Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann

Bibiana Bragagnolo (UFPB)
Luciana Noda (UFPB)

Resumo: Esta pesquisa testou duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução, proposto por Chaffin, Imreh e Crawford (2002), nas *Variações Abegg*, de Robert Schumann. A primeira aplicação do protocolo teve como finalidade a memorização da peça e a execução da mesma em público, visando uma *performance* sem falhas de memória. A segunda aplicação adotou uma visão diferenciada do protocolo e buscou aprimorar a interpretação da peça através da criação de uma conduta para memorização, em que os guias de execução foram utilizados como focos de atenção durante a *performance*, tendo como objetivos: (1) testar os guias de execução expressivos como focos de atenção durante a *performance* e sua influência na produção do som e (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte dos guias de execução expressivos nas *Variações Abegg*. A metodologia contou com o suporte de um diário de estudo e testes das aplicações em quatro apresentações públicas. Nestas apresentações, o número de falhas de memória por parte da intérprete e primeira autora deste trabalho foi praticamente nulo. Realizamos também uma análise comparativa de aspectos de manipulação do tempo e timbre entre duas gravações de *performances* públicas das *Variações Abegg,* através do software *Sonic Visualiser*, com o intuito de verificar o resultado sonoro efetivo da utilização das guias. Os resultados desta pesquisa, além de comprovarem a eficácia da conduta por nós desenvolvida, tendo por base o protocolo supracitado, revelaram a possibilidade de utilização dos guias expressivos no aprimoramento da interpretação musical, principalmente na segunda aplicação da conduta de memorização.

Palavras-chave: Memorização. Interpretação musical. Guias de execução. *Variações Abegg*.

Memorization Performance Cues Applied to the Abegg Variations by Robert Schumann

Abstract: This research conducted two experiments on Robert Schumann's *Abegg Variations* by applying the memorization protocol via performance cues proposed by Chaffin, Imreh and Crawford (2002). The purpose of the first experiment was to help the musician in memorizing and performing the piece in public with no memory lapses. The second experiment adopted a different view of the protocol and sought to facilitate the performance by creating a memorization model where cues were used as focal points during the performance. The experiment had the following objectives: (1) test the expressive performance cues as focal points during a performance and their influence on the production of sound, and (2) investigate the potential of timbre and timing as sources for expressive performance cues for the *Abegg Variations*. The methodology included a daily practice journal and an analysis of the audio recording of four public performances of the piece. During the performances, the number of memory lapses by the performer and first author of this project was practically nil. We also conducted a comparative analysis of aspects of manipulating timbre and timing from two of the recordings of the public performances of the *Variations* with a software called *Sonic Visualiser* in order to verify the sound projected with the use of cues. The results of this research--besides confirming the efficacy of the conduct that we developed based on the above mentioned protocol--we also revealed the possibility of using expressive cues in perfecting the musical performance, especially by using the second experiment

Keywords: Memorization. Music Performance. Performance Cues. *Abegg Variations*.

BRAGAGNOLO, Bibiana; NODA, Luciana. Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 39-76, dez. 2014.

Memória e *performance* são temas intimamente relacionados e muitas vezes indissociáveis, uma vez que dentro do legado da música ocidental de concerto a memorização faz parte da *performance* musical. Além de parte essencial de uma tradição, o tocar de memória está diretamente relacionado com a expressividade musical. De acordo com uma pesquisa realizada por Williamon (1999), as *performances* memorizadas são mais expressivas e comunicativas do que aquelas não memorizadas (WILLIAMON, 2006: 117). Davidson (1993 apud GERBER, 2012: 38), em conformidade com Williamon, constatou em sua pesquisa que "execuções de memória atingem índices mais altos de comunicação e influenciam positivamente os níveis de percepção da expressividade por parte da audiência". Sloboda, por sua vez, confirma que a memorização de uma peça traz uma maior liberdade para o intérprete, pois liberta o *performer* de ter que olhar a partitura e garante a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida (SLOBODA, 2008: 112).

Essa potencial relação entre memória e expressão mostrada nas pesquisas acima mencionadas, aliada ao contato com o protocolo de memorização através de guias de execução (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002)[1], através da sua aplicação nas *Variações Abegg,* de Robert Schumann, foram os caminhos que levaram aos objetivos desta pesquisa. Depois de uma primeira aplicação do protocolo de memorização nas *Variações Abegg*, entrevemos uma possibilidade da utilização do mesmo com finalidades outras que não somente a memorização. Assim, os objetivos desta pesquisa consistiram em: (1) investigar a potencialidade dos guias de execução expressivos como focos de atenção durante a *performance* e a sua influência na produção do som, e (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte de guias de execução expressivos nas *Variações Abegg,* de Schumann.

Essa maneira de entender os guias de execução foi pensada através de uma aplicação do protocolo de memorização a partir de uma conduta para memorização[2] por nós desenvolvida, na qual os guias de execução foram essencialmente vinculados à expressividade e entendidos como focos de atenção durante a *performance* em tempo real. Os parâmetros tempo e timbre foram selecionados por se tratarem dos dois aspectos mais inerentes e genuínos da música. De acordo com Epstein (apud REPP, 1997b: 257), dar forma ao tempo é um dos aspectos mais importantes da *performance* musical expressiva,

[1] No presente trabalho, iremos nos referir a essa diretriz proposta por Chaffin, Imreh e Crawford pela designação "protocolo de memorização".

[2] No presente trabalho, iremos nos referir à nossa proposta pela designação "conduta para memorização".

enquanto Holmes acrescenta a ideia de que "a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais *performers* comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical" (HOLMES, 2012: 301, tradução nossa)[3]. Além disso, estes dois aspectos, por estarem intimamente relacionados com a expressão musical, permitem que o intérprete use a sua criatividade, abrindo espaço para que a individualidade de cada *performer* seja explorada.

Para atingir os objetivos propostos, esta pesquisa contou com um procedimento metodológico que se dividiu em cinco etapas. A etapa (1) refere-se à primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg*, de R. Schumann. Esta teve como objetivo principal a memorização da peça, com a finalidade de realizar uma *performance* na qual não houvesse falhas de memória. Em seguida, (2) ocorreu o teste desta primeira aplicação, através da realização de um recital, quando a peça foi executada de memória. A etapa (3) diz respeito à segunda aplicação do protocolo a partir da conduta desenvolvida nesta pesquisa, para a memorização das *Variações Abegg*, sendo que os guias foram aplicados de uma maneira diferenciada, tendo por base a abordagem proposta por Chaffin, Imreh e Crawford (2002). Em seguida, (4) deu-se o teste da segunda aplicação do protocolo, com a realização de três recitais, nos quais a peça foi tocada de memória. Por fim, (5) foi realizada uma análise comparativa entre aspectos de tempo e timbre em duas gravações das *Variações Abegg*, referentes à primeira e à segunda aplicações da conduta para memorização, com base no protocolo de memorização através dos guias de execução, utilizando como ferramenta o software *Sonic Visualiser*.

Memorização através dos guias de execução (GEs)

Na literatura sobre memorização em música, selecionamos como referencial teórico principal para esta pesquisa a abordagem de memorização através de guias de execução de Chaffin, Imreh e Crawford (2002), por se tratar de um procedimento deliberado de memorização, que implica um envolvimento consciente por parte do intérprete. Na pesquisa de 2002, estes autores chegaram a significativas conclusões sobre o processo de memorização de músicos através da observação sistemática do decurso de aprendizado e memorização do terceiro movimento do *Concerto Italiano,* de Johann Sebastian Bach, de uma pianista de alta *performance* (Gabriela Imreh). A principal conclusão

[3] "Varying timbre is one of the principal ways through which performers communicate musical structure, ideas, emotions and musical personality." (HOLMES, 2012: 301).

de Chaffin, Imreh e Crawford sobre a memorização em músicos foi que ela envolve a recuperação de pontos cruciais através do emprego de guias instituídos no momento do estudo, ou seja, a utilização de guias de execução[4].

Ao observar como os instrumentistas se recuperam de falhas de memória, Chaffin constatou que estes fazem uso de "marcações, sinais, dicas, anotações mentais, ou seja, uma série de expedientes que permitem a recuperação da memória durante a execução" (CHAFFIN apud GERBER, 2012: 42). Estes expedientes, denominados guias de execução, dizem respeito a aspectos que requerem maior atenção durante a execução. O autor salienta o fato de que "são as metas expressivas e interpretativas do pianista que devem servir como guias de execução, não os problemas" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 72, tradução nossa)[5]. Os GEs anotados na partitura durante o estudo, além de facilitarem o entendimento musical, podem auxiliar no restauro da memória, já que foram trabalhados e deliberados antecipadamente e permitem ao *performer* direcionar mentalmente a execução de memória (GERBER, 2012: 47). Tal auxílio no restauro da memória dá-se devido ao fato de que "os GEs são representações conceituais da música que estão ligadas com a resposta motora correspondente a ela" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 201, tradução nossa)[6]. Deste modo, pensar em determinado GE realiza a ligação entre o pensamento musical e a ação motora necessária para executá-lo no instrumento. Entendido o conceito de GEs, fica evidente que a escolha destes é bastante pessoal e revela a relação entre o intérprete e a obra e também suas decisões interpretativas.

Chaffin classificou os guias de execução em quatro diferentes categorias: (1) guias básicos, que dizem respeito a questões técnicas da peça, podendo envolver dedilhados, movimentos do braço necessários para realizar determinada passagem etc.; (2) guias interpretativos, que se aplicam a mudanças dinâmicas, de som e de andamento; (3) guias expressivos, que se referem ao caráter da peça, como sentimentos, atmosferas etc.; e (4) guias estruturais, que delimitam as seções e subseções da peça, e incluem também os pontos estruturais chamados *switches,* ou pontos de troca, que são aqueles nos quais o

4 Em inglês, *performance cues*; aqui referidos como guias de execução ou GEs. Observamos que pesquisas envolvendo a aplicação desta abordagem já vêm sendo realizadas no Brasil, por exemplo, por Gerber (2012), Aquino (2011) e Barros (2008).

5 "It must be the pianist's expressive and interpretive goals that serve as retrieval cues, not the problems." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 72).

6 "Performance cues are a conceptual representation of the music that is linked to the corresponding motor response." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 201).

intérprete deve focar sua atenção, pois com eventual falha podem levar à outra seção da peça (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 170).

Chaffin explica, ainda, que os GEs expressivos "representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todos os outros aspectos básicos e interpretativos" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171, tradução nossa)[7]. Para Imreh, um dos maiores desafios da memorização é a conciliação entre mãos e cérebro, ou seja, aliar a expressividade musical consciente aos movimentos físicos necessários para realizá-la, que devem estar, até certo ponto, automatizados (IMREH apud CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: xiii). A utilização dos guias expressivos como pontos de concentração durante a *performance* pode ser, de acordo com a experiência pessoal de Imreh, a solução para este possível descompasso, pois se no momento do estudo o intérprete focou sua atenção nas intenções expressivas, a resposta motora para realizá-los será automaticamente trazida da memória quando focar sua atenção para eles durante a *performance*, uma vez que para cada intento expressivo houve inúmeras decisões acerca das respostas motoras a serem utilizadas para alcançá-lo. Desta maneira, fica visto que "a interpretação e a expressividade podem ser elementos mais marcantes na memorização do que as questões mecânicas" (CHAFFIN, 1997 apud GERBER, 2012: 31).

A utilização consciente deste protocolo de memorização possibilita que, no caso de uma falha de memória, o instrumentista conduza a sua execução para o guia subsequente, reiniciando a sequência motora sem perder a continuidade do fluxo musical. Isso nos leva a crer que, se aplicado corretamente, a abordagem permitirá ao intérprete não só a memorização da peça, mas um tocar de memória mais seguro, possibilitando uma execução pública fluente e mais consciente. É possível que os GEs, utilizados como pontos de concentração durante a execução, possam, além de potencializar e direcionar o pensamento tornando mais rápida a recuperação de ocasionais falhas de memória, funcionar como elementos importantes na efetivação sonora da interpretação, principalmente os guias de execução expressivos.

Manipulação expressiva do tempo e do timbre

A manipulação expressiva do tempo e do timbre na *performance* se revelaram importantes conceitos para esta pesquisa. Na segunda aplicação da conduta para

[7] "Expressive performance cues represent the highest level of organization and incorporate the combined effects of all other basic and interpretive features." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

memorização, desenvolvida por nós para a aplicação do protocolo de guias de execução nas *Variações Abegg* de R. Schumann, estes dois parâmetros nortearam a seleção dos guias de execução expressivos que guiaram a *performance* pública de memória em tempo real e a interpretação musical. Estes foram selecionados por estarem diretamente vinculados com a expressividade. Posteriormente, a manipulação expressiva do tempo e do timbre foram, consequentemente, os parâmetros analisados e comparados nas gravações das apresentações públicas da peça. Para embasar e aprofundar a discussão sobre tempo e timbre em música, apresentamos em seguida o referencial teórico selecionado sobre o assunto.

O timbre na *performance*

De acordo com Neuhaus (1985: 63), o trabalho com a sonoridade deveria ser a preocupação maior de qualquer intérprete, uma vez que música é som. Além disso, o piano como instrumento, aliado à habilidade do intérprete, oferece a possibilidade da criação de diversos timbres, sendo que inúmeros intérpretes e compositores se referem ao piano como capaz de recriar tantos timbres quanto uma orquestra (BERNAYS, 2012: 13). Também relevante é a questão de que o timbre, apesar de ser um dos componentes essenciais da música, é pouco abordado na música para piano anterior ao século XX (BERNAYS, 2012: 8).

No artigo, *An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre: The Performer's Perspective*, Holmes traz reflexões acerca da comunicação de emoções em música através do uso do timbre. O objetivo principal de sua pesquisa é aprofundar a compreensão da função estética e artística do timbre a partir da perspectiva subjetiva do intérprete[8]:

> O termo timbre é claramente muito simplista para englobar a complexa síntese que constitui o som instrumental - a "voz" do artista - na *performance*. Isso é algo central para o propósito artístico, uma vez que um conceito não é capaz de definir ou quantificar a não ser em um senso geral (tanto artisticamente como na prática da *performance*). Talvez seja a sua dinâmica, sua natureza de mudança que o torne um veículo tão essencial para a imaginação. O estudo científico do timbre continua a

[8] É importante ressaltar que as autoras do presente artigo levam em consideração outros pontos cruciais do som, além do plano físico deste.

> prover definições adicionais de suas dimensões (HOLMES, 2012: 317, tradução nossa)[9].

Para realizar a investigação, Holmes efetuou uma entrevista em modelo semiestruturado em estilo de conversação com um violonista de elevado grau de desempenho artístico, que fez considerações sobre a sua percepção do timbre como intérprete e também como compositor. As respostas e reflexões do violonista entrevistado foram analisadas através da técnica *Interpretative Phenomonological Analysis*[10] e revelaram alguns tópicos relevantes, como: o papel central do timbre na *performance*; timbre, discurso e linguagem; timbre e gesto; perspectivas metafóricas; timbre e afeto; e timbre e propósito artístico.

A análise destes tópicos levou Holmes a três pontos de destaque em sua conclusão que, de acordo com a mesma, ainda carecem de investigação futura: (1) o engajamento intuitivo do participante com a música (som) parece estar diretamente ligado às suas respostas emocionais à mesma; (2) a manipulação artística do som está no centro da *performance* em nível de excelência e (3) as observações realizadas pelo participante sobre a preocupação central com o som, aliadas à satisfação do mesmo quando metas sonoras eram atingidas, parecem se aliar às teorias filosóficas que veem o desejo/ vontade e a música como a expressão última de realidades metafísicas.

Dois pontos centrais deste artigo são relevantes para o presente trabalho. Em primeiro lugar, a ideia de que "a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais *performer*s comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical" (HOLMES, 2012: 301, tradução nossa)[11]. Tal perspectiva é apoiada pelo fato de que o timbre "aparece como fundamental em qualquer forma de comunicação humana seja o

---

[9] "The term timbre is clearly too simplistic to encapsulate the complex synthesis of acoustic properties that constitute instrumental sound – the artist's 'voice' – in performance. It is central to artistic purpose, yet as a concept it is impossible to define or quantify in anything but a general sense (both artistically and in the practice of performance). Perhaps it is its dynamic, ever shifting nature that makes it such an essential vehicle for the imagination. Scientific study of timbre continues to provide further definition of its dimensions." (HOLMES, 2012: 317).

[10] Técnica de análise e interpretação do discurso (WILLING, 2001/2008, SMITH et al. 1999 apud HOLMES, 2012: 309).

[11] "Varying timbre is one of the principal ways through which performers communicate musical structure, ideas, emotions and musical personality." (HOLMES, 2012: 301).

discurso ou a música" (PATEL apud HOLMES, 2012: 302, tradução nossa)[12]. Em segundo lugar, o conceito de timbre de Seashore, apresentado por Holmes (2012), será utilizado para estabelecer a definição de "timbre" para as reflexões que se seguem. As propriedades artísticas e potencial expressivo do timbre são levados em consideração na definição de Seashore. O autor utiliza o termo "sonância" (*sonance*) e o define como "as sucessivas mudanças e fusões que tomam lugar em um som de momento para momento"[13] e recomenda esta definição como o entendimento do termo em um contexto musical (SEASHORE apud HOLMES, 2012: 303, tradução nossa). Neste trabalho, o entendimento de timbre levará em conta a definição de Seashore, que abrange tanto o aspecto físico quanto o expressivo de tal parâmetro musical.

Manipulação temporal em música

Tempo e música são indissociáveis, uma vez que a disposição temporal dos sons é uma das qualidades intrínsecas à música, que passa a ter sentido "no tempo e através do tempo" (KRAMER, 1988: 1, tradução nossa)[14]. Tal qualidade confere à manipulação temporal papel de destaque na inteligibilidade do discurso musical. O intérprete precisa lidar com estruturas musicais que se movimentarão e ganharão forma no decorrer do tempo, uma vez que "são os eventos e não o tempo que está em fluxo" e "a música é uma série de eventos que não só contêm o tempo como também dão forma a ele" (KRAMER, 1988: 5, tradução nossa)[15]. Tais eventos musicais afetarão o intérprete, que responderá subjetivamente a eles. Tomando a afirmação de Langer de que "a música torna o tempo audível" (LANGER apud KRAMER, 1988: 1, tradução nossa)[16], o intérprete é convidado a refletir sobre como a passagem do tempo pode ser realizada, pois é a este que cabe a sublime tarefa de, através do discurso musical audível (representado pela partitura), tomar decisões acerca de como dispor temporalmente os eventos sonoros para, enfim, torná-los discursos musicais audíveis.

---

12 "Timbre has also been shown to be fundamental to human communication in both speech and music." (PATEL apud HOLMES, 2012: 302).

13 "Successive changes and fusions that take place within a tone from moment to moment." (SEASHORE apud HOLMES, 2012: 303).

14 "Music becomes meaningful in and through time." (KRAMER, 1988: 1).

15 "Events, not time, are in flux. And music is a series of events, events that not only contain time but also shape it." (KRAMER, 1988: 5).

16 "Music makes time audible." (LANGER apud KRAMER, 1988: 1).

De acordo com Epstein (apud REPP, 1997b: 257), dar forma ao tempo é o aspecto mais importante da *performance* musical expressiva. Em sua pesquisa, Repp (1997b) observou que, de modo geral, estudantes de piano e pianistas profissionais realizam o *timing*[17] de suas *performances* de maneira similar, o que evocaria a hipótese de que talvez existissem algumas regras gerais que conduziriam as decisões interpretativas dos *performers*. Porém, entre os pianistas de alta *performance* pesquisados, as diferenças individuais na manipulação expressiva do tempo são mais salientes do que entre os estudantes, o que pressupõe que em altos níveis de *performance* tal manipulação se dá com maior liberdade e envolve escolhas pessoais do intérprete. Desta maneira, observa-se que a manipulação expressiva do tempo de uma *performance* está intimamente ligada com o processo criativo do intérprete, abrindo espaço para que a individualidade de cada *performer* seja explorada. Gerling, Domenici e Santos (2008: 20), em pesquisa sobre a interpretação musical de estudantes de piano e a comunicação de emoções, acrescentam que "a manipulação das estruturas temporais revelou-se de fato uma variável notável entre as interpretações", demonstrando que a manipulação expressiva do tempo tem real impacto na comunicabilidade entre intérpretes e ouvintes. Uma vez que os eventos musicais não são neutros, ou seja, provocam experiência direta por fazerem parte de um tempo experienciado e subjetivo (em contraste com o tempo de relógio), e assim, susceptível à manipulação (MOURA, 2007: 69), cabe ao intérprete tomar decisões e exercê-las no tempo real da *performance*, de modo que, conscientemente, crie o seu tempo e o tempo de seus ouvintes.

Por considerar o tempo como um elemento crítico da *performance* musical, Epstein (apud REPP, 1994-1995: 283) acredita que, muitas vezes, falhas na *performance* têm causas de natureza temporal. Assim sendo, é possível analisar e levar em consideração uma série de elementos da interpretação através da ótica do tempo musical. A premissa é que o modo como o intérprete encara e lida com o tempo terá desdobramentos em inúmeros outros fatores relevantes para a interpretação. Um exemplo disto é que a manipulação expressiva do tempo está diretamente ligada à estrutura formal da peça (REPP, 1997a: 531) e que, então, o *timing* auxilia de forma efetiva a evidenciar pontos estruturais relevantes durante a *performance*. A manipulação temporal, portanto, consiste em uma série de escolhas subjetivas do intérprete sobre o *timing* de sua *performance*, realizadas de acordo com o entendimento deste acerca da peça como um todo. Como citado anteriormente,

[17] Entendemos *timing* como sendo o conjunto de decisões relacionadas à manipulação temporal tomadas pelo *performer* para construir a sua interpretação de determinada peça musical.

lidar com o tempo é algo inerente à música, e, em *performances* de alto nível, a manipulação do tempo aparece como fator de abertura para que o intérprete exerça a sua criatividade e coloque sua subjetividade em sua *performance*.

Duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg*, de Robert Schumann

Primeira aplicação. Na primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, a seleção dos guias aconteceu de maneira bastante intuitiva, sendo que a estrutura da peça e os momentos que chamavam a atenção (fosse por uma sonoridade diferente ou por dificuldade técnica) foram os critérios mais importantes no início da memorização. A estrutura da peça ofereceu subsídios para a seleção de guias, porém, nenhuma análise mais profunda da partitura foi realizada; esta ocorreu apenas na segunda aplicação.

Após o contato inicial com o protocolo de memorização através da adoção dos GEs, foi possível verificar e descobrir alguns fatores determinantes na seleção dos guias de execução decisivos para a *performance* de memória. Um destes fatores foi a estrutura formal da peça. Todos os inícios de partes ou de seções, assim como as transições entre as variações foram utilizados como GEs, que, além de auxiliarem na memorização, contribuíram para a organização do estudo e a verificação da memória durante as sessões de estudo. Pontos que chamavam a atenção durante a execução se tornaram guias de execução importantes, que permaneceram sendo utilizados durante todo o trabalho de memorização das *Variações Abegg*. Esses pontos eram normalmente momentos de identificação pessoal com a peça, trechos onde havia uma conexão emocional espontânea entre intérprete e composição, como, por exemplo, o trecho do *Cantabile* (Fig. 1, comp. 108.3[18]), quando o tema é citado em uma atmosfera sonora sutil, como se fosse a rememoração de um evento localizado muito distante no passado, já quase apagado da memória.

Também entram nesses pontos de atenção trechos de dificuldade técnica, que requerem maior atenção e planejamento gestual. Locais onde ocorriam falhas de memória recorrentes também acabaram por se tornar guias de execução. Ao identificar estes locais específicos, procedeu-se uma análise, a fim de entender a natureza daquela dificuldade de memorização e, quando identificada, esta se tornava um guia. Um exemplo dessa situação se

[18] A notação indica o número de compasso seguido da unidade de tempo do mesmo, onde se inicia o guia de execução. Portanto, o número 108.3 se refere ao terceiro tempo do compasso 108.

encontra no *Finale*. Após verificar uma recorrência de falhas de memórias entre os compassos 142 e 144 (Fig. 2), foi realizada uma análise musical mais detalhada do trecho. Assim, foi possível concluir que a dificuldade técnica das escalas cromáticas descendentes, mais especialmente uma questão com o dedilhado do trecho, estava interferindo na memória. Por isso, os números dos dedos que mudavam se tornaram um GE básico que auxiliou tanto na resolução da dificuldade técnica quanto no fortalecimento da memória no trecho.

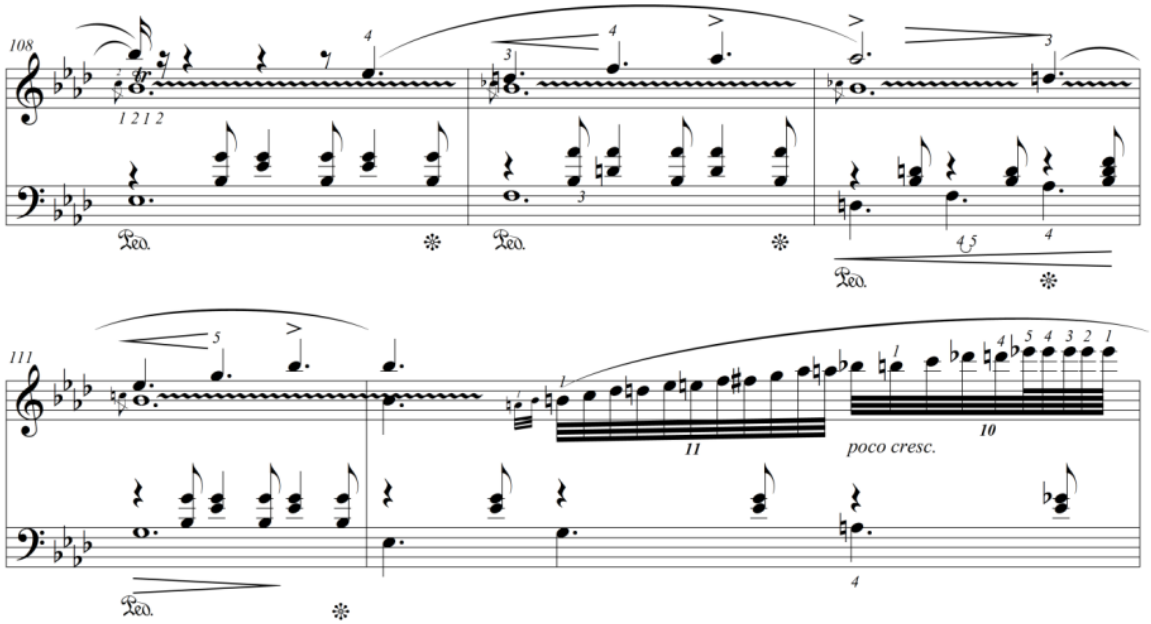


Fig.1: Citação do tema na voz superior (momento de identificação pessoal com a peça), *Cantabile*. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 108.3-111).

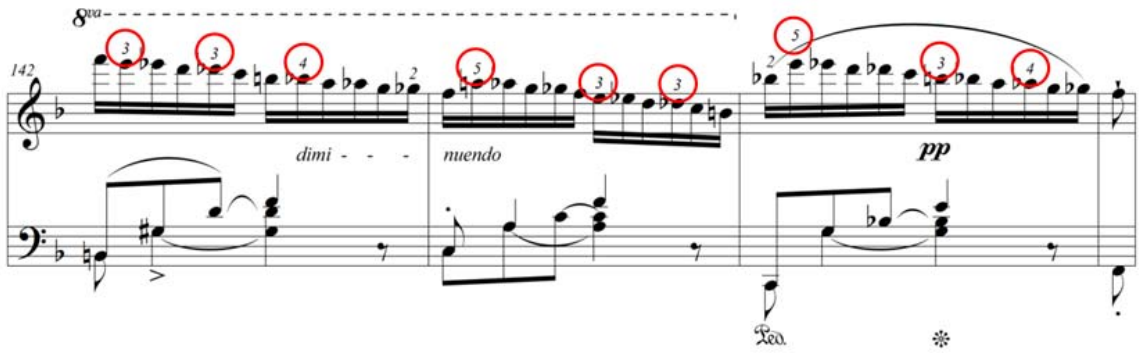


Fig. 2: Dedilhado como guia de execução básico nas *Variações Abegg*, de R. Schumann (comp. 142-144).

Ao fim da primeira aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg*, um total de 44 GEs estavam sendo utilizados na execução de memória da peça. Esta configuração foi estabelecida aproximadamente três semanas antes da apresentação pública da peça. Nas semanas que precederam o recital optou-se por não realizar mais alterações nos guias, para consolidar sua utilização, que já estava se mostrando eficaz nas sessões de estudo. Dentre os guias utilizados, 11 deles eram básicos, 14 estruturais, 9 interpretativos e 10 expressivos.

Teste da primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução. O teste da primeira aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, ocorreu em uma apresentação pública realizada no dia 05 de novembro de 2012, no Laboratório de Práticas Interpretativas Gerardo Parente, no Departamento de Música da UFPB. Neste recital, foram executadas no mesmo programa as seguintes peças: *Dança das Bonecas,* de Dmitri Shostakovich; *Sonata KV 570,* de Wolfgang Amadeus Mozart; *Variações Abegg,* de Robert Schumann; *Dança Brasileira,* de Camargo Guarnieri; *Mini Suíte das Três Máquinas,* de Aylton Escobar; e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse,* de Claude Debussy. Deste repertório, foram tocadas de memória, além das *Variações Abegg* de Schumann, a *Sonata* de Mozart e as três peças de Debussy. Este recital foi gravado integralmente em áudio e vídeo e também foram realizadas anotações sobre o recital no diário de estudo.

O recital consistiu na primeira apresentação pública das *Variações Abegg* fora do contexto de aulas e *masterclasses* e o resultado da memorização foi satisfatório, sem a ocorrência de nenhuma falha de memória. A ausência de falhas de memória nas *Variações Abegg* comprovou a eficácia da aplicação do protocolo de memorização neste primeiro teste da aplicação dos GEs. Os guias selecionados durante o processo de aprendizado atuaram de maneira rápida e eficiente na recuperação de informações da memória. Porém, a ausência de falhas de memória não garante a interpretação da peça nem a comunicabilidade da mesma.

Em análises posteriores da gravação do recital e das anotações referentes ao mesmo no diário de estudo foi possível verificar a necessidade de trabalhar ainda alguns pontos da intepretação da peça que careciam de refinamento. Na análise do resultado da primeira aplicação dos guias de execução na apresentação pública ficou evidente que a memorização da peça não estava aliada aos intentos expressivos e interpretativos. Pelo contrário, o número excessivo de guias utilizados, sobretudo os estruturais, estava de certo modo fragmentando a interpretação musical da obra. Se os guias atuam como focos de concentração durante a peça, ao levar a atenção para GEs em número elevado e distantes

dos aspectos musicais e expressivos, corre-se o risco de que o foco da *performance* se torne a memorização e não a música em si. De maneira geral, é possível pressupor que os GEs utilizados na execução de memória de uma peça têm influência direta em sua interpretação, não de modo que possam prejudicar a *performance*, mas sim auxiliar a interpretação, se pensados de maneira a conectar memória à expressão musical. A partir destas reflexões sobre a aplicação dos GEs, procedeu-se a necessidade de uma segunda aplicação do protocolo, com base no desenvolvimento de uma conduta para memorização a partir da aplicação dos GEs, em que foi implementada uma nova metodologia, com a finalidade de aprimorar a *performance* como um todo.

Segunda aplicação. A segunda aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, teve o seu início após a primeira apresentação pública da peça. A análise da gravação de áudio e vídeo e as anotações realizadas no diário de estudo trouxeram informações que levaram a uma reaplicação da abordagem e, para isto, foi adotada uma visão diferenciada com relação à utilização dos guias de execução.

Durante a primeira aplicação do protocolo de memorização, alguns pontos musicais importantes já se revelaram passíveis de um aprofundamento posterior. De acordo com a análise dos dados anotados no diário de estudo, foi possível observar que, nas sessões de estudo, quando o foco da *performance* se voltava para aspectos expressivos, o número de falhas de memória diminuía significativamente:

- 16/07/2012 - Execução integral da peça, na ordem original e no andamento correto. Ocorreram falhas de memória nos compassos 24, 29, 83, 90, 93, 108, 142 e 173;
- 17/07/2012 - Execução integral da peça, na ordem original, no andamento correto e com expressão exagerada. Ocorreram falhas de memória nos compassos 140, 165 e180 (FONTE: Diário de estudo).

Ao longo do tempo de estudo, a interpretação da peça era, naturalmente, positivada, de maneira que as decisões interpretativas se salientavam. É importante destacar que nunca houve falhas de memória nos guias de execução selecionados como momentos de identificação pessoal com a peça. Tais observações trouxeram à tona a potencial relação entre expressão e memória, e também a possibilidade da utilização dos guias de execução com a finalidade última de evidenciar decisões interpretativas, aumentando a comunicabilidade da peça, o que se buscou explorar nessa segunda aplicação do protocolo de memorização.

Aliada a esta perspectiva, advinda das anotações a respeito do processo de aplicação do protocolo nas sessões de estudo, a análise da gravação do recital e o relato sobre o mesmo no diário de estudo trouxeram perspectivas complementares a esta nova visão do protocolo de memorização a ser aplicada. Em análise posterior dos guias de execução que estavam sendo utilizados na primeira aplicação do protocolo, ficou evidente, na prática, que estes não estavam aliados aos intentos expressivos. Além desse fato, o grande número de guias de execução utilizados na primeira *performance* de memória da peça (44 GEs no total) parece ter de certo modo fragmentado a interpretação, o que sugere que a escolha dos guias de execução utilizados na *performance* de memória tem influência direta na *performance*. Apesar da ausência de falhas de memória na primeira apresentação pública das *Variações Abegg*, a interpretação da peça ainda poderia ser explorada e refinada. A hipótese lançada foi a de que ao aliar a memorização e os intentos expressivos (evidenciados através das decisões interpretativas), utilizando os GEs como focos de atenção durante a execução em tempo real, a *performance* da peça poderia ser aprimorada, de modo geral.

Tendo em vista essa perspectiva a respeito da utilização dos guias de execução na segunda aplicação do protocolo de memorização, uma conduta de aplicação foi desenvolvida, onde o número de guias foi reduzido consideravelmente e utilizou-se como critério de seleção que apenas os guias de execução expressivos seriam utilizados na *performance* de memória da peça. A decisão em utilizar apenas os guias expressivos não é uma orientação explícita no protocolo de memorização, portanto, o protocolo de memorização através dos GEs neste caso serviu como impulso para a criação de um sub-protocolo, onde houve uma experimentação da utilização dos GEs de maneira distinta daquela proposta por Chaffin, Imreh e Crawford. Tais decisões em relação à conduta de aplicação dos GEs desenvolvidos tiveram também como razão as necessidades individuais da pianista em relação às especificidades da *performance* das *Variações Abegg*.

É importante salientar que tais guias expressivos foram pensados como focos de atenção durante a *performance* em tempo real. Entretanto, muitos dos guias básicos, estruturais e interpretativos continuaram a ser contemplados nas sessões de estudo, para que estivessem sempre disponíveis em caso de falhas de memória. Os guias expressivos selecionados na segunda aplicação fazem referência a pontos importantes na interpretação da peça e foram selecionados de acordo com as decisões interpretativas tomadas ao longo do processo de aprendizado, justificadas através da análise musical. A análise realizada se inclui na categoria de análises para *performance*, caracterizada por sua natureza prescritiva, "possivelmente servindo de base para uma *performance* em particular" (RINK, 2007: 27).

Esta modalidade de análise preconiza que "os intérpretes estão constantemente engajados em algum processo de análise" e que esta "não é um procedimento independente aplicado à interpretação, mas parte integral do processo da *performance*" (RINK, 2007: 27).

Uma vez definido que nesta conduta de aplicação dos GEs somente guias expressivos seriam selecionados para orientar a *performance* de memória das *Variações Abegg*, dois parâmetros de seleção e classificação foram adotados, sendo eles (1) manipulação do tempo e (2) timbre, aspectos absolutamente inerentes à música que a caracterizam e a diferenciam das demais artes. Tal escolha partiu do pressuposto de que a expressão musical está intrinsecamente relacionada com a manipulação expressiva do tempo e do timbre (materiais básicos com os quais o intérprete lida no momento da *performance*) e que tal manipulação está vinculada aos níveis mais altos de expertise musical.

Assim, a segunda aplicação da conduta para memorização, que tinha como foco os guias de execução expressivos ligados ao tempo e timbre, buscou como objetivo:

(1) os materiais básicos da música como meta última da intérprete, evocando uma concepção de interpretação onde a música é um discurso em si mesma;

(2) uma *performance* de memória aliada aos intentos expressivos e interpretativos;

(3) uma efetivação sonora maior das decisões interpretativas, uma vez que pressupomos que os guias de execução selecionados influenciam diretamente na *performance* da peça.

A classificação dos guias expressivos considerou qual dos dois aspectos era mais evidente em cada guia e, quando pensado no momento da *performance*, qual dos dois aspectos - tempo ou timbre - era mais efetivo para a realização dos intentos interpretativos.

A segunda aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg*, de R. Schumann, contou com exclusivamente 15 guias de execução expressivos. Dentre estes, 7 guias eram vinculados ao tempo e 8 ao timbre. Estes guias já estavam sendo utilizados na *performance* de memória da peça na primeira aplicação (com exceção do guia localizado no compasso 196.2 do *Finale*, que não estava sendo utilizado na primeira aplicação), porém alguns não eram encarados como guias expressivos, como é o caso do guia de execução situado no compasso 212 (*Finale*). Na primeira aplicação, este era entendido como guia estrutural, pois marca o início de uma nova seção; porém, na segunda aplicação ele passou a ser entendido como um guia expressivo, por motivos que serão explicitados em seguida. A seguir, apresentamos a tabela 1, que mostra a localização dos 15 guias utilizados na segunda aplicação da conduta para memorização a partir da categorização que contempla os parâmetros tempo e timbre:

GEs	Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Cantabile	Finale
Tempo	1 (c. 8.3)	1 (c. 54.2)	1 (c. 76.3)	0	1 (c. 120)	3 (c. 146, 176.2.2, 196.2)
Timbre	0	2 (c. 40.3, 45)	1 (c. 64.3)	1 (c. 88.3)	2 (c. 108.3, 114.3)	2 (c. 127.2, 212)

Tab. 1: Quantidade e localização de guias de execução expressivos utilizados na *performance* de memória das *Variações Abegg*, de R. Schumann.

Guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo. Dentre os guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo, encontraram-se três subcategorias de guias, utilizadas para agrupá-los de acordo com suas similaridades, sendo elas:

(1) GEs onde ocorre uma citação do tema;

(2) GEs onde ocorre mudança de caráter/textura;

(3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax.

Apresentamos a seguir três GEs vinculados à manipulação do tempo, um pertencente a cada subcategoria, a fim de exemplificar a seleção dos guias na segunda aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg,* de Schumann.

Um exemplo de GE vinculado à manipulação do tempo em que ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (comp. 176.2.2, Fig. 3), quando o tema aparece na voz superior dos acordes do pentagrama inferior, enquanto a voz mais aguda faz um arpejo descendente em semicolcheias. O tema (comp. 176.2.2) aparece em uma tonalidade diferente (Dó# maior) daquela apresentada no Tema original, mas assim como em suas outras ocorrências fora do Tema, o caráter inicial é mantido. Para destacar esta aparição do tema em meio a um trecho bastante denso, a decisão interpretativa foi a de realizar um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica *ff* no compasso 176.2.

Outro guia, vinculado à mudança de caráter/textura, está localizado no segundo tempo do compasso 54 na Variação I (Fig. 4). Neste momento da peça, a passagem de caráter *leggiero,* inscrito na partitura, muda repentinamente quando uma marcação em *f* com acento (comp. 54) sugere uma nova atitude interpretativa com relação ao fluxo temporal estabelecido anteriormente (*leggiero*), de caráter afirmativo, que direciona a cadência final em Fá maior. Este guia de execução foi pensado na *performance* como uma

pequena cesura. A justificativa para essa decisão é salientar a mudança de caráter, tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.

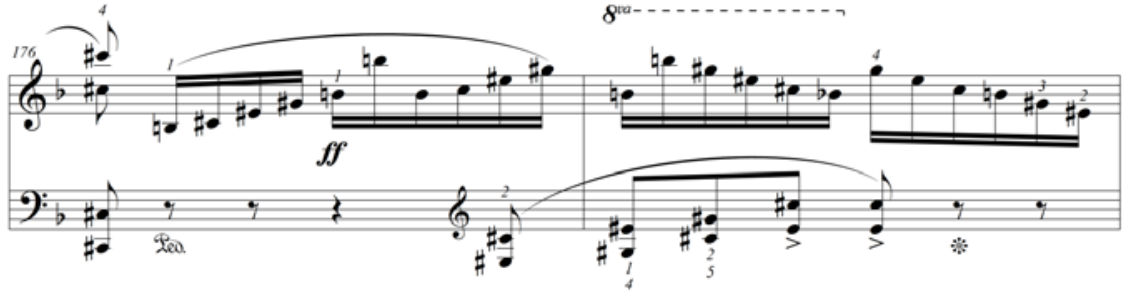


Fig. 3: Citação do tema no *Finale* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 176.2.3-177.2).

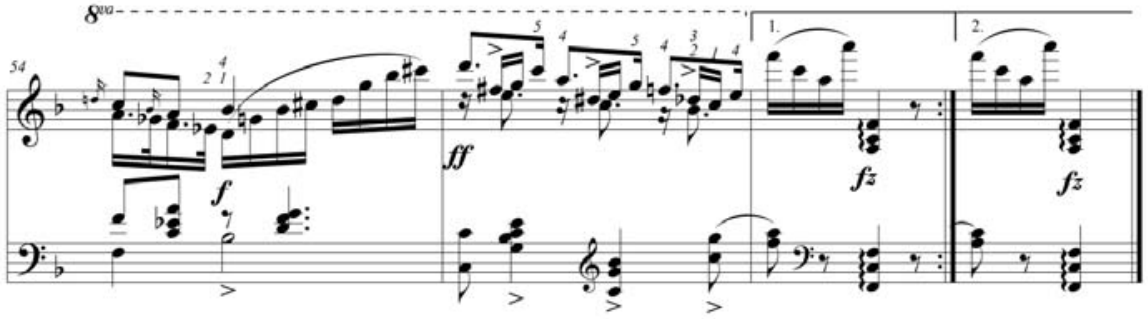


Fig. 4: Mudança de caráter/textura na *Variação I* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54.2-56).

O GE expressivo de manipulação de tempo selecionado para exemplificar a chegada à algum tipo de clímax aparece no *Cantabile* (comp. 120, Fig. 5), no momento que pode ser considerado o clímax desta variação. As sequências de arpejos ascendentes iniciadas no compasso 118, aliadas ao *accelerando* indicado na partitura (comp. 117) e ao *crescendo,* trazem consigo a sensação de acúmulo de tensão e direcionamento da frase, que culmina em um *f* acentuado no acorde de Dó maior com sétima (comp. 121). Neste trecho ocorre uma quebra do fluxo temporal, o *accelerando* e o *crescendo* atingem o seu máximo fazendo com que se inicie uma nova temporalidade. Essa mudança no fluxo temporal foi considerada como um momento de muita expressão no *Cantabile* e foi salientada na

performance através de um pequeno desacelerando no início do compasso 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase, de maneira intensa e convincente.

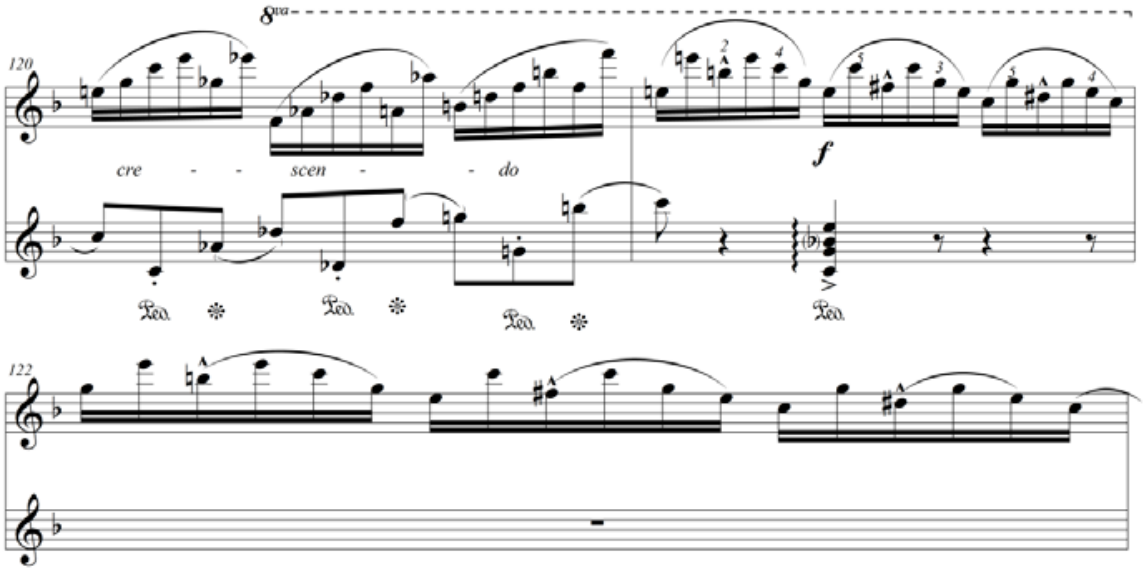


Fig. 5: Chegada ao clímax no *Cantabile* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

Guias de execução expressivos vinculados ao timbre. Os GEs expressivos vinculados ao timbre também foram divididos nas mesmas três subcategorias que os GEs vinculados à manipulação expressiva do tempo e serão demonstrados através de dois exemplos em que aparece uma citação do tema e um exemplo onde ocorre mudança de textura/ caráter. Um dos GEs selecionados onde ocorre citação do tema se encontra na *Variação 1* (comp. 40.3, Fig. 6), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. Independentemente de o tema aparecer de maneira muito distinta do que no Tema (aqui ele surge na voz superior dos acordes da clave de Fá enquanto na voz superior ocorrem arpejos quebrados, porém na mesma tonalidade do tema original), ele traz consigo uma espécie de estabilidade, uma vez que em todas as aparições do tema o caráter estabelecido no Tema é mantido. Por opção expressiva, a atmosfera musical ligada ao tema foi rememorada, mas criando uma sonoridade distinta. Este GE expressivo foi selecionado primeiramente por ser um dos momentos de identificação pessoal com a peça. A sonoridade vinculada a ele sempre trouxe consigo a

ideia de que, na maioria dos casos, quando um evento passado agradável é lembrado, o fazemos de maneira com que pareça ainda melhor na memória do que fora na realidade. Assim, a sensação é que nesta rememoração do tema ele apareça com uma sonoridade ainda mais bela e expressiva do que originalmente.

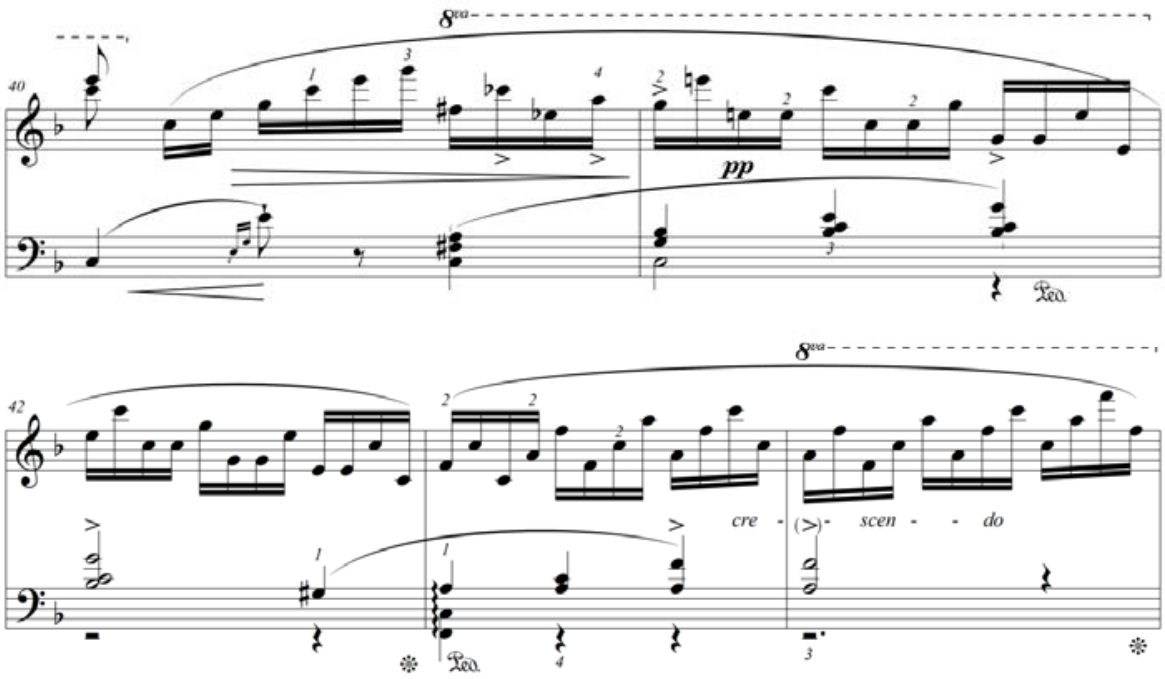


Fig. 6: Citação do tema na *Variação I* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 40.3-44).

Outro GE selecionado onde ocorre citação do tema se encontra no *Cantabile* (comp. 108.3, Fig. 7) e é mais um dos momentos de identificação subjetiva com a peça. Desde o primeiro contato com o trecho este foi um ponto importante tanto para a memorização, quanto para a interpretação. Neste trecho ocorre uma citação do tema e a maneira como ele aparece evoca a mesma subjetividade que a aparição deste na *Variação I* (comp. 40). O tema aqui aparece na tonalidade de Mi b maior e com uma leve variação em sua construção melódica (o primeiro intervalo da melodia é uma segunda descendente e não ascendente, como no tema original). Nesta ocasião, o tema é apresentado em um contexto bastante polifônico: no pentagrama inferior há um baixo em semibreve pontuada

e um acompanhamento em acordes, enquanto que no pentagrama superior a voz intermediária realiza um trinado e a voz superior o tema. Porém, o caráter e a atmosfera do Tema são mantidos, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade, porém mantendo a ideia subjetiva de que na memória os eventos satisfatórios são geralmente lembrados de maneira mais intensa e positiva do que quando foram vivenciados fora dela.

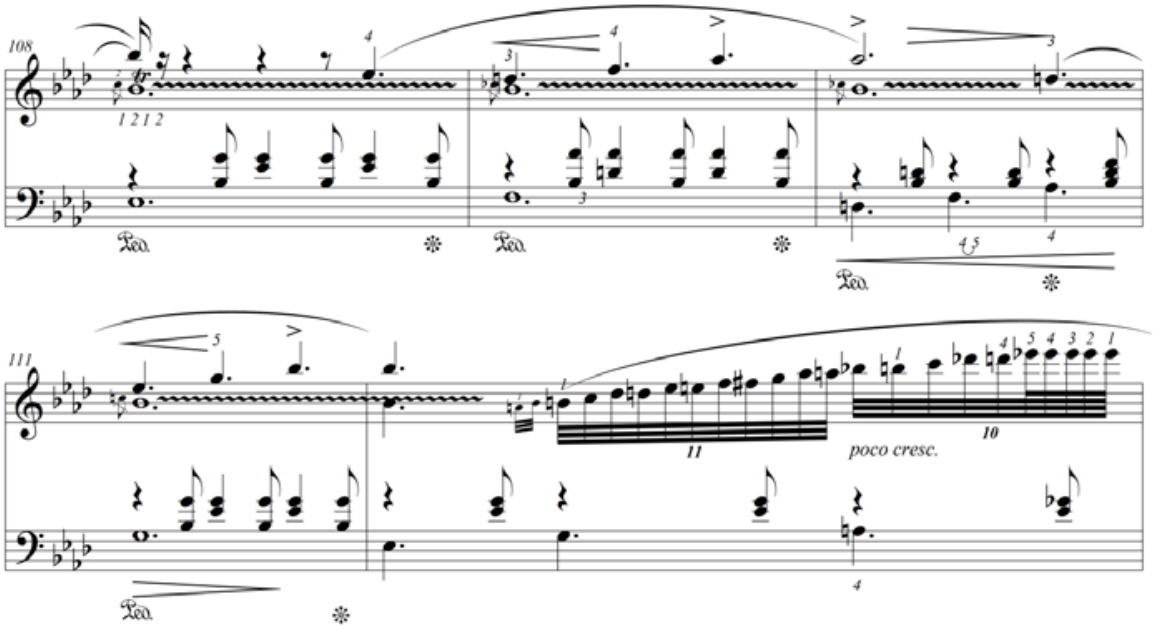


Fig. 7: Citação do tema no *Cantabile* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 108.3-112).

Um dos GEs de timbre relacionado à mudança de caráter/ textura está na *Variação II* (comp. 64.3, Fig. 8), onde se inicia a segunda frase da variação, que consiste na repetição quase literal da primeira, apenas com variações dinâmicas em relação àquela. A ideia interpretativa neste momento foi iniciar esta frase com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para buscar maior diferenciação timbrística. Apesar dessa frase se encaminhar harmônica e melodicamente da mesma maneira que a primeira, optou-se por realizar uma condução diferente, com um decrescendo no fim da primeira semifrase (comp. 66).

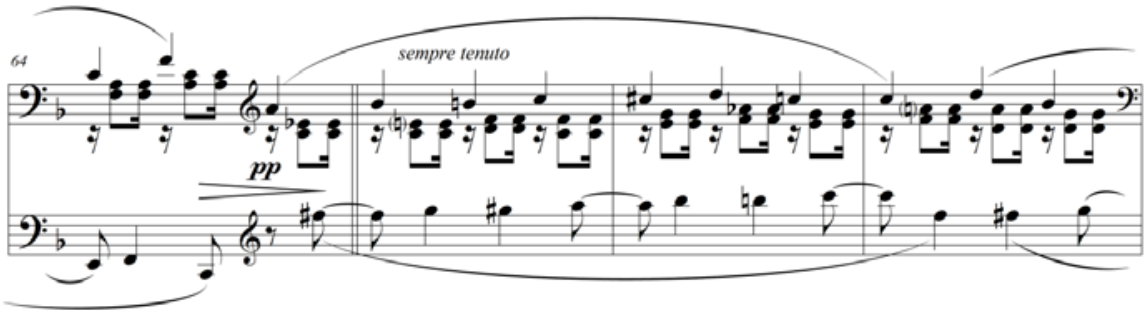


Fig. 8: Mudança de caráter/textura na *Variação II* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 64.3-67).

Teste da segunda aplicação dos GEs em apresentações públicas. A segunda aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, a partir do desenvolvimento de uma conduta de aplicação dos mesmos, foi verificada em três apresentações públicas, que ocorreram no mês de março de 2013. A primeira delas se passou no dia 11, no Auditório Onofre Lopes na Escola de Música da UFRN; a segunda, no dia 14 de março no Auditório da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia na UFCG e; por fim, o recital ocorrido no dia 27 na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, no Departamento de Música da UFPB. O repertório executado nestas três apresentações contou com a *Dança das Bonecas,* de Dmitri Shostakovich; *Sonata KV 570,* de Wolfgang Amadeus Mozart; *Variações Abegg,* de Robert Schumann; *Dança Brasileira,* de Camargo Guarnieri; *Mini Suíte das Três Máquinas,* de Aylton Escobar; e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse,* de Claude Debussy. Deste repertório, apenas a peça de Shostakovich não foi tocada de memória. Estes três recitais foram integralmente gravados em áudio e vídeo.

O total de falhas de memória nas *Variações Abegg* contabilizadas nestes três recitais foi de uma falha de memória, ocorrida no recital do dia 27 de março. A referida falha de memória ocorreu na *Variação I* da peça, nas oitavas da mão esquerda dos compassos 49-50. O número de falhas de memória quase inexistente evidencia, novamente, a eficácia da abordagem desenvolvida para a memorização das *Variações Abegg,* já comprovada através da sua primeira aplicação.

Por outro lado, o resultado expressivo e interpretativo destas três apresentações públicas foi mais satisfatório que o da primeira apresentação. Ao longo da *performance* houve maior sensação de liberdade e conexão com a música por parte da intérprete. Uma maior fluência na execução também pôde ser percebida através das gravações realizadas,

sendo possível que a redução do número de guias utilizados tenha contribuído para tanto. Além disso, a utilização dos 15 GEs expressivos selecionados como pontos de atenção na *performance* em tempo real contribuíram para evidenciar estes pontos da peça, vinculados às decisões interpretativas relacionadas à manipulação expressiva do tempo e timbre, contribuindo de maneira efetiva para a realização sonora destes intentos.

Ao aliar memória e expressão musical, a *performance* de memória foi positivada e os guias de execução selecionados atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também na condução da interpretação, trazendo à tona momentos expressivos da peça. Tais conclusões sobre a influência dos guias de execução utilizados na *performance* das *Variações Abegg* se deram através da escuta posterior das gravações de áudio e vídeo realizadas, comparando a execução referente à primeira aplicação da conduta para memorização e as três execuções referentes à segunda aplicação, e também levando em consideração as percepções subjetivas da intérprete sobre a sua própria *performance*. A fim de ampliar esta análise comparativa entre as duas aplicações do protocolo de memorização e trazer a ela um elemento verificador neutro, apresentaremos no tópico subsequente uma análise comparativa das execuções.

Análise comparativa de duas gravações das V*ariações Abegg*, de Robert Schumann

Após a realização das duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, ocorreram os seus respectivos testes, através da realização de recitais nos quais a peça foi executada de memória e gravada em áudio e vídeo. No presente item apresentamos a análise comparativa da execução de seis trechos relativos aos 6 GEs expressivos selecionados na segunda aplicação, que foram exemplificados nos itens 3.3.1 e 3.3.2, em duas gravações distintas: a primeira delas referente à primeira aplicação da conduta para memorização e ocorrida em 5 de novembro de 2012 e a segunda, referente à segunda aplicação da conduta, ocorrida em 11 de março de 2013 na UFRN[19]. Os objetivos desta análise são: (1) investigar o impacto dos GEs selecionados na *performance;* (2) verificar se os guias expressivos selecionados na segunda aplicação atuaram de fato como tais, o que implicaria em um resultado efetivo no som e, também; (3) comparar as duas *performances* entre si, verificando diferenças e similaridades. Os áudios selecionados para a realização da análise comparativa foram a gravação do recital

[19] Escolhida por ter sido considerada pela intérprete como a melhor execução das *Variações Abegg*.

realizado dia 05 de novembro 2012, referente ao teste da primeira aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg* e a gravação do recital ocorrido no dia 11 de março de 2013, relativo a um dos testes realizados após a segunda aplicação do protocolo de memorização, escolhido por ser considerado pela intérprete como a melhor execução da peça. É importante salientar que as duas gravações foram realizadas com os mesmos meios eletrônicos, ou seja, com a mesma qualidade de captura de áudio[20], o que possibilita a comparação entre elas.

A metodologia proposta para realizar a análise se divide em duas etapas e utiliza o *software Sonic Visualiser* como ferramenta, que é um programa especificamente criado para a análise de áudios, que permite a visualização de diferentes aspectos do mesmo (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009: 2). As duas etapas da análise se referem à comparação de questões temporais e de timbre entre as duas gravações. Em um primeiro momento, será realizada a comparação da manipulação expressiva do tempo nos trechos selecionados na segunda aplicação da conduta para memorização como guias expressivos vinculados a este aspecto. Em um segundo momento será realizada a comparação da amplitude sonora entre as duas gravações nos trechos selecionados na segunda aplicação como GEs expressivos vinculados ao timbre. As questões temporais serão analisadas através da medida dos tempos (*beats*), a fim de tornar possível a visualização das microvariações expressivas de andamento, enquanto o timbre será analisado através da amplitude do som, medida em decibéis[21].

As experimentações de análise da manipulação expressiva do tempo nas *Variações Abegg,* de Schumann, iniciaram-se com variados testes com os *plug-ins* de tempo disponíveis para *Windows* no *Sonic Visualiser*. Como a intenção era medir os tempos (*beats*) para poder analisar desvios no tempo padrão (metronômico), foram testados os *plug-ins Audio beat tracker: beat* (desenvolvido por Paul Brossier); *Bar and beat tracker: beats*; *Bar and beat tracker: beat count;* e *Tempo and beat tracker: beats* (desenvolvidos na *Queen Mary, University of London*). Nos testes realizados, nenhum dos *plug-ins* se mostrou eficiente na medida dos tempos, ou seja, nenhum deles pôde detectar de maneira precisa a localização destes, o que

[20] O equipamento de gravação utilizado nas duas gravações foi uma câmera filmadora Panasonic HDC-TM40LB-K, de onde foram extraídos os arquivos de áudio em formato .wav, com taxa de bits de 1411kbps.

[21] Análises aplicando metodologia semelhante já foram realizadas, sendo uma delas a de Clarke (1995), na qual o autor comparou dados representativos de manipulação do tempo e da dinâmica em duas *performances* do *Prelúdio* de Chopin, *Op. 28 n. 04*, em Mi menor (apenas a mão direita foi analisada, neste caso).

possivelmente se deu em virtude dos frequentes acentos deslocados, síncopas e variações no andamento nas *Variações Abegg,* tornando a detecção dos tempos mais difícil e impossibilitando a utilização dos *plug-ins* acima descritos. Desta maneira, a opção mais adequada aos intentos da análise foi realizá-la através de uma ferramenta de marcação manual dos tempos disponível no *Sonic Visualiser*. Após mudar o item *Number new instants with* (no menu *Edit*) para *Simple counter*, é possível colocar a gravação para tocar e marcar os tempos manualmente através da tecla ponto e vírgula [;], no teclado do computador. Tal comando gera linhas verticais em cada tempo, tornando visíveis os desvios: quanto mais afastadas as linhas, maior o tempo entre um *beat* e outro. Para melhorar a visualização de tais distâncias, a função *plot type* (encontrada no *layer* referente à marcação dos tempos) foi mudada de *instants* para *segmentation*, deixando coloridas as faixas verticais entre um tempo e outro. É relevante ressaltar que em alguns momentos a diferenciação da duração dos tempos nas imagens geradas é bastante evidente - quando a sua manipulação é mais enfática - porém, em outros casos, as diferenciações entre um tempo e outro podem ser sutis, por se tratar de microvariações de andamento.

Os trechos relativos aos GEs expressivos de timbre, por sua vez, foram analisados em termos de amplitude sonora, ou seja, a intensidade do som. O timbre é o parâmetro do som mais difícil de ser mensurado (HOLMES, 2012: 303), o que tornou necessária a escolha de um de seus componentes formadores para ser utilizado nesta análise. A intensidade constitui um dos aspectos mais importantes do som envolvido com a criação de diferentes timbres no instrumento.

> O aumento da intensidade é diretamente responsável pelo aumento da complexidade espectral de um objeto, não é somente pelo aumento do número de parciais dentro do espectro audível, mas também pela alteração de seus níveis individuais de pressão acústica (BOUTILLON, 1988, p. 748 e 1990), pelo aumento exponencial da região das frequências agudas (ASKENFELD; JANSSON, 1990) e pelas perturbações no seu comportamento no decorrer do tempo (ibid). Podemos dizer, como Jean Haury (op. cit.), que, neste sentido, 'timbrar' ou 'destimbrar' significa mudar imperceptivelmente a intensidade, e deduzir assim um princípio corolário àquele da relação do timbre com o registro, segundo o qual a complexidade do

> espectro é linearmente função da intensidade (GUIGUE, 1996: 121, tradução nossa) [22].

Assim sendo, a análise das variações dinâmicas nos arquivos de áudio foi realizada através do *plug-in Amplitude Follower* (*Vamp SDK example plugin*), que gera, a partir do arquivo de áudio, um gráfico das amplitudes (medidas em decibéis) em função do tempo transcorrido. Este descritor se mostrou muito útil e aliado aos intentos da análise, uma vez que a condução das intensidades e, consequentemente do fraseado, são facilmente observadas visualmente através do gráfico gerado. É importante ressaltar que o gráfico gerado mostra uma curva bastante detalhada (a variação da amplitude do som nota a nota), portanto, muitas vezes é necessário observar a curva geral criada para entender a manipulação deste parâmetro da maneira como foi executada e ouvida na *performance*.

Por fim, é relevante salientar que esta análise se inclui na linha de análises de *performances*, considerando a diferenciação de Rink (2007) entre análise para *performance* e análise de *performance*. Este tipo de análise, caracterizada por sua "natureza descritiva" (RINK, 2007: 27), visa avaliar o produto final do processo de aprendizado do intérprete, com finalidades várias, que neste caso consiste em avaliar o impacto dos guias de execução utilizados na *performance* da peça em tempo real.

Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo

As análises dos áudios referentes aos GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo serão apresentadas seguindo a mesma categorização utilizada anteriormente, ou seja, dividindo os GEs em três subcategorias de acordo com suas similaridades, sendo elas: (1) GEs onde ocorre uma citação do tema; (2) GEs onde ocorre

[22] "Mais il a depuis été montré que si l'augmentation de l'intensité est directement responsable de la complexification spectrale d'un objet, ce n'est pas seulement par l'accroissement du nombre de partiels dans le spectre audible, mais aussi par l'altération de leurs niveaux individuels de pression acoustique (BOUTILLON 1988: 748 fig.4 & 1990), l'augmentation exponentielle de la région des fréquences aigües (ASKENFELT & JANSSON 1990), et par des perturbations dans leur comportement dans le temps (Ibid.). On peut donc bien dire comme Jean HAURY (op. cit.) que dans ce sens, 'timbrer' ou 'détimbrer' signifient changer imperceptiblement l'intensité, et en déduire ainsi un principe corollaire à celui de la relation du timbre au registre, selon lequel la complexification du spectre *est linéairement fonction de l'intensité*." (GUIGUE, 1996: 121).

mudança de caráter/ textura; (3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax (seja ele harmônico, dinâmico etc.). Os GEs vinculados à manipulação expressiva do tempo exemplificados nas análises serão os mesmos que foram anteriormente mostrados no item 3.3.1.

Um GE vinculado à manipulação do tempo onde ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (comp. 176.2.2). Abaixo, é possível observar as duas figuras (Fig. 9 e Fig. 10) que mostram a sua realização sonora no momento das *performances*. As barras verticais representam a duração dos tempos, sendo que os números anotados na imagem se referem aos números dos compassos.

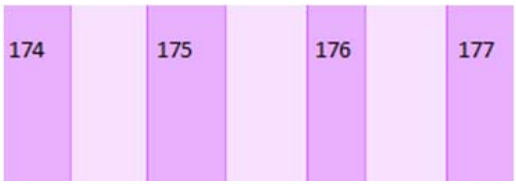


Fig. 9: Manipulação expressiva do tempo no *Finale,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 174-177).

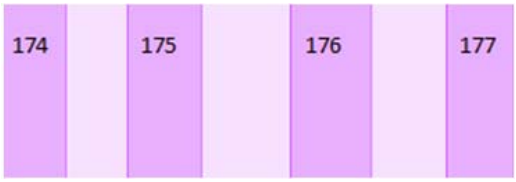


Fig. 10: Manipulação expressiva do tempo no *Finale,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 174-177).

A decisão interpretativa a respeito da manipulação do tempo neste trecho diz respeito a um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica *ff*. A realização do desacelerando pode ser percebida nas duas imagens, porém fica mais evidente na Fig. 10, ao observarmos que o segundo tempo do compasso 175 e primeiro tempo do compasso 176 possuem maior duração, o que indica a realização de um desacelerando antes do início da citação do tema, com a finalidade de salientar o seu início. É importante ressaltar que este GE já estava sendo encarado como expressivo desde a primeira aplicação da conduta para

memorização, o que confere com a consistência da manipulação do tempo em ambas as gravações.

O outro guia analisado, vinculado à mudança de caráter/ textura, está localizado no segundo tempo do comp. 54 na *Variação I* e foi pensado na *performance* como uma pequena cesura antes da mudança de caráter, a fim de salientá-la, tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.

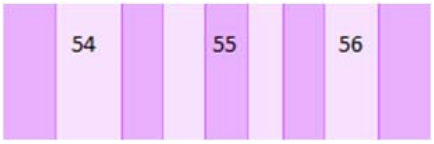


Fig. 11: Manipulação expressiva do tempo na Variação I, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54-56).

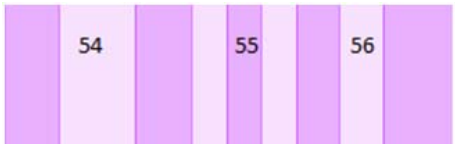


Fig. 12: Manipulação expressiva do tempo na *Variação I*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54-56).

Neste caso fica evidente a realização mais enfática da cesura na *performance* representada pela Fig. 12. A grande diferença entre a duração dos dois primeiros tempos do compasso 54 e o terceiro tempo (mais curto) indica que houve de fato uma tomada de tempo antes da mudança de caráter ocorrida no segundo tempo. Esta cesura também é perceptível na *performance* representada pela Fig. 11, porém, mais uma vez a diferença entre o tempo onde ouve a cesura e o tempo regular (que pode ser observado no comp. 54) é menor. Na primeira aplicação da conduta para memorização, este GE era encarado como estrutural e na segunda aplicação da conduta, como expressivo.

Um dos GEs de tempo analisado que envolve a chegada a um clímax se encontra no *Cantabile* (comp. 121). A ideia na *performance* foi a de realizar um desacelerando no início do comp. 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase (no segundo tempo do comp. 121) de maneira intensa e convincente.

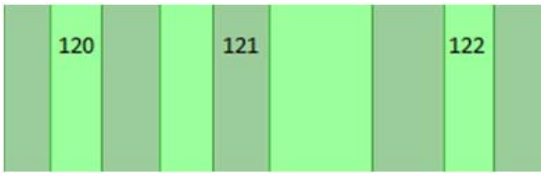


Fig. 13: Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

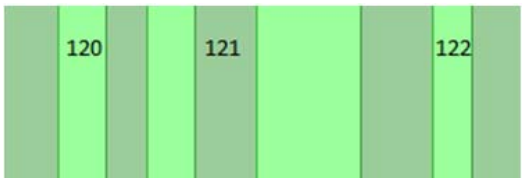


Fig. 14: Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

A realização prática do intento expressivo é evidente através da observação das duas figuras. De fato, houve uma tomada de tempo no primeiro tempo do comp. 121 e bastante ênfase na chegada ao clímax no tempo seguinte do mesmo compasso. Porém, mais uma vez a diferença entre os tempos regulares (observados no comp. 120) e os tempos alterados do comp. 121 é maior na *performance* relativa à Fig. 14. Este GE, na primeira aplicação da conduta para memorização, foi classificado como básico e na segunda aplicação, como expressivo.

Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados ao timbre

As análises referentes aos GEs expressivos vinculados ao timbre seguirão a ordem apresentada no item 3.3.2. Os gráficos apresentados representam a variação da amplitude (em decibéis) em função do tempo transcorrido. As linhas verticais indicam os inícios dos compassos e os números escritos nas imagens indicam os números destes.

O primeiro GE a ser analisado se encontra na *Variação I* (comp. 40.3), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. A opção expressiva relacionada a este guia supõe a criação de uma atmosfera musical que evocasse o Tema inicial, mas criando uma sonoridade distinta, com a finalidade de evocar o tema como um evento passado, situado na memória de maneira quase apagada. Vemos abaixo as

imagens que mostram a construção da amplitude sonora neste trecho.

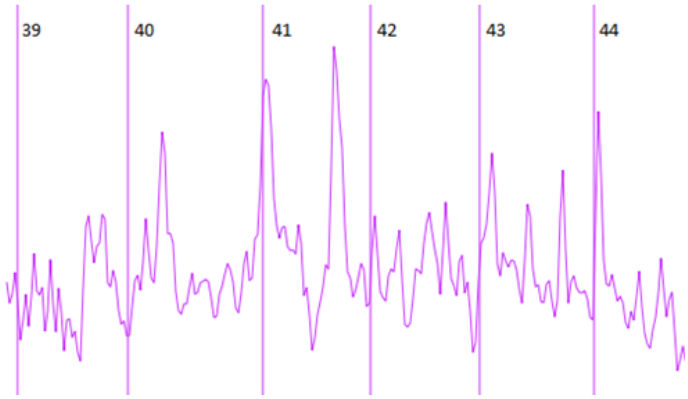


Fig. 15: Manipulação do timbre na *Variação I*, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 39-44).

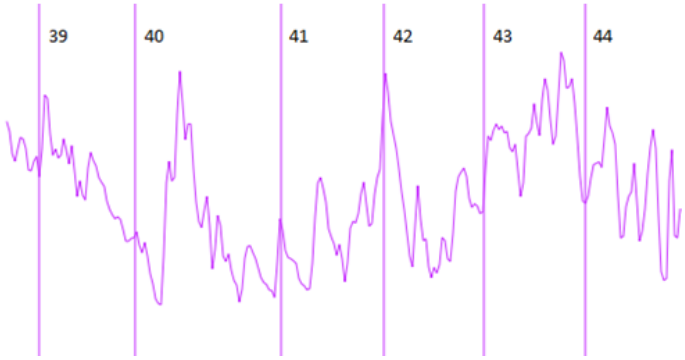


Fig. 16: Manipulação do timbre na *Variação I*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 39-44).

Analisando as duas imagens, é evidente que o momento onde acontece a entrada do tema (terceiro tempo do comp. 40) foi realizado com uma sonoridade diferente na *performance* demonstrada pela Fig. 16. Na Fig. 15 vê-se que houve uma nova sonoridade na entrada do tema, mas que logo se desfez, com um aumento significativo na amplitude sonora. Já na Fig. 16, observa-se que a sonoridade diferente com a qual se iniciou a citação do tema se manteve por mais tempo antes de crescer. Além disso, a diferenciação entre a sonoridade precedente e aquela do início da citação do tema se mostra mais evidente na

Fig. 16. O guia de execução aqui descrito foi pensado como expressivo em ambas as *performances* e se trata de um dos momentos de identificação pessoal com a peça.

O outro GE de timbre ocorre na citação do tema no *Cantabile* (comp. 108.3). Mais uma vez, na *performance*, pensou-se em manter o caráter e atmosfera do Tema, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade.

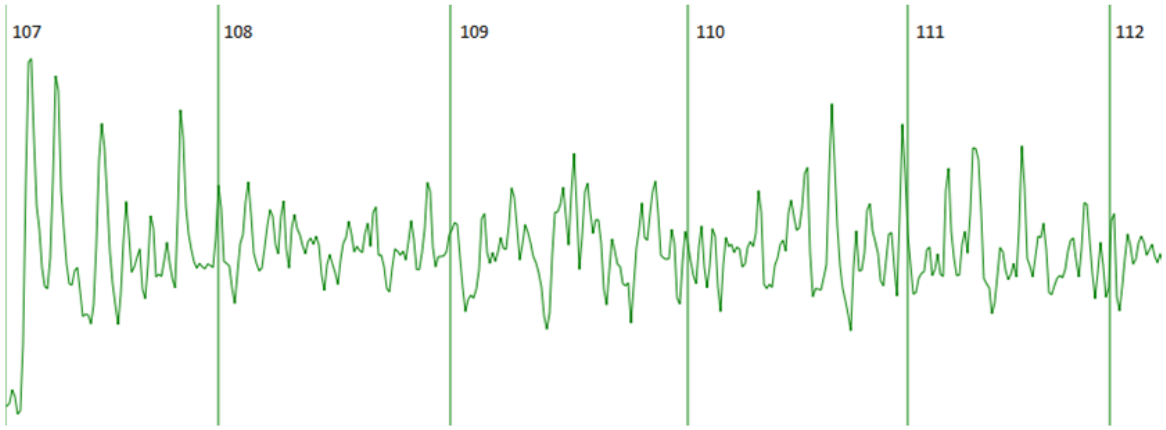


Fig. 17: Manipulação do timbre no *Cantabile,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 107-112).

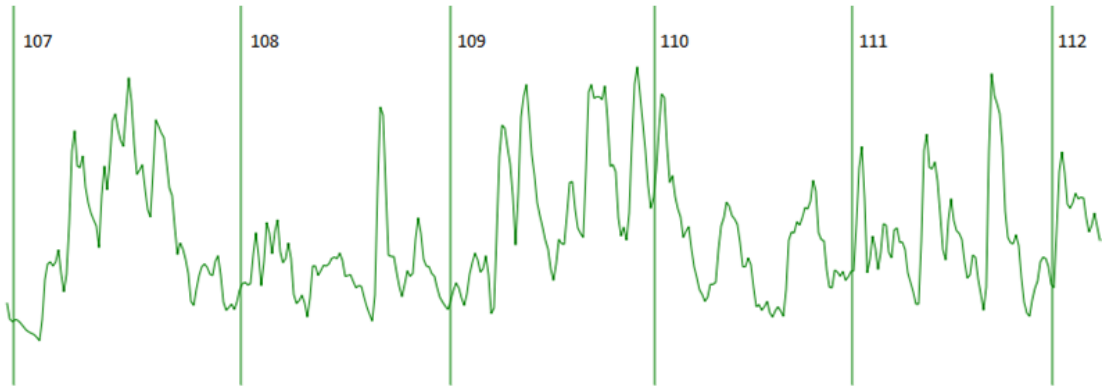


Fig. 18: Manipulação do timbre no *Cantabile,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 107-112).

Analisando as imagens acima, fica evidente que na Fig. 18 houve uma grande

mudança de sonoridade no início do comp. 108, coincidindo com a opção interpretativa a respeito do trecho. Além disso, é possível ver (através dos picos de intensidade) que as notas da citação do tema se destacam em meio à polifonia do trecho. Na *performance* relativa a Fig. 17, as diferenças de amplitude sonora são pouco significativas se comparadas às da Fig. 18, o que caracteriza uma sonoridade mais estável. O GE referente a este trecho foi classificado como expressivo em ambas as aplicações da conduta para memorização e também é um momento de identificação pessoal com a peça.

Um dos GEs de timbre relacionado à mudança de caráter/textura está *na Variação II,* (comp. 64.3). A ideia interpretativa neste trecho foi de iniciar a segunda frase da variação com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para auxiliar na diferenciação timbrística.

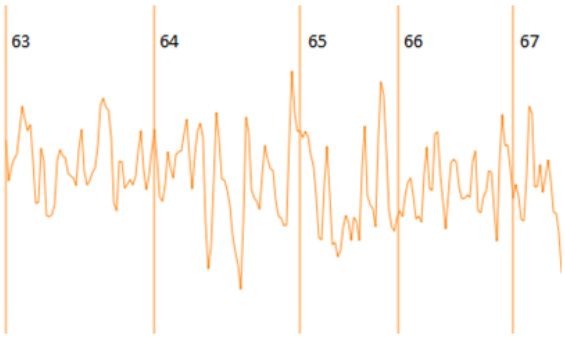


Fig. 19: Manipulação do timbre na *Variação II*, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 63-67).

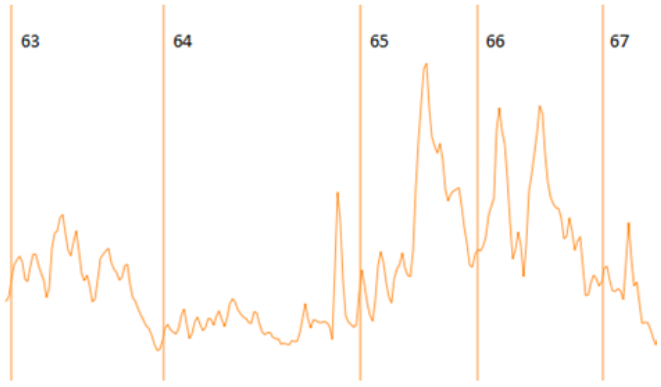


Fig. 20: Manipulação do timbre na *Variação II*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 63-67).

A comparação das duas figuras traz à tona diferenças muito visíveis: enquanto na Fig. 19 uma mesma faixa de amplitude sonora é mantida, na Fig. 20 vê-se um contorno da intensidade mais refinado e aliado às decisões interpretativas. A segunda frase se inicia no terceiro tempo do compasso 64, com uma sonoridade realmente *pp* que cresce até o ápice da frase, no segundo tempo do compasso 66, e decresce. Este GE, classificado como expressivo na segunda aplicação da conduta para memorização foi classificado como estrutural na primeira aplicação.

Resultado das análises comparativas

Ao realizar uma análise em linhas mais gerais da manipulação do tempo e timbre nos trechos comparados nas duas *performances*, podemos confirmar que houve uma realização mais efetiva dos intentos expressivos vinculados à manipulação do tempo e timbre na execução relativa à segunda aplicação do protocolo de memorização. Em alguns dos trechos as diferenças foram muito grandes enquanto em outros foram mais sutis, porém, em nenhum dos casos comparados a *performance* referente à primeira aplicação do protocolo de memorização superou aquela referente à segunda aplicação, no que diz respeito à clareza dos intentos expressivos. Também interessante para a discussão é o fato de que os guias de execução pensados como expressivos nas duas aplicações, principalmente os que dizem respeito a momentos de identificação pessoal com a peça, foram os que demonstraram menor diferença de execução entre uma *performance* e outra.

A partir destas considerações, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca da aplicação da abordagem de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg*, de Schumann. Esta pesquisa comprovou que os GEs expressivos selecionados na segunda aplicação funcionaram de fato como momentos de concentração e focos de expressividade, uma vez que certificamos através das análises dos parâmetros tempo e timbre que as decisões interpretativas foram realizadas de maneira efetiva. Além disso, comparando as duas *performances*, vê-se que os GEs selecionados na primeira aplicação, apesar de terem funcionado no restauro de informações da memória, não atuaram como focos de concentração na música propriamente dita, sendo que, em muitos casos, questões musicais importantes passaram despercebidas nestes GEs. Isso traz à tona a questão da utilização de GEs excessivos, que além de fragmentar a interpretação, desvia a atenção do *performer* para questões que muitas vezes não são importantes musicalmente. Ao focar em poucos guias no momento da *performance*, porém de grande valor expressivo, memorização e interpretação ganham em fluência e, principalmente, expressão musical. Por fim, uma das

questões mais essenciais sobre a utilização dos GEs foi a importância para a memorização e *performance* dos momentos de identificação espontânea com a peça. Nestes momentos, além de nunca ter havido ocorrência de falhas de memória, a manipulação expressiva do tempo e timbre sempre estiveram garantidas.

A análise comparativa dos trechos referentes aos GEs expressivos selecionados na segunda aplicação em duas *performances* distintas trouxe informações que corroboram com os pressupostos anteriormente lançados, sobre os quais Chaffin, Imreh e Crawford já haviam conjecturado teoricamente. De acordo com Chaffin, "idealmente, a *performance* de uma peça já bem aprendida deveria ser guiada apenas pelos guias expressivos, pois isso proporcionaria a maior liberdade possível para tocar expressivamente e responder imediatamente ao contexto"[23]. Também pudemos verificar e confirmar na prática o pressuposto de que pensar nas questões expressivas durante a *performance* "proporciona uma execução mais convincente"[24] e por fim, que, de fato, os GEs expressivos "representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todas outras questões básicas e interpretativas" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171, tradução nossa)[25]. Assim sendo, os GEs atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também influenciaram na sonoridade criada na *performance* ao vivo, o que revelou na prática a potencialidade do emprego dos GEs como focos de atenção na *performance*, não apenas com o fim de evitar falhas de memória, mas de potencializar a expressão e a interpretação musical.

Considerações Finais

Os resultados desta pesquisa comprovaram a eficácia do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Robert Schumann. A satisfatória recuperação de informações da memória nas apresentações públicas, que serviram como testes de memória, mostrou que os GEs selecionados em ambas as

23 "Ideally, the performance of a piece that is thoroughly learned would be guided solely by expressive cues. This would provide the maximum freedom to play expressively and respond to the immediate context." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

24 "Thinking of the excitement rather than the phrasing during performance provides a more convincing execution." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

25 "Expressive performance cues represent the highest level of organization and incorporate the combined effects of all the other basic and interpretive features." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

aplicações funcionaram de fato no momento da *performance* memorizada, revelando um número de falhas de memória nulo ou quase nulo.

Além de uma *performance* sem falhas de memória, o processo de aplicação e reflexão sobre a memorização através dos guias permitiu que chegássemos a algumas conclusões a respeito da utilização dos guias de execução, sendo a principal delas sobre a utilização dos GEs expressivos. Através da segunda aplicação do protocolo, a partir de uma conduta para memorização desenvolvida a partir da utilização dos GEs, foi possível testar uma *performance* focada somente em GEs expressivos, que ocasionou uma execução sem falhas de memória, assim como a primeira aplicação. Entretanto, esta aplicação resultou em uma *performance* de acordo com intentos expressivos, e as decisões interpretativas sobre tempo e timbre foram realizadas de maneira efetiva, conforme foi comprovado nas análises comparativas das gravações. Através destas análises foi constatado que a forma como os guias são utilizados afeta diretamente a produção sonora, sendo que a seleção de guias ligados aos intentos expressivos pode potencializar importantes questões musicais, interpretativas e expressivas. No momento em que os guias são pensados como focos de atenção durante a *performance*, eles interferem no resultado sonoro em tempo real. A segunda aplicação abriu margem para outras possíveis utilizações dos guias de execução, além da memorização em si. O uso dos GEs expressivos como focos de concentração durante a *performance* mostrou a potencialidade deste recurso para a interpretação musical e, consequentemente, comunicabilidade do discurso musical.

Um fator que se mostrou bastante relevante na aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, foram os guias de execução expressivos que classificamos como momentos de identificação pessoal com a peça, ou seja, trechos musicais onde, desde o primeiro contato com a obra, houve uma conexão emocional espontânea entre a intérprete e a música. Nestes guias nunca ocorreram falhas de memória e também foram os guias que demonstraram menor diferença na manipulação de tempo e timbre entre as duas aplicações comparadas. Isso demonstra a relevante relação entre memória, expressão e subjetividade, aspectos que podem ser estudados mais profundamente em pesquisas posteriores.

A partir desta pesquisa, concluímos ainda que, na prática, podem existir duas modalidades de GEs: (1) os que são constantemente reforçados no estudo e estarão ativos e presentes na memória para que possam ser acionados na recuperação de ocasionais falhas de memória, e (2) os GEs que, de fato, poderão atuar como focos de concentração e conduzirão a *performance* de memória em tempo real e nos quais reside a possibilidade de

realização de uma memorização mais refinada e aliada aos intentos expressivos, conforme a escolha e seleção destes. A combinação da utilização destas duas modalidades de guias, através do reforço constante dos primeiros nas sessões de estudo e a seleção criteriosa dos segundos de acordo com as intenções expressivas, resultou em uma *performance* memorizada segura, fluente e potencialmente mais expressiva. Ao selecionar GEs expressivos a partir da reflexão sobre o que evidenciar na *performance* da peça, adiciona-se também um aspecto ligado à consolidação da criatividade individual do intérprete, que naquele momento assume conscientemente suas decisões e as utiliza como seu foco de atenção quando no palco.

Esta pesquisa vem somar resultados também mostrando o timbre como um parâmetro válido quando aplicado à memorização de uma peça do repertório tradicional. Em pesquisa similar, o timbre já havia se mostrado como um parâmetro possível na seleção de guias de execução em uma peça do séc. XX, a *Mini Suíte das Três Máquinas*, de Aylton Escobar (BRAGAGNOLO, 2012: 242). Porém, os resultados aqui apresentados abrem espaço para uma maior investigação da potencialidade do timbre em peças anteriores ao século XX. Além disso, este trabalho abre espaço para que novas pesquisas sejam realizadas com a aplicação dos guias de execução voltada para funções outras, como o aprimoramento da interpretação musical, que foi abordado nessa pesquisa, e até mesmo voltada para outras possíveis utilizações, tais como aperfeiçoar a leitura à primeira vista ou potencializar a concentração na *performance* pública, seja ela de memória ou não.

Por fim, esta pesquisa demonstrou também, através da primeira aplicação do protocolo de memorização, que a *performance* de memória, mesmo que sem falhas de memória, não garante a interpretação de determinada peça, nem sua comunicabilidade. Estas duas últimas só estiveram garantidas, dentro da experiência desta pesquisa, no momento em que o foco de atenção passou da memorização para a expressão. A partir do momento em que a memorização se torna o foco da *performance*, há clara inversão de valores, sendo possível que a música em si se perca. Assim, o tocar de memória deve ser encarado como uma possibilidade de aprimorar a *performance* e, por isso, independentemente de quaisquer tradições, deve ser, sobretudo, uma opção do intérprete.

Referências

AQUINO, Selva Viviana Martinez. *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata N. 2 de Dmitri Shostakovich.* 2011. Dissertação (Mestrado).

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental:* uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BERNAYS, Michel. Expression et production du timbre au piano selon les traités: conception du timbre instrumental exprimée par les pianistes et professeurs dans les ouvrages à vocation technique et pédagogique. *Recherche en Éducation Musicale,* v. 20, p. 7-27, 2012.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Memorização para performance da "Máquina de Escrever" da Mini Suíte das Três Máquinas de Aylton Escobar: uma abordagem a partir do timbre. *DaPesquisa*, n. 9, p. 234-245, 2012.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection:* memory and piano *performance.* Mahwah: Erlbaum, 2002.

CLARKE, Eric F. Expression in *Performance*: Generativity, Perception, and Semiosis. In: RINK, John (Ed.).*The Practice of Performance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html>. Acesso em: 10 mai. 2013.

GERBER, Daniela Tsi. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas.* 2012. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GERLING, Cristina Caparelli; DOMENICI, Catarina; SANTOS, Regina A. Teixeira. Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções. *Música Hodie*. Goiânia, v. 8, n. 1, p. 11-25, 2008.

GUIGUE, Didier. *Une étude "pour les sonorités apposées"*: pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle. 1996. Tese (doutorado). Musique et Musicologie du XXe Siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1996.

HOLMES, Patricia A. An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre: The *Performer*'s Perspective. *Psychology of Music*, v. 40, n. 3, p. 301-323, 2012.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schimer Books, 1988.

MOURA, Eli-Eri. Manipulações do tempo em música - uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n. 4, p. 66-90, 2007.

NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano:* consideraciones de un professor. Madrid: Real Musical, 1985.

REPP, Bruno H. A review of David Epstein's 'Shaping Time: Music, the Brain, and *Performance*'. *Haskins Laboratories Status Repm1 on Speech Research*, p. 283-291, 1994-1995.

_____. Variability of Timing in Expressive Piano *Performance* Increases with Interval Duration. *Psychonomic Bulletin & Review*, n. 4, p. 530-534, 1997a.

_____. Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 2, p. 257-268, 1997b.

RINK, John. Análise e (ou?) *performance*. *Cognição* e *Artes Musicais, v.* 2, n.1, p. 25-43, 2007.

SCHUMANN, Robert. *Abegg - Variationen, Opus 1*. Alemanha: G. Henle Verlag, 2004. 1 partitura.

SLOBODA, John A. *A mente musical:* psicologia cognitiva da performance. Londrina: Eduel, 2008.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing Music. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambrigde: Cambrigde University Press, 2006. p. 113-126.

_____. The value of Performing from Memory. *Psychology of Music*, v. 27, n. 1, p. 84-95, 1999.

Bibiana Bragagnolo é graduada em Licenciatura em Música e bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), mestre em Práticas Interpretativas/ Piano pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e possui especialização para pianistas concertistas realizada no Musikeon (Valência, Espanha), sob a orientação de Luca Chiantore. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa Mus3. bibi_bragagnolo@hotmail.com

Luciana Noda é pianista paulista, doutora e mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. Como recitalista atuante, tem se dedicado também ao repertório contemporâneo para piano, estreando obras de renomados compositores brasileiros. Atualmente, integra o corpo docente do Departamento de Música (área de Piano) e do Programa de Pós-Graduação em Música (Práticas Interpretativas) da UFPB. É membro fundadora da Associação Brasileira de *Performance* Musical (ABRAPEM) e, com regularidade, tem apresentado resultados de suas pesquisas em periódicos e em congressos nacionais e internacionais da área da Música, promovendo, especialmente, a música brasileira de concerto. lucnoda@gmail.com