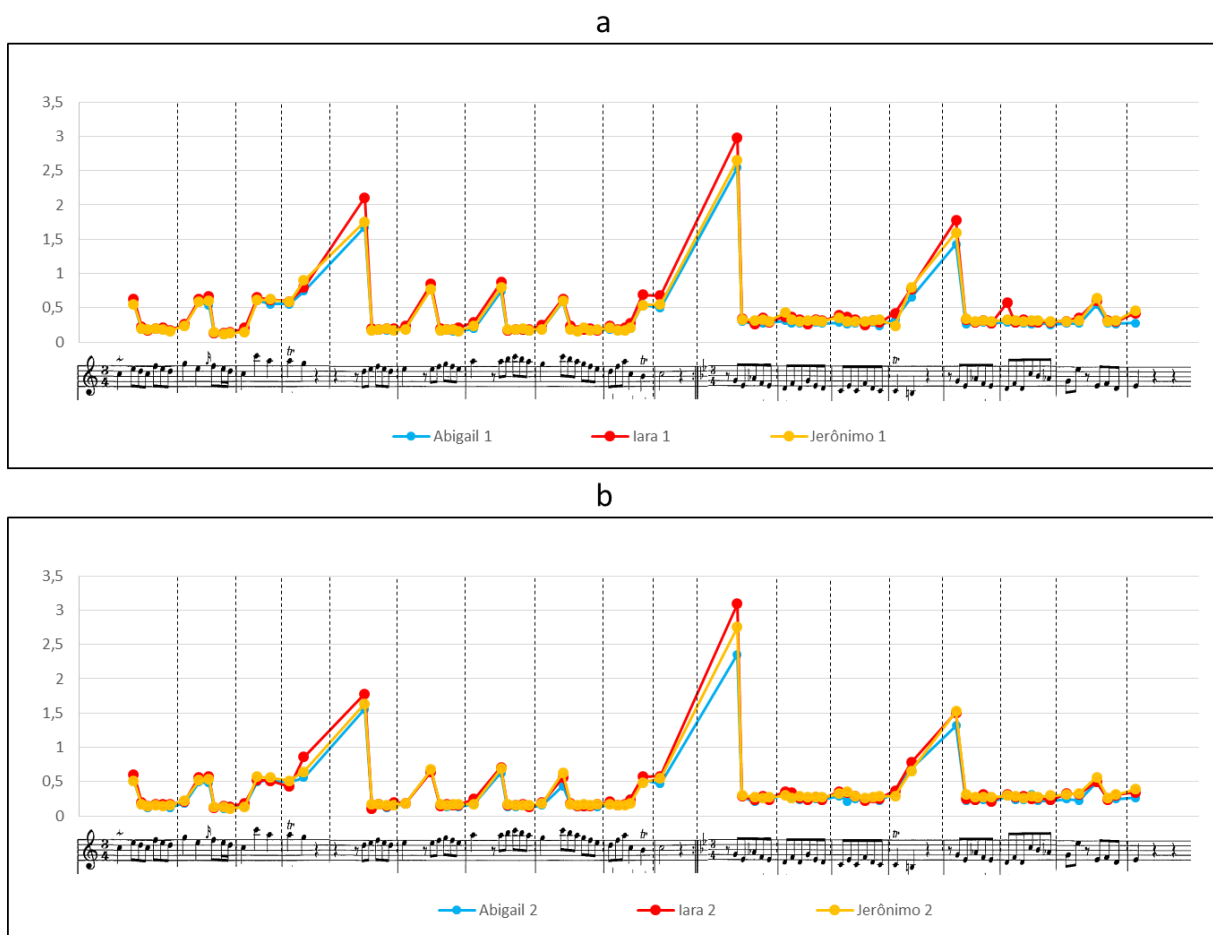


Figura 11 - *Timing* das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo.

De acordo com a Figura 11, é possível confirmar a extrema similaridade entre os participantes no excerto. Todas as linhas estão sobrepostas com pouquíssimas diferenças, sendo as principais nos maiores picos: do compasso 20 para o 21 e do compasso 26 para o 27, este último exatamente na transição entre o minueto e o trio. Esses locais são de pausas maiores, demonstrando que a principal diferença acontece nas finalizações e inícios da próxima frase, ou seja, a forma como cada participante conduz o tempo entre uma ideia musical e outra. Entre

o minueto e trio das segundas performances (b) Abigail faz a transição um pouco mais rápido, fato que se deve provavelmente por seu andamento global ser o mais rápido dentre os três.

Algo que chama a atenção é o fato de que mesmo em andamentos diferentes tanto entre os participantes como entre as próprias performances individuais (vide Tabelas 7 e 8) o *timing* permaneceu o mesmo demonstrando apenas um aumento do andamento global da peça entre as performances 1 e 2 e uma manutenção da ideia de condução melódica. É possível inferir que andamento global e *timing*, neste caso, são diretamente proporcionais, sendo que este último se adapta àquele independentemente da velocidade, o que vai do encontro às proposições de Repp (1995). Entretanto, é preciso lembrar que, como aponta Honing (2007, p. 277) a literatura da performance musical apresenta resultados conflitantes. É fato que, alguns autores encontraram que o ritmo global influencia o tempo expressivo, ou seja, o *timing* é específico em função dos andamentos globais (DESAIN e HONING, 1994; FRIBERG e SUNDSTRÖM, 2002, por exemplo). Em andamentos distintos, diferentes níveis estruturais tornam-se salientes, e desta forma isto tem um efeito sobre a liberdade expressiva e variabilidade observada (CLARKE, 1999). Já os estudos de Repp, (1994; 1995) sustentam que o *timing* expressivo é quase invariável sob alterações no andamento global. Isto foi interpretado como “invariância” (ou duração proporcional), um conceito-chave na pesquisa sobre controle temporal no desempenho motor qualificado (HEUER, 1991). No entanto, para Honing (2007), propriedades particulares do material musical, bem como diferenças estilísticas, podem ser responsáveis pelos diferentes resultados.

Ao que parece os elementos “clareza” e “simplicidade” tão mencionados nas entrevistas, se demonstraram bastante latentes e padronizados na condução temporal, tanto em termos de andamento global quanto em termos de *timing*, pois não se observa grandes arroubos do tempo, mudanças consideráveis de andamento ou mesmo flexibilização agógica exacerbada.

A manutenção do fluxo temporal tão similar entre os participantes e também entre os estímulos começa a demonstrar mais fortemente que há uma convenção um tanto mais unificada para a performance da música do século XVIII, ao menos nesta pequena amostra que tivemos.

A seguir será demonstrada a descrição do elemento dinâmica no mesmo trecho utilizado para o cálculo do *timing* e como cada participante conduziu a melodia em termos sonoros de maior ou menor intensidade.

3.4 Dinâmica

O nível dinâmico aqui apresentado se dá pela velocidade de ataque da nota sendo que mais peso na mão gera uma velocidade maior de ataque e conseqüentemente uma dinâmica mais intensa, e vice-versa. Com este recurso é possível observar como os participantes frasearam a linha melódica em termos de fluxo de dinâmica, visto que os mesmos mencionaram sobre a questão da sonoridade da obra estudada.

A Figura 12 demonstra a variação dinâmica dos participantes em suas primeiras e segundas performances:

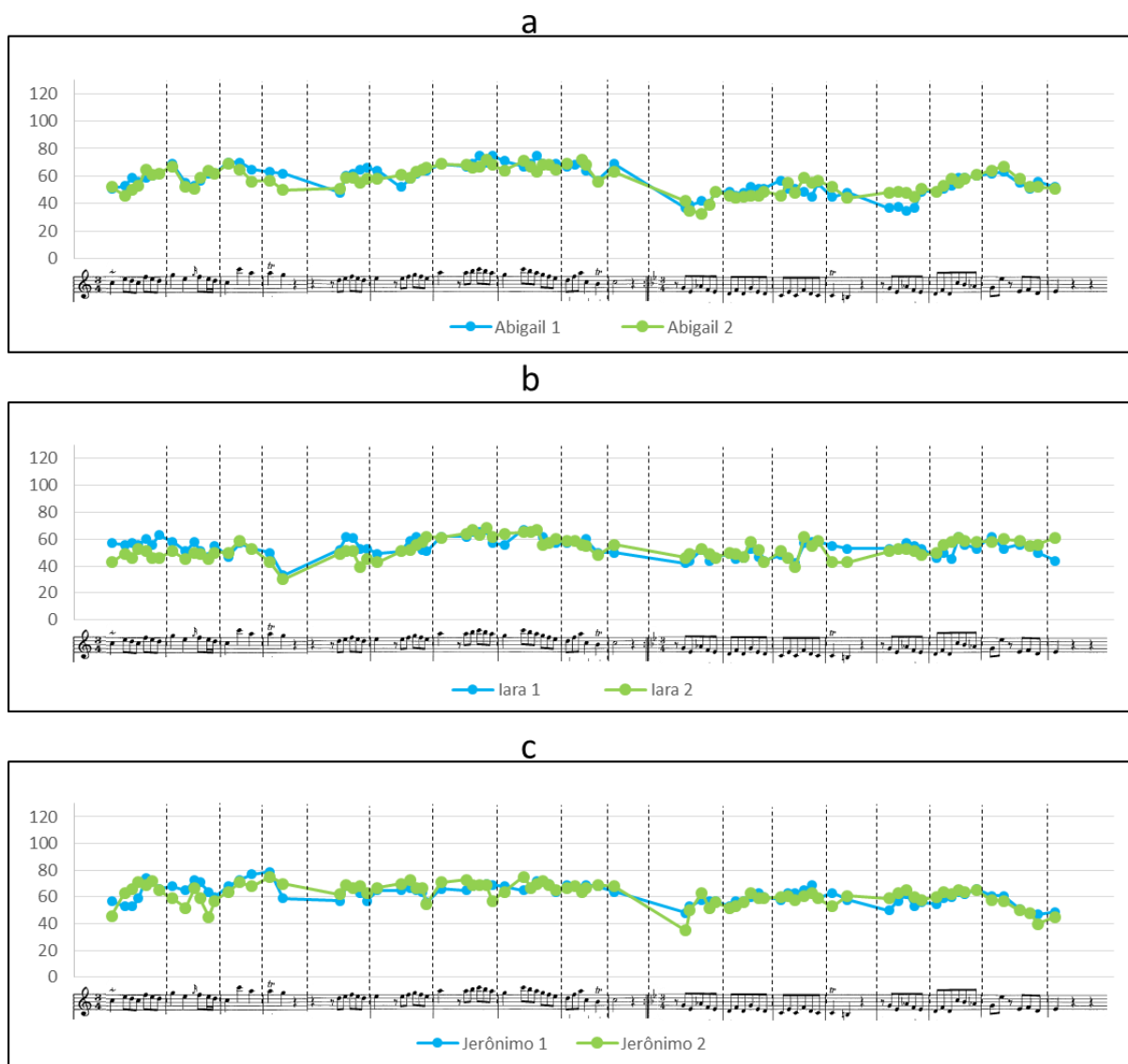


Figura 12 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Lara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

Diferentemente do fraseado geral e *timing*, na Figura 12 é possível perceber algumas diferenças na forma de frasear sonoramente o excerto. Entre os compassos 17 e 20 Iara (b) mantém a dinâmica um tanto regular, enquanto que Abigail (a) aumenta a intensidade até a nota sol do compasso 18, reduz no mi e aumenta novamente na pequena escala de graus conjuntos para chegar no dó do compasso 19 e então diminuir para a resolução da frase. Jerônimo (c) tem um procedimento parecido ao de Abigail, mas ao invés de aumentar a dinâmica, ele a diminui nos graus conjuntos do compasso 18. Todos os participantes tocam o compasso 20 diminuindo a dinâmica, ou seja, finalizando uma ideia sintática de frase musical, mas curiosamente Iara (b) retoma a frase (compasso 21) com mais intensidade do que Abigail e Jerônimo. Nota-se que os participantes resolveram o trinado⁴¹ de forma descendente na dinâmica no compasso 20, porém Abigail (a) e Iara (b) esta última na sua segunda performance, resolveram levemente ascendente no trinado do compasso 25-26. Jerônimo (c) por sua vez se manteve um pouco mais estável. Aqui surge a hipótese de que trinados numa resolução melódica descendente são resolvidos numa dinâmica mais suave, enquanto que os resolvidos ascendentemente não possuem um padrão de resolução dinâmica, visto que Iara mudou a forma entre as performances 1 e 2, Abigail resolveu ascendentemente e Jerônimo se manteve mais estável. Ao que parece, há uma forma de resolução de preferência pessoal dos participantes na finalização da seção do minuetto, pois ambos os trinados estão sobre a harmonia de tônica. Sendo assim, surge a hipótese de que pelo fato de a seção ter finalizado, exista uma maneira mais incisiva de demonstrar a estrutura da obra em finais de seções, visto que o trinado do compasso 20 apenas termina uma frase musical e não a seção completa.

O que sustenta este argumento é o fato de que todos os participantes diminuíram a dinâmica ao executar o trio (compasso 27). Aqui eles demonstraram os contrastes que mencionaram nas entrevistas, pela mudança de caráter (figuração e tonalidade) que a obra propunha. Ou seja, uma resolução de seção pode ser mais incisiva ou mais suave, de acordo com a ideia do próprio instrumentista também baseado naquilo que vem depois.

⁴¹Jerônimo foi o único participante que realizou trinados iniciando na nota superior (vide nota 40) Rosen (2003, p. 118) ao comentar sobre a ornamentação do período clássico, diz que o mesmo é contrário à ornamentação sufocante do estilo barroco e os demais estilos maneiristas. A partir de 1775 a música de Haydn não admite ornamentos (aqui entende-se com respeito a improvisação). O autor diz que o que sabemos sobre a forma de executar a ornamentação não pode nos guiar cegamente pois ele mesmo nunca leu uma obra didática sobre a execução da época, sendo que os métodos para piano parecem ser errôneos e irrelevantes. Há apenas uma convenção com respeito a essa prática que não é contraditada em outra parte. Como os gostos musicais mudam rapidamente, o autor recomenda a cautela antes de aplicar as ideias de 1750 a 1775 ou 1800 (ROSEN, 2003, p. 120).

Há mudanças mais significativas entre as primeiras e segundas performances em Abigail (12 a) no compasso 31; Iara (12 b) na resolução do compasso 34 e Jerônimo (12 c) no início do minueto (compasso 17) e entre os compassos 23 e 24. Ainda assim essas são pequenas nuances dinâmicas que podem ter ocorrido pela influência das gravações dos estímulos ou pela própria situação de performance que sempre se difere uma da outra.

A Figura 13 demonstra a comparação entre os participantes nas performances 1 e 2, respectivamente:

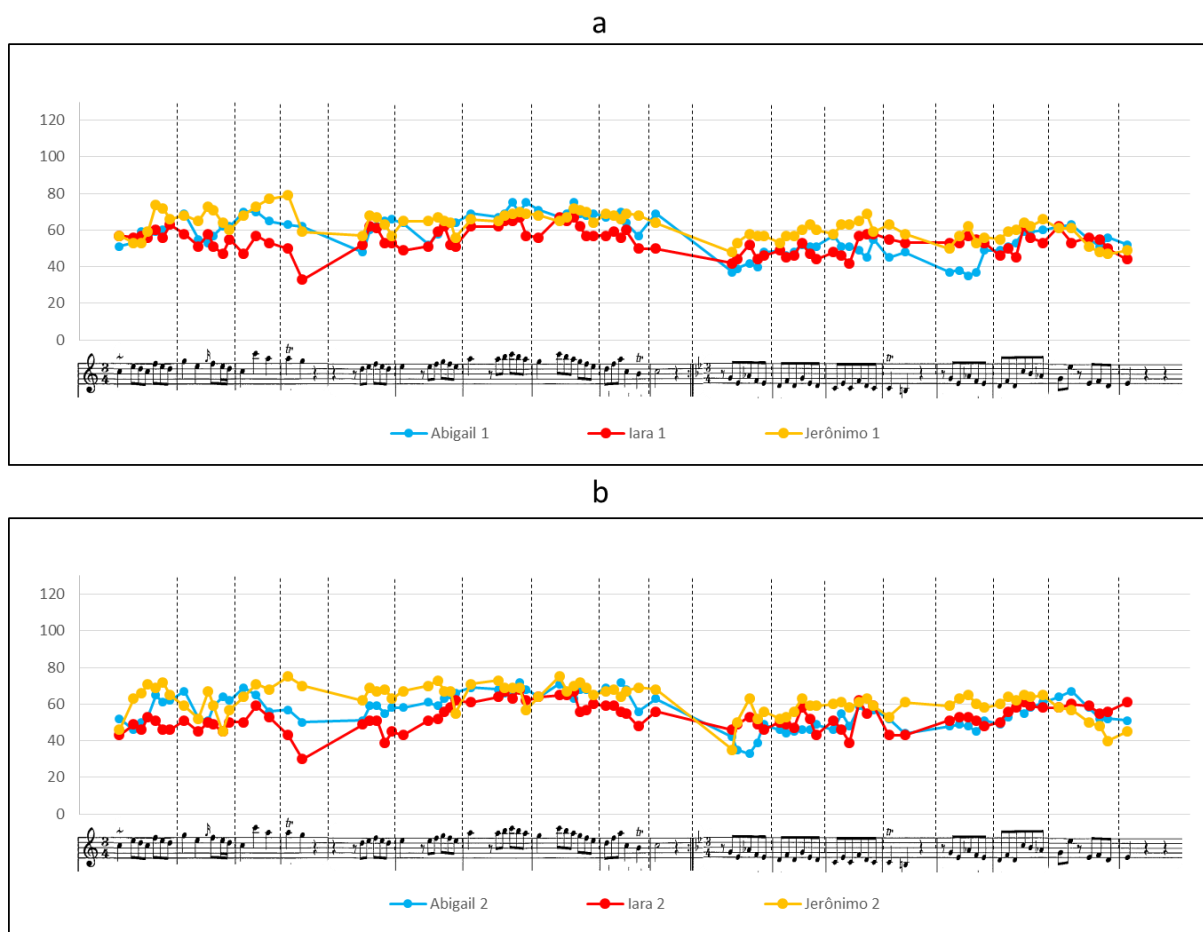


Figura 13 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia do minueto e trio de Haydn, compassos 17-34. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo.

Nesta disposição é possível observar melhor as semelhanças e diferenças salientadas anteriormente entre os participantes. Abigail pareceu contrastar mais na primeira performance entre o fim do minueto e início do trio. De uma forma geral, Iara demonstrou uma sonoridade mais suave e Jerônimo uma sonoridade mais robusta nas duas performances.

Conforme é visto na Figura 13 a sonoridade de Haydn, ficou numa amplitude que girou em torno dos 40 a 80 pontos captados pelo sensor do *Midi*, sendo que pareceu um tanto regular dentro das escolhas de cada pianista. Ao que parece os elementos “clareza” e “simplicidade” mencionados pelos participantes estão sendo salientados na dinâmica, através de contrastes e conduções que acontecem num nível aparentemente mais linear, mas que varia de acordo com o caráter de cada seção.

3.5 Considerações parciais

As ideias e conceitos próprios dos participantes sobre o estilo de Haydn se demonstraram de certa forma bastante convergentes. Alguns apontamentos podem ser feitos baseados nas respostas das entrevistas, sobretudo no que se diz respeito ao elemento clareza.

Antes de tudo, é necessário considerar que os participantes estão imbuídos de ideais próprias e que estas são parte do seu modo aparente de ser e agir. Neste sentido, Iara e Jerônimo se demonstraram um pouco mais analíticos dando atenção à estrutura da obra ou o que é perceptível através da escrita, enquanto que Abigail pareceu ser um pouco mais impressionista, se permitindo guiar pelas sensações e intuições de escuta e execução.

Iara deu atenção à disposição rítmica e a maneira como Haydn varia o tema melódico das suas obras, ou seja, as estratégias de composição. Na sua visão, existe elegância e objetividade e a sonoridade do compositor é precisa sendo que este último fator se relaciona a como o dialeto de Haydn deve ser pronunciado. Enquanto instrumentista ela pensa que o fraseado deve ser ressaltado, bem como os contrastes entre as seções, além de querer demonstrar ao ouvinte a ideia de dança, o que demonstra a sua atenção com o gênero.

Abigail traz aspectos latentes das estratégias e do idioma do compositor, pois menciona o quanto a estrutura é clara e a organização do material é simples e objetiva. O foco esteve tanto na métrica quanto na simplicidade, o que faz inferir que a participante relaciona as estratégias também com o dialeto de Haydn.

Jerônimo por sua vez fez a relação idiomática do piano com os instrumentos de orquestra entendendo que esta última e o quarteto de cordas fazem o ideal de sonoridade do estilo clássico. Clareza foi o elemento mais latente em sua entrevista, demonstrando assim uma relação entre as estratégias e idioma do compositor.

Todos eles citaram Beethoven comparativamente a Haydn. Aqui percebe-se uma tomada de referência em relação ao idioma compartilhado na época. Por fazerem parte do estilo clássico, os dois compositores de certa forma compartilhavam o mesmo idioma, sendo a

principal diferença no dialeto dos mesmos (ambiguidade do acorde mencionado por Iara, por exemplo).

A menção da clareza estrutural da obra como algo presente no estilo remete aos princípios de organização métricos bastante latentes no século XVIII. Sendo assim, a fala de Iara ao mencionar sobre as pausas e as sínopes e a de Jerônimo ao falar sobre as frases, se alinham à essas características presentes no estilo conforme ressaltado pela literatura.

O ideal de clareza foi mencionado por todos os participantes, parecendo ser um pilar do estilo na visão dos instrumentistas, ao passo que elegância, objetividade e simplicidade parecem subsidiar a clareza, orbitando ao redor da mesma através do fraseado. Novamente, ao que tudo indica, a clareza está a serviço de um fraseado claro e objetivo, que deve ser produzido por uma sonoridade simples e que ressalte a estrutura da obra de forma elegante.

Mais uma vez, embora diferentes entre si em alguns momentos, os conceitos pareceram de uma forma geral convergir para um ponto em comum de assimilação estilística, ao menos na fase de verbalização pelas entrevistas. De certa forma, isto demonstra que os participantes estão alinhados nos seus conceitos sobre a música da segunda metade do século XVIII.

Tanto as ideias dos participantes quanto suas performances demonstraram uma forte tendência de conversão para fatores comuns sendo que nas performances, as conversões foram ainda mais evidentes pois houve grande similaridade tanto nas inflexões de andamento global, quanto no *timing* específico do trecho analisado, sendo que mesmo em face dos diferentes andamentos escolhidos, o delineamento da linha foi extremamente parecido, inclusive com o dos estímulos.

Com respeito à dinâmica, foi possível observar algumas diferenças mais significativas de escolhas de condução e inclinação da sonoridade, o que aparentou demonstrar certa singularidade dos participantes. Ainda assim, o nível dinâmico girou em torno de pontos mínimos e máximos bem delimitados, e a mudança de sonoridade foi bastante evidente na troca de seção. Isto de certa forma leva a pensar que a sonoridade deste tipo de música parece estar bem definida para os participantes como algo provavelmente vindo das convicções das convenções de performance da comunidade de prática da qual eles fazem parte.

De uma forma geral tanto as ideias quanto a execução parecem estar fortemente padronizadas, o que gera uma ideia de consolidação advinda da tradição e bem absorvidas pelos participantes

Algo digno de atenção é que todos eles tiveram um contato relativamente pequeno com a obra Haydn, de acordo com as informações que forneceram sobre suas respectivas trajetórias

musicais. Aqui surge a hipótese de que embora conheçam pouco do dialeto do compositor, conhecer o idioma foi o suficiente para gerarem produtos de performances bastante parecidos (convencionais) e satisfatórios aos olhos do autor deste trabalho que também está inserido na comunidade de prática da música de concerto ocidental.

Aqui percebe-se que dialeto e idioma estão bastante correlacionados não apenas na forma de escrita, mas também na execução musical, e que uma base idiomática de estilo pode subsidiar a produção dialetal de um compositor específico mesmo que não haja um contato tão intenso com sua obra. O fato de terem usado Beethoven (aluno de Haydn) como referência, demonstrou que o conhecimento do entorno serviu como catalisador para a execução de uma obra desconhecida dentro dos parâmetros mínimos que se esperam de caracterização estilística referente ao período do qual ela faz parte.

4. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE CHOPIN

A mazurca de Chopin foi a primeira peça a ser estudada por Abigail, a segunda por Iara e a terceira por Jerônimo sendo que o contato com as obras do compositor foi o mais significativo por parte de todos os participantes (vide Tabela 2) dentre os compositores estudados nesta pesquisa. A mazurca op. 33 n. 3 faz parte de um grupo de 4 mazurcas publicadas em 1838, mesma época em que os prelúdios op. 28 e a segunda balada estavam sendo compostas⁴². Ainda neste mesmo ano, Schumann escrevia as Cenas Infantis e a Kreisleriana, sendo esta última dedicada a Chopin.

Ao refletirem sobre as semelhanças e diferenças entre a mazurca e as obras já estudadas de Chopin, os participantes tangenciaram pontos em comum. Iara mencionou o contraponto, delineamento melódico, harmonia e ornamentação como pontos semelhantes e os aspectos métricos e rítmicos como diferença:

De semelhança. Primeiro eu acho que a construção contrapontística de Chopin, é bem presente (...) A condução melódica, a forma como ele conduz a melodia, usando alguns cromatismos, é bastante vocal também, (...) Mesmo que seja uma dança, mas tem a melodia bastante vocal. (...) E ornamentação também, o tipo de ornamentação. (...) Alguma coisa de progressão harmônica também, isso são as semelhanças né? Agora, o que tem de diferente (...) Talvez alguma coisa da figuração que me lembra um pouco *polonaise*, talvez a nota pontuada, esse (canta) essa coisa bem contadinha (canta) que dá um ar de dança (...) Mas eu acho que eu também nunca toquei mazurca. É... o que é diferente (...) Acho que esse apoio no segundo tempo (...) (CT – Iara - p. 15)

Considerando a escrita contrapontística, Samsom (2001, p. 276) diz que de certa forma a maior conquista de Chopin foi traduzir o contraponto de Bach⁴³ perfeitamente adaptado ao século XVIII para a escrita idiomática do piano, e esta conquista, por sua vez influenciou todo o futuro da música pianística.

⁴²Vide cronologia da vida e obra de Chopin em Samson (1992).

⁴³De acordo com Dahlhaus (1989, p. 31) a influência de Bach pode ser sentida em compositores como Chopin e Wagner. Esta influência vem de uma ideia central do pensamento da música do século XIX: a ideia de que expressividade e contraponto não precisam ser mutuamente excludentes, mas podem complementar-se ou até mesmo criar uma à outra.

Assim como na obra de Haydn, Abigail demonstrou não considerar diferenças na obra de Chopin. Ao falar das semelhanças ela mencionou a escrita da mão esquerda e também o aspecto do contraponto, como Iara o fez anteriormente:

Semelhança eu acho [que] é principalmente a mão esquerda, o acompanhamento, o baixo. (...) A polifonia também. Ah (risos) tudo é polifônico. (...) Olha, não sei se eu consegui tocar estilisticamente uma mazurca, mas de questão de escrita, eu acho que... (...) Não sei se tem tanta diferença de escrita, não. (...) Chopin é mais ou menos a mesma linguagem, não tem tanta diferença na escrita de Chopin, para mim. Claro, tem questão de estilo de *polonaise*, estilo mazurca, valsa (...) Mas de escrita pra mim não, não tem tanta diferença. (CT – Abigail p. 45, 46)

Ao comentar de estilo, Abigail está na verdade fazendo menção ao gênero e forma, mencionando os mesmos aspectos que foram citados por Iara. Ao mencionar sobre o gênero mazurca⁴⁴, Rosen (2003) diz que as obras deste tipo se destacam do restante da produção considerada folclórica de Chopin, pois de certa forma o compositor utiliza apenas fragmentos de melodias, fórmulas polonesas e ritmos nacionais típicos que ele combina à sua maneira com grande originalidade.

Jerônimo trouxe o aspecto da música vocal, mas um pouco mais incisivo do que Iara, para aquele o “canto” é algo fundamental em Chopin, algo que ele defendeu em toda a sua entrevista:

O canto! É um cantor constantemente. Em toda a sua música, o componente lírico, a melodia é fundamental. (...) Essa é a semelhança mais importante. (...) Dentro de tudo; se você me pergunta qual a semelhança com todas as obras que toquei, seria essa. Porque nunca toquei mazurcas, então a diferença é que tá [é] uma mazurca. É uma dança que eu não toquei e tem uma característica específica. O segundo tempo vai apoiado. (...) Sinteticamente é isso, a semelhança sempre o componente do canto, e a diferença é a métrica. (CT - Jerônimo - p. 132, 133)

Com respeito ao aspecto vocal da música de Chopin, Dahlhaus (1989, p. 117) aponta que o estilo melódico de Bellini nas árias e sobretudo nos cantábiles lentos, é o que existe de

⁴⁴Para Dahlhaus (1989, p. 149) Chopin tem a capacidade de caracterizar a funcionalidade e literalidade dos gêneros, o que define uma balada como balada, um noturno como noturno ou uma mazurca como mazurca e assim por diante.

melhor no século XIX com respeito ao que se entende do termo melodia, e que Chopin principalmente nos noturnos foi claramente influenciado por Bellini.

Nota-se que todos os participantes mencionaram a questão da métrica e da peculiaridade do gênero mazurca sendo que esta atenção é dada provavelmente pelo fato de os mesmos nunca terem tocado uma peça do gênero, até o momento da coleta.

Ao serem questionados sobre como definiam o estilo do Chopin, os participantes divergiram em vários aspectos e convergiram em alguns pequenos pontos. Iara focou em aspectos da escrita e da maneira como Chopin se vale das estratégias de composição:

(Risos) Essa pergunta é tão difícil! (...) Mesmo naquelas peças que parecem muito melodia e acompanhamento ele é bastante polifônico, tem bastante contraponto, bastante outras vozes (...) A construção contrapontística dele é muito presente. Acho que Chopin tem uma coisa muito lírica em todas as peças, mesmo nas mais virtuosísticas e grandiosas (...) Tudo lembra muito canto (...) Tem um quê [algo] de improvisação também, muito característico dele, é a improvisação na melodia no caso, que tem outros compositores que tem muita improvisação na condução só harmônica. (...) Chopin é muito melódico, muita improvisação na melodia, lírico na melodia, pra mim é melodia (...) Por exemplo (toca o início da parte B). Isso é muito a cara de Chopin! (risos) Essa progressão harmônica. As tensões as resoluções, isso é muito característico (...) (CT – Iara - p. 16, 17)

Iara deu bastante atenção para a construção melódica, contraponto e harmonização nas obras de Chopin, bem como o caráter improvisatório⁴⁵ do compositor. Whittall (1987, p. 77, 78) diz que há evidências de que Chopin nunca tocou uma peça duas vezes da mesma forma, mas variava de acordo com o humor do momento, por exemplo, sendo que sua arte é claramente inimiga da falta de espontaneidade⁴⁶.

Abigail, por sua vez não soube expressar objetivamente como definia o estilo de Chopin, e isso se deve provavelmente por esta ter sido sua primeira coleta e não se viu preparada para

⁴⁵ Os termos improvisatório e improvisativo serão usados de maneira intercambiável neste trabalho para se referir à improvisação.

⁴⁶De acordo com Temperley (1989, p. 51) segundo todos os depoimentos, Chopin compunha invariavelmente no piano e trazia a essência da música na sua cabeça, sendo que a cada interpretação havia uma versão sempre um pouco diferente. Desta forma, em Chopin não há uma distinção clara entre composição e improvisação. Ritterman (1992, p. 24) diz que em vários concertos iniciais de Chopin, o mesmo concluía o programa com uma improvisação sobre um tema vocal.

responder tal pergunta⁴⁷. A participante, contudo, demonstrou entender o estilo baseada em certas sensações que a música de Chopin lhe causa:

Que pergunta difícil! Que eu acho que um estilo⁴⁸ geral do compositor (gesticula)... Dentro de cada peça, pra mim, acho que tem um estilo. Principalmente o Chopin que varia de valsa, balada, noturnos, cada um... Os noturnos são mais melancólicos. (...) Tá, para mim Chopin é muito melancólico, muito intenso, tocar... É difícil tecnicamente, então... Não sei se é isso... (...) É... então a união de, tanto a parte técnica, quanto a intensidade das músicas de Chopin, para mim é difícil, que é uma concepção interpretativa das obras. É... não sei se isso entra no estilo, não sei (riso) (CT – Abigail - p. 46)

Jerônimo demonstrou um pensamento de outra natureza. O participante trouxe aspectos mais filosóficos e ideológicos do romantismo, comparando a obra de Chopin com a de outros compositores:

Boa pergunta! Porque não [é] toda a sua música romântica. (...) Os ideais do romantismo são a busca dessa liberdade, da liberdade do ser, da liberdade da expressão. Mostrar esse mundo, esse universo interno do compositor, do ser humano, sua relação com a morte, sua relação com a vida, é... O existencialismo é parte do romantismo. (...) Então, não necessariamente toda a música de Chopin é romântica, nesse sentido. (...) Mas por exemplo, Schumann é claramente música romântica. (...) Pode ser, porque a estética também está determinada pelo pensamento ideológico. (...) O tema, penso eu é que tentamos pôr os compositores em categorias rígidas demais: romântico. Beethoven o que é? Romântico, clássico? (...) É Beethoven! Então tem uma tendência dos compositores, uma tendência a um estilo. (...) Mas o mais importante é tirar esse componente lírico, o canto. Sempre está o canto presente. (...) Tem uma influência clara da ópera italiana. (...) O caráter nacionalista também (...) Compor mazurca tem a ver com esse nacionalismo também... A *polonaise*, por exemplo. (...) Improvisatório também, isso é muito importante! Essa cara de improvisação. (CT – Jerônimo p. 133 - 137)

⁴⁷ “A obra de Chopin tem um estilo mais cantábil e dramático. A narrativa do discurso musical enfatiza quase sempre um gênero de dança, tem um caráter mais improvisativo e operístico, sempre ressaltando a linha melódica.” (Nota adicional feita pela participante, registrada no Caderno de transcrições após a entrevista 1, p. 54)

⁴⁸ “Não é o estilo de cada peça, na real [verdade] eu quis dizer que tem o estilo do compositor e dentro desse estilo tem o caráter de cada peça” (Correção posterior feita pela participante)

De acordo com Copland (1969, p. 23) o romântico parte da premissa de que sua música é fundamentalmente uma expressão das emoções pessoais e essa atitude subjetiva colocava toda ênfase na exibição aberta e desinibida dos próprios sentimentos. Para Samsom (1992, p. 4) o termo romântico conota mais claramente ideias e motivações do que estilos, e que em música a estética romântica está baseada primeiramente na capacidade da linguagem musical de expressar o mundo emocional interior e também a percepção externa do mundo. Neste sentido Chopin seria considerado um compositor romântico, contudo, o autor chama atenção para o cuidado que se deve ter com esta visão, pois a mente ordenada e precisa de Chopin faz com que este tenha mais em comum com os compositores clássicos do que com seus contemporâneos. Embora influenciado pela ópera italiana, o compositor tinha admiração especialmente por Bach, Handel e Mozart (SAMSOM, 1992, p. 4).

É possível perceber que os participantes focaram em aspectos de naturezas distintas. Iara foi bastante analítica ao definir o estilo de Chopin, Abigail se demonstrou mais intuitiva, enquanto que Jerônimo pareceu levar mais em consideração a estética do compositor. Tanto Iara quanto Jerônimo mencionaram a melodia e o caráter improvisatório que Chopin possui em sua obra.

Com respeito aos ideais sonoros e estruturais do estilo de Chopin, os participantes convergiram para a melodia. Iara novamente ressalta o contraponto, também trouxe algo de relação sinestésica ao se referir a harmonia, e demonstra como pensa isso na execução:

(...) Considerando, que existem camadas de melodias, camadas de som, camadas sonoras... Que se complementam, mas que também são melodicamente, (...) Tem uma certa autonomia, são interdependentes. Eu penso que esse tipo de música tem que ser pensado na condução dessas melodias de camadas e que eu acho superdifícil (risos) (...) É uma coisa contrapontística (...) A questão da progressão harmônica, da cor da progressão, da cor de cada acorde da progressão (...) Por exemplo, nesse trecho aqui (toca). Esse é um acorde mais escuro para mim. E aqui vai começar a abrir... aí abre bastante porque daí gera muita tensão. (...) Dentro de uma progressão cada acorde tem uma função, uma cara, que é uma cor que eu vejo (...) Pra mim, seria um som bastante cantábile, de uma forma geral. (...) Não consigo definir de outra maneira, pensado melodicamente, um som pensado cantado, entende? (CT – Iara - p. 17,18)

De acordo com Blume (1970, p. 138) uma característica romântica do tratamento das tonalidades é a mudança fluida, o imperceptível deslizamento de modulações de progressões deceptivas.

Abigail passou a ressaltar o aspecto melódico do estilo de Chopin e demonstrou na sua fala a forma como pensa essa condução melódica. Aqui, a participante descreve verbalmente a sua ideia de execução de fraseado:

Eu tenho assim a melodia, aquela coisa muito melosa. (...) É, muito expressivo. (...) Tipo... Iniciar uma frase, iniciar muito delicado⁴⁹ (toca duas notas) fazer o crescendo e terminar a frase muito (gesticula) é... Eu penso muito nos finais e inícios de frase em Chopin. Em questão de som de não fazer um negócio... Não é mal feito, jogado os finais de frase, eu penso muito em fazer (toca duas notas, a primeira mais forte e a segunda mais fraca) (...) Dependendo de cada peça de Chopin vai ter a questão do acompanhamento, do estilo de cada gênero, é gênero poderia te dizer, valsa? (...) Então cada um vai ter seu... pensando na métrica, vai ter os primeiros tempos (...) Tipo, tem lá primeiro tempo: um, dois, três (conta duas vezes e bate o pulso) mas daí o primeiro compasso, leva pro segundo, que leva pro terceiro que é mais... Que em relação ao segundo é mais, é mais em termos de dinâmica. (CT – Abigail - p. 47)

Nesta fala Abigail demonstra o chamado arco de frase, em que se começa suave, se chega até um ápice dinâmico e se retorna suave, sendo que essa descrição remete a Clarke (1989) que diz que o fraseado envolve a organização da estrutura dos segmentos melódicos e pode ainda englobar a ideia de contorno melódico, ou seja quando há menção ao potencial do direcionamento das linhas melódicas, tendo em vista características do padrão sonoro global resultante, em termos de sua inclinação, desvio e reciprocidade (contorno em arco, ondulante, em degraus, descendente, por exemplo). Este fraseado descrito por Abigail é baseado na construção da frase que pode abranger vários compassos.

Jerônimo novamente insistiu no canto como ideal em termos sonoros, e mencionou levemente a questão rítmica como elemento estrutural. Corroborando com Abigail, ele comenta sobre as frases longas de Chopin:

Em termos sonoros sempre o canto. É isso, o canto, melodia acompanhada. (...) O legato por exemplo é

⁴⁹“Suave. Em questão de sonoridade Chopin sempre resalta uma linha melódica as vezes em sonoridade forte, outras vezes em sonoridade mais suave.” (Correção posterior feita pela participante)

muito importante. Não pode tocar (toca o início de um noturno) o cantor não faria (canta desligando os intervalos) (canta de novo ligando os intervalos). Então o legato é muito importante. (...) (Toca e canta algumas notas do scherzo 2) Esse arco é gigantesco, muito grande, é quase uma página. (...) Então são frases melódicas muito longas, é isso: tentar, não sei exatamente como, porque eu faço da minha maneira, tentar imitar o canto, o máximo possível. (...) Depende da música, na *polonaise* por exemplo o componente rítmico (canta) é muito importante. (CT – Jerônimo - p. 137, 138)

Jerônimo assumiu por completo a ideia do canto como elemento principal do estilo de Chopin, demonstrando ao cantar como pensa que este tipo de música deve soar. Este pensamento também é contemplado por Iara ao mencionar o “som cantado”⁵⁰.

Ao refletirem sobre o que achavam importante ressaltar numa obra desse estilo, os participantes mantiveram suas ideias, contudo, o elemento agógica se tornou latente para os três. Iara reforça seu pensamento sobre o contraponto e a textura, bem como a questão das tensões e resoluções:

Acho importante ressaltar essa coisa das camadas né? (...) Muito tensão e resolução, isso é muito importante, tanto no nível de progressão harmônica quanto no nível de ornamentação melódica. É... Tem uma coisa que eu não falei, mas a variação agógica, que eu acho muito característico também... (...) Isso também é importante, de onde levar pra frente, onde puxar um pouco pra trás, o tempo. De fazer os *rubatos* e como fazer os *rubatos*, é... Para ajudar também nessa coisa da expressão, dessas tensões [e] resoluções, entende? Isso eu acho que formalmente é muito importante na música de Chopin, tanto no micro quanto no macro (...) Basicamente essas três coisas: essa das camadas sonoras, melódicas de certa maneira; a questão do tempo, da tensão e resolução da condução harmônica e da ornamentação melódica. (CT – Iara - p. 19)

Abigail relatou suas dificuldades ao mencionar sobre a manipulação agógica. Também demonstrou sua relação com a tradição de performance ao dizer que este elemento é importante por percebê-lo nas gravações:

⁵⁰Temperley (1989, p. 56) traz uma crítica do jornal Daily News de 10 de julho de 1848 que dizia: [*Chopin*] consegue superar enorme dificuldades [técnicas], mas tão quietamente, tão suavemente e com delicadezas e refinamentos tão constantes que o ouvinte não percebe sua real magnitude. É uma delicadeza requintada, com a líquida maciez de timbre e a redondeza perolada de suas passagens rapidamente articuladas que são as feições peculiares da sua execução.

Pensando nessa mazurca (...) Eu acho que é importante ressaltar sempre, [que] é um três por quatro, os primeiros tempos e a melodia⁵¹. (...) Eu não sei se consegui fazer muito a questão de agógica, eu não sei o andamento disso (mazurca) tá escrito simplice (...). É, talvez se eu puxasse isso um pouquinho no andamento, pensando nessa aqui (aponta a partitura) eu conseguiria mostrar mais coisas em relação a agógica, mas eu fiquei com medo de puxar e errar nota. (...) É o que eu ouço geralmente nas gravações (risos). Uma coisa que estilisticamente é de Chopin, essa coisa da agógica⁵², de ser muito expressivo em relação a agógica. (CT – Abigail p. 48, 49)

Jerônimo, por sua vez, também trouxe o elemento agógico, mas justificando este em favor do canto. Ao dizer sobre a necessidade de saber cantar para se tocar Chopin, ele menciona Schubert, fazendo uma alusão aos *lieder* escritos pelo compositor alemão, bem como ao que ele denomina estruturas clássica de Chopin:

Me veio na cabeça a flexibilidade... (...) Ao tempo por exemplo. Não tem que ter flexibilidade porque sim, [mas] pelo canto. (...) Se preciso de mais tempo para alcançar um intervalo, preciso fazer *rubato*. (...) Soar livre, flexível, não pode soar com travas (...) Tem que buscar a medida justa. Por isso tem que saber cantar. (...) Para Chopin, para tudo! (...) Schubert também. (...) Ele compôs muitos *lieder*, então o canto para ele é muito importante (...) Menciono Schubert, porque Schubert tem uma linguagem clássica, mas como um discurso romântico. (...) Então... Chopin tem como isso mesmo, tem uma linguagem bem clássica também. (CT – Jerônimo - p. 140, 141)

Segundo Dahlhaus (1989, p. 96) nós tradicionalmente consideramos Schubert como um compositor romântico clássico⁵³ por sua proximidade com Beethoven e Schumann. No entanto também dizemos que Schubert é um compositor romântico que se torna o clássico compositor de canções alemãs.

Com respeito a agógica, mencionada pelos participantes, Rosen (2003) diz que a prática dos séculos XVIII e XIX chamada de *rubato*, consistia numa expressiva forma de ornamentação em que a nota da linha melódica era atrasada e tocada após a linha do baixo. Uma outra forma

⁵¹“Ressaltar a métrica. Melodia juntamente com a linha melódica do baixo de acordo com a função harmônica do trecho na obra.” (Adição posterior feita pela participante)

⁵²“Inflexão de timing” (Correção posterior feita pela participante)

⁵³De acordo com Whittal (1987, p. 29) Schubert continua provocando fascínio pelo fato de reunir o novo e o velho e de certa maneira discussões por suas formas clássicas com natureza e significado românticos.

de tocar era o estilo brilhante que de acordo com Ritterman (1992, p. 20) consistia num rápido embelezamento e elaboração da linha melódica com um baixo comedido no acompanhamento.

Após a segunda sessão de estudo juntamente com as gravações, os participantes foram questionados sobre o que achavam mais importante ressaltar na interpretação em aspectos estilísticos caso gravassem a obra comercialmente. Iara trouxe a ideia de contraste e equalização do som, mas mantendo suas ideias de cores sonoras, tensão e resolução, agora um pouco mais solidificadas através do recurso da agógica:

Ok. Acho que esse caráter de dança. Essa condução, esse *voicing*, sabe? Essa equalização, desse contraponto, (faz sinal de aspas) entende? O contraste de seções, o contraste de sonoridade entre as seções, de caráter entre as seções. É... por exemplo uma mais delicada, outra apaixonada; ou então uma mais doce, mais... Ou mesmo uma mais dançante, outra mais lírica, mais cantábil (...) E essas coisas que eu acredito que são bem características do Chopin, tem muita coisa contrapontística, progressões harmônicas das cores dos acordes nessas progressões, as funções assim, né? E resolução, tensão, muita melodia, muito esse contorno melódico característico dele, ornamentação mais (...) Graciosa, as vezes mais cantábil, mais rítmica, essa variação, assim (gesticula). Mas especialmente essa variação do tempo (...) Do tempo para, agógica, é isso! O tempo para modelar cada frase, modelar cada seção, entende? Cada finalização de ornamentação, tempo, muito tempo, muito agógica! (CT – Iara - p. 29)

Abigail demonstrou suas ideias dividindo a mazurca em duas seções e demonstrando como pensava em cada uma delas. Assim como Iara, ela parece ter a ideia do contraste. Seu adendo posterior a entrevista (vide nota 51) sugere que sua atenção com a métrica seja dada em favor do caráter dançante:

Tá, na seção A, eu vou meio que repetir o que eu já falei. Eu, eu me concentraria mais (vê a partitura) na melodia. Porque sei lá, é simples o acompanhamento da mão esquerda aqui. Na parte B já tem essa coisa do baixo (toca no piano) e vai, faz os acordes. Eu acho que na seção B o que estilisticamente deixaria o caráter mais *up* (sorri e gesticula) seria a junção da escrita da mão esquerda com a sensibilidade do pianista dessa

utilização do pedal. Então acho que essas duas coisas, por seção ai⁵⁴ (CT – Abigail – p. 58)

Jerônimo ressaltou o aspecto rítmico da mazurca e continuou com seu pensamento baseado na música vocal solo que trouxe em toda a sua entrevista. De acordo com sua resposta, a recepção de um público especializado é algo a se considerar:

O caráter rítmico que tem a mazurca (...) Isso do apoio no segundo tempo, que uma pessoa que conheça de mazurca diga: ah, isso é uma mazurca! Uma pessoa que folcloricamente conheça a mazurca, não é uma peça de Chopin: ah... (gesticula) Assim. É uma mazurca, soa como mazurca. E na seção do canto que seja cantado. Que realmente um cantor diga: ele está cantando com o piano! (...) Essas são as duas pessoas que tem que falar bem: uma pessoa que conhece uma mazurca e um cantor. (riso) (...) E também que uma pessoa que tenha tocado muito Chopin fale: que bom gosto! (...) Que bom gosto nas frases definidas, claras, os finais (gesticula) (CT – Jerônimo - p. 150, 151)

De uma forma geral, participantes focaram bastante na questão da linha melódica (vocal para Iara e sobretudo para Jerônimo), da movimentação agógica, bem como das características métricas e rítmicas da mazurca. A seguir é apresentado como isso se deu nas suas performances.

4.1 Análises das performances (Possibilidades inferenciais)

As performances dos participantes se demonstraram parecidas em alguns pontos e substancialmente distintos em outros, se diferenciando assim do que aconteceu com a peça de Haydn. Ao se observar num primeiro momento, mesmo com falas consideravelmente convergentes para pontos em comum, os participantes demonstraram escolhas interpretativas diversas.

4.2 Inflexões do andamento global

A Figura 14 mostra as inflexões de andamento global da mazurca. Conforme a partitura (vide anexo 2) existe uma indicação de repetição ao final da seção A, compasso 16. Iara realizou as repetições, porém como os outros participantes não a fizeram, nem qualquer um dos

⁵⁴“Seção B mais mão esquerda, pedal e métrica. Seção A melodia e métrica” (Adição posterior feita pela participante)

estímulos, optou-se por não considerar a primeira repetição da participante, usando assim a segunda vez que já seguia para a parte B da peça:

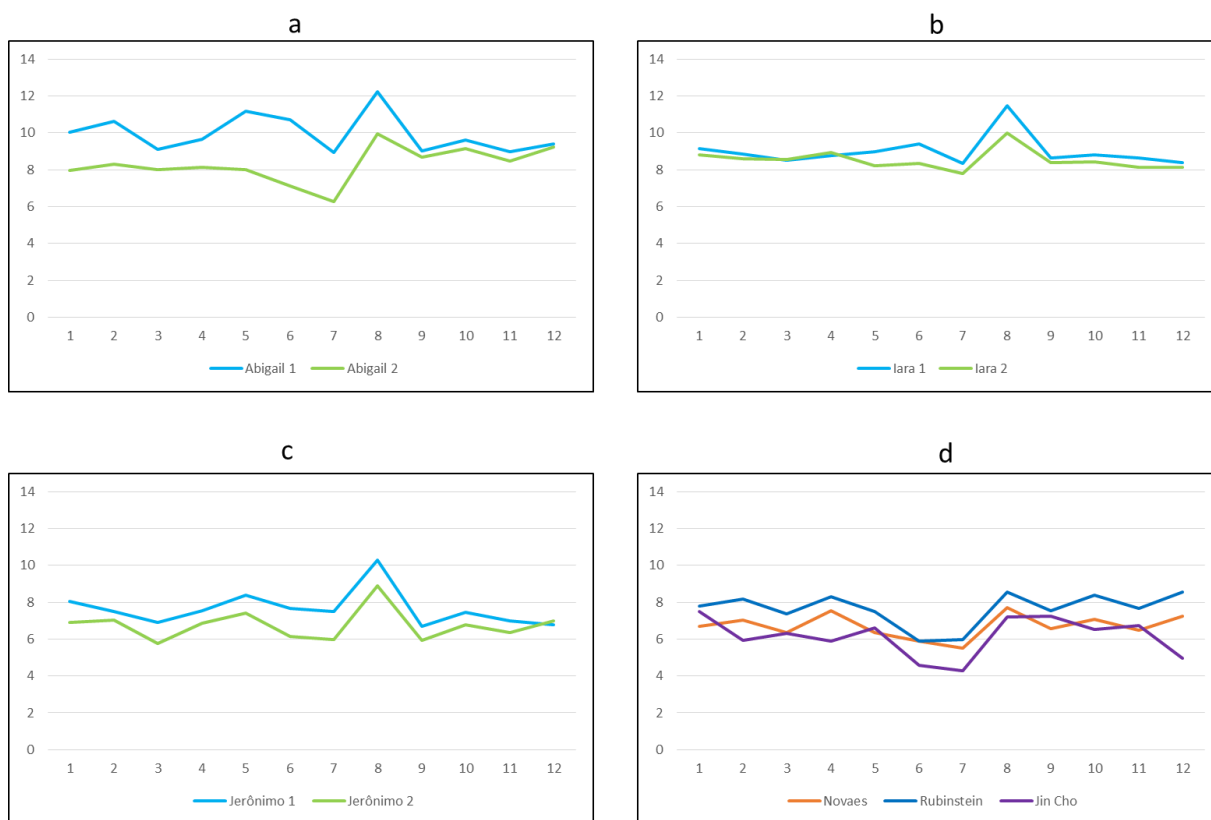


Figura 14 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2. (d) Performances dos estímulos utilizados na sessão 2 de estudo. Em laranja: Guiomar Novaes; em azul escuro: Arthur Rubinstein; em roxo: Seong Jin Cho.

Pela Figura 14, nota-se em (a) que Abigail mudou substancialmente suas performances, tanto em andamento global quanto nas próprias inflexões. Percebe-se que sua primeira performance está bastante oscilante entre os pontos 1 e 7, algo que não acontece na segunda performance, pois se vê uma regularidade bastante uniforme entre os pontos 1 e 5 com um considerável aceleração entre os pontos 5 e 7. Aqui se infere aquilo que foi mencionado pela própria participante em sua entrevista: pelo fato de estar com medo de aumentar o andamento e errar as notas, o que não aconteceu na segunda performance provavelmente por estar mais familiarizada com a peça. Mesmo em face de um andamento mais rápido na segunda performance, Abigail retomou o tema da mazurca num andamento bem mais lento, conforme os pontos 9 a 12 pois em ambas as sessões eles estão num andamento aproximado. Ao que parece, houve a intenção de uma retomada do tema com o objetivo de contrastar com a primeira vez e de certa forma ser mais expressiva.

Diferentemente de Abigail, Iara (b) realizou as duas performances de maneira bastante parecidas. O que é notado de mais substancial é seu pequeno aceleração entre os pontos 4 e 7 na segunda performance, exatamente na seção B quando Chopin muda o padrão da mão esquerda para algo mais dançante.

Jerônimo (c) por sua vez teve uma mudança de andamento considerável, contudo a mudança mais latente é a forma como realizou os dois primeiros segmentos da parte A da mazurca, sendo que houve um aceleração linear na primeira performance e uma compensação na segunda. Algo bastante parecido acontece entre os pontos 11 e 12, o que sugere que o participante tenha mudado sua forma de pensar sobre as inflexões do tema da peça.

Observando os estímulos (d) percebe-se que as inflexões entre Novaes e Rubinstein são bastante parecidas, e muito diferentes das inflexões de Jin Cho que além disso também flutua mais no andamento global. Aqui, considera-se a reflexão de Fabian (2017) que diz que a mudança na interpretação da notação é radicalmente diferente ao se comparar gravações de músicos que nasceram e foram treinados no século XIX com os registros que foram feitos ao longo do século XX. Novaes e Rubinstein nasceram no final do século XIX, ao passo que Jin Cho nasceu um século após aqueles, em 1994.

A Figura 15 compara os participantes entre si nas primeiras performances e também com as performances dos estímulos:



Figura 15 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Primeiras performances dos participantes. (b), (c), (d) Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos: Novaes, Rubinstein e Jin Cho respectivamente. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

De acordo com a Figura 15, em (a) é possível ver certa semelhança entre a performance de Iara e Jerônimo, sendo que Abigail, conforme mencionado anteriormente, conduz as inflexões com certa instabilidade. Quando comparados aos estímulos, os participantes possuem novamente similaridades e diferenças. Embora a gravação de Novaes (b) seja bastante parecida com a de Rubinstein (c), existe diferença do andamento na seção A deste último em relação a Jerônimo, contudo a forma como este mesmo trecho é realizado nos pontos 1 a 4 é bastante parecido com as escolhas de Abigail e um tanto diferentes das escolhas de Jerônimo e Iara pois há uma diminuição na inflexão (desaceleramento) entre os pontos 1 e 2 que estes dois últimos escolheram não realizar. No mesmo ponto, Iara e Jerônimo direcionam a frase para a mesma direção que Jin Cho (c), embora entre os pontos 2 e 3 exista um contraste.

Em todas as performances há um *ralentando* em direção ao ponto 8, exatamente onde acontece o final da seção B e retomada da seção A em que Chopin indica o retorno à tonalidade de dó maior em caráter *dolce*. Assim como na peça de Haydn, é possível observar a diferença de andamentos entre os participantes e os estímulos, sendo que a gravação de Jin Cho (c) foi

consideravelmente mais rápida que todas as outras. A Tabela 9 mostra os andamentos globais aproximados dos participantes em suas primeiras performances e dos estímulos:

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	120	72
Iara	142 ⁵⁵	81
Jerônimo	92	94
<i>Novaes</i>	<i>81</i>	<i>107</i>
<i>Rubinstein</i>	<i>91</i>	<i>95</i>
<i>Jin Cho</i>	<i>74</i>	<i>117</i>

Tabela 9 - Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance de Chopin e dos estímulos em itálico

De acordo com a Tabela 9, há diferenças consideráveis de andamento global tanto entre os participantes, quanto entre os estímulos, e mesmo Jerônimo estando tão perto de Rubinstein, é possível perceber através da Figura 15 (c) que há na verdade uma compensação de andamentos entre as seções, por parte de Rubinstein, pois o pianista realiza de forma consideravelmente mais rápida a seção B da mazurca (pontos 5 – 8), enquanto que Jerônimo se mantém bastante regular mesmo dentro da oscilação de suas inflexões. Mesmo embora Iara tenha sido mais regular no seu andamento sente-se audivelmente um certo travamento do seu discurso, algo que também houve com Abigail e que ficou mais visível nesta última pela Figura 15 (a).

A Figura 16 mostra a segunda performance dos participantes comparada aos estímulos:

⁵⁵Fez a repetição da parte A, totalizando 48 tempos a mais (16 compassos).

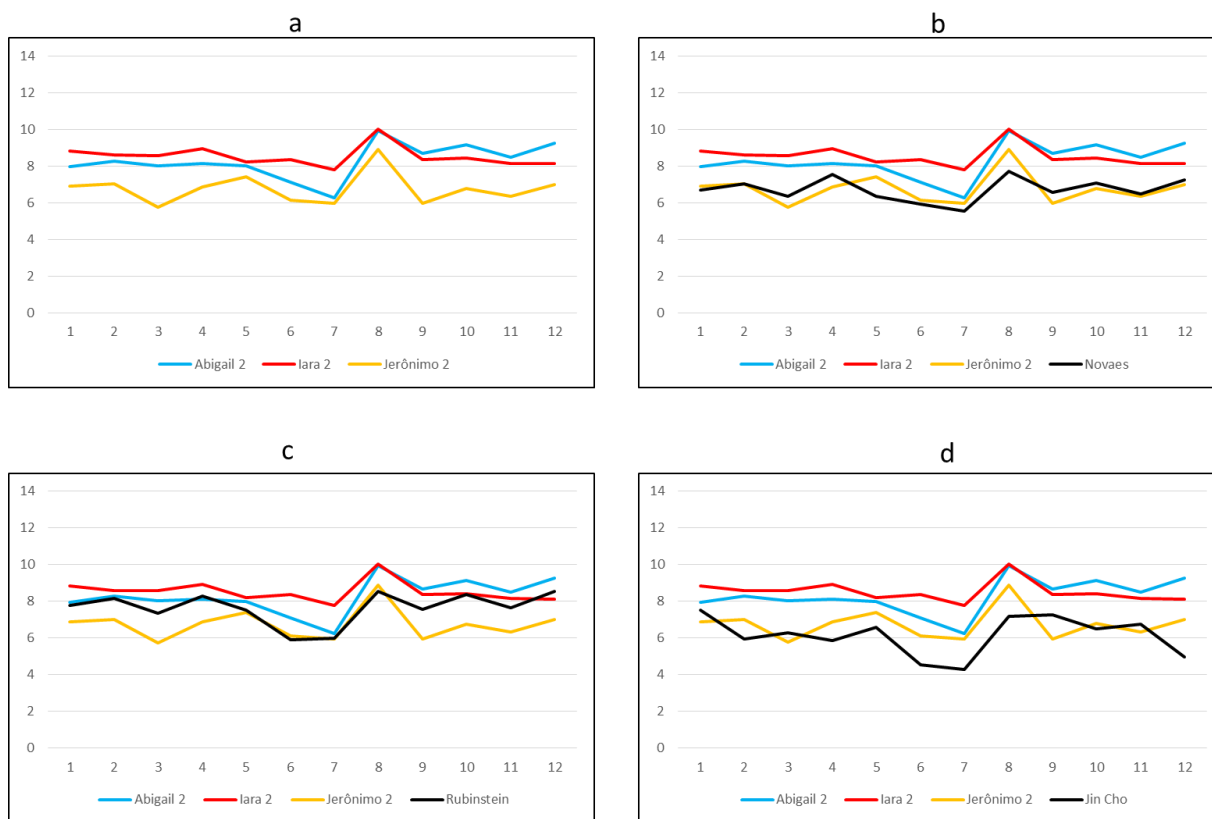


Figura 16 - Inflexões do andamento global da mazurca de Chopin. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Segundas performances dos participantes. (b), (c), (d) Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos: Novaes, Rubinstein e Jin Cho respectivamente. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

Assim como em Haydn, de acordo com a Figura 16 houve um aumento considerável do andamento dos participantes bem como um fluxo maior das inflexões. O andamento de Abigail aumenta em relação ao de Iara (a) (considerando as primeiras performances) mesmo aquela retomando com mais lentidão a seção A da mazurca. Jerônimo tem inflexões muito parecidas com as de Novaes (b) inclusive no andamento global da peça, sendo que há também uma semelhança considerável com as inflexões de Rubinstein (c). Algo digno de nota é que Jerônimo em sua entrevista⁵⁶ revelou gostar um pouco mais da terceira gravação (Jin Cho), o que gera a hipótese de que ele apenas gostou e respeitou as escolhas de Jin Cho, mas não as absorveu, havendo assim uma imitação maior das inflexões de Rubinstein, sobretudo de Novaes. Numa abordagem schenkeriana Yust, (2018, p. 36, 37) diz que a falta da afirmação da tônica no tema da mazurca cria certa instabilidade, fazendo com que o acorde de mi maior (compasso 5) que começa no consequente (da primeira frase) permita esse prolongamento da duração de acorde

⁵⁶ “Que a terceira gostei, como, senti algo especial. A segunda [es]tava tudo bem, não posso dizer nada. Mas você sabe que as vezes sente algo (aponta o coração) (...) Isso, que me fez estar todo o tempo escutando. Nunca foi (embora) a atenção. E o segundo também tocou muito bem, isso foi muito bom (...) É que todas estão boas, todas estão coerentes” (CT – Jerônimo – p. 149, 150)

com o acento agógico. Este padrão pareceu ser absorvido por Jerônimo, sobretudo em sua segunda performance.

Jerônimo chama a atenção por ser o participante que mais variou nas inflexões comparado às outras duas (a) o que mostra juntamente com os estímulos que a música deste período parece permitir um pouco mais de flexibilidade, algo que não foi observado no minueto e trio de Haydn.

A Tabela 10 demonstra os andamentos globais das segundas performances dos participantes comparadas às performances dos estímulos.

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	99	87
Iara	136 ⁵⁷	85
Jerônimo	81	107
<i>Novaes</i>	<i>81</i>	<i>107</i>
<i>Rubinstein</i>	<i>91</i>	<i>95</i>
<i>Jin Cho</i>	<i>74</i>	<i>117</i>

Tabela 10 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance de Chopin e dos estímulos em itálico

No cômputo dos andamentos globais, fica evidente a semelhança entre Jerônimo e Novaes, sendo que na Figura 16 (b) a sobreposição das linhas não acontece por completo pelo fato de haver compensações entre os segmentos. Apenas Iara não demonstrou um aumento de andamento tão grande.

De uma forma geral, como já mencionado, diferentemente de Haydn em que apenas o andamento global foi substancialmente alterado entre as primeiras e segundas performances, em Chopin as mudanças apareceram de forma mais latente, tanto no tempo para as inflexões quanto nas direções das mesmas, o que sugere que o recurso agógico neste tipo de música foi mais explorado, sobretudo por Abigail e Jerônimo.

4.3 Timing

O trecho escolhido para o cálculo do *timing* nota a nota abrange o fim da seção A e início da seção B da mazurca (compassos 9 a 24) totalizando 67 notas e 66 intervalos. Assim como em Haydn, a intenção foi analisar os dois tipos de caráter que a obra possui em cada uma das suas seções. A Figura 17 demonstra como os participantes conduziram a melodia deste trecho em relação ao tempo:

⁵⁷ Repetiu a parte A, totalizando 48 tempos a mais (16 compassos)

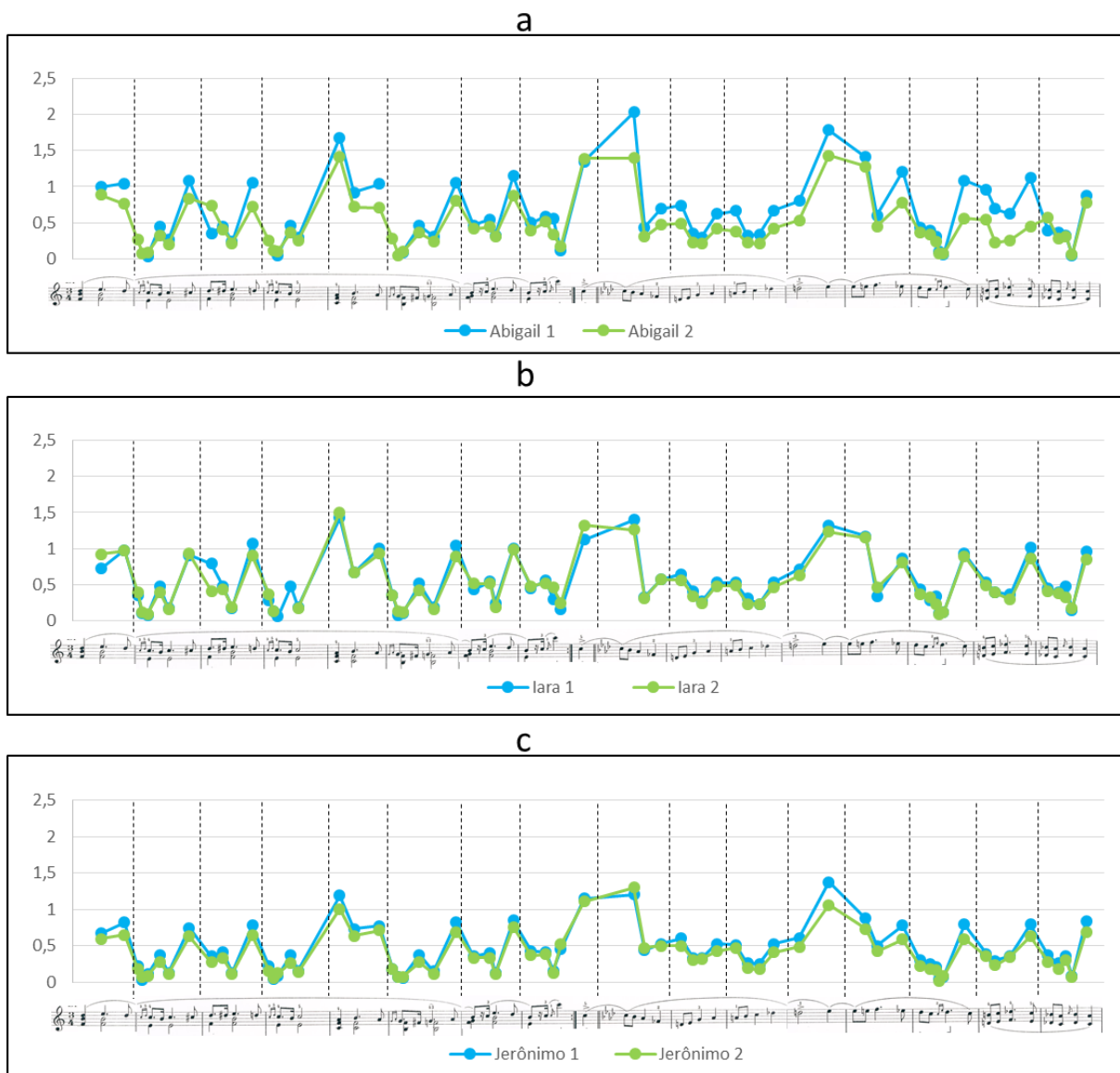


Figura 17 - Timing das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a)⁵⁸ Performances 1 e 2 de Abigail; (b)⁵⁹ Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

A Figura 17 demonstra que tanto nas primeiras quanto nas segundas performances, não houve mudanças tão substanciais em relação ao *timing*. Contudo, Abigail (a) demonstrou mudanças mais consideráveis, pois é possível observar que a partir da parte B (compasso 17) a linha melódica da sua segunda performance se torna mais rápida, algo que aconteceu levemente

⁵⁸ No compasso 10 da performance 1 de Abigail, a nota dó (primeira da apojetura) não foi tocada. Na mesma performance, no compasso 12 a nota dó (primeira da apojetura) também não foi tocada. Ainda na mesma performance, no compasso 14 a nota sol (primeira da apojetura) não foi tocada.

⁵⁹No compasso 12 da performance 2 de Iara, a nota dó (do tempo forte) não foi tocada.

com Jerônimo (c) (compassos 20, 21). Iara (b) demonstra sua regularidade com as linhas quase sobrepostas.

O fato de a mazurca estar escrita com figuras de valores bastante diferentes, faz o desenho do *timing* ser bastante oscilante, sendo que há uma diferença bastante pequena de duração nas mínimas ou notas mais longas como o dó do compasso 19 em Abigail (a) e Iara (b) ou mi bemol do compasso 22 em Abigail (a) e Jerônimo (c). Ainda assim, essas diferenças têm mais probabilidade de acontecer pelos aumentos de andamento global que houve entre as primeiras e segundas performances.

De uma forma geral, o *timing* corroborou com as Figuras 16 e 17 das inflexões de andamento global, em que há uma mudança considerável de Abigail entre as performances 1 e 2 (a), uma regularidade permanente nas performances de Iara (b) e certa variação nas performances de Jerônimo (c), com mudança de andamento mais latente. Na Figura 17 o *timing* de Jerônimo (c) demonstra que embora a mudança de andamento global seja considerável, a condução nota a nota se mostrou proporcional⁶⁰.

A Figura 18 compara o *timing* dos participantes nas suas primeiras e segundas performances respectivamente:

⁶⁰Vide comentários da literatura sobre *timing* no capítulo de Haydn, p. 71.

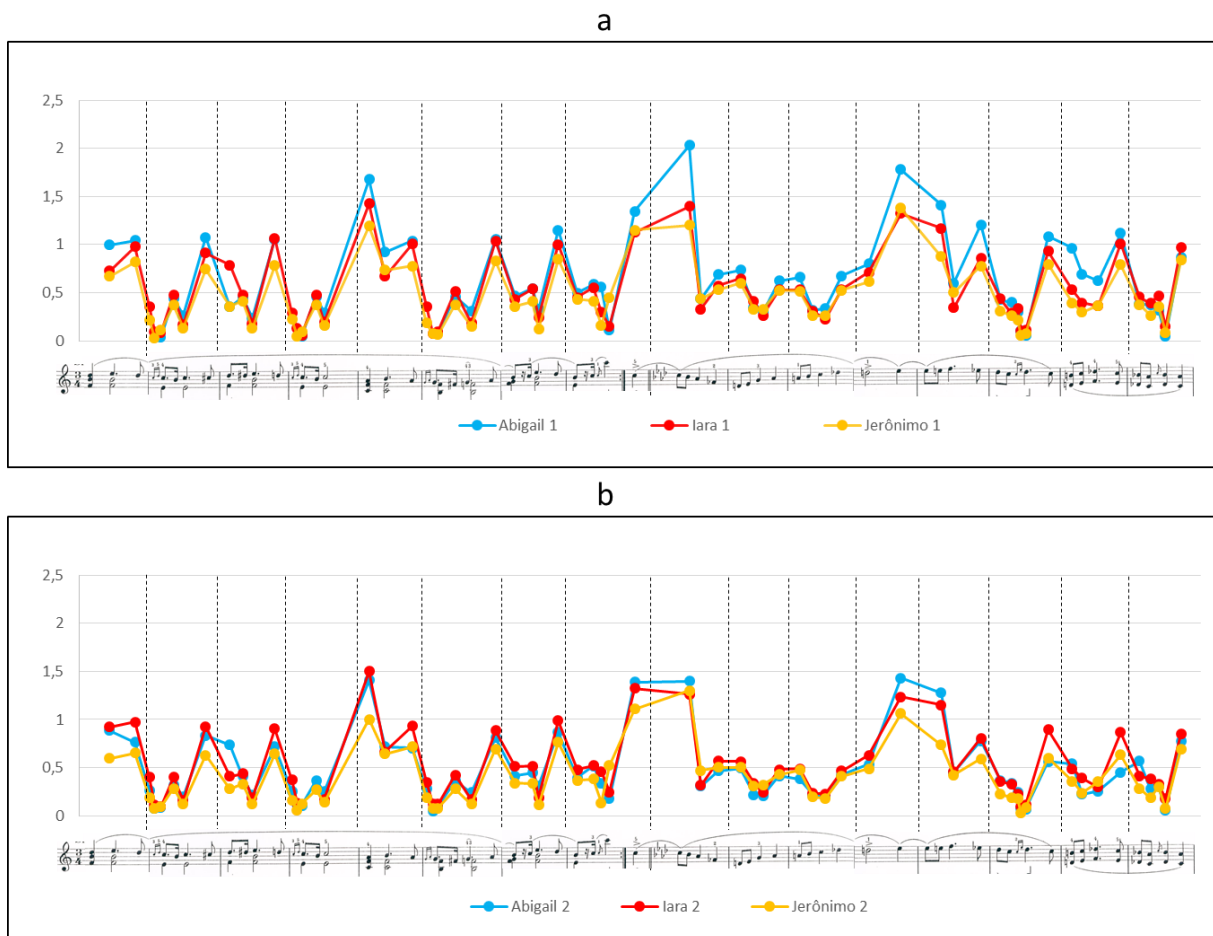


Figura 18 - Timing das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo.

Pela Figura 18 nota-se uma similaridade bastante grande entre as performances dos participantes, porém não tão precisa quanto em Haydn, onde as linhas estavam sobrepostas umas às outras. Entre a e b percebe-se um *timing* mais rápido em Abigail (linha azul) pois seus picos nas notas mais longas em (a) são bastante visíveis o que pode ser um indício de tentativa de expressão pelo aumento do tempo de uma nota de maior valor temporal.

De uma forma geral, as diferenças principais encontram-se nas notas de figuração mais longa, o que demonstra maior flexibilização do tempo com notas de maior valor e um ajustamento mais rápido com notas de menor valor. Ao que parece, aqui está sendo usado de uma forma mais específica o recurso da agógica que os participantes mencionaram como bastante importante para se tocar a obra de Chopin.

Percebe-se certa igualdade na condução temporal deste excerto, o que gera duas hipóteses: a primeira é que a disposição das próprias figuras fez com que os participantes conduzissem a melodia de forma parecida, e a segunda é que exista por parte deles uma ideia

mais sólida das convenções estilísticas advindas da comunidade de prática para se tocar Chopin, visto também ser o compositor com quem mais tiveram experiência. Ainda assim, talvez a junção dessas duas hipóteses seja a mais plausível.

4.4 Dinâmica

A Figura 19 mostra como os participantes conduziram a mesma melodia do trecho anteriormente analisado, com respeito à dinâmica em suas primeiras e segundas performances:

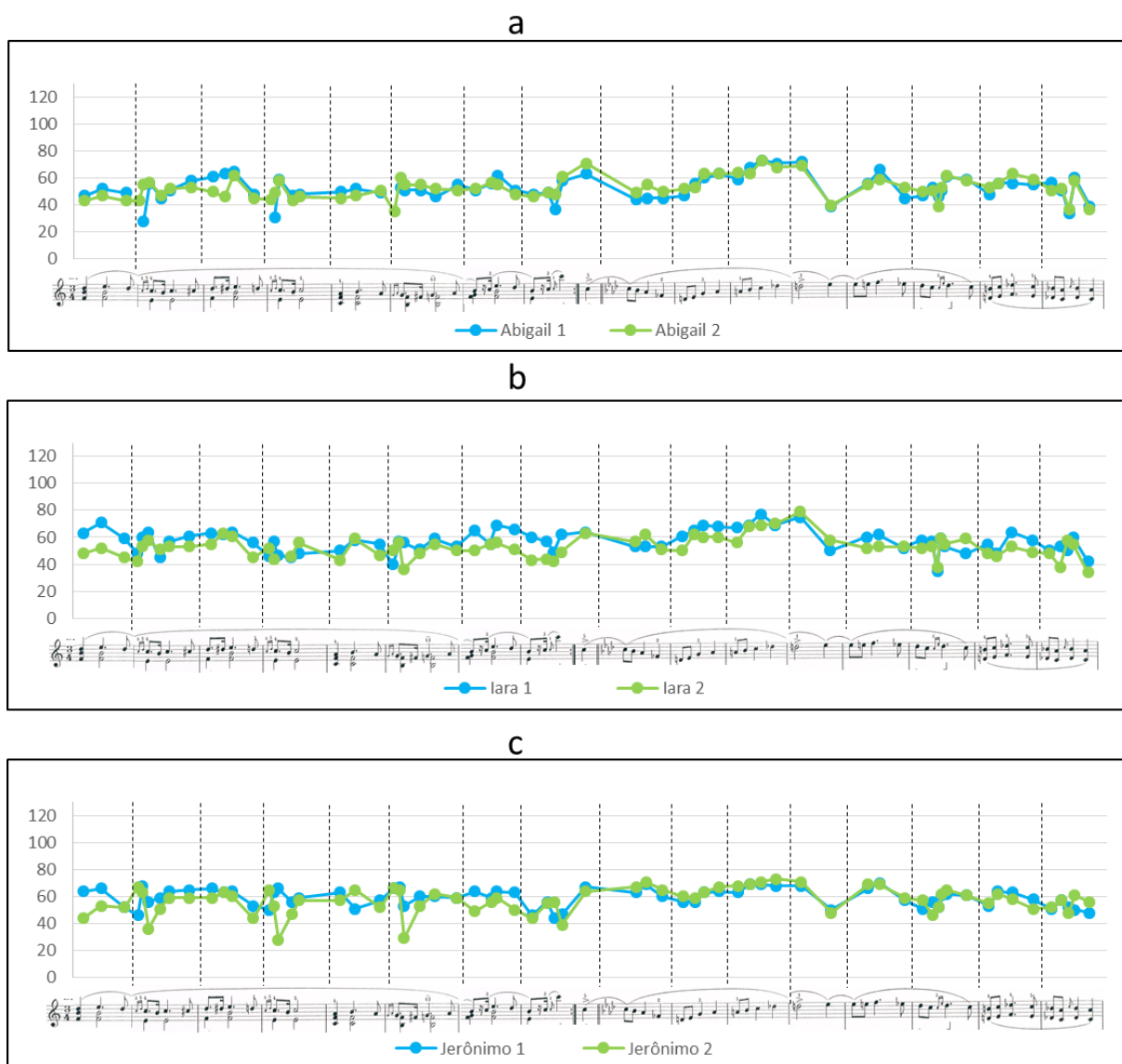


Figura 19 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

De acordo com a Figura 19, a condução dinâmica do trecho referido se mostrou um tanto parecida entre as performances dos participantes. Abigail (a) tocou de maneira bastante parecida suas duas performances, sendo que segunda pareceu levemente mais forte. Iara (b) ao contrário, pareceu projetar mais o som em sua primeira performance e Jerônimo (c) pareceu ser o participante que mais alternou entre as performances, sendo a parte A da mazurca levemente mais forte na primeira performance. De qualquer forma, os níveis estão bastante estreitados, o que demonstra que os participantes mantiveram seus ideais de projeção sonora nos dois momentos.

Nota-se que após as notas que Abigail (a) não tocou, há uma considerável diminuição na dinâmica (compassos 10 e 12). Mas de uma forma geral percebe-se que todos os participantes diminuíram a dinâmica nos locais de apoijatura, sendo isso mais latente na segunda performance de Jerônimo (c). Isso sugere que houve a intenção de leveza em notas que eram apenas ornamentos na melodia. Aqui pode-se corroborar a ideia de Iara de que é necessário a tensão e resolução na ornamentação melódica que ela argumentou em sua entrevista, sendo que neste caso as apoijaturas⁶¹ seriam possivelmente resoluções por estarem no segundo inciso da semifrase.

Nos compassos 19 e 20 é possível perceber um aumento gradual, sendo o pico de todos os participantes e logo após uma diminuição na nota mi bemol do compasso 20 que serve como resolução do ré natural anterior. Logo após há um retorno a níveis um pouco mais suaves. Aqui se demonstra a condução da frase até um pico dinâmico e logo após sua diminuição, o que demonstra uma inflexão sonora do discurso musical.

De uma forma geral, os arroubos dinâmicos não se demonstraram tão grandes, o que sugere que a indicação *simplice* de Chopin se demonstrou na forma como os participantes conduziram a melodia, se deixando levar pela inflexão natural do discurso, como mencionado anteriormente.

Há poucos momentos de contrariedade dinâmica entre as performances, como no início do compasso 11 em Abigail (a), início do compasso 21 em Iara (b) e final do compasso 24 em Jerônimo (c). Contudo são poucas notas e as evidências são poucas para se dizer se realmente mudaram sua maneira de pensar os trechos ou se foram apenas “acidentes” de performance.

⁶¹ De acordo com Temperley (1989, p. 63) os novos efeitos harmônicos de Chopin resultam da combinação de apoijaturas comuns ou de notas de passagem com figuras melódicas de acompanhamento sendo que Chopin se demora nelas para que tenham um significado expressivo.

Há vários momentos de sobreposição de linhas, o que mostra de uma forma geral que o nível dinâmico já estava bem definido pelos participantes, sendo que a mudança mais considerável até aqui foi a relação das inflexões de andamento global.

A Figura 20 compara os níveis dinâmicos dos participantes entre si nas suas primeiras e segundas performances respectivamente:

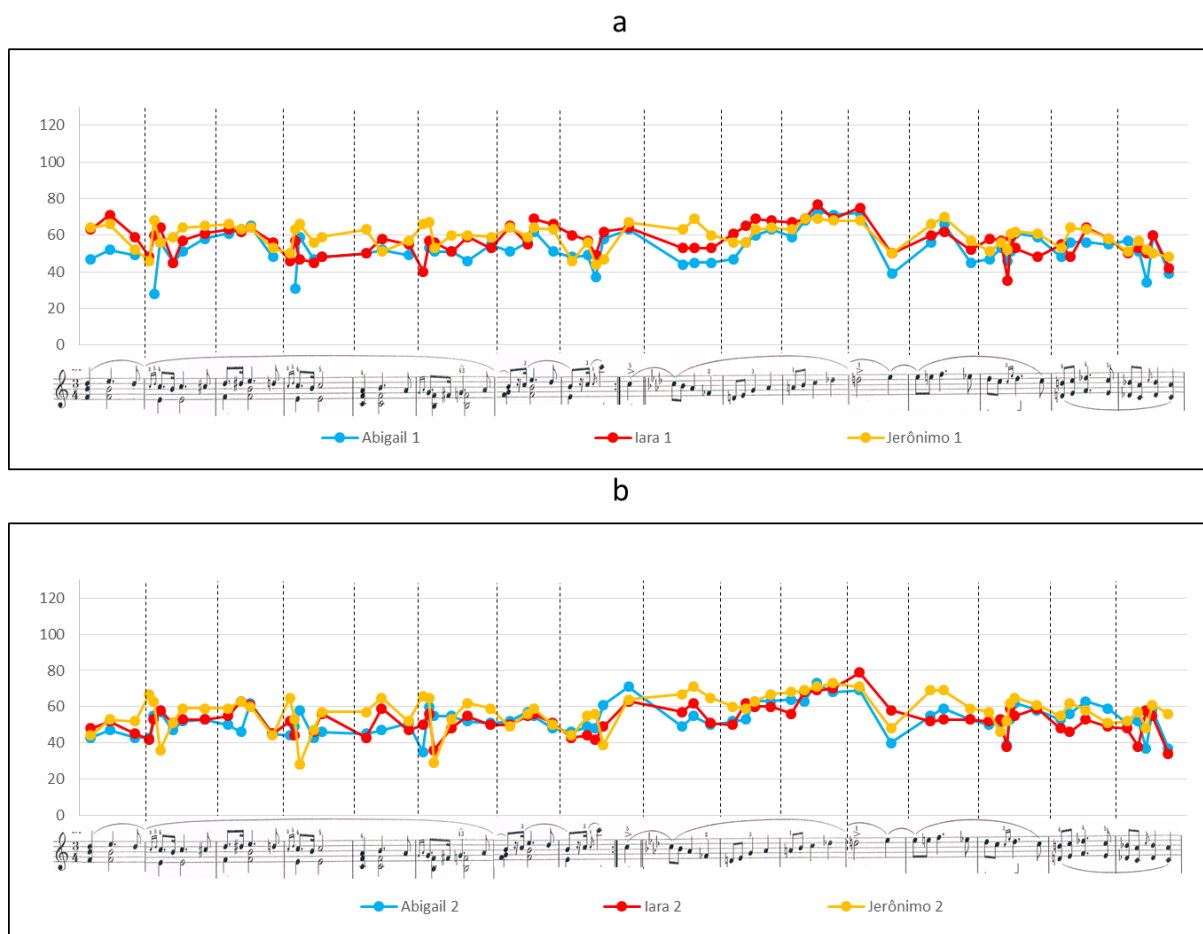


Figura 20 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da mazurca de Chopin, compassos 9-24. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo

Na Figura 20 nota-se que as linhas se destacam um pouco mais umas das outras, o que demonstra que os participantes não tiveram uma única característica sonora, mas que variaram a linha melódica de acordo com suas próprias ideias e/ou condições de performance no momento das coletas.

Jerônimo parece se sobressair mais em alguns momentos, o que sugere que o pianista tem uma sonoridade um pouco mais robusta ou projetada. Abigail pareceu usar menos

sonoridade na primeira performance e mais na segunda ao passo que Iara manteve-se mais estável.

De maneira geral, os participantes tiveram níveis mínimo e máximo de dinâmica bastante semelhantes, com exceção das apojaturas e notas perdidas. A média entre a primeira e segunda performance também não mostra compressão ou alargamento dinâmico, o que sugere que mesmo antes de ouvirem as gravações como referência, os participantes tinham ideias talvez padronizadas ou fixadas sobre a sonoridade de Chopin.

4.5 Considerações parciais

As falas dos participantes demonstraram algumas similaridades e como as mesmas ocorreram em suas respectivas performances. De uma forma geral, Iara se demonstrou novamente mais analítica, trazendo os aspectos da escrita chopiniana, enquanto que Abigail se demonstrou mais intuitiva e com certa dificuldade para verbalizar os conceitos. Jerônimo por sua vez pareceu mais filosófico, levando em consideração uma tentativa de contextualizar o pensamento histórico do romantismo, bem como estabelecer uma relação com os idiomas compartilhados pelos compositores da época ou de períodos adjacentes ao de Chopin.

Algo que se demonstra latente é a forma como os participantes ressaltaram a importância do delineamento melódico em Chopin, sendo que Iara e Jerônimo relacionaram sua obra com elementos vocais, sobretudo Jerônimo que aludia ao canto durante toda a sua entrevista. Abigail por sua vez verbalizou esse contorno melódico na forma como ela vê o fraseado. De uma forma geral houve grande atenção dos participantes na forma como é realizada a condução de uma linha melódica em Chopin, através do que se pode chamar de arco de frase.

De acordo com o Dicionário Grove de Música, frase musical é um termo adotado da sintaxe linguística e usado para unidades musicais curtas, sendo que o termo carrega uma conotação melódica, e que o fraseado estaria aplicado à subdivisão de uma linha melódica sendo este último realizado pelo performer

Tanto Iara quanto Abigail ressaltaram o aspecto contrapontístico da obra de Chopin, ou aquilo que Iara também chamou de várias camadas interdependentes. Essa noção de contraponto segundo Rosen (2000, p. 568) ao mencionar sobre as mazurcas de Chopin demonstra que essa construção contrapontística sempre esteve presente de alguma forma nesse gênero do compositor, se tornando o que ele chama de mais “extrovertido” nos últimos anos de vida dele. Essa extroversão pode ser vista na seção B, onde o compositor muda o padrão do acompanhamento para algo mais dançante em forma de valsa.

O elemento agógico se demonstrou preponderante nas falas dos participantes e foi visivelmente explorado nas inflexões de andamento global, sobretudo por Abigail e Jerônimo. A subdivisão dos segmentos em tempos aproximados demonstrou como há possibilidades de compensações agógicas numa obra bastante simétrica como é o caso da mazurca aqui utilizada. Aqui pode-se considerar a respeito da simetria ou estrutura clássica que Jerônimo traz ao mencionar Schubert, e não só pelo canto, mas também pela construção estrutural da obra. Rosen (2000, p. 578) diz que as frases de 8 compassos são formas de danças do século XVIII tardio, dos dias de Chopin. Nesta mazurca (op. 33 n. 3) Chopin conclui as frases em exatos oito compassos cada com uma subdivisão de semifrases de 4 compassos. As escolhas interpretativas feitas pelos profissionais parecem indicar a estrutura organizacional da peça em antecedente e consequente, desta forma sugerindo o aceleração e desaceleração que realmente acontecia.

As performances dos participantes demonstraram certo padrão no *timing* e também no contorno dinâmico. Ao que parece, como em Haydn, o aumento do andamento teve um resultado proporcional na condução de nota a nota no trecho melódico, mas pareceu não gerar mudanças tão substanciais nas escolhas sonoras de dinâmica.

De acordo com as Figuras 17 e 18 há indícios de que as mudanças mais consideráveis no *timing* ocorram nos finais e/ou começos de antecedentes e consequentes, bem como em notas de maior duração temporal, o que sugere que o ajuste agógico aconteça sobretudo em inícios e/ou finais de frase, podendo haver uma compensação no meio das mesmas.

Com respeito à sonoridade, os participantes executaram o trecho escolhido em níveis bastante parecidos entre as duas performances, como anteriormente mencionado. Ao que tudo indica o foco esteve mais na condução das frases no tempo do que na sonoridade propriamente dita, o que nos faz pensar que de certa forma a sonoridade de Chopin já estivesse mais consolidada nas ideias dos participantes. Isto se argumenta pelo fato de Abigail demonstrar como se realizaria o arco de frase e de Iara e Jerônimo aludirem a obra de Chopin à música vocal.

O caráter rítmico da mazurca também foi contemplado nas entrevistas, e até certo ponto se demonstraram também na maneira como os participantes inflexionaram o andamento global. Dentro dessa amostra utilizando a mazurca como exemplo, delineamento melódico e utilização dos recursos de agógica nas inflexões rítmicas e melódicas, pareceram ser o foco dos participantes e algo digno de atenção na música de Chopin.

Percebe-se de uma forma geral que o idioma compartilhado por Chopin parece estar bem assimilado pelos participantes. Embora Iara tenha mencionado bastante sobre as

estratégias do compositor, Abigail e Jerônimo pareceram estar mais focados no dialeto chopiniano, sendo que as características específicas da mazurca, sobretudo seu caráter rítmico remeteram os participantes também ao estilo *intraopus*.

Comparados a Haydn, os participantes pareceram, em Chopin, contemplar um pouco mais os elementos da Teoria de Meyer (1996) aqui referenciada.

5. PERSPECTIVAS DOS PARTICIPANTES SOBRE A MÚSICA DE BARTÓK

A peça de Bartók foi a primeira a ser estudada por Jerônimo, a segunda por Abigail e a terceira por Iara. Como mencionado no capítulo de Metodologia, a dança faz parte de um conjunto de peças do compositor escritas entre 1914 e 1918. Bartók foi o compositor com quem apenas Iara teve contato, sendo que Jerônimo revelou posteriormente em sua entrevista⁶² que estudou algo do mikrokosmos. Durante a fase de averiguação de repertório, Jerônimo não mencionou sua experiência com Bartók, o que sugere que ele não se considerava próximo da obra do compositor. Abigail também não possuía qualquer experiência com a obra do compositor.

Quando questionados sobre as semelhanças e diferenças entre esta dança proposta e o que já conheciam de Bartók, os participantes tangenciaram o aspecto percussivo da música do compositor. Iara trouxe as referências que já havia estudado, pois era aquela que tinha mais experiência entre os três investigados:

(...) No geral assim, a concepção harmônica e melódica modal, que é muito presente na obra dele. Outras semelhanças, talvez essa textura um pouco mais percussiva, mesmo quando é a apresentação de uma melodia, um tratamento mais percussivo. Mas principalmente, (...) [penso] Que é uma coisa muito do estilo do Bartók, que é quando ele apresenta a mesma melodia com uma certa reharmonização. Mesmo que as vezes dentro do próprio modo, as vezes em outro modo. (...) Nesse caso é dó dórico, né? Isso, e daí ele apresenta uma melodia em dó dórico, harmonizado de um jeito e as vezes a mesma melodia e dó dórico harmonizado de outro jeito. Mas as vezes essa melodia em, em dó, outro modo, entende? Então, isso é muito forte do Bartók, eu acho que ele faz isso aqui também. (...) De diferenças... (...) É que o que eu toquei dele não tinha, por exemplo, melodia de oitavas (...) O resto é bastante semelhante, inclusive a, a parte mais polifônica do meio também, acho meio semelhante com outras coisas que eu já fiz (...) (CT – Iara - p. 30, 31)

Com respeito ao trabalho de variação melódica citado por Iara, Nissman (2002) diz que a simplicidade da melodia atraiu Bartók para o material folclórico, sendo que o senso de linha melódica é chave fundamental para que se entenda sua música. Bartók aprendeu do estudo do

⁶²“Nada assim como que eu conheça com profundidade. Só conheço o mikrokosmos. Li um deles quando era criança, mas nunca toquei.” (CT – Jerônimo – p. 94)

material folclórico a importância da variação, ou seja, uma ideia nunca pode ser repetida exatamente da mesma forma (NISSMAN, 2002, p. 87, 88).

Abigail, mais uma vez se demonstrou um pouco mais intuitiva e ressaltou o aspecto percussivo de Bartók:

Eu acho que essa coisa densa e pesada. É... De muito, acordes assim em blocos. E... De ser sempre uma coisa (gesticula)... Não é dura; percussiva! Eu acho que essa parte que mais me lembrou aqui tocando isso das outras coisas que eu já tinha ouvido. (...) Hum... Não, não sei. [se há diferenças] É que varia, por exemplo as danças romenas tem uma coisa mais de dança e melodia ao mesmo tempo; o seu segundo movimento⁶³ [da sonata] já é uma coisa mais impressionista, não sei se essa é a palavra certa. E aqui não, aqui é só essa coisa *pesante* e... E percussiva. Não tem nada de (gesticula) uma coisa assim de melodia, bem, é [a] meu ver. (CT – Abigail - p. 61, 62)

Essa impressão de falta de melodia dita por Abigail é de certa forma tangenciada por Jerônimo. Embora a questão não seja exatamente a falta de uma linha melódica em si, o participante demonstrou em sua fala que a construção e principalmente a entoação melódica em Bartók é diferente, comparando este com Chopin e aludindo à Bartók o canto folclórico:

[Semelhanças] O caráter folclórico, é uma dança! (...) Não é realmente tonal. É meio modal, como muita música folclórica. Tem muito tratamento percussivo também do piano. Não é tão melódico (canta melodiosamente e depois mais percussivamente). O caráter rítmico que ele sempre tem em sua música. Esses elementos: forte, *pesante* (canta). Isso, é uma coisa folclórica, não tem que ser refinada. (...) Acho que isso é a diferença: complexidade. Na sonata de Bartók tem harmonia muito mais complexa, ritmos mais complexos. Na verdade é que [aqui] é todo tempo mais igual (aponta a partitura). Nada muito tonal... Nada muito expressivo, na realidade. (...) Expressivo mais refinado, como Chopin ou Schumann. Aqui mais vem um grupo de pessoas cantando (toca e canta de forma menos refinada) (toca de maneira expressiva) (...). Neste sentido eu falo expressivo. (...) Mais folclórico, mais rudimentar. (...) No Chopin é *belcanto*, é uma pessoa que tem uma técnica vocal, então nessa técnica você pode (gesticula com as mãos) (...) (canta e gesticula) destacar... É uma pessoa que destaca seu potencial, sua capacidade técnica. Aqui isso não é

⁶³Referência ao segundo movimento da sonata de Bartók que o autor do trabalho tocou.

importante, é um grupo de pessoas cantando uma música folclórica. (CT – Jerônimo - p. 95, 96)

Ainda de acordo com Nissman (2002, p. 86), a música folclórica proporcionou para Bartók liberdade e estrutura e se tornou um catalisador a partir do qual ele pôde desenvolver uma nova linguagem harmônica. Neste sentido os padrões modais da música folclórica não podiam ser harmonizados pelo sistema funcional dominante/tônica e harmonias cromáticas utilizadas pelos compositores românticos. Mais importante é que, o que era considerado como dissonância no século XIX agora pode ser aceito como consonância dentro do idioma modal da música folclórica (NISSMAN, 2002).

Jerônimo tem a ideia de que há diferentes formas de se expressar vocalmente, sendo que em Bartók essa expressão acontece de forma diferente de Chopin, pelo caráter percussivo que ele atribui ao compositor húngaro.

Ao ser questionada sobre como definia o estilo de Bartók, Iara ressaltou as estratégias de composição:

(...) Eu acho que isso é muito marcante no Bartók, essa questão da rearmonização (faz sinal de aspas) (...) De ele pensar a mesma melodia duas, três vezes, quatro vezes, com harmonias diferentes. As vezes é no mesmo modo, as vezes mudando de modo. (...) Que ele tá em dó dórico aí ele vai pra escola harmônica, no final. Que em vez de fazer (risos) ele faz o (toca) o da escala harmônica. (...) Talvez a maneira de trabalhar, o piano, a música do Bartók no piano muitas vezes tem um caráter um pouco mais percussivo. (...) Essa variedade de articulações também, dentro dessa exploração. Não somente do percussivo, mas do melódico também (...) De pegar a mesma melodia, mesmo desenho melódico e articular de maneiras diferentes (...) Essas coisas assim, eu acho que dá pra definir o estilo dele... (...) especialmente a melodia! A melodia tipo: uma ideia melódica, ele pega aquela ideia do jeito que ela [es]tá e ele coloca em outro lugar (gesticula) com outra harmonia, outras articulações, (...) Outro modo e outras articulações, as vezes outra dinâmica. (CT – Iara - p. 31)

Iara demonstrou ter certo conhecimento da escrita bartokiana, inclusive conhecimento harmônico quando menciona sobre a finalização da dança em progressão tonal. Abigail ao definir o estilo do compositor, ressaltou novamente o seu aspecto percussivo, porém, agora com uma maior consciência do aspecto melódico da obra:

(...) Moderno (riso) Tá essas são velhas danças e... (...) Velhas danças, melódicas? (...) Nossa, mas não tem [melodia] (riso) (...) Pode ser (toca um pedaço da melodia) essa pode ser a linha melódica, sim, é a linha melódica. (...) Eu acho que Bartók sempre me remete a uma coisa muito percussiva, e sempre duro. É uma pessoa... Rústica, sei lá, uma sonoridade rústica e dura, *pesante*. Bem é o que eu tenho de Bartók, no meu ouvido. E eu acho que isso é o estilo dele. Que ele buscou lá nas danças folclóricas húngaras, né? Bem, eu nunca ouvi uma dança real assim, de música húngara, então não sei. Mas eu imagino que seja essa coisa toda, é dançante, mas ao mesmo tempo é uma dança meio (bate o pé) pá, sei lá, é... Pesada! Pesada, rústica (...) (CT – Abigail, p. 62)

Jerônimo trouxe uma definição bastante parecida com a de Abigail, sendo que para o participante a ideia da rusticidade bartokiana se contrapõe ao refinamento romântico, como ele já havia mencionado anteriormente:

O estilo? Folclórico, rudimentar, primitivo. No sentido não de... No sentido bom da palavra primitivo, que busca... Ele, ele gravava a música das pessoas que ele conhecia de diferentes povos, então ele queria resgatar essa música primitiva. Não é uma música sofisticada, repensada, assim muito estruturada. Então é uma música mais bem rudimentar e primitiva. (CT – Jerônimo – p. 96)

Copland (1969, p. 65) diz que Bartók foi o melhor dos folcloristas, lançando mão do material nativo como base para uma música que é de alta qualidade e muito característica da escola musical moderna.

Dentro dessa pergunta, os participantes foram questionados sobre onde Bartók estaria situado dentro do século XX, visto ser um período de diversas vertentes. Todos os participantes convergiram de certa forma para o nacionalismo⁶⁴ do compositor:

(...) Mas, eu acho que ele [es]taria mais ou menos nessa corrente porque como ele fez essa retomada de material folclórico da Romênia ali, da... (...) Talvez essa corrente mais nacionalista, não sei nem se dá pra dizer isso. (...) Ele faz muito isso, esse tratamento modal, mas ele não abandona também o tratamento tonal. Então

⁶⁴Brincker e Brincker (2004, p. 580) fazem uma crítica à musicologia que tem sido relutante para considerar o importante papel do nacionalismo. O nacional tem sido associado com gêneros menos prestigiosos como poemas sinfônicos, rapsódias ou suítes de danças de caráter húngaro, norueguês ou similares de origem periférica do repertório de concerto e música de salão.

fica essa coisa meio híbrida, sabe? Tem momento que também beira o atonal em outras composições. Então é difícil definir exatamente, não existe um rótulo só assim do Bartók. Eu acho que muitos compositores dessa época também... É, depende do período de composição dele, depende de um monte coisa assim, então é difícil definir. (CT – Iara – p. 32, 33)

(...) A dele pode se dizer que encaixa numa música nacionalista? Que busca... Bem, essa não tem tanta coisa dissonante, mas é uma sonoridade que também não é tão próximo ao que (...) Sei lá, o período clássico ou romântico. (...) É... Eu não me lembro das linhas de vertentes, mas eu encaixaria ele no nacionalismo justamente pelo, pelo lado folclórico da música dele. (CT – Abigail p.63)

Acho que modernismo. (...) É o que eu sei que é a época Moderna, mas isto não é música Moderna (aponta a partitura), ele busca música antiga. (...) Não sei se é a palavra correta, porque não é música romântica, não é música pós-romântica, não é música atonal. É música bem mais modal. Ele como busca resgatar essa música primitiva, é como Stravinsky também, uma fase dele que busca resgatar a música primitiva. (...) Não sei onde poderia colocá-lo (Bartók) exatamente. (CT – Jerônimo p. 97, 98)

De acordo com László (2004) Bartók coletou música folclórica de lugares onde praticamente não haviam folcloristas antes dele, sendo assim, as melodias que descobriu são únicas. Materiais folclóricos eslovacos, rutenos, romenos e sérvios juntamente com a música húngara foram absorvidos em sua linguagem musical individual e se tornaram parte da linguagem musical do século XX (LÁSZLÓ, 2004, p. 47).

Com respeito ao hibridismo mencionado por Iara e modalismo por Jerônimo, Martins (2015, p. 273, 274) comenta que a combinação de diferentes camadas diatônicas é uma característica dos compositores do início do século XX, tais como o próprio Bartók, Stravinsky e Milhaud. Há uma série de nomenclaturas para esta estratégia de composição, tais como polimodalidade e politonalidade, entre outras, têm sido usadas para descrever a construção de camadas diatônicas, e as implicações harmônicas para este tipo de abordagem ainda são pouco compreendidas⁶⁵.

Percebe-se que de uma maneira geral todos os participantes tiveram dificuldade para situar o estilo de Bartók no século XX. Isso se deve pelo fato de o período se expandir na

⁶⁵Para conhecimento de modelos de análise da música de Bartók, vide Bennet (2016 e 2017).

questão estilística e desenvolver diversas vertentes e formas de composição. Sobre isso, chamamos atenção a fala de Iara:

Todos os períodos da história da música têm essa coisa do compositor ter um estilo próprio. Mas no século vinte isso fica muito acentuado (...) Começa a se dissolver essa ideia de um estilo meio referência, eu acho, sabe? (...) Por exemplo de determinada região, na Alemanha tinham vários compositores que [es]tavam mais ou mesmo na mesma região, mas tinham estilos completamente diferentes. No Brasil também... (...) Tinha [no século XVIII e XIX] uma referência mais... Não tão diluída. Uma referência de prática, de composição, de performance, um pouquinho mais sólida eu acho (...) Todo mundo meio que convergia pra aquilo, mas separava nos estilos. Aqui [século XX] não, parece que não tem mais essa busca por uma coisa comum, é cada um muito pro seu canto mesmo (gesticula)... Fazer muito do meu jeito, das texturas, do estilo da harmonia (...) Eu acho que é mais dissolvido essa questão de estilo. CT – Iara – p, 32, 33)

Iara trouxe um fato histórico de não haver uma prática tão unificada no século XX quanto foi em outros períodos da história da música. Este fato ajuda a sustentar o porquê de o as participantes terem tanta dificuldade para definir o estilo de Bartók. Ao que parece, a falta de um idioma referência sendo compartilhado, fez com que eles parecessem mais dispersos em suas definições e ideias. De acordo com Copland (1969) música moderna é essencialmente a expressão, em termos de linguagem musical, enriquecida de um novo espírito de objetividade, sintonizado com o nosso tempo. Ao comparar a música do século XX com a produção romântica, o autor ressalta que o ritmo dos tempos modernos pede uma música que seja mais positiva e concisa, e em especial, menos ostensivamente emocional (COPLAND, 1969, p. 20).

Ao serem questionados sobre as ideias em termos sonoros e estruturais do estilo, os participantes demonstraram bastante atenção com a sonoridade forte, sobretudo Abigail e Jerônimo. Já Iara se manteve focada naquilo que pode ser entendido como estratégias de composição (MEYER, 1996), ou seja, na maneira como ela entendia que Bartók, manipulava os parâmetros primários (melodia, harmonia e ritmo) e como estes deveriam ser ressaltadas na performance, principalmente com respeito às harmonizações e articulações:

(...) Aproveitar essa, essas mudanças harmônicas, das rearmonizações, pra mudar, diversificar (...) Dar uma cara diferente pra cada frase, pra cada melodia que se

rearmoniza (...). Então isso tem que tá [estar] muito claro assim, eu acho, em termos estruturais, sabe? (...) Uma coisa muito importante que eu esqueci de falar também: por exemplo o Bartók adora fazer isso de os acompanhamentos ter uma pequena melodiazinha no contracanto que, por exemplo aparece muito aqui (toca os acordes da seção C). Entende, esse tipo de coisa? (toca de novo) (...) Também é uma coisa bem característica dele, no que é pra ser um acompanhamento, ele insere esses contracantos que conversam com a melodia que tá sendo rearmonizada, isso também é importante. Daí essa coisa do caráter percussivo, da tensão para cada tipo de articulação em cada momento, sabe? Onde que [es]tá, quais as articulações desse momento da frase desse momento da rearmonização (...) Construir a estrutura da música, sonoramente falando baseado nessas diferenças sabe? (CT – Iara - p. 34)

É possível perceber por parte de Iara, que tanto aqui, quanto na obra de Haydn e Chopin existe em suas falas a valorização do contraste e da variação

Abigail demonstrou atenção com a sonoridade forte e seus níveis de intensidade e também com seu entendimento da estrutura da obra:

Sonoridade... Ele bota ali logo no início: *pesante*. Foi o que eu tentei fazer, é perigoso porque ele bota um forte *pesante*, lá no final ele bota um fortíssimo, aí dependendo do forte que eu fizer, tem que ter um equilíbrio, porque se não fica um som muito estourado. É... Mas seria uma sonoridade gordona. É... atacada, rústica mesmo, eu penso em rústico. (...) Pelo que eu percebi a estrutura tipo fraseológica... Um, dois, três... (conta olhando a partitura) Um dois, três, quatro, cinco, seis! Eu não tentei ver essa lógica, mas... (...) As frases são claras. Tipo, as seções são claras. (...) Pra mim fica muito claro estudando. (...) Isso é uma coisa, isso é um padrão, vai pra outro padrão, e muda... Muda a forma de escrita, se é uma coisa mais bloco, se é uma coisa mais, é... Bloco de acordes no caso, bloco de notas, ou oitavas, (...) Só uma linha melódica... (CT – Abigail - p. 65)

Já Jerônimo trouxe em sua fala, aspectos estruturais da música folclórica, principalmente a forma canção, trazendo referência de seu conhecimento formal acerca do compositor. Com respeito à sonoridade, assim como Abigail, ele ressaltou a importância dos fortes e mencionou os patamares de dinâmica:

Em termos estruturais acho que corresponde muito ao folclórico, assim, muitas têm forma canção, etcetera... Em função do repertório do qual ele recolheu isto. Estou falando somente da música que eu conheço dele. Provavelmente tem muita música mais de outros períodos dele mais originais, pegando ideias... Novas ideias de composição. Mas o que eu conheço dele é este resgate da música folclórica. Então, estruturalmente ligava a como é a música folclórica que ele recolheu. E em termos de som, mais bem primitivo, percussivo, é... Utiliza, aqui por exemplo (aponta a partitura) *pesante*, ritmo pesado, acento, é... as dinâmicas são mais bem estáveis. (...) Em níveis. É assim, não vai ter um *diminuendo*, um *crescendo*, reguladores dinâmicos muito regulável. Ou é forte uma seção, [ou] piano, assim... (CT – Jerônimo - p. 98)

Para Copland (1969, p. 66) A música de Bartók é de uma feitura seca e pouco sentimental, repleta de ritmos incisivos e dissonâncias agudas harmônicas, sendo que toda a sua música é feita com muita inteligência quase de concepção diagramática.

Quando questionada sobre o que achava que deveria ser ressaltado na performance de uma obra deste estilo, Iara mencionou novamente os contrastes. Ao que parece, este é um ideal da participante não somente no estilo bartokiano, mas de fato um princípio próprio do *modus operandi* para uma performance intencionalmente artística:

As rearmonizações. Ah, as vezes tem a mudança de registro também. (...) É assim, de uma forma geral aproveitar pra mostrar o que que muda, tu entende? O que muda em todos os aspectos... (...) Por exemplo aqui ele faz esse mesmo material (toca) tá tudo em oitavas né (toca) aí aqui a melodia tá no meio (toca) ok, daí depois ele faz esse mesmo material (toca), numa construção polifônica, entende? (...) Mudou a textura e tem outras vozes conversando ali. E daí aqui (toca) mudou o registro e a textura de novo, entende? Tipo o que que mudou, de que maneira mudou, como é que eu posso mostrar essas mudanças dessa repetição do material, é, tanto nessa questão da textura, da articulação, da dinâmica também, mas especialmente da rearmonização, que muda a cara, muda o caráter total da melodia (risos). (CT – Iara - p. 34)

De acordo com Burge (1990, p. 73) a música para piano de Bartók é significativa por vários motivos, em particular pelo seu estilo composicional único que envolve elementos tonais

e atonais e incorpora procedimentos clássicos⁶⁶ com um profundo entendimento de quase nenhum outro compositor do século XX.

Para Abigail, sonoridade, métrica e ritmo são os principais fatores à serem ressaltados na performance de uma obra deste compositor. Sua preocupação com a qualidade sonora dos “fortes” se demonstra bastante incisiva. Ao que parece, a participante tem o foco numa construção dinâmica gradual:

(...) Como é tudo muito forte e *pesante*, eu pensei muito na questão do tempo forte do compasso. Um, dois, um dois, um dois (gesticula). Porque se não fica tudo muito igual, então acho que isso é uma coisa importante pra tocar essa peça. (...) Tomar cuidado com a sonoridade, porque se não... (...) Em questão do forte, porque eu vejo sempre o... É claro que o Bartók não tem só coisa forte, é o que eu notei (risos)... Mas eu vejo sempre as pessoas exagerando (...) Ultrapassando o limite de sonoridade forte em Bartók. (...) Talvez o forte deveria ser um pouquinho menos forte, pra sobrar, pra ter o que fazer lá no fortíssimo ou no três *f* ou no quatro *f*. Então a questão da sonoridade, o cuidado com a sonoridade acho que é importante. (...) E ritmo em Bartók, pra mim eu acho que é fundamental... Métrica (...) Sonoridade, ritmo e métrica! (CT – Abigail - p. 66)

Jerônimo demonstrou mais uma vez, um foco na questão contextual do estilo entendendo que deve haver o conhecimento do entorno do compositor. Neste sentido, aqui, como na coleta de Haydn e Chopin, ele citou outros compositores, o que mostra sua aparente maneira de relativizar o idioma do compositor para entender como expressar performaticamente o dialeto do mesmo.

É importante conhecer essa música, quero dizer: a música folclórica húngara. E toda a região onde ele pesquisou. Então, conhecer isso, conhecer como essa música se expressa vocalmente, percussivamente, como é a música em conjunto. No fundo, impregnar-se de onde ele recorreu a esta música; talvez não somente escutar Bartók, mas escutar a música que Bartók escutou, para ter uma ideia mais clara do ritual por

⁶⁶Para Copland (1969, p. 24) o compositor contemporâneo [entende-se do século XX] típico tem certas semelhanças com a premissa do compositor do classicismo, pois prefere um cunho objetivo e impessoal, uma tessitura complexa e contrapontual, bem como concentra-se na perfeição da linha e na beleza da proporção. Considerando a sonata para piano de Bartók, Burge (1990, p. 80) diz que a obra é a maior contribuição do compositor para o repertório do piano solo. Há nela duas características fundamentais de sua escrita: um profundo conhecimento dos procedimentos composicionais clássicos da Europa central e uma síntese completa dos idiomas folclóricos originados fora da tradição clássica.

exemplo, como num ritual percussivo (canta), por exemplo na Sagração da Primavera, do Stravinsky. É importante ter essa noção de primitivismo de como era feito nessas culturas. Então acho importante para a performance, ter essa proximidade com a mesma busca que teve o Bartók. E buscar um tratamento mais percussivo também do piano, não tão cuidadoso, gestos mais grandes, relacionar-se com o piano de outro jeito, mais percussivo também. (...) Que eles sintam isso, que é uma música folclórica. Principalmente isso: folclórica, rítmica. (CT – Jerônimo - p. 99)

Após a segunda sessão de estudo, os participantes foram questionados sobre o que achavam importante ressaltar em aspectos estilísticos considerando a situação hipotética de gravar a obra comercialmente. Iara manteve seu foco no contraste, dessa vez demonstrando como pensava cada seção da peça em questão de sonoridade:

(...) Eu acho bastante importante mostrar isso do contraste das seções, contraste de qualidade de som, as diferenças sonoras de uma forma geral assim: timbre, dinâmica, articulação (...) Por exemplo, eu vejo muito relacionado a textura. Por exemplo aqui, da textura (toca) (...) A primeira parte mais expositiva, é um som mais (...) Anunciado (...). Aí a segunda parte é um som um pouquinho mais (toca) é... Como eu posso dizer? Mais melódico, mais, cantábile, não tão pra fora, sabe? Ele conversa com as outras melodias. (...) É um som que diminuiu pros outros falarem também, entendeu? E na terceira parte, quando já começa as escalas que levam pra um som bem grandioso (...) Esse acompanhamento, essa oitava (toca) no segundo tempo, dá um ar muito percussivo assim, parece muito (gesticula) tímpano, parece aquele bumbo (...) (CT – Iara – p. 41, 42)

E também em questão de articulação e texturas:

Daí além desse contraste de som de cada seção, tem os detalhezinhos de cada seção, por exemplo na primeira seção tem a articulação, (toca) entende? Aqui tem (toca) as outras vozes (...) Aí na última tem (toca) deixa eu pegar outra parte aqui (toca) tem, tem essa (toca) melodia, acompanhamento e tem um contracanto no acompanhamento, entende? Tipo assim esses detalhezinhos assim (CT – Iara - p. 43).

As referências sonoras de Iara parecem ter se ampliado em termos de possibilidades performáticas. Ela parece comentar aquilo que está imaginando e idealizando para cada seção,

e esta mudança de perspectiva pode ser também em função das escutas pelas quais foi estimulada nesta segunda parte da coleta.

Abigail deu atenção ao caráter da dança, o que provavelmente ela relaciona com a sonoridade, fator tão mencionada nas perguntas anteriores:

Acho que a questão da dança *pesante*. (...) Veio isso na mente, porque ela não é uma dancinha assim sabe (gesticula) delicadinha, é uma dança robusta. Então acho que esse caráter, é de, tem que ficar bem (gesticula)... (CT – Abigail - p. 77)

Jerônimo reforçou ao final de sua entrevista o aspecto popular, folclórico da dança estudada. Desde o início da entrevista, ele demonstrou ver a música como um grupo de pessoas cantando. Aqui ele de certa forma confirma suas impressões e ideias:

É isso. Folclórico. (...) Essa foi a palavra-chave: folclórico. São pessoas que não sabem escrever música, não estão pensando em dois por quatro, ou quatro por quatro, mi bemol, si bemol... Estão cantando, fazendo música. (CT – Jerônimo - p. 111)

De uma maneira geral percebe-se que tanto Abigail quanto Jerônimo focaram naquilo que eles mesmos chamaram de rústico ou primitivo. Iara não tratou a música de Bartók neste sentido, trazendo inclusive o aspecto do delineamento melódico da peça, algo que foi muito mais explorado pelos outros dois participantes em Haydn e Chopin.

De fato, o conhecimento da escrita de Bartók se demonstra muito mais latente nas falas de Iara, sendo que o consenso dos três participantes se deu no aspecto percussivo. Com respeito a isto Nissman (2002, p. 112) diz que Liszt e Bartók estão envolvidos na mesma tradição, que a bravura no pianismo daquele é claramente vista neste mesmo que o excesso do sentimentalismo romântico tenha forjado um estilo mais percussivo⁶⁷. A técnica para o alcance das sonoridades de Bartók seria impossível sem o pianismo de Liszt e sua técnica de expansão do teclado e sonoridades.

Porém, algo a se considerar é o entendimento de Burge (1990, p. 83, 84) ao considerar a sonata para piano de Bartók, escrita em 1926. Para o autor, o mito de que Bartók é um compositor percussivo está morrendo, pois qualquer um que escreva para piano pode ser considerado um compositor percussivo, visto que o som é produzido pelos martelos tocando as

⁶⁷Para a autora o estilo percussivo/*martelatto* foi ouvido pela primeira vez na peça *Allegro Bárbaro*, escrita por Bartók em 1911.

cordas. O fato de Bartók usar frequentemente notas repetidas, acordes grandes e ostinatos não devem definir sua música como mais percussiva do que Beethoven, Liszt ou Rachmaninoff, visto que estes usaram as mesmas estratégias. Expressões, equilíbrio e contraponto tem muito mais lugar na performance da música de Bartók como a de qualquer outro compositor.

5.1 Análise das performances (Possibilidades inferenciais)

As performances dos participantes se mostraram diversas tanto entre eles mesmos, quanto em comparação com os estímulos. Algumas similaridades são ressaltadas, porém não é possível identificar um padrão de performance como o foi em Haydn e de certa forma em Chopin, pois mudanças substanciais aconteceram entre os próprios participantes nas suas duas performances.

5.2 Inflexões do andamento global

A Figura 21 demonstra as inflexões de andamento global dos participantes, bem como dos estímulos:

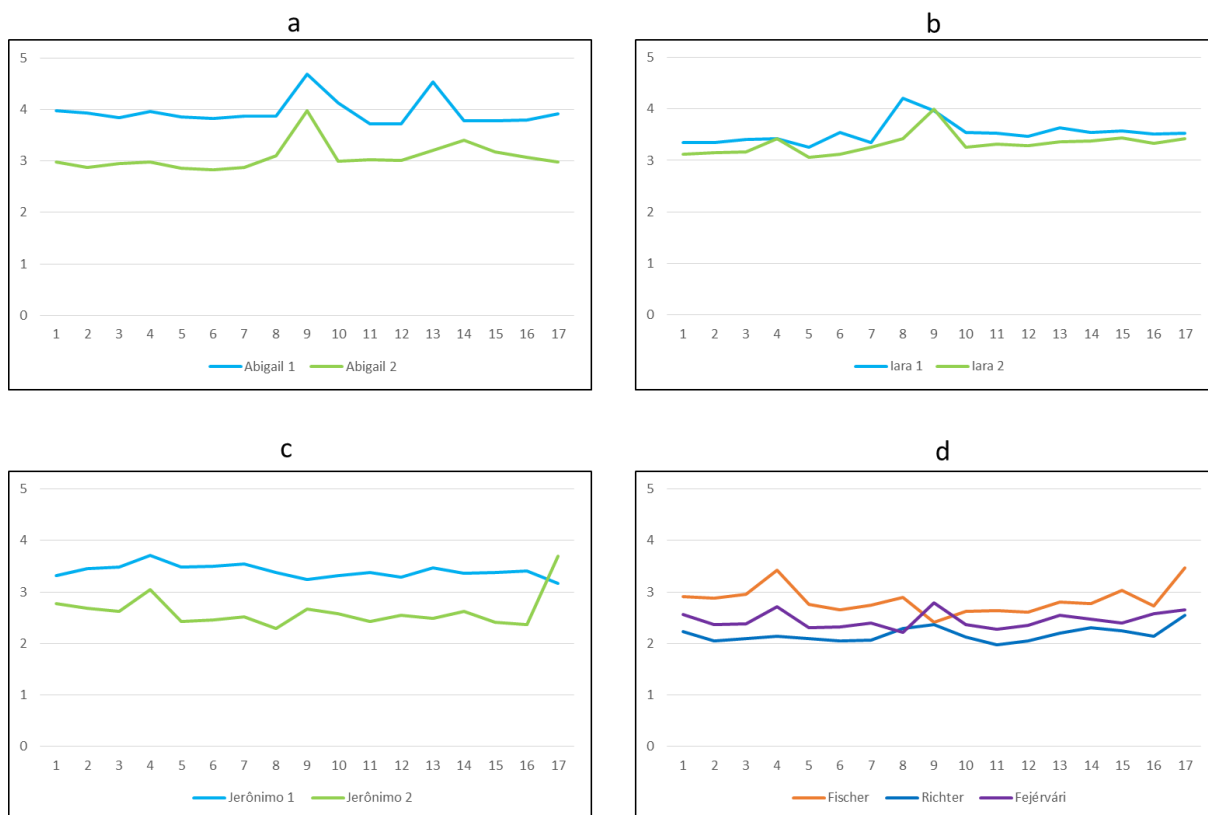


Figura 21 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2. (d) Performances dos estímulos utilizados na sessão 2 de estudo. Em laranja: Annie Fischer; em azul escuro: Sviatoslav Richter; em roxo: ZoltánFejérvári.

De acordo com a Figura 21 as performances de Abigail (a) se demonstraram bastante semelhantes com exceção dos andamentos globais, onde a performance 2 foi consideravelmente mais rápida. O pico do ponto 13 da performance 1 se deu por um erro de execução, em que a participante atrasou o ataque da segunda nota lá do compasso 37 e o do ponto 9 é onde terminam as escalas e começa a seção de oitavas. Com respeito a este último ponto Abigail atacou duas vezes a nota dó (compasso 28) o que gerou certo atraso. Na performance 2 acontece a mesma situação, porém o retorno à sua pulsação inicial é mais rápido se estendendo até o ponto 10 e não ao ponto 11 como na primeira performance. Ao que parece, em ambas as performances há um ajuste físico para a execução das escalas, pois a participante diminuiu o andamento entre os compassos 24 e 27, contudo na performance 2 o ataque foi preciso permitindo considerar essa inflexão como algo expressivo justificado pela mudança de escrita. Há uma leve desaceleração iniciada no ponto 12 da segunda performance, e aqui sim pode-se dizer que houve a intenção de expressividade, pela inflexão da segunda parte das oitavas.

O andamento mais rápido da performance 2 em relação à performance 1 de Abigail (a) mostra que a familiaridade com a peça na segunda sessão de estudo trouxe uma fluência muito maior do discurso musical. Contudo, foi possível observar que a mudança foi basicamente de velocidade, pois o caráter das duas performances, sobretudo no início, é bastante parecido: tempo justo, muito articulado (quase *stacatto*) e com pouca pedalização. De fato, as inflexões mais substanciais aconteceram na segunda performance a partir da seção de oitavas da peça.

As performances de Iara (b) também mostram algumas particularidades. Primeiramente, não houve uma mudança tão grande de andamento entre as duas performances como aconteceu com Abigail (a) e será visto em Jerônimo (c). Sua pequena elevação no ponto 6 da performance 1 se deu pelo atraso de uma nota repetida no ataque (primeiras notas do compasso 24). Há também um desacelerando entre os pontos 7 e 10, algo que começa desde o ponto 5 na segunda performance. Pode-se hipotetizar que este alargamento do tempo foi com a intenção de construir uma seção mais “grandiosa” como ela mesma mencionou na sua entrevista. A pequena elevação iniciada no ponto 3 da segunda performance denota uma pequena desaceleração na nova exposição do tema com o que ela apontou como polifônico em sua entrevista (compassos 13 ao 23). Algo que se repetiu nas duas performances foi a diminuição do andamento global a partir do ponto 10, sendo que não se sabe exatamente se a pianista diminuiu o andamento para ser mais expressiva e construir um som grandioso na seção de oitavas e acordes, ou se a dificuldade técnica dos saltos dessa seção gerou esse desacelerando. De uma forma geral, nesta parte Iara cometeu vários esbarros, porém não atrapalharam o fluxo do seu discurso musical.

Jerônimo (c) teve mudanças significativas entre suas performances. Assim como Abigail, o andamento global foi aumentado consideravelmente na segunda vez, sendo que há também algumas mudanças de direção nas inflexões⁶⁸. A elevação no ponto 4 se demonstrou maior na segunda performance, e de fato Jerônimo não apenas desacelerou como mudou bastante a sonoridade trazendo um som bem mais suave. Diferentemente das outras duas participantes, não houve elevação considerável no ponto 9, inclusive há um leve aceleração na primeira performance, o que demonstra certa mudança de ideia entre as performances, mas que principalmente o pianista não tomou tempo para entrar na seção de oitavas. De fato, sua segunda performance está muito mais livre inclusive com respeito a mudanças de caráter mesmo com vários esbarros (algo que não ocorreu na performance 1) mas que não prejudicaram o fluxo do discurso musical, sendo que também o uso do pedal foi bastante explorado.

As performances dos estímulos (d) demonstraram algo que foi visto de maneira muito mais evidente nas peças de Haydn e Chopin (vide, por exemplo, Figuras 7 e 14): há um forte consenso interpretativo na execução da obra de Haydn e relativamente padronizada em Chopin, algo que não é tão perceptível aqui exceto nas inflexões de Fischer e Fejérvári entre os pontos 1 e 5 onde ocorre certa similaridade. Richter foi o que mais se manteve regular e num andamento consideravelmente mais rápido.

A Figura 22 compara os participantes entre si nas primeiras performances e também com as performances dos estímulos:

⁶⁸A alta elevação entre o ponto 16 e 17 se dá pelo fato de o cômputo ter sido feito com o ataque da última nota mais a sua duração (vide Metodologia). Não houve um *ralentando* na performance a ponto de gerar esse desvio, sendo que ele ocorreu pelo fato de Jerônimo ter segurado bastante o ataque da última nota.

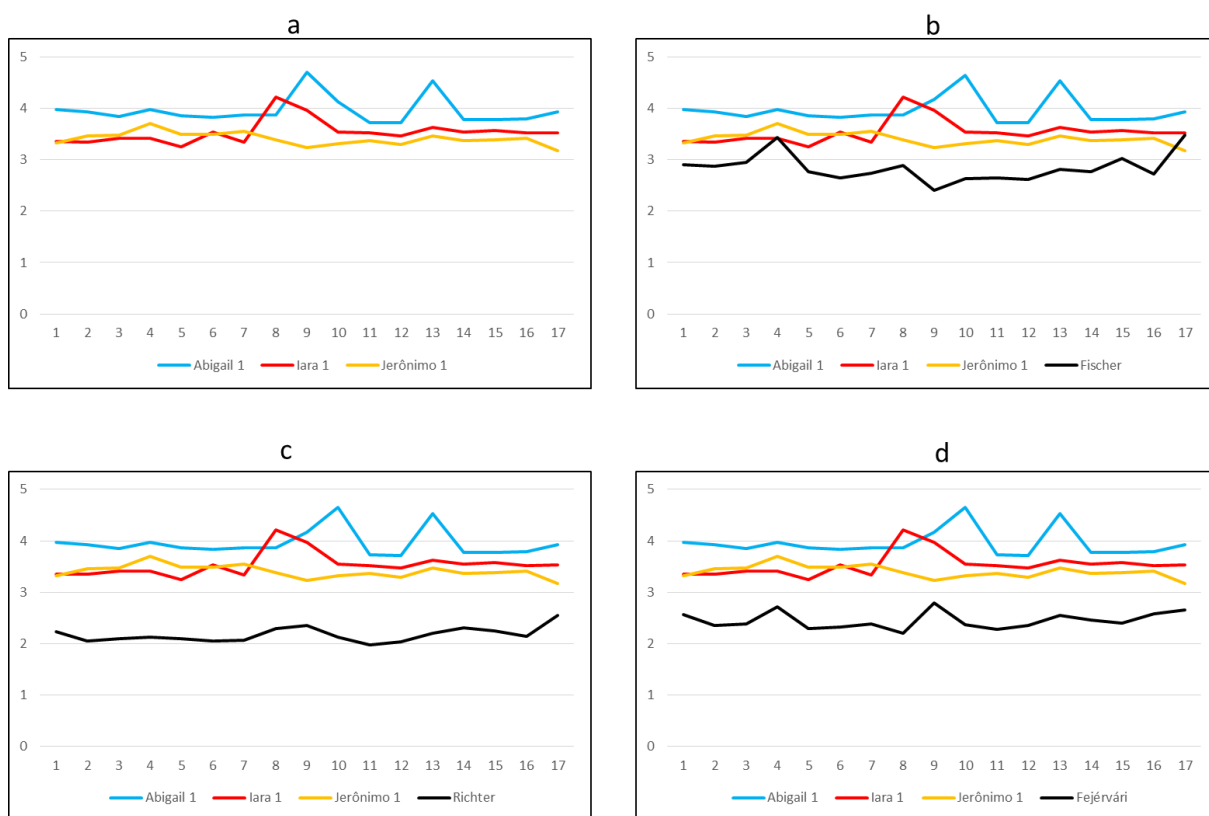


Figura 22 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Primeiras performances dos participantes. (b), (c), (d) Primeiras performances dos participantes comparadas aos estímulos: Fischer, Richter e Fejérvári respectivamente. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

Na Figura 22 é possível observar o quanto as performances se diferiram entre si. O fato de os segmentos estarem divididos todos em unidades de três compassos faz com que a regularidade de certa forma seja mais frequente, e que inflexões sejam observadas com mais precisão. Em (a) da, Figura 22, há uma leve semelhança entre os pontos 11 e 14 de Iara e Jerônimo e também entre os pontos 3 e 5 de Abigail e Iara. Há alguma semelhança também entre os pontos 2 e 5 e 12 e 14 de Jerônimo e Fischer (b). Também uma leve semelhança entre os pontos 2 e 5 de Jerônimo e Fejérvári (d). Algo que nos chama a atenção é o quanto os participantes estavam longe do andamento dos estímulos durante esta primeira performance.

A Tabela 11 mostra os andamentos globais aproximados dos participantes em suas primeiras performances e dos estímulos:

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	67	91
Iara	60	102
Jerônimo	58	106
<i>Fischer</i>	<i>48</i>	<i>128</i>
<i>Richter</i>	<i>37</i>	<i>165</i>
<i>Fejérvári</i>	<i>42</i>	<i>146</i>

Tabela 11 Andamentos globais das performances dos participantes na primeira performance da dança de Bartók e dos estímulos em itálico

Como demonstra a Figura 22 (a) os andamentos globais de Iara e Jerônimo foram bastante parecidos. O andamento de Richter é consideravelmente superior a todos os outros, inclusive aos demais estímulos.

A Figura 23 compara os participantes entre si nas segundas performances e também com as performances dos estímulos:



Figura 23 - Inflexões do andamento global da dança de Bartók. Eixo x: número de segmentos em que a partitura foi dividida; eixo y: variação do tempo em segundos. (a) Segundas performances dos participantes. (b), (c), (d) Segundas performances dos participantes comparadas aos estímulos: Fischer, Richter e Fejérvári respectivamente. Em azul claro Abigail, vermelho Iara e amarelo Jerônimo. Em preto performances dos estímulos.

De acordo com a Figura 23 pode-se observar algumas mudanças em relação à primeira performance dos estímulos. Embora em direções contrárias do ponto 1 ao 2, Iara e Jerônimo (a)

inflexionam o andamento global de forma um tanto similar entre os pontos 3 e 6. Iara e Abigail entre os pontos 7 e 12 também inflexionam de maneira parecida. Esses dois padrões de inflexões mencionados anteriormente parecem advir das performances de Fischer (b) e Fejérvári (d)

Algo bastante evidente aparece entre Jerônimo e Fejérvári (Figura 23 d). O participante pareceu absorver⁶⁹ intensamente as inflexões executadas pelo pianista húngaro sobretudo na primeira metade da peça (pontos 1-9), sendo que o próprio andamento do participante se aproximou muito do andamento do estímulo. Assim como em Chopin, é possível observar que Jerônimo parece ter uma considerável capacidade de assimilar o que ouve nas gravações e reproduzir isso de forma rápida.

A Tabela 12 demonstra os andamentos globais das segundas performances dos participantes e dos estímulos:

PERFORMER	DURAÇÃO (SEGUNDOS)	BPM (aproximado)
Abigail	52	118
Iara	56	109
Jerônimo	43	142
<i>Fischer</i>	48	128
<i>Richter</i>	37	165
<i>Fejérvári</i>	42	146

Tabela 12 - Andamentos globais das performances dos participantes na segunda performance da dança de Bartók e dos estímulos em itálico

Na Tabela 12 se vê, como demonstrado na Figura 23 o quanto o andamento global dos participantes aumentou nesta segunda performance. Jerônimo de fato pareceu imitar a gravação de Fejérvári, mesmo não demonstrando um interesse tão latente por esse registro em sua entrevista. Abigail também aumentou consideravelmente seu andamento global, e Iara como nas outras peças, se manteve mais estável.

Parece surgir um padrão entre os participantes com respeito às suas primeiras e segundas performances, tanto aqui como nas outras peças: Abigail e Jerônimo sempre aumentam o andamento global consideravelmente e demonstram certa “imitação” com os estímulos, Iara, por sua vez, parece sempre se manter mais estável com suas escolhas de andamentos.

⁶⁹“A que eu senti mais folclórica, se não tivesse nada escrito (aponta a partitura), sem que eu não visse isso, diria que a terceira [gravação de Fejérvári] (...) Agora, vendo a partitura, diria que a primeira [gravação de Fischer]” (CT – Jerônimo – p. 106)

5.3 *Timing*

O trecho escolhido para o cálculo do *timing* nota a nota abrange as escalas e o início da seção em oitavas (compassos 24 a 39) totalizando 65 notas e 64 intervalos. Um pouco diferente de Haydn e Chopin onde existe claramente as partes A e B, aqui o tema é repetido frequentemente, sendo as escalas o único momento de diferença do material melódico. A Figura 24 demonstra como os participantes conduziram a melodia nota a nota deste trecho em relação ao deslocamento temporal:

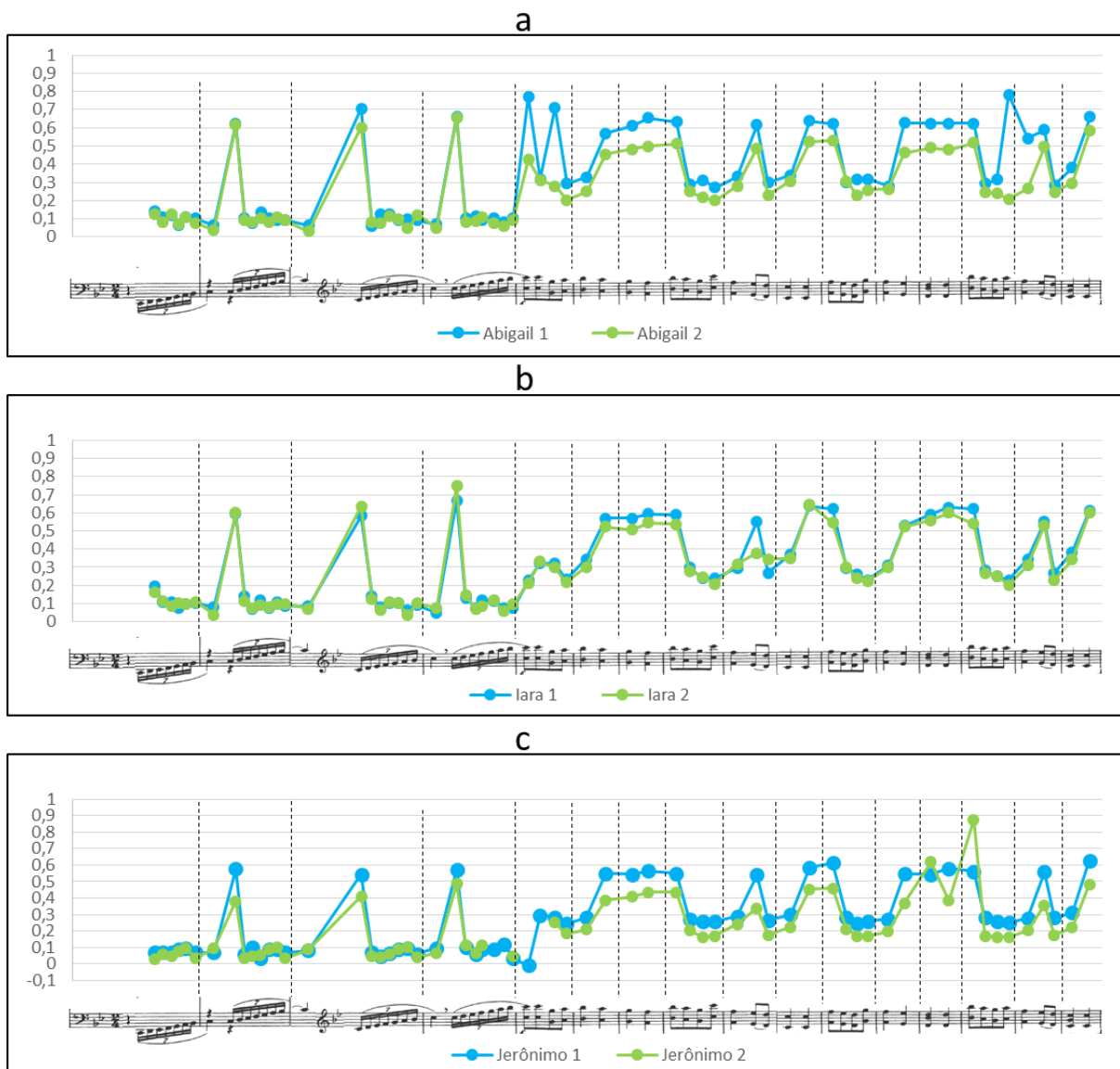


Figura 24 - Timing das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a)⁷⁰ Performances 1 e 2 de Abigail; (b)⁷¹ Performances 1 e 2 de Iara; (c)⁷² Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

⁷⁰ No compasso 28 da performance 1 de Abigail, a nota dó foi esbarrada, sendo considerado o segundo ataque que deu prosseguimento à frase. Na mesma performance, no compasso 34 a nota sol foi esbarrada com a nota lá, porém sol está sendo considerada. Este último erro também aconteceu na segunda performance, sol está sendo considerada.

⁷¹ **Considerações performance 1:** No compasso 26 a nota si natural foi executada como si bemol. Houve diversos esbarros nas oitavas, porém as notas reais foram executadas e consideradas. **Considerações performance 2:** No compasso 24 a nota si natural foi executada e não si bemol. No compasso 25 entre si bemol e dó houve um esbarro na nota si que não foi considerado. No compasso 32 a nota mi bemol foi tocada duas vezes, o segundo ataque foi considerado. Houve alguns esbarros nas oitavas, porém as notas reais foram executadas e consideradas.

⁷² **Considerações performance 1:** No compasso 25 da performance 1, a nota mi natural foi executada e não mi bemol. Na escala do compasso 27 o *Midi* acusou alguns esbarros, considerou-se a nota si natural ao invés de si bemol como está na partitura. Neste mesmo local a nota dó foi tocada alguns milésimos antes de si, por isso há o valor negativo. **Considerações performance 2:** No compasso 25 a primeira nota dó foi tocada como si natural. No compasso 27 a nota sol não foi tocada, no mesmo compasso si natural é tocado no lugar de si bemol. No compasso 28 a primeira nota dó não foi tocada. No compasso 31 a nota si natural está sendo considerada porque

De acordo com a Figura 24 pode-se observar que em (a) Abigail conduziu as notas das escalas de forma muito parecida, porém o aumento do andamento global influenciou na forma como ela conduziu as oitavas, pois sua segunda performance é consideravelmente mais rápida. Os picos das primeiras performances nos compassos 28 e 37 foram ocasionados por erros e atrasos de notas.

Iara (b) como nas peças anteriores, demonstrou mais uma vez sua regularidade e estabilidade. Nos compassos 29 e 30 é o único lugar em que ela está relativamente mais rápida, sendo que a falta do pico no compasso 32 se deu apenas pelo fato de a nota mi bemol ter sido captada duas vezes pelo sensor *Midi* e o segundo ataque ter sido o considerado.

Jerônimo (c) realizou o trecho de forma parecida com Abigail, contudo as notas longas dos finais das escalas foram mais rápidas nas segundas performances demonstrando um real aumento do andamento. Houve certo atropelamento de notas na última escala em direção as oitavas na segunda performance (compassos 27-28), sendo que na primeira a nota dó foi registrada pelo *Midi* antes da nota si, fato que gerou o valor negativo. A pequena irregularidade que acontece entre os compassos 36 e 37 é pelo fato de haver um erro de execução, onde a nota ré foi tocada duas vezes e a segunda vez ter sido considerada. Mesmo com este erro, não houve um aumento considerável de inflexões do andamento global, fato que se deu provavelmente pela rápida correção, num andamento bastante alto.

A Figura 25 compara o *timing* dos participantes nas suas primeiras e segundas performances respectivamente:

não foi possível medir o esbarro com dó natural. No compasso 36 a primeira nota ré é tocada duas vezes, o segundo ataque foi considerado.

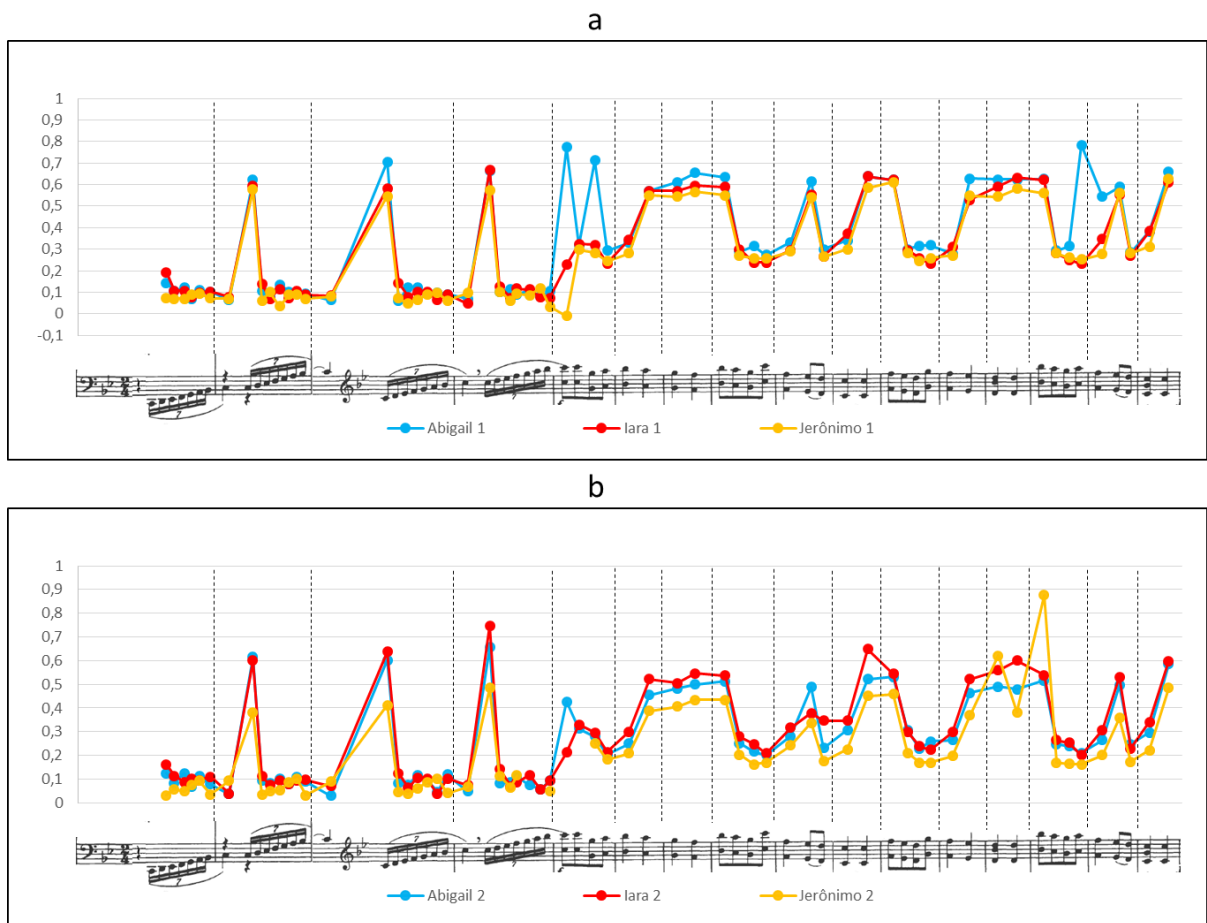


Figura 25 - *Timing* das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação do tempo em milissegundos. (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo.

Com exceção dos erros e esbarros, é possível perceber nas primeiras performances dos participantes (a) que o *timing* foi bastante parecido e que mesmo com andamentos diferentes, eles realizaram a frase com proporcionalidade na figuração rítmica (relação da primeira com a segunda performance de cada um). Já nas segundas performances (b) vê-se as escalas de certa forma parecida, porém a seção de oitavas difere consideravelmente na relação de proporcionalidade. Jerônimo realizou a parte mais rápido, seguido por Abigail e Iara respectivamente.

Este tipo de fenômeno não aconteceu em Haydn; em Chopin foi presente mais na execução de Abigail e aqui em Bartók aconteceu na execução de Abigail e Jerônimo. Levanta-se a hipótese de uma série de fatores: 1) a própria escrita de Bartók em oitavas e saltos ofereceu aos participantes a possibilidade de variarem mais o *timing* deste excerto; 2) a própria familiaridade com a peça lhes permitiram serem mais expressivos; 3) a própria influência das

gravações que não eram convergentes entre si, forneceu subsídios para maior liberdade na condução do tempo nota a nota.

5.4 Dinâmica

A Figura 26 mostra como os participantes conduziram a mesma melodia do trecho anteriormente analisado, com respeito à dinâmica em suas primeiras e segundas performances:

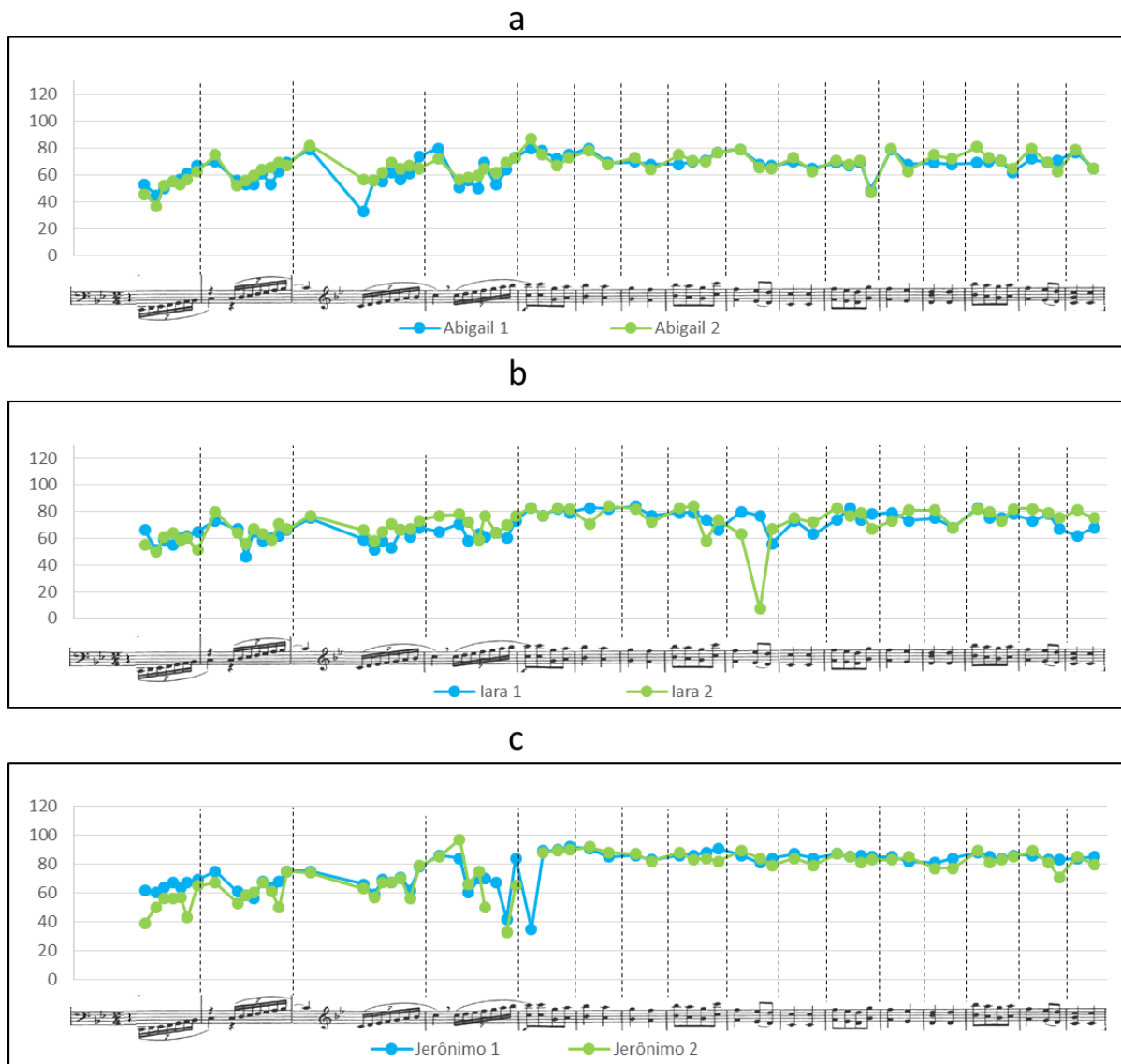


Figura 26 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 e 2 de Abigail; (b) Performances 1 e 2 de Iara; (c) Performances 1 e 2 de Jerônimo. Em azul claro performances 1 e em verde claro performances 2.

Diferentemente da mudança de *timing*, conforme se pode observar na Figura 26 quem mais varia em relação à dinâmica é Iara (b), sendo que Abigail (a) e Jerônimo (b) mantém de

uma forma geral patamares relativamente parecidos nas duas performances. Em (a) no compasso 26 a nota dó tão baixa na execução 1 de Abigail, se deve provavelmente por uma falha mecânica, pois a escala anterior e o que segue estão em dinâmicas aproximadas. Algo um tanto incipiente, porém observável, é o fato de os primeiros tempos de Abigail (a) estarem levemente mais projetados, algo que ela havia mencionado em sua entrevista⁷³. Isto se observa principalmente entre os compassos 36 e 39. Ao que parece, as inflexões dinâmicas nos primeiros tempos ajudaram Abigail a ressaltar a métrica, algo que ela considerou de grande importância para tocar a obra de Bartók.

De acordo com Figura 26 pode-se perceber que Iara (b) não possui linearidade na condução dinâmica do trecho, pois as linhas permutaram entre si constantemente. Um direcionamento contrário bastante evidente acontece no último compasso (39) em que na primeira performance ela faz de mais piano para mais forte, e na segunda de mais forte para piano. Aqui há a hipótese de que ela pode ter querido dar prosseguimento para o que vinha depois na primeira performance e uma finalização de frase na segunda performance.

Segundo pode-se observar na Figura 26, Jerônimo, em (c) por sua vez teve diferenças dinâmicas principalmente na execução da primeira escala (compasso 24). Sua última escala (compasso 28) se demonstrou um tanto irregular, comparada as outras escalas, nas duas performances, algo que se deu muito provavelmente pelos seus erros de notas. Sua seção de oitavas foi bastante projetada, sendo que em ambas as performances de uma forma geral o nível dinâmico foi bastante parecido.

A Figura 27 compara os níveis dinâmicos dos participantes entre si nas suas primeiras e segundas performances respectivamente:

⁷³ “Como é tudo muito forte e *pesante*, eu pensei muito na questão do tempo forte do compasso. Um, dois, um dois, um dois (gesticula). Porque se não fica tudo muito igual, então acho que isso é uma coisa importante pra tocar essa peça.” (CT – Abigail – p. 66)

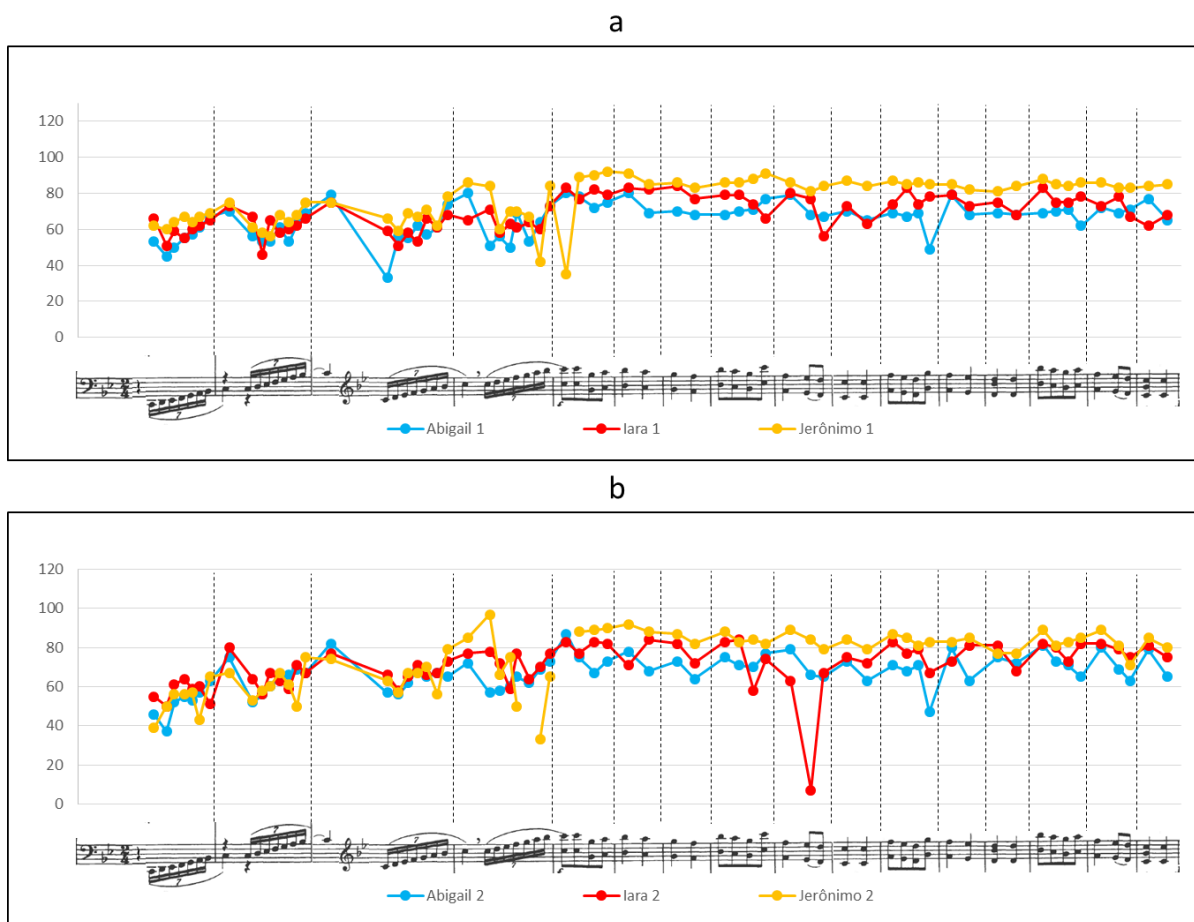


Figura 27 - Níveis da variação dinâmica das notas da melodia da dança de Bartók, compassos 24-39. Eixo x: notas na sua disposição temporal de acordo com o valor na partitura; eixo y: variação dinâmica em escala de maior ou menor velocidade de ataque fornecida pelo arquivo *Midi* (0-127). (a) Performances 1 dos participantes. (b) Performances 2 dos participantes. Em azul: Abigail; vermelho: Iara; amarelo: Jerônimo

De acordo com a Figura 27 é possível observar certa similaridade dinâmica nas escalas, principalmente nas três primeiras escalas (compassos 24-26) em ambas as performances. A última escala (compasso 27) parece não ser tão regular, talvez por exatamente aquilo que segue, ou também pelos erros de notas. O que fica mais nítido é que na seção de oitavas os níveis se tornam menos estreitos entre os participantes, sendo que Jerônimo teve a maior projeção dentre os três.

De uma forma geral, ainda na seção de oitavas, observa-se uma maior linearidade da condução nas primeiras performances, sobretudo de Abigail e Jerônimo, havendo uma maior oscilação nas performances 2 dos mesmos participantes. Esta oscilação é percebida em Iara em ambas as performances.

Algo que se observa na Figura 27 é que a música de Bartók não pareceu haver um padrão de dinâmica, sendo que a projeção da sonoridade forte ocorreu de acordo com as concepções e próprias possibilidades mecânicas e físicas dos pianistas aqui estudados.

5.5 Considerações parciais

A sessão de estudos com a peça de Bartók demonstrou consideráveis pontos a serem observados. Primeiramente percebeu-se nos participantes uma convergência referente apenas a sonoridade forte e ao aspecto percussivo e rítmico. De uma forma geral, Abigail se demonstrou muito focada nesses aspectos, bem como Jerônimo, sendo que este último se fixou no aspecto folclórico do compositor. Iara, por sua vez, foi a única a mencionar com mais propriedade as estratégias de composição e quais os recursos que Bartók utilizou para escrever a sua música.

Abigail focou em extremo na questão da sonoridade. Sua aparente preocupação com a dinâmica forte de certa forma nos faz inferir que este seja o aspecto mais conhecido da música de Bartók pela participante.

Jerônimo demonstrou uma imagem mental bastante fixa desde o início: um grupo de pessoas cantando música folclórica. Seu conhecimento sobre Bartók também se demonstrou restrito, aludindo a música deste sempre ao canto folclórico.

Contudo, o conhecimento declarativo dos participantes se demonstrou um tanto diferente do seu conhecimento procedimental. Iara se manteve focada nas variações e mudanças em todas as suas entrevistas com todos os compositores, porém, aqui em Bartók, é possível perceber que esta variação se deu muito mais nas performances de Jerônimo, sobretudo na segunda. Com respeito a este último, percebeu-se um posicionamento um tanto distante das gravações, porém é evidentemente percebido que houve imitação na sua segunda performance com o terceiro estímulo (Fejérvári) com respeito às inflexões de andamento.

Abigail pareceu manter suas ideias entre as duas performances, pois seu som articulado na primeira parte da peça foi percebido em ambas as vezes em que tocou. O que mais se ressalta é seu aumento do andamento global na segunda performance e como a seção de oitavas pareceu mais livre. Este fenômeno do aumento do andamento global na segunda performance foi fortemente observado em todas as suas coletas.

Jerônimo pareceu ser o participante com mais facilidade para absorver os padrões das gravações e reproduzi-los no curto espaço de tempo da sessão de estudo, e Iara a que conseguiu melhor elencar as estratégias de composição de Bartók. Aqui percebe-se mais uma vez uma diferença de exposição dos conhecimentos declarativos e procedimentais.

Algo que se observa é a falta de unificação das práticas de performance e composição da música do século XX como mencionado por Iara em sua entrevista. Foi possível perceber que tanto em Haydn quanto em Chopin, os participantes pareciam ter onde recorrer como fontes de referência para falarem sobre o estilo, sendo que o participante que mais se valeu disso foi Jerônimo. Em Haydn, todos eles remeteram à Beethoven, em Chopin, Jerônimo trouxe sobretudo Schumann e Schubert, sendo que aqui em Bartók ele apenas mencionou Stravinsky pela questão do aspecto “primitivo”.

A ideia de idioma, ou mais precisamente a falta de um mais consolidado no século XX parece dispersar as convenções de performance do período. O fato de não haver uma convergência dos compositores tal qual aconteceu nos séculos XVIII e XIX em que o idioma falado estava sendo compartilhado e a diferença se dava nos dialetos de cada um, parece gerar certa instabilidade no sentido de difusão das práticas de performance para esta música mais tardia.

Isso se demonstrou nas performances dos participantes e dos próprios estímulos que foram consideravelmente divergentes entre si quando comparadas às performances de Chopin e Haydn. Também é necessário considerar a frequente ocorrência de erros e esbarros nas performances. Não se sabe até que ponto a obra era de difícil execução, ou se a falta de contato com a música do século XX foi o suficiente para gerar falhas maiores. Contudo, de uma forma geral, percebe-se que a falta de referências de um idioma compartilhado de forma mais abrangente, fez com que os participantes produzissem o dialeto de Bartók de acordo com suas próprias referências.

6. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A discussão deste capítulo leva em consideração as informações advindas das entrevistas dos participantes bem como de suas performances com o objetivo de analisar as inferências que os dados forneceram para a pesquisa. O capítulo está dividido em cinco partes, sendo a primeira uma análise do modo de ser dos participantes, a segunda parte demonstra as ideias consensuais dos estilos, a terceira faz o paralelo do conhecimento dos participantes com a Teoria de Meyer (1996), a quarta faz uma interpretação da Teoria para a performance musical, e por fim será apresentado uma proposição.

6.1 Modos de ser dos participantes no contexto das práticas impostas

De acordo com Santos (2007, p. 236), o modo de ser, perceber e conhecer de cada instrumentista é revelado pelo horizonte de interesse pessoal, que é subsidiado pelas experiências prévias de formação musical, através do tempo de formação. Assim, o modo de ser e agir pré-definido certa orientação, um horizonte no qual demonstramos nossos próprios interesses de aproximação. De acordo com Santos e Hentschke, (2011) o escopo de interesse pessoal de cada estudante assim como seus valores e posicionamentos parecem refletir um modo de ser e agir frente aos desafios da prática instrumental.

Para Santos (2007) há uma relação entre modo de ser e formas de lidar com conhecimentos musicais. Elliott (1995) apresenta cinco tipos de conhecimentos como constituintes da musicalidade, a saber o conhecimento procedimental, formal, informal, impressionista e supervisor. O conhecimento procedimental suporta os outros quatro tipos de conhecimento e é essencial para o fazer musical, pois demonstra o *know how* da atividade. Conhecimento formal, por sua vez inclui ações verbais, conceitos, descrições, teorias e textos informativos sobre música. O conhecimento informal consiste na reflexão sobre a ação, muito parecido com o conhecimento procedimental pois serve para se pensar a música no contexto que ela está acontecendo, e como interagir com ela, na resolução de problemas e construção da obra.

O conhecimento informal é um componente da musicalidade que solidifica o desenvolvimento dos esforços do estudante na prática da resolução de problemas musicais em relação aos padrões, tradições, história e conhecimento do contexto musical. O conhecimento impressionista também pode ser chamado de intuição de acordo com Elliott (1995). Ele está ligado as emoções e sentimentos que por sua vez estão integrados, ou seja, são interdependentes. Os afetos auxiliam nas decisões musicais e as emoções cognitivas tem um

papel essencial e ajudam na avaliação, decisão e julgamento, entre outros no fazer musical. Por sua vez o conhecimento supervisor pode ser chamado de metacognição ou metacognição e serve para supervisionar ou vigiar a ação. O conhecimento supervisor combina senso abrangente de julgamento pessoal na música; entendimento ético dos deveres musicais, e particular imaginação pertinente das coisas (ELLIOTT, 1995).

O tempo de formação juntamente com as experiências prévias dos participantes se demonstraram bastante importantes na condução deste estudo pois o fato de serem estudantes de pós-graduação e terem acumulado níveis de competência e proficiência músico-instrumental fez com que suas performances atingissem um grau de fluência bastante satisfatório, bem como respostas às entrevistas que abordaram aspectos musicais relevantes dentro de apenas duas sessões de estudo. Mesmo em face de pouca ou até nenhuma experiência com qualquer compositor da pesquisa, os participantes conseguiram transpor a barreira da mera leitura e decodificação da partitura e de certa forma mostraram reflexão nas perguntas das entrevistas, mesmo com as ocasionais surpresas causadas pelas mesmas, sobretudo em suas respectivas primeiras coletas.

Abigail foi a participante que mais teve dificuldades para se expressar, principalmente em sua primeira coleta (Chopin), em que as perguntas lhe causaram bastante estranheza e certa confusão. Isto foi também constatado pela quantidade de notas de páginas recorrentes em sua entrevista e as correções que ela achou serem necessárias para um maior entendimento de suas falas. Seu perfil se revelou intuitivo, no sentido de parecer ser guiada por aquilo que lhe dava a sensação da direção a ser tomada estilisticamente, sem precisamente conseguir verbalizar os fatores que estavam em torno da ação. Seu conhecimento formal pareceu mais velado, o que de certa forma demonstrou um conhecimento procedimental mais acurado e um conhecimento impressionista que até determinado ponto conduzia o procedimento. Isto fica mais claro quando na coleta com Haydn, ela menciona que com respeito ao som do compositor, ela não sabia como explicar, e sim como fazer⁷⁴. Sua característica mais procedimental também é vista na sua aparente preocupação com a boa execução das peças e certo receio com notas erradas, bem como sua aparente dependência de referenciais como foi percebido através do uso que fazia das gravações⁷⁵.

Iara por sua vez demonstrou um modo de ser bastante analítico e com grande desenvoltura para verbalizar os conceitos, pois isso é visto na forma como ela respondia às

⁷⁴ Ah, não! (risos) Cara eu não sei, eu só sei fazer. (risos) Não sei explicar. (CT – Abigail – p. 82)

⁷⁵ É a primeira coisa que eu faço. (...) Sempre ouço gravação. (CT – Abigail – p. 53, 54)

questões das entrevistas, parecendo refletir até encontrar aquilo que queria expressar. Neste sentido, a participante foi a que demonstrou um tipo de conhecimento formal bastante organizado que por sua vez a fez mencionar com clareza, aspectos relacionados as estratégias dos compositores. Isto fica evidente na forma como ela conseguiu expressar aspectos da escrita, estrutura e opções composicionais, ressaltando assim um perfil capaz de analisar com eficiência o conteúdo explícito das partituras. Essa forma de conhecimento declarativo a colocou como a participante que conseguiu definir as características estilísticas com bastante convicção relacionando conteúdos explícitos e implícitos de forma a gerar concepções bem estruturadas de estilo.

Jerônimo demonstrou um modo de abordar as peças como Abigail, mas baseando-se em sua intuição como pianista, e apontando também a vertente reflexiva da ação que lhe possibilita o conhecimento informal. Isto se demonstra nas suas falas um tanto mais filosóficas que não ficavam apenas no campo das definições, mas que se enveredavam para um lado mais estético e histórico dos quais os compositores faziam parte. Neste sentido, percebe-se sua constante comparação dos compositores estudados nesta pesquisa com os outros que compartilhavam de características semelhantes de composição, ou seja, Jerônimo comparou idiomas constantemente. As características de conhecimentos formais também são percebidas, porém de uma forma que resume conteúdos explícitos com vista a realizar no instrumento o conteúdo implícito através da imaginação criativa e relativa facilidade para aprender as peças. Esta aparente facilidade aponta habilidades adquiridas e consolidadas com o seu potencial enquanto pianista. Sua imaginação criativa associada as suas habilidades se revelaram também na forma como ele foi capaz de absorver e inclusive imitar até certo ponto os padrões que adivinham dos estímulos, além de aludir cada compositor a imagens mentais que ele trouxe de seus conhecimentos formal, e impressionista, fato que se demonstra ao relacionar a música de Haydn ao quarteto de cordas e orquestra; a de Chopin à voz solo, e a de Bartók à um conjunto de pessoas cantando.

Ao verbalizarem, os participantes demonstram suas peculiaridades em termos de formas de organização de pensamento sobre o que entendiam (e consideravam) como referências de estilos musicais, revelando conhecimentos sistematizados até então.

A Figura 28 demonstra resumidamente as principais características percebidas no modo de ser e de agir de cada participante a partir das suas verbalizações sobre os estilos musicais observadas em suas respectivas entrevistas:

 IARA	Perfil analítico das estratégias empregadas pelos compositores	 ABIGAIL	Perfil aparentemente impressionista (guiada pela sensação)	 JERÔNIMO	Perfil filosófico/estético (elementos históricos)
	Atenção aos elementos explícitos da partitura		Dificuldade para se expressar verbalmente		Constante comparação entre compositores (relaciona os idiomas)
	Boa desenvoltura para se comunicar verbalmente		Preocupação aparente com a boa execução		Compara a escrita idiomática do piano com outros instrumentos.
	Conhecimento declarativo (formal) aparentemente mais aprofundado		Conhecimento procedimental aparentemente mais tácito que o declarativo (formal)		Conhecimento formal e impressionista latentes e articulados

Figura 28- Características dos participantes de acordo com suas entrevistas

Conforme as características gerais demonstradas na Figura 28, os participantes demonstraram também maneiras gerais de agir e tomadas de decisões singulares. Num estudo sobre expressividade pianística, Monteiro (2019) ressaltou o aspecto da singularidade compartilhada, em que a possibilidade de interpretação individual está dentro de um contexto estabelecido por uma comunidade de prática como referência. Ou seja, músicos são capazes de criar individualmente demonstrando suas idiossincrasias dentro das convenções estilísticas da obra e contexto musical interpretado (MONTEIRO, 2019, p. 183). Neste sentido, Iara demonstrou atenção constante com os contrastes entre as seções das peças, Abigail demonstrava de certa forma atenção com a boa execução e fluência do discurso, e Jerônimo parecia querer transmitir no piano as ideias que tinha advindas de suas imagens mentais sobre as peças. Embora com focos gerais diferentes, os conceitos dos participantes convergiram para pontos em comum em alguns momentos. Esses conceitos formaram as ideias consensuais dos estilos aqui estudados que se demonstraram mais fortes em Haydn e Chopin, e menos fortes em Bartók, conforme será relatado a seguir.

6.2 Ideias consensuais dos estilos

Em Haydn, as ideias dos três participantes foram fortemente convergentes. Clareza foi o elemento preponderante mencionado por todos, subsidiando assim os outros elementos necessários à execução deste tipo de música, como elegância, e simplicidade, por exemplo. Esses elementos foram constantemente citados pelos participantes, sendo assim um foco de

atenção a ser considerado, visto que elementos secundários também circulavam em torno destes.

A Tabela 13 demonstra o número de incidências dos termos (e seus derivados⁷⁶) mais preponderantes observados nas falas das entrevistas que foram utilizadas no capítulo de Haydn:

Elemento/Participante	Iara	Abigail	Jerônimo	Total
CLAREZA	3	8	22	33
ELEGÂNCIA	6	1	1	8
SIMPLICIDADE	0	10	0	10

Tabela 13 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Haydn.

Percebe-se de acordo com a Tabela 13 que cada um dos participantes assumiu um elemento como mais preponderante, sendo Jerônimo o que assumiu a Clareza, Iara a Elegância e Abigail a Simplicidade, sendo este último exclusivo de Abigail. Ainda assim percebe-se que Clareza teve mais de uma menção por todos os participantes.

As declarações dos participantes sobre o estilo de Haydn pareciam se complementar, pois embora com algumas observações distintas, elas convergiam sempre em direção a um ponto comum. Isto se demonstrou ainda mais claro com as performances, pois é visto um padrão extremamente parecido em todos os aspectos pesquisados neste trabalho: inflexões gerais de andamento, *timing* e dinâmica.

As inflexões gerais foram extremamente parecidas, tanto entre os participantes quanto entre os estímulos, sendo que quando houve o aumento de andamento global nas segundas performances, as inflexões permaneceram praticamente as mesmas, e o *timing* também foi extremamente semelhante, o que demonstra que a ideia do discurso melódico não sofreu alterações entre as primeiras e segundas performances, mantendo a proporcionalidade das figuras mesmo em andamento mais rápido. Ou seja, há indícios de que a sintaxe da linguagem de Haydn é bastante padronizada ao menos nas performances dos participantes e também dos estímulos (referências utilizadas), pelo menos com respeito a organização temporal do discurso. As dinâmicas, embora com certas diferenças, flutuaram num nível bastante parecido, o que demonstrou que a projeção sonora do discurso musical também foi consensual entre os participantes. As diferenças se deram principalmente em questões mais sutis, como timbre, e

⁷⁶Para Clareza foram usados também os termos claro, claras, etc. Para Elegância o termo elegante também foi computado e para Simplicidade, simples também foi utilizado.

uso do pedal, por exemplo, mas que aqui não foram analisados pois poderiam entrar facilmente num campo de julgamento de performance, o que não faz parte dos objetivos do trabalho.

O consenso da obra de Haydn, tanto nos depoimentos verbais quanto nas performances, se mostrou bastante forte, evidências que dão indícios que o estilo do compositor estava assimilado pelos participantes, mesmo eles não tendo uma vasta experiência com a obra do mesmo. Há indícios de que o conhecimento do idioma de Haydn foi suficiente para que existissem subsídios necessários para tocar uma peça do compositor e assim tentar buscar o seu dialeto em questões mais específicas da performance. O fato de Haydn estar situado nas regras do sistema tonal, mais precisamente no período de consolidação do sistema, pode ter sido fator fundamental para que os participantes considerassem o idioma que o compositor compartilhava na época (todos os participantes citaram Beethoven) e conseguissem assim tocar a sua música, algo que será discutido à frente ainda neste capítulo.

Com respeito ao estilo de Chopin o consenso se deu maior nas falas e com algumas diferenças nas performances. De uma forma geral, o aspecto melódico foi bastante enfatizado, mais precisamente a forma de frasear as linhas de uma maneira relacionada ao canto. Assim como o fraseado, a agógica se demonstrou como fundamental para a música de Chopin, estando estes elementos, nos dados aqui compilados, numa relação quase que indissolúvel para se alcançar o padrão estilístico desejável, ou seja, este padrão estilístico consensual para os participantes se mostrava em como usar as inflexões agógicas para se delinear uma melodia que tem um caráter expressamente vocal. Outro consenso, talvez secundário, se deu também no aspecto métrico/rítmico, sendo que este surgiu muito provavelmente pelo próprio gênero mazurca com a acentuação no segundo tempo.

A Tabela 14 demonstra o número de incidências dos termos (e seus derivados⁷⁷) nas falas das entrevistas no capítulo de Chopin

⁷⁷Para o elemento Melodia, melódico também foi utilizado. Para Frase, fraseado também foi utilizado. Para voz, vocal; para Canto, cantor e cantabile, e para Agógica, *rubato* também foi utilizado na contagem. Os termos corrigidos por Abigail não foram considerados, sendo utilizados somente as falas das entrevistas.

Elemento/Participante	Iara	Abigail	Jerônimo	Total
MELODIA	18	3	3	24
FRASE	1	4	2	7
VOZ	3	0	0	3
CANTO	5	0	17	22
AGÓGICA	5	4	1	10

Tabela14 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Chopin.

Pela Tabela 14 é possível inferir que melodia e frase façam parte de uma mesma natureza, assim como voz e canto. De uma forma geral a partir de uma interpretação destas incidências, como anteriormente mencionado, a agógica parece estar em favor do fraseado da linha melódica. Iara assumiu o termo Melodia, enquanto que Jerônimo assumiu o Canto e Abigail a Frase, ainda que mais comedidamente. Os diferentes termos ajudam a entender que os participantes pareciam dizer coisas parecidas, porém com vocabulários diferentes.

Ainda que substancialmente diferentes de Haydn, as performances dos participantes tiveram semelhanças consideráveis no que diz respeito às inflexões gerais de andamento, *timing* e dinâmica, principalmente com o uso da agógica de uma maneira mais ampla (inflexões de andamento). Ao que parece, houve a intenção de construção de frases mais longas e com mais liberdade temporal.

O *timing* se demonstrou bastante parecido entre os participantes, sendo sua principal variação nas notas de maior valor, ou seja, quanto tempo cada participante utilizou para as semínimas pontuadas e mínimas, principalmente. A relação entre inflexões de andamento global e *timing* se demonstraram diferentes, ao menos tomando como referência o trecho utilizado para a análise da melodia nota a nota, pois embora este seja bastante parecido, as inflexões gerais demonstraram diferenças muito mais substanciais, ou seja, os participantes se valeram da agógica na construção da estrutura sintática da obra valorizando frases maiores do discurso e gerando assim uma espécie de compensação temporal entre uma frase e outra.

Nas inflexões de andamento global foi possível perceber uma semelhança bastante grande entre as gravações de Novaes e Rubinstein e estas por sua vez diferiram da gravação de Jin Cho (vide Figura 14). Embora a amostra de gravações seja mínima, não se pode desconsiderar a hipótese de que a própria prática de performance do estilo tem mudado com passar do tempo, pois revelou formas bastante distintas de execução da mazurca. Ainda assim, de um modo mais geral, ao menos nessas inflexões os participantes se demonstraram mais

parecidos com os pianistas consolidados pela comunidade de prática há mais tempo, o que mostra mesmo que sem consciência ou indução, eles preferiram uma maneira talvez mais convencional (tradicional) de uso do recurso agógico.

Com respeito à dinâmica em Chopin, os níveis não se diferenciaram consideravelmente nem entre as primeiras e segundas performances individuais de cada participante, nem entre si mesmos, o que infere que a sonoridade chopiniana já fosse conhecida dos pianistas. Este fato pode ser novamente argumentado pelo consenso do estilo com o delineamento melódico, sendo que o fato de os participantes terem essa ideia bem solidificada, fez com que a produção sonora não gerasse uma preocupação tão latente neste elemento para o aprendizado da mazurca. As indicações de dinâmica de Chopin nessa mazurca são realmente poucas, com apenas uma indicação de *piano* na primeira nota e uma indicação de *forte* no compasso 17 (início da seção B), o que mostra mais uma vez que a sonoridade a ser buscada dentro das indicações já era algo conhecido dos participantes.

No caso de Bartók o consenso aconteceu de forma menos evidente nas falas e as performances foram consideravelmente diferentes. Os aspectos levados em consideração foram o tratamento percussivo do compositor e sua busca e trabalho com o material folclórico da região em que pesquisou, sendo estes aspectos bastante explorados por Abigail e Jerônimo. Iara foi a única participante que conseguiu ir além dos aspectos acima mencionados, demonstrando em suas falas que conhecia características mais sólidas das estratégias de composição de Bartók. Isso se evidencia quando ela menciona sobre a variação harmônica que o compositor usa dentro de uma estrutura modal, bem como suas variações de articulação e dinâmica com o material melódico, material este que não foi reconhecido num primeiro momento por Abigail e tratado como menos “refinado” por Jerônimo. Iara por sua vez não demonstrou qualquer desconforto ou estranheza com o desenho da linha melódica da dança de Bartók, o que sugere que os outros dois participantes tinham por padrão a condução melódica tonal tradicional como referência.

A Tabela 15 demonstra o número de incidência dos elementos (e seus derivados)⁷⁸ que pareceram ser mais preponderantes nas falas dos participantes sobre o estilo de Bartók:

⁷⁸Folclórico entrou nos derivados de Folclore, bem como rítmico para Ritmo, e forte e fortíssimo para Dinâmica, visto que este tipo de sonoridade foi bastante mencionada pelos participantes.

Elemento/Participante	Iara	Abigail	Jerônimo	Total
FOLCLORE	1	2	14	17
PERCUSSIVO	6	3	6	15
RITMO	0	2	4	6
DINÂMICA	4	11	4	19

Tabela 15 - Número de incidências dos termos preponderantes nas entrevistas sobre Bartók.

Considerando que Percussivo e Dinâmica sejam elementos de mesma natureza é possível ver uma atenção dos participantes pela sonoridade bartokiana. Mas uma vez percebe-se que Jerônimo assumiu o termo Folclore e Abigail o termo Dinâmica, mencionando sempre sobre os *fortes* em Bartók.

As inflexões de andamento global diferiram consideravelmente tanto entre os participantes quanto entre os estímulos, o que demonstra que não havia consenso de uma prática de performance para este tipo de música, nem mesmo entre as gravações profissionais. Algo que deve ser considerado também, é que houve ocorrências de erros e esbarros de notas relativamente maiores que em Haydn e Chopin, o que também ajudou a alterar as inflexões. Ainda assim, o fato de elas terem ocorrido de formas tão diferentes entre os estímulos, aponta a falta de referência para o estilo, e esta falta foi de certa forma suprida em Jerônimo através da sua imitação com as inflexões de Fejérvári. Como o ideal do participante era a música folclórica e o estímulo era o que mais variava nas inflexões do andamento, Jerônimo provavelmente absorveu essas inflexões como algo característico do canto popular folclórico, imagem mental que ele criou para a interpretação da dança.

Em Bartók, o *timing* se mostrou também parecido, porém com maior velocidade na seção das oitavas com Jerônimo e Abigail em suas segundas performances, ou seja, a condução nota a nota foi mais rápida quando o andamento também aumentou, algo que aconteceu também em Chopin, porém com menos intensidade, e que quase não aconteceu em Haydn.

Já o fluxo dinâmico em Bartók teve os níveis mais alargados na comparação entre as execuções dos participantes. O fato de haver somente a indicação *forte pesante* no compasso 1 e *forte* no compasso 28, demonstrou na seção de oitavas (iniciada no referido compasso) que a maneira de se produzir o forte foi diferente entre os participantes, o que sugere que os padrões de sonoridade do estilo bartokiano não são tão consensuais, mesmo com todos os participantes mencionando o aspecto percussivo da obra do compositor.

De uma forma geral o consenso entre os três estilos estudados se demonstrou de diferentes maneiras entre as falas e performances dos participantes. Em Haydn, tanto as falas quanto as performances foram bastante consensuais, em Chopin as falas foram consensuais e as performances menos consensuais, em Bartók as falas tiveram certo nível de consenso, porém as performances foram substancialmente diferentes. Num nivelamento de ordenação de consenso seria possível situar em ordem decrescente (do maior para o menor) Haydn, Chopin e Bartók.

A Figura 29 demonstra de maneira mais elucidativa as ideias verbais e elementos de performance consensuais dos estilos:



Figura 29 - Ideias e elementos consensuais dos estilos de acordo com as falas e performances dos participantes

Como mostra a Figura 29, o *timing* foi o elemento de performance que mais se demonstrou parecido em todos os estilos e entre todos os participantes. Isso se deu muito provavelmente pelo fato da disposição rítmica das figuras musicais ter um limite bastante tênue de inflexão. De qualquer maneira, em Haydn a exigência de limites tênues de inflexões temporais se deu de forma muito mais incisiva do que em Chopin e Bartók.

Algo a ser observado é a questão da dinâmica comparada entre Haydn e Bartók pois não há nenhuma menção de dinâmica ou sonoridade na partitura daquele, enquanto que na música deste há indicações. Se na música de Haydn não há indicações e a sonoridade foi consensual e

se na de Bartók há indicações e a sonoridade *forte* se mostrou diferente entre os participantes, mais uma vez é visto que os padrões estilísticos do idioma de Haydn parecem estar mais absorvidos pelos participantes, ou que a sonoridade *forte* neste contexto se mostrou relativa pela visão de cada participante. Outra hipótese ainda é que notação mais ou menos detalhada pode não ser tão eficaz se não há contato prévio com o estilo do compositor.

De uma forma geral a relação entre o modo de ser visto nas falas dos participantes com as suas performances, demonstraram especificidades de conhecimentos musicais em termos estilísticos que vão desde conceituações até realizações sonoras, mas que nem sempre se correspondem entre si. Isso é visto nas falas de Iara, por exemplo, que conseguiu resumir de forma mais precisa as características dos estilos dos compositores estudados e sempre prezou pelo contraste em todos os estilos, mas este contraste não foi percebido tão presentemente quanto o era em suas falas, ou seja, seus conhecimentos declarativos e procedimentais pareciam não estar num mesmo nível. Da mesma forma, a dificuldade de Abigail em se expressar não foi empecilho para que ela executasse todas as performances num bom nível musical. E, mesmo se dispersando em alguns momentos das perguntas nas entrevistas, Jerônimo foi o participante que teve maior desenvoltura para o aprendizado das peças, e embora tivesse uma postura mais distante das gravações, foi o participante que mais imitou as referências dos estímulos⁷⁹. Sendo assim, a forma como os participantes declararam os estilos e a forma como tocaram demonstrou a relação de conhecimentos que possuíam mas que não estavam precisamente num mesmo patamar.

Será tratado a seguir a relação destes conhecimentos juntamente com a Teoria dos estilos de Meyer (1996) e posteriormente a proposição de tese deste trabalho.

6.3 Índícios dos princípios de Meyer para a situação de performance

As discussões até aqui apresentadas demonstram que os participantes tiveram seus focos de atenção, sobretudo a partir daquilo que entenderam e reconheceram como maneiras de escrita de um dado compositor. Todos os participantes já sabiam que estavam lidando com Haydn, Chopin ou Bartók e a partir disso procuraram identificar especificidades de escrita notacional. Ou seja, os participantes buscaram a identificação de elementos notacionais (rítmicos e melódicos, por exemplo) que seriam características percebidas de cada compositor, principalmente estando estas características vinculadas intrinsecamente a peculiaridades

⁷⁹ De acordo com o trabalho de Freitas (2013) modelagem se refere ao processo de imitação a partir de gravações de pianistas de renome internacional, processo este que a autora acredita ampliar o vocabulário expressivo dos instrumentistas.

apreendidas na abordagem inicial das obras. Ou seja, a partir das três peças (em condições impostas), eles se basearam inicialmente nas referências notacionais, e posteriormente nas referências de natureza auditiva (pelos estímulos), estabelecendo elos à priori no sentido macro do estilo (aqueles das linguagens dos compositores dos séculos XVIII, XIX e XX, respectivamente) e nas escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas a partir do idioma já evidenciado.

Os indícios demonstram que os participantes tiveram seus focos de atenção sobretudo a partir das estratégias, principalmente no que diz respeito aos idiomas e dialetos dos compositores.

Novamente, as performances de Haydn se demonstraram extremamente parecidas tanto entre os participantes quanto entre os estímulos. Conforme mencionado anteriormente, Haydn está situado no período de consolidação do sistema tonal, sendo o seu estilo herança do estilo galante e com as bases do tonalismo bastante asseguradas pelo barroco tardio. As formas do delineamento melódico, estrutura e harmonia de Haydn se demonstraram como os próprios participantes mencionaram, como claras e objetivas. Em outras palavras, a organização sintática e textura da peça estudada não ofereciam dificuldades de percepção ou entendimento.

Todos os participantes tiveram um contato prévio com a obra de Haydn, inclusive Iara que disse em sua entrevista que não conhecia bem o compositor⁸⁰. Mesmo com pouco conhecimento e com a obra sem notações na partitura, ainda assim a semelhança das declarações e das performances foram muito evidentes, o que nos faz inferir que o estilo de Haydn já era conhecido dos participantes pelo idioma que este compartilhava. Isto se evidencia na tomada de referência que acontece com Beethoven, ou seja, os participantes se referenciaram a outro compositor (ou outros compositores) contemporâneos de Haydn para assim trazer as características do idioma de referência da época e conseguirem executar a peça dentro daquilo que se esperava, na tentativa de produzir o dialeto haydniano.

Neste caso, idioma e dialeto estão profundamente ligados e o conhecimento daquele foi suficiente para que os participantes tivessem os subsídios necessários para a execução. Obviamente, o conhecimento das estratégias dos compositores que partilhavam deste idioma, bem como o conhecimento das práticas de performance deste tipo de idioma foi fundamental para uma performance considerada como dentro dos padrões do estilo. Contudo, pode-se inferir que mesmo se nunca tivessem tocado qualquer peça de Haydn, e mesmo se não soubessem qual

⁸⁰Tá (risos)... essa é difícil, porque eu conheço pouca coisa dele, de ter tocado, quanto de ouvir, quanto de ter lido sobre. (CT – Iara – p. 3)

peça era, os participantes provavelmente conseguiriam tocar dentro de uma margem esperada de caracterização estilística, pois o conhecimento do idioma compartilhado por Haydn e seus contemporâneos, juntamente com as estratégias de composição percebidas abarcadas pelas regras do sistema tonal, seriam suficientes para fornecer os subsídios necessários para a performance, baseado no tempo de formação e conhecimento prévio que os participantes já possuíam dos fatores acima mencionados.

Em suma, os participantes conheciam as regras (sistema tonal) e através disso se detiveram em certas características percebidas como ideias a serem trabalhadas (aqui podendo revelar supostamente estratégias empreendidas por Haydn e à priori evidentes na partitura) através do idioma que este compartilhava (estilo clássico) e neste âmbito tentaram produzir o dialeto do compositor (som de Haydn) estando atentos ao estilo *intraopus* da peça (características do minueto e trio)

Ao que parece, este mesmo procedimento aconteceu com a música de Chopin, mesmo com as inflexões de andamento global sendo diferentes entre si. O próprio uso da agógica como recurso expressivo do idioma de Chopin, permitiu que os participantes realizassem inflexões no andamento global de uma maneira mais livre que em Haydn. Sendo assim, percebe-se uma mudança na forma de conduzir o tempo entre os dois estilos, que é ocasionado pelos diferentes idiomas compartilhados entre os séculos XVIII e XIX, bem como pelas mudanças de estratégias que geraram esses idiomas diferentes.

Historicamente, Chopin se situa num momento de maior expansão das regras (sistema tonal) o que permitiu que sua música fosse substancialmente diferente da música de Haydn visto este ter falecido um ano antes de Chopin nascer. Contudo, embora com um dialeto muito diferente do de Haydn, a forma de estruturação melódica, ao menos na mazurca imposta como estímulo neste trabalho, tem características simétricas parecidas com aquelas do Classicismo (frases de quatro compassos). Este delineamento melódico ajustado com uma harmonia tonal foi o que provavelmente permitiu que os participantes executassem a música de Chopin dentro de um mínimo de padrões estilísticos, aliados, claramente à própria experiência que eles tinham com o compositor diretamente. Neste sentido, as próprias experiências contextualizadas com as peças deste compositor ajudou a subsidiar a execução, pois Chopin era o compositor com quem os participantes tiveram maior contato prévio.

O que parece diferenciar os estilos de Haydn e Chopin são os idiomas respectivamente compartilhados, em diferentes épocas, que foram modificados exatamente pelo emprego de

estratégias diferentes⁸¹ ao longo dos anos, entretanto o sistema de regras (tonalidade) permanece, o que faz com que de certa forma eles mantenham uma relação direta entre si. Esta manutenção das regras dispostas em diferentes estratégias e idiomas, aliados à própria experiência, conhecimento e tempo de formação dos participantes, pareceu ser fundamental para a diferenciação dos estilos de Chopin e Haydn nas performances.

Na música de Bartók, a hipótese sobre execuções tão diferentes se fundamenta não apenas pela falta de experiência direta de Jerônimo e Abigail com o compositor, mas por algo relacionado às próprias regras e o período histórico em que a obra se situa. Primeiramente, a peça não está escrita em harmonia tonal, havendo a tonicização apenas no final. O dó dórico neste caso parece ter dificultado o delineamento melódico, visto que os padrões cadenciais tão conhecidos em Haydn e Chopin, aqui não estavam presentes. Iara pareceu ter a percepção estrutural de uma melodia, já Abigail sentiu dificuldades de encontrar o aspecto melódico, e embora Jerônimo o encontrasse, não o tratou com o mesmo refinamento de Chopin. Refinamento este que pode ser atribuído ao idioma do compositor, porém fica claro que o participante diferenciou as formas de melodia.

O segundo fato é que o próprio local de Bartók na história cooperou para que as performances fossem substancialmente diferentes. O século XX trouxe a expansão ou até mesmo o esgotamento da tonalidade, o que gerou intensas mudanças nas estratégias de composição e, conseqüentemente, o surgimento de diferentes idiomas. Sendo assim, o idioma de Bartók parece ser algo bastante único ou compartilhado por um grupo muito pequeno de compositores, o que fez com que os participantes não tivessem um idioma como referência para basear as escolhas interpretativas da peça, fazendo com que cada um executasse da forma que mais lhe parecesse coerente.

As diversas correntes do século XX possibilitaram o surgimento de vários idiomas, o que faz com que a música deste período não seja tão unificada quanto fora a dos séculos anteriores, situados no período da prática comum. A Tabela 16 baseada em Stein (1979) demonstra de forma elucidativa as principais características dos três períodos abordados nesta pesquisa, auxiliando o entendimento sobre os elementos que sofreram mudanças na expansão do sistema tonal tornando mais claro o raciocínio desenvolvido até aqui:

⁸¹Aqui considera-se também a própria diferença entre instrumentos de teclado entre os séculos XVIII e XIX.

PERÍODO	Classicismo	Romantismo	Século XX
CRONOLOGIA	1750 – 1827	1800 - 1900	1900 -
ESCALA BASE	Tonalidade Diatônica	Tonalidade (aumento do cromatismo)	Tonal Modal Dodecafônico <i>Schemata</i>
HARMONIA BASE	Tríades	Tríades (acordes de sétima e nona)	Tonalidade estendida Agrupamentos livres Modal Politonal Quartal “Emancipação da dissonância”
RITMO BASE	Binário e Ternário Padrões Simétricos	Binário – Ternário Ritmos mais livres	Novas métricas Ritmos adicionados Padrões assimétricos Movimento repetitivo
FORMAS	Concerto (clássico) Divertimento Formas Rondó Sonata – <i>allegro</i> Sonata como um todo Sinfonia (clássica)	Adição de vozes na sinfonia Canções Ciclos Estudos Variações livres Suíte moderna Drama musical (<i>Leitmotif</i>) Sonata de um movimento Música Programática (forma livre) Poema sinfônico	Mudança nas características tradicionais da fuga, sonata e variações Neoclassicismo, (Neobarroco) ressurgimento da <i>canzona</i> , concerto grosso, <i>passacaglia</i> , <i>ricercare</i> Novas concepções de cadência Estruturas não melódicas na música eletrônica, música concreta, música para percussão Ópera de um ato Sonata como forma instrumental livre Tendência em direção à não conformidade Técnica serial

Tabela 16 - Adaptado de Stein 1979 (tradução nossa)

A Tabela 16 demonstra nos itens Escala Base e Harmonia Base a quantidade de possibilidades que o século XX trouxe em comparação aos dois períodos anteriores mencionados, o que demonstra de certa forma como a prática de composição do período não estava unificada, o que conseqüentemente gerou diferenças nas performances da música da época.

A falta de experiência de dois dos participantes aliada a uma peça escrita em outro sistema que não o tonal (regras) fez com as performances fossem substancialmente diferentes entre si. Sendo assim, se infere que na Teoria de Meyer (1996) como as leis são universais e as regras intraculturais, a mudança desta última acarreta conseqüentemente a mudança de todos os outros elementos subsequentes: estratégias, idioma, dialeto e estilo *intraopus*. Ou seja, com exceção dos universais da música, as regras parecem dar o sentido para o funcionamento daquilo que é posterior, havendo elos subsequentes que são atingidos diretamente. A Figura 30 demonstra em formato de engrenagem como a Teoria dos Estilos de Meyer (1996) parece funcionar na prática da performance musical de acordo com o entendimento que se teve neste trabalho:



Figura 30 - Esquema do funcionamento da Teoria de Meyer (1996) na Performance Musical

As performances dos participantes demonstraram que eles estão bastante alinhados com o a música do período da prática comum, muito provavelmente por esta compreender toda a produção de música tonal, porém aquilo que está fora do que o período abarca entra em desalinhamento exatamente pela falta de experiência e conhecimento procedimental para a realização deste tipo de música, aliado provavelmente também pela falta da uniformidade de idiomas compartilhados.

É possível perceber que existiu a comparação entre compositores por parte dos participantes. Aqui temos a hipótese de que há buscas por referenciais, para a própria comparação de diferentes idiomas e dialetos, e parece que em Bartók essa busca direta por um referencial similar não ocorreu de forma tão sólida quanto em Haydn e Chopin.

Sendo assim, é possível perceber que a produção de música tonal tem aspectos convergentes na performance, por ser bastante difundida e compartilhada e sendo muito mais experienciada pelos instrumentistas desta pesquisa, o que gerou execuções mais padronizadas de estilos já apropriados. Aquilo que fugiu deste sistema se demonstrou mais difuso, e ainda que possivelmente houvesse a busca por referenciais tonais, a aparente “falta de estabilidade” pela ausência dos padrões cadenciais tonais juntamente com a falta de experiência com a música do século XX gerou performances com menores traços de similaridade e conseqüentemente mais individualizadas.

O esquema da Figura 31 demonstra de forma elucidativa o raciocínio aqui exposto:

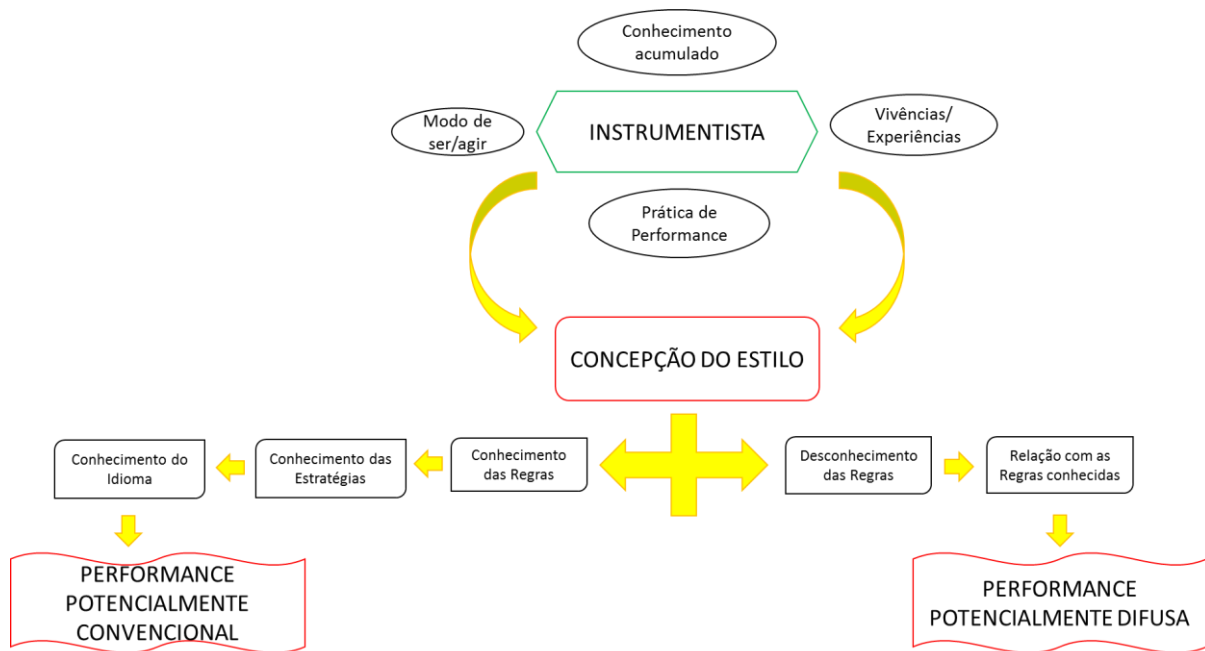


Figura 31 -Esquema de apropriação dos estilos na performance musical através dos princípios da Teoria de Meyer (1996)

De acordo com a Figura 31 infere-se que a performance dentro do estilo vai um pouco além do contato prévio isolado com o compositor, mas acontece com uma série de fatores conjugados, que estão relacionados tanto com suas perspectivas pessoais quanto com seu nível de conhecimento e domínio das regras que regem os sistemas musicais (aí compreendidas também as noções performáticas implícitas nos princípios tonais, como a condução e realização dos eventos em termos de tensão e repouso, por exemplo). Neste sentido, os participantes pareceram dominar o *modus operandi* daquilo que estava dentro do sistema tonal e demonstraram mais dificuldade de apropriação com aquilo que fugia desse sistema, embora tenham conseguido apresentar performances em nível bastante satisfatório de realização musical.

6.4 Proposição da interpretação da Teoria dos estilos de Meyer para a preparação para a situação de performance

A Teoria dos estilos de Meyer (1996) encontra-se numa perspectiva essencialmente musicológica com vertente composicional. De acordo com a interpretação deste trabalho, nesta Teoria tal qual ela é exposta parece haver uma espécie de afunilamento dos princípios de referências restritivas de pensamento (a nível perceptivo, cognitivo e de conhecimentos

genéricos e específicos) nos quais o mais geral (nível perceptivo) fornece os subsídios necessários para o próximo princípio se consolidar e assim por diante até que uma dada referência específica se estabeleça. Conceituando novamente os elementos da Teoria, temos como:

(I) Leis: princípios restritivos, universais que governam a percepção e a cognição de padrões;

(II) Regras: modos de organização estabelecidos por uma dada tradição, sendo por isso mesmo restrito a um dado modo intracultural e não universal (como o sistema tonal, por exemplo).

(III) Estratégias: escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras de estilo, como das formas de expressão de pensamento de um dado músico registrados de maneira notacional;

(IV) Idioma: formas de expressão dispostas em registro notacional apresentando um modo análogo de linguagem adotado por compositores pertencentes a um mesmo contexto sociocultural e que por sua vez, acabam possibilitando a comunidade de prática referências sonoras de elocução;

(V) Dialeto: formas de expressão notada dispostas em registro notacional adotado por um dado compositor;

(VI) Estilo *intraopus*: forma como o compositor trata cada uma de suas obras, conferindo-lhe singularidades, estando estas sob as estratégias que este compositor utiliza a partir do seu dialeto e idioma).

No decorrer deste estudo, foi possível perceber que esta Teoria se relacionava com a performance na perspectiva dos próprios participantes, embora estes não tenham mencionado em nenhum momento qualquer referência à Teoria.

Os conceitos de leis, regras, estratégias, idioma, dialeto e estilo *intraopus* acontecem numa espécie de afunilamento, como mencionado anteriormente. A Figura 1 no capítulo de Fundamentação Teórica mostra de forma elucidativa essa gradação dos conceitos.

Contudo os resultados deste estudo pareceram trazer evidências de trajetórias quase que inversas ou de forma espelhada. Primeiramente os participantes demonstraram certa atenção com a própria caracterização dentro dos seus gêneros específicos. Isto fica claro ao comentarem sobre o minueto de Haydn como algo elegante (principalmente Iara), e sobre a acentuação do

segundo tempo na mazurca de Chopin. Como em Bartók não havia definição de qual gênero a dança se tratava, o aspecto folclórico (principalmente com Jerônimo) pareceu se sobressair. Em outras palavras, existia atenção com o que se pode encaixar dentro do estilo *intraopus*, sendo que em senso comum este tipo de abordagem (inicial) é bastante comum entre instrumentistas, pois há uma preocupação com a qualidade do caráter da obra em estudo.

Os participantes também foram questionados e demonstraram atenção com a sonoridade dos compositores estudados. Este foco na produção sonora, por sua vez pode ser ajustado à produção do dialeto do compositor, ou seja, sua característica específica dentro de um idioma compartilhado. Sendo assim a entoação do dialeto ou o que poderíamos chamar de formas convencionais de se perceber e imaginar modos de pronúncias estabelecidos e disseminados, convergentes de uma dada comunidade de prática (no caso aqui, aquela da tradição de concerto ocidental de um dado compositor em que em linguagem de senso comum poderia se referir ao sotaque do compositor) está profundamente ligada com o idioma, visto que há uma busca de referencial da produção similar de outros compositores para que se chegue na performance do estilo desejado.

As regras e leis pareceram não ser contempladas em profundidade pelos participantes, no sentido de verbalizarem sobre algo que pudesse ser relacionado a este elemento. Como pela Teoria, as leis regem a música, é totalmente compreensível que isto não seja mencionado, pois já faz parte de uma realidade inegável por algo que é pré-existente. As regras, contudo, foram tangenciadas nas menções sobre harmonia e também do modalismo de Bartók porém não foram aprofundadas pela hipótese de que assim como as leis abarcam todo o restante da produção musical, as regras, para os participantes, estariam num âmbito parecido. Isso se argumenta, mais uma vez pelo fato de que a música que saiu do sistema tonal (Bartók) foi a mais difusa, ou seja, é possível que os participantes não esperassem por uma abordagem fora daquilo que parece ser seu campo de maior desenvoltura musical, que por sua vez pareceu se estabelecer como lei. Sendo assim, as regras já estavam incorporadas o que fez com que o idioma fosse o foco de atenção.

De uma forma geral, para a performance dos participantes aqui investigados, a partir das estratégias, os elementos parecem estar sendo trabalhados de uma forma holística sendo que o idioma é aquele que faz a ligação entre todos os outros. Obviamente, para a composição estes elementos também trabalham em conjunto, mas para uma relação mais aprofundada com a Teoria que foi entendida e exposta em níveis, apresentamos aqui um esquema que procura traduzir como estes níveis são abordados na performance musical. O afunilamento dos

elementos da Teoria no âmbito da composição é refletido de forma espelhada no âmbito da performance. Em outras palavras, naquele os elementos acontecem do maior para o menor e neste, ao contrário, do menor para o maior, conforme ilustra a Figura 32:

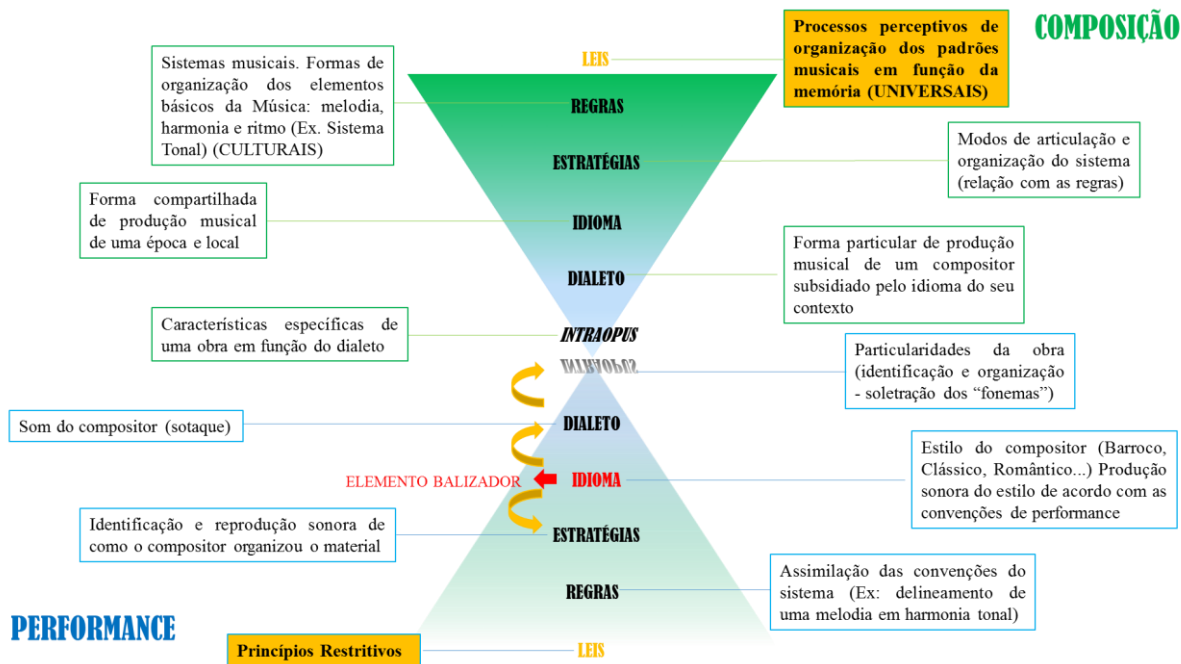


Figura 32 - Teoria dos estilos de Meyer adaptado para a performance musical

De acordo com a Figura 32 e como já mencionado, os elementos acontecem em interação, porém a categorização ajuda a entender como o fenômeno parece se dar na performance musical e mesmo como as ideias e definições podem se complementar, bem como diferir entre si. Se parte do *intraopus* para o entendimento da obra e se segue na busca pelo dialeto do compositor através do entendimento do seu idioma que por si está subsidiado pelas estratégias. Quando as regras já estão absorvidas, o que parece se considerar são as estratégias, idioma e dialeto, sendo que o idioma parece ser o ponto de elo comum para os demais elementos. As leis estão de fora e em destaque, porque são inerentes ao comportamento humano, sendo o elemento primário gerador dos demais.

Em outras palavras, o ponto de partida são os elementos musicais da obra que são explorados na leitura, tal como células melódicas e/ou rítmicas, frases, seções, entre outros. A partir da absorção e fluência destes elementos, busca-se a caracterização estilística através do que se entende por som do compositor, que é subsidiado pelo seu estilo, ou seja, seu idioma compartilhado através das estratégias de composição de seus contemporâneos.

Sendo assim, a Teoria se demonstrou passível de ser aplicada no âmbito direto da performance musical e trouxe algumas reflexões para as proposições deste trabalho.

6.5 Proposição

Através do estudo aqui apresentado, foi possível perceber que os estilos se colocam para a performance musical como diferentes tipos de idiomas a serem expressos (em termos de modos de realização), e que os compositores por sua vez são interpretados através dos próprios dialetos baseados nos seus respectivos idiomas compartilhados. Contudo as formas de elocução evidenciadas nas nuances da execução destes princípios referenciais se dão a partir do conhecimento das regras, que por sua vez fornecem evidências para o intérprete de prováveis estratégias de composição percebidas no idioma considerado.

Em outras palavras, a performance estilisticamente aceitável pela comunidade de prática, não se dá apenas pelo contato direto ou experiência com a obra do compositor, como já foi aqui mencionado, mas parte dessa caracterização estilística acontece pelo conhecimento das regras explícitas e implícitas do sistema em que a música está escrita.

Sendo assim, aquilo que faz parte do sistema tonal se mostrou de fácil compreensão e com padrões de performance convencionais e aquilo que saiu do sistema se demonstrou difuso, ao menos no contexto dos participantes desta pesquisa: estudantes da música de concerto ocidental.

Levando em consideração o modo de ser de cada instrumentista, e corroborando com Meyer (1996, p. 10) de que as restrições dos estilos são tácitas, a proposição deste trabalho se dá no âmbito de que uma performance dentro dos padrões do estilo está subsidiada pelos diversos tipos de conhecimento de um instrumentista, mas que independem substancialmente da sua experiência direta com o compositor estudado, desde que haja conhecimento do sistema em que a obra foi escrita e principalmente das referências que se tem do idioma compartilhado pelo compositor da obra.

Esta proposição se justifica pelo fato de que a pouca experiência dos participantes em Haydn e a falta de experiência de dois deles em Bartók não os impediu de aprender as peças, porém elas se demonstraram bastante difusas neste e bastante convencionais naquele (havendo considerável convenção em Chopin, sendo este também tonal e sua obra sendo de considerável experiência por parte dos participantes). A proposição, mais uma vez é que as regras (explícitas e implícitas) de um dado sistema, vivenciadas pelos participantes facilitaram o aprendizado de

uma obra e dificultou o aprendizado da outra, visto que eles tinham considerável experiência e conhecimento do repertório tonal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada investigou as referências estilísticas de pianistas pós-graduandos na preparação inicial de obras impostas de diferentes períodos à luz da Teoria dos Estilos de Meyer (1996). Para isso, o método misto aqui empregado se demonstrou bastante pertinente pois proporcionou através do quasi-experimento condições iguais a todos os participantes, evitando resultados que pudessem parecer tendenciosos, e também através das entrevistas, a possibilidade de interpretação das falas dos participantes, bem como uma análise precisa das execuções em aspectos fundamentais para a música: tempo e dinâmica.

Os dados organizados e interpretados através das entrevistas e performances dos participantes, ajudaram a responder os objetivos específicos propostos, pois através das falas foi possível identificar as ideias e visões dos participantes sobre os estilos aqui contemplados, mesmo quando aqueles demonstraram certa dificuldade para se expressarem verbalmente. Neste sentido, a estrutura das entrevistas juntamente com a ordem das coletas de certa forma favoreceu as últimas (terceiras coletas) respectivas sessões dos participantes, pois os mesmos já estavam habituados com as perguntas, sabendo apenas que seria com um compositor diferente. Ou seja, os procedimentos do quasi-experimento por um lado foram vantajosos por deixar os participantes mais à vontade e com conhecimento prévio do que aconteceria nas próximas sessões de coletas, e por outro lado podem ter parecido tendenciosos, por permitir que eles se preparassem para responder, pois como já mencionado, as primeiras coletas lhes causaram bastante estranheza ou até mesmo desconforto. Mesmo em face disso, as respostas não invalidam o estudo, pois nas entrevistas os participantes não tiveram acesso a qualquer material que pudesse ajudá-los a responder as perguntas. A importância da reflexão sobre a temática é uma estratégia válida para qualquer situação acadêmica, e neste sentido a pesquisa se demonstrou bastante útil, pois os próprios participantes relataram ao final das sessões o quanto gostaram de participar e como as perguntas o fizeram pensar sobre coisas que nunca haviam ponderado até então.

Através das falas e das performances foi possível também identificar as opções e decisões interpretativas dos participantes. Essas decisões de certa forma funcionaram como uma junção de ideias próprias com as ideias da comunidade de prática, neste contexto representada pelas gravações dos estímulos como fontes de referências.

Também foi possível correlacionar os diferentes tipos de conhecimentos dos participantes, através das definições de Elliott (1995). Mais uma vez, a combinação de

entrevistas com performances possibilitou a investigação de diversos tipos de conhecimentos, sobretudo o (proposicional) formal e procedimental colocando em evidência as relações e impasses que existem entre o falar e o fazer.

A possibilidade de adaptação dos preceitos da Teoria dos Estilos de Meyer (1996) se demonstrou exequível através da interpretação dos conceitos, pois o estudo demonstrou identificar como as falas e performances dos participantes reportavam aos elementos da Teoria de uma forma contextualizada para o universo da performance musical.

A escolha de diferentes obras de diferentes períodos e compositores ajudou a gerar resultados que demonstraram as possibilidades de diferentes interpretações e também como os padrões interpretativos podem mudar entre compositores de um e outro período. Neste sentido, as convenções de performance foram muito mais consensuais na música do século XVIII e progressivamente menos consensuais até se chegar na música do século XX. Em seu ponto de vista, Dart (2000, p. 5) pensa que é difícil que um intérprete de música do século XX entenda mal um compositor também do século XX, pois este último usa notações de acordo com as convenções da sua própria época. Já para Clarke e Doffman (2014, p. 102) o aumento da notação mais explícita com os compositores do século XX podem ter acontecido pelo fato de não confiarem na intuição dos músicos à medida que os princípios de composição eram mais desconhecidos e os estilos mais diversos, o que nos leva a inferir que a notação do século XX é mais difícil de ser aprendida. De qualquer forma, os resultados desta pesquisa destacam como os participantes demonstraram consenso com compositores tão longe de nós, e como esses dados foram substancialmente diferentes com um compositor que faleceu há 75 anos, mesmo com uma partitura não carregada de notações.

Com respeito a este tipo de repertório, reflexões são necessárias sobre a abordagem da obra deste período, pois se a mesma está mais perto de nós, o fato de não ter sido amplamente experienciada pelos participantes desta pesquisa que estavam em nível de pós-graduação, nos leva a indagar que o repertório do século XX pode não estar sendo trabalhado com tanta atenção pelos cursos superiores de Música. Ou mesmo se esta tendência aqui apontada seria relativa a amostra de participantes desta pesquisa. Investigações são necessárias sobre o conhecimento de repertório dos estudantes de piano para averiguar se a vasta literatura do instrumento tem se mostrado amplamente explorada pelos alunos, em questão de diferentes compositores e diferentes estilos considerando também as várias tendências do século XX.

O uso dos estímulos como referência foi de grande valia pois ajudou os participantes a se auto avaliarem para comparar as ideias advindas das referências com as próprias escolhas e

ideias. As gravações demonstraram as diferentes possibilidades de interpretação e aspectos da tradição pianística que se mantém e que mudam ao longo do tempo. Ainda assim, funcionaram de certa forma como recurso de modelagem (vide WOODY, 2000, 2001; FREITAS 2013) sobretudo com Jerônimo que demonstrou absorver as ideias dos registros e como fonte de aprendizagem para Abigail.

Com respeito às idiosincrasias dos participantes, a interpretação dos seus modos de ser e agir proposta por Santos (2007) e também os diversos tipos de conhecimento relacionados na abordagem de uma obra musical e das concepções dos participantes sobre os estilos, através da visão de Elliott (1995) se demonstraram bastante relevantes e possibilitaram uma reflexão aprofundada sobre a natureza das escolhas que permeiam toda a atividade musical, desde o pensamento sobre, até a ação performática. Novamente, ter investigado as possibilidades de manipulação de recursos estilísticos e como tais surgiram em diferentes ênfases e maneiras entre os três participantes acabaram apontando evidências empíricas de que os diversos tipos de conhecimento podem não estar equiparados, em outras palavras, o falar sobre (saber que) e o fazer (saber como) podem não estar parelhos como foi percebido em alguns momentos com Abigail e principalmente com Iara.

Os procedimentos de análises através dos *softwares* utilizados puderam quantificar e demonstrar em dados brutos algo que estaria substancialmente ligado ao empirismo, o que trouxe ainda mais validade à pesquisa. A escolha destes procedimentos forneceu uma rica experiência para o autor do trabalho pois combinaram conhecimentos musicais através da divisão das frases e semifrases das peças e escolha dos trechos para análise de *timing* e dinâmica, e disposição em aprender o funcionamento dos aplicativos computacionais e construir gráficos e figuras elucidativos que contemplassem de maneira sólida os aspectos inefáveis do fazer musical, como a projeção sonora, por exemplo. Neste sentido, o período de doutorado sanduíche foi fundamental, pois o Laboratório de Piano da Universidade de Ottawa proporcionou esta experiência de análise. Sendo assim, indica-se fortemente que futuras pesquisas em música continuem a ser realizadas com esta vertente de análise de dados através de programas de computadores, pois essa interdisciplinaridade com conhecimentos advindos de outras áreas tende a enriquecer às pesquisas da área de arte no geral.

Por fim, mais uma vez, a Teoria dos Estilos de Meyer (1996) sustentou a proposição deste trabalho pois se demonstrou passível de uso para o universo da performance musical. Neste sentido, a interpretação dos elementos da Teoria e como estes se relacionaram com as falas e performances dos participantes ajudaram a criar uma ponte entre aspectos latentes da

Musicologia e da Composição com as Práticas Interpretativas. De certa forma, esta ligação de pontos em comum ajuda a demonstrar as complexidades e relações das subáreas de música e como a pesquisa científica pode integrá-las.

Os resultados ajudaram a demonstrar que a experiência de prática e de performance são fundamentais para a construção estilística de uma obra musical, contudo, esta experiência parece ser multifacetada, não se limitando apenas a execução das obras de determinado compositor, mas também abrange todo o contexto do qual ela faz parte com relação ao sistema (se tonal ou não) e o idioma em que ela está compartilhada. Neste sentido sugestões de pesquisa a partir deste estudo podem ajudar a avançar a área das Práticas Interpretativas como por exemplo utilizar o mesmo procedimento metodológico, mas que contemple compositores da prática comum e do século XX com os quais nenhum dos participantes tenha tido qualquer tipo de experiência.

Ainda assim, sugestões de novos procedimentos podem ser abordadas, pois muito provavelmente outros resultados teriam surgido se os estudantes tivessem mais tempo para praticar, que não apenas duas sessões de até 30 minutos. Neste sentido, vale mais uma vez lembrar que os resultados deste trabalho se deram em função de uma abordagem inicial das obras.

Este estudo não tem em hipótese alguma a pretensão de esgotar o assunto, pelo contrário, a partir do que aqui está proposto, espera-se que os próximos estudos avancem em conhecimento e que abordem aspectos que aqui não puderam ser contemplados. Acredita-se que este é apenas o início de uma jornada com o estudo dos estilos na performance musical, e que o campo é vasto para a exploração e conseqüentemente o avanço da área.

Concluindo, a presente tese procurou investigar aspectos que estão no cerne das Práticas Interpretativas e pretende, assim, contribuir com a área levando a reflexões sobre a tradição de concerto ocidental, formas de apreensão dos estilos musicais e singularidade dos intérpretes, bem como fornecer sugestões, ideias e fomentar a produção científica da área através de métodos e abordagens que investiguem questões relevantes de pesquisa e avancem o conhecimento sobre música.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, 2009.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Mini Aurélio Século XXI Escolar. O minidicionário da língua portuguesa*. 4ª edição revista e ampliada. Editora Nova Fronteira, 2001.

BARONI, M. *Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne*. In: J. J. Nattiez (Org.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. V. 4 – Histoires des musiques européennes. Paris: Actes de Sud (pp. 53-70), 2005.

BARTÓK, Bela. *Fifteen Hungarian Peasant Songs: Old Dance Tunes n. 7*. Vienna: Universal Edition, 1920, p.60.

_____. *15 canções húngaras camponesas*. Interpretação de Zoltán Fényvári. Performance ao vivo no Béla Bartók Concert Hall, Budapeste/Hungria 2016. Vídeo publicado no site youtube.com em 07/02/2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2motjDR1q7k>>. Acesso e download em 06/11/2017.

_____. *15 canções húngaras camponesas*. Interpretação de Annie Fischer. Performance ao vivo em Edinburgo/Escócia 1961. Vídeo publicado no site youtube.com em 02/03/2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HhxEmYJkz8Y>>. Acesso em 07/05/2018.

_____. *15 canções húngaras camponesas*. Interpretação de Sviatoslav Richter. Performance ao vivo Londres/Inglaterra em 07/12/1970. Vídeo publicado no site youtube.com em 16/04/2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2iKlXp_559w>. Acesso em 07/05/2018.

BENNETT, James. *Bela Bartók's Evolutionary Model of Folk Music*. *Twentieth-Century Music* 13/2, 291–320. Cambridge University Press, 2016.

_____. *Béla Bartók's Evolution of Tonal Resources*. *Journal of Music Theory* 61:1, April 2017. Yale University.

BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music*. A comprehensive survey. Translated by M. D. Herter Norton. Norton e Company, 1970.

BRANNEN, Julia. *Combining qualitative and quantitative approaches: an overview*. *Mixing Methods: Qualitative and Quantitative Research*. Edited by Julia Brannem. Avebury, 1992. Pp. 3-37.

BRYMAN, Alan. *Integrating quantitative and qualitative research: how is it done?* *Qualitative Research*, vol. 6 (1) Pp. 97-113. Sage Publications, 2006.

BRINCKER, Benedikte; BRINCKER, Jens. *Musical constructions of nationalism: a comparative study of Bartók and Stravinsky*. *Nations and Nationalism* 10 (4), 2004, Pp. 579-597.

BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. Schirmer Books. New York, 1990.

CARRASCOSO, J.L.A. *Teoría del conocimiento*. Madrid: Síntesis, 1999.

CASTRO, Guilherme Augusto Soares de. *A performance do som: Produção e prática musical da canção em estúdio a partir do conceito de sonoridade*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2015.

CHOPIN, Frédéric. *Mazurken: Op. 33 n. 3*. G. Henle Verlag, 1975. Pp. 64, 65.

_____. *Mazurca op. 33 n. 3*. Interpretação de Guiomar Novaes. Gravação de 1954. Vídeo publicado no site youtube.com em 09/09/2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2iKIXp_559w>. Acesso em 08/05/2018.

_____. *Mazurca op. 33 n. 3*. Interpretação de Arthur Rubinstein. Vídeo publicado no site youtube.com em 13/07/2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vybXNgKZ-VQ>>. Acesso em 08/05/2018.

_____. *Mazurca op. 33 n. 3*. Interpretação de Seong-Jin Cho. Gravação ao vivo realizada no terceiro estágio do Concurso Internacional de Piano Chopin Varsóvia, edição de 2015. Vídeo publicado no site youtube.com em 14/10/2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OZ7ozhvTu20>>. Acesso em 08/05/2018.

CIANBRONI, Samuel Henrique da Silva. *Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

CLARKE, Eric F. *Generative principles in music performance*. In: SLOBODA, J. A. (Ed.) *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon, p. 1-26, 1989.

_____. *Rhythm and Timing in Music*. In D. Deutsch (ed.) *Psychology of Music* (2nd edition), pp. 473–500. New York: Academic Press. 1999.

_____. *Making and hearing meaning in performance*. *Nordisk Estetisk Tidskrift*. Nr 34-36, 2006. Pp. 24-47.

CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark. *Expressive Performance in Contemporary Concert Music*. Expressiveness in music performance. Empirical approaches across styles and cultures. Edited by Dorottya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert. Oxford University Press, 2014.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. *Research Methods in Education*. Sixth Edition. Routledge, 2007.

COELHO, Marília de Alexandria Cruz. *Pianista acompanhador: um estudo analítico de suas competências e ações enquanto produtor musical*. Anais da Anppom, p. 945-961. Porto Alegre, 2003.

CONE, Edward T. *The pianist as critic*. The practice of performance: Studies in music interpretation. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 1995. Pp. 241-253.

COOK, Nicholas. *Between art and science: Music as performance*. Journal of British Academy, 2, pp. 1-25. Posted 17 March 2014.

COOPER, G.; MEYER L.B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: Chicago University Press, 1963.

COPLAND, Aaron. *A Nova Música*. Tradução: Lívio Dantas. Gráfica Record Editora. Rio de Janeiro, 1969.

COSTA, José Francisco da. *Leitura à primeira vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução: Mariana Czertok. 2ª edição, São Paulo. Martins Fontes, 2000. 2ª tiragem, 2002.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. English translation by J, Bradford Robinson. University of California Press, 1989.

DAY, T. *A Century of Recorded Music*. London: Yale University Press, 2000.

DESAIN, P.; HONING, H. *Does Expressive Timing in Music Performance Scale Proportionally with Tempo?* Psychological Research 56: 285–92. 1994.

DREYFUS, Hubert L.; DREYFUS, Stuart E. *The Socratic and platonic basis of cognitivism*. AI and Society, v. 12, pp. 99-112, 1988.

DODSON, Alan. *Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes*. Royal Northern College of Music Vol. 4 2-29, 2011.

ELLIOTT, David J. *Music Matters*. Oxford University Press. New York, 1995.

ELLISON, S; BARWICK, V.; FARRANT, T. *Designing Effective Experiments*. In: Practical Statistics for the analytical Scientist: A Bench Guide. 2 ed. LGC Limited, 2009. Cap. 8, p. 131-133.

EMOND, Bruno; COMEAU, Gilles. *Cognitive modelling of early music reading skill acquisition for piano: A comparison of the Middle-C and Intervallic methods*. Action editor: Hedderik van Rijn. Cognitive Systems Research 24 (2013) pp. 26–34.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-RÖMER, Clemens. *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. In: Psychology Review, v. 100, n. 3, 1993. pp.363-406.

ERICSSON, K. Anders. *Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview*. In: Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice. Oslo: Norges musikklogskole, 1997, Cap. 1, pp. 9-52.

_____. *Enhancing the Development of Professional Performance: Implications from the Study of Deliberate Practice*. In: K. Anders Ericsson (Ed): Development of Professional Expertise. Cambridge: University Press, 2009, pp. 405-431.

FABIAN, Dorottya. *Performing Music: Written Traditions*. The Routledge Companion to Music Cognition. Edited by Richard Ashley and Renee Timmers. Routledge 2017. Pp. 277-287.

_____. *Commercial Sound Recordings and Trends in Expressive Music Performance: Why Should Experimental Researchers Pay Attention?* Expressiveness in music performance. Empirical approaches across styles and cultures. Edited by Dorottya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert. Oxford University Press, 2014.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 1, 2000. p. 52-62.

FREITAS, Stefanie Grace Azevedo de. *Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

FRIBERG, A.; SUNDSTRÖM, A. *Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern*, Music Perception 19: 333–49. 2002.

GABRIELSSON, Alf. *Music performance research at the millennium*. Psychology of Music. Society for Education Music and Psychology Research. Vol 31 (3). Pp. 221-272, 2003.

GARDNER, H. *La sensibilità stilistica nel campo delle arti*. In J. Tafuri (Ed.), La Comprensione Degli Stili Musicali: Problemi Teorici e Aspetti Evolutivi, 6(10), 37–49. Bologna, Italy: Società Italiana per L'educazione Musicale, 1996.

GERLING, Cristina Capperelli; SANTOS, Regina Antunes Teixeira. *Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas*. In: Vanda Bellard Freire. (Ed.): Horizontes de pesquisa em música. 1ed. Rio de Janeiro: Letras, 2010, pp. 96-138.

GOULD, John. *What did they play? The Changing Repertorie of the Piano Recital from the Beginnings to 1980*. The Musical Times. Vol 146, No 1893 (Winter 2005). Pp. 61-76.

GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em 08/10/2018.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Jorhe Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1988.

HAYDN, Joseph. *Complete Piano Sonatas, Volume I: Sonata Hob XVI n. 10, mov 2*. G. Henle Verlag, 1970, p. 86.

_____. *Sonata em dó maior Hob XVI n. 10*. Interpretação de Andrew Remillard. . Vídeo publicado no site youtube.com em 07/10/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=d8pOJWi3lvE>>. Acesso em 08/05/2018.

_____. *Sonata em dó maior Hob XVI n. 10*. Interpretação de Artur Bsalm. Gravado em 1968. Vídeo publicado no site youtube.com em 03/11/2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kwmkUM9GIUo>>. Acesso em 08/05/2018.

_____. *Sonata em dó maior Hob XVI n. 10*. Interpretação de Gabriel Antonio Hernandez Romero. Vídeo publicado no site youtube.com em 14/03/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OyyuHcEv6lo>>. Acesso em 08/05/2018.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

HEUER, H. *Invariant Relative Timing in Motor-program Theory*. In J. Fagard and P.H. Wolff (eds) *The Development of Timing Control and Temporal Organisation in Coordinated Action*, pp. 37–68. Amsterdam: Elsevier. 1991.

HEWITT, Allan. *Musical styles as communities of practice: challenges for learning, teaching and assessment of music in higher education*. *Arts and Humanities in Higher Education*, 8 (3). pp. 329-337. University of Strathclyde: Glasgow (UK), 2009.

HYRY-BEIHAMMER, Eeva Kaisa. *Master-apprentice relation in music teaching. From a secret garden to a transparent modelling*. *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 12* 2010, 161-178.

HONING, Henjan. *Is expressive timing relational invariant under tempo transformation?* *Psychology of Music. Society for Education, Music and Psychology Research* vol 35(2): 276–285. 2007.

HOWAT, Roy. *What do we perform? The practice of performance: Studies in music interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 1995. Pp. 03-20.

JOHNSON, R. Burke; ONWUEGBUZIE, Anthony J.; TURNER, Lisa A. *Toward a Definition of Mixed Methods Research*. *Journal of Mixed Methods Research*. Vol 1, n. 2. April 2007, Pp. 112-133. Sage Publications.

LABOISSIÈRE, Marília. *A performance como um processo de recriação*. *Ictus*, Salvador, n. 4, dezembro de 2002, pp. 108-114.

LARUE, Jean. *Análisis del Estilo Musical*. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1989.

LÁSZLÓ, Ferenc. *Béla Bartók and the Ideal of Europe – Lecture held at the Hungarian Institute in Bucharest on May the 3rd 2004 – Copyright of Central University Library “Lucian Blaga” in Cluj-Napoca*. Pp. 46-51.

LAVILLE, Christian.; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda; Belo Horizonte: Edidtora UFMG, 1999.

LEVY, Janet M. *Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices*. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 1995. Pp. 150-169.

LEECH-WILKINSON, D. (2009a). *The Changing Sound of Music: Approaches to studying recorded musical performance*. London: CHARM. <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (accessed 5 October 2009).

_____. (2009b). *Recordings and histories of performance style*. In: N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, and J. Rink (Eds), *The Cambridge Companion to Recorded Music* (pp. 246–62). Cambridge: Cambridge University Press.

LUCAS, Mônica. *O lugar-comum do humor em Haydn*. *Música Hodie*, vol. 6 n. 1, Pp (11-21), 2006.

MANTOVANI, Michele Rosita. *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

MARTINS, José Eduardo. *Interpretação musical frente à tradição piano como modelo*. *Teoria e Prática*, Lisboa, Colibri 2007. Pp. 177-202.

MARTINS, José Oliveira. *Bartók's Polymodality*. *The Dasian and Other Affinity Spaces*. *Journal of Music Theory* 59:2, October 2015. Yale University.

MERKER, Björn H. *Layered constraints on the multiple creativities of music*. *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins Psychology Press 2006. Pp. 25-41.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Originally published 1989 by the University of Pennsylvania Press in the series *Studies in the Criticism and Theory of Music*. The University of Chicago Press, 1996.

MILES, Matthew B.; HUBERMAN, A. Michael. *Qualitative Data Analysis*. Second Edition. Sage Publications, 1994.

MIRKA, D. *Metric Manipulations in Haydn and Mozart*. *Chamber Music for Strings 1787 – 1791*. Oxford University Press, 2009.

MONTEIRO, Heidi. *Perspectivas de pianistas sobre expressividade em performance musical como intérpretes e ouvintes*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2019.

MUNDIM, Adriana Abid. *PIANISTA COLABORADOR: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

NAVICKAITÈ-MARTINELLI, Lina. *On Musical Performance as a Creative Process: A Semiotic Perspective*. Taina Riikoben, Marjaana Virtanen (Eds): The embodiment of authority: perspectives on performance. Embodiment of Authority Conference (2010: Sibelius Institute). pp. 21-36.

NISSMAN, Barbara. *Bartók and the Piano. A Performer's View*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford 2002.

PHILIP, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge, University Press, 1992.

_____. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

REPP, Bruno H. *Quantitative Effects of Global Tempo on Expressive Time in Music Performance: Some Perceptual Evidence*. Music Perception. Fall 1995, Vol. 13, No. 1, Pp. 39-57.

RITTERMAN, Janet. *Piano music and the public concert 1800-1850*. In The Cambridge Companion to Chopin. Edited by Jim Samsom. Cambridge University Press, 1992.

ROSEN, Charles. *El Estilo Clásico*. Haydn, Mozart, Beethoven. Versión española de Elena Giménez Moreno. Revisión de José María Martín Triana. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

_____. *A Geração Romântica*. Tradução de Eduardo Seincman – Edição revista e ampliada – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *The Romantic Generation*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2003.

RUBIO, Isolda Crespi. *A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento*. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Educação e Psicologia, Escola das Artes. Porto, 2012.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. *Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; GERLING, Cristina Capparelli; BORTOLI, Álvaro Luis de. *Implications of time adjustments at micro, macro and meso levels in undergraduate and graduate piano students' performance*. Music Education Research, 2017, vol. 19, n. 2. Pp. 143–159.

SAMSON, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge University Press, 1992.

STEIN, Leon. *Structure & Style*. The study and analysis of musical forms. Summy-Birchard Inc., 1979.

SLOBODA, John A. *A mente musical, a psicologia cognitiva da Música*. Tradução: Beatriz Ilari; Rodolfo Ilari. EDUEL, Londrina, 2008.

TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Série The New Grove. Tradução de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre. L&PM, 1989.

WIDMER, Gerhard; GOEBL Werner. *Computational Models of Expressive Music Performance: The State of the Art*. Journal of New Music Research 2004, Vol. 33, No. 3, pp. 203–216.

WHITTAL, Arnold. *Romantic Music*. A concise history from Schubert to Sibelius. Thomas and Hudson Ltd, London 1987.

WOODY, Robert H. *Learning expressivity in music performance: an exploratory study*. Research Studies in Music Education. Number 14, June 2000.

_____. *Learning from to experts: Applying research in expert performance to music education*. Update: Applications of Research in Music Education, v19 n 2 p 9-14 Spr-Sum 2001.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. Daniel Grassi. 3ª ed. Bookman .Porto Alegre, 2005.

YUST, J. *Organized time. Rhythm, Tonality and Form*. Oxford University Press, 2018.

ZAMITH, Alexandre Almeida. *Por uma visão de música como performance*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n.2, pp. 63-76, dez. 2011.

APÊNDICES

Apêndice 1 – Carta convite aos participantes

CARTA CONVITE

Porto Alegre 01 de maio de 2018

Prezado (a) xxxxxxxx

Você está sendo convidado(a) para participar de uma pesquisa que visa investigar a leitura inicial de uma peça musical buscando compreender como ocorre a manipulação de aspectos estilísticos a partir da tua bagagem de conhecimentos e do auxílio de gravações.

Durante o processo de coleta de dados, você deverá aprender três peças curtas (uma página) de períodos distintos, em duas sessões de estudo: uma com a partitura e outra com o auxílio de três gravações da mesma peça. No final de cada sessão você deverá gravar uma performance da peça e responder a algumas questões de uma entrevista.

Sendo assim, serão necessários três encontros para as coletas (um para cada peça) que terão duração em média de uma hora e meia cada um e deverão ser feitos de acordo com a tua disponibilidade de horários e também da disposição do espaço físico do PPGMUS.

Todo o procedimento será gravado.

Seguindo os princípios e procedimentos éticos da pesquisa, lhe será assegurado o acesso atodas as gravações, bem como o seu anonimato para a redação da tese e possíveis publicações em meio acadêmico-científico.

Sua participação é fundamental para a realização desta pesquisa!

Desde já, lhe agradecemos,

Samuel Henrique da Silva Cianbroni (Doutorando em Práticas Interpretativas – PPGMUS/UFRGS)

Profª Drª Regina Antunes Teixeira dos Santos (Orientadora)

Apêndice 2 – Questionário Preliminar (Sondagem da experiência e repertório estudado)

QUESTIONÁRIO PRELIMINAR

1 - Nome completo:

2 - Idade:

3 - Tempo de estudo do instrumento:

4 - Formação. Descreva como foi tua trajetória musical. Você pode incluir as escolas que estudou, professores, masterclasses, cursos, festivais, concursos, recitais e tudo o que você considerou importante na tua formação.

5 - Descreva as obras que você já estudou e/ou conhece bem, dos seguintes compositores: Haydn, Chopin e Bartók. Você deve mencionar as obras que já estudou, as obras que já ouviu e tem na mente, e as obras que já levou para a performance pública ou gravou.

Apêndice 3 – Perguntas feitas nas coletas (Questionário semiestruturado)

Parte 1

1 – Você contou no e-mail que já tocou* outras obras deste compositor (mencionar as obras). Quais as semelhanças e diferenças entre esta obra e as que você já tocou?

**caso não tenha tocado nada*

1 – Você contou no e-mail que nunca tocou nada deste compositor, mas que já ouviu outras obras dele. Quais as semelhanças e diferenças entre as obras que você já escutou e esta que acabou de estudar?

2 – Como você define o estilo deste compositor?

3 – Quais são as suas ideias em termos sonoros e estruturais sobre este estilo? *(Com esta pergunta pretende-se entender a concepção auditiva que possui, bem como a capacidade (ou não) de falar sobre aspectos da escrita – estratégias/idioma/dialeto)*

4 – O que você acha importante ressaltar na performance de uma obra deste estilo?

5 – Você achou a leitura desta peça possível durante esta sessão de estudo ou não?

6 – O que você considerou fácil e o que considerou difícil para aprender esta peça?

7 – Você acha que as informações notadas na partitura são suficientes para o teu entendimento da peça?

8 – Se você tivesse além da partitura, uma referência auditiva desta peça, acha que ajudaria neste processo de compreensão inicial?

Parte 2 – Perguntas após a segunda sessão de estudo

1- Dentre as gravações que você escutou, qual você mais gostou e qual você menos gostou? Por que?

2 - Para você, qual gravação se aproximou mais do estilo desta peça?

3 - Para você, as tuas performances se aproximaram do estilo da peça?

4 - As gravações te ajudaram no aprendizado e compreensão da peça?

5 - Você tentou imitar alguma gravação? Se sim, qual e quais partes específicas?

6 – Você preferiu a primeira sessão de estudo, com as informações exclusivas da partitura, ou a segunda sessão, com o acesso às gravações? Por que?

7 – Se você fosse gravar esta obra (gravação comercial) o que você acha que seria mais importante mostrar na sua interpretação em aspectos estilísticos para a compreensão dos ouvintes?

Apêndice 4 – Agradecimento e Recebimento dos Dados

AGRADECIMENTO

Prezado (a) xxxxx

Gostaria muito de agradecê-lo (a) por tua participação em minha pesquisa. Teu empenho e dedicação foram fundamentais para que a coleta de dados ocorresse da melhor forma possível.

Tenha a certeza de que sua contribuição foi inestimável!

Você está recebendo agora as gravações de todas as tuas performances em formato *wave* e de todas as tuas entrevistas em formato MP4. Preciso que você escolha duas performances de cada encontro que tivemos, uma após a sessão 1 (quando você estudou apenas com a partitura) e outra após a sessão 2 (quando você estudou com as gravações). As performances escolhidas, provavelmente serão as utilizadas para a análise dos dados para a minha tese.

O acesso às entrevistas é para que você as revise, caso queira retirar ou corrigir alguma fala. Os arquivos estão divididos em pastas para que você consiga identificar com mais facilidade.

Por favor, me responda em até quinze dias a partir da data do recebimento destas gravações. Você pode me responder escrevendo para o meu e-mail: samcianbroni@hotmail.com

Fico no aguardo da tua resposta, e mais uma vez, muito obrigado!

Atenciosamente,

Samuel Henrique Cianbroni.

Apêndice 5 – Carta de Cessão dos Dados

TERMO DE CONSENTIMENTO E CESSÃO DOS DADOS

Eu _____, portador (a) do RG_____ e CPF_____, mestrando(a)/ doutorando(a) do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir da presente data, cedo os direitos das minhas gravações para a pesquisa de Samuel Henrique da Silva Cianbroni, orientado pela Prof^a Dr^a Regina Antunes Teixeira dos Santos, com o objetivo exclusivo de fornecer dados para a realização da tese do doutorando, bem como a publicação dos mesmos em meio acadêmico-científico, sendo garantida a preservação da minha identidade.

Porto Alegre, ____ de _____ de 2018

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura do Minueto e Trio de Haydn. Movimento 2 da sonata em dó maior Hob XVI n. 10.

86

Menuet

7

14

21

27

Trio

33

39

Menuet da Capo

Anexo 2 – Partitura da Mazurca de Chopin. Mazurca em dó maior op. 33 n. 3.

64

III

Komponiert 1837/38

Opus 33 Nr. 3

24. *Simplice* *p*

5

10

15

20

25

Musical notation for measures 25-29. Treble clef with a long slur over measures 25-29. Fingerings: 4, 2, 5, 2, 5, 4, 1, 5, 3, 2, 5, 5. Bass clef with notes and asterisks. Measure 29 has a fermata.

30

Musical notation for measures 30-33. Treble clef with a slur over measures 30-33. Fingerings: 4, 2, 2, 1, 2. Bass clef with notes and asterisks. Measure 33 has a fermata and the word "dolce".

34

Musical notation for measures 34-38. Treble clef with a slur over measures 34-38. Fingerings: 5, 5, 3, 5, 4, 5, 4. Bass clef with notes and accents.

39

Musical notation for measures 39-43. Treble clef with a slur over measures 39-43. Fingerings: 3, 5, 3, 3, 5, 4, 3, 4, 3. Bass clef with notes and asterisks.

44

Musical notation for measures 44-48. Treble clef with a slur over measures 44-48. Fingerings: 3, 5, 4, 5, 4, 4, 3, 3, 3. Bass clef with notes and asterisks.

Anexo 3 – Partitura da Dança de Bartók. *Old dance tunes* - n. 7 das 15 Canções Húngaras Camponesas (*Hungarian Peasant Songs*).

60

Old Dance Tunes

7

Allegro (♩ = 144)

f pesante

mf

ff

(Ped.)

rit.

8

