Contribuições da psicologia da música para a compreensão da expressividade na performance musical.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Alessandro Pereira da Silva
UFS - alessandropereira.s@gmail.com

Resumo: O presente texto pretende abordar alguns aspectos da expressividade na performance musical, concentrando-se na decodificação da música escrita em notação convencional: a partitura. Nesse texto serão abordadas algumas teorias da psicologia da música que contribuiram e ainda contribuem para o desenvolvimento do pensamento sobre a temática da expressividade na performance musical. Serão apresentados os pensamentos de alguns pesquisadores como Seashore (1938), Sloboda (1985) e Palmer (1997). Como resultado, esse texto propõe mostrar que a expressividade na performance envolve inúmeras variáveis. Dessa maneira, o ato da interpretação musical deve ser tomado como um ato intencional de expressão da subjetividade do intérprete e não uma simples repetição das prescrições contidas em uma partitura.

Palavras-chave: Performance musical. Interpretação musical. Expressividade. Psicologia da música.

Contributions of Psychology of Music to the Understanding of Expressivity in Music Performance.

Abstract: The present text aims to address some aspects of expressiveness in musical performance, focusing on the decoding of music written in conventional notation: the score. In this text will be approached some theories of the music psychology that contributed and still contribute to the development to the thought about the expressiveness in music performance. The thoughts of some researchers such as Seashore (1938), Sloboda (1985) and Palmer (1997) will be presented. As a result, this text proposes to show that expressivity in performance involves innumerable variables and the act of musical interpretation must be taken as an intentional act of the subjectivity of the performer and not simply a repetition of the prescriptions contained in a score.

Keywords: Musical performance. Musical interpretation. Expressiveness. Music psychology.

1. Introdução

A *performance* provê uma vasta gama de possibilidades para o estudo das habilidades cognitivas e motoras. Fatores emocionais e motores, por exemplo, afetam diretamente a interpretação de uma obra. Segundo John Sloboda, “em seu sentido mais amplo, a *performance* cobre toda uma amplitude do comportamento musical” (1985, p.67). Uma das dimensões desse comportamento musical é a expressividade na performance. Para Reimer, tanto na educação musical quanto no ensino da performance o objetivo deveria ser uma educação estética, ou seja, o papel do educador é fazer ascessível os significados estéticos da música. Dessa forma, “o professor habilidoso ajudará os alunos a se aproximarem dos sons musicais, [...] os quais carregam insights, podendo assim exercer seus poderes afetivos”

(REIMER, 1956, p.69). Portanto, esse autor chama a atenção para a necessidade de se ensinar formas e maneiras de se expressar por meio dos sons. Embora muitos intérpretes considerarem a expressividade como um fator fundamental na performance, a dimensão técnica ainda é um elemento preponderante no ensino de um instrumento musical. Dessa maneira, poderia ser questionado: há formas de se ensinar a ser um intérprete expressivo como propõe Reimer?

Segundo Juslin e Persson, "a perícia na performance musical é vista geralmente como uma síntese de habilidades técnicas e expressivas [...] Muitos professores tem visto a expressão como algo que não pode ser ensinado – uma visão que, algumas vezes, é compartilhada por seus alunos" (2002, p.227). Dessa maneira, segundo esses autores, a visão mais comum, da qual eles discordam, é a de que não existe técnica para se tornar um performer expressivo. Essa visão é o que reforça a ênfase nos aspectos técnicos em detrimento aos aspectos expressivos, deixando assim a expressão a cargo de uma suposta intuição do aluno ou futuro intérprete.

O objetivo desse texto não será responder à questão de como ensinar a ser expressivo, mas sim mostrar como a psicologia da música vem contribuindo para o entendimento da expressividade na performance musical e uma condição inerente a esse ato.

2. As contribuições da psicologia da música

Segundo Juslin e Persson, "nos estudos em performance musical, o termo expressão tem sido usado para se referir às variações sistemáticas na agógica, dinâmica e timbre […] intérpretes usam sistematicamente variações nos parâmetros da performance para transmitir emoções para os ouvintes" (2002, p.220). Muitas pesquisas realizadas no campo da psicologia da música, para compreender os aspectos da expressividade na interpretação musical, vem sendo conduzida por meio de testes que produzem dados empíricos que auxiliam no estudo dos parâmetros musicais (dinâmica, agógica, timbre, etc...). E esses estudos empíricos tem sido a principal ferramenta para a psicologia da música, desde o príncipio das pesquisas no começo do século XX[1].

Segundo Caroline Palmer, "Carl Seashore […], um dos primeiros a conduzir estudos psicológicos sobre a *performance*, desenvolveu um sistema de piano de câmara para gravar somente informação gestual (baseada em movimento) dos movimentos dos martelos e pedais" (1997, p.130).

The Psychology of Musical Talent[2] é uma monografia de Seashore, que, segundo ele mesmo, "marca uma posição vantajosa na psicologia da música" (1938, p.X). Após a

publicação desta monografia seguiram-se, a partir de 1936, sucessivas publicações em jornais especializados com os seguintes assuntos: "(1) Entoar de Altura no Canto; (2) Abordagens sobre a Psicologia Experimental da Música; (3) Qualidade do Som: Timbre; (4) Qualidade do Som: ressonância; (5) Medida do Talento Musical: A Experiência de Eastman; (6) O *Vibrato*: O que é?; (7) O *Vibrato*: o que o faz bom ou mau? (8) O *Vibrato*: Como podemos abordar um *vibrato* ideal? (9) Uma partitura de *performance* com partitura de fraseado para o Violino" (SEASHORE, 1938, p.X). Esses assuntos estão presentes no livro de Seashore *Psychology of Music* de 1938.

Para ele, a "psicologia trata dos aspectos do organismo humano que estão envolvidos nos aspectos sensoriais e centrais da audição, os mecanismos motores e centrais para a produção de tom, e a base orgânica da emoção musical" (SEASHORE, 1938, p.374). Desde então os estudos de Seashore têm sido utilizados em pesquisas e discussões sobre a psicologia musical. Segundo Fubini, os estudos de Seashore foram muito utilizados tanto por Leonard B. Meyer quanto por Gisèle Brelet (FUBINI, 2000, p.380).

Para Seashore, a "música é essencialmente um jogo sobre sentimento com sentimento. Ela é apreciada apenas enquanto desperta sentimentos e somente pode ser expressa por sentimento ativo. Com base no grau e tipo de sentimento, podemos novamente classificar as pessoas em tipos característicos em termos de resposta afetiva" (1938, p.9).

Para abordar o processo da interpretação musical Seashore se utiliza do conceito de desvio. "Como proposição fundamental, podemos dizer que a expressão artística do sentimento na música consiste em desvio estético do regular – do tom puro, altura verdadeira, até mesmo dinâmica, tempo metronômico, ritmos rígidos, etc..." (SEASHORE, 1938, p 9).

Seashore conduziu seu pensamento sobre a interpretação musical empiricamente, como já observado anteriormente, realizando gravações e medindo-as. Ele apresenta o fenômeno da interpretação musical levando em conta desde a função da partitura até os aspectos psicológicos e físicos do intérprete. "Devemos considerar aqui o executante vocal ou instrumental, seu instrumento, sua condição física e psicológica" (1938, p.24). Segundo o autor, os aspectos psicológicos e físicos (saúde mental, treinamento musical, capacidade motora, intencionalidade, etc.) devem ser considerados relevantes no ato interpretativo de uma obra, pois afetam diretamente o resultado da obra interpretada.

Para ele, a expressão em uma interpretação refere-se a variações ou, utilizando seus termos, 'desvios' pequenos e grandes no andamento, na intensidade, na dinâmica e no timbre. Segundo Seashore, "a melodia, é claro, é dada pelo compositor. A interpretação do executante consiste em [...] desviar disto, por valores artísticos" (*idem*, p.207). A partitura

convencional, para ele, era considerada apenas um ponto de referência para a interpretação – nesta residiria o ponto artístico da obra musical: "a partitura musical convencional – a documentação do compositor das seqüências tonais que ele sente que expressarão beleza, emoção e significado – é para um cantor somente uma referência esquemática" (SEASHORE *apud* MEYER, 1956, p.201). No capítulo sobre *vibrato*, Seashore declara que "a expressão de todos os tipos de sentimento, mesmo os mais divergentes, tende a tomar o mesmo caráter geral do vibrato. Ele revela sentimento, mas não diferencia tipo" (1938, p.47).

Para o autor, a expressão de uma obra musical está no desvio intencional que o intérprete realiza no momento da execução. Segundo Palmer, independentemente da *performance* ser ou não de uma partitura musical, a "expressão pode também ser analisada relativamente à própria *performance*, por exemplo, a expressão dentro de uma unidade como uma frase é o padrão de desvios de suas partes com respeito à própria unidade" (1997, p.123).

Seashore trabalhou sobre o que ele denominava a *partitura musical da performance*. Para ele, "sem essa notação, a psicologia da música estaria na posição da matemática sem os símbolos matemáticos" (1938, p.21). A partitura de *performance* utilizada por Seashore consistia em gráficos resultantes de gravações. Estes gráficos mostravam a exata freqüência de cada nota, as oscilações causadas por *vibratos*, as oscilações no andamento, a variação de intensidade de cada nota e as pausas. O autor desenvolveu sua teoria de *desvio* toda baseada na partitura de *performance*: "esta partitura contém uma vasta quantidade de informação sobre o caráter de interpretação de uma canção" (SEASHORE, 1938, p.35).

Os estudos de Seashore, segundo Fubini, serviram para modificar "o conceito de partitura como o esquema que até então tinha estado vigente; por consequência, a partitura começou a ser concebida como campo de possibilidades aberto à personalidade do intérprete" (2000, p.380).

Seguindo a escola de Seashore, Meyer considera que "o *performer* é um criador que traz à vida, através de sua própria sensibilidade de sentimento e imaginação, as relações apresentadas na partitura ou transmitidas na tradição auditiva que ele aprendeu" (1956, p.199). Segundo Fubini, Meyer "coloca sua maior atenção, sobretudo, no significado [da obra], entendendo-o como um conjunto de relações internas da estrutura da obra em conexão com a resposta do ouvinte" (2000, p.365). Para Meyer, a experiência musical, seja ela emotiva ou intelectual, é um processo psíquico que pode resultar em emoção ou razão e varia de acordo com a educação e cultura da pessoa que aborda uma obra musical. O autor mostra uma visão diferente da corrente formalista (que considera que o significado da obra se resume à sua estrutura) e da corrente expressionista (que considera que a música refere-se a um mundo

extra-musical), pois considera que a música pode adquirir uma função significativa ou comunicativa, mas isso dependerá do contexto e das circunstâncias históricas ou culturais. Por exemplo, "os grandes desvios de altura na execução da guitarra Havaiana, apesar de talvez expressivos para alguns, são muito desagradáveis para aqueles acostumados à [...] música artística europeia" (1956, p.202). Assim, pode-se perceber a ligação entre seu pensamento sobre a música e a *performance*.

O intérprete é visto por Meyer como um criador cuja liberdade na interpretação varia de cultura para cultura e de época para época. Essa visão do autor fundamenta-se em estudos sobre a música oriental, *jazz* e música folclórica, nas quais reconhece-se que é dado ao *performer* uma maior liberdade. Mas mesmo nas obras ocidentais nas quais são indicadas em grande detalhe as instruções para a interpretação, o autor afirma que o intérprete é um criador: "este detalhamento da partitura chegou ao seu estágio extremo no final do século XIX. Mas mesmo aqui, [...] o *performer* realiza de fato um papel criativo" (MEYER, 1956, p.202). A notação musical, para Meyer, é um esquema abstrato, apenas um ponto de partida para a interpretação: "são indicações, mais ou menos específicas, do que o compositor pretendia e o que a tradição estabeleceu" (1956, p.199). Assim, o intérprete teria a função de moldar esse esquema.

Em estudos mais recentes sobre a *performance* musical e psicologia destacam-se as investigações de John Sloboda. Em seu texto Music Perfomance no livro *The Psychology of Music*, de 1982, ele apresenta algumas considerações sobre algumas questões como a memorização de uma obra musical, a improvisação e os fatores sociais da *performance*, entre outros assuntos.

Para este autor, o intérprete tem também a função de 'desviar-se' da partitura. "Estas variações são frequentemente chamadas expressivas e incluem técnicas como o *rubato*, flutuações de altura, variações de ataque e timbre. São estas variações que impedem as *performances* de parecerem 'chapadas'" (1982, p.480). Sloboda cita vários estudos empíricos sobre a *performance*, isto é, a psicologia musical obtém seus dados a partir de gravações (como já visto nas pesquisas de Seashore). Entretanto, segundo o autor, os aparatos modernos possibilitam que esses dados sejam transferidos diretamente para um computador, tornando assim uma análise sobre determinada *performance* mais fácil. Segundo Sloboda, "uma dificuldade com os métodos de Seashore (1938) é que eles produzem gravações visuais por meios mecânicos. Estas gravações devem ser analisadas como os olhos antes que qualquer informação quantitativa útil possa ser obtida" (*idem*, p.481).

Dentre os estudos citados por Sloboda chamam a atenção as considerações de vários pesquisadores sobre como os desvios da notação musical por um intérprete facilitam a compreensão de determinada passagem de uma obra. Por exemplo, Michon em 1974, após gravar várias interpretações da peça *Vexations* de Eric Satie (na qual repete-se um mesmo motivo 840 vezes), encontrou variações na execução deste motivo quando a velocidade da execução variava. Sloboda chega à conclusão que "durações relativas devem ser alteradas para diferentes velocidades de *performance* se que quer comunicar o mesmo padrão rítmico" (1982, p.482). Em outro exemplo, Gabrielsson, em 1973, analisou três gravações nas quais foi solicitado aos intérpretes que seguissem estritamente a notação musical. Ele observou a existência de vários desvios na interpretação. Segundo Liberman, "tais desvios são inevitáveis se um *performer* quiser comunicar informação rítmica a um ouvinte" (apud SLOBODA, 1982, p.482).

Outra característica do fenômeno da *performance* abordado por Sloboda é a questão da capacidade técnico-musical. Por exemplo, um *rubato*, segundo o autor, somente é possível se o intérprete sabe como efetuá-lo. O mesmo se passa com as graduações de dinâmica. "Compositores nem sempre especificam valores absolutos para intensidade, mas eles estabelecem níveis relativos de intensidade por meio do uso de instruções de dinâmica convencionais [*piano, forte, mezzo forte*]" (1982, p.489).

Assim, o intérprete deve saber como graduar as variações de intensidade, o que exige dele tanto a capacidade motora quanto a expressiva. Dessa maneira, todo *performer* deveria elaborar um plano para a execução de uma obra. Esse planejamento, que pode variar desde o mais baixo até o nível mais alto de elaboração, beneficiaria a compreensão dos elementos técnicos, musicais e emocionais da performance. "Muitos fatos a respeito da *performance* musical exigem um plano altamente abstrato. […] planos de *performace* podem existir em um nível mais baixo ou mais alto na hierarquia. […] O que chamamos musicalidade parece vincular a habilidade de mobilizar os níveis mais altos e abstratos em uma ampla variedade de circunstâncias" (SLOBODA, 1982, p.482). Com isso Sloboda quer dizer que um instrumentista somente poderá fazer um *rubato*, por exemplo, quando dominar ao mesmo tempo a graduação na variação do andamento, o controle na coordenação motora de seus dedos e o sentido emocional a ser empregado.

Considerações finais

Foi possível observar nesse estudo inicial sobre a expressividade na performance, sob a perspectiva da psicologia da música, que para essa área de pesquisa a interpretação

musical engloba uma série de condições emocionais, cognitivas e motoras. Essas condições envolvem inúmeras variáveis que não se limitam à ideia de interpretação como uma simples repetição das prescrições contidas em uma partitura. A subjetividade do performer é encarada como uma coisa que complementa a obra musical.

O tema da expressividade na performance vem sendo considerada como um fenômeno difícil de descrever com palavras tanto para pesquisadores quanto para professores. A performance exige um planejamento ou uma elaboração, sendo assim, pode-se chegar à conclusão de que as habilidades que fazem uma performance expressiva é resultado da sensibilidade de cada intérprete nas escolhas e decisões de como irá apresentar a obra musical. "Mas isso não implica que seja impossível aprender habilidades expressivas por meio do treinamento. Estudos que abordam essa temática têm demonstrado que as habilidades expressivas podem ser aprimoradas pelo treinamento" (JUSLIN; PERSSON, 2002, p.228).

Para os autores da psicologia musical, a partitura tem a função de indicar a obra que está sendo executada além de ser considerada um ponto de partida para a execução. Assim, pode-se dizer que a partitura é considerada como um objeto indispensável quando o assunto é a interpretação da música clássica ocidental. Assim, a notação musical é vista por esses autores como um esquema abstrato que necessita da interpretação para moldá-lo. A partitura é encarada como um campo de possibilidades aberto à personalidade do intérprete e, ao mesmo tempo, é considerada como um objeto necessário para a indicação da obra que está sendo executada.

Conforme mostram diversos estudos, pode-se perceber que para os estudiosos da psicologia musical a *performance* é essencialmente um fenômeno no qual a criatividade e a subjetividade do indivíduo são elementos indissociáveis da apresentação de uma obra musical. Por fim, pode-se afirmar que a *performance* tem como função primordial o "desvio" da partitura, ou seja, para uma performance expressiva o papel do intérprete é saber aliar os aspectos cognitivos, motores e emotivos na elaboração de uma interpretação musical.

Referências Bibliográficas

FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta al siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

JUSLIN, P.; PERSSON, R. *Emotional communication. In: The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.* New York. Oxford University Press, 2002.

MEYER, L. *Emotion and meaning in music.* Chicago: The University of Chicago Press, 1956.
PALMER,C.*MusicPerformance.* In,http://www.mcgill.ca/spl/publications/. Acessado em 17/03/2017.
REIMER, B. *A philosophy of music education.* New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliff, 1970.
SEASHORE, C. *Phycology of music.* New York: Dover, 1938.
SLOBODA, J. *Music Performance. In: The Psychology of Music.* London, Academic Press, 1982.
_____ *The musical mind: cognitive psychology of music.* New York, Oxford University Press, 1985.

[1] Juslin e Persson (2002) demonstram vários estudos realizados com o objetivo de mostrar as variações nos parâmetros da performance musical.
[2] Publicado por Silver Burdett & Company, em 1919.