

Expressividade e performance pianística: estratégias de estudo

Alfonso Benetti Jr.

Universidade de Aveiro

alfonsobenetti@ua.pt

Abstract

This article presents the results of a research survey aimed at understanding how pianists envisage the concept of expressivity and build strategies to highlight expressiveness of a musical work at the moment of performance. Further research objectives intended to identify how pianists perceive and shape musical expression during daily practice, and mechanisms that are involved in that process. Methods were focused on two main issues: *Interview* and *Analysis of professional reports*. Using these results, present research suggests strategies of study that students and professionals can apply to improve performance, and increase their understanding of the concept and practice of expressivity in music.

Keywords: Expressivity, piano performance, study strategies.

Há algum tempo que os pesquisadores em performance musical têm encontrado interesse em investigar aspectos referentes à expressividade. Seashore (1938) realizou estudos questionando o que é que os músicos realmente fazem ao tocar, e Bengtsson (1975) avaliou aspectos relacionados ao ritmo e suas implicações físicas. A partir de então, os cientistas encontraram discrepâncias entre os dados obtidos de uma performance e o texto musical, o que consideraram “desvios expressivos”. Mais tarde surgiram os modelos computacionais para a expressividade (Todd 1985; Sundberg 1983; Widmer 2002; Mazzola 1990) que são

uma tentativa de formular hipóteses relativas a expressividade na performance de tal maneira que elas possam ser verificadas empiricamente (ou desaprovadas) em medições reais de dados de performances (Widmer e Werner 2004: 203).

O processo envolvido neste caso consiste em incorporar modelos matemáticos em programas de computador que possam reconhecer os dados inseridos e fornecer previsões em performances geradas por computador. Embora o conceito de “desvios expressivos” seja aceito por alguns cientistas, novos estudos tendem a envolver aspectos multidimensionais ao estudo de expressividade.

Em seu artigo *Expression in Performance: Generativity, Perception and Simeosis*, E. Clarke (1995) desenvolve uma visão de expressão em música baseada em princípios da semiótica, considerando a expressividade um mecanismo diversificado e com multiplicidade de funções. Em *Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance*, P. N. Juslin (2003) propõe traçar um perfil psicológico de abordagem à expressividade e fornecer dessa forma as bases para o ensino dessas competências. Juslin considera que a expressividade é “um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psico-físicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte” (Juslin, 2003: 276), consistindo em um fenômeno multidimensional com cinco componentes básicos: regras generativas, expressão emocional, variações randômicas, princípios de movimento, e imprevisibilidade estilística.

Recentes estudos têm sido realizados com o objetivo de desmistificar o conceito de expressividade como algo intangível (Hudson, 1994; Sloboda, 1996; Woody, 1999; Juslin, 2000; Williamon, 2004). Dentro desta perspectiva, uma recente pesquisa realizada por J. Karlsson e P. N. Juslin (2008) se focou na temática de expressividade e emoção. Os resultados gerais mostraram que as aulas são construídas sobre dois pontos principais: técnica e partitura. Segundo os autores a expressividade só é abordada em termos vagos, e normalmente o professor solícita ao aluno que seja mais expressivo, porém não fornece instruções sobre como realizar a tarefa.

O presente artigo apresenta conclusões parciais de uma pesquisa em curso com o objetivo de entender como os pianistas conceitualizam a expressividade e constroem mecanismos para salientar este aspecto. O enfoque inicial incidiu sobre dois pontos principais: *Entrevista* e análise de *Relatos profissionais* de reconhecidos pianistas. Através da análise destes referenciais e outros mecanismos futuramente previstos por esta pesquisa, será possível traçar padrões do que ocorre a nível de excelência musical permitindo sugerir estratégias de estudo focando em expressividade.

Entrevista

Foram entrevistados cinco renomados pianistas. Os seguintes tópicos foram avaliados: *Significação*, *Estratégias de Estudo*, e *Performance*. *Significação*

aborda dados referentes ao desenvolvimento de um conceito de expressividade, no sentido de identificar os mecanismos que interagem no momento da execução, e a inclusão desses dados no processo de performance. *Estratégias de Estudo* envolvem a discussão dos mecanismos usados pelo pianista para enfatizar a expressão musical durante a prática. *Performance* aborda os recursos expressivos da performance em público, considerando as prováveis variações entre o momento da prática e da performance.

Significação

Segundo os dados obtidos nas entrevistas, de maneira geral os pianistas relacionam o conceito de expressividade aos seguintes pontos:

- Liberdade criativa disponível ao intérprete;
- Exploração das possibilidades sonoras do instrumento;
- Tendências actuais no domínio da interpretação musical;
- Estética particular da obra em questão.

Apesar de complementares, se observa uma estreita relação entre os dois primeiros e os dois últimos:

- 1) De acordo com os relatos, a evolução dos próprios instrumentos e surgimento de novas possibilidades sonoras constitui um elemento amplificador da expressividade. Este elemento, ao condicionar as possibilidades estéticas de cada época, constitui a base para a evolução da própria expressividade, permitindo aos compositores serem mais precisos em suas indicações. O “expressivo” de Beethoven – “uma permissão para fazermos algum rubato” – seria o “estado natural” em Chopin, e na medida em que se avança para a música contemporânea, o espaço de liberdade disponível ao intérprete estaria ficando cada vez mais reduzido pela precisão de detalhes indicados pelo compositor.
- 2) Segundo os pianistas, a forma de se interpretar uma obra musical passa por frequentes alterações com o passar do tempo, e o “ser expressivo” está ligado a elementos que o identifiquem com padrões de interpretações actuais. O rubato realizado por Paderewsky ou por Cortot, em termos actuais é considerado exagerado e não é normalmente aceito, no entanto fazia parte do que era “ser

expressivo” naquela época. Uma série de valores estéticos remetem características que “personificam” cada obra musical no momento de sua interpretação, e estes elementos informam aos intérpretes as possibilidades de acordo com as tendências actuais. Por isso a única hipótese de se trabalhar a expressividade é no “concreto”, e não em termos gerais.

Com base na descrição obtida nas entrevistas os recursos utilizados para trabalhar a expressividade são:

- Rubato: elemento mais referido com relação à expressividade, sobretudo vinculado à estética romântica e “respirações” da música.
- Pedal: elemento relacionado com a sonoridade e o fraseado desejado. Os pianistas concordam que deve ser utilizado para todo o repertório executado no piano.
- Timbre: o ganho de expressividade passa sobretudo por uma pesquisa de sonoridades do instrumento, e a simples exploração já acresce expressividade.
- Fraseado: o trabalho de construir uma melodia passa sobretudo pela tarefa de ouvir o que ocorre na passagem de uma nota para a outra: “Temos que mostrar um desenho a cheio quando só é possível fazer o desenho a tracejado”.
- Articulações: elemento vinculado ao fraseado mas que proporciona uma vasta gama de variações possíveis, caracterizando detalhes da obra.
- Dinâmica: sobretudo a realização de grandes contrastes e “inesperadas” surpresas.
- Andamento: o andamento correcto é aquele em que tudo se encaixa de acordo com o intérprete e a obra em questão. Há uma tendência entre alguns entrevistados em dizer que o andamento reduzido proporciona mais espaço para a expressividade.

Todos consideram que a expressividade pode ser desenvolvida e a maioria acredita que alguns indivíduos podem apresentar uma parte intuitiva maior devido sobretudo a aspectos culturais.

Estratégias de Estudo

As principais estratégias de estudo relatadas estão relacionadas com os seguintes aspectos:

- Sonoridade: Todos os entrevistados destacaram este ponto como sendo o principal, revelando uma hierarquia entre problemas musicais (ligados ao texto

musical) e problemas técnicos (ligados à mecânica de resolução de passagens).

- Gestos: Três dos entrevistados consideram o gesto como factor de grande importância durante o estudo, ligado quer à expressividade, quer à sonoridade, quer à resolução de problemas mecânicos, ou ao gesto como reforço para o carácter da obra.

- Dedilhados: Todos os entrevistados acreditam que a escolha do dedilhado certo é fundamental para a resolução de problemas durante a prática. Segundo os relatos, grande parte do repertório clássico não apresenta grandes diferenças ou limitações quanto a uma dedilhação padrão. No entanto, geralmente, o dedilhado está baseado sobretudo em dois aspectos: fraseado (escolha do melhor dedilhado para salientar uma ideia musical) e aspectos físicos (relação com a flexibilidade e tamanho da mão).

- Estrutura de estudo: Todos os entrevistados afirmam que antes de se partir ao estudo prático é necessário ter algum conhecimento estético do material. Dentre os procedimentos relatados podemos citar: definir o que é que não precisa estudar; conhecer as circunstâncias históricas e o contexto em que foi escrita; estudar sempre “pouco e muito”, ou seja, resolver pequenos problemas mas sempre tocar a obra inteira; identificar os problemas “musicais” e os problemas “mecânicos”; e, a repetição da obra do início ao fim.

- Ouvir gravações: Com relação a este aspecto, cada um dos entrevistados sugere ideias específicas: não se deve ouvir outras interpretações ao se estudar o repertório tradicional; ter cuidado para não fazer interpretações sobre interpretações; ouvir gravações funciona como uma espécie de armazenamento de expressividade; e, o momento de ouvir depende sobretudo do nível de desenvolvimento do intérprete.

- Estudo da performance: Dois dos entrevistados mostraram preocupação quanto ao estudo da própria performance, ou seja, tocar a obra frequentemente do início ao fim simulando ao máximo o contexto de palco.

Performance

Com relação a aspectos ligados à performance pública os temas abordados pelos entrevistados foram os seguintes:

- Memorização: todos os entrevistados concordam que tocar de cor acrescenta muitas qualidades à execução liberando espaço para a concentração no som.

- Gestos: A maioria dos entrevistados afirmam que os gestos devem servir apenas para produzir sonoridade no instrumento, e um deles afirma que realiza gestos mais amplos para salientar visualmente o carácter da obra. No entanto, todos eles afirmam que os gestos que realizam durante a prática mudam quando estão no palco.
- Imprevisibilidade: Três dos entrevistados mencionam como característica fundamental em palco a coragem de arriscar e não realizar uma performance condicionada ao medo de errar. Isso requer um espaço para o imprevisível, que torna uma performance diferente da outra.
- Comunicação: Questionados sobre o que seria mais importante de ser transmitido ao público durante um concerto, as respostas se concentraram em três pontos: convicção, emoção e personalidade.

Relatos Profissionais

Nesta etapa foram avaliados documentos sobre performance pianística redigidos por pianistas - Leschetizky/Pretner (1903), Lhevinne (1972), Neuhaus (1973), Hofmann (1976), e Cortot/Thieffry (1980), assim como entrevistas e documentários selecionados (Arthur Rubinstein, Alfred Brendel, Daniel Barenboim, Martha Argerich, Nelson Freire). Através desta análise foi possível distinguir quatro características gerais que separam grupos de pianistas: *Sonoridade, Carácter da obra, Emoção da performance, e Imprevisibilidade.*

Sonoridade

Para estes pianistas a concepção de expressividade passa fundamentalmente pelo desenvolvimento e concepção da sonoridade no instrumento.

Leschetizky considera que a grande dificuldade em se obter expressividade no instrumento é devido à dificuldade em se produzir o *cantabile*, e observou uma série de regras gerais para a construção correta de uma melodia. J. Lhevinne afirma que os instrumentos do passado eram limitados expressivamente e que a expressividade musical aumentou com a sua evolução. Em seu breve método salienta que o primeiro passo para adquirir uma boa sonoridade é ouvindo outros pianistas, para então formar um conceito mental sonoro que deve ser aplicado durante a prática. Ao mesmo tempo chama a atenção para o efeito expressivo obtido através das pausas, que considera ser de maior impacto que o das notas.

Carácter da obra

Neste grupo de pianistas, a abordagem passa sobretudo por conceitos estruturais e a uma certa personificação da obra, na qual o carácter representa o ponto de partida para a interpretação.

Para Neuhaus, o trabalho de construção de uma interpretação, passando por todas as etapas que envolvem desde a aprendizagem até a performance passa por aquilo que ele denomina “Imagem Artística”, ou seja, o conteúdo, significado e substância poética da música. De acordo com seu método de ensino, o trabalho de construção da imagem artística envolve conhecimentos históricos e teóricos musicais, e a expressividade está estreitamente vinculada ao carácter da obra.

Hofmann considera que tocar de cor é imprescindível para a concentração nos aspectos envolvidos na performance. Além disso, divide o ato interpretativo em duas partes: Concreta – reprodução literal da partitura – e Sutil – imaginação, refinamento de sensibilidade, e esforço para passar ao público aquilo que o compositor deixa escondido consciente ou inconscientemente. Vincula a expressividade ao estilo musical e sobretudo à individualidade de cada obra.

Alfred Brendel reconhece cada obra como uma personalidade: a sua concepção interpretativa passa essencialmente pela capacidade que encontra em caracterizar a obra dentro de limites estéticos que não deturpem a sua integridade. Segundo ele, uma boa maneira de ressaltar e diferenciar o carácter de cada obra musical é relacionar metaforicamente com quatro elementos: água, terra, fogo e ar.

Para Baremboim, a neutralidade do piano constitui uma base para uma maior expressividade. Considera que a variedade de carácter presente em uma obra musical está relacionada com a estrutura musical (secções, textura, estrutura rítmica). Para ele, a construção de uma interpretação que contenha muitas variáveis dentro destes parâmetros deve ser precedida de um pensamento estratégico destinado a assegurar unidade à obra.

Emoção da performance

Este grupo de pianistas refere muitas vezes à expressão como busca de uma imagem poética e sentimental para a construção de uma interpretação.

Alfred Cortot defende que a concepção expressiva da obra musical está amplamente relacionada com o contexto e circunstância em que foi composta.

Além disso, sugere que o único meio rápido e seguro de aperfeiçoamento da técnica instrumental é submetê-la à preocupação da interpretação poética.

Arthur Rubinstein afirma que o artista deve ter um carácter inconfundível e “deve acreditar que é único e nada mais”. Sua preocupação com a geração de pianistas posterior à sua tem sobretudo a ver com a excessiva valorização da técnica (mecânica) sobre o conteúdo musical.

Imprevisibilidade

A este grupo de pianistas, o grande interesse de uma performance consiste em reservar espaço para o imprevisível durante a performance, representando momentos de liberdade para o intérprete.

Martha Argerich tem como marca estilística a imprevisibilidade e forte carácter pessoal. A sua concepção com relação à expressividade passa muito pela descrição de atitudes subconscientes e inconscientes.

Nelson Freire, reconhecido por uma sonoridade *cantabile*, ressalta a necessidade de se procurar momentos de prazer durante a performance, momento em que a responsabilidade do intérprete não deve ser nenhuma outra além da própria música.

Conclusão

Através da comparação entre os dados recolhidos nas entrevistas com as informações obtidas através da análise de relatos profissionais, podemos concluir que os temas mais relevantes associados à expressividade abordados pelos pianistas são:

- 1) Sonoridade: o trabalho de pesquisa de som serve como um armazenamento de possibilidades sonoras que deve ser ampliado ao máximo e realizado a nível interno – ouvindo principalmente a passagem de uma nota para a outra – e externo – a sonoridade como marca pessoal e da obra musical.
- 2) Comunicação de emoção: a emoção é um dos objetivos principais da performance. Esta emoção deve ser voluntariamente controlada por parte do performer a fim de ser transmitida ao público.
- 3) Carácter: cada obra musical possui a nível externo uma “personalidade” que a diferencia de qualquer outra, e a nível interno demonstra variações deste carácter principal que funcionam como mudanças de humor.

4) Contexto e tendências actuais: no momento da concepção de uma interpretação, é necessário ter conhecimento do contexto em que ela foi composta, e posteriormente traduzir estas informações de acordo com as tendências actuais de interpretação.

5) Liberdade e imprevisibilidade: a liberdade que o intérprete tem no momento da execução proporciona a capacidade de transgredir alguns padrões adotados durante a prática, proporcionando surpresas e tornando a performance mais interessante e reveladora para o próprio performer.

6) Personalidade e convicção: o performer deve passar ao público a noção de convicção sobre o que está a realizar, por mais que isso seja contraditório à situação de performance.

De acordo com estes resultados e os dados obtidos nas entrevistas poderíamos sugerir as seguintes estratégias de estudo:

- Fazer um estudo histórico e estético da obra e do compositor e uma previsão de interpretação antes do início das seções práticas de estudo;
- Trabalhar a exploração de sonoridades através da realização de amplos crescendos e diminuendos aplicados em diferentes articulações, especialmente em legato a fim de ouvir mais claramente a passagem de uma nota para a outra;
- Identificar o carácter geral da obra e eventuais mudanças internas salientando-as através da realização de contrastes;
- Dividir a seção de estudo entre pontos problemáticos específicos e execução da obra inteira simulando o que ocorre na performance;
- O espaço para a liberdade e imprevisibilidade será maior proporcionalmente à segurança que o performer tem da obra que está a executar.

Referências bibliográficas

- Bengtsson, Ingmar (1975) "Empirische Rhythmusforschung in Uppsala". *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 1: 195-220.
- Clarke, Erik (1995) "Expression in Performance: Generativity, Perception and Simeosis" in Rink, John *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press (21-54).
- Dean, Elder (1979) "Excerpts From a Rare Interview With Argerich". *Clavier*. Copyright (c) August 1979 by The Instrumentalist Company.

<http://www.andrys.com/arg-1979.html> (Accessed 8/12/2010).

Hofmann, Josef (1976) *Piano Playing With Piano Questions Aswered*. New York: Dover Publications.

Hudson, Richard (1994) *Stolen time: The history of tempo rubato*. Oxford: Clarendon Press.

Juslin, Patrik and Laukka, Petri (2000) "Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback". *Musicae Scientiae*, 4: 151-183.

Juslin, Patrik (2003) "Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance". *Psychology of Music*, 31(3): 273-301.

Karlsson, Jessika and Juslin, Patrik (2008) "Musical Expression: An Observational Study of Instrumental Teaching". *Psychology of Music*, 36(3): 309-334.

Lhevinne, Josef (1972) *Basic Princilpes in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications.

Mazzola, Guerino (1990) *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Basel: Birkhäuser Verlag.

Neuhaus, Heinrich (1993) *The Art of Piano Playing*. London: Kahn & Averril.

Pretner, Marie (1903) *Leschetizky's Fundamentals Principles of Piano Technique*. New York: Dover Publications.

Seashore, Carl (1938) *Psychology of Music*. McGraw-Hill: New York.

Sloboda, John (1996) "The Acquisition of Musical Performance Expertise: Deconstructing the "Talent" Account of Individual Differences in Musical Expressivity" in Ericsson (Ed.) *The road to excellence* (107-126).

Sundberg, Johan et al. (1983) "Musical performance. A synthesis-by-rule approach". *Computer Music Journal*, 7: 37-43.

Thieffry, Jeanne (1986) *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed.

Todd, Neil (1985) "A Model of Expressive Timing in Tonal Music". *Music Perception*, 3: 33-58.

Widmer, Gerhard (2002) "Machine Discoveries: A Few Simple, Robust Local Expression Principles". *Journal of New Music Research*, 31: 37-50.

Widmer, Gerhard and Goebel, Werner (2004) "Computational Models of Expressive Music Performance: The State of Art". *Journal of New Music Research*, 33(3): 203-216.

Williamon, Aaron (2004) *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press.

Woody, Robert (1999) "The Relationship Between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task". *Journal of Research in music education*, 47: 331-342.

Referências Audiovisuais

Salles, João Moreira. 2003. Nelson Freire. DVD. Video Filmes.

Kidel, Mark. 1983. Alfred Brendel: Man and Mask. DVD. Roseta Pictures.

MacNeil, Robert. 1975. Rubinstein at 90. DVD. Unitel.

Miller, Allan and Thompson, David. 2005. Barenboim on Beethoven. DVD.

MMV Broadcasting Corporation.

Notas biográficas

Alfonso Benetti made his debut with orchestra at age 17. Awarded in all competitions which took part, we highlight the 1st place in the XII Souza Lima piano competition- São Paulo in 2003 and Winner of International Competition for Soloist - Porto Alegre Symphony Orchestra. In 2008 concluded a Master's degree in music from University of Rio Grande do Sul and was accepted to the doctorate by University of Aveiro in Portugal, which currently belongs as a researcher in the area of performance.