

# **A COMPARAÇÃO DE EXECUÇÕES DE PEÇAS PARA PIANO DO SÉC. XX COM FOCO NA TRANSMISSÃO DE EMOÇÕES**

Christian Alessandro Lisboa  
clisboa@ig.com.br  
Diana Santiago  
disant@ufba.br  
Universidade Federal da Bahia

## **Resumo**

Ao executar uma peça, pianistas se deparam com diversas questões de interpretação sobre elementos que nem sempre são explicitados pelo compositor como: fraseado, articulação, tempo, pedalização, etc. O intérprete normalmente define a maneira como irá executar estes elementos, baseado em suas experiências de estilo da peça, do compositor, ou do período musical em que a peça foi composta.

Quando o intérprete executa peças de períodos anteriores ao séc. XX, este se vale de “clichês” interpretativos, e de uma experiência baseada na audição de peças destes períodos, além de gravações que normalmente estão disponíveis da peça estudada. Porém, quando o intérprete se dispõe a executar uma peça do séc. XX ou XXI, principalmente de compositores mais recentes, a presença dos “clichês” ou gravações não são os elementos principais para as decisões interpretativas, seja pela pouca quantidade de gravações disponíveis, pela grande diversidade de estilos dos compositores desde o séc. XX, ou pela menor experiência que o intérprete tem nas execuções de peças deste período.

Esta pesquisa, em andamento, procura identificar quais recursos o executante utiliza para interpretar uma peça do séc. XX e como estas decisões interpretativas se refletem na percepção dos ouvintes, principalmente em relação à transmissão da emoção.

Palavras chaves: piano, performance, emoção.

## ***Abstract***

*When performing a work, pianists come across several questions about the interpretation of elements that are not always explicitated by the composer, such as phrase, articulation, time, pedaling, etc. The performer usually defines the way he will perform these elements based on his stylistic experiences of the part, the composer, or the musi-*

*cal period of the work. When it is from periods previous to the 20<sup>th</sup> century, he bases his decisions upon “interpretative clichés” and his listening experience of works of those periods, besides the writings available about the work. However, when the performer decides to play a piece of the 20<sup>th</sup> or 21<sup>st</sup> centuries, particularly of more recent composers, the presence of “clichés” or writings is not the main elements for interpretative decisions, either for the little amount of available writings, for the great diversity of styles since the 20<sup>th</sup> century, or for the scarce amount of experience the performer has in the realization of works of this period. The aim of this research is to identify which resources performers use to interpret a 20<sup>th</sup> century piece, and how the interpretative decisions reflect in the perception of the listeners, particularly in relation to the communication of emotion.*

*Key words: piano, performance, emotion.*

A maioria dos trabalhos de análise musical tem se baseado na análise das partituras, nem sempre relacionando estas à performance, e mesmo quando esta relação é pretendida, a ponte que liga a análise formal à performance, na maioria das vezes, não é de fácil compreensão. Neste sentido, os estudos comparativos de performances musicais têm se mostrado uma grande ferramenta para o entendimento das performances e das músicas envolvidas nestas performances, pois o objeto de estudo destes trabalhos é a própria performance, facilitando a integração dos resultados dos estudos com a prática dos executantes.

Estudar e medir performances musicais nem sempre é uma tarefa simples, devido à própria natureza subjetiva inerente à música. A percepção auditiva normalmente está presente em algum nível na análise das performances, o que gera elementos subjetivos dentro da pesquisa, já que a percepção auditiva do pesquisador ou juiz depende da sensibilidade de seu aparelho auditivo e da maneira como o seu cérebro decodifica as informações. Desta forma, a percepção de uma pessoa em relação a uma performance musical pode conter grandes variações em relação à percepção de outras pessoas. Por este motivo, vários estudos comparativos de performance musical têm procurado sistematizar o processo de avaliação das performances, desenvolvendo metodologias que visam minimizar o efeito dos elementos subjetivos na pesquisa comparativa.

A comparação entre performances tem sido feita com os mais variados tipos de instrumentos e conjuntos instrumentais, sendo uma importante ferramenta para analistas e intérpretes, pois “a partir de diferentes leituras de uma mesma obra, o intérprete pode adquirir subsídios para refletir e encontrar o seu próprio conceito de interpretação.” (Garbosa, 1999:9).

Além de sugerir caminhos interpretativos para o executante, a comparação pode responder a questões envolvidas na preparação, execução, e comunicação dos elementos de uma peça. A preparação e principalmente a execução de peças musicais têm sido objeto de estudo de muitos trabalhos, como o de Garbosa, no qual foram escolhidos três clarinetistas para que tocassem uma mesma peça. Cada instrumentista estudou a peça durante três meses e, após este período, gravou a peça em CD. Paralelamente foi aplicado um questionário visando compreender a visão e concepção de cada intérprete em relação à obra. Segundo Garbosa:

A análise dos dados processou-se a partir da realização de uma análise estrutural da obra em relação à melodia, harmonia, textura, forma, utilização da clarinete no ‘Concerto (1988)’ e suas características idiomáticas, ou seja, englobando os aspectos inerentes à estrutura da peça, cujos elementos estão diretamente relacionados ao potencial expressivo da obra através de suas relações formais. (Garbosa, 1999:36).

A partir dos elementos citados, Garbosa ouviu as gravações feitas pelos intérpretes, anotando todas as inflexões realizadas por cada instrumentista para, posteriormente, comparar o que cada um fez igual ou diferente e demonstrar as possibilidades individuais e comuns de interpretação da obra, o que possibilita ao pesquisador, com base em seus achados, sugerir uma ou mais opções de interpretação para o todo ou trechos da peça.

Um outro método de investigação, presente principalmente em estudos de psicologia da música, é a utilização de instrumentos ligados a sensores e computadores, no qual todos os movimentos e ações do intérprete são registrados pelo computador e comparados. Um dos trabalhos que seguem esta metodologia é o de Repp<sup>1</sup>, no qual dois pianistas executam um trecho de uma peça em um piano digital ligado a um computador, que registra todos os dados da performance em um arquivo no formato MIDI<sup>2</sup>, registrando

---

<sup>1</sup> REPP, Bruno H. On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance. *Psychology of Music*, London, v. 22, p. 157-167, 1994.

<sup>2</sup> O formato MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) é um formato padrão utilizado para transcrever música em formato digital que pode ser reproduzido tanto por computadores quanto por teclados.

também a velocidade das teclas (velocidade de ataque e de liberação das teclas). Como o tempo da performance é o foco principal do estudo de Repp, esta foi a principal variável da metodologia explicada por Repp a seguir:

Cada pianista executou a peça completa nove vezes a partir da partitura, três vezes em cada tempo pretendido. No início de cada sessão de gravação, ela ou ele se aqueceram ao teclado e então tocaram a peça uma vez em seu tempo preferido enquanto eram gravados. O início desta gravação MIDI foi subsequentemente executada e o pianista selecionou o metrônomo para a frequência de batidas que melhor correspondesse ao tempo da performance...

O tempo desejado para cada performance subsequente foi indicado pelo metrônomo, que foi deixado ligado na velocidade desejada por um tempo e foi desligado pouco antes de cada performance começar. Metrônimos rápidos e lentos foram selecionados pelo autor para circundar o tempo médio... (Repp, 1994:160)

Trabalhos como os de Garbosa (2002), Repp (1994), Webb (1963), Hermann (1962) e outros, exploram a comparação de interpretações, voltados para a execução, porém, questões relativas a comunicação, e principalmente a comunicação das emoções, foco principal deste trabalho, vinham sendo negligenciadas até pouco tempo. Juslin<sup>3</sup> acredita que esta negligência ocorreu por conta de cinco grandes mitos sobre emoção e expressividade em música:

O primeiro mito é que a “expressividade é uma entidade completamente subjetiva que não pode ser estudada objetivamente” (Juslin, 2004:248). O autor acredita que este mito tenha se perpetuado através dos textos de filósofos, musicólogos e músicos que sempre trataram a expressividade como algo misterioso e que não poderia ser estudado. Para exemplificar, o autor cita trechos de grandes músicos que demonstram isto, como por exemplo: “Uma grande interpretação é certamente um mistério” (Dubal, apud Juslin, 2004:248), “a interpretação pode falar por si mesma” (Menuhin, apud Juslin, 2004:248).

Atualmente muitos estudos, inclusive do próprio Juslin, têm demonstrado que elementos relacionados à expressividade (tempo, andamento, articulação, etc.) podem ser facilmente obtidos e manipulados, permitindo que se faça uma relação confiável e sis-

---

<sup>3</sup> JUSLIN, Patrik N; FRIEBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin; KARLSSON, Jessica. Feedback Learning of Musical Expressivity. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance. London: Oxford University, 2004. p 247-270.

temática destes elementos com o julgamento de expressividade dos ouvintes, contradizendo este primeiro mito. Provavelmente, com o aprofundamento destes estudos, poderemos modificar a forma como a expressividade é normalmente ensinada atualmente (onde a execução de um professor ou de um músico reconhecido é colocada como um modelo a ser repetido pelo aluno) para um modelo onde sejam ensinadas as relações que ocorrem na percepção da expressividade com a alteração de seus elementos constituintes.

O segundo mito citado por Juslin é que “você precisa sentir a emoção para transmiti-la para o ouvinte” (Juslin, 2004:248). Novamente este mito foi perpetuado por vários músicos, inclusive por C. P. E. Bach. Como o próprio Juslin argumenta, o executante focar a emoção pretendida pode colaborar para a transmissão desta, pois sua própria memória emocional pode lhe dar dicas de que parâmetros ele deve alterar na execução para conseguir a emoção pretendida, porém, o mesmo resultado pode ser obtido sem que o executante esteja imbuído desta emoção, desde que o executante tenha consciência de como manipular os elementos musicais para produzir o efeito desejado.

O terceiro mito é que “um entendimento explícito não é benéfico para aprender expressividade” (Juslin, 2004:249). Este mito é gerado por alguns tratados de arte, e até mesmo por alguns músicos, que acreditam que o executante deve ser guiado principalmente pela intuição. Estudos recentes como o de Woody <sup>4</sup>, no qual ele examina vinte e quatro pianistas, procurando identificar como um plano de performance pode influenciar no resultado final desta, conclui que os intérpretes que tinham consciência dos elementos expressivos e possuíam um plano de como manipulá-los obtiveram um melhor resultado em transmitir a expressividade, em relação aos intérpretes que se deixaram guiar apenas pela intuição.

O quarto mito é que “as emoções expressas em música são diferentes das emoções do dia-a-dia.” (Juslin, 2004:250). Este pensamento, compartilhado inclusive por grandes educadores como Swanwick, partem de um pressuposto de que a música é inefável. Conforme Juslin, este mito pode ser contestado pelo fato de ser comum professores de música utilizarem metáforas para ajudar o estudante a produzir o afeto desejado. O autor argumenta também, que se a música pode nos emocionar, é justamente porque reconhecemos nela emoções do dia-a-dia e não emoções diferentes. Estudos recentes de trans-

---

<sup>4</sup> WOODY, Robert H. The Relationship between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task. *Journal of Research in Music Education*, Virginia, v. 47, n. 4, p. 331-342, 1999.

missão de afeto também sugerem que este é apenas um mito, pois praticamente todos os estudos deste tipo são baseados na conversão dos afetos pretendidos pelo executante, e no afeto percebido pelo ouvinte, em palavras que expressem aquele afeto. Como estes estudos têm percebido uma grande relação entre o afeto verbalizado pelo executante e pelo ouvinte, podemos concluir que as palavras que definem as emoções do dia-a-dia também se aplicam às emoções percebidas na música.

O quinto e último mito é que “habilidades expressivas não podem ser aprendidas” (Juslin, 2004:250). Conforme o autor, este mito parece ser reforçado pelos outros quatro mitos, pois se a expressividade é subjetiva e passiva, não há como ensiná-las. Vários estudos recentes de autores como Sloboda (1996), Juslin & Laukka (2000), Johnson (1998), e outros, têm demonstrado que este é apenas mais um mito, pois é possível entender como os elementos musicais influenciam na percepção e aprender a manipulá-los para obter o resultado desejado. É sabido que compositores ligados ao cinema americano de certa forma já dominam estes elementos e possuem fórmulas prontas de como expressar determinadas emoções em suas músicas.

A presença destes mitos na música, fez com que durante muito tempo os estudos sobre performance se baseassem apenas na análise do texto musical, procurando nas entrelinhas do compositor respostas para as execuções. É evidente que o elemento gerador de performances de música escrita é a própria partitura, porém, decodificar e executar todos os elementos da partitura não garante uma boa execução, nem mesmo que o executante esteja sendo fiel aos desejos do compositor, pois, como sabemos, a partitura tem limitações nas informações que ela pode fornecer e nem sempre os compositores desejam esta standardização da execução de suas peças. Neste sentido, entender como as emoções são transmitidas em música pode contribuir para uma tendência atual, de entender o processo de execução através de todos os seus elementos, e não apenas através da partitura.

Baseado nestes pressupostos, esta tese de doutorado que se encontra em andamento pretende comparar a execução da peça *Piano Piece* (1984) de Jamary Oliveira, procurando entender: o processo de estudo dos intérpretes, os argumentos que cada pianista utilizou para definir como interpretar os elementos da peça e qual a relação entre os

afetos <sup>5</sup> que o intérprete busca transmitir nesta música e os afetos que os ouvintes identificam.

## **Bibliografia**

GARBOSA, Guilherme Sampaio. CONCERTO (1988)' para clarinete de Ernst Mahle: Um estudo comparativo de interpretações. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

HERMANN, Herbert. A comparison of two performances of the Sonata in B minor by Franz Liszt. Tese (Doutorado em Música) – School of Music. Bloomington: Indiana University, 1962.

JOHNSON, C. M. Effect of Instruction in Appropriate Rubato Usage on the Onset Timings and Perceived Musicianship of Musical Performances. *Journal of Research in Music Education*, Cambridge, v. 46, p. 436-445, 1998.

JUSLIN, Patrik N; PERSSON, Roland S. Emotional Communication. In: PARNCUTT, Richard (Ed.). *The Science and Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning*. London: Oxford University Press, 2002. p. 219-227.

JUSLIN, Patrik N; FRIEBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin; KARLSSON, Jessica. Feedback Learning of Musical Expressivity. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. London: Oxford University, 2004. p. 247-270.

JUSLIN, Patrik N; LAUKKA, P. Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback. *Musicae Scientiae*, v. 4, n. 2, p. 151-183, 2000.

REPP, Bruno H. On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance. *Psychology of music*, London, v. 22, p. 157-167, 1994.

\_\_\_\_\_. Observations on Pianists' Timing of Arpeggiated Chords. *Psychology of Music*, London, v. 25, p. 133-148, 1997.

\_\_\_\_\_. Pedal Timing and tempo in Expressive Piano Performance: A preliminary investigation. *Psychology of music*, London, v. 24, p. 199-221, 1996.

SLOBODA, J. A. The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the "talent" account of individual differences in musical expressivity. In K. A. Ericsson (Ed.). *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. p. 107-126.

WEBB, Charles. A comparison of two performances of Schumann's Kreisleriana. Trabalho apresentado como parte do Doutorado em Música - School of Music. Bloomington: Indiana University, 1963.

---

<sup>5</sup> “O afeto está presente em muitas reações e estados mentais que não são tradicionalmente vistos como intelectuais. Sentimentos, emoções e humor são as principais características do afeto. O afeto é um dos aspectos inescapáveis e característicos para o qual as pessoas descrevem fortes reações emocionais. Por que isto acontece, e por quais meios a música cria afeto, são questões de preocupação central para os psicólogos.” – tradução livre. John Sloboda. “*Psychology: Affect*” In: *The New Grove's Dictionary of Music Online*.

\_\_\_\_\_. A comparison of two performances of Prokofiev's Sonata n° 4, opus 29. Trabalho apresentado como parte do Doutorado em Música - School of Music. Bloomington: Indiana University, 1963.

WOODY, Robert H. The Relationship between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task. *Journal of Research in Music Education*, Virginia, v. 47, n. 4, p. 331-342, 1999.