

**Movimentos Corporais, Componentes Musicais e Modelagem Interpretativa - Uma
Perspectiva Integrativa da Prática na Realização Pianística das *Duas Elegias* de Béla
Bartók**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina
bernardetecastelan@gmail.com

Resumo. Esta apresentação integra pesquisa em desenvolvimento em que são investigados movimentos corporais e componentes estruturais expressivos integrados a estratégias de execução instrumental, com o objetivo de potencializar a assertividade técnica e musical durante a prática e realização pianística de componentes musicais em repertório específico, neste caso *Duas Elegias* de Béla Bartók. Os excertos destacados são analisados a partir do conceito de modelagem, aqui aplicado à interpretação musical. Como pesquisa de carácter exploratório, abordagens interdisciplinares para o planejamento, direção e simplificação do movimento corporal integram o grupo de argumentos apresentados. A aplicação de estratégias como ‘ciclos de movimento’ e ‘antecipação’ relaciona-se ao design de excertos das citadas peças, com vistas à expressividade e continuidade do discurso musical inerente. Resultados preliminares mostram que o planejamento prévio de movimentos em gestos flexíveis e sua organização com base no texto musical, considerando aspectos motivacionais na escolha pelo gênero musical pelo compositor, são fatores que auxiliam na modelagem interpretativa no sentido de uma prática e realização músico-instrumentais mais objetivas.

Palavras-chave. *Duas Elegias* de Béla Bartók, Componentes musicais, Modelagem interpretativa, Prática e interpretação pianística.

Body Movements, Integrated Musical and Expressivity – An Integrative Perspective of Practice in the Piano Performance of Béla Bartók’s Two Elegies

Abstract. This presentation integrates research in development in which body movements and expressive structural components integrated with instrumental execution strategies are investigated, with the objective of enhancing technical and musical assertiveness during the practice and pianistic realization of musical components in a specific repertoire, in this case Two Elegies by Béla Bartók. The highlighted excerpts are analyzed from the concept of modeling, here applied to musical interpretation. As exploratory research, interdisciplinary approaches to the planning, direction and simplification of body movement are part of the collection of arguments presented. The application of strategies such as ‘movement cycles’ and ‘anticipation’ is related to the design of excerpts from the aforementioned pieces, directed to the expressiveness and continuity of the inherent musical discourse. Preliminary results show that the previous planning of movements in flexible gestures and their organization based on the musical text, considering motivational aspects in the composer’s choice of musical genre, are factors that help in interpretative modeling in the sense of a more objective musical-instrumental practice and realization.



Palavras-chave. *Two Elegies* by Béla Bartók, Musical components, Musical modeling, Pianistic performance, Pianistic practice.

Introdução

Como parte de pesquisa na qual são investigados componentes musicais e movimentos corporais, estes integrados a estratégias de execução instrumental a serem utilizadas na prática e realização pianística de repertório específico, neste artigo traz-se as *Duas Elegias*¹ do compositor Béla Bartók (1981-1945) como peças em foco. O particular interesse pela obra se deve ao fato de representar, musicalmente, uma manifestação criativa de um forte sentimento do compositor, manifestado por meio de motivos e suas repetições em texturas e rítmica contrastantes, por vezes obstinada.²

Objetiva-se explorar conceitos interdisciplinares no intuito de potencializar a assertividade técnica e musical durante a prática e realização pianística, assim como trazer a amostragem de componentes técnico-musicais específicos e pontuais em uma obra, neste caso as *Duas Elegias*, como requisito ao domínio de situações equivalentes em repertório diverso. Neste sentido, a maneira de tratar técnica e musicalmente padrões recorrentes pode auxiliar na construção da prática de repertórios outros, a critério do intérprete. A assertividade é entendida sob o ponto de vista da objetividade no processo da ação interpretativa. Remete à integração entre fenômenos envolvidos no desempenho pianístico, em sua relação obra-mente-corpo em atenta consideração e apreço ao material disponível em função da expressividade artística. Com vistas à modelagem interpretativa (Palmer, 2013), explora-se a integração entre os componentes musicais e estratégias técnicas a serem aplicadas na prática instrumental, visando o melhor aproveitamento dos movimentos em função da sonoridade na realização artística (Goebl, 2017; Rink, 2001), em uma perspectiva integrativa da prática pianística.

A pesquisa é de caráter exploratório e interdisciplinar na qual permeiam-se abordagens para o planejamento, direção e simplificação do movimento corporal que integram o grupo de argumentos apresentados, com foco em argumentos de áreas que tratam da prática instrumental, do movimento humano e coordenação motora, e da psicologia da música. Sob o ponto de vista da integração de gesto, apoia-se em princípios de “antecipação” (Schmidt; Lee, 2014; Sloboda,

¹ Elegia, como uma obra literária ou musical é, em geral escrita, para lamentar uma perda.

² Com este artigo, não houve a pretensão de esgotar uma análise de tal representação, mesmo porque ela poderia ser elaborada a partir de parâmetros outros que não musicais como, por exemplo, literários.



2008; Póvoas; Barros, 2017) e “ciclos de movimento” (Póvoas, 1999, 2006) como recursos técnicos e estratégicos de reconhecimento e aquisição de controle de ações. Esses recursos devem auxiliar na construção da interpretação musical e potencializar sua expressividade (Juslin, 2003).

Os excertos em destaque são observados com vistas ao conceito de modelagem,³ enquanto ‘representação’ da forma em diferentes ângulos, aqui aplicado à música. Para tanto, utilizo como proposta de trabalho um sistema de estudo que prevê a permanente integração do conteúdo implícito no texto musical aliado, tecnicamente, à sua expressividade. Através do entendimento de componentes musicais, busca-se obter orientação para a escolha de estratégias técnicas em função da sonoridade.

Contexto teórico e discussões

As *Duas Elegias* para piano⁴, Op. 8b Sz. 41 de Béla Bartók (1881-1945), I. Grave e II. Molto adagio (sempre rubato) foram compostas em fevereiro de 1908 e abril de 1909, respectivamente. A primeira foi estreada pelo compositor somente em dezembro de 1919, em Budapest, embora as duas elegias tenham sido publicadas já em 1910 Roszsnay e, quatro décadas após pela Boosey & Hawkes em 1950, Zeneműkiadó em 1955 e Archive (1981).

Ainda em 1907 Bartók passou momentos de decisões ideológicas e problemas em sua vida pessoal. Por ocasião da criação da *Elegia No.1*, em 1908, ele havia sido rejeitado pela jovem violinista Stefi Geyer, por quem estivera apaixonado. O *Concerto para Violino* que ele havia escrito para ela foi, literalmente, guardado em uma gaveta e foi somente publicado *post mortem*. Mas ainda em 1908, um ano depois do breve e marcante caso com Geyer, Bartók casou-se com Márta Ziegler. Desta mesma fase é o *Concerto para Orquestra e Música para Cordas, Percussão e Celesta*, esta última considerada por alguns estudiosos de Bártok, “uma das obras mais sombrias e intensas (...), influenciada pela crise emocional causada por seu rompimento com Stefi Geyer”. Seguiram-se peças icônicas como as *Bagatelles* e o *Premier*

³ Modelagem é um termo usualmente empregado no âmbito do desenho/pintura referindo-se à forma e sua representação tridimensional, dando destaque para a obtenção do relevo por meios com a criação de luz e sombra, equivalente às diferentes sonoridades e dinâmicas nas músicas.

⁴ Conforme informações do catálogo de obras: em Routledge *Két elégia* [Two Elegies] Op. 8b., 1. Grave, 2. Molto adagio, sempre rubato (Antokoletz, Elliot; Susanni, Paolo, 2011).



Quatuor à cordes.⁵ A seguir, o ano de 1912 marca o período rumo à atonalidade na música de Bartók.

As *Duas Elegias* são extremamente representativas do período, mesmo usando o "Leitmotiv" de Geyer do *Concerto para Violino No.1*, uma das peças em que Bartók comunica um profundo sentimento de tristeza. O leitmotiv de Geyer em Bartók refere-se ao tema musical associado a Stefi Geyer. Este "leitmotiv Stefi" (Fig. 2) aparece em várias obras de Bartók, notadamente no seu *Concerto para Violino No. 1* e nos *Deux Portraits*, onde representa tanto a idealização quanto a distorção da imagem da musa. O intervalo característico de sétima maior nesse tema também o conecta à personagem Judith, em *O Castelo do Barba-Azul*.

A *Elegia No. 1, Grave*, em Ré menor, embora moderna em sua expressão, denota raízes em Liszt. À época, Bartók estava pesquisando canções folclóricas húngaras em busca de inspiração composicional, ao mesmo tempo em que, fortemente influenciado pela música da era romântica de Strauss e Liszt, baseava-se menos nas escalas e progressões ocidentais típicas. Na *Elegia No.1*, a tonalidade é por vezes ambígua e, em alguns momentos, óbvia. O *Motivo Geyer* está presente de forma alterada nos compassos 19 e 20; nos compassos 69 e 70 encontra-se na sua configuração original na parte superior do contorno para a mão direita. Também aparece na linha para a mão esquerda, compasso 80, na forma retrógrada.

Quando ao estilo composicional nas *Elegias*, Bartók as diferencia de suas incursões pela música folclórica. Assim, com a opção pela 'elegia', é possível notar-se uma conexão com o sentido romântico do gênero, o momento vivencial e a expressão da emoção através da música. Os componentes musicais, emanados de uma ou mais motivações, seguem por uma sequência de cenários musicais dispostos em seções, não obrigatoriamente regulares. Bartók, com este cenário de materiais em diferentes partes, permite ao intérprete pianista modelar a realização musical e aproximá-la de profundas emoções por meio da produção de "relevos"

⁵ "In a letter to violinist Stefi Geyer, Bartók described the opening movement of this quartet as his "funeral dirge." The quartet's first four notes - two descending minor sixths played imitatively by the first and second violins - are nearly identical to the opening motif of the second, *giocoso*, movement of the Violin Concerto No. 1 (1908), Bartók's musical portrait of Geyer, with whom he was unrequitedly in love. Bartók dealt with the rejection of his love in a series of autobiographical works, of which this quartet is the culmination. Kodály called this quartet a "return to life," and its three accelerating movements (*Lento*, *Allegretto*, and *Allegro vivace*) plainly trace a course from the Liebestod-like anguish of the convoluted first movement to the heady, forceful finale". <https://www.youtube.com/watch?v=2KcsUAp8EDo&list=PL9DC523B422FE4CEC>



sonoros e de efeitos de contrastes entre “luz e sombra”, obtidos por meio de diferentes sonoridades e dinâmicas.

Na audição de registros sonoros e estudo dessas peças, é possível ouvir-se como uma espécie de transposição da expressividade latente na partitura ao plano da sonoridade onde a sensação do ouvinte é de que há uma mescla entre sonoridades e significados poéticos, capaz de modelar um texto musical em uma forma acusticamente dimensionável.⁶ Na segunda peça, particularmente, os efeitos sonoros causados pela escrita aliada à pedalização indicada por Bartók, promovem efeitos acústicos que lançam à sonoridade a patamares futuros, extrapolando mesmo décadas. Um exemplo seria a indicação ‘deixar vibrar’ no último compasso da *Elegia No.2*.

Para Citron (1963, p. 46), “a verdadeira novidade, o pianista Bartók [re] descobrirá no piano em algumas das obras escritas de 1908 a 1911”. Para o autor, o virtuosismo da *Rapsódia para Piano e Orquestra* não é encontrado nas *Duas Elegias*, segundo ele, “demasiado longas e pesadas *Elegias*. Ainda sobre a *Elegia No.1*, citando Stevens, Citron relata que há nela uma “lembrança” da *Sonata em Si menor* de Chopin e que, segundo o próprio Bartók em nota de programa, teria manifestado ‘um retorno à ênfase no romantismo temperado com um pouco do fluxo de *Ondine* de Ravel’⁷ (Citron, 1963, p. 46). No entanto, observa-se que a *Elegia No.2*, Molto adagio em Dó sustenido menor, sempre rubato, poderia ser considerada um verdadeiro tributo à citada *Sonata* de Chopin, visto que a peça inicia com o arpejo La, Sol #, Mi e Do#, componente motivico que é repetido 16 vezes nos primeiros 6 compasso, no sentido descendente, e muitas mais, seja melódica ou harmonicamente, no decorrer da peça.

⁶ Entre outras: Bartók, *Duas Elegias* pelo pianista Zhenni Li:

https://www.youtube.com/results?search_query=bartok+-+Two+elegias

⁷ Steves note aussi dans la première un souvenir de la "Sonate en si mineur" de Chopin; retour à l'emphase romantique, de l'aveu même de Bartok, mais tempéré d'un peu du ruissellement de "Ondine" revélienne. (Citron 1963, p.56).



Figura 1 - Componente motivico em Arpejos



Fonte: *Elegia No.2*: c.: 1-4, p. 33 Bartók, B. (1908).

As mesmas notas, são modeladas em uma nova roupagem, agora em acordes tocados ascendente e descendemente (arpejos reversos), que são ostensivamente repetidos na parte final da peça por 9 compassos, uma espécie de grito final em efeito sonoro distinto, com a manutenção do pedal “pressionado” até a reverberação sonora esvanecer-se totalmente. Nesta mesma *Elegia No.2* o compositor proporciona liberdade ao intérprete. Há partes em que o número de repetições de arpejos fica a critério do pianista, o que é indicado por um círculo acima da barra de compasso para dois trechos iniciados, respectivamente, nos compassos 27 e 85.

Bartók teria se referido às *Elegias* também como uma “reversão” à grandiloquência do romantismo. Ora, “o conceito de reversão, no entanto, é encontrado de outras maneiras”, como nos nove compassos finais quando há reversão de acordes arpejados, ou seja, devem ser realizados do agudo para o grave quando a indicação de acorde arpejado encontra-se à direita (Figura 2).

Figura 2 - Componente motivico: acordes



Fonte: Elegia No. 1: c.: 99-101, p. 137. Bartók, B. (1908)

Suchoff (1992, p. 432) informa que as obras *Sete Esboços* (1908 - 1910) e as *Duas Danças Romenas* (1909 – 1910) são contemporâneas das *Duas Elegias*. Segundo o autor, os “*Esboços* representam [...] uma tendência semelhante à observada nas *Bagatelas*” e acordes quebrados ‘decorativos’, encontrados no *Esboço 4*, seriam “um certo retorno à técnica pianística antiga, [...] efeitos semelhantes encontrados nas *Elegias*” (Suchoff, 1992, p. 432).⁸

Condução metodológica

Sendo uma pesquisa com abordagem de caráter exploratório e interdisciplinar, utiliza-se como proposta um sistema de prática instrumental que prevê a permanente integração do conteúdo implícito no texto musical aliado, tecnicamente, à sua expressividade como sistema de estudo, ou seja, por meio do entendimento de estruturas musicais, busca-se obter as orientações necessárias à escolha de estratégias técnicas adequadas, em função do resultado sonoro. Procura-se operacionalizar este entendimento em conexão com movimentos adequados reunidos em gestos pianísticos, no sentido de resolver, técnica e musicalmente, as modelagens musicais e suas particularidades expressivas. Tal conexão é estabelecida por meio de ações como o prévio entendimento da obra/peça e suas singularidades formais e estruturais, através do estudo analítico, como também da percepção e antecipação de movimentos adequados à realização pianística do texto musical. Agrega-se às análises, a organização e o planejamento

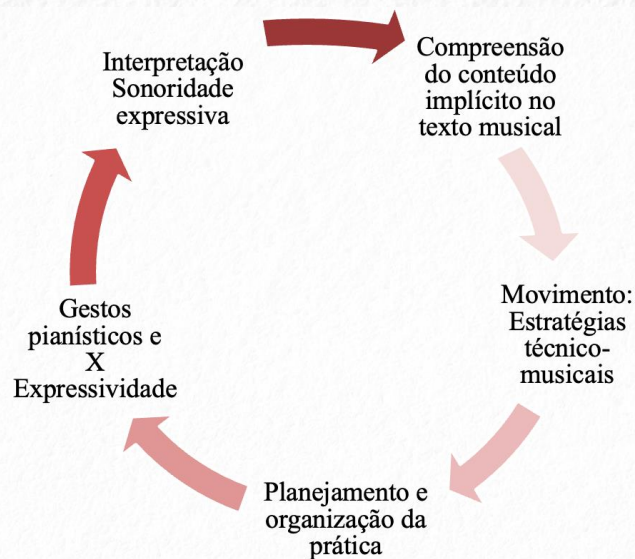
⁸ The Seven Sketches are from the years 1908 to 1910; the Two Elegies from 1908 and 1909; and the Two Rumanian Dances from 1909 and 1910. The Sketches represent, on the whole, a similar trend as observed in the Bagatelles, although in Sketch No. 4 there is a certain return to the old style piano technique (note the ‘decorative’ broken chords there and similar effects in the Elegies). (Suchoff, 1992, p. 432)



da prática em gestos flexíveis e expressivos aplicados, neste artigo, a excertos das *Duas Elegias* de Bartók. Em todo este contexto, está implícita a otimização do desempenho pianístico, levando-se em conta fatores de caráter interdisciplinar.

Segue-se um fluxograma para o reconhecimento e condução integrada de componentes e ações implicados na prática instrumental.

Figura 3 - Fluxograma para a Prática instrumental



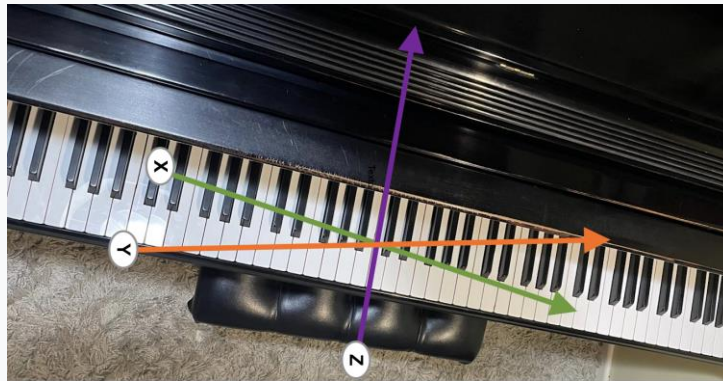
Fonte: A autora

Inclui-se na organização dois direcionamentos: Direcionamento 1 - reconhecimento da estrutura global da peça/obra, destaque aos componentes musicais mais complexos. Direcionamento 2 - aplicação de estratégias técnicas da antecipação e ciclos de movimento + integração de gestos (Schmidt; Lee, 2014; Sloboda, 2008; Póvoas; Barros, 2017). A antecipação é um fenômeno que ocorre antes e durante o movimento, é uma característica das habilidades motoras de alto desempenho. “É uma estratégia para reduzir o tempo, ou mesmo as etapas de processamento que normalmente estariam envolvidos na resposta a um estímulo antecipado” (Schmidt; Lee, 2014, p. 76).

Nos ciclos de movimento a organização sequencial de eventos musicais são selecionados de acordo com a escrita musical (Póvoas 1999) e agregados em gestos flexíveis onde a orientação do movimento (M) é indicado por setas: - a extensão representa o deslocamento na coordenada X; - a orientação para cima e para baixo indica o M no eixo Y;

- a curvatura orienta a coordenada Z.

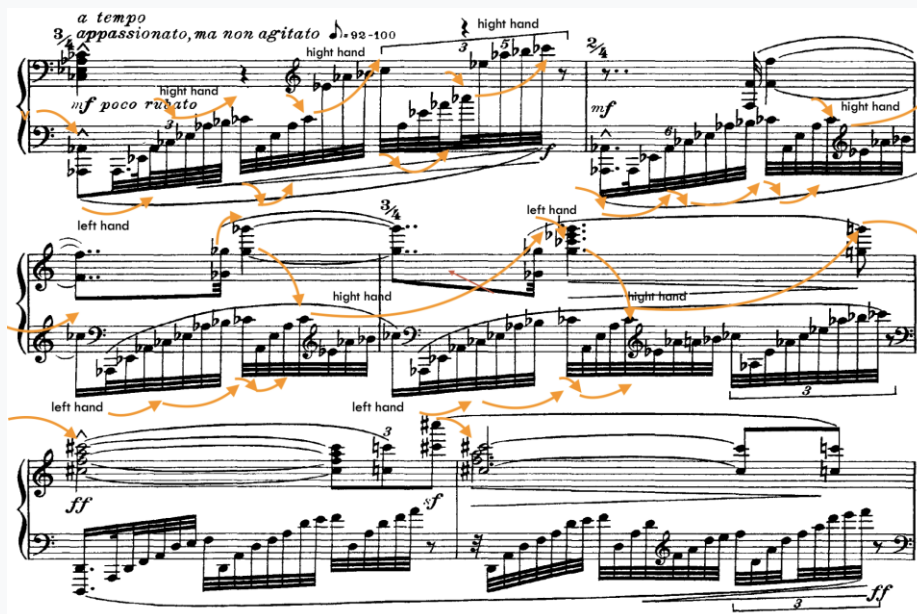
Figura 4 - Coordenadas



Fonte: A autora.

Esta estratégia pode ser utilizada na secção do excerto conforme figura seguinte e nem outra equivalente. Note-se que há um jogo de troca entre as mãos na realização dos arpejos.⁹

Figure 4 - Ciclo de movimentos: troca entre mãos

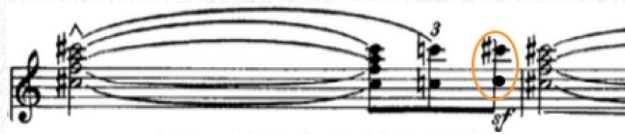


Fonte: *Elegia No. 1*: c. 38-43, p.28. Bartók, B. (1908), a autora.

⁹ Link de vídeo, Figura 4 - Elegia No.1 de Béla Bartók (cc. 38-43): https://youtu.be/FU-B_YBhYZ8

A segunda estratégia, simplificação do movimento por redução de distâncias (SMRD), trata-se de uma abordagem interdisciplinar para o planejamento e a orientação de movimentos de média e longa distância na prática pianística. Nela propõe-se a redução de movimentos para estabelecer pontos de referência no teclado, integrando-se ao conceito de *Ciclos de Movimento*: a) Pode ser usada para facilitar a execução de eventos distantes no teclado, por exemplo, entre os compassos 44 e 45: a) tocar acordes e oitavas na mesma altura de maneira cômoda e naturalmente flexível (Figura 5a), observando-se o gestual resultante e memorizando-o. Este mesmo movimento, uma vez sentido e percebido poderá ser transferido para a etapa seguinte. b) Suprimindo a nota aguda de oitavas, como na Figura 5b, onde, com o movimento anteriormente experimentado se realizaria o primeiro acorde, a seguir a oitava de Dó e depois, tocar o Dó# da oitava seguinte somente com o polegar. c) Tocar acordes e oitavas nas alturas conforme escritas.

Figura 5ª - Aplicando estratégia SMRD. Tocando eventos na mesma altura



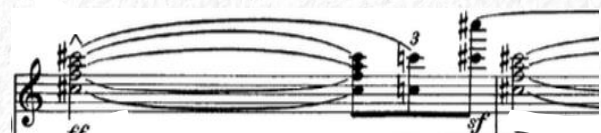
Fonte: Elegia No. 1: c.: 44-45, p. 27. Bartók, B. (1908). A autora

Figura 5b - Aplicando estratégia SMRD. Tocando sem o Dó#5



Fonte: Elegia No. 1: c.: 44-45, p. 27. Bartók, B. (1908). A autora

Figura 5c - Aplicando estratégia SMRD. Tocando com o Dó# 5



Fonte: Elegia No. 1: c.: 44-45, p. 27. Bartók, B. (1908). A autora

No excerto seguinte podem ser utilizadas ambas as estratégias.¹⁰

¹⁰ Link de vídeo, Figura 6 - Elegia No.1 de Béla Bartók (cc. 66-70): <https://youtu.be/jJ6fVRVYZOs>



Figura 6: Aplicando Ciclos e SMRD



Fonte: Elegia No. 1. Bartók, B. (1908): c. 66-70. A autora

Discussão

Para alcançar resultados ótimos em uma realização músico-instrumental incluem-se, como requisitos essenciais, o entendimento sobre conteúdos a serem manipulados, nesse caso, o material musical contido na obra ou peças, a organização do processo (Lebler & Harrison, 2017), “exigindo uma combinação de talento e prática, treinamento e experiência contínuos e deliberados” (Goebel, 2017, p.1). Este complexo de condições e ações deverá conduzir ao controle das necessárias habilidades para alcançar o resultado desejado, as quais dependem do movimento corporal como meio condutor.

Quanto aos aspectos corporais referenciamos, entre outros autores, na área do controle motor Magill & Anderson (2017) que relacionam estratégias a atividades que têm o movimento como foco de pesquisa. Assim sendo, consideramos seus argumentos em uma relação de equivalência com a ação pianística e estratégias técnico-instrumentais “ciclos de movimento” e SMRD (Simplificação do Movimento por Redução de Distâncias), Póvoas em permanente estudo investigativo.

A compreensão do conteúdo da peça ou obra e de suas especificidades deve permitir ao intérprete desenhar o percurso de sua prática, ou seja, a ordenação do que e como trabalhar, de que maneira a objetivá-lo, o que depende, entre outros fatores, da organização e aplicação de recursos técnicos, adequados ao texto musical, movimentos. Tal organização visa orientar músicos instrumentistas na otimização do uso e controle das ações necessárias à atividade

(Davidson & Correia, 2002; Sloboda 2008), ou seja, à prática deliberada. Em consequência, a organização da prática deverá potencializar, significativamente, aspectos motivacionais (Lehmann, A. C.; Sloboda, J. A.; Woody, R. H., 2007) essenciais para alcançar um estado de segurança aos resultados interpretativos almejados.

A modelagem é um termo usualmente empregado no âmbito do desenho/pintura referindo-se à forma e sua representação tridimensional, dando destaque para a obtenção do relevo por meios de criação de luz e sombra, equivalente às diferentes sonoridades e dinâmicas nas músicas. No âmbito da Moda, a modelagem também tem destacada funcionalidade. Palmer (1997, p.119), refere-se à interpretação musical dentro de um conceito de modelagem. A autora argumenta que “[a] interpretação refere-se à modelagem individualista de uma peça pelos intérpretes de acordo com suas próprias ideias ou intenções musicais”. Para a autora, as “diferenças de interpretação podem explicar por que a mesma partitura musical é executada de maneira diferente por diferentes intérpretes ou porque o mesmo intérprete pode executar uma peça de maneira diferente em ocasiões separadas.

Dada a essencialidade de que uma prática possa ou deva ser deliberadamente organizada, a integração entre componentes musicais, a pesquisa e aplicação de recursos e estratégias requerem a nossa atenção.

Considerações finais

Neste estudo de caráter exploratório trouxemos à amostra procedimentos percorridos na modelagem para uma interpretação pianística das *Duas Elegias* para Piano, Op. 8b Sz. 41 de Béla Bartók (1881-1945). No que concerne ao reconhecimento de componentes constitutivos do arcabouço musical e estratégias de organização da prática, e a aspectos envolvidos na relação entre texto musical, estratégias técnicas e sonoridade, pretendeu-se estabelecer conexões entre o material musical, a prática de recursos técnicos e resultados, incorporando o planejamento da prática e o uso dos recursos técnicos ‘ciclos de movimento’ e ‘SMRD’ em situações específicas de execução instrumental.

Como contribuição, espera-se que uma descrição das situações músico-instrumentais exploradas que inclui a análise observacional da aplicação de estratégias na prática pianística, assim como a obtenção de informações com diagnóstico de causas possam,



oportunamente, orientar e motivar músicos na seleção e mesmo na criação de procedimentos que conduzam à otimização do desempenho global do pianista.

Resultados preliminares mostram que o planejamento prévio de movimentos em gestos flexíveis e sua organização com base no texto musical, considerando aspectos motivacionais na escolha pelo gênero musical pelo compositor, são fatores que auxiliam na modelagem interpretativa no sentido de uma prática e realização músico-instrumentais mais objetivas. Neste sentido, outras questões intrínsecas ao desempenho artístico, ainda não discutidas aqui, podem ser potencializadas pelo estudo de carácter integrativo, conforme em parte aqui mostrado.

Referências

ANTOKOLETZ, Elliot; SUSANNI, Paolo. Bela Bartók. A research and Information Guide. Routledge Music Bibliographies. New York, 2011, Third Edition. Amanda.

BARTÓK, Béla. *Béla Bartók Essays*. Selected and Edited by SUCHOFF, Benjamin. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

BARTÓK, Béla. *Zwei Elegien*. Album für Klavier III. Budapest: B. S. Schott's Söhne, 1967, p. 26-44.

DAVIDSON, J. W. & CORREIA, Jorge. S. Body Movement. In: PARNCUTT, R. & MCPHERSON, G. (Eds). *The Science and Psychology of Music Performance – Creative Strategy for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 236-250.

JUSLIN, P. N. Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31(3), 2003, p. 273-302.

LEBLER, D.; HARRISON, S. Evaluating progress and setting directions: examination and assessment. In: Rink, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. (Eds). *In: Musicians in the Making – Pathways to Creative Performance*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 93-107.

LEHMANN, A. C.; SLOBODA, J. A.; WOODY, R. H. Motivation. In: Lehmann, A. C.; Sloboda, J. A.; Woody, R. H. (Eds). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. University of California Press, 2007, p. 44-60.

MAGILL, Richard. A.; ANDERSON, D. I. *Motor Learning and Control*. 11th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2017.

PALMER, Caroline. Music Performance. *Annu. Rev. Psychol.* 1997. 48:115–38



PÓVOAS, M. B. C. *Controle do movimento com base na relação e regulação do impulso-movimento*. Possíveis reflexos na otimização da ação pianística. [236 f.]. [Tese (doutorado em dezembro) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. 1999. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189554/000246719.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

PÓVOAS, M. B. C. Ciclos de Movimento - um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: *Anais do VI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília, DF, 2006. p. 1-6.

PÓVOAS, M. B. C. & BARROS, L. C. *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários de Edson Zampronha*: Elementos musicais de identificação e de sincronia técnico-interpretativa. *Vórtex Music Journal*, 2017, v. 5, n. 3, p. 1-26.

RINK, J. The Line of Argument in Chopin's E Minor Prelude. *Early Music*. 2001, v. 29, n. 3 p. 434-444.

SLOBODA, J. A. *A Mente Musical: A psicologia definitiva da música*. Trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

SCHMIDT, R. A., & LEE, T. D. *Aprendizagem e Performance Motora - dos princípios à aplicação*. Porto Alegre: Artmed Ed., 9ª Ed. 2014.

SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók – Essays*. Lincon: University of Nebraska Press, 1992.

SUCHOFF, Benjamin. *Piano Music of BELA BARTÓK*. New York: Dover Publications, 1981

