

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Tese de Doutorado

**COMPREENSÃO E PRODUÇÃO DE TIMBRE NO PIANO: UM ESTUDO DE CASO  
COM PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS**

**NAYANE NOGUEIRA SOARES**

Porto Alegre  
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**NAYANE NOGUEIRA SOARES**

**COMPREENSÃO E PRODUÇÃO DE TIMBRE NO PIANO: UM ESTUDO DE CASO  
COM PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Orientação: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Nayane Nogueira  
COMPREENSÃO E PRODUÇÃO DE TIMBRE NO PIANO: UM  
ESTUDO DE CASO COM PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS / Nayane  
Nogueira Soares. -- 2022.  
164 f.  
Orientadora: Cristina Maria Capparelli Gerling.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Timbre. 2. Piano. 3. Metáfora. I. Gerling,  
Cristina Maria Capparelli, orient. II. Título.

**NAYANE NOGUEIRA SOARES**

**COMPREENSÃO E PRODUÇÃO DE TIMBRE NO PIANO: UM ESTUDO DE CASO  
COM PIANISTAS PÓS-GRADUANDOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Tese aprovada em 12 de Julho de 2022.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling - UFRGS

(Orientadora e presidente da banca)

---

Flávia Pereira Botelho - UFU

---

Lúcia Silva Barrenechea - UNIRIO

---

Marcos Vinícius Araújo - UFRGS

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por todo conhecimento compartilhado durante esses anos de curso e, especialmente, à professora Cristina Capparelli Gerling pela paciência e por sua incansável e inspiradora dedicação a nos ensinar música.

Aos participantes desta pesquisa, muito obrigada pela disponibilidade e comprometimento. Sem vocês este trabalho não teria sido possível.

Aos meus pais, Francisco e Maria, pelo amor e apoio constante em importantes etapas da minha trajetória. Sou muito grata a vocês por tudo que fazem por mim!

Ao Lucas Brayner, meu companheiro, amigo, conselheiro, meu amor, que esteve ao meu lado nesses últimos três anos. Obrigada por todo apoio, carinho e por todos os momentos felizes que vivenciamos juntos.

Aos funcionários e bolsistas do Programa, obrigada pelo companheirismo, pelos cafés e pelas assistências durante esses anos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudo que viabilizou a realização desta pesquisa e possibilitou à dedicação exclusiva nesta etapa da minha formação acadêmica.

Aos meus amigos e companheiros de jornada que estão espalhados por todo o Brasil. Obrigada pelas conversas, conselhos, risadas, almoços, jantares, cafés, e por todos os momentos de descontração que tornam a vida mais leve.

## RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo investigar como pianistas em nível de pós-graduação compreendem, explicam e produzem diferentes timbres no piano em obras dos séculos XX e XXI. Para tal, primeiramente, foi apresentada a noção de timbre tanto pela perspectiva de teóricos acústicos quanto pela perspectiva de músicos, pianistas e pedagogos. A investigação também se fundamentou em conceitos da linguística cognitiva, especialmente a tese de Lakoff e Johson (2003) sobre pensamento metafórico, tendo em vista a ampla utilização de um vocabulário calcado em metáforas nos relatos dos participantes. Dois estudos foram delineados. O primeiro contou com a participação de dois pianistas executando um mesmo trecho da obra *Vers la flamme* de A. Scriabin (c. 1-40), que contém o termo descritivo “*sombre*”. Neste estudo, um dos participantes já havia estudado a obra no ano anterior à coleta, enquanto que o outro participante aprendeu e executou esses quarenta compassos no momento da coleta. Após uma análise preliminar dos dados coletados, foi levantada a hipótese de que o processo de maturação de uma obra requer tempo e reflexão sobre a prática, e que a produção de timbres está diretamente relacionada ao domínio do pianista sobre o que está sendo executado. Portanto, foram realizados alguns ajustes nos critérios da composição da amostra para o segundo estudo que contou com a participação de três pianistas pós-graduandos. Assim, no momento da coleta, os três participantes se encontravam em fase final de preparação de recitais e, com um tempo mais longo de contato e estudo das obras, demonstravam maior competência e domínio do repertório selecionado. Para concluir, os dados indicam que a percepção e a manipulação de timbre no piano nos dois estudos estão intimamente ligadas aos aspectos estruturais da composição, aos parâmetros de performance, às ações corporais e ao pensamento metafórico. Timbre foi identificado como identidade particular de um som, mas também como individualidade de um compositor, de uma obra ou de um performer. A produção de timbres no instrumento foi identificada também como resultado combinado de múltiplos parâmetros de performance, bem como pensamento metafórico e realização de diferentes toques pianísticos e gestos corporais.

**Palavras-chave:** Timbre; timbre no piano; metáfora.

## ABSTRACT

This research aimed to investigate how pianists at the postgraduate level understand, explain and produce different piano timbres in works from the 20th and 21st centuries. To this end, first, the notion of timbre was discussed both from the perspective of acoustic theory and from the perspective of musicians, pianists, and pedagogues. The investigation was also based on concepts of cognitive linguistics, especially Lakoff and Johnson's (2003) thesis on metaphorical thinking, given the wide use of a vocabulary based on metaphors found in the participants' reports. The first of two studies comprised the participation of two pianists playing the same passage from the work *Vers la flamme* by A. Scriabin (c. 1-40), whose passage contained the descriptive term "sombre". In this study, one of the participants had studied the work the previous year before the data collection, while the second participant learned and performed the first forty measures of the composition at the time of data collection. After a preliminary analysis of the collected data, the question of time needed for achieving mastery and the ability to produce an intended set of timbres became a relevant part of a hypothesis regarding practice and performance. Therefore, the second study underwent adjustments as far as sampling criteria for both, participants and repertoires. The second study included three postgraduate pianists who, at the time of collection, were at the final stages of preparing recitals, that is, they had already demonstrated proficiency if not mastery in their chosen repertoires. In conclusion, for the two studies data implies that for this sample, the perception and manipulation of timbre at the piano is closely linked to structural aspects of composition, performance parameters, body gestures and metaphorical thinking. Timbre has been identified not only as the defining identity of a sound, but also as the setting of individual traits of a composer in close collaboration with the capabilities and intentions of the performer. The production of timbres in the instrument results from an intricate array of performance parameters, metaphorical thoughts and images as well as the realization of different piano touches and body gestures.

**Keywords:** Timbre; Piano Timbre; Metaphor.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Metáfora conceitual O AMOR É UMA VIAGEM. Fonte: Autora. ....	38
<b>Figura 2</b> - Tipos de viagens. Fonte: Autora. ....	38
<b>Figura 3</b> - Credo da Missa Pope Marcellus de Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 52-58. ....	47
<b>Figura 4</b> - Gamelão. Fonte: Google fotos. ....	53
<b>Figura 5</b> - Delineamento da coleta do primeiro estudo. ....	57
<b>Figura 6</b> - Delineamento da coleta do segundo estudo. ....	60
<b>Figura 7</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 1-18. ....	67
<b>Figura 8</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 1-5. ....	70
<b>Figura 9</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 1. ....	74
<b>Figura 10</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 19-27. ....	74
<b>Figura 11</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 27-34. ....	76
<b>Figura 12</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 12-23. ....	77
<b>Figura 13</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 27-34. ....	77
<b>Figura 14</b> - Daina n. 14 - Janis Medins, c. 1-2. ....	80
<b>Figura 15</b> - Formato da onda do áudio da performance de P1 (a) e P2 (b). ....	82
<b>Figura 16</b> - Toada - Hércules Gomes, c. 7-12. ....	85
<b>Figura 17</b> - Toada - Hércules Gomes, c. 9-12. ....	86
<b>Figura 18</b> - Toada - Hércules Gomes, c. 83-88. ....	87
<b>Figura 19</b> - Toada - Hércules Gomes, c. 105-110. ....	88
<b>Figura 20</b> - Toada - Hércules Gomes, c. 125. ....	90
<b>Figura 21</b> - <i>Toada</i> - Hércules Gomes, c. 146-149. ....	90
<b>Figura 22</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 1-2. ....	92
<b>Figura 23</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 8-12. ....	92
<b>Figura 24</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 25-28. ....	93
<b>Figura 25</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 13-21. ....	93
<b>Figura 26</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 39. ....	94
<b>Figura 27</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c.13-14. ....	94
<b>Figura 28</b> - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 160-162. ....	95
<b>Figura 29</b> - The tides of Manaunaun - Henry Cowell, c. 1-9. ....	97
<b>Figura 30</b> - Posicionamento da mão no teclado (P5). ....	98
<b>Figura 31</b> - Vers la flamme - Scriabin, c. 27-31. ....	104
<b>Figura 32</b> - Gestos 1 de P1: esticando o dedo. ....	105
<b>Figura 33</b> - Gestos 2 de P1: movimento de mão e braço. ....	105
<b>Figura 34</b> - Movimento corporal de P2. ....	106
<b>Figura 35</b> - Gesto de P4. ....	107
<b>Figura 36</b> - Demonstração de P5 de como tocar os clusters maiores. ....	107
<b>Figura 37</b> - Porcentagem geral dos domínios físico, musical e psicológico. ....	109
<b>Figura 38</b> - Domínio físico, musical e metafórico de P1, P2, P3, P4 e P5. ....	110
<b>Figura 39</b> - Domínio físico. ....	110
<b>Figura 40</b> - Domínio musical. ....	111
<b>Figura 41</b> - Domínio psicológico. ....	113

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Mapeamento de obras do estudo piloto.....	58
<b>Tabela 2</b> - Estudo B: Dados dos participantes e obras escolhidas.....	60
<b>Tabela 3</b> - Temáticas iniciais e temáticas gerais deste estudo.....	99

## LISTA DE ESQUEMA

<b>Esquema 1</b> - Esquema das etapas e atividades da pesquisa.....	57
<b>Esquema 2</b> - Timbre no piano. ....	115

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 TIMBRE.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 ETIMOLOGIA E DEFINIÇÕES DO TERMO TIMBRE.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2 TIMBRE NO PIANO .....</b>	<b>18</b>
<b>2 A METÁFORA PELA PERSPECTIVA DA LINGUÍSTICA COGNITIVA .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 LINGUÍSTICA COGNITIVA: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 METÁFORA .....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 TEORIA DA METÁFORA CONCEITUAL DE LAKOFF E JOHNSON.....</b>	<b>34</b>
<b>3 METÁFORA EM MÚSICA .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>3.2 A METÁFORA NA MÚSICA .....</b>	<b>45</b>
3.2.1 Mapeamento de domínios cruzados .....	47
<b>4 METODOLOGIA .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1 DELINEAMENTO DOS ESTUDOS .....</b>	<b>56</b>
4.1.1 Estudo A .....	57
4.1.2 Estudo B.....	59
<b>4.2 ANÁLISE DE DADOS .....</b>	<b>61</b>
<b>5 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....</b>	<b>63</b>
<b>5.1 ESTUDO A .....</b>	<b>63</b>
5.1.1 Vers la flamme - A. Scriabin (1872-1915).....	63
5.1.2 O conceito de timbre para P1 e P2 .....	67
5.1.3 A concepção sonora deste trecho para P1 e P2 .....	69
5.1.4 A partitura de Vers la flamme .....	72
5.1.5 Recursos performáticos utilizados por P1 e P2 .....	73
5.1.6 O corpo e o timbre na perspectiva de P1 e P2.....	77
5.1.7 Como P1 e P2 exploram/trabalham a qualidade sonora no estudo diário .....	78
<b>5.2 ESTUDO B .....</b>	<b>82</b>
5.2.1 O conceito de timbre para P3, P4 e P5.....	82
5.2.2 Toada - Hércules Gomes (1980) .....	84
5.2.2.1 Concepção timbrística de P3 da Toada.....	84
5.2.3 Sonata n. 12 - I. Allegretto - Nikolai Kapustin (1937-2020) .....	90
5.2.3.1 Concepção timbrística de P4 do primeiro movimento da Sonata n. 12 .....	91
5.2.4 The tides of Manaunaun - Henry Cowell (1897-1965) .....	95
5.2.4.1 Concepção timbrística de P5 da peça The tides of Manaunaun .....	96
<b>5.3 TEMÁTICAS EMERGENTES .....</b>	<b>99</b>
5.3.1 Concepção de timbre.....	100
5.3.1.1 Timbre como identidade e individualidade.....	100
5.3.1.2 Timbre como interpretação das intenções do compositor (texto musical e texto escrito).....	100
5.3.1.3 Timbre no piano é o resultado combinado de múltiplos parâmetros de performance .....	101
5.3.1.4 Timbre como pensamento metafórico .....	102
5.3.2 Produção de timbre .....	104
5.3.2.1 Timbre como a realização de diferentes tipos de toques no instrumento.....	104
5.3.2.2 Timbre associado aos movimentos e gestos corporais.....	105
5.3.2.3 Timbre como resultado de tocar conscientemente e do tempo de estudo da obra.....	107
<b>5.4 ANÁLISE DE DOMÍNIOS FÍSICO, MUSICAL E PSICOLÓGICO.....</b>	<b>109</b>
5.4.1 Domínio físico .....	110
5.4.2 Domínio musical.....	111
5.4.3 Domínio psicológico .....	111
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>126</b>
<b>APÊNDICE 1 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA - ESTUDO A.....</b>	<b>126</b>
<b>APÊNDICE 2 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA - ESTUDO B.....</b>	<b>126</b>
<b>APÊNDICE 3 - CARTA DE CESSÃO DOS DADOS .....</b>	<b>127</b>
<b>APÊNDICE 4 - TABELA DE ANÁLISE DE DOMÍNIOS.....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO A - PARTITURA: <i>VERS LA FLAMME</i> DE A. SCRIBIN (C. 1-40) .....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO B - PARTITURA: <i>TOADA</i> DE HÉRCULES GOMES.....</b>	<b>140</b>
<b>ANEXO C - PARTITURA: <i>SONATA N. 12 (MOV. I)</i> DE N. KAPUSTIN .....</b>	<b>154</b>
<b>ANEXO D - PARTITURA: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> DE H. COWELL.....</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

Ainda que o timbre seja amplamente compreendido como uma propriedade inerente de uma fonte sonora, é também imaginado pelos músicos como uma qualidade refinada do som, podendo ser controlada por meio de nuances expressivas em suas performances. No piano, embora os teóricos acústicos argumentem que a característica do timbre não se altera sejam quais forem as manipulações utilizadas na execução, isto não tem impedido os pianistas de explorarem as possibilidades sonoras no instrumento. Ao longo dos anos, surgiram diversas propostas de definição do termo timbre, no entanto, as ambiguidades com relação ao uso do termo permanecem. Assim, alguns teóricos acústicos, pedagogos e músicos vem optando por termos diferenciados, incluindo sinônimos comuns como “som”, “qualidade do som”, “cor do som”, “cor”, “cor sonora”, “sonoridade” e “voicing”. Ao contrário de outros parâmetros unidimensionais da música tais como altura e intensidade, que tendem a ser mapeados, respectivamente, em termos descritivos lineares como grave-agudo e forte-piano, a natureza multidimensional do timbre por vezes dificulta uma descrição mais consistente. De forma geral, o timbre é caracterizado por meio de descritores metafóricos como suave, seco, brilhante, áspero, escuro, redondo, sombrio, dentre outros. E, de fato, os pianistas referem-se e identificam diferentes timbres por meio de um extenso vocabulário, cujos termos abstratos e metafóricos designam uma variedade de sons que, potencialmente, podem ser obtidos através de manipulações parcialmente descritas na literatura.

A “qualidade do som” é um elemento importante na performance musical. Pedagogos e pianistas como Sándor (1981), Kochevitsky (1967) e Neuhaus (1973) destacam essa qualidade como uma característica essencial a ser desenvolvida pelo pianista. Enquanto alguns afirmam que esta depende tanto da característica do instrumento quanto dos gestos do performer, outros apontam para a dependência da “concepção mental” do som que deve ser produzido através do trabalho minucioso de aspectos corporais como o relaxamento dos braços, punhos, ombros e dedos, bem como de aspectos mais específicos da execução como, por exemplo, diferenciar planos sonoros em uma composição polifônica.

O meu interesse por esta temática surgiu a partir de reflexões durante a prática e o estudo da obra *Gargoyles* de Lowell Liebermann, uma das músicas do meu repertório de recital de doutorado de 2018. *Gargoyles* integra um conjunto de quatro peças com caracteres e sonoridades muito diferenciadas, bem como estruturas rítmicas e harmônicas distintas. Frente ao desafio técnico e interpretativo desta obra, refleti sobre como diferentes timbres poderiam ser gerados. A partir desta experiência, surgiram questionamentos importantes que nortearam o

desenvolvimento desta pesquisa: Como os pianistas conceituam timbre no piano? Como os pianistas pensam a produção de diferentes timbres? Quais seriam os recursos e aportes em termos de conhecimentos musicais e extramusicais utilizados na realização de diferentes timbres no instrumento? Até que ponto termos descritores auxiliam a concepção e produção de diferentes timbres? Diante disto, esta pesquisa teve como objetivo geral investigar como pianistas em nível de pós-graduação compreendem, explicam e produzem diferentes timbres no piano em obras dos séculos XX e XXI. Como objetivos específicos foram elencados os seguintes: (i) identificar as concepções de timbre de diferentes pianistas; (ii) detectar os conteúdos musicais e extramusicais aos quais os pianistas recorrem para realizar diferentes timbres no instrumento; (iii) identificar ações corporais que os pianistas realizam para produzir os timbres desejados. Em suma, o trabalho dirige-se principalmente à maneira pela qual pianistas descrevem, conceituam e vivenciam questões timbrísticas pretendidas e/ou executadas.

O texto a seguir estrutura-se em seis capítulos. O primeiro discute o significado e a compreensão do conceito de timbre em uma perspectiva temporal. O segundo delinea uma discussão sobre a natureza da metáfora e do pensamento metafórico, fornecendo uma visão aprofundada dos mecanismos cognitivos subjacentes ao modo de pensar adotando um viés da linguística cognitiva (LAKOFF e JOHSON, 2003). Este capítulo revelou-se necessário tendo em vista a ampla e constante utilização de um vocabulário calcado em metáforas nas falas dos participantes. O terceiro capítulo apresenta uma perspectiva de como teorias da metáfora influenciaram a discussão sobre metáfora e música, com foco particular nos estudos de Zbikowski (1998, 2002). Este autor baseou-se nas pesquisas recentes da psicologia e linguística cognitiva para demonstrar como empregamos capacidades cognitivas básicas para compreendermos os fenômenos musicais. O quarto capítulo apresenta a metodologia da pesquisa, bem como o delineamento metodológico de natureza qualitativa e quantitativa dos dois estudos desenvolvidos. No quinto capítulo são expostos os resultados da pesquisa, as temáticas emergentes, bem como a análise de domínios físico, musical e psicológico. Por fim, no sexto capítulo são apresentadas as considerações finais do trabalho.

# 1 TIMBRE

## 1.1 Etimologia e definições do termo timbre

O termo timbre, de origem francesa, surge pela primeira vez no início do século XII para designar um tipo de tambor grego/bizantino, o *tumbanon* feito de pele de cabra ou de boi. Mais tarde, também passou a denominar um sino sem badalo que tinha a função de alertar, como uma campainha. No início do século XVIII, o termo timbre começou a ser usado para designar um selo, uma marca de autenticação e, em seu uso mais comum em francês, um selo postal. Na heráldica<sup>1</sup>, timbre é um ornamento de brasão, uma peça que é colocada sobre o virol de um elmo, que servia para distinguir um cavaleiro dos demais.<sup>2</sup>

No campo musical, a noção de timbre está relacionada a uma característica sonora, aquilo que nos permite distinguir um som de mesma frequência produzido por fontes sonoras diferentes. Esta definição é comumente conhecida e bem compreendida, tanto que ambos os dicionários *Grove Music Online* e *Oxford Dictionary of Psychology*, compartilham uma definição muito semelhante, qual seja: a qualidade de um som; a propriedade que distingue o som contínuo tocado por dois instrumentos ou duas vozes diferentes com mesma altura e intensidade. Este termo é frequentemente utilizado em diferentes áreas do conhecimento - música, acústica, linguística, psicoacústica -, ainda que as definições sejam diversas e possam assumir significados diferentes dependendo do contexto. Marozeau (2004), em sua tese *L'effet de la fréquence fondamentale sur le timbre*, destacou três usos principais:

**Timbre-identidade** - O timbre pode ser usado para designar as propriedades permitindo o reconhecimento de uma categoria de fonte sonora. Essa noção é usada, por exemplo, quando falamos sobre o *timbre de um violão, um violino, uma voz masculina...* O timbre caracteriza aqui uma impressão sonora geral: todos os violões têm o mesmo timbre, quaisquer que sejam as características do instrumento, do músico, da nuance ou da nota tocada.

**Timbre-individualidade** - O timbre pode ser usado para caracterizar uma fonte específica. Falamos, por exemplo, *do timbre do seu primeiro violão, a voz de uma pessoa, um músico...* O timbre ainda caracteriza uma impressão geral, mas limitado a uma única fonte ou associação: fonte mais músico.

**Timbre-qualidade** - O timbre é usado na psicoacústica para designar uma qualidade perceptiva da mesma maneira que altura ou intensidade. Nesse sentido, caracteriza a percepção de um som por outras qualidades que não sejam afinação, duração, intensidade ou localização. Falamos, por exemplo, *do timbre de um som, de uma nota*

<sup>1</sup> Heráldica é a ciência que estuda as regras, formas, tradições, simbolismos e significados históricos, políticos, culturais e sociais de escudos e brasões.

<sup>2</sup>Fonte: **Encyclopedie Universelle**: [http://encyclopedie\\_universelle.fracademic.com/72574/timbré](http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/72574/timbré);

**DECEL-Diccionario Etimológico Castellano en Línea**: <http://etimologias.dechile.net/?timbre>; **EtymoLog!que**: <https://www.etymo-logique.com/le-mot-du-jour/timbre/>.

*de um instrumento, de uma vogal...*<sup>3</sup> (MAROZEAU, 2004, p. 11; grifos do autor, tradução nossa).

A definição de timbre costuma ser funcional e categórica. De acordo com Marozeau (2004, p. 12), os dois primeiros usos contêm semelhanças porque fazem referência às classes de sons pré-estabelecidas e dão margem para alguma variabilidade em cada uma das classes. No entanto, as classes exibem níveis variados de detalhe, por exemplo, o timbre associado à classe de violinos e o timbre de um violino em particular. O terceiro uso torna-se necessário para a análise dos dois anteriores. Na identificação de um instrumento ou da voz de uma pessoa usamos o maior número possível de pontos de reconhecimento dos timbres-qualidades emitidos pelo instrumento ou pela pessoa. Um oboé, por exemplo, pode emitir sons com qualidades timbrísticas bem diferentes dependendo de sua extensão (tessitura), seu modo de tocar (técnica) e das várias nuances aplicadas na execução do instrumento. No entanto, a partir do momento que um oboísta toca a primeira nota, é possível reconhecer o instrumento como tal. As notas emitidas por um mesmo instrumento têm, sincronicamente, tanto características comuns quanto características que lhes são específicas. Sendo assim, podemos reconhecer uma voz dentre milhares de outras. Por exemplo, podemos aprender a distinguir com notável acurácia não só as vozes de Maria Callas e Jessye Norman, mas ainda, como Bernays (2013, p. 10) menciona, podemos perceber o estado emocional e as intenções de um locutor por meio das nuances na qualidade da voz.

Dentre os parâmetros sonoros -altura, intensidade e duração-, por conta de sua complexidade e intangibilidade, timbre é o fator acústico e psicoacústico mais complexo de descrever, analisar e quantificar. Como Cogan e Escot (2013, p. 420) afirmam, timbre é, talvez, o parâmetro musical mais paradoxal, e esse paradoxo consiste no “contraste entre seu poder direto de comunicação e a dificuldade histórica de ser compreendido crítica ou analiticamente”. Campbell (2001), no dicionário *Grove Music Online*, menciona que a percepção do timbre é multifatorial, diferente da altura e da intensidade, que podem ser representados em escalas unidimensionais.

---

<sup>3</sup> **Le timbre-identité** - Le timbre peut servir à désigner les propriétés permettant la reconnaissance d'une catégorie de source sonore. Cette notion est utilisée par exemple lorsque l'on parle du timbre *d'une guitare, d'un violon, d'une voix d'homme...* Le timbre caractérise ici une impression sonore générale: toutes les guitares ont le même timbre, quelles que soient les caractéristiques de l'instrument, du musicien, de la nuance ou de la note jouée. **Le timbre-individualité** - Le timbre peut être utilisé afin de caractériser une source particulière. On parle par exemple *du timbre de sa première guitare, de la voix d'une personne, d'un musicien...* Le timbre caractérise encore une impression globale mais limitée à une source unique ou d'une association: source plus musicien. **Le timbre-qualité** - Le timbre est utilisé en psychoacoustique afin de désigner une qualité perceptive au même titre que la hauteur ou la sonie. Dans ce sens, il caractérise la perception d'un son par d'autres qualités que la hauteur, la durée, la sonie ou la localisation. On parle par exemple *du timbre d'un son, d'une note d'un instrument, d'une voyelle...* (MAROZEAU, 2004, p. 11).

O timbre é um atributo mais complexo que altura ou intensidade, que podem ser representados por uma escala unidimensional (alto-baixo para altura, forte-suave para volume); a percepção do timbre é uma síntese de vários fatores e, na música gerada por computador, um esforço considerável foi dedicado à criação e exploração de espaços timbrísticos multidimensionais. O espectro de frequências de um som, e em particular as maneiras pelas quais diferentes parciais crescem em amplitude durante o transiente inicial, são de grande importância na determinação do timbre<sup>4</sup> (CAMPBELL, 2001, tradução nossa).

Integrado aos significativos desenvolvimentos científicos do século XIX, o matemático e físico alemão Hermann von Helmholtz fez contribuições substanciais para o campo de conhecimento de acústica e percepção do som. Em 1863, publicou o livro *On the Sensations of Tone* que estabeleceu uma base científica para teoria musical, psicofísica do som e compreensão dos mecanismos da audição. Helmholtz foi o primeiro a mostrar o papel das características da forma da onda na determinação do timbre dos instrumentos e das vozes. Embora sua teoria tenha sido posteriormente aprimorada, este livro representa o ponto de partida da investigação científica do som (COGAN e ESCOT, 2013, p. 577). Segundo esses autores, Helmholtz propôs que “as diferenças de cor sonora surgem principalmente da combinação de diferentes parciais com intensidades distintas” (Ibid., p. 422). Em 1938, Carl Seashore definiu timbre como:

[...] aquela característica de um som que depende de sua estrutura harmônica modificada pela altura absoluta e intensidade total. A estrutura harmônica é expressa em termos de números, distribuição e intensidade relativa de seus parciais<sup>5</sup> (SEASHORE, 1938, p. 97, tradução nossa).

A definição de Seashore é semelhante à de Helmholtz, e ambas partem de uma perspectiva científica, uma visão objetiva do fenômeno físico do som. Em 1938, Seashore postulou a noção de “sonância” (*sonance*) para descrever as sucessivas mudanças e fusões que ocorrem em um som momento a momento: “sonância é o aspecto da qualidade do som que resulta de flutuações da altura, intensidade, tempo e timbre de um som”<sup>6</sup> (SEASHORE, 1938, p. 108, tradução nossa). No entanto, existe o outro lado, o da visão mais subjetiva da qualidade do som. Rousseau (1768, p. 528), por exemplo, se refere ao termo da seguinte forma: “assim,

---

<sup>4</sup> In: *Oxford Music Online*: Timbre is a more complex attribute than pitch or loudness, which can each be represented by a one -dimensional scale (high - low for pitch, loud - soft for loudness); the perception of timbre is a synthesis of several factors, and in computer-generated music considerable effort has been devoted to the creation and exploration of multi-dimensional timbral spaces. The frequency spectrum of a sound, and in particular the ways in which different partials grow in amplitude during the starting transient, are of great importance in determining the timbre (CAMPBELL, 2001).

<sup>5</sup> [...] timbre is that characteristic of a tone which depends on its harmonic structure as modified by absolute pitch and total intensity. The harmonic structure is expressed in terms of the number, distribution, and relative intensity of its partials (SEASHORE, 1938, p. 97).

<sup>6</sup> [...] sonance is that aspect of tone quality which results from fluctuations in pitch, intensity, time, and timbre with a tone (SEASHORE, 1938, p. 108).

chamamos por metáfora essa qualidade do som pela qual é azedo ou doce, quente ou brilhante, seco ou fofo”<sup>7</sup> (ROUSSEAU, 1768, p. 528, tradução nossa). Descritores como esses são comumente usados para descrever a qualidade do timbre de um som. Como Howard e Angus (2017, p. 238) expõem no livro *Acoustics and Psychoacoustics*, a altura está relacionada a questões como notas na partitura, tonalidade, melodia, harmonia, sistema de afinação e entonação na execução; a intensidade diz respeito à dinâmica musical (*pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*) e também ao equilíbrio entre os membros de um conjunto musical como, por exemplo, entre partes individuais, entre coro e orquestra ou entre solista e acompanhamento. Já o timbre tem uma ampla gama de descritores que incluem termos como suave, seco, brilhante, estridente, escuro, claro, áspero, sombrio, sonoro, sem brilho, dentre outros. Estes podem ser usados para indicar a qualidade percebida ou a natureza tonal de um som, que terão uma altura e uma intensidade específica (Ibid., p. 238). Nessa perspectiva, o *American National Standards Institute* define timbre como “aquele atributo da sensação auditiva em cujos termos um ouvinte pode julgar dois sons apresentados de forma semelhante e tendo a mesma intensidade e altura como sendo diferentes”<sup>8</sup> (ANSI, 1960, apud. HOWARD e ANGUS, 2016, p. 238, tradução nossa). Scholes já define o termo abrangendo alguns descritores timbrísticos:

[...] qualidade do som - áspero ou suave, vibrante ou mais sutilmente penetrante, ‘escarlate’ como o de uma trompete, ‘marrom rico’ como o de um violoncelo, ou ‘prata’ como o da flauta. Essas analogias de cores vêm naturalmente nas nossas mentes, assim como o termo metafórico cor do som é agora usado de maneira habitual como sinônimo de “timbre”; a palavra alemã para timbre é *Klangfarbe* - literalmente “cor do som”<sup>9</sup> (SCHOLES, 1960 apud. BERNAYS, p. 17, 2013, tradução nossa).

Embora suas analogias com cores não venham tão naturalmente em todas as mentes, podemos dizer que, de forma geral, o timbre é qualificado pelos músicos por meio de descritores metafóricos deste tipo, com o intuito de comunicar intenções interpretativas e sonoras de uma obra. A analogia entre cor e som suscita um dos sinônimos do termo timbre - “cor do som” - recorrente entre os músicos e, por vezes, adotado em livros (COGAN e ESCOT, 2013) e textos acadêmicos. “Sonoridade”, “qualidade do som”, “voicing” ou simplesmente “som” são outros

<sup>7</sup> On appelle ainfi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, fourd ou éclatant, sec ou moëlleux (ROUSSEAU, 1768, p. 528).

<sup>8</sup> Timbre is that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds similarly presented and having the same loudness and pitch as being dissimilar (ANSI, 1960, apud. HOWARD; ANGUS, 2016, p. 238).

<sup>9</sup> Timbre means tone quality - coarse or smooth, ringing or more subtly penetrating, “scarlet” like that of the trumpet, “rich brown” like that of the cello, or “silver” like that of the flute. These colour analogies come naturally to every mind, as does the metaphorical term now become a commonplace as synonym for “timbre” - tone colour; the German for “timbre” is *Klangfarbe* - literally “sound-colour” (SCHOLES, 1960 apud. BERNAYS, p. 17, 2013).

sinônimos de timbre usados para referir-se à qualidade sonora de um evento musical. Em 1935, Otto Ortmann, publicou um artigo titulado *What Is Tone-Quality?* para discutir sobre a natureza do conceito “qualidade sonora”. Segundo o autor, qualidade é, ao mesmo tempo, a mais impressionante e a mais elusiva característica do som. Para o músico, é o atributo que permite distinguir os sons de vários instrumentos e as variações de sons do mesmo instrumento. Para o físico, é a relação entre fundamentais e parciais. Independente de qual seja a modalidade de descrição, os termos equivalentes destinados a denotar “qualidade” são emprestados da ideia de “colorido” (*coloring*) ou de uma característica distintiva semelhante como: “cor do som” (*tone-color*) ou simplesmente “cor”, *Klangfarbe*, *timbro*, para representar conceitos que não são facilmente expressos em termos puramente auditivos ou físicos. Nesse artigo, Ortmann refuta a ideia de que qualidade (timbre) seja um quarto atributo do som, cuja natureza não se encontra em nenhum dos outros três (altura, intensidade e duração). Para ele, qualidade não pode ser um quarto atributo primário do som, mas deve ser uma resultante dos outros três elementos. Sendo assim, uma definição para qualidade seria “a reação sensorial total à presença e fusão simultânea de altura, intensidade e duração. É a resultante psicológica dos graus em que esses atributos físicos estão presentes” (Ibid., p. 443). O autor afirma que mesmo parecendo uma afirmação óbvia, isso significa que qualquer mudança em um dos três elementos resultará em uma mudança na qualidade sonora. Para Ortmann, a menção à qualidade é estritamente relacionada à sensação, não a um elemento físico. Trata-se, portanto, de uma reação subjetiva e perceptual. Desta forma, o autor postula a qualidade do som como um atributo psicológico, perceptivo e sensorial, o que explica os muitos termos descritivos que tomamos emprestados de outros sentidos para discriminar uma qualidade sonora.

## 1.2 Timbre no piano

Os teóricos acústicos argumentam que a qualidade do timbre no piano não se altera independentemente de quais sejam os parâmetros de performance utilizados na execução (*timing*, dinâmica, articulação, gestos etc.). No entanto, isso não impede os pianistas de explorarem as possibilidades sonoras no instrumento. Li (2020, p. 12) expõe em sua tese de doutorado<sup>10</sup> que os pianistas têm centenas de descritores para caracterizar as qualidades timbrísticas percebidas (ver por ex.: BELLEMERE e TRAUBE, 2005); e também procuram “imitar” sons orquestrais ao imaginar timbres de outros instrumentos tanto que, ao longo do

---

<sup>10</sup> An Embodied Perspective on Piano Timbre: Conceptualisation and Communication in Performance and Educational Context (LI, 2020).

tempo, buscaram desenvolver formas de abordagens do piano, técnicas e habilidades motoras específicas na tentativa de reproduzir estes timbres no piano. De fato, a qualidade do som é um fator primordial na performance musical e, na história do piano, pedagogos e pianistas tem discutido a respeito disso. György Sándor, em seu tratado *On piano playing: Motion, Sound and Expression*, destaca a qualidade timbrística como a característica de um artista: “é a qualidade do som - o som - que é o ingrediente artístico mais essencial no mundo da música. Todo artista tem um toque e um timbre que podemos reconhecer” (SÁNDOR, 1981, p. 8, tradução nossa).<sup>11</sup> Para Halmrast *et al.*, (2010, p. 184), timbre é “um fenômeno que depende tanto da característica do instrumento quanto dos gestos que o intérprete realiza para produzir o som”. Por outro lado, George Kochevitsky (1967, p. 54), defende que “a qualidade do som de um pianista depende principalmente da sua concepção mental, da sua imaginação interior do som que deve ser produzido”. Segundo o autor, essa capacidade de conceber um som interiormente só se desenvolve no processo de perceber, no ato de tomar consciência desta concepção interior. Sendo assim, afirma que a sonoridade real influencia e enriquece a imaginação interior.

A força e a nitidez da concepção interior orientam o aparato pianístico do pianista para encontrar seus próprios meios para realizar esta concepção. Braço, mão e dedos vão obedecer, ajustar e produzir exatamente o que a mente ditar. A capacidade de auto escuta é, evidentemente, uma condição indispensável. Para citar Walter Gieseking: “É inútil procurar a razão de um belo som em alguma determinada posição do dedo ou da mão; eu estou convencido de que a única maneira de aprender a produzir som bonito é o treinamento sistemático do ouvido” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 55).

Kochevitsky comenta ainda que de nada vale procurar a beleza do som em algum tipo de movimento pianístico. Deve-se priorizar a audição, em vez do olhar. Para o autor, a percepção visual sem concepção interna é de pouca valia. Heinrich Neuhaus, no livro *The Art of Piano Playing*, enfatiza a importância do timbre como timbre-qualidade na performance musical: “a tarefa mais importante, o principal dever de qualquer intérprete é trabalhar o som” (NEUHAUS, 1973, p. 54). Em sua seção de conselhos aos estudantes de piano sobre como trabalhar a qualidade do som o pedagogo discorre que, primeiramente, deve haver “total liberdade e relaxamento do braço e punho, dos ombros às pontas dos dedos, que devem estar sempre prontos, como soldados de frente” (Ibid., p 69). Afinal de contas, segundo o pianista, o fator decisivo para a qualidade do som se processa no contato das pontas dos dedos nas teclas, sendo que, as mãos, o pulso, o braço, os ombros e as costas estão “atrás das linhas” e devem

---

<sup>11</sup> It is tone quality - the sound - that is the most essential artistic ingredient in the world of music. Every artist has a touch and timbre that we can recognize as his own (SÁNDOR, 1981, p. 8).

ser bem-organizados. Alguns outros aspectos mais específicos que Neuhaus aborda são: (i) desenvolver o controle dinâmico ao executar, por exemplo, uma nota forte e a outra piano em um intervalo harmônico ou destacar uma nota em um acorde, podendo ser a nota superior, inferior ou intermediária; (ii) quanto à similaridade dinâmica entre melodia e acompanhamento, diferenciar entre o primeiro e o segundo nível, isto é, a necessidade de estabelecer planos sonoros; (iii) executar com precisão as dinâmicas graduais (*crescendo* e *decrescendo*) e também os *ritardandos* e *accelerandos*; (iv) desenvolver uma coordenação completa dos dedos e das mãos, ou seja, de todo o sistema locomotor com as exigências do ouvido e intenção musical; (v) tocar as notas longas com mais força do que as notas mais curtas devido ao decaimento do som; (vi) e quanto ao pedal, o autor destaca a relevância desta ferramenta como um meio poderoso de obter efeitos (p. 156).

Ortmann (1925)<sup>12</sup> em suas pesquisas empíricas e científicas sobre tipos de toques e a fisiologia da execução no instrumento, já argumentava que os pianistas não conseguem variar o timbre no instrumento sem alterar a dinâmica. Desde então, a relação entre tipos de toque e produção sonora tornou-se um assunto recorrente no debate entre teóricos acústicos e pianistas. Segundo Seashore (1937, p. 360), as principais descobertas de Ortmann podem ser assim resumidas: (i) o pianista tem como exercer controle sobre dois dos quatro fatores em música: intensidade e tempo; (ii) o pianista pode controlar a intensidade somente em termos de velocidade do martelo quando ele sai do mecanismo de escape e também pela ação dos pedais; (iii) existem apenas dois toques significativos na tecla - percussivo e não percussivo - sendo que o primeiro acrescenta mais ruído ao timbre do piano e o segundo permite um controle mais apurado da intensidade desejada; (iv) além da adição do ruído percussivo, o pianista não tem como modificar a qualidade do som, seja através da pressão exercida na tecla ou por manipulações depois que a tecla foi acionada. De acordo com Li (2020, p. 103), os tipos de toques no piano podem ser classificados como: “tipo de ataque (percussivo vs. não percussivo); tamanho da área de contato entre as pontas dos dedos e o teclado (curvo vs. reto); duração (legato vs. staccato); rigidez (suave vs. duro); e a utilização de diferentes partes do corpo (dedo vs. braço). Hamilton (2012), por sua vez, identificou quatro categorias de toque: toque de dedo, toque de mão, toque de peso do braço e toque de braço inteiro. Segundo Seashore:

O artista pode legitimamente pensar e performar tendo a qualidade do som como seu objetivo e controlar conscientemente seu toque em termos de qualidade do som. Da mesma forma, os ouvintes podem considerar a qualidade do som como o fator

---

<sup>12</sup> The physical basis of piano touch and tone: an experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano (ORTAMN, 1925).

principal e pensar na intensidade como um fator secundário e até mesmo não relacionado. Mas permanece o fato de que, em geral, a única maneira pela qual o pianista pode produzir mudanças qualitativas é por meio de mudanças dinâmicas e temporais, e então apenas dentro dos limites estabelecidos pelas características do instrumento<sup>13</sup> (SEASHORE, 1937, p. 365, tradução nossa).

Em 1935, com um oscilograma, Ortmann demonstrou que a produção de som no piano percorre três fases, por assim dizer: primeiramente registra-se apenas o ruído percussivo (ele observou esse aspecto pela irregularidade total da curva da onda), meio segundo depois a qualidade e o formato da onda mudam, e dois segundos após o início do som, a qualidade se aproxima muito de um som “puro”. Ortmann afirma que o efeito da mecânica dos instrumentos sobre a qualidade do som é perceptível em praticamente todos, embora nem sempre na mesma extensão que o piano. Também menciona que a qualidade do início do som e, às vezes, do final do som, é diferente da qualidade do som sustentado. Sendo assim, o autor postulou que a qualidade do som é unicamente uma resultante dos três atributos sonoros: altura, intensidade e duração (ORTMANN, 1935, p. 446). Em 1962, Fletcher, Blackham e Stratton afirmaram que a qualidade do som no piano depende da forma de onda, mas também depende de outros fatores.

É verdade que a qualidade depende da forma de onda. Mas também depende da altura, do volume, do tempo de ataque e do tempo de decaimento, da variação da intensidade dos parciais no decorrer do tempo, do ruído de impacto do martelo, do ruído do pedal e da terminação característica do som causada pelo feltro da surdina etc.<sup>14</sup> (FLETCHER, BLACKHAM e STRATTON, 1962, p. 749, tradução nossa).

Por esta perspectiva, Cogan e Escot (2013, p. 424) asseguram que a cor sonora de um instrumento resulta de uma mistura de características, que eventualmente adquiriu a denominação de “envelope sonoro”. Para os autores, as características mais importantes do envelope sonoro são: o ataque, o corpo e a extinção do som. Reformulando então a descrição de Fletcher, Blackham e Stratton (1962), Cogan e Escot (2013) propõem:

*Ataque* - ruído de impacto do martelo: engloba tanto a intensidade quanto à frequência do ruído de impacto. Um ataque forte implica não apenas um forte ruído de impacto, mas também a inclusão de mais frequências agudas do que no caso de um ataque leve. O ruído de impacto de uma nota forte e aguda é relativamente mais forte que o de uma nota forte e grave.

<sup>13</sup> The artist may legitimately think and perform with tone quality as his objective, and consciously control his touch in terms of tone quality. Likewise, the listener may regard tone quality as the primary factor and think of intensity as a secondary and even unrelated factor. But the fact remains that, in general, the only way in which the pianist can produce qualitative changes is through dynamic and temporal changes, and then only with the limits set by the characteristics of the instrument (SEASHORE, 1937, p. 365).

<sup>14</sup> It is true that the quality depends upon the wave form. But it also depends upon the pitch, the loudness, the decay and attack time, the variation with time of the intensity of the partials, the impact noise of the hammer, the noise of the damping pedal, and also the characteristic ending of the tone by the damping felt etc. (FLETCHER, BLACKHAM e STRATTON, 1962, p. 749).

- tempo de ataque: duração do ruído de impacto (entre 0,03 e 0,1 segundo), dependendo do registro.

*Corpo* - altura e registro: os espectros dos sons do piano são diferentes em registros distintos; no registro mais grave, a fundamental é fraca e o número e a energia de parciais mais agudos são elevados. Nos registros mais agudos, a fundamental é forte e o número de parciais é pequeno.

- volume: o número e as relativas intensidades dos parciais do espectro variam com o volume e com o registro. Sons mais intensos e agudos produzem maior quantidade de parciais agudos e mais fortes; o ruído do pedal (surdina); variação com o tempo da intensidade dos parciais.

*Extinção* - tempo de decaimento: a velocidade da redução do som total em função do tempo. O tempo de decaimento depende do registro, da dinâmica e do tipo de pedalização utilizada; a terminação característica de um som produzida pelo abafador (COGAN e ESCOT, 2013, p. 424, grifo dos autores).

Li (2020, p. 17) menciona que os teóricos acústicos e cientistas se concentram nas qualidades timbrísticas de um único som (ver por ex.: GOEBL, BRESIN, e GALEMBO, 2005; GOEBL, BRESIN e FUJINAGA, 2014), já os músicos se preocupam com a produção de nuances timbrísticas em um contexto polifônico e melódico. Segundo a autora, o emprego de diferentes tipos de toque torna-se o principal recurso para atingir uma variedade de “cores sonoras” no piano. Baron (1958), em seu artigo titulado *Physical Basis of Piano Touch*, traz à tona essa questão discutida pelos físicos e acústicos, qual seja a qualidade de um único som no piano não pode ser influenciada pelo toque sem alteração no volume ou sem o uso de qualquer um dos pedais. Segundo o autor, os pesquisadores Hart, Fuller e Lusby, demonstraram isso gravando curvas sonoras de sons de piano produzidos pela mesma velocidade do martelo, mas por tipos de toques diferentes, e o que descobriram é que as curvas são exatamente iguais. Neste artigo, Baron argumenta que, talvez, os pianistas possam ter razão em defender que o som do piano pode ser influenciado pelo toque.

A velocidade do martelo determina o som proveniente das cordas, no entanto, o som do piano contém ruídos que são causados pelas interações entre as partes do mecanismo do instrumento e pelo impacto do dedo do pianista na tecla. Esses ruídos estão presentes no início da produção do som no instrumento e, em menor grau, na finalização do som. No experimento de Hart, Fuller e Lusby, houve captura somente dos seguimentos sem ruídos do som. Surgiu então uma questão: a qualidade do som do piano é influenciada pelos ruídos contidos no ataque e no decaimento? Baron concluiu que, em primeiro lugar o que caracteriza a qualidade do som de um instrumento nem sempre é um espectro em estado estacionário, ou seja, uma intensidade constante do som ou um som estabilizado. Em segundo lugar, até mesmo a “parte amortecida” da curva de som que contém transientes,<sup>15</sup> não é necessariamente suficiente para caracterizar

---

<sup>15</sup> São denominados transientes os ruídos que os instrumentos produzem quando o som se inicia. Quando analisamos um som, podemos observar a parte estacionária por meio do espectro e as partes transiente (ataque e

um instrumento. Para provar seu ponto, Baron adicionou elementos ruidosos em uma sequência planejada no piano, na bateria e no prato. No piano, o autor elencou dois fatos importantes sobre o papel do ruído para estabelecer o som do instrumento: os ruídos são claramente audíveis e a maioria desses ruídos podem ser evitados sem alterar a intensidade do som das cordas. Uma forma de demonstrar este fato consiste em pressionar a tecla ao invés de atacá-la, ou seja, usar um toque não percussivo. Ao final, Baron argumenta que não há razão para negar a possibilidade física do papel do toque na execução do piano. Defende que a qualidade do som no instrumento pode sim ser influenciada pelo toque, e que esse efeito é perceptível pelos ouvintes: “não é lógico rejeitar essa definição quando se é confrontado com a discriminação mais fina entre qualidade de sons do mesmo instrumento”<sup>16</sup> (Ibid., p. 152, tradução nossa).

Parncutt e Troup (2002, p. 291), afirmam que “o ruído inicial é tão característico e essencial ao timbre do piano quanto o arranhar do arco de um instrumento de cordas ou a ativação da respiração de um instrumento de sopro”. No caso do piano, as três fontes de ruídos são: ruído do contato do dedo com a tecla (*finger-key*), o contato da tecla com o “leito do piano” (*key-keybed*)<sup>17</sup> e o ruído do contato do martelo com a corda (*hammer-string*).

Berman (2002) no livro *Notes from the pianist's bench* relacionou alguns aspectos importantes do toque no piano, incluindo: peso, referindo-se à quanto de peso é aplicado à tecla; massa, em referência à quanto de massa corporal está envolvida na ação de pressionar a tecla; velocidade ao pressionar a tecla; percepção de profundidade do toque (profundo ou raso); formato dos dedos, referente à curvatura e localização de contato do dedo com a tecla, seja a “almofada” ou a ponta dos dedos, incluindo o contato das unhas. Parncutt e Troup (2002, p. 286) também comentaram sobre a curvatura dos dedos, dedos curvos e retos e sua relação com o nível dinâmico: dedos curvados são mais adequados para tocar passagens fortes, semelhante a escalas; e dedos retos são frequentemente preferidos para executar melodias mais suaves, lentas e de linha única, onde as “almofadas carnudas” dos dedos mais planos permitem que uma área maior de pele toque a superfície da tecla, apropriada para cantábile. Segundo os autores, “os pianistas devem controlar não apenas a ordem e o tempo preciso do acionamento das teclas, mas também sua força e a velocidade resultante da tecla” (Ibid., p. 286).

---

extinção), por meio das representações temporais, especialmente pelas representações temporais-frequenciais (LUIZ, 2018).

<sup>16</sup> It is hardly logical to reject it when one is confronted with the finer discrimination between tone qualities of the same instrument (BARON, 1958, p. 152).

<sup>17</sup> *Keybed* foi denominado aqui como “leito do piano” referindo-se a estrutura de madeira que interrompe o movimento descendente das teclas.

Estes mesmos autores, Parnacutt e Troup (2002, p. 289), comentam que os acústicos e psicólogos se sentem perplexos pois, apesar das evidências, tantos pianistas ainda acreditam que o timbre de um som de piano depende do toque - não apenas da velocidade -, mas também como a tecla é pressionada. Na perspectiva dos autores, uma possível razão é que os movimentos do corpo e dos braços de um pianista criam-se ilusões de timbres diferentes, tanto para o intérprete quanto para o ouvinte. No entanto, Parnacutt e Troup também argumentam que não podemos necessariamente confiar nessa impressão pelas seguintes razões:

- 1) os pianistas quase nunca executam sons isolados sem pedal e o timbre de texturas mais complexas depende de outros fatores além da forma de pressionamento de tecla;
- 2) os movimentos que afetam diretamente o controle podem afetar indiretamente o timbre, por exemplo, toque percussivo ou *staccato* e o toque não percussivo ou *legato*;
- 3) os ouvintes podem perceber as diferenças timbrísticas, mas não são necessariamente capazes de explicar a origem dessas diferenças;
- 4) os ouvintes nem sempre separam o timbre de outras variáveis perceptuais;
- 5) em geral, a percepção auditiva é influenciada pela percepção visual;
- 6) as percepções dos pianistas de suas próprias performances são multimodais: “a percepção do timbre do pianista pode ser influenciada pelo *feedback* cinestésico do contato dos dedos com as teclas” (Ibid., p. 290).

Para confirmar esse ponto, Kochevitsky (1967) já defendia que a qualidade do som na execução do piano não é determinada apenas pela física de pressionamento de tecla, mas também envolve uma complexa e intuitiva interação entre movimentos corporais, sutilezas técnicas e interpretação musical.

Ao longo da história do instrumento, pianistas, professores e pedagogos (Neuhaus, Matthay, Kochevitsky, Lhevinne, Sándor) têm documentado suas ideias sobre técnicas e abordagens do instrumento com o propósito de auxiliar os estudantes de piano a desenvolverem uma boa qualidade sonora em suas performances e realizarem diferentes gradações timbrísticas. Além das perspectivas técnicas e fisiológicas, alguns autores como Kochevitsky tratam também da questão da concepção mental do som. Para o autor, “o tipo de movimento (sua forma) e a quantidade de energia exercida para a produção desta ou daquela qualidade de som são de importância secundária” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 54), porque a qualidade do som de um pianista depende de sua concepção mental, da sua “imaginação interior do som” que deve ser produzido e do treinamento sistemático do ouvido.

Uma vez que o objetivo do movimento pianístico é a realização da imagem acústica, o pianista deve perceber esta imagem em toda a sua complexidade. Ele tem que estar plenamente consciente de todos os problemas que estão diante dele para saber exatamente o que ele vai fazer, para antecipar o toque real antes que suas mãos toquem no teclado. Antes de reproduzir uma composição ele tem que se familiarizar com a sua forma, estrutura harmônica e polifônica, relações métrica-rítmicas, design melódico, fraseado, articulação, qualidade da sonoridade desejada e matizes dinâmicos. Ele tem que considerar questões técnicas - posições e movimentos de seu aparelho pianístico, tipos de toque e dedilhado apropriado. Naturalmente, alguns destes elementos, os quais envolvem uma abordagem pessoal do pianista e referem-se à interpretação, podem ser alterados durante o trabalho posterior sobre a composição. Às vezes até mesmo a digitação pode ser alterada (KOCHEVITSKY, 1967, p. 72-73).

As mais sutis gradações no volume sonoro, no ritmo e em outros elementos interpretativos são, para Kochevitsky, incalculáveis, e devem ser sentidas como nuances da expressão musical: “quando a interpretação projeta um tipo de magia sobre a audiência, quando a beleza tonal parece etérea, isso é conseguido não por qualquer tipo de cálculo, mas por inspiração” (Ibid. p. 74). O autor declara que os que negam a importância do uso de termos como “cantar”, “quente”, tom “áspero”, sonoridade “colorida”, dentre outros termos similares, estão abrindo mão da imaginação musical: “se eu lamento que no domínio técnico de tocar piano, precisamos recorrer a definições e metáforas vagas, admito que no mais nível criativo, o nível de simbolismo não verbal, tal linguagem metafórica pode enriquecer a imaginação” (Ibid., p. 74). Nesta mesma perspectiva, Neuhaus (1973, p. 62) afirma que os professores, de maneira inevitável e constante, usam metáforas para definir as várias modalidades na produção de timbres no piano: “falamos dos dedos que se fundem com o teclado, de ‘crescer no teclado’ (expressão de Rachmaninoff) como se o teclado fosse resiliente e alguém pudesse ‘afundar’ nele à vontade etc.”. Para Neuhaus, o conjunto de expressões metafóricas se torna indispensável para despertar a imaginação do aluno e, quando utilizadas com demonstrações ao piano, ajudam a desenvolver o ouvido e o mecanismo sensório-motor.

Holmes (2011), no artigo *An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer’s perspective*, afirma que “os executantes com alto nível de habilidade/expertise parecem perceber o timbre através da criação de imagens mentais, ou seja, representações internas conscientes, que informam e orientam a tomada de decisões técnicas à medida que a interpretação se desenvolve”. Segundo a autora, o timbre é vital na performance musical como veículo de comunicação de conceitos estruturais e imaginação interpretativa. Em um estudo anterior, Holmes (2005) identificou que intérpretes experts, antes de tocar, imaginam seja física ou mentalmente o “caráter do som” que desejam produzir.

É fato que os pianistas se referem e podem identificar nuances de timbre por meio de um vocabulário amplo e rico, cujos termos abstratos, imagéticos e metafóricos designam uma

variedade de sons no instrumento. Há alguns estudos que buscam explorar os atributos verbais e a descrição de timbre: piano (FAURE, 2000; BELLEMERE e TRAUBE, 2005; BERNAYS e TRAUBE, 2011), saxofone (NYKÄNEN e JOHANSSON, 2003) e órgão de tubos (DISLEY e HOWARD, 2003).

No piano, Bellemere e Traube (2005) exploraram as descrições verbais de timbre a partir de um estudo com 16 pianistas, reunindo uma coleção de 98 termos descritores de timbre. Neste estudo, os participantes foram solicitados a descreverem e demonstrarem as formas de produzir timbres específicos, que sugerissem um contexto musical e que designassem um registro e um nível dinâmico mais adequado para cada timbre.

Posteriormente, Bernays e Traube (2011), com base no estudo de Bellemere e Traube (2005), quantificaram a estrutura semântica de descritores de timbre no piano e, a partir de uma análise de agrupamento, de classificações de familiaridade e similaridade, obtiveram os cinco descritores que descrevem de forma geral todo o espaço semântico do grupo de pianistas participantes do estudo, sendo: claro, escuro, seco, redondo e aveludado. Este estudo foi avaliado a partir de um questionário distribuído para 17 pianistas.

Em sua tese intitulada *The expression and production of piano timbre: gestural control and technique, perception and verbalisation in the context of piano performance and practice*, Bernays (2013) investigou quantitativamente as palavras que os pianistas usam para descrever e falar sobre diferentes nuances timbrísticas no piano, e a partir disso criou um quadro das relações semânticas de descritores mais comuns entre os pianistas participantes do estudo. Em um segundo estudo desta mesma tese, Bernays examinou se a produção, percepção e verbalização de timbre no piano podem ser entendidas e acordadas consensualmente. Este estudo em particular foi dividido em duas partes: na primeira foram registradas várias performances de pianistas tocando pequenas peças com diferentes nuances de timbres e, na segunda parte, foram realizados testes de percepção. Este teste utilizou o procedimento de identificação que permitiu aos participantes do estudo (N=17 pianistas) anexarem rótulos de timbres à estímulos de áudios. Os resultados sugeriram que pianistas avançados podem identificar e rotular diferentes timbres controlados pelos executantes com consistência e concordância. Bernays também investigou a produção e o controle gestual do timbre na performance pianística utilizando o sistema de gravação do piano Bosendorfer CEUS. Para este terceiro estudo foi desenvolvida uma caixa de ferramentas (*PianoTouch*) para extrair e analisar dados de toque e pedalização de quatro peças curtas executadas com diferentes nuances de timbres, sendo: seco, brilhante, redondo, aveludado e escuro. Bernays relatou que essas nuances de timbres podem ser caracterizadas por uma combinação de certos parâmetros de performance.

Segundo o autor, os dados obtidos apresentam estratégias comuns utilizadas para a expressão de cada um desses timbres.

No artigo *Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling*, Bernays e Traube (2014), afirmam que, embora timbre seja geralmente imaginado na comunidade pianística como um conceito abstrato realizado através de um vocabulário imagético, os pianistas compartilham estratégias comuns de expressão timbrística na performance. Os resultados de suas pesquisas confirmaram isto demonstrando que os pianistas exibiram perfis únicos e específicos para diferentes intenções de timbre e que as noções abstratas deste fenômeno correspondem a padrões confiáveis de técnica de performance. Em sua tese Bernays propôs a ideia de “timbre composto”, referindo-se às nuances perceptíveis no som do piano que tornam uma performance expressiva.

Abarcando outros aspectos, Shen Li (2020) apresentou em sua tese três estudos empíricos que exploraram a conceptualização e comunicação de timbre no piano na perspectiva do intérprete. A autora adotou uma perspectiva corporificada do tema que buscou explorar as relações som-gesto na percepção e produção de timbre, com abordagens qualitativas e quantitativas. No primeiro estudo, a partir de uma entrevista semiestruturada para explorar as múltiplas dimensões da compreensão de timbre no piano, obteve informações que indicam que os gestos expressivos e a experiência introspectiva dos pianistas afetam a forma como percebem e descrevem o fenômeno timbre. O segundo estudo, um estudo experimental de escuta, demonstrou que o componente visual da execução pianística influencia a percepção da experiência timbrística dos ouvintes. Desta forma, a autora afirma que a comunicação de timbre no piano é multimodal, integra aspectos visuais, táteis, cinestésicos e sonoros. O terceiro estudo foi um estudo de observação, nele Li analisou o ensino e a aprendizagem de timbre em um contexto “semi-naturalístico”. Segundo a pesquisadora, este estudo pressupôs que a compreensão compartilhada de timbre no piano é um produto emergente e ativo em uma aula de piano a partir da colaboração e participação em tempo real do professor e do aluno. Neste estudo, Li comparou o tempo gasto em sessões que foram trabalhadas questões relacionadas ao timbre em relação as que foram trabalhadas outros aspectos, e também quantificou a atribuição de tempo dos três tipos de comportamento identificados na relação professor-aluno: performance-professor, performance-aluno, conversa professor-aluno. A autora também realizou uma análise qualitativa para categorizar tópicos mais amplos relacionados ao ensino e aprendizagem de timbre no piano e também para identificar domínios de descritores verbais observados nos diálogos entre professores e alunos. Neste aspecto, Li codificou os diálogos e

examinou até que ponto a fala professor-aluno estava relacionada ao domínio musical, domínio físico e domínio cognitivo.

Os termos descritivos que utilizamos para caracterizar timbre é fundamentalmente abstrato e metafórico. Como Li (2020, p. 54) afirma, a linguagem usada para comunicar e compreender timbre no piano nem sempre é descritiva no sentido literal. No próximo capítulo veremos com mais profundidade que o processo de pensamento metafórico está presente no nosso dia a dia e ele reflete como nós seres humanos entendemos e caracterizamos tudo ao nosso redor. O pensamento metafórico é, por sua vez, estruturado com base em nossas atividades sensório-motoras ao manipular e interagir com objetos tanto temporal quanto espacialmente. Por exemplo, Johnson e Larson (2003) afirmaram que nossos conceitos mais fundamentais de movimento e espaço musical, usados tanto por leigos quanto por teóricos da música, são definidos por metáforas conceituais baseadas em nossa experiência de movimento físico. Li (2020, p. 57) argumenta que a linguagem e os conceitos que se relacionam com timbre no piano são constituídos por meio dos movimentos corporais. Por exemplo, para reproduzir um som “redondo” os pianistas entendem esta ideia partindo do relacionamento físico com o instrumento, obtendo assim três tipos de *feedback*: auditivo (como soa), visual (como o dedo e a mão devem estar dispostos no teclado) e sensorial (tensão e relaxamento corporal, peso, força, energia, consciência da direção do movimento corporal, tamanho e características temporais). Ou seja, é um processo de integração entre linguagem, ação, percepção e significado: “os pianistas entendem a linguagem por meio de um acoplamento entre ação e percepção, gesto e som, e experiência física e significado” (Ibid., p. 57). A autora ainda menciona que a experiência associativa sensório-motora relacionada ao timbre é individual e exclusiva, depende dos padrões mentais de como cada pianista associa um certo domínio a outro; e isso explica por que alguns descritores de timbre são significativos para alguns pianistas e para outros não e, portanto, adiciona um grau de subjetividades nas descrições verbais de timbre no piano.

## **2 A METÁFORA PELA PERSPECTIVA DA LINGUÍSTICA COGNITIVA**

### **2.1 Linguística Cognitiva: uma breve contextualização**

Há séculos, numa tradição que remonta a Platão e Aristóteles, pensamento e linguagem são fenômenos que despertam interesse de filósofos e cientistas. No século XVIII, com o movimento intelectual e filosófico do iluminismo, o debate entre empiristas e racionalistas

aqueceu as discussões sobre o conhecimento. Por um lado, os empiristas defendiam que o conhecimento advém da experiência e, por outro, os racionalistas atribuíam a aquisição do conhecimento à razão. No artigo *Estudos da linguagem e mente corporificada: uma nova proposta gramatical*, Santos (2011) comenta que, de forma geral, o dualismo de René Descartes, a separação entre mente e corpo, tem influenciado significativamente o pensamento ocidental. Para Descartes, só temos certeza de que existimos porque podemos pensar sem nenhuma influência externa à própria mente.

Em outras palavras, nosso corpo e o meio em que vivemos distorceriam o verdadeiro raciocínio que estaria contido na matéria pensante - *res cogitans* - que seria ligada diretamente ao universo, em detrimento da materialidade mundana, que incluiria nossos aspectos corpóreos - *res extensa*. Portanto, a mente, para Descartes, seria transcendental, dissociada por completo de qualquer experiência mundana que a “confundisse” (SANTOS, 2011, p. 12, grifos do autor).

Segue-se, portanto, que a razão, base para o pensamento lógico e matemático, nos levaria a compreender o mundo por meio da linguagem. Essa crença baseada no dualismo mente/corpo influenciou diretamente diversas áreas do conhecimento, incluindo as ciências cognitivas clássicas. Foi nos moldes cartesianos que, por volta dos anos de 1950, Noam Chomsky apresentou sua teoria gerativa da linguagem, pautada em uma mente autônoma. Tal como Descartes, Chomsky entendia a mente como independente de seu entorno, desvinculada de qualquer influência experiencial, e capaz de decodificar o mundo de forma lógica e racional. Para a cognição clássica, “a razão seria formulada abstratamente, dissociada de qualquer relação nossa com o meio social, e a linguagem seria apreendida por meio da faculdade da linguagem - uma gramática universal já disponível na mente de cada ser humano” (SANTOS, p. 12-13). A partir dos anos 1970, o crescente avanço da tecnologia utilizada nos exames de ressonância magnética e de imagem do cérebro contribuíram para mudanças paradigmáticas nos postulados das ciências cognitivas, e a corporeidade - o cérebro integrado ao corpo - passa a competir ou mesmo anular os postulados do dualismo cartesiano.

Segundo Lilian Ferrari (2011), o termo Linguística Cognitiva foi escolhido para nomear o novo paradigma teórico que emergia no campo da linguística, adotado por um grupo particular de estudiosos, dentre eles George Lakoff, Ronald Langacker e Gilles Fauconnier. Na perspectiva de Ferrari (2011, p. 13), a atribuição do termo a esse grupo em específico poderia parecer, inicialmente, injusto, uma vez que, é senso comum na área que as propostas de Chomsky revolucionaram os estudos linguísticos justamente porque promoveram uma “guinada cognitivista” em relação ao sistema estruturalista que precedeu. No entanto, o termo tornou-se reconhecido pela comunidade acadêmica para designar esse campo de estudo dos

anos 1980. A autora argumenta que, se o termo tivesse sido atribuído ao modelo chomskyano, talvez não gerasse tanto estranhamento, até porque já circulava no cenário linguístico desde 1960. Ainda que estes estudiosos concordassem com Chomsky que “a linguagem é o espelho da mente”, Ferrari aponta que eles buscaram um viés teórico mais eficaz para explicar as relações entre sintaxe e semântica, particularmente investigando as relações entre forma e significado na teoria linguística. Portanto, essa nova vertente surgiu como uma crítica aos paradigmas estruturalistas e gerativistas que a precederam.

Sobre o estruturalismo, uma definição geral do conceito foi dada por Joseph Hrabák na epígrafe do livro *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, uma antologia de trabalhos do *Círculo Linguístico* de Praga, organizada por Paul Garvin. Hrabák afirma que o estruturalismo não é uma teoria nem mesmo um método, é um viés epistemológico “que parte da observação de que todo conceito num dado sistema é determinado por todos os outros conceitos do mesmo sistema, e nada significa por si próprio” (GARVIN, 1964, p. vi). Os linguistas estruturalistas, particularmente os precursores do pensamento, o suíço Ferdinand de Saussure e o norte americano Leonard Bloomfield, defendem que a linguagem é um sistema autônomo, e cabe ao pesquisador analisar a organização e o funcionamento de seus elementos constituintes. Para Saussure, a linguagem é uma estrutura ou um sistema, isto é, um conjunto de unidades (signos) que obedecem a certas regras de funcionamento (leis internas), e que constituem um todo coerente. A abordagem estruturalista tem como princípio o estudo imanente da língua - *a língua deve ser estudada em si mesma e por si mesma* -, ou seja, todas as relações extralinguísticas - relações entre língua e sociedade, e cultura, e distribuição geográfica, e literatura, ou qualquer outra relação - não são levadas em consideração. O livro *Curso de linguística geral*<sup>18</sup>, publicado em 1916, três anos após sua morte, expõe os conceitos fundamentais do modelo teórico estruturalista sendo a estrutura linguística análoga a um jogo de xadrez: cada peça tem seu valor instituído no jogo e sua materialidade não afeta o sistema. Para jogar xadrez é preciso compreender como as peças se relacionam entre si, quais são as regras que as orientam e a função de cada uma. O mesmo entendimento pode ser aplicado para a estrutura linguística, ou seja, nós só nos comunicamos porque conhecemos as regras gramaticais de uma determinada língua. Estas regras gramaticais não são as regras normativas que aprendemos nos livros de gramática, trata-se das “normas” que internalizamos desde a fase de aquisição da linguagem, aquele conhecimento que cada indivíduo adquire no meio social em que vive (COSTA, 2008).

---

<sup>18</sup> Este livro não foi escrito por Saussure. É uma obra editada por alguns de seus alunos, com base em suas anotações feitas ao longo do curso que fizeram com Saussure na Universidade de Genebra.

Esse conhecimento, tal como no jogo de xadrez, independe da materialidade, da substância da qual as peças são formadas. Podemos lembrar que o sistema fonológico de uma língua pode ser expresso não a partir de uma substância sonora, mas, por exemplo, a partir de sensações visuais (movimento dos lábios). É desse modo que, em geral, as pessoas surdas de nascença aprendem o sistema de uma determinada língua sem nunca ter ouvido seus sons. O que se pretende demonstrar a partir dessa realidade é que a substância não determina de modo algum as regras do jogo linguístico, que são independentes do suporte físico - som, movimento labial, gestos etc. - em que se realizam (COSTA, 2008, p. 115).

Para Leonard Bloomfield, estruturalista e adepto do modelo behaviorista de descrição dos fatos da linguagem, modelo esse que predominou durante toda a primeira metade do século XX, tanto na linguística quanto nas ciências de uma forma geral, a linguagem é um fenômeno externo ao indivíduo, um condicionamento social, ocasionado em resposta aos estímulos que cada indivíduo recebe através da interação social e que, a partir da repetição, são fixados e se convertem em hábitos (KENEDY, 2008, p. 128).

Em contraposição a esse pensamento estruturalista e behaviorista, uma nova vertente de estudos linguísticos emergiu a partir dos trabalhos de Chomsky. Na década de 1950, Chomsky desenvolveu a linguística gerativa alicerçada na visão de uma mente autônoma, e foi a partir de suas pesquisas que a faculdade mental da linguagem passou a ser objeto de estudo da linguística como ciência cognitiva, por um viés naturalista e internalista<sup>19</sup>. No capítulo sobre gerativismo do livro *Manual de linguística*, Eduardo Kenedy (2008, p. 129) afirma que a proposta de Chomsky revitalizou a concepção racionalista dos estudos da linguagem, defendendo que o comportamento linguístico dos indivíduos, isto é, a capacidade de falar e entender uma língua, é uma disposição inata do ser humano, destinada a constituir a competência linguística do indivíduo. Portanto, com o gerativismo, a análise e a compreensão da linguagem passaram a ser investigadas como uma faculdade mental e não mais como um comportamento social condicionado, como previa a visão antecessora à teoria chomskyana.

De acordo com Kenedy, o modelo teórico gerativista foi sendo refinado ao longo dos anos. Apenas postular a existência da faculdade da linguagem como um dispositivo inato não

---

<sup>19</sup> Segundo Barroso (2013), o fato de que nós aprendemos a língua materna sem que ninguém nos ensine, é o motivo principal pelo qual Chomsky adotou um viés internalista da linguagem. Antes a visão mais aceita era que as crianças aprendiam a primeira língua por meio da observação, imitação e condicionamento. Para Chomsky essa explicação parecia “simplista”, portanto, propôs que os bebês já nascem com um tipo de “teoria de linguagem” e aprendem sua língua materna testando essa teoria, o chamado nativismo linguístico. Três evidências para essa proposição: crianças de todos os lugares cometem os mesmos tipos de erros na fase de aquisição da fala; todas elas desenvolvem competência linguística mais ou menos no mesmo espaço de tempo; e o fato de que uma língua natural é uma estrutura complexa. “O estímulo linguístico que nós recebemos é muito pobre para explicar a exuberância da linguagem que nós apresentamos em poucos anos de vida. É preciso postular que a estrutura básica da linguagem está enraizada no nosso aparato cognitivo” (BARROSO, 2013, p. 70-71).

era suficiente, era essencial descrever como é e como funciona esta faculdade, e também como é possível que ela seja geneticamente determinada se há tantas diferenças entre as línguas existentes no mundo.<sup>20</sup> Para isso, a linguística gerativa propôs analisar a linguagem humana de uma forma matemática e abstrata, uma proposta que se aproxima interdisciplinarmente dos estudos da mente humana conhecida como ciências cognitivas. Nesse processo de formulação e refinamento do modelo gerativista, os estudiosos da área buscaram responder perguntas como:

- O que há em comum entre todas as línguas humanas e de que maneiras elas diferem entre si?
- Em que consiste o conhecimento que um indivíduo possui quando é capaz de falar e compreender uma língua?
- Como o indivíduo adquire esse conhecimento?
- De que maneira esse conhecimento é posto em uso pelo indivíduo?
- Quais são as sustentações físicas presentes no cérebro/mente que esse conhecimento recebe? (KENEDY, 2008, p. 130).

A forma como os linguistas gerativistas vêm buscando responder estas perguntas para resolver a aparente contradição entre a hipótese da faculdade da linguagem e as diversas línguas existentes constitui o modelo teórico do gerativismo. Para Chomsky, o pensamento humano apresenta uma organização interna e universal. Ele propôs que todas as línguas têm uma mesma gramática, a hipótese da Gramática Universal (abreviada GU), que nada mais é do que “o conjunto das propriedades comuns compartilhadas por todas as línguas naturais, bem como as diferenças entre elas que são previsíveis segundo o leque de opções disponíveis na própria GU” (KENEDY, p. 135). Nesse contexto, Kenedy descreve a faculdade da linguagem como:

[...] o dispositivo inato, presente em todos os seres humanos como herança biológica, que nos fornece um algoritmo, isto é, um sistema gerativo, um conjunto de instruções passo a passo - como as inscritas num programa de computador - o qual nos torna aptos para desenvolver (ou adquirir) a gramática de uma linguagem. Esse algoritmo é a GU [gramática universal] (KENEDY, 2008, p. 135).

Há uma diferença entre gramática normativa e gramática universal postulada por Chomsky. A gramática normativa é constituída por regras prescritivas que estudamos nas aulas de línguas e considerada correta pela norma culta. A gramática gerativa, modelo teórico do gerativismo, tem bases formalista e científica cujo objetivo é explicar o funcionamento da linguagem.

Por definição, Silva (1997, p. 59) afirma que a linguística cognitiva é “uma abordagem da linguagem perspectivada como meio de conhecimento e em conexão com a experiência

---

<sup>20</sup> Atualmente, de acordo com o compêndio *Ethnologue* existem mais de 7000 línguas faladas no mundo.

humana do mundo”. O autor ainda comenta que nessa vertente de estudos as unidades e as estruturas da linguagem não são tratadas como “entidades autônomas”, mas são estudadas como “manifestações de capacidades cognitivas gerais da organização conceitual, de princípios de categorização, de mecanismos de processamento e da experiência cultural, social e individual” (Ibid., p. 59). As características estruturais de categorização linguística como metáfora, imagens mentais, modelos cognitivos, a relação entre linguagem e pensamento, os princípios funcionais da organização linguística e a interface conceitual entre sintaxe e semântica, são exemplos de temáticas trabalhadas nesse campo de conhecimento da área.

## 2.2 Metáfora

Numa perspectiva teórica, que remonta a Aristóteles, a metáfora é comumente concebida como uma figura de linguagem que representa, em sua essência, a transferência de sentido de um termo X para um termo Y. Apesar do consenso entre os pesquisadores, a natureza da transferência e de suas possibilidades funcionais, seja discursiva, retórica, semântica, epistemológica ou cognitiva, continua sendo motivo de discussão entre os estudiosos. Como Solange Vereza indaga em seu artigo *O locus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso* (2010), será a metáfora um fenômeno da linguagem, do pensamento ou do discurso? Em seu texto ela discorre sobre como as principais teorias diferem entre si em relação a esse aspecto.

Como dito anteriormente, nos anos 1980 se consolidou uma nova vertente no campo das ciências cognitivas que trouxeram mudanças significativas nos estudos e modelos cognitivistas no âmbito da linguística. Coube a George Lakoff e Mark Johnson promover essa virada paradigmática com a publicação do livro *Metaphors we live by*. Um aspecto fundamental reside no fato de que, até então, a mente era entendida conceitualmente como dissociada do corpo e, a partir dessas mudanças, passou a ser compreendida como integrante do corpo, ou seja, a mente corporificada (*embodied mind*). Isso implica em aceitar que a mente de cada indivíduo se molda às experiências com o meio onde vive, e tem na base da linguagem elementos tais como metáforas e metonímias. Os autores Lakoff e Johnson consideram tanto a metáfora quanto a metonímia como os “pilares” para a construção de sentido, enquanto para Chomsky são desvios de linguagem (SANTOS, 2011).

Com base em evidências linguísticas, Lakoff e Johnson (2003) defendem que a metáfora não é apenas um recurso estilístico ou retórico, mas, antes disso, desempenha uma função fundamental no nosso sistema conceitual e, por consequência, na linguagem cotidiana, definindo assim nossa maneira de conceber, pensar e agir no mundo. Portanto, para os autores,

a metáfora pertence inicialmente ao domínio do pensamento e só depois ao da linguagem: “nosso sistema conceitual comum, em termos do qual pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza [...] As metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente porque existem metáforas no sistema conceitual de uma pessoa”<sup>21</sup> (Ibid., p. 3, 6). Essa visão rompe com a tradição de séculos sobre metáfora e está inserida num contexto mais abrangente da linguística cognitiva.

Esta ideia é compartilhada por Raymond Gibbs, pesquisador e cientista cognitivo. Ele também defende que nós, seres humanos, normalmente não pensamos de forma literal, mas sim figurativamente por meio de tropos: metáforas, metonímia, ironia, eufemismo etc. No livro *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding* (1994), Gibbs demonstra que a cognição humana é fundamentalmente estruturada por processos poéticos ou figurativos. Ou seja, para o autor há uma estrutura poética da mente que possibilita a forma como nos entendemos e como entendemos o mundo ao nosso redor. A proposta de Gibbs tem como base estrutural a Teoria da Metáfora Conceitual de Lakoff e Johnson.

### 2.3 Teoria da Metáfora Conceitual de Lakoff e Johnson

A premissa básica da Teoria da Metáfora Conceitual de Lakoff e Johnson (2003, p. 3-4) apoia-se na metáfora não como um mero recurso estilístico, um adorno retórico ou poético, mas como uma forma de conceitualizar a experiência humana. Para os autores, a metáfora faz parte da nossa vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Portanto, sabendo que nosso sistema conceitual é metafórico, Lakoff e Johnson postulam que nossos conceitos estruturam o que percebemos ao nosso redor: como nos comportamos no mundo e como nos relacionamos com as pessoas. Considere, por exemplo, a forma como usamos nosso conhecimento de espaço físico (orientação espacial *para cima-para baixo*) para estruturar nossa compreensão de estar consciente ou não: “eu já estou de *pé*” ou “ele *caiu* no sono”.

Na maioria das vezes não nos damos conta que utilizamos tantas metáforas no nosso dia a dia. É algo inconsciente e natural, não tem a intenção de embelezar a fala como na poética ou na retórica, mas como uma ferramenta do pensamento que influi no nosso modo de pensar e agir no mundo. Segundo Lakoff e Johnson (2003), nosso sistema conceitual não é algo que

---

<sup>21</sup> Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature [...] Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 3, 6).

usualmente temos consciência, porque em geral pensamos e agimos mais ou menos no modo automático, mas assim como o pensar e o agir é baseado no mesmo sistema conceitual que a linguagem, os autores defendem que esta é uma fonte de evidência importante para verificar como esse sistema funciona.

Vereza (2010), citada anteriormente, traçou uma breve trajetória dos estudos sobre metáfora desde a visão tradicional restrita à linguagem até a Teoria da Metáfora Conceitual, em que o lócus da metáfora é transferido da linguagem para o pensamento. A autora traz para a reflexão o seguinte questionamento: “o que significa conceber o lócus da metáfora como sendo o pensamento?” Ela comenta que, no senso comum, o emprego da metáfora no pensamento tem sido explicado apenas como uma substituição de uma coisa em termos de outra, sem verbalizar, quase um “metaforizar introspectivo”, mas, no caso, não é exatamente isso que os teóricos da metáfora querem dizer. A metáfora como figura do pensamento é “aquela que não só surge no contexto da cognição, mas é, em si mesma, responsável por parte importante dessa mesma cognição” (Ibid., p. 204). Por este viés, a metáfora deixa de ser apenas um recurso linguístico e passa a ser um recurso cognitivo importante, não apenas para se referir a alguma coisa em termos de outra, mas para construir esse “algo” cognitivamente, através da interação entre domínios de experiências. Sendo assim, a metáfora não seria apenas “uma maneira de falar”, mas também um modo de pensar ou um modo de “ver” a realidade de um determinado jeito, ao invés de outro.

Constata-se então uma acentuada mudança de paradigmas nos estudos da metáfora a partir da formalização de teorias de base cognitivista, com respaldo central no conceito de metáfora conceitual de Lakoff e Johnson. Na Teoria da Metáfora Conceitual, a metáfora passou a ter um papel cognitivo importante na linguagem comum, cujas experiências são construídas cognitivamente a partir de outras experiências já previamente incorporadas no nível conceitual. Vereza (2010, p. 205) comenta que “haveria, dessa forma, uma “superposição” de uma experiência já incorporada e linguisticamente determinada a uma outra experiência a ser mapeada pelo pensamento e pela linguagem”.

Fundamental para a teoria da metáfora é a distinção entre metáforas conceituais e linguísticas. A metáfora conceitual é o mapeamento cognitivo não verbal entre dois domínios diferentes, enquanto as metáforas linguísticas são expressões verbais de tal mapeamento. Por exemplo, as metáforas conceituais FELIZ É PARA CIMA e TRISTE É PARA BAIXO<sup>22</sup> mapeiam estados emocionais e orientações espaciais no plano vertical (para cima-para baixo),

---

<sup>22</sup> As metáforas conceituais são escritas em caixa alta no livro *Metaphors we live by* de Lakoff e Johnson.

e frases como “você está de *alto* astral hoje” ou “estou me sentindo pra *baixo* hoje”, são expressões linguísticas desse mapeamento. É importante compreender que uma expressão metafórica é geralmente respaldada por uma metáfora conceitual subjacente. Como Vereza (Ibid., p. 205) comenta, “usos de linguagem metafórica seriam, quase sempre, ‘licenciados’ por metáforas conceituais. O que antes era visto como uma metáfora no nível da linguagem em uso passou a ser abordado como uma evidência ou marca linguística de uma metáfora conceitual subjacente”.

Recapitulando, a metáfora é um mecanismo cognitivo e conceitual que nos permite explicar algo em termos de outro, partindo de nossas experiências corpóreas para categorizar/compreender eventos mais abstratos. Sendo assim, esse mecanismo envolve o mapeamento de dois domínios conceituais diferentes denominados “domínio de origem” e “domínio alvo”. Trata-se, portanto, de uma operação cognitiva na qual empregamos um domínio conceitual concreto e experiencial (domínio de origem) para compreendermos algo que pertence a um outro domínio mais abstrato (domínio alvo). O mapeamento entre esses dois domínios não é uma mera projeção de um domínio para o outro, como reforçou Lars Ole Bonde (2007, p. 62) em seu artigo *Music as Metaphor and Analogy*, mas é um ato criativo e interativo de imaginação que influencia nossa compreensão de ambos os domínios.

Para apoiar a afirmação de que nosso sistema conceitual é fundamentalmente metafórico, Lakoff e Johnson reuniram diversos exemplos de expressões cotidianas extraídas do inglês moderno como evidências linguísticas para a teoria da metáfora que propuseram. Um dos mais citados na literatura e o primeiro exemplo dos autores é a metáfora conceitual ARGUMENTO É GUERRA ou DISCUSSÃO É GUERRA. Aqui se estabelece uma relação de semelhança entre o ato de argumentar e o de guerrear. O conceito ARGUMENTO é estruturado, entendido, executado e falado em termos de guerra: 1) podemos ganhar ou perder argumentos; 2) vemos a outra pessoa como oponente; 3) atacamos o oponente e defendemos nossas posições; 4) há perdas e ganhos; 5) planejamos e usamos estratégias; 6) frente a algo indefensável, abandonamos e assumimos outra “linha de ataque”. Por exemplo, ao dizermos “seus argumentos são indefensáveis”, “destruí sua argumentação”, “ele atacou todos os pontos fracos da minha ideia”, “nunca ganhei uma discussão com ele”, “se você usar essa estratégia, ele vai acabar com você”, “ele derrubou todos os meus argumentos”, estamos usando expressões metafóricas que, apesar de serem convencionais, são respaldadas pela metáfora conceitual ARGUMENTO É GUERRA. Essa metáfora evidencia um modelo estrutural de como as discussões sobre diferentes assuntos são delineadas. A relação entre discussão e guerra não acontece apenas na transferência de termos, mas abrange um contexto amplo da metáfora, em

que o ato de guerrear é projetado no conceito de argumentar. Os autores demonstram que a discussão sobre algo é estruturada usando conceitos de guerra (atacar uma posição, indefensável, estratégia, nova linha de ataque, vencer, ganhar terreno), e embora não exista uma batalha física, existe uma batalha verbal. É válido ressaltar que as relações estabelecidas na metáfora conceitual estão associadas inerentemente aos costumes da cultura em que cada indivíduo está inserido.

O conceito é metaforicamente estruturado, a atividade é metaforicamente estruturada e, conseqüentemente, a linguagem é metaforicamente estruturada. [...] A metáfora não está apenas nas palavras que usamos - está em nosso próprio conceito de argumento. A linguagem do argumento não é poética, fantasiosa ou retórica; é literal. Falamos sobre argumentos dessa maneira porque os concebemos dessa forma - e agimos de acordo com a maneira como concebemos as coisas<sup>23</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 5, tradução nossa).

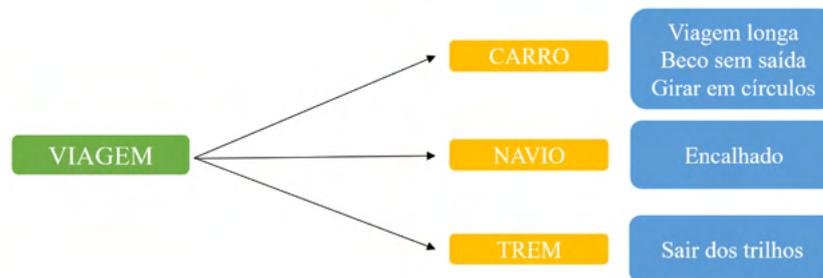
Considere outro exemplo de metáfora conceitual para sintetizarmos as ideias apresentadas até aqui: O AMOR É UMA VIAGEM (Fig.1). Esta metáfora usa o conceito VIAGEM como domínio de origem para projetar o AMOR como domínio alvo. Ao dizermos frases como “esse relacionamento é um beco sem saída”, estamos projetando o amor como uma jornada, que caberá aos envolvidos decidirem o futuro do relacionamento. Diversas expressões da linguagem cotidiana mapeiam o amor em termos de uma viagem, por exemplo, “veja o quão longe chegamos”, “não acho que esse relacionamento vá a lugar nenhum”, “estamos apenas girando em círculos”. Aqui, a metáfora principal é a viagem, e uma viagem pode ser feita por meios de locomoções diferentes como carro, trem, navio (Fig.2).

---

<sup>23</sup> The concept is metaphorically structured, the activity is metaphorically structured, and, consequently, the language is metaphorically structured. [...] The metaphor is not merely in the words we use - it is in our very concept of an argument. The language of argument is not poetic, fanciful, or rhetorical; it is literal. We talk about arguments that way because we conceive of them that way - and we act according to the way we conceive of things (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 5).



**Figura 1** - Metáfora conceitual O AMOR É UMA VIAGEM. Fonte: Autora.



**Figura 2** - Tipos de viagens. Fonte: Autora.

O exemplo acima traça o cenário metafórico do amor como uma viagem. Em uma viagem partimos de um determinado lugar para chegarmos a outro. Utilizamos um carro, um trem, um navio ou um avião para irmos de um destino a outro. Pode ser que, devido a circunstâncias adversas, essa viagem tenha que ser interrompida ou que o trajeto precise ser reajustado, ou pelo contrário, poderá ser uma viagem tranquila sem eventuais imprevistos. Analogicamente, podemos pensar na trajetória de um casal que se propõe a construir uma vida juntos. A relação é o meio de transporte que os dois têm para alcançarem seus objetivos em comum, e semelhante a uma viagem, pode ser que tudo dê certo ou que por algum motivo tenham que interromper ou reajustar o rumo que está tomando o relacionamento. Nesse mapeamento há correspondências entre a relação e o meio de transporte, entre os objetivos do

casal e o destino da viagem, e entre as dificuldades de uma relação e os empecilhos durante o trajeto de uma viagem.

Lakoff e Johnson dividiram as metáforas conceituais em três tipos: estrutural, orientacional e ontológica. As relações citadas anteriormente, amor-viagem e argumentação-guerra, são metáforas estruturais, uma vez que o conceito é metaforicamente estruturado em termos de outro. Outra metáfora estrutural é a relação tempo-dinheiro, em que o tempo é projetado como um objeto valioso. Por exemplo, ao dizermos “você está desperdiçando meu tempo”, “aquele pneu furado me custou uma hora” ou “tenho investido muito tempo nela”, estamos usando expressões metafóricas que refletem a metáfora conceitual TEMPO É DINHEIRO. Expressamo-nos assim porque concebemos o tempo como algo valioso. É culturalmente aceito pensar assim. Por isso compreendemos e experienciamos o tempo como algo que pode ser gasto, poupado, desperdiçado, bem ou mal investido.

As metáforas orientacionais compreendem as experiências humanas de orientação espacial (para cima-para baixo, fora-dentro, frente-trás, fundo-raso, central-periférico, em cima de-fora de) como determinantes na compreensão de um conceito. Exemplos deste tipo de metáfora já foram citados anteriormente quando foi mencionado a forma como usamos nosso conhecimento de espaço físico para estruturar nossa compreensão de estarmos conscientes ou inconscientes, felizes ou tristes. Outras metáforas orientacionais podem ser encontradas em expressões como “ele está no auge da sua forma física” que respalda na metáfora SAÚDE E VIDA SÃO PARA CIMA, ou “foi um golpe baixo” que respalda na metáfora subjacente DEPRIVAÇÃO É PARA BAIXO.

Assim como as nossas experiências de orientação espacial geram centenas de metáforas orientacionais, as nossas experiências com objetos físicos propiciam as estruturas das metáforas ontológicas: “formas de ver acontecimentos, atividades, emoções, ideias, etc. como entidades e substâncias”<sup>24</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 25, tradução nossa). Segundo Lakoff e Johnson, uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las. Tomemos como exemplo a metáfora da mente como entidade, A MENTE É UMA MÁQUINA. Expressões como “a minha mente simplesmente não está funcionando hoje”, “estou um pouco enferrujado”, “ainda estamos tentando encontrar a solução para esta equação” ou “trabalhamos nesse problema o dia todo e agora está faltando gás”, refletem a metáfora conceitual da mente como uma máquina. Ela nos fornece modelos metafóricos de como a mente “funciona” e nos permite uma concepção

---

<sup>24</sup> [...] ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc., as entities and substances (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 25).

da mente como algo que tem um botão de liga-desliga, que tem um nível de eficiência, uma capacidade produtiva, um mecanismo interno, fonte de energia ou uma condição operacional.

Compreender nossas experiências em termos de objetos e substâncias permite-nos selecionar partes de nossa experiência e tratá-las como entidades discretas ou substâncias de uma espécie uniforme. Uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos nos referir a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las - e, assim, raciocinar sobre elas”<sup>25</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 25, tradução nossa).

No contexto musical, Soares (2016, p. 56-57) refletiu sobre alguns conceitos da música que estão relacionados às metáforas ontológicas de recipiente<sup>26</sup> e de substância<sup>27</sup>, em que a música é percebida como um recipiente que retém uma substância com características específicas. Assim, A MÚSICA É UM RECIPIENTE, geraria duas metáforas: O TIMBRE É UMA SUBSTÂNCIA COLORIDA e A TEXTURA É UMA SUBSTÂNCIA PALPÁVEL (OU PERCEPTÍVEL). Com relação a primeira metáfora, Soares expõe que no contexto orquestral a metáfora de substância é muito utilizada. Metáforas como “colorido orquestral”, “paleta orquestral” ou “menos/mais colorida” são bastante recorrentes nas análises de timbres. Com relação a segunda, o autor explica que a própria escolha do termo “textura” leva à compreensão desse fenômeno musical com o auxílio do sentido tátil. Os prefixos *homo* e *hetero* são importantes tanto para compreensão de que o timbre, assim como a cor, tem gradações, sendo homogêneo o resultado de timbre com características similares, no caso, menos colorido, e heterogêneo o resultado de timbres dissimilares, com mais colorido; e também para compreender a quantidade de funções distintas superpostas, em que *homogêneo* corresponde à pouca quantidade de funções distintas e simultâneas (homofonia) e *heterogêneo* corresponde a uma maior quantidade de funções distintas e simultâneas (heterofonia). Neste caso, a textura está para o domínio da experimentação tátil e o timbre para experiência visual.

A partir dos estudos de Lakoff e Johnson, a metáfora passou a ser compreendida como uma “racionalidade imaginativa”, que une razão e imaginação no processo de construção de sentido. Para os primeiros filósofos, esta construção é vista apenas como uma figura estilística,

---

<sup>25</sup> Understanding our experiences in terms of objects and substances allows us to pick out parts of our experience and treat them as discrete entities or substances of a uniform kind. Once we can identify our experiences as entities or substances, we can refer to them, categorize them, group them, and quantify them - and, by this means, reason about them (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 25).

<sup>26</sup> Aquelas em que se entende algo com base na experiência corpórea, estabelecendo relações análogas entre o corpo humano e outros objetos que são entendidos como recipientes com um interior e um exterior.

<sup>27</sup> Aquelas em que tratamos algo ou um objeto como substância.

no entanto, os dois autores demonstraram que a metáfora exerce um papel fundamental na linguagem cotidiana e no pensamento do ser humano.

[...] a metáfora é um fenômeno natural. A metáfora conceitual é uma parte natural do pensamento humano, e a metáfora linguística é uma parte natural da linguagem humana. Além disso, as metáforas que temos e o que significam dependem da natureza de nossos corpos, de nossas interações no ambiente físico e de nossas práticas sociais e culturais. Cada questão sobre a natureza da metáfora conceitual e seu papel no pensamento e na linguagem é uma questão empírica<sup>28</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 247, tradução nossa).

O interesse dos estudiosos cognitivistas da metáfora é identificar por meio das “marcas linguísticas” as metáforas conceituais que as subjazem e, conseqüentemente, compreender como o ser humano “enxerga” suas experiências mais abstratas pelo viés mais concreto e como ele relaciona essas conceitualizações metafóricas com a cultura (VEREZA, 2010, p. 206).

Sumarizando, a metáfora conceitual implica na permutação de certos aspectos da realidade concreta para alcançar ou conceitualizar fenômenos abstratos (domínio de origem-domínio alvo). Na metáfora, o sentido concreto do objeto fonte é projetado ao objeto alvo. O objeto alvo carrega consigo os conceitos do objeto fonte, estabelecendo a relação de semelhança entre os dois domínios. A experiência física e espacial de cada indivíduo tem fundamental importância na forma como pensamos e agimos no mundo, refletindo assim na linguagem cotidiana. O mapeamento entre domínios é um processo de natureza imaginativa com objetivo de elaborar significados. A partir da exposição e análise de expressões metafóricas, Lakoff e Johnson (2003) concluem que a metáfora linguística só é consolidada porque nosso sistema conceitual é essencialmente metafórico.

O motivo pelo qual nos concentramos tanto na metáfora é que ela une razão e imaginação. A razão, finalmente, envolve categorização, vinculação e inferência. A imaginação, em um de seus muitos aspectos, envolve ver um tipo de coisa em termos de outro - o que chamamos de pensamento metafórico. Metáfora é, portanto, racionalidade imaginativa. Visto que as categorias de nosso pensamento cotidiano são amplamente metafóricas e nosso raciocínio cotidiano envolve implicações e inferências metafóricas, a racionalidade comum é, portanto, imaginativa por sua própria natureza. Dada a nossa compreensão da metáfora poética em termos de implicações e inferências metafóricas, podemos ver que os produtos da imaginação poética são, pela mesma razão, parcialmente racionais por natureza. A metáfora é uma de nossas ferramentas mais importantes para tentar compreender parcialmente o que não pode ser totalmente compreendido: nossos sentimentos, experiências estéticas, práticas morais e consciência espiritual. Esses esforços da imaginação não são desprovidos de racionalidade; uma vez que usam metáforas, eles empregam uma

---

<sup>28</sup> [...] metaphor is a natural phenomenon. Conceptual metaphor is a natural part of human thought, and linguistic metaphor is a natural part of human language. Moreover, which metaphors we have and what they mean depend on the nature of our bodies, our interactions in the physical environment, and our social and cultural practices. Every question about the nature of conceptual metaphor and its role in thought and language is an empirical question (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 247).

racionalidade imaginativa<sup>29</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 192-193, tradução nossa).

### 3 METÁFORA EM MÚSICA

#### 3.1 Introdução

Na tradição da música de concerto ocidental, a execução de uma obra implica transformar em sons os símbolos grafados na partitura. Para dar conta da decodificação dos símbolos e da transformação em sons, os músicos despendem incontáveis horas testando e manipulando parâmetros estruturais e expressivos tais como tempo, dinâmica, articulação, caráter, gesto, ritmo e sonoridade.

A partitura, o esboço das ideias do compositor, é uma representação gráfica rica em informações. Segundo o musicólogo Jean-Jacques Nattiez (1999, p. 4)<sup>30</sup>, a partitura é a primeira manifestação tangível das intenções do compositor. Por intenção, Nattiez descreve dois tipos: a intenção do texto, de um ponto de vista filológico (literalidade do texto) e imanente; e a intenção do compositor, de um ponto de vista poiético<sup>31</sup>, isto é, o processo de criação da obra. Nesta mesma perspectiva semiótica, Navickaitè-Martinelli (2014, p. 108-109), afirma que a partitura não transmite a realidade acústica da obra, ela é apenas uma estrutura abstrata e,

---

<sup>29</sup> The reason we have focused so much on metaphor is that it unites reason and imagination. Reason, at the very least, involves categorization, entailment, and inference. Imagination, in one of its many aspects, involves seeing one kind of thing in terms of another kind of thing - what we have called metaphorical thought. Metaphor is thus imaginative rationality. Since the categories of our everyday thought are largely metaphorical and our everyday reasoning involves metaphorical entailments and inferences, ordinary rationality is therefore imaginative by its very nature. Given our understanding of poetic metaphor in terms of metaphorical entailments and inferences, we can see that the products of the poetic imagination are, for the same reason, partially rational in nature. Metaphor is one of our most important tools for trying to comprehend partially what cannot be comprehended to-tally: our feelings, aesthetic experiences, moral practices, and spiritual awareness. These endeavors of the imagination are not devoid of rationality; since they use metaphor, they employ an imaginative rationality (LAKOFF e JOHNSON, 2003, p. 192-193).

<sup>30</sup> Jean Jacques Nattiez propôs um modelo de análise semiológica fundamentado na teoria tripartite do musicólogo Jean Molino. Segundo Molino (1990, p. 113) o que chamamos de música é “simultaneamente a produção de um ‘objeto’ acústico, esse objeto acústico em si e, finalmente, a recepção do objeto”. O modelo de Nattiez consiste em três dimensões: nível neutro, nível poiético e nível estésico. O *nível neutro* representa a forma simbólica física e material, considerado o “vestígio” deixado pelo criador (compositor), disponível para observação. Na música, o objeto simbólico é a partitura e a análise do nível neutro tem o objetivo de descrever essa forma simbólica. O *nível poiético* é o estudo dos processos de elaboração da obra no momento de sua produção. Para Nattiez uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído. Nesse nível o analista considera o contexto e as condições de criação, as intenções do compositor e as técnicas composicionais que foram utilizadas. O *nível estésico* diz respeito ao processo receptivo de uma determinada forma simbólica. É a descrição do comportamento receptivo da percepção do ouvinte que constrói uma significação subjetiva do fato musical (NATTIEZ, 2002).

<sup>31</sup> Segundo Östersjö (2008, p.66), o termo “poiético” foi cunhado pelo filósofo Étienne Gilson e remete ao processo de criação, isto é, a gênese de uma obra. Na semiologia musical, a análise do nível poiético é o estudo dos processos de criação da obra (contexto, intenções do compositor, técnicas composicionais).

portanto, é natural que qualquer performance musical pressuponha uma interpretação. A autora ainda comenta que as notas são uma fonte relativamente vaga de informação, um “plano” a ser lido e compreendido, e só a partir de uma abordagem criativa que passa a ter um valor particular.

Navickaitè-Martinelli também discorre acerca do processo criativo do intérprete. Ela comenta que, por causa do papel criativo do performer, alguns estudiosos afirmam que existe uma diferença substancial entre o conceito de performance e interpretação.

Em qualquer processo de execução, não importa o quanto o intérprete tente ser fiel ao texto musical, para meramente “recriar” a obra, há necessariamente um elemento de interpretação, uma modificação subjetiva da fonte de performance. A partitura é apenas uma estrutura abstrata, um sistema de signos através do qual o compositor comunica ideias artísticas. Uma performance pode, portanto, ser considerada uma transição dos conteúdos artísticos mentais (a ideia do compositor) e um esquema material não artístico (a partitura) para outro material, mas que também é um sistema artístico (os sons). É por isso que uma performance, uma versão individual do (s) significado (s) do texto, não é apenas um ato mecânico de reprodução, mas um tipo original de criação, um ato complexo e produtivo<sup>32</sup> (NAVICKAITÈ-MARTINELLI, 2014, p. 115-116, tradução nossa).

Por interpretação, Navickaitè-Martinelli (Ibid., p. 33-34) refere-se a “compreensão e representação de uma obra musical de acordo com a concepção que se tem da ideia do autor”. Em suma, é a “personificação pessoal e criativa” de uma obra que para ser realizada depende de um agente mediador (o intérprete) entre o compositor e o ouvinte. Nesse processo o intérprete “remodela” a obra de acordo com suas ideias e gostos, no melhor caso com um mínimo de deturpação das informações da notação e sem fugir do contexto da composição. Seguindo por esta linha, o processo de decodificação ocorre de acordo com suas capacidades técnicas e intuição artística. Já o termo performance refere-se à execução de algo, é um processo, uma atividade. Sugere que uma certa ideia como uma canção, uma dança, uma sinfonia, é posta em ação. Logo, a performance musical é um evento único, um sistema unilateral de comunicação que vai do compositor ao ouvinte por meio do intérprete. A interpretação pode mudar a cada performance, sendo o resultado de uma série de decisões que podem ser repetidas em diferentes momentos de performance. Para a autora, “cada performance

---

<sup>32</sup> In any process of performing, no matter how much the performer would try to be faithful to the musical text, to merely “re-create” the musical work, there is necessarily an element of interpretation, a subjective modification of the performance’s source. The score is merely an abstract structure, a sign system through which the composer communicates artistic ideas. A performance might thus be considered a transition from the mental artistic contents (the composer’s idea) and a non-artistic material scheme (the score) to another material but already artistic system (the sounds). That is why a performance, an individual version of the text’s meaning(s), is not merely a mechanical act of reproduction, but an original type of creation, a complex and productive act (NAVICKAITÈ-MARTINELLI, 2014, p. 115-116).

é interpretada como mediadora entre a fidelidade “objetiva” à partitura e a expressividade performativa “subjetiva” (Ibid., p. 71).

Para Brayner (2021, p. 23), independente de qual seja a forma simbólica - poemas, textos literários, textos musicais ou teatrais - estes nos fornecem e nos permitem uma ampla variedade exegética. Por essa perspectiva, o autor afirma que “a atividade da interpretação parece apontar para a subjetividade de cada ponto de vista lançado sobre um texto, sobre um quadro, um monumento ou uma música: ela dá vida a uma rede de significações múltiplas”.

No artigo *Por uma visão de música como performance* (2011), Alexandre Zamith Almeida sumariza essa questão à luz da definição de performance proposta por Paul Zumthor:

Performance é o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto - e, portanto, de seu(s) autor(es) -, intérprete e ouvinte. Baseados nesta noção, podemos visualizar uma distinção fundamental entre performance musical e interpretação musical, entendendo a primeira como momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes, e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical. Outras distinções entre performance e interpretação musical podem ser ressaltadas. Enquanto interpretação envolve todo o processo - estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete - que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p.64).

A performance é o resultado da atividade de interpretar o texto musical. É o produto final das inúmeras experimentações e manipulações deliberadas e/ou não deliberadas dos parâmetros expressivos. Não deliberados porque questões externas influenciam diretamente uma performance, tanto numa perspectiva negativa, isto é, aspectos deliberados previamente podem falhar, como também podem dar margem para a criatividade do intérprete (BRAYNER, 2021, p. 34).

É fato que existem diferenças significativas entre performances de uma mesma obra. E, desde os anos 1930, os estudos da área tem avançado amplamente em diversas vertentes de pesquisa que buscam compreender e quantificar a execução musical. Para Palmer (1997), o que diferencia duas performances de uma mesma obra são as manipulações dos parâmetros expressivos, quais sejam as modificações de *timing*, dinâmica, articulação, dentre outros, e que formam a microestrutura de uma performance. Já para Meissner e Timmers (2020), uma performance musical expressiva envolve a comunicação da estrutura composicional e o caráter da obra para o ouvinte. Por caráter os autores referem-se aos afetos, atmosferas, emoções, ideias, imagens ou movimentos associados a uma obra musical. É importante lembrar que a

partitura em si não contém caráter, nem afeto, mas assim como na metáfora, o intérprete ou o ouvinte podem atribuir ideias, emoções, humores, histórias, ou qualquer outra ação ao que estão interpretando ou ouvindo.

A interpretação e a execução musical de uma obra pressupõem escolhas. O intérprete tem em mãos a partitura contendo as informações essenciais que, a partir do texto e do conjunto de conhecimento sobre a obra, poderá realizar escolhas interpretativas bem embasadas e construir um entendimento da obra bem fundamentado. É por causa das diferentes decisões e escolhas interpretativas que cada intérprete adota que temos diferentes interpretações e, conseqüentemente, diferentes performances. Além dos aspectos técnicos, históricos, estilísticos, culturais, analíticos e até mesmo de tradição de performance, o gosto, a sensibilidade e a subjetividade do performer também influenciam a concepção interpretativa e performática de uma obra.

Com base em minhas experiências enquanto performer, estudante e professora de piano, posso afirmar que as considerações extramusicais são variáveis recorrentes no processo de estudo e concepção de uma obra. É comum associarmos aspectos musicais a imagens, emoções, cores, poemas, textos literários, viagens, aromas, alimentos etc. Essas associações são metaforicamente usadas para referenciar tipos de toques no piano, sonoridades, gestos musicais, movimentos corporais, caráter, dentre outros. As metáforas são de fato um recurso rotineiramente utilizado por professores e performers na comunicação musical. Não é novidade afirmar isso porque, como já vimos no capítulo 2, Lakoff e Johnson certificaram com inúmeros exemplos que nosso sistema conceitual é fundamentalmente metafórico.

### 3.2 A metáfora na música

Teóricos da música, influenciados pelos estudos em metáfora corporificada de Lakoff e Johnson, utilizaram alguns conceitos desta área de conhecimento para fundamentar modelos teóricos e analíticos de estruturação musical (SASLAW, 1996; ZBIKOSWKI, 2002; SPITZER, 2004). O musicólogo Michael Spitzer, no livro *Metaphor and musical thought* (2004), discutiu o significado da metáfora no discurso musical, reivindicando-a como a base do pensamento musical. Na primeira parte do livro, o autor apresenta o contexto teórico da metáfora e sua relação com a música e, na segunda parte, propõe uma divisão tripartite da história da música ocidental a partir do século XVII em três metáforas sistêmicas. Cada metáfora emparelha um aspecto da música com um domínio extramusical: **barroco** - harmonia/pintura; **clássico** - ritmo/linguagem; **romântico** - melodia/vida. No decorrer do livro o autor trata separadamente

de cada par mostrando, por exemplo, como a pintura e a harmonia estruturaram o discurso no período barroco. Segundo o autor, “em cada período musical, uma determinada estrutura conceitual, associada a um determinado esquema de imagem<sup>33</sup>, passou a ser prototípica” (Ibid., p. 59). Para Spitzer, discutir sobre música é falar em termos metafóricos. Nas primeiras páginas de seu livro ele traz a seguinte reflexão:

Pensar, falar ou escrever sobre música é se envolver com ela em termos de outra coisa, metaforicamente. A música “se move”, “fala”, pinta uma “imagem” ou luta uma “batalha”. Pode ter começo, meio e fim, como uma história, ou ter linha e cor, como uma imagem. A música pode até ser uma “linguagem”, com um léxico e sintaxe. Essas metáforas são meras figuras de nossa imaginação ou realmente nos aproximam da música em si?<sup>34</sup> (SPITZER, 2004, p. 1, tradução nossa).

O filósofo britânico Roger Scruton, também trata da metaforicidade da compreensão musical em seu livro *The Aesthetics of Music* (1983). Para ele a experiência musical é inseparável do conceito de metáfora.

[...] em nossa compreensão mais básica da música existe um complexo sistema de metáforas, que é a verdadeira descrição de um fato não material. A metáfora não pode ser eliminada da descrição da música, porque é parte integrante do objeto intencional da experiência musical. A retirada da metáfora implica na interrupção da descrição da experiência da música<sup>35</sup> (SCRUTON, 1983, p. 106, tradução nossa).

Para o autor, o som é um fato material e, como tal, pode ser entendido cientificamente. Já a música como fenômeno auditivo é uma construção intencional, uma questão de atribuição de conceitos por meio dos quais percebemos o mundo ao nosso redor. Na música, conceitos como espaço físico e movimento são utilizados metaforicamente para explicarmos certos aspectos de nossa experiência musical.

O contemporâneo de Spitzer, Lawrence Zbikowski, professor e pesquisador do Departamento de Música da Universidade de Chicago, também tem se dedicado aos estudos que envolvem ciências cognitivas e música, com foco particular em teoria e análise musical.

---

<sup>33</sup> São estruturas abstratas de imagens que fornecem a base para conceitos e relações essenciais para as metáforas. São estruturas gestálticas, consistindo em partes que se relacionam e se organizam em todos unificados. Este conceito será aprofundado mais adiante neste capítulo (ver p. 49).

<sup>34</sup> To think, talk, or write about music is to engage with it in terms of something else, metaphorically. Music “moves”, “speaks,” paints an “image”, or fights a “battle.” It may have a beginning, middle and end, like a story, or have line and color, like a picture. Music can even be a “language,” with a lexicon and syntax. Are these metaphors mere figments of our imagination, or do they really bring us closer to music in itself? (SPITZER, 2004, p. 1).

<sup>35</sup> [...] in our most basic apprehension of music there lies a complex system of metaphor, which is the true description of no material fact, not even a fact about sounds, judged as secondary objects. The metaphor cannot be eliminated from the description of music because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music (SCRUTON, 1983, p. 106).

Em *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis* (2002), Zbikowski baseia-se em pesquisas recentes da psicologia cognitiva e linguística cognitiva para demonstrar como empregamos capacidades cognitivas básicas para compreender música. Na primeira parte do livro, o autor traça a trajetória das pesquisas em ciências cognitivas e mostra como a categorização, o mapeamento de domínios cruzados e modelos conceituais estão presentes na compreensão musical. Na segunda parte ele apresenta estudos analíticos de vários aspectos musicais específicos envolvendo tópicos sobre os processos de categorização e sintaxe musical, o problema da ontologia musical, a relação entre texto e música, e sobre as concepções de forma e hierarquia musical. O autor argumenta que nossa compreensão musical se baseia nos mesmos processos cognitivos que usamos para categorizar e organizar nossa compreensão de mundo (ZBIKOWSKI, 2002, p. 4).

### 3.2.1 Mapeamento de domínios cruzados

Segundo Zbikowski (2002, p. 64), o mapeamento entre domínios desempenha dois papéis importantes na compreensão musical: (i) fornece uma maneira de conectar conceitos musicais com conceitos de outros domínios; (ii) fornece uma maneira de fundamentar descrições de fenômenos musicais elusivos ou vagos em conceitos da nossa experiência cotidiana. Em qualquer um dos casos contribuem para estabelecer relações entre conceitos e permitem correlacionar o domínio musical com outros domínios. Em suas análises, o autor localiza uma metáfora estrutural no Credo da *Missa Pope Marcellus* (1567) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, especificamente no trecho “*Quem por nós homens, e para nossa salvação, desceu dos céus*” (Fig.3).

The image shows a musical score for the Credo of the Missa Pope Marcellus by Giovanni Pierluigi da Palestrina. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: "lú - tem de - scén - dit de cae - lis." The music is in a simple, homophonic style characteristic of the Palestrina style. The lyrics are written below the notes, and there are some annotations like (s) and (c) above certain notes.

Figura 3 - Credo da *Missa Pope Marcellus* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 52-58.

Como podemos observar na figura acima, no compasso 53, com a primeira declaração da palavra *descendit* (na voz do contralto, tenor II e baixo I), as demais seguem com o mesmo movimento escalar descendente. Nesta passagem a descida de Cristo do céu é representada ou “pintada” (*word painting*)<sup>36</sup> com uma descida em cascata no espaço musical. O conceito de segmento escalar descendente foi projetado e estruturado no conceito de Jesus descendo do céu. Essa relação entre o domínio musical e o domínio espacial é chamada de mapeamento de domínio cruzado.

Na perspectiva de Zbikowski, a teoria do mapeamento de domínios é um produto da abordagem generalizada da metáfora linguística de Lakoff e Johnson. E, para compreender essa teoria, precisamos definir dois conceitos importantes: esquemas de imagens (*image schema*), proposto por Mark Johnson, e o princípio de invariância (*invariance principle*) proposto por Lakoff e Turner.

Como vimos anteriormente, para relacionar dois domínios diferentes na metáfora conceitual precisamos mapear o domínio alvo que será compreendido em termos do domínio fonte. No entanto, o domínio fonte não é compreendido a partir de outro domínio, ou seja, ele tem seu significado próprio. Sendo assim, em 1987, sete anos após a publicação do livro *Metaphors we live by*, Johnson publicou o livro *The body in the mind* propondo que nossa realidade é moldada por padrões de movimentos corporais, orientações espaciais e temporais, manipulações de objetos e interações perceptivas, sem os quais nossa experiência seria “caótica e incompreensível”. A esses padrões ele denominou *esquemas de imagens*, porque funcionam principalmente como estruturas abstratas de imagens que fornecem a base para conceitos e relações essenciais para as metáforas.

[...] São estruturas gestálticas, consistindo em partes que se relacionam e se organizam em todos unificados por meio dos quais nossa experiência manifesta uma ordem discernível. Quando buscamos compreender essa ordem e raciocinar sobre ela, esses esquemas baseados no corpo desempenham um papel central. Pois, embora um dado esquema de imagem possa surgir primeiro como uma estrutura de interações corporais, ele pode ser desenvolvido figurativamente e estendido como uma estrutura em torno da qual o significado é organizado em níveis mais abstratos de cognição<sup>37</sup> (JOHNSON, 1987, p. xix-xx, tradução nossa).

<sup>36</sup> De acordo com o *Grove Music Online*, *word painting* é uma técnica composicional que utiliza gestos musicais em uma obra com texto real ou implícito para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase.

<sup>37</sup> They are gestalt structures, consisting of parts standing in relations and organized into unified wholes, by means of which our experience manifests discernible order. When we seek to comprehend this order and to reason about it, such bodily based schemata play a central role. For although a given image schema may emerge first as a structure of bodily interactions, it can be figuratively developed and extended as a structure around which meaning is organized at more abstract levels of cognition (JOHNSON, 1987, p. xix-xx).

Com base em uma extensa análise, Johnson demonstra o quão fundamental é a experiência corpórea no estabelecimento de significados. Como o autor salienta, nossa racionalidade está incorporada no nosso corpo influenciando diretamente em “o que” e “como” as coisas adquirem significado para nós. Sobre os esquemas de imagens, Zbikowski diz o seguinte:

Um esquema de imagem é uma construção cognitiva dinâmica que funciona como a estrutura abstrata de uma imagem e, portanto, conecta uma série de diferentes experiências que manifestam essa mesma estrutura recorrente. Os esquemas de imagens não são exclusivamente visuais - a ideia de uma imagem é simplesmente uma maneira de capturar a organização inferida a partir de padrões de comportamento e formação de conceito<sup>38</sup> (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68, tradução nossa).

Johnson (1987, p. 23-25) explica que os esquemas de imagens não são imagens concretas ou imagens mentais, “são estruturas que organizam nossas representações mentais em um nível mais geral e abstrato, diferente daquele em que formamos uma determinada imagem mental particular”. Foi Immanuel Kant, segundo Johnson (1987), quem argumentou, primordialmente, que uma estrutura esquemática não pode ser idêntica a uma imagem porque uma imagem ou uma imagem mental será sempre de alguma coisa específica que, por sua vez, pode não compartilhar todas as mesmas características com uma outra coisa de mesma natureza. Já o esquema de imagem contém características estruturais comuns a muitos objetos, atividades, eventos e movimentos corporais diferentes. Kant explicou essa distinção argumentando que nenhuma imagem de um triângulo seria adequada ou alcançaria uma universalidade válida para todos os triângulos (isósceles, equilátero, escaleno, retângulo, obtuso, agudo ou equiângulo). Sendo assim, o esquema de imagem do triângulo não existe em nenhum lugar, a não ser no pensamento (estruturas ou padrões de representações mentais).

Johnson (1987), em seu livro *The body in the mind*, elenca diversos esquemas imagéticos, tais como: esquema de verticalidade, esquema de escala, esquema de caminho, dentre outros. O esquema de verticalidade emerge de nossa tendência em empregar uma orientação “para cima-para baixo” na seleção de estruturas significativas de nossa experiência. Apreendemos essa estrutura de verticalidade diariamente ao percebemos uma árvore, ao observarmos a água enchendo o balde, ao subirmos uma escada e até mesmo ao sentirmo-nos em pé: “o esquema de verticalidade é a estrutura abstrata dessas experiências, imagens e

---

<sup>38</sup> An image schema is a dynamic cognitive construct that functions somewhat like the abstract structure of an image and thereby connects together a vast range of different experiences that manifest this same recurring structure. Image schemata are by no means exclusively visual - the idea of an image is simply a way of capturing the organization inferred from patterns in behavior and concept formation (ZBIKOWSKI, 2002, p. 68).

percepções de verticalidade” (p. xiv). A ideia de verticalidade é baseada na estrutura deste esquema e, recorrentemente, as metáforas conceituais utilizam os conceitos do espaço vertical como domínio de origem para estruturar outros domínios abstratos como emoções, consciência, saúde e alturas musicais. O conceito de quantidade também é compreendido em termos de verticalidade. Exemplos como “os preços estão subindo”, “a pilha de roupa está só ficando mais alta” ou “seus ganhos caíram”, sugerem que o mais (aumento) está orientado para cima e o menos (diminuição) para baixo. O MAIS É PARA CIMA e o MENOS É PARA BAIXO, estão correlacionados de maneira que fornecem uma base física para nossa compreensão abstrata de quantidade. De acordo com Johnson (1967, p. 121-123), a metáfora MAIS É PARA CIMA organiza muitas expressões linguísticas instanciadas no esquema orientacional de verticalidade, no entanto esta metáfora também organiza uma diversidade de expressões linguísticas que dizem respeito a quantidade, instanciadas no esquema de escala. Considere a seguinte situação: quando adicionamos mais de uma substância a uma pilha ou um recipiente, o nível sobe. Essa correlação não é trivial, ela possibilita a estruturação do conceito de “montante”, ou melhor, de quantidade. Podemos ter mais, menos ou o mesmo número de objetos, de quantidades de substâncias, de graus de forças ou de intensidades de sensações. Para o autor, este esquema de escala é essencial para os aspectos quantitativos e qualitativos de nossa experiência. Quantitativos no que diz respeito ao fato de vivenciarmos o mundo como permeado de objetos distintos agrupados de várias maneiras e por substâncias cuja quantidade aumenta ou diminui; e qualitativo porque experimentamos “objetos” e “eventos” como tendo um certo grau de intensidade como, por exemplo, uma dor é mais intensa do que outra. Em maior ou menor grau, a experiência humana é a base deste esquema, sendo que níveis mais altos indicam maior quantidade, e níveis mais baixos, menor quantidade. No esquema de caminho há sempre três partes: uma fonte ou ponto de partida; uma meta ou ponto final; e uma sequência de localizações contíguas conectando a fonte com a meta. Segundo Johnson, “nossas vidas estão repletas de caminhos que conectam nosso mundo espacial” (p. 113), alguns envolvem uma superfície física real para atravessar, outros envolvem um caminho projetado e alguns existem apenas na imaginação. Em todos estes casos há um único padrão de imagem esquemática recorrente com uma estrutura interna definida.

Para sintetizar, tomemos o exemplo que Johnson propõe: rosto humano. Pois bem, podemos sem muito esforço criar uma imagem de um rosto com muitos detalhes: olhos castanhos bem abertos, orelhas pequenas, cicatriz perto do olho esquerdo, sinal do lado direito da boca, pele ressecada, boca carnuda, rosto arredondado etc. Essa seria uma imagem rica em informação. Por outro lado, nosso esquema de imagem para um rosto tem apenas algumas

características básicas como nariz, curva do rosto, olhos, orelhas etc. Sendo assim, esse esquema pode ser “instanciado” para inúmeras imagens diferentes de rostos (JOHNSON, 1987, p. 24).

Zbikowski menciona que, por definição, os esquemas de imagens são pré-conceituais, isto é, são uma abstração. Não são propriamente conceitos ainda que forneçam a estrutura essencial sobre a qual os conceitos se baseiam. Concordando com Zbikowski, Spitzer (2004, p. 60) define os esquemas de imagens como “um procedimento fundamental e em cuja base a experiência é estruturada”. Em síntese, podemos concluir que os mapeamentos entre domínios só são possíveis porque são baseados em padrões repetidos baseados em experiências corporificadas - esquemas de imagens.

Os esquemas de imagens nos permitem atribuir significações singulares a eventos musicais. Por exemplo, Hartmann e Silveira (2013, p. 3) apontam que, por conta da nossa habilidade em reconhecer esquemas, podemos explorar significações emocionais a partir dos elementos musicais que compõem a *Marcha Fúnebre* da *Sonata n. 2* de F. Chopin. Os autores sugerem que podemos associar a textura dos acordes a adjetivos como “densos”, “pesados” e “escuros”; as semínimas no compasso quaternário representam o movimento de “marchar”; a tessitura grave do piano imprime o “peso emocional” da obra; e o “lamento” fica a cargo da melodia com notas repetidas, que representa a “dor da perda”.

A teoria dos esquemas de imagens é uma forma de explicar como as metáforas conceituais são fundamentadas. Porém, por si só, a teoria não é capaz de explicar por que certas metáforas conceituais são intuitivamente melhores do que outras. Foi então que Lakoff e Mark Turner (1989) formularam o princípio de invariância (*invariance principle*).

Esse princípio explica por que certos mapeamentos metafóricos são mais eficazes do que outros. Nos mapeamentos, o objetivo não se constitui na imposição do esquema de imagem do domínio fonte sobre o domínio alvo, pelo contrário, tem por intuito estabelecer correspondências convincentes entre os dois domínios conceituais. Essas correspondências não são aleatórias, mas preservam a estrutura esquemática latente em cada domínio. O exemplo de Zbikowski (2002, p. 70) é bem ilustrativo: NOTAS MUSICAIS SÃO PONTOS NO ESPAÇO e NOTAS MUSICAIS SÃO FRUTAS. Esta última metáfora conceitual nos forneceria uma base para expressões como: “você deve tocar a primeira nota como uma maçã e a segunda mais como uma banana” ou “toque esse arpejo ascendente como um cacho de uva”. Mesmo sendo possível tal mapeamento certamente não é comum associarmos notas musicais às frutas. Notas e frutas não parecem ser uma boa combinação, esclarece o autor. Agora, de acordo com o princípio de invariância, o mapeamento de orientação espacial (*para cima-para baixo*) e notas

musicais funcionam melhor por causa das correspondências entre os domínios espacial e acústico. Portanto, o princípio de invariância se justifica porque o domínio NOTAS MUSICAIS pode ser coerentemente mapeado com ORIENTAÇÃO NO ESPAÇO FÍSICO. Como o autor afirma, “tanto o espaço quanto o espectro de frequência são contínuos que podem ser divididos em elementos descontínuos. No domínio espacial, a divisão do contínuo resulta em pontos; no domínio acústico, resulta em notas”.

Em um artigo de 1998, *Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science*, Zbikowski afirma que o processo de mapeamento entre domínios nos fornece, de forma sistemática, uma explicação de como compreendemos o espaço musical. Ele comenta que existem evidências de que nossa caracterização de notas musicais em termos “alto” e “baixo” é necessariamente metafórica. Por exemplo, considere alto-baixo ou grave-agudo (*high-low*) no piano. Como pode Ré4 estar “acima” de Dó4 no piano sendo que ambos estão no mesmo plano horizontal? Nesse caso o pianista move a mão da esquerda para direita para tocar as notas. Mas se pensarmos no violoncelo esse direcionamento será diferente. No violoncelo o violoncelista tem que descer a mão esquerda pelo braço do instrumento para ir da nota Dó4 para Ré4. Ambos os instrumentos têm configurações físicas distintas em que o movimento do grave para o agudo será diferente com relação à noção de pontos no espaço vertical. Expressões linguísticas como essas estão subsidiadas na metáfora conceitual RELAÇÕES DE NOTAS MUSICAIS SÃO RELAÇÕES NO ESPAÇO VERTICAL, que mapeia orientações espaciais como, *para cima* e *para baixo*, no contínuo das alturas musicais.

O esquema de verticalidade nos permite caracterizar as alturas musicais em alto (agudo) e baixo (grave), mesmo quando a configuração física do instrumento não corresponde a ela. Contudo, se considerarmos a prática do canto a correlação é imediata, e diria que faz mais sentido. No canto lírico quando o (a) cantor (a) precisa realizar notas graves, o tórax ressoa - “voz de peito”, e quando precisa realizar notas agudas, eles se referem a “voz de cabeça”, porque o tórax não ressoa da mesma forma, uma vez que a fonte do som parece estar mais próxima da cabeça. Quanto mais alto (mais agudo), mais em cima, e quanto mais baixo (mais grave), mais embaixo. Portanto, o *para cima* e o *para baixo* das alturas musicais se correlacionam com o *para cima* e *para baixo* espacial da orientação vertical do corpo (ZBIKOWSKI, 1998, p. 3.9). A experiência corpórea do cantar justifica o mapeamento entre movimentos verticais do domínio espacial com o agudo e grave do domínio musical. Concebemos fisicamente uma verticalidade na produção do som, que é condizente com a concepção metafórica das notas musicais.

O autor argumenta que as diferenças existentes na forma de caracterizar a altura musical nos permite afirmar que a compreensão da música é deveras metafórica. Por exemplo, na antiguidade os teóricos da música grega se referiam às notas altas como “afiadas” ou “pontiaguadas” como no termo *oxys*, e as notas baixas como *barys* significando “pesado”, ambos os termos do grego clássico; os Suiás, grupo indígena do estado do Mato Grosso, referem-se às notas como jovens e velhas; já em Bali e Java as notas são concebidas como pequenas e grandes. Em Bali e Java a metáfora conceitual tem por base **RELAÇÕES DE ALTURAS COMO RELAÇÕES DE TAMANHO FÍSICO**, um mapeamento que reflete as normas da produção acústica: objetos maiores produzem frequências mais lentas e objetos menores produzem frequências mais rápidas. Esse mapeamento está diretamente relacionado à configuração estrutural do instrumento tradicional da prática musical dessas duas ilhas da Indonésia, o gamelão (Fig.4). Com esses exemplos podemos ver que as atribuições nominativas das notas musicais diferem dependendo do contexto cultural. Isso implica que, “os mapeamentos espelham os modelos conceituais importantes para a cultura” (ZBIKOWSKI, 2002, p. 72).



**Figura 4** - Gamelão. Fonte: Google fotos.

O próprio conceito de intervalo em música desafia nossa compreensão porque as alturas são entidades intangíveis e imateriais. A relação entre os sons é mapeada em termos de nossa experiência no mundo físico como sobe, desce, acelera, desacelera etc. Essa projeção está tão arraigada em nossa cultura que nem percebemos a natureza metafórica de tais relações.

Voltando ao exemplo musical de Palestrina, Credo da *Missã Pope Marcellus*, Zbikowski (1998) argumenta que, em primeira instância, essa cena pictórica sonora - *word painting* - funciona porque correlaciona a descida evocada pelo texto com a descida das notas musicais. Mas, como vimos anteriormente, os mapeamentos espelham os modelos conceituais culturalmente contextualizados, portanto a palavra *descendit* também poderia ser

correlacionada com aumento no peso, aumento do tamanho ou a idade crescente de cada nota. Quaisquer que sejam os dois domínios correlacionados dependerá apenas da metáfora conceitual utilizada para estruturar as relações de alturas. A primeira resposta viável para explicar o porquê dessa *word painting* funcionar é a mencionada no início deste parágrafo. Outras duas respostas alternativas são: 1) a correlação entre espaço físico e altura musical é estilizada, simplesmente aceitamos esse mapeamento porque tem sido repetido desde muito tempo; 2) as sensações físicas associadas à descida são representadas por uma série de notas produzidas por vibrações sucessivamente menos rápidas do meio sonoro.

A descida de nossos corpos através do espaço físico (sem a ajuda de meios artificiais) envolve uma diminuição da energia cinética e uma ação contínua em uma direção, articulada pela transferência regular de peso de uma perna para outra. O esquema de imagem DESCIDA incluirá essas sensações, bem como um movimento para baixo no espaço físico. O ato de cantar uma escala descendente se correlaciona bem com a estrutura básica desse esquema de imagem: o relaxamento que muitos cantores sentem ao cantar uma escala descendente corresponde à diminuição da energia cinética; as pausas temporárias em cada nota da escala correspondem à transferência regular de peso que articula uma descida física. A *text painting* “*descéndit*” é, portanto, apoiado por nosso conhecimento corporificado de descida<sup>39</sup> (ZBIKOWSKI, 1998, p. 5.6, tradução nossa).

O mapeamento de domínios cruzados é uma ferramenta promissora para investigar a estrutura do pensamento musical, teorizar e compreender o fazer musical. Primeiramente porque nos fornece uma forma de conectar conceitos musicais com conceitos de outros domínios e, em segundo lugar, nos permite fundamentar descrições de fenômenos musicais elusivos em conceitos derivados de nossas experiências cotidianas. Como vimos, os mapeamentos são baseados em padrões repetidos de experiência corporificada denominados de esquemas de imagens. Esses esquemas fornecem a estrutura básica para realizar os mapeamentos, e restringem as possibilidades de mapeamento entre dois domínios, o princípio de invariância. No entanto, ainda é preciso compreender melhor o produto final de um mapeamento entre dois domínios. Por exemplo, o mapeamento do *text painting* de Palestrina, o compositor relaciona nossa compreensão das notas em termos alto e baixo com a nossa experiência física de descer escadas, colinas, morros etc., para criar uma representação aural vívida do texto (ZBIKOWSKI, 2002, p. 76-77). Segundo o autor, o resultado do mapeamento

---

<sup>39</sup> The descent of our bodies through physical space (unaided by artificial means) involves a lessening of kinetic energy and a continuous action in one direction, articulated by the regular transfer of weight from one leg to another. The DESCENT image schema will include these sensations, as well as a motion downward in physical space. The act of singing a descending scale correlate well with the basic structure of this image schema: the relaxation many singers feel as they sing a descending scale matches the lessening of kinetic energy; the temporary pauses on each note of the scale match the regular transfer of weight which articulates a physical descent. The text painting of “*descéndit*” is thus supported by our embodied knowledge of descent (ZBIKOWSKI, 1998, p. 5).

de domínios cruzados entre texto e música cria um terceiro domínio imaginário no qual as notas cantadas com a palavra *descendit* tornam-se objetos que descem pelo espaço musical. Esse terceiro domínio é o resultado da mistura conceitual do mapeamento de domínios entre texto e música de Palestrina.

#### 4 METODOLOGIA

Esta pesquisa contemplou uma abordagem mista de natureza qualitativa e quantitativa. O método misto tem como premissa a visão de que certas questões são respondidas de forma mais eficaz por meio da combinação de abordagens, igualmente ponderadas, ou focando predominantemente em uma abordagem que é apoiada pela outra (WILLIAMON et al., 2021, p. 44). Tem por finalidade generalizar os resultados qualitativos, ou aprofundar a compreensão dos resultados quantitativos, ou corroborar resultados de ambos os métodos (GALVÃO et al., 2017). Bryman (2006, p. 106-107) lista vários fatores favoráveis a combinação de métodos, dentre eles: (i) triangulação ou maior validação dos dados, que corrobora mutuamente os resultados encontrados pelos dois métodos; (ii) completude, que esclarece os resultados de um método com os resultados de outro; (iii) explanação, em que um método é usado para ajudar a explicar os achados gerados pelo outro; (iv) e credibilidade, que refere-se a questão de que o emprego de ambas as abordagens aumenta a integridade dos achados<sup>40</sup>.

Neste estudo, o método inicial se caracteriza por sua natureza qualitativa. Para Bogdan e Biklen (1994), a pesquisa qualitativa apresenta cinco características: (i) a fonte direta de dados é o ambiente natural, que fornece o lócus para a coleta de dados; (ii) a investigação é descritiva, trazendo de forma narrativa a descrição de dados que determinam uma certa situação ou visão do mundo; (iii) é uma abordagem que se interessa mais pelo “processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos” (p. 49); (iv) a análise de dados tende a ser conduzida de forma indutiva, ou seja, “as abstrações são construídas à medida que os dados particulares que foram recolhidos se vão agrupando” (p. 50); (v) os significados são vitais nesta abordagem, pois o interesse dos pesquisadores é a perspectiva dos participantes, isto é, o “modo como diferentes pessoas dão sentido às suas vidas”. Em síntese, a pesquisa qualitativa fornece um conhecimento aprofundado de um determinado fenômeno, podendo proporcionar uma ampla riqueza de detalhes. De acordo com Creswell (2007), esse tipo de pesquisa é utilizado quando o fenômeno

---

<sup>40</sup> O autor relata as seguintes justificativas para combinação de métodos: triangulação, compensação, completude, processo, diferentes questões de pesquisa, explanação, resultados inesperados, instrumento de desenvolvimento, amostragem, credibilidade, contexto, ilustração, utilidade, confirmação e descoberta, diversidade de visões e aprimoramento (BRYMAN, 2006, p. 106, 107).

investigado é complexo, dinâmico e com variantes que não seriam identificadas com facilidade. Nos estudos de Práticas Interpretativas, a abordagem qualitativa tem como pressuposto a observação, seja como processo ou produto, sob a perspectiva dos participantes levando em consideração seu entorno sociocultural: “a premissa essencial da investigação é a compreensão de significados e conceitos nas práticas musicais dos participante” (GERLING e SANTOS, 2010, p. 127).

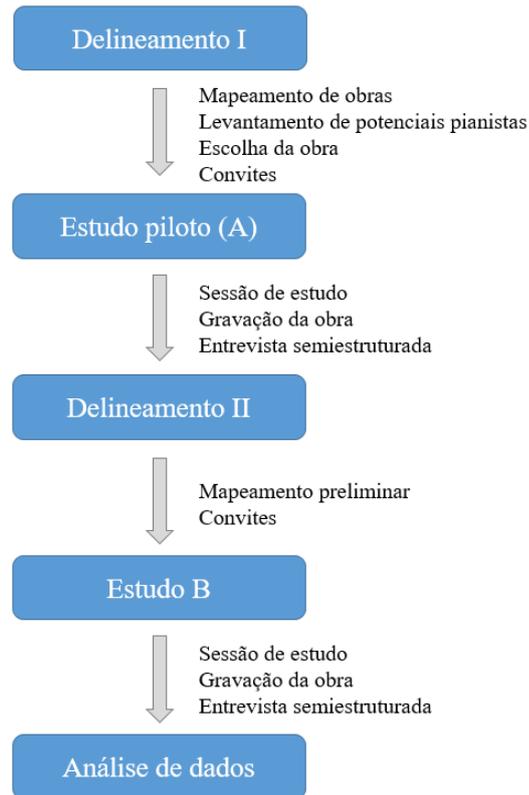
Uma estratégia de investigação qualitativa é o estudo de caso, delimitado como uma unidade em um sistema mais amplo, situação que se enquadra este presente trabalho. Para Martins (2008, p. 11), trata-se de uma abordagem aplicada para “avaliar ou descrever situações dinâmicas em que o elemento humano está presente”, buscando apreender a totalidade de uma determinada situação. Segundo Yin (2001, p. 19), é a estratégia mais adotada quando o pesquisador quer responder questão do tipo “como?” ou “por que?”, quando se tem pouco controle sobre os eventos, quando não se pode manipular comportamentos relevantes e em situações nas quais o foco se encontra em fenômenos complexos e contemporâneos, inseridos em algum contexto da vida real. Para o autor, esta estratégia tem como princípio retratar a situação observada de forma completa e profunda.

Já a pesquisa de natureza quantitativa está associada à quantificação dos dados. Essa abordagem permite traduzir em números as informações para classificá-las e analisá-las por meio de procedimentos estatísticos; permite que dados difíceis de serem manipulados sejam transformados para permitir a observação sob um ponto de vista objetivo (GERLING e SANTOS, 2010).

Sendo assim, esta pesquisa adotou os dois métodos mencionados. Pela análise qualitativa, projetou-se a identificação e interpretação das informações das falas dos participantes por meio de temáticas e domínios emergentes; e pelo procedimento quantitativo, foi realizado a mensuração destes aspectos identificados.

#### **4.1 Delineamento dos estudos**

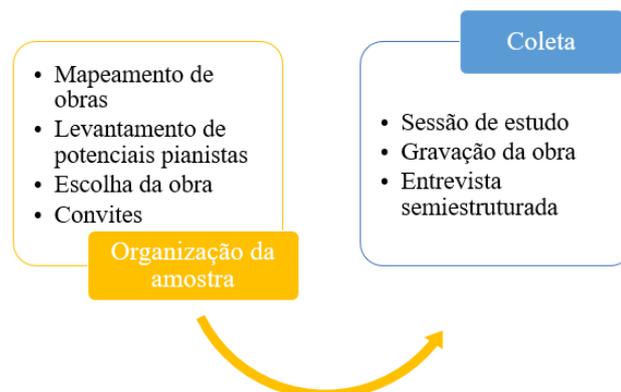
Para esta investigação, foram desenvolvidos dois estudos distintos: (i) no primeiro (estudo A), dois participantes executaram um trecho de uma mesma obra: *Vers la flamme* de A. Scriabin; (ii) no segundo (estudo B), três participantes apresentaram obras distintas já inseridas em seus respectivos repertórios. O esquema 1 ilustra as principais etapas e atividades na realização desta pesquisa.



**Esquema 1** - Esquema das etapas e atividades da pesquisa.

#### 4.1.1 Estudo A

O delineamento deste estudo inicial compreendeu duas etapas: organização da amostra e coleta de dados.



**Figura 5** - Delineamento da coleta do primeiro estudo.

Primeiramente, foi realizado um mapeamento de potenciais obras a serem coletadas/registradas (Tabela 1). Os critérios de escolha levaram em consideração os seguintes

fatores: (i) apresentar um ou mais termos descritores de timbre, (ii) nível de execução possível de ser realizado em uma sessão de estudo e (iii) extensão da obra.

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>	<b>Descritores</b>
A. SCRIABIN	Poemas op. 69 n.1 (1913)	<i>Tendre</i> <i>Délicat</i> <i>Gracieux</i> <i>Fragile</i> <i>Léger brillant</i>
A. SCRIABIN	Poemas op. 69 n. 2 (1913)	<i>Aigu</i> <i>capricieux</i> <i>Douceur</i>
A. SCRIABIN	Vers la flamme (1914)	<i>Sombre</i> <i>Avec une émotion naissante</i> <i>Avec une joie voilée</i>
F. BUSONI	Chaconne (1893)	<i>Quase trombone</i>
C. DEBUSSY	La cathédrale engloutie (1910)	<i>Dans une brume doucement sonore</i> <i>Sonore sans dureté</i> <i>Flottant et sourd</i>
C. DEBUSSY	The snow is dancing (1908)	<i>Doux et estompé</i> <i>Doux et triste</i>
M. RAVEL	Miroirs - Noctuelles (1904-1905)	<i>Sombre et expressif</i>
M. RAVEL	Miroirs - Oiseaux tristes (1904-1905)	<i>Tres doux</i> <i>Sombre et lointain</i>
LERA AUERBACH	Bilder der Kindheit - Familienfeier (2000)	<i>Imitando o som de um cello</i>

**Tabela 1** - Mapeamento de obras do estudo piloto.

A amostra foi delimitada pela escolha de um participante que já tivesse em seu repertório uma obra que atendesse aos critérios supracitados. Sendo assim, a busca pela obra, bem como pelos potenciais pianistas sucedeu de forma simultânea. Após o mapeamento prévio e a averiguação das obras/sujeitos, dois estudantes de piano de pós-graduação foram então escolhidos e convidados a participarem da pesquisa. Um dos pianistas já havia estudado a obra *Vers la flamme* de Scriabin no ano anterior à coleta (2018). Contudo, considerando a extensão e a dificuldade da peça, foi necessário optar por um recorte dos quarenta primeiros compassos, pelo fato do segundo participante convidado ter uma delimitação de tempo para aprendizagem da obra. Além disso, este trecho apresenta o termo descritivo *sombre*, colocado pelo próprio compositor, o que se adequou aos critérios de escolha da obra. A amostra por conveniência foi então composta por dois estudantes de piano sendo que um pianista já havia estudado a obra (P1) e outro não (P2).

As coletas ocorreram em outubro de 2019 nas dependências do PPGMUS da UFRGS<sup>41</sup>, contemplando três etapas: (i) sessão de estudo de 30 minutos, (ii) gravação do trecho da obra e (iii) entrevista semiestruturada. A entrevista é uma das técnicas preferenciais da metodologia qualitativa. É por meio desta que o pesquisador busca abordar, em profundidade, a forma de ver o mundo do entrevistado. A entrevista é um recurso eficiente para buscar entender as intenções e crenças dos participantes. Os registros foram gravados e armazenados em três formatos de arquivos diferentes: MP4 para toda a coleta (câmera digital SONY, modelo HDR-CX240) e formatos Wav (gravador ZOOM, modelo H5) e Midi (piano Yamaha Disklavier modelo C1) para as performances.

Os dois participantes foram instruídos a estudarem individualmente e, ao final de cada sessão de estudo, registraram suas performances do trecho selecionado. Com o intuito de deixar os participantes mais à vontade e registrar melhor suas performances, foi-lhes concedido a chance de gravar o segmento inicial da obra (c. 1-40) até três vezes. Logo após, foi realizada uma entrevista semiestruturada que abrangeu questões sobre o conceito de timbre, concepção timbrística do trecho executado e escolhas interpretativas concernentes a produção deste timbre “sombrio” (ver Apêndice).

Importante mencionar que P2 ultrapassou os trinta minutos previamente estipulados para a sessão de estudo, totalizando 32 minutos e 18 segundos, enquanto P1 utilizou somente 7 minutos e 29 segundos de seu tempo. Por fim, foi realizada a transcrição integral das entrevistas reunidas em um volume único (Caderno de Transcrições, sigla CT nas citações das entrevistas), organizado pela ordem em que foram coletados os dados de cada pianista participante (P1 e P2).

#### **4.1.2 Estudo B**

Pressupondo que o processo de maturação de uma obra requer tempo e reflexão sobre a prática, e que a produção de diferentes timbres no instrumento está diretamente relacionada ao domínio do pianista sobre o que está sendo executado, foram então realizados alguns ajustes nos critérios da composição da amostra. Este segundo estudo contou com a participação de três pianistas pós-graduandos que, no momento da coleta, estavam na fase final de preparação de recitais públicos. Essa adequação na amostra foi tomada tendo em vista a análise preliminar do

---

<sup>41</sup> Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

estudo anterior em que um dos pianistas foi convidado a aprender e executar o trecho inicial da obra *Vers la flamme* (c. 1-40) de Scriabin no momento da coleta.

O delineamento do estudo procedeu de forma semelhante ao estudo anterior (estudo A): a primeira etapa consistiu no mapeamento prévio de potenciais pianistas e, em seguida, foi realizada a coleta de dados conforme demonstrado na fig. 06.



**Figura 6** - Delineamento da coleta do segundo estudo.

A amostra por conveniência foi formada após o levantamento dos possíveis sujeitos a serem convidados para o estudo. O critério de escolha dos participantes levou em consideração a existência de três obras de períodos contrastantes nos seus repertórios, abrangendo peças do período barroco, romântico/pós-romântico e século XX/XXI. Após o mapeamento, três pianistas estudantes de pós-graduação atenderam este requisito e foram convidados a participar da pesquisa. A tabela 2 apresenta os dados dos participantes e as obras escolhidas por eles para a sessão de coleta.

Pianista	Idade	Nível acadêmico	Repertório		
			Barroco	Romântico	Século XX/XXI
P3	25	Mestrado/ Semestre 2	D. Scarlatti - Sonata em Dm, K. 32 (Aria)	F. Chopin - Noturno op. 72 n.1	Hércules Gomes - Toada
P4	30	Doutorado/ Semestre 2	J. S. Bach -Prelúdio e Fuga em Eb	S. Rachmaninoff - Moment musicaux n. 3, op. 16 (Pós- Romântico)	N. Kapustin - Sonata n. 12 - Allegretto (mov. I)
P5	28	Doutorado/ Semestre 2	J. S. Bach -Fantasia Cromática	J. Brahms - Sonata n. 3 - Intermezzo	H. Cowell - The tides of Manaunaun

**Tabela 2** - Estudo B: Dados dos participantes e obras escolhidas.

As coletas deste estudo ocorreram no mês de novembro de 2019 ao longo de três dias. Tal como no primeiro estudo, os três participantes foram instruídos a estudarem individualmente por cerca de 30 minutos e, ao final de cada sessão de estudo, registraram suas performances de cada obra. Foi concedido aos participantes a chance de gravar três vezes cada peça, assim como no primeiro estudo. Em seguida, foi realizada uma entrevista semiestruturada que buscou compreender a concepção de timbre e escolhas interpretativas com relação a produção de timbres em cada peça (ver Apêndice). Ao final, os participantes escolheram uma gravação de cada obra executada que melhor lhes agradaram. As coletas foram igualmente gravadas e armazenadas em três formatos como descrito anteriormente.

#### **4.2 Análise de dados**

A análise de dados, segundo Bogdan e Biklen (1994), é um processo sistemático em que o pesquisador organiza os materiais, as entrevistas e as notas de campo com o objetivo de compreender e apresentar os resultados encontrados. Para Gil (1999), o processo de tratamento dos dados passa primeiramente pela descrição do que foi obtido, seguido pela análise e interpretação. Para o autor, “o processo de análise e interpretação é fundamentalmente iterativo, pois o pesquisador elabora pouco a pouco uma explicação lógica do fenômeno ou da situação estudada” (Ibid., p. 90). Dentre as possibilidades teóricas e práticas de análise do material qualitativo, a análise de conteúdo mostrou-se apropriada para esta pesquisa. Para Bardin (2016), a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Esta modalidade de análise inicia pela leitura das falas transcritas de entrevistas, depoimentos e documentos, e tem como característica metodológica a objetividade, sistematização e inferência (GERHARDT e SILVERIA, 2009, p. 84).

Sendo assim, a partir da organização dos dados e transcrições das entrevistas, a análise de conteúdo ocorreu de forma indutiva, isto é, os próprios dados começaram a fornecer indícios de aspectos mencionados pelos participantes. Em um primeiro momento no Estudo A, cada frase do texto das entrevistas foi codificada e, em seguida, foram observados e elencados tópicos semelhantes. Ainda neste momento, foi levantada a hipótese de que talvez seria necessário um tempo maior de contato com a obra para permitir que P2 (pianista que leu *Vers la flamme* de Scriabin no momento da coleta) alcançasse uma compreensão mais aprofundada e amadurecida das questões timbrísticas. Para tal, foram feitos alguns ajustes na organização da

amostra e houve a coleta de uma segunda amostra com pianistas que já tinham um tempo de convívio prévio maior com as obras abordadas.

Após a coleta do Estudo B, foi feita a transcrição integral das entrevistas, contemplando tanto os diálogos verbais quanto as ações não verbais, tais como: comentários descritivos da ação visual, movimentos, gestos, sons vocais e forma de falar. Em seguida, foi realizada uma primeira análise visando codificar as ideias elencadas pelos participantes. Essa codificação fez uso de códigos pré-existentes ou sínteses e agrupamentos das ideias expostas em função das perguntas da entrevista. Já nesta etapa, foram sendo delineados padrões de ideias nas falas dos participantes.

Em um segundo momento, foi realizada uma segunda análise de ambos os estudos (Estudo A e B), agora com foco nas perguntas que tratavam diretamente sobre as obras executadas. No entanto, a fim de analisar e discutir em profundidade sobre timbre no piano, foi selecionado para análise as obras da categoria século XX/XI, por se tratar de um repertório que contém obras com: uma narrativa (*The tides of Manaunaun* de H. Cowell), um título sugestivo (*Toada* de Hércules Gomes) e uma linguagem/estilo específico (*Sonata n. 12 - Mov. I* de N. Kapustin). Esta análise buscou determinar até que ponto a fala dos participantes estava relacionada aos seguintes domínios: físico, musical e psicológico. Esse esquema de categorias foi inspirado na análise do terceiro estudo de Li (2020), um estudo observacional em que a pesquisadora investigou o ensino e aprendizagem de timbre em um contexto de aula de piano.

- **Domínio físico:** descrições do uso do corpo, dedos, mãos e braços, bem como peso, velocidade, força e tipos de movimentos. Ou seja, qualquer descrição de comportamentos físicos/corporais frente ao instrumento.
- **Domínio musical:** descrições relacionadas a parâmetros musicais como articulação, dinâmica, andamento, *timing*, harmonia, ritmo, fraseado, pedalização, textura, estilo ou estruturação musical.
- **Domínio psicológico:** descrições subjetivas dos participantes que envolvem o lado imagético, da emoção e do sentimento, e pensamento metafórico. Como já mencionado, a linguagem usada para comunicar e compreender timbre no piano nem sempre é descritiva no sentido literal.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Neste domínio, Li (2020) usou a terminologia domínio cognitivo, incluindo descrições relevantes para emoções, metáforas e imagens, bem como consciência corporal e intenções expressivas.

Nessa fase da análise, a transcrição de cada participante foi inserida no Excel, cada frase foi alocada em uma linha, separada em três colunas representando os três domínios. Posteriormente, este arquivo foi transferido para o Word, sendo transformado em uma tabela para cada participante, dividida em seis colunas: uma para cada domínio e outra para a codificação desses dados (ver Apêndice 3). A descrição dos casos individuais e os indícios gerais desta pesquisa encontram-se no capítulo a seguir.

## 5 RESULTADOS E DISCUSSÕES

### 5.1 Estudo A

O texto a seguir expõe inicialmente uma contextualização da obra *Vers la flamme* op. 72 de A. Scriabin e, em seguida, são apresentados trechos relevantes das entrevistas com os participantes.

#### 5.1.1 *Vers la flamme* - A. Scriabin (1872-1915)

*Vers la flamme* é uma obra para piano solo escrita por Scriabin em 1914, um ano antes de sua morte. Para o pianista Vladimir Horowitz, o título desta obra está relacionado à convicção do compositor de que o mundo como um todo caminhava “em direção à chama” e iria se aquecer gradualmente até irromper em uma conflagração cósmica de fogo (GÍSLASON, 2020, p. 2). Essa visão apocalíptica do fim do mundo é retratada pelo compositor no poema que acompanha a obra que, segundo Alston (2020), foi originalmente escrito em russo (Quadro 1). Ballard, Bengtson e Young (2017, p. 67), descrevem a obra como “a evolução do espírito das trevas para o fogo purificador da redenção, ou como Scriabin certa vez descreveu para Sabaneev, ‘do nevoeiro à luz ofuscante’<sup>43</sup>. A partir de 1887, Scriabin “começou a escrever poemas que coexistem espiritualmente com obras musicais particulares, bem como a registrar suas visões sobre religião”<sup>44</sup> (POWELL, 2001). E, de acordo com a literatura, nos anos tardios de sua vida, sua filosofia e suas convenções artísticas foram influenciadas pelo misticismo e pela teosofia (TOMÁS, 1993; BOWERS, 1996). Scriabin tinha o costume de fazer anotações em cadernos com reflexões filosóficas sobre espiritualidade e seu modo de ver o mundo.

<sup>43</sup> [...] the spirit’s evolution from darkness to the purifying fires of redemption, or as Scriabin once described it to Sabaneev, “from the fog to the blinding light” (BALLARD, BENGTSON e YOUNG, 2017, p. 67).

<sup>44</sup> Verbete do compositor no *Grove Music Online*: [...] in 1887 he had started to write poems that spiritually coexist with particular musical works as well as noting down his views on religion (POWELL, 2001).

Segundo Tomás (1993, p. 47), sua identidade musical é uma mescla de racionalismo e misticismo, “por um lado uma fantástica e mística concepção de mundo” e por outro, “um pensamento bastante racional no que se refere à construção musical, geométrica e harmoniosa como a matemática”.

<p>In the dark and dark depths of matter Time In heavy chains languished. Pyramid Mountain In a slow dream turned. Magic signs The power was dozing in the underground mysterious crypts. But anxiety arose in the mysterious abysses, Hidden joy radiance woke her Sleeping matter clumps. Consciousness and will Born again and burning aspirations flows From the depths rushed to the radiant light What flared above the ground. Inspiredly In the dance circled the disembodied children of the universe. Fire thoughts avalanche and sharp flashes Lightning will pierce the planet through and through. Stormy joy embraced the last Race - God became an immortal earthly man! In the bright light shone triumphantly Disappearances and the origin of chords. And embraces the universe clean flame Transfiguration of the sacred - the new world The image of the mysterious in eternity gently shines...</p>	<p>Le temps était mélancolique, emprisonné Dans les obscures et sombres profondeurs de la matière. La montagne de la pyramide, par son poids gigantesque Avait transformé en un songe lancinant l'avancée de la pensée. Dans de mystérieuses cryptes souterraines, la force des signes magiques somnolait. Et l'agitation naquit dans les abîmes mystérieux. La joie voilée par son éclat avait animé les masses de matière endormie. La conscience et la volonté étaient revenues à la vie Des courants de désirs brûlants sortis des profondeurs s'élançaient vers la lumière Rayonnante qui brillait au-dessus de la Terre. Les enfants désincarnés de l'Univers tournaient inspirés dans une danse. La coulée des pensées flamboyantes et des éclats saillants d'une pensée pareille à l'éclair Transperçait la planète de part en part. Une joie désordonnée avait étreint la dernière Race - L'Homme terrestre devenait un Dieu Immortel! Les accords de la disparition et de la naissance retentissaient victorieusement dans l'éclat resplendissant de la lumière Et la Flamme pure de la Transfiguration Sacrée étreint l'Univers - L'Image mystique d'un monde nouveau scintille doucement dans l'Eternité...</p>	<p>O tempo estava melancólico, preso Nas profundezas escuras e sombrias da matéria. A montanha da pirâmide, pelo seu peso gigantesco Transformara o avanço do pensamento em um sonho incômodo. Em misteriosas criptas subterrâneas, a força dos sinais mágicos adormeceu. E a agitação surgiu nos abismos misteriosos. A alegria velada por seu brilho havia animado as massas de matéria adormecida. Consciência e vontade voltaram à vida Fluxos de desejo ardente das profundezas correram em direção à luz Radiante que brilhou acima da Terra. As crianças desencarnadas do Universo giravam inspiradas em uma dança. O fluxo de pensamentos flamejantes e fragmentos salientes de um pensamento semelhante a um raio Perfurou o planeta em várias partes. Uma alegria desordenada apoderou-se da última Raça - O Homem Terrestre estava se tornando um Deus Imortal! Os acordes de desaparecimento e nascimento ressoaram vitoriosamente no brilho de luz brilhante E a pura Chama da Sagrada Transfiguração abraça o Universo - A imagem mística de um novo mundo brilha suavemente na Eternidade...</p>
--	---	---

**Quadro 1-** Poema em inglês, francês e português [tradução nossa]. A tradução foi realizada a partir do texto em francês. O poema em inglês foi retirado da edição da partitura de Ray Alston. O poema em francês foi enviado por um dos participantes (P1).

Na edição de Alston (2020), o editor traz uma nota introdutória sobre a obra escrita pelo musicólogo Donald G. Gíslason:

[...] Deixando de lado as sugestões precoces do aquecimento global, a visão incendiária de Scriabin é comunicada nesta peça por meio de um aumento gradual na complexidade e animação da textura do teclado. Em sua abertura, o tempo parece suspenso à medida que acordes longamente sustentados intercalados com fragmentos de frases ritmicamente incertos evitam qualquer sensação de pulsação regular. Logo, a faixa média começa a oscilar com murmúrios conspiratórios enquanto um ritmo tenebroso de 5 contra 9 ressoa no baixo. Um terceiro e último estágio é alcançado quando línguas de fogo, na forma de *tremolos* duplos borrados, começam a lamber os espaços sônicos em torno do Dó médio, levando a uma explosão final de luz brilhante nas extremidades do teclado<sup>45</sup> (GÍSLASON, 2020, p. 2, tradução nossa).

A seção inicial da obra - os quarenta compassos escolhidos para este estudo -, é constituída por acordes longamente sustentados e que intercalam motivos melódicos imprevisíveis quanto à sua configuração rítmica. A melodia é formada principalmente pela repetição insistente do tom cromático, uma nota curta ascendendo para uma nota sustentada (Fig.7). Além do título sugestivo e do poema que acompanha a obra, Scriabin insere expressões metafóricas no decorrer da peça como, por exemplo, *avec une joie voilée*, “com uma alegria velada”. Para assegurar o caráter sombrio, o compositor assinala o termo *sombre* como característica dos primeiros quarenta compassos. A linguagem harmônica carregada de trítomos configura essa atmosfera fechada e soturna da obra. Quanto à textura, a peça se desenvolve a partir de uma densidade crescente e agrega cada vez mais vozes até alcançar o clímax final ou “uma explosão de luz brilhante nas extremidades do teclado” descrita por Gíslason. Valentin Prelogov (2010) compartilha desta mesma ideia imagética da obra:

No início, uma chama que quase não brilhava, como se fumegasse sob as cinzas, gradualmente e continuamente se acendeu mais e mais brilhante até o clímax final. A impressão de um fogo cintilante deslumbrante é criada por uma fanfarras imperiosa de trombeta e acordes brilhando no registro agudo com trinados. No entanto, o significado do poema não se limita ao som e à visualização: na verdade, ele incorpora a ideia favorita de Scriabin - o despertar das forças adormecidas e inertes da natureza e sua submissão à imperiosa vontade humana<sup>46</sup> (PRELOGOV, 2010, tradução nossa).

<sup>45</sup> Prescient intimations of global warming aside, Scriabin’s incendiary vision is communicated in this piece through a gradual increase in the complexity and animation of the keyboard texture. At its opening, time seems suspended as long-held chords interspersed with rhythmically uncertain phrase fragments obviate any sense of regular pulse. Soon the mid-range begins to oscillate with conspiratorial murmurings as an ominous 5-against-9 rhythm rumbles in the bass. A third and final stage is reached when tongues of flame, in the form of blurry double tremolos, begin to lick the sonic spaces around middle C, leading to a final burst of bright light at the extreme ends of the keyboard (GÍSLASON, 2020, p. 2).

<sup>46</sup> Поэма «К пламени» - одно из выдающихся сравнительно крупных поздних произведений Скрябина. С необычайной рельефностью оно дает непрерывное последовательное развитие образа. Вначале едва теплящаяся, как бы тлеющая под пеплом пламя постепенно и непрерывно разгорается все ярче и ярче вплоть до заключительной кульминации. Впечатление ослепительно сверкающего огня создается повелительными волевыми трубными фанфарами и блещущими в высоком регистре аккордами с трелями. Источник. Однако значение поэмы не сводится лишь к звуко-изобразительности: по существу, в

**Allegro moderato.**

Piano.  
*pp sombre*  
*con sord.*  
*Necess.*  
*p*

**Figura 7 - Vers la flamme - Scriabin, c. 1-18**

### 5.1.2 O conceito de timbre para P1 e P2

Na fundamentação teórica desta tese, foram citados os três usos principais do termo timbre que Marozeau (2011) menciona em seu trabalho: timbre como identidade, timbre como individualidade e timbre como qualidade. Para os músicos, as definições de timbre tendem a se enquadrar em uma destas três categorias. Todavia, as concepções sobre este conceito diferem significativamente tanto entre pianistas e teóricos acústicos, quanto entre os próprios pianistas em termos de função e causalidade do timbre no piano. Para teóricos acústicos como Helmholtz, as diferenças de cores sonoras surgem principalmente da combinação de diferentes parciais com intensidades distintas. É nesta perspectiva que P1 comenta sua concepção de timbre, referindo-se ao timbre-identidade como uma característica física particular de um som.

Perfil harmônico. O timbre da tua voz é diferente da minha porque tem uma composição de harmônicos diferente que a minha. Então um timbre no piano por exemplo seria como procurar por tipos diferentes de perfis harmônicos em um som (CT-P1, p. 1).

No entanto, para o pianista existe uma diferença entre timbre e cor sonora. Timbre tem a ver com a parte física do fenômeno, refere-se ao conjunto de parciais de uma nota específica emitida por um instrumento ou uma voz. Já cor sonora diz respeito a relação das notas entre si em um determinado contexto musical.

---

ней воплощена любимая скрябинская идея - пробуждение дремлющих, косных сил природы и их подчинение властной человеческой воле (PRELOGOV, 2010).

Para mim a cor que tem que ter uma seção e o timbre que tem uma nota. Então eu não posso fazer um timbre sombrio, eu posso fazer uma cor sombria. A cor é uma coisa que tem que ver no contexto (CT-P1, p. 1).

Para P2, por outro lado, o termo timbre parece remeter a individualidade de um compositor ou de uma obra (timbre-individualidade). O pianista encontrou maiores dificuldades para responder esta questão e comparou-a com a famosa citação de Santo Agostinho sobre o significado do tempo, uma vez que, quando se quer explicá-lo não se acha uma explicação.

Ai... é difícil né, nossa é muito difícil [...] porque timbre é uma coisa assim... é que nem aquela frase do tempo, sabe aquela frase do Santo Agostinho? O que é tempo? Eu sei o que é tempo até me perguntarem, aí eu já não sei o que é (risos). É uma coisa assim, porque no piano a gente pensa que a gente não pode mexer no timbre, o que eu acho que é uma mentira, porque tem muito isso: ah, é só um martelo ou o timbre é que nem dinâmica, o que eu acho que não né, eu acho que também depende muito da peça. Nesse caso dessa peça, seria diferente do que fosse um timbre de Mozart, é obvio, e pensar que é o mesmo martelo baixando. Eu acho que timbre nesse caso, no piano, no meu pensamento, do meu fazer, quando eu penso timbre eu acho que tem muito a ver com o toque diferente que eu emprego no piano. Por exemplo, agora tocando essa peça eu só penso uma coisa da tecla pra baixo, eu já tô em contato com o instrumento. Eu imagino uma coisa que é da tecla pra baixo. Que seria diferente que fosse Mozart ou Liszt que eu ia querer uma coisa mais articulada, uma coisa mais no dedo, e uma qualidade sonora mais brilhante do que essa aí, que é uma coisa mais surda, mais abafada (CT-P2, p. 6).

Do ponto de vista de uma análise espectral de um som isolado, os teóricos acústicos têm demonstrado que não é fisicamente possível haver uma mudança de timbre no instrumento, no entanto existem estudos que buscam investigar o efeito do toque, dos ruídos do instrumento e dos movimentos corporais na produção e comunicação de diferentes timbres no instrumento. Como mencionado anteriormente, Seashore (1937, p. 365) explica que os artistas têm todo o direito de pensar e performar tendo a qualidade do som como objetivo de performance e controlar seu toque em termos de qualidade do som, mas permanece o fato de que, geralmente, a única forma de produzir mudanças qualitativas no piano é por meio de variações de dinâmica e tempo. Já Baron (1958), Parnacutt e Troup (2002) e Li (2020), argumentam que diferentes tipos de toques se tornam um recurso importante na busca por uma variedade de “cores sonoras” no instrumento. Para P2, a diversidade de toques parece ser, de fato, um elemento determinante na produção de diferentes timbres no instrumento, e este aspecto está diretamente relacionado à obra, ao compositor e ao estilo musical. O pianista considera o “timbre de Mozart” como aquele cuja “qualidade sonora mais brilhante” se opõe a sonoridade “mais surda, mais abafada” destes quarenta compassos de *Vers la flamme*. Além do termo descritivo que Scriabin designa para esta seção inicial da obra (*sombre*), P2 também usa outras palavras em sentido metafórico para descrever a sonoridade deste trecho, bem como para descrever a música de Mozart de

forma geral. Neste caso, o timbre sombrio é um som surdo e abafado, algo pouco sonoro e que requer uma execução mais “indistintas” e sem “brilho” das notas. Já o timbre brilhante de Mozart, que seria o oposto de sombrio, remete a algo que se destaca, que é vistoso e expressa vivacidade. Musicalmente falando, trata-se de um som mais articulado, em que todas as notas sejam executadas com clareza e distinção.

### 5.1.3 A concepção sonora deste trecho para P1 e P2

O termo *sombre* que Scriabin utilizou para caracterizar esta seção inicial pode significar tanto um local pouco iluminado quanto uma condição ou contexto melancólico, lúgubre, escuro. Em *Vers la flamme*, a palavra pode servir como ponto de partida para estimular a criatividade e a imaginação do intérprete, propiciando desde o início da leitura a busca por meios de produzir esse som “sombrio”. Neste caso, P1 considera a pedalização um fator importante na realização deste timbre.

O sombrio tem uma pedalização bem sutil que é não mudar o pedal na seguinte nota, é mudar o pedal depois da seguinte nota. Esperar um pouco, um segundo a mais, e depois mudar o pedal. Então fica muito mais legato e no momento se confunde a harmonia e depois se limpa. Não é tocar limpo, não é tocar sujo, mas misturado. Que a harmonia fique realmente misturada. E a sombra, um paralelo interessante é a sombra da neblina, que a neblina é pouco clara, pouco nítida, então precisamos dessa pedalização que cria esse ambiente incerto (CT-P1, p. 1).

P1 faz essa analogia<sup>47</sup> com a sombra da neblina, o que parece referir-se figurativamente a algo nebuloso, nevoento ou brumoso, algo que não pode ser visto ou compreendido com clareza. É este ambiente sonoro incerto que o pianista busca transmitir em sua performance e que tentou nos relatar através de sua fala.

Outro aspecto que o pianista comenta é com relação ao *voicing*<sup>48</sup>. Em determinadas condições, dependendo da obra que está sendo executada, é recorrente os pianistas executarem a voz superior com mais destaque em relação às demais vozes porque é onde, geralmente, a melodia principal se encontra. Não é o caso desta obra de Scriabin. Pelo menos não na

<sup>47</sup> Segundo Zbikowski (2017, p. 501-502), “a analogia, como tem sido estudada por cientistas cognitivos nas últimas décadas, pode ser concebida como um processo de raciocínio baseado em uma combinação apreendida na estrutura relacional entre dois objetos ou fenômenos aparentemente diferentes”; “uma espécie de raciocínio que toma como ponto de partida semelhanças e diferenças entre dois domínios do conhecimento”.

<sup>48</sup> De acordo com o *Grove Music Online*, *voicing* é “os meios pelos quais o timbre, ataque, volume, etc., dos tubos ou cordas de instrumentos de teclado e alguns instrumentos de sopro não-teclados recebem sua qualidade e uniformidade desejadas”. No Jazz esse termo é aplicado à sonoridade particular de um acorde, que depende da ordenação vertical, espaçamento e distribuição instrumental de suas notas componentes.

interpretação de P1. Para o pianista, neste trecho as notas do registro grave conferem o timbre sombrio da obra, portanto elas devem ser o *voicing* principal (Fig. 8).

E outra coisa importante para mim é o *voicing*, se tem muito soprano fica muito explícito. Não sei se funcionou quando gravei, tentei, mas não estou muito acostumado com piano, acho que não consegui fazer o que eu estava pensando, mas o *voicing* principal tem que ser mais o registro grave e sem muito soprano. A nota superior se ouve só porque é a nota superior, não porque estou destacando. Com isso consigo criar, penso, o ambiente sombrio (CT-P1, p. 1).

**Allegro moderato.**

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* *sombre* and a *pocoiss.* hairpin. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *con sord.* The tempo is marked *Allegro moderato.*

**Figura 8** - *Vers la flamme* - Scriabin, c. 1-5

Quanto aos diminuendos notados na partitura (por ex.: c. 3; 4-5; 19-23; 23-27), P1 é bem preciso ao explicar que para obter o “diminuendo perfeito” é fundamental ouvir o decaimento do som da nota para tocar a próxima exatamente na mesma intensidade da anterior. Executar com precisão as dinâmicas graduais (*crescendo* e *decrescendo*) é um dos aspectos mencionados por Neuhaus (1973, p. 71) para se obter um bom resultado sonoro.

E outra coisa mais importante também é o diminuendo que escreve Scriabin. Realmente fazer esse diminuendo perfeito, tocar uma nota, escutar exatamente onde vai caindo e pegar a outra exatamente onde vai caindo, que não fique com picos. E no fundo é como caminhar por um lugar que não tem colunas, que tá tudo difuso (CT-P1, p. 1).

Como um fenômeno concreto, a continuidade do som no piano, a obtenção de um som ligado, não é possível de ser realizada, já que cada nota executada é o resultado da ação de um martelo. Um gráfico espectral de um som executado no piano revela o ponto de ataque do martelo na corda para cada nota tocada. Acusticamente, estes picos/acentos são inevitáveis embora nossa percepção auditiva tente mascará-los. No entanto, assim como P1, os pianistas tentam criar essa ilusão perceptiva do diminuendo perfeito ou mesmo do legato perfeito.

P1 considera os quarenta compassos iniciais como uma introdução da obra, uma preparação para o que está por vir.

Para mim o termo sombrio, toda essa primeira seção é como uma expectativa, uma expectativa de um fogo que vem depois. Essa seção nebulosa, onde depois vai começar arder o fogo, que é a parte principal da peça. Da mesma forma penso então

como uma introdução, para criar uma atmosfera própria para esse fogo que vem numa noite, não vem de dia... uma perspectiva da mente estar atormentada, atordoada, tonta, não é uma coisa lúcida esse começo. Uma coisa meio perdido. E acho que corresponde com o poema que escreve (CT-P1, p. 2).

O pianista entende esta passagem como uma seção que prepara e cria a “atmosfera” indispensável para o desenrolar da obra. De fato, observa-se que esta concepção de P1 assemelha-se ao poema escrito por Scriabin.

Já P2 inicialmente relatou que este trecho específico “é só uma exploração de som, ele [Scriabin] bota escuro ali” (CT-P2, p. 6, grifo nosso). O pianista discorre um pouco mais sobre o que seria essa exploração de som ao ser questionado sobre como o termo *sombre* influencia sua interpretação deste trecho da obra.

Essa escuridão? Porque essa peça assim, sabendo do que ela se trata né... começa como uma coisa amorfa, uma escuridão e termina numa explosão de uma estrela, alguma coisa assim. Essa coisa meio mística, dessa loucura dele... então eu estudando agora, eu pensei nisso. É uma coisa muito do piano afundado pra baixo, sempre da tecla pra baixo, sempre evitando brilho, evitando timbre brilhante, um timbre escuro, evitando excesso assim [...] E é só isso né, é só uma exploração de som, as vezes é um pouco mais quando ele coloca uma dinâmica a mais, aí eu sinto que o som precisa mudar, mas tudo dentro de um ambiente muito restrito, desse timbre sem brilho, tentando tirar todo o brilho (CT-P2, p. 6).

O pianista igualmente comentou que considerou a leitura deste trecho em particular acessível e simples, o que permitiu pensar o timbre sombrio de maneira mais imediata.

[...] então o meu grande foco foi isso assim de pensar um timbre fundo, no fundo da tecla [...] era a primeira vez que eu tocava essa obra realmente, nunca tinha pegado a partitura [...] me senti à vontade, inclusive foi o que mais me guiou, meu contato eu diria, com aquela seção ali, porque a questão de ler notas ali é muito fácil. Tudo bem é uma peça atonal, mas tem valores rítmicos muito longos, sustentados assim, então dá pra pensar na frente onde é que tem que pôr a mão no próximo e tal. Então ler, leitura de nota e de ritmo não foi problema, até o ritmo um pouco né, porque essas muitas ligaduras assim acabam obscurecendo um pouco a visão rítmica [...] mas o principal pra mim foi realmente o toque, foi o timbre que eu queria tirar, foi pensar nessa sonoridade (CT-P2, p. 10).

P2 também salientou que detinha de uma concepção prévia da sonoridade deste trecho da obra pelo fato dele, primeiramente, já ter ouvido diversas gravações da obra e, além disso, por já conhecer o programa por trás da peça, o poema escrito por Scriabin.

Então, realmente foi meu primeiro contato com a peça, mas é uma peça que eu gosto muito, é umas das minhas obras favoritas de Scriabin. Então eu já tinha ela de audição assim, de ouvido, muito forte, porque é uma obra que eu escuto muito, há muitos anos já. E eu gostou muito do Scriabin, gosto do estilo e gosto muito dessa peça. Não só assim, claro, pelas qualidades intrínsecas, musicais da obra, mas também porque

Scriabin é um compositor que eu gostou muito exatamente por essa questão que ele tem do literário [...] Mas eu friso ainda que eu acho que eu só consegui saber que eu queria focar em sonoridade porque eu sabia o programa por trás dessa peça, eu sabia a questão toda da escuridão ali e tal, eu sabia a questão programática que tá guiando essa obra né, acho que foi só por isso [...] (CT-P1, p. 9-10).

Descritores metafóricos são comumente utilizados por pianistas e músicos em geral para descrever uma qualidade timbrística, como já mencionado anteriormente (ver capítulo 1). Além do termo “sombrio”, percebe-se que os dois participantes utilizam outros descritores e expressões metafóricas para descrever o timbre “escuro” deste trecho (c. 1-40): P1 menciona “seção nebulosa”, “atmosfera própria”, “mente atormentada, atordoada, tonta”, “não é uma coisa lúcida”; e P2 fala em “escuridão”, “coisa amorfa”, “meio mística”, “sem brilho”. Para P1, a pedalização, a mistura de harmonias e o *voicing* do registro grave confere a sonoridade sombria do trecho. Para P2, o tipo de toque mais afundado e sempre em contato com a tecla imprime o timbre escuro que a passagem requer.

Observa-se que o conjunto de aspectos apontados por P1 e P2 assemelham-se aos resultados encontrado por Bernays (2013) em sua tese. No caso, o timbre escuro foi caracterizado como uma performance com nítido contraste de intensidade e ataque entre as mãos, muito mais leve na mão direita e muito mais marcada no baixo da mão esquerda; teclas levemente pressionadas; uso frequente do pedal *una corda*; uso abundante, quase constante do pedal de sustentação; e uma articulação excessivamente legato, especialmente na mão direita.

#### 5.1.4 A partitura de *Vers la flamme*

Os participantes foram questionados acerca das informações contidas na partitura e se estas se mostraram suficientes no desenvolvimento de uma concepção musical e timbrística da passagem. Para P1 foi suficiente, contudo, o pianista pondera o fato de que a partitura é somente uma fonte de informação e que a interpretação dos símbolos e das notações expressivas dependem do intérprete e de sua bagagem de conhecimentos sobre cultura geral e musical.

Depende, porque a partitura é só uma informação, não é uma interpretação. Então depende do intérprete se isso vai ser suficiente ou não. Para mim foi suficiente. Porque outra pessoa talvez não tenha ideia do que é sombrio e esse sombrio para mim é suficiente e pra outra pessoa não [...] Então para mim, a partitura, não sei se posso ser tão categórico de dizer que é suficiente, porque depende da informação e do nível de cultura geral que tenha o intérprete para poder associar esse conceito a outro conceito. A pintura, por exemplo, muito interessante pensar isso uma pintura, uma imagem. Se não tem essa capacidade talvez fique muito... não sei, depende. Talvez uma pessoa consiga uma imagem e aí melhor ainda seria o resultado (CT-P1, p. 2).

A esse respeito, P1 menciona um aspecto importante e que se configura como um recurso interpretativo recorrente entre os músicos, qual seja o de relacionar elementos musicais a outros domínios do conhecimento, por exemplo, associar música à outras formas simbólicas como a pintura. Este cruzamento de domínios do conhecimento é refletido na construção interpretativa de uma obra e na criação de significados que, por sua vez, pode influenciar a produção do som no ato da performance. No entanto, essa concepção interpretativa pode não ser diretamente percebida pela audiência. Como se sabe, cada ouvinte cria sua própria concepção que, por sua vez, pode ser substancialmente diferente da do performer. E, de acordo com a literatura, cada ouvinte pode atribuir significados, criar cenários ou mensagens diferenciadas do que está ouvindo (ver, por ex.: MONTEIRO, 2015<sup>49</sup>; ABREU, 2017<sup>50</sup>).

Já P2 relatou que o simples termo *sombre* no primeiro compasso foi suficiente para pensar em um ideal timbrístico desta passagem.

Ah, sabendo francês, o *sombre* ajuda né... (risos) Eu não lembro agora, mas eu já li sobre, tem um poema né? Que é uma estrela, que vai explodir e vai matar todo mundo né! [...] Não, mas eu acho que sim, com certeza, é uma coisa assim, é um escuro, ele tá procurando alguma coisa, que não acha, que não encontra né (CT-P2, p. 7).

Aqui P2 faz referência a explosão de uma estrela, remetendo ao poema que acompanha a obra. Ambos os pianistas mencionaram este cenário apocalítico descrito por Scriabin. Essa intersecção de informações do domínio textual e musical demonstra ser um fator importante na construção interpretativa da obra, pois estimula a criatividade e a imaginação de possibilidades timbrísticas.

### **5.1.5 Recursos performáticos utilizados por P1 e P2**

Ao falar sobre os recursos técnicos, musicais e extramusicais utilizados em sua performance deste trecho, P1 reforça a importância da pedalização, do *voicing* no registro grave e dos diminuendos para criar o timbre sombrio.

Pedalização, esse pedal que falei que tem que ser misturado. Posso dar exemplo? Por exemplo, o começo, o primeiro acorde é com pedal, se tu faz sem pedal fica estranho [toca o c. 1, Fig.10] e depois troca. E o *voicing* que não funciona agora, que não fique [P1 toca o c. 1 destacando a voz superior, Fig.10] ouve mais essa dissonância [toca as

<sup>49</sup> MONTEIRO, H. K. Comunicação de emoções básicas em Ponteiros de Camargo Guarnieri. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2015.

<sup>50</sup> ABREU, A. L. S. Perspectivas do amor em três ponteiros de Camargo Guarnieri: um estudo sobre comunicação de emoção. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2017.

notas Mi e La# na mão esquerda, c. 1, Fig.09]. E o diminuendo aqui também [toca os c. 23-27, Fig. 10] É difícil, não sei se funciona tão bem agora, mas é tentar fazer a diferença do diminuendo perfeito. Não é pico, é simplesmente você conseguir descer, descer.... Isso quanto ao musical, estritamente musical do piano (CT-P1, p. 2).



Figura 9 - Vers la flamme - Scriabin, c. 1.

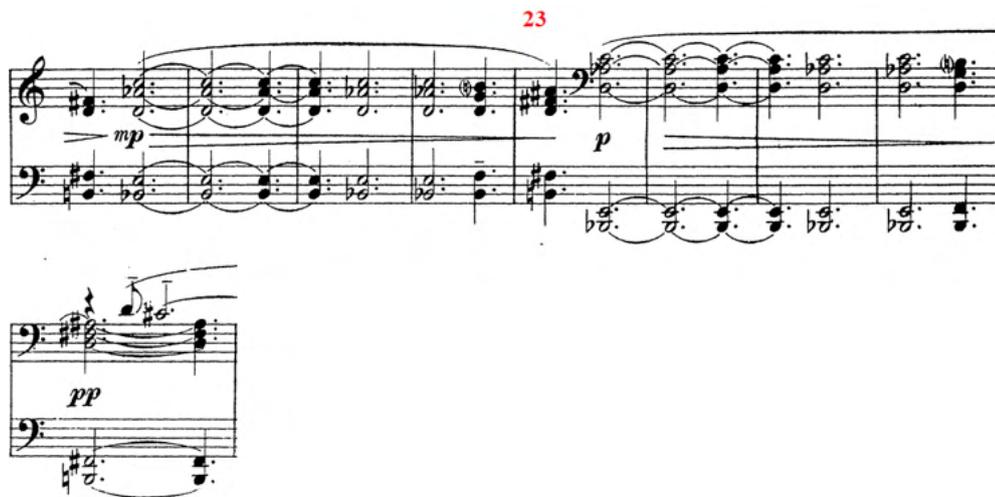


Figura 10 - Vers la flamme - Scriabin, c. 19-27.

A articulação é um outro aspecto que P1 menciona. O pianista até compara a articulação musical com a dicção da fala. No caso, a dicção mais articulada da fala representa uma articulação musical mais clara, distinguindo-se cada nota (*tacatacataca*). Para P1 a articulação neste trecho deve ser “sem muita articulação”, algo mais intrincado, não tão pronunciado.

E sem muita articulação [toca mais articulado o motivo melódico do c. 1], não porque eu não consiga fazer com ou sem articulação, com ritmo, mas porque a articulação cria uma ideia mental de como uma dicção, co-mo se eu fa-las-se as-sim, não sei se me compreende, então acho que é como se eu falasse assim [neste momento P1 fala a frase sublinhada de maneira menos articulada, meio embolado, sem muita dicção das palavras, e em seguida toca o c. 1 demonstrando essa articulação no piano] Como sentir que o piano não é o piano. E uma coisa importante que penso é a técnica de Scriabin, essa coisa imaterial, não me lembro como chama agora, é... dissolução do gesto. Não é tocar assim [faz um gesto articulando os dedos rapidamente] é tocar assim [faz um gesto mais amplo da mão e dos braços, movendo no sentido lateral, sem mexer muito os dedos] que já não é certo, só sai o som. Não é *tacatacataca*, é como dissolução do gestual, e acho que é importante para esse começo (CT-P1, p. 3, grifo nosso).

Em seu livro *Historia de la técnica pianística* (2001), Luca Chiantore discorre sobre a “superação da imaterialidade” e a “dissolução do gesto” que permeia toda a obra de Scriabin e que P1 menciona em sua fala. Segundo o autor, as partituras de Scriabin comunicam uma progressiva imaterialidade do ataque: “o braço move-se quase sempre com leveza e sem pontos de apoio; o dedo é limitado a impulsos pequenos e instantâneos, condicionados por uma caligrafia que raramente lhe dá tempo de estabelecer sua posição antes ou depois do ataque” (Ibid., p. 474). Os movimentos são como uma “dança aérea e imaterial” em que as mãos e os braços deixam pouco espaço para a ação dos dedos, mas sua solidez é essencial. Chiantore comenta que Scriabin, em suas performances, apresentava movimentos contínuos dos braços na direção horizontal, um ataque da tecla quase sempre lateral e nunca percussivo (p. 475-476). P1 menciona esses aspectos da técnica de Scriabin ao falar sobre a dissolução do gesto e ao demonstrar visualmente os movimentos de braço e corpo que constituem sua abordagem performática da obra.

Sobre os movimentos corporais, pensando na obra como um todo, P1 relatou que neste trecho inicial os movimentos do corpo são quase que estáticos, e isto parece ser importante para provocar um sentimento de expectativa na audiência.

E outra coisa que acho importante, penso na performance pública, pouco movimento corporal. Então eu penso que tem que ser quase estático [toca o c. 1-2, sem se mexer], como que quase que quem tá escutando não sabe se estou mexendo o dedos, parece que o piano está mexendo sozinho. Penso que esse componente é importante, que depois essa coisa corporal que vai para o clímax, se tu mexer muito o climax não funciona (CT-P1, p. 3).

Outro aspecto que P1 comenta é com relação a ideia de “criar tensão” em música. A tensão, neste caso, está associada a uma condição ou estado psicológico de uma expectativa. Neste trecho de *Vers la flamme*, P1 relata que essa sensação de tensão está diretamente associada às harmonias que Scriabin emprega (acordes alterados de dominante com 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>, intervalos de quartas e trítomos) e a tensão melódica entre as notas.

Ah outro assunto importante que é uma coisa difícil de criar nessa peça, porque as frases são muito longas, é criar tensão, como criar essa sensação de que há uma tensão constante, não só harmônica, mas também entre uma nota e outra, principalmente quando entra o tema [toca c. 27-34, Fig. 11] e aqui [neste momento P1 exemplifica como ele não quer executar esse trecho, tocando de forma rápida da nota Ré em colcheia para a nota Dó# em semínima no c. 27; para P1, este Ré precisa ser sustentado de forma a resolver no Do#, Fig. 11] e tem que ser acelerando [continua tocando para demonstrar a sua ideia; o acelerando diz respeito ao tempo de sustentação da nota Ré que vai diminuindo gradativamente, sem exageros] o *timing*... [continua tocando] aqui um pouco mais demorado [toca o c. 32, Fig. 11] e aqui é o fogo [o fogo é o acorde de Bb com 7<sup>a</sup>m e 9<sup>a</sup>aum. no c. 33, Fig. 11] Esse controle de tensão é também um elemento importante (CT-P1, p. 3).



Figura 11 - *Vers la flamme* - Scriabin, c. 27-34.

Por fim, P1 correlacionou o desenrolar da peça com a atividade de erupção de um vulcão ao afirmar que sem essa seção inicial a obra perde o efeito de explosão, como referido por Scriabin no poema.

Pra mim esse elemento é como se fosse um vulcão, que está todo excitado o líquido, que pode explodir a qualquer momento. E a atividade vulcânica começa depois. Por isso essa coisa sombria. Cor é tensa, vermelha, ainda não consegue ver bem... essa coisa louca. E isso nesse começo, principalmente criar e introduzir na mente do ouvinte um estado mental. Penso que é esse o objetivo desse começo. Criar na plateia esse estado hipnótico. Esse estado de transe, para produzir o efeito que tem a peça. Sem essa introdução não funciona isso (CT-P1, p. 3-4).

Já P2, relata que primeiramente pensou no equilíbrio sonoro da textura cordal e nas nuances de sonoridade “escura”.

É porque como eu falei, pra mim é, primeiro né [toca o primeiro acorde várias vezes] eu fui dosando [continua tocando] buscando essa coisa do escuro [continua tocando o mesmo acorde] Scriabin é um cara que ele adora escrever, depois a gente já vê que é cheio de “frasesinhas”, mas se aqui é escuro pra tudo, algo há... Então eu fico pensando nisso, as vezes quando a gente vê que aparece [toca os c. 13-15 em dinâmica crescendo, Fig.12] Mas é pouquíssimo, depois ele diminuiu [continua tocando os c. 17-19, Fig.12] Ai ele dá uma surpresa [toca o acorde em mínima pontuada do c. 13, Fig.12] Então eu fico pensando nisso, dentro desse limite muito fechado, exatamente dessa sensação, porque as vezes o tempo é grande, as vezes o tempo é pequeno né, os valores mudam de uma maneira que parece que é meio arbitrária. E eu acho que é bem essa imagem de que eu não sei bem onde eu tô, e depois, aí sim.... [toca onde entra o tema c. 27, Fig.13] aí só aqui que eu começo a pensar que os toques mudam [continua tocando, c. 27-28, Fig.13] um pro acorde... aí aqui sim eu posso pôr mais no dedo né [continua tocando c. 29, Fig.13] aqui eu não sei se li as notas certas [toca c. 31] aqui sim talvez mais né [toca o c. 33 as notas Lá#, Fá# e Ré] que é o topo da passagem... [continua tocando até o c. 33, Fig.13] pra voltar pro “pretume” absoluto... então eu penso nisso assim, são gradações de escuro, muitas gradações de preto (CT-P2, p. 7-8).

Figura 12 - *Vers la flamme* - Scriabin, c. 12-23.

Figura 13 - *Vers la flamme* - Scriabin, c. 27-34.

Aqui P2 pontua dois aspectos relevantes: gradações de timbre sombrio/escuro que estão diretamente relacionadas às dinâmicas graduais de crescendo e decrescendo; e a utilização de diferentes tipos de toques pianísticos para acordes e melodia. Estes são alguns dos aspectos que a literatura aponta como recursos essenciais para os pianistas alcançarem variedades timbrísticas no instrumento (ver, por ex.: NEUHAUS, 1973; BERMAN, 2002; PARNCUTT e TROUP, 2002; ORTAMNN, 1925; SEASHORE, 1937; KOCHEVITSKY, 1967).

### 5.1.6 O corpo e o timbre na perspectiva de P1 e P2

Os dois participantes mencionam aspectos relacionados ao movimento corporal influentes na produção do timbre deste trecho de *Vers la flamme* (c. 1-40). Ao serem solicitados a desenvolverem mais esta questão percebe-se que os dois pianistas pensam o movimento corporal de maneira distinta. P1 busca um estado mais estático do corpo, já P2 procura

movimentar-se em função principalmente dos crescendos e decrescendos notados na partitura, bem como da tensão harmônica dos trítonos.

**P1:** O corpo estático, mas não no sentido de rígido, sendo que para criar essa sensação de... porque se você não se mexe, o público fica assim: o que se passa? Isso também cria tensão. É importante principalmente em Scriabin pensar nessa coisa gestual, pensar nessa coisa performática, de como tocar uma peça que não funciona só pelo som, mas também funciona pela vista. Não quero dizer isso [faz gestos exagerados, demonstra corporalmente] não! Pensar coerentemente numa performance corporal que reforce a música. Para mim isso é super necessário (CT-P1, p. 4).

**P2:** Essa música se o corpo não entrar junto, eu acho que ela não acontece [...] Eu não consigo dissociar de eu estar assim [P2 faz um gesto abaixando o corpo ao mesmo tempo que abaixa as teclas] e de eu ter que abaixar o corpo inteiro pra fazer isso [continua demonstrando] sabe? Oh, parece que o corpo inteiro vem junto. E à medida que os trítonos sobem aí eu posso vir junto [demonstra corporalmente, subindo o corpo, saindo daquela posição mais curvada para uma posição mais aberta e para cima] e depois volta pra cá [demonstra baixando o corpo, uma posição mais fechada] eu trago tudo junto. Eu acho que tá tudo envolvido [faz um gesto com as mãos mostrando que o corpo todo está envolvido] (CT-P2, p. 8).

Shen Li (2020) em sua tese de doutorado, discutiu a importância dos gestos corporais na comunicação das intenções de timbre. No contexto de sua pesquisa, a autora relatou que a informação visual teve um impacto significativo na comunicação de diferentes timbres. Para a autora, “a informação visual ajuda a superar as limitações de nuances timbrísticas no piano e, portanto, adiciona ‘sabores’ e ‘dimensões’ extras à experiência auditiva do público”<sup>51</sup> (LI, 2020, p. 202, tradução nossa).

### **5.1.7 Como P1 e P2 exploram/trabalham a qualidade sonora no estudo diário**

“Trabalhar o som é o dever e a tarefa mais importante do performer”, afirma Neuhaus (1973, p. 54). Foi nesta perspectiva que os participantes foram convidados a comentar sobre suas práticas diárias e, especificamente, como trabalham a qualidade sonora no piano. Os participantes relataram que se apoiam na audição para tomar suas decisões, isto é, o *feedback* auditivo no momento da prática e, a partir desta atividade perceptiva, procuram fazer os ajustes

---

<sup>51</sup> [...] that visual information helps to overcome the fact of the limited timbral nuances available on the piano, and therefore adds extra ‘flavours’ and ‘dimensions’ to the audience’s auditory experience (LI, 2020, p. 202).

necessários para alcançar o resultado sonoro desejado (ver, por ex: MANTOVANI, 2014<sup>52</sup>; MADEIRA, 2017<sup>53</sup>).

P1 considera importante pensar no som de outros instrumentos para obter diferentes timbres no piano. Shen Li (2020) afirma que, de fato, alguns pianistas imaginam sons de outros instrumentos ou sons orquestrais quando tocam piano. Da mesma forma, no contexto de sala de aula, professores costumam utilizar esse recurso com o intuito de estimular a imaginação do aluno. Neste apelo à imaginação, esta ferramenta interpretativa pode ser eficaz visto que permite ao performer buscar diversas formas de realizar diferentes “sons” no instrumento.

[...] Depende muito do contexto, se quero clareza, se quero... penso que o mais importante é entender um som que não seja no piano. Creio que o pianista não pode pensar só no piano, porque se você pensa no piano você só pensa nas possibilidades sonoras do piano. Nunca vai além disso. Principalmente quando não toca obras como essa que tem cores, por exemplo. Quem fica tocando Mozart, por exemplo, compositores que são mais controle de dedos, finalmente resolve um monte de coisas, e não outro efeito sonoro como Debussy, Ravel, que realmente são cores. Então se tu fica no piano, a ideia fica reduzida ao piano. Acho importante pensar em orquestra, na voz, e com isso vai criar a lógica da sua música (CT-P1, p. 4)

Na perspectiva de P1, o timbre do piano não muda, no entanto, o pianista acredita que é possível, por meio de gestos corporais, criar a sensação que parece mudar.

Penso que não é tão possível mudar o timbre do piano, mas é possível criar um efeito que parece que o timbre muda. Por exemplo, eu posso tocar isso assim [toca os c. 1-2 da obra *Daina n. 14* de Janis Medins, Fig. 14]. Esse começo de uma oitava, se eu faço assim [toca o intervalo de oitava - Sib3 para Sib4 - de forma que ele toma um certo tempo para alcançar a nota Sib4] esse *timing*... eu consigo não acentuar essa nota esticando o dedo, mas se eu faço o seguinte [toca novamente este trecho fazendo um gesto mais amplo, não somente esticando o dedo para alcançar a oitava, mas levando a mão e o braço até a nota Sib4], dá outra sensação de outro som, mas não é outro, mas é como se esse gesto amolecasse tudo visualmente. Para mim tem a ver com uma coisa ótica, que eu pretendo praticar isso, de como poder mostrar o percurso do som. Porque você toca uma tecla [toca uma nota no piano] e começa a baixar, a sumir o som, tem um pico [faz um movimento com a mão no ar mostrando o pico] se tu conseguir mostrar essa curva, alguém vai pensar que o som sai de outra forma [toca uma nota no piano fazendo um gesto para baixo e um gesto para cima mostrando a finalização do som] Penso em como construir um som com pedal e com tudo, como construir um bom legato por exemplo, porque o legato não tem a ver com produzir um timbre específico [toca uma nota] se faço com o dedo assim [toca com o dedo mais plano ao teclado] ou assim [faz um gesto com os dedos mais articulados sobre as teclas, mas sem tocar] não muda nada, pelo menos eu acho que não muda nada. Então é a relação, é isto, pra mim cor é a relação entre notas, como o legato perfeito, e ter claro sempre a ideia antes do que quer fazer, porque não pode raciocinar depois.

<sup>52</sup> MANTOVANI, M. Privações de retroalimentações sensoriais em condições de estudo: um experimento com estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2014.

<sup>53</sup> MADEIRA, Renan Moreira. Condições de privação e pós-privação sensoriais de aprendizagem: experimento com quatro estudantes de diferentes níveis acadêmicos. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2017.

É importante que o estudo seja com consciência. É importante antes de levantar o seu dedo você saber o som que quer. A articulação finalmente, como articular entre uma nota e outra, não é tanto a mudança do som de cada nota, mas a mudança da relação entre elas (CT-P1, p. 4).



Figura 14 - *Daina n. 14* - Janis Medins, c. 1-2.

P1 considera que a informação visual, a forma como os pianistas realizam os gestos para executar uma determinada passagem, pode criar a impressão de que o timbre do piano muda, o que a literatura corrobora. Para o pianista, a cor do som é a relação entre notas, e isto de fato é uma preocupação constante no seu relato. Essa busca cuidadosa e minuciosa de construir um bom legato no piano e mostrar o percurso do som está diretamente relacionada a forma como ele aborda o instrumento em termos de movimento corporal e intenções interpretativas.

Por fim, o participante relatou que em sua prática diária o seu principal recurso para refinar sua sonoridade é o *feedback* auditivo e o estudo lento.

Isso é algo que faço, mas não tanto quando deveria [se gravar], como que confio no meu ouvido. Mas não posso não concordar que é muito importante ter um ouvindo imparcial, como a gravação. Sempre que tô com gravação sempre melhora muito o trabalho, porque fazendo muita coisa, escuta, mas não escuta tudo. Não tem toda consciência de tudo que está tocando. Mas, para isso eu estudo muito devagar, por exemplo, se tem um trecho que eu deva me preocupar com cada nota, eu estudo lento [toca o primeiro compasso do *Prelúdio n. 4 em Mi menor* de Chopin] poderia pensar em como conectar esse Dó nesse Si, pensar na possibilidade devagar para ter tempo para poder pensar em como vai fazer a seguinte nota. Principalmente no legato [toca o primeiro compasso do *Valle d'Obermann* de Liszt] pensar nisso como um barítono. Fazer devagar pra saber o quanto de legato eu vou fazer para que soe legato e esse trabalho, creio eu, que tem que ser feito devagar para ter consciência da tensão de cada nota (CT-P1, p. 5, grifo nosso).

Semelhante a P1, P2 também relatou que sua forma de trabalhar a qualidade do timbre e refinar a sonoridade é majoritariamente intuitiva e auditiva.

Eu particularmente, pra mim é muito intuitivo assim [...] Eu vou no “ouvidômetro” meu mesmo e vou testando [...] Mas é uma coisa muito intuitiva. Eu não consigo definir assim, como eu posso dizer, ahhhh... definir o som de uma passagem de eterno, vou tocar sempre assim, eu não consigo, pra mim é muito intuitivo [...] Eu vou planejar questões mecânicas, vou repetir muitas vezes coisas mecânicas que eu

preciso resolver [...] Mas essa parte do trabalho sonoro, do som que eu quero, pra mim eu não consigo [...] Claro se eu for tocar uma peça, se eu for tocar essa peça, eu já mais ou menos sei como vai ser essa interação do meu corpo porque é intuitivo, porque eu já olhei pra partitura e o gesto já ficou todo assim [fez um gesto com o corpo para baixo, se fechando e trazendo as mãos junto ao peito] que se fosse uma outra peça de Mozart eu já não estaria, eu já estaria com a interação com o instrumento diferente. Mas partindo de algumas coisas básicas que eu também não... de convenções estilísticas assim que a gente sabe mais ou menos como soa um Mozart, como soa um Bach, ou como soa um Debussy, ou como soa Liszt, a partir dessas coisas básicas assim eu vou sempre no ouvido (CT-P2, p. 8-9).

Observa-se que para P2 o estudo é uma contínua exploração sonora. Sua prática decorre de forma instintiva, espontânea e exploratória, exercendo uma influência direta na sua abordagem frente ao piano, principalmente com relação a expressão e movimentação corporal.

Por último, P2 refletiu sobre seu desempenho neste trecho e, ainda que tenha comentado acerca de sua facilidade de leitura da partitura, não chegou a descartar a possibilidade de um produto final diferente caso tivesse tido mais tempo de estudo da obra.

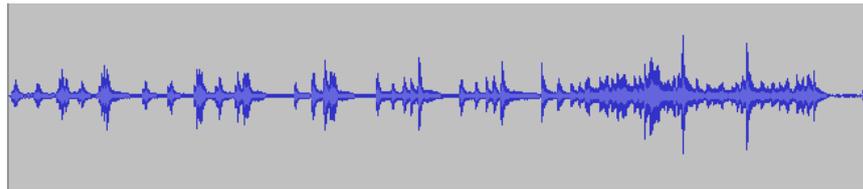
[...] acho que talvez precisaria de um amadurecimento, com certeza precisaria de um amadurecimento pra eu conseguir chegar num produto melhor daquilo ali, talvez mais algum contato mesmo com a peça né, só pra enfim, poder amadurecer um pouco aquela ideia, porque a ideia timbrística ela é também um pouco complicada, eu acho. Depende assim de uma maturidade, até mesmo da gente entender a relação do corpo com o instrumento pra produzir aquela sonoridade específica [...] Então eu acho que sim, eu sabia o que eu queria, eu tentei fazer o que eu queria, mas acho que não é o resultado mais polido né, eu poderia ser melhor. Eu lembro que por exatamente eu tentar muito deliberadamente fazer os ataques muito lentos, tentar tirar a percussão, tentar tirar o elemento percussivo, eu acho que acabou que a performance foi lenta demais (CT-P2, p. 10).

P2 comentou que o principal foco de sua performance se voltou para “um timbre fundo, no fundo da tecla [...] pra trazer aquele pianíssimo cheio, mas ao mesmo tempo com essa sensação de escuro” (CT-P2, p. 10). Observa-se a tentativa do pianista em criar uma execução em um andamento mais lento e em dinâmica mais suave. Comparando o formato da onda dos áudios gravados pelos dois pianistas (Fig. 15), percebe-se que P1 apresentou uma execução com intensidade dinâmica menor que a execução de P2, pois a amplitude do formato da onda de P1 é menor que a de P2. A execução de P1 também foi mais lenta que a de P2, sendo que a performance de P1 teve duração de 2m e 16s e a de P2 teve duração de 2m e 03 s.

a)



b)



**Figura 15** - Formato da onda do áudio da performance de P1 (a) e P2 (b).

Um aspecto relevante e que ambos os participantes não mencionaram em suas entrevistas é com relação ao uso do segundo pedal: o pedal *una corda*. Na partitura, Scriabin instrui a utilização do pedal *una corda* com a indicação *con sord.* (*com sordino*), todavia foi observado nos vídeos das performances que P1 utiliza este pedal desde o início da seção até o compasso 40, enquanto P2 aciona o pedal *una corda* no início, porém retira-o no compasso 14. Na prática pianística, assim como na literatura, os pedais do piano, tanto o *una corda* quanto o pedal de sustentação, são recursos frequentemente utilizados pelos pianistas para realizar diferentes nuances timbrísticas no instrumento (NEUHAUS, 1973; PARNCUTT e TROUP, 2002). Chama a atenção portanto que este aspecto não tenha sido mencionado pelos participantes deste estudo, talvez pela óbvia instrução do compositor. De fato, a utilização deste pedal torna-se parte implicitamente indispensável na realização do timbre sombrio e da dinâmica pianíssimo, como também indicado pelo compositor no início da partitura.

## 5.2 Estudo B

O texto a seguir expõe trechos relevantes das entrevistas com P3, P4 e P5 que executaram, respectivamente: *Toada* de H. Gomes, *Sonata n. 12 - Mov. I* de N. Kapustin e *The tides of Manaunaun* de H. Cowell.

### 5.2.1 O conceito de timbre para P3, P4 e P5

O relato dos participantes revelou perspectivas semelhantes e congruentes em alguns aspectos, inclusive com P1 e P2, e que são corroborados pela literatura apresentada no capítulo 1. Inicialmente, P3, P4 e P5 relataram que entendem o conceito timbre como “a qualidade do tipo de emissão de som” (timbre-identidade). No entanto, P3 também mencionou timbre como qualidade do som de um pianista em particular (timbre-individualidade), enquanto P4 e P5 comentaram sobre como os pianistas podem manipular o “timbre geral” do piano para produzir diferentes “tipos de sons” no instrumento.

**P3:** Ah, timbre eu vejo assim, pelo que eu estudei né, os conceitos teóricos, empíricos, seria a qualidade de cada instrumento, por exemplo, o que diferencia um lá no piano com a mesma frequência e a mesma amplitude de um lá no violino. Essa seria, eu acho que um conceito científico de timbre, mas se a gente for puxar pro lado subjetivo, eu acho que timbre tem a ver com qualidade do som, por exemplo, quando a gente fala “esse pianista tem um timbre bonito”, eu acho que tem a ver com qualidade do som que ele produz (CT-P3, p. 12).

**P4:** Tá, primeiramente é a qualidade do tipo de emissão, do tipo de instrumento. Nossa voz tem um timbre, o piano tem um timbre, cada instrumento tem um formato de onda e tal. Fisicamente é o número de harmônicos e parciais. Agora, o piano tem muitos timbres pelo, sei lá, pela amplitude de formas que o martelo pode fazer som no piano. Então eu acho que timbre no piano é a forma como você consegue controlar esses tipos de sons. E assim, a gente acaba desenvolvendo um conhecimento corporal sobre como o piano responde a nossa relação com ele. Então a gente vai descobrindo que diferentes ações no teclado produzem sons diferentes em função do peso, da velocidade, do tipo de ataque em geral.

**P5:** A primeira coisa que vem quando eu penso em timbre, é a qualidade do som, em termos de como ele soa, quais são os componentes do som né, conjunto de harmônicos. E, então assim, em primeira mão o timbre seria a qualidade do som que é particular de cada instrumento. Eu nunca usei esse termo timbre, a gente fala muito sobre sonoridade, de cor, de *voicing*, mas eu acho que o timbre no piano ele seria aplicado nisso assim, em como a gente consegue manipular dentro do mesmo instrumento, com mesmo timbre geral, como a gente consegue manipular a qualidade do som pra diferenciar uma coisa da outra no mesmo instrumento (CT-P5, p. 23).

Este participante comenta que ele particularmente usa mais os termos sonoridade, cor ou *voicing* para referir-se as diferentes qualidades sonoras possíveis de serem reproduzidas no instrumento a partir de diferentes abordagens físico-corpórea. De acordo com a literatura, sonoridade, cor sonora, qualidade do som ou simplesmente som são sinônimos comuns de timbre utilizados tanto por músicos quanto por teóricos em textos acadêmicos (ORTMANN, 1935; SCHOLE, 1960; COGAN e ESCOT, 2013; BERNAYS, 2013; LI, 2020). Bernays (2013) e Li (2020) concordam ao afirmar que a escolha do termo varia dependendo da época, do estilo musical, país, idioma e até entre indivíduos.

### 5.2.2 Toada - Hércules Gomes (1980)

Segundo Hércules Gomes<sup>54</sup>, esta obra foi composta no ano de 2012 para a gravação do seu primeiro álbum *Pianismo*, lançado em 2013. O compositor relatou que precisava de uma música que contrastasse com as demais composições do álbum e que tivesse uma “coloração diferente em relação ao andamento, harmonia etc.”. Começou então a experimentar ideias de 6/8, 3 contra 2, e então “nasceu a *Toada*”. Gomes igualmente comentou que sempre gostou do nome *Toada*<sup>55</sup>, e quando compôs a obra achou que a melodia era muito cantável e por isso escolheu este título para a composição (ver partitura em Anexo). A obra apresenta dois temas principais contrastantes: o primeiro é composto por um *ostinato* em tercinas na mão esquerda e uma melodia em graus conjuntos na mão direita (c. 9-24); o segundo mantém a figuração rítmica do *ostinato* na mão esquerda enquanto a mão direita executa acordes em figurações rítmicas mais enérgicas e em dinâmica forte (c. 25-36).

#### 5.2.2.1 Concepção timbrística de P3 da Toada

Sobre as questões timbrísticas desta obra, P3 relatou que sua preocupação inicial se relacionou à questão motora, a constância da mão esquerda na execução do *ostinato* e o equilíbrio sonoro entre as mãos.

[...] eu acho que eu me preocupei principalmente com essa questão motora, da mão esquerda, ela sempre tá, é um *moto perpetuo*, então ela tem que ter um equilíbrio assim, em relação à direita, como pano de fundo. Então, eu acho que isso tem um pouco a ver com o tipo de toque que eu vou fazer. A abordagem que eu vou ter e a qualidade que eu quero produzir (CT-P3, p. 13, grifo nosso).

O “pano de fundo”<sup>56</sup> ao qual P3 se refere é uma expressão metafórica recorrente para descrever figurações de acompanhamento de forma a diferenciá-lo da melodia. Remete a uma

<sup>54</sup> Informação concedida pelo compositor através de um e-mail enviado no dia 14 de Janeiro de 2021.

<sup>55</sup> A palavra toada tem significados diversos na música popular brasileira. De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, toada é comumente conhecida como um gênero cantado sem forma fixa, de caráter melódico e dolente. O texto é entoado de forma “cadenciada e clara”, normalmente um texto curto e narrativo. Pode ser de caráter amoroso, lírico ou cômico. A melodia costuma ser simples e lamentosa, composta por graus conjuntos e cantada em andamento lento. Embora o gênero tenha surgido no contexto rural, foi no meio urbano que ele passou a ter mais visibilidade, particularmente na década de 1910 com a toada Luar do Sertão de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco e Tristeza do Jeca de Angelino de Oliveira. No contexto para piano solo, compositores como José Siqueira, Silvio Baccarelli, Osvaldo Lacerda, Frutuoso Viana, Camargo Guarnieri e Hércules Gomes compuseram obras do gênero intituladas “Toada”.

<sup>56</sup> Ao que consta, em teatro se usa a expressão “pano de fundo” para criar um cenário, ou seja, o pano que é colocado no fundo do palco. Na fotografia e no cinema, “plano de fundo” é tudo o que fica atrás do foco principal. As duas expressões são usadas para denominar aquilo que se passa por trás de uma determinada cena.

disposição no espaço físico (frente-trás) e que pertence ao domínio de orientação espacial (LAKOFF e JOHNSON, 2002). Na pintura, por exemplo, a relação figura-fundo é tratada como um ponto fundamental para a apreciação e compreensão visual. Este recurso, frente-trás, permite perceber a quantidade de planos de profundidade que uma obra contém, bem como estabelecer relações de localização, tamanho, tonalidades etc. A *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci é um dos diversos exemplos da história da arte: apresenta o retrato de uma mulher vista de meio corpo e uma paisagem distante (de trás) como “pano de fundo”. Pelo relato de P3, o “pano de fundo” da *Toada* parece referir-se à figuração rítmica da mão esquerda, a qual precisa, segundo o pianista, ser executado de maneira que haja tanto um equilíbrio entre as notas quanto uma distinção clara entre acompanhamento e melodia (c. 9, Fig.16). Para produzir esta qualidade timbrística, o pianista relatou que buscou realizar o *ostinato* com um toque “menos articulado”, “sempre em contato com a tecla”, buscando uma posição mais plana da mão com os dedos esticados ao invés de uma mão mais fechada com os dedos arqueados/curvos.



**Figura 16** - *Toada* - Hércules Gomes, c. 7-12.

Embora P3 exponha sobre sua preocupação quanto ao equilíbrio sonoro do *ostinato* em relação à melodia, no início do primeiro tema no compasso 9 (Fig. 17), ele menciona também sua escolha por algumas inflexões de dinâmica na mão esquerda para criar uma ilusão perceptiva de que a nota longa (Mib e Solb) está crescendo em volume sonoro.

Claro, vai ter sempre algumas inflexões como, por exemplo, quando a mão direita entra aqui (c. 9), eu tento crescer pra você ouvir essa nota [toca os compassos 9-10, Fig.17] como se fosse um crescendo. Então... [toca

novamente] eu ajudo com a esquerda pra conseguir esse crescendo (CT-P3, p. 13, grifo nosso).

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Toada' by Hércules Gomes, measures 9-12. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). In the first system, measure 9, the right hand has a long note (Mib) and the left hand has a triplet of eighth notes. In measure 10, the right hand has a long note (Solb) and the left hand has a triplet of eighth notes. The second system, starting at measure 11, repeats the same pattern. The left hand accompaniment consists of triplets of eighth notes, and the right hand features long, sustained notes.

**Figura 17** - *Toada* - Hércules Gomes, c. 9-12.

Dois pontos importantes nesta fala de P3: as notas Mib e Solb (c. 9 e c. 11, Fig. 18) são notas prolongadas (sete tempos) e o pianista tem a intenção de fazê-las soar como se estivessem crescendo. Ao acionarmos uma tecla no piano, o martelo atinge as cordas e imediatamente o som emitido começa a decair, assim a frequência das vibrações das cordas vão gradualmente diminuindo. Portanto, não é fisicamente possível realizar o incremento de volume. De acordo com a literatura, o tempo de decaimento<sup>57</sup> do som de uma nota tocada no piano depende basicamente de três fatores: registro, dinâmica e o tipo de pedalização utilizado (COGAN e ESCOT, 2013, p. 424). Um dos fatores que cria esse senso de melodia no piano é o decaimento lento do som sendo este mais satisfatório no registro médio do instrumento (PARNCUTT e TROUP, 2002). Sons sucessivos, toque legato e uso do pedal também são fatores que influenciam a percepção de melodia no piano. Na *Toada*, a melodia se concentra majoritariamente no registro médio e é composta por graus conjuntos. Para criar a ilusão de crescendo nas notas Mib e Solb, P3 relatou que toca as notas longas mais forte para atrasar o decaimento do som (CT-P3, p. 13), o que dialoga diretamente com a fala de Neuhaus (ver p. 19-20). Ao mesmo tempo, P3 comentou que realiza um crescendo no *ostinato* da mão esquerda, como se cada nota fosse “ganhando um peso a mais” e o volume sonoro fosse intensificando, na tentativa de “disfarçar” o decaimento do som das notas longas e assim dar continuidade a linha melódica. Embora P3 não mencione, observa-se no vídeo de sua performance a utilização do pedal de sustentação, o que é de fato um fator indispensável no resultado sonoro obtido.

<sup>57</sup> O tempo de decaimento de um som é o tempo que leva para seu SPL cair 60 dB, o que corresponde aproximadamente a sua duração percebida ou efetiva. O decaimento do som no piano antes do dedo ser levantado foi denominado decaimento pré-lançamento, e este varia cerca de 15 segundos no registro mais grave a 0,5 no registro mais agudo. Os tempos de decaimento pós-lançamento são cerca de meio segundo em agudos e graves, mas variam de forma imprevisível de nota para nota, dependendo do estado dos amortecedores e de sua pressão na corda (PARNCUTT e TROUP, 2002, p. 293).

Os termos crescendo e decrescendo fazem parte tanto do vocabulário musical quanto do vocabulário da vida cotidiana. Como mencionado anteriormente, nossa realidade é moldada por padrões de movimentos corporais, orientações espaciais e temporais que Johnson (1967) denominou como esquemas de imagens, que fornecem a base estrutural para conceitos e relações metafóricas. O esquema de verticalidade, por exemplo, estrutura diversos domínios abstratos da nossa experiência (emoções, consciência, saúde etc.) no que tange a uma descrição que utilize a orientação espacial para cima e para baixo. Na música, Zbikowski (1998, 2002) argumenta que este esquema nos permite compreender as alturas musicais em termos de alto-baixo ou grave-agudo (ver p. 52). Da mesma forma, podemos inferir que o esquema de verticalidade fundamenta nossa percepção de crescendo e decrescendo em música. Há também uma relação com o esquema escalar (JOHNSON, 1967) no que diz respeito à “quantidade” de volume sonoro (ver p. 50). Logo, os conceitos de crescendo e decrescendo musical são embasados em dois níveis imagéticos: vertical e escalar. Vertical porque percebemos o som como saindo de baixo para cima ou de cima para baixo; e escalar porque acontece a intensificação gradual do volume de menos para mais e a atenuação do volume de mais para menos.

O pedal de sustentação e o pedal *una corda* é um dos recursos frequentemente utilizados pelos pianistas para realizar diferentes timbres no instrumento (NEUHAUS, 1973; PARNCUTT e TROUP, 2002). A não utilização dos dois pedais também pode ser um recurso de diversificação timbrística, como é o caso do segundo exemplo que P3 menciona em sua entrevista (c. 83, Fig.18). O pianista relatou que não utiliza o pedal de sustentação justamente para que haja uma mudança de “cor”. Até então o participante estava realizando uma troca de pedal a cada dois tempos, como notado pelo compositor no início da obra.

E alguns outros trechos, em que aí não tem tanto pedal, por exemplo nesse aqui c. 83, eu tento fazer uma cor diferente, um pouquinho assim, pra não ficar tão igual o pedal. Eu faria sem pedal [toca o c. 83] Entendeu? É só pra ter um tipo de sonoridade diferente assim, pra mudar um pouco (CT-P3, p. 13, grifo nosso).



**Figura 18** - *Toada* - Hércules Gomes, c. 83-88.

No compasso 109 (Fig. 19), P3 também relatou que executa este trecho sem pedal de sustentação pelo fato do compositor escrever *staccato* na mão direita.

Nesse trecho que ele coloca *staccato* (c. 109), eu também pensei num crescendo. Deixa eu pegar do c. 105 [toca o trecho a partir do c. 105] e fazer um súbito piano aqui (c. 109). Um contraste assim, porque ele pede *staccato* e legato na mão esquerda, e aí pra dar esse contraste eu acho que faria sem pedal (CT-P3, p. 13, grifo nosso).

The image shows three systems of musical notation for measures 105, 107, and 109. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand (treble clef) plays a melodic line with triplets, while the left hand (bass clef) plays a more rhythmic accompaniment with triplets. The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor).

**Figura 19** - *Toada* - Hércules Gomes, c. 105-110.

O contraste ao qual P3 se refere está relacionado a dois aspectos: dinâmica e articulação. Em geral, o conceito de contraste consiste na distinção de um determinado elemento em relação a outro. No campo da percepção visual, ele é definido pela diferença de cor e brilho de um objeto em relação a outro que está no mesmo plano de visão. Em outras formas de arte, o contraste é um recurso expressivo importante, um meio para intensificar o significado e, portanto, simplificar a comunicação (DONDIS, 2003, p. 108). Ele desequilibra, choca, estimula e chama a atenção, e existe em qualquer que seja a composição antagônica. Pode ser contraste de cores, formas, qualidades, tons, tamanhos, intensidades etc. Na música, o contraste pode ser alcançado com mudanças de dinâmica, textura, articulação, harmonia, caráter, instrumentos, dentre outros. No caso da *Toada* (c. 109), P3 chama a atenção para três aspectos contrastantes: (i) contraste de dinâmica entre os compassos 108-109 (não está escrito na partitura, mas é uma ideia interpretativa própria de P3); (ii) contraste de articulação a partir do c. 109 (*staccato* na

mão direita e legato na mão esquerda); (iii) contraste de pedalização (com pedal de sustentação até o c. 108 e sem pedal de sustentação a partir do c. 109).

P3 igualmente relatou que o estilo musical<sup>58</sup> de uma obra também norteia suas concepções e intenções timbrísticas.

[...] Primeiro eu acho que tem a questão do estilo que é importante sempre trazer a questão. Não é só o nível estésico né, aquilo que a gente recebe e que a gente faz, mas tem também toda a questão de estudo poiético, de você saber o que o compositor [imaginou] pra primeiro, por exemplo, no Scarlatti, ele não tinha um piano, então tem que pensar nisso também, a sonoridade né, talvez tentar trazer um pouquinho da sonoridade que o Scarlatti ouvia, que ele concebia (CT-P3, p. 16).

Esta perspectiva do pianista está diretamente relacionada à concepção semiológica tripartite de Nattiez (2002), que entende uma constante circulação de significados de uma forma simbólica entre três níveis: nível neutro, o “vestígio” deixado pelo compositor, a partitura; o nível poiético referindo-se aos processos de elaboração da obra, levando em consideração o contexto e as condições de criação, as intenções do compositor e as técnicas composicionais; e o nível estésico que diz respeito ao processo receptivo de uma obra, isto é, a perspectiva do ouvinte ou intérprete/ouvinte. Neste caso, o participante menciona metaforicamente sobre “pensar na sonoridade que Scarlatti ouvia”, referindo-se provavelmente tanto ao estilo musical do período histórico quanto ao instrumento da época, o cravo. P3 menciona igualmente o fato de que o performer enquanto intérprete precisa conseguir comunicar tanto sua personalidade, quanto a personalidade dos compositores (CT-P3, p. 17).

Ao final das entrevistas, cada participante foi convidado a escolher um ou mais termos que retratasse o timbre das obras que executaram. Inicialmente essa tarefa pareceu bastante complexa. Os três participantes relataram que durante o estudo das obras não pensaram exatamente em um termo, mas que, de certa forma, pensaram em uma ideia geral que cada obra representa. Para a *Toada*, P3 mencionou os seguintes termos: velado, entoação, declamado, vivo, distante, “quase nada”.

[Sobre a *Toada*] ela é bem variada né, mas eu penso assim, no início pensar realmente numa coisa velada, esse início, esse *ostinato* né. E toada seria um canto entoado, sem palavras, pra guiar manada de bois, pelo menos no nordeste é isso. Então seria uma coisa mais sem palavras, uma coisa mais de entoação. Então seria tentar conseguir essa sonoridade e nas partes mais declamadas, uma coisa mais viva né... [toca o c. 125] as harmonias... [continua tocando o c. 125, Fig.20] então uma coisa mais viva eu

<sup>58</sup> De acordo com Meyer (1996), no contexto musical, o termo estilo se refere a como elementos melódicos, harmônicos, rítmicos e formais, regidos por regras composicionais, são dispostos num determinado conjunto de obras.

diria, e no fim voltar pra essa atmosfera quase nada... [toca o c. 147, Fig.21] distante assim (CT-P3, p. 17-18).



Figura 20 - *Toada* - Hércules Gomes, c. 125.

Figura 21 - *Toada* - Hércules Gomes, c. 146-149.

Observa-se que P3 escolheu os termos de acordo com as seções da obra: “velado, distante e entoado” atribuindo-os aos trechos com melodia simples na mão direita e *ostinato* em tercinas na mão esquerda; já os termos “declamado e vivo” referem-se às seções mais dinâmicas, com articulação mais curta e trechos em acordes.

### 5.2.3 Sonata n. 12 - I. Allegretto - Nikolai Kapustin (1937-2020)

Na década de 1950 Kapustin conquistou reputação como pianista, arranjador e compositor. Sua obra é majoritariamente dedicada ao piano e seu estilo composicional abrange influências da cultura de seu país (Ucrânia), da música russa e da linguagem jazzística. Na sua obra destaca-se a fusão de formas clássicas com linguagens estilísticas e harmônicas do jazz como, por exemplo, a *Sonata op. 12*, executada por P4. A *Sonata n. 12* apresenta dois movimentos - *Allegretto* e *Allegro Assai* - e ambos fazem uso da escala pentatônica da qual

grande parte do material temático é derivado. Esta é a única das vinte Sonatas compostas por Kapustin que contém apenas dois movimentos.

### *5.2.3.1 Conceção timbrística de P4 do primeiro movimento da Sonata n. 12*

Inicialmente, P4 mencionou ter “o som em mente que deve sair e o gesto em mente pra certas partes” (CT-P4, p. 19). P4 deixa a entender que, antes de realizar uma ação no instrumento, ele já sabe como deve soar a música - “som em mente”, uma “imagem sonora” -, bem como uma “imagem gestual” de como acionará seu corpo, braços e dedos, para realizar os sons. De acordo com Keller (2012, p. 206), as imagens mentais musicais são consideradas “um processo multimodal através do qual o indivíduo gera a experiência mental de características auditivas de sons musicais e/ou propriedades visuais, proprioceptivas, cinestésicas e táteis de movimentos relacionados à execução musical, que não são (ou ainda não são) necessariamente presentes no mundo físico”<sup>59</sup>. Essas imagens podem ser geradas através do pensamento deliberado ou em respostas automáticas a pistas endógenas e exógenas. Segundo Kosslyn, Thompson e Ganis (2006, p. 4), uma “imagem mental ocorre quando uma representação do tipo criada durante as fases iniciais da percepção está presente, mas o estímulo não está realmente sendo percebido”<sup>60</sup>. Os autores ainda mencionam que essas representações preservam as propriedades perceptíveis do estímulo e, em última análise, dão origem à experiência subjetiva da percepção. Para eles, imagens mentais não se limitam à modalidade visual. Embora imagens visuais sejam acompanhadas pela experiência de “ver com os olhos da mente”, imagens mentais auditivas e táteis são acompanhadas, respectivamente, pela experiência de “ouvir com os ouvidos da mente” e de “sentir com a pele da mente” (Ibid, 2006, p. 4). Para os autores, a imaginação é importante na memória, na resolução de problemas, na criatividade, na emoção e na compreensão da linguagem. Como exemplificação, Kosslyn, Thompson e Ganis levantam questões tais como: você sabe qual o formato das orelhas do Mickey Mouse? Ou qual é mais verde escuro, uma ervilha congelada ou um pinheiro? Segundo os autores, a maioria das pessoas relatam que respondem a essas perguntas visualizando os objetos nomeados, o que lhes permitem recordar as informações. E da mesma forma as pessoas usam ou projetam imagens

---

<sup>59</sup> Musical imagery is assumed to be a multimodal process by which an individual generates the mental experience of auditory features of musical sounds, and/or visual, proprioceptive, kinesthetic, and tactile properties of music-related movements, that are not (or not yet) necessarily present in the physical world (KELLER, 2012, p. 206).

<sup>60</sup> [...] a mental image occurs when a representation of the type created during the initial phases of perception is present but the stimulus is not actually being perceived (KOSSLYN, THOMPSON e GANIS, 2006, p. 4)

mentais para raciocinar uma diversidade de problemas da vida ou descobrir uma solução específica para algo.

Especificamente sobre o primeiro movimento da *Sonata n. 12* de Kapustin, P4 destacou que o tema inicial, em particular a melodia da mão direita do primeiro compasso (notas da escala pentatônica de lá menor, Fig. 22), tem um timbre “um pouco mais brilhante” em relação ao motivo anterior, a anacruse que inicia a música (Fig. 22). Já outros trechos têm um timbre mais “jazzístico” como, por exemplo, o motivo em tercina no baixo do c. 10 (Fig.23)

Nessa do Kapustin, é esse som aqui né [toca a anacruse e o acorde do primeiro tempo do c. 1, Fig. 22] [...] tem depois [toca as notas da melodia do c. 1 (m.d), Fig. 22] eles têm timbres diferentes aqui né, a melodia [toca o primeiro compasso até o primeiro tempo do c. 2, Fig. 22]. Sei lá, menos ataque, um pouco mais brilhante. Esse piano é super brilhante, acaba ficando mais né (brilhante). Mas é diferente também depois nessa mesma página [toca c. 8-9, Fig. 23] Aqui é diferente... [toca tercina no baixo c. 10, Fig. 23] esse baixo ele tem um timbre também, um timbre de jazz. Assim, em parte aqui eu penso que eu posso meio que soltar a mão e acentuar nas partes que a gente não acentuaria na música clássica (CT-P4, p. 19).

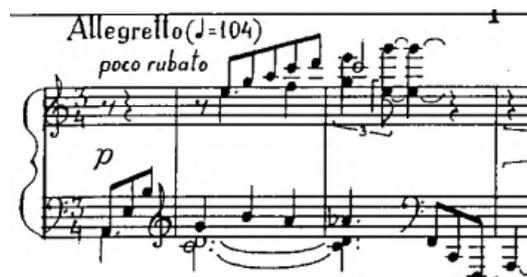


Figura 22 - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 1-2.

Figura 23 - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 8-12.

Neste mesmo trecho, P4 relatou que realiza alguns “acentos ríspidos”, mas que segundo ele “tem a ver com o estilo” (CT-P4, p. 19). Isso confirma uma de suas ideias apresentada anteriormente, qual seja de que nesta obra ele tem uma certa liberdade para acentuar partes que

geralmente não se acentuaria na tradição da música de concerto. Em contraste a esse timbre ríspido, P4 apresentou um exemplo de trecho que ele considera como “mais macio” (CT-P4, p. 19), como é o caso do compasso 25 (Fig. 24).



**Figura 24** - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 25-28.

A diferença de timbre “mais ríspido” e “mais macio” parece estar relacionada com a dinâmica dos trechos mencionados: os trechos com acentos ríspido tem dinâmica forte e sequência de acordes (por ex.: c. 12-14); os trechos “mais macios” tem dinâmica piano, notas longas na mão esquerda e notas rápidas na mão direita (por ex.: c. 25-27)

Neste outro trecho (c. 16-20, Fig. 25), P4 mostra a diferença timbrística de cada estrutura rítmico-melódica. Para o pianista cada fragmento deste trecho é potencializado timbristicamente em função dos registros do instrumento.

[Toca os c. 16-18, Fig. 25] Aqui tem várias coisas rolando ao mesmo tempo. Tem o meio [continua tocando] isso é diferente disso aqui né [toca as notas do primeiro tempo do c. 18, registro agudo, e as notas do segundo e terceiro tempo do mesmo compasso, registro médio] que é diferente do baixo [toca as notas do terceiro tempo do c. 19, registro grave] Tem esse agudo [notas do primeiro e segundo tempo do c. 19] [Continua tocando o c. 20] Tem esse grave, grave não, tem o médio e tem o grave. Então cada um tem mais ou menos um timbre diferente em função do registro. É quase que se potencializar o que o registro, o registro já têm um timbre, mas se você consegue potencializar isso, eles ficam mais diferentes ainda (CT-P4, p. 19).



**Figura 25** - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 13-21.

O *voicing* dos acordes é outro aspecto timbrístico que P4 mencionou. Por exemplo, no c. 39 (Fig. 26), o pianista relatou que a melodia (destaque em verde) tem um timbre diferente das demais notas do acorde (destaque em vermelho). Neste caso, o aspecto timbrístico aqui está relacionado aos diferentes tipos de toques, um para melodia e outro para as demais notas do acorde, de forma que a melodia seja o destaque.



**Figura 26** - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 39.

Ainda sobre *voicing*, P4 incluiu mais um trecho no qual a execução dos acordes é importante timbrísticamente (c. 39-40, c. 13, Fig. 27). Neste exemplo, o pianista chama atenção para o fato de que se deve ouvir todas as notas do acorde, mas que as “pontas” (notas superiores) e os “graves” (notas inferiores) devem ser tocados de forma que estes extremos dos acordes tenham timbres diferentes das demais notas (CT-P4, p. 19).



**Figura 27** - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c.13-14.

Um aspecto relevante que P4 mencionou é a relação entre andamento e timbre. Para o pianista “as partes mais agitadas tem um timbre mais ríspido e as partes mais calmas um timbre mais macio” (CT-P4, p. 20): ríspido/agitado, calmo/macio. Os termos ríspido e macio podem estar relacionados a textura de um objeto e, neste caso, eles estão associados, respectivamente, aos trechos com acentos mais “percussivos”, acordes em dinâmica forte e ataque rápido das teclas; e aos trechos em legato, notas curtas na mão direita e com dinâmica mais suave.

Outro aspecto que P4 comentou tem a ver com a articulação. No c. 162 (Fig. 28), por exemplo, a articulação das notas tocadas no registro grave confere o “timbre específico” (CT-

P4, p. 20) que o pianista busca para este trecho. P4 exemplificou tocando o compasso de duas formas: articulação legato e articulação *non-legato*. Para ele a articulação *non-legato* destaca mais a polifonia das vozes e confere o timbre que ele deseja para esse trecho e outros semelhantes.



Figura 28 - Primeiro movimento da Sonata n. 12 de Kapustin, c. 160-162.

A ideia principal da obra, segundo a concepção de P4, se resumiria na palavra “jazz”. Outros dois termos que o pianista mencionou foram *swing*<sup>61</sup> e improvisação: “No Kapustin, a primeira palavra é jazz, tipo, a ideia de *swing* assim. As notas não são iguais, da acentuação. Improvisado também é uma palavra. Mas cada seção vai rolando uma coisa [...]” (CT-P4, p. 22).

#### 5.2.4 *The tides of Manaunaun* - Henry Cowell (1897-1965)

*The tides of Manaunaun* é uma peça curta de 36 compassos, composta por Henry Cowell no ano de 1912. Esta obra serviu como prelúdio para a peça teatral de John Osborne Varian, *The building of Bamba*. O contexto de criação da obra foi relatado pelo compositor da seguinte forma:

Quando eu tinha quinze anos fui convidado para escrever música para uma peça irlandesa, a música teatral que iria apresentar a casa e as marés profundas de Manaunaun, o deus do mar. Tive que escrever uma música que te colocasse no clima das marés profundas, assim como das ondas do mar. Este foi um trabalho bastante grande para um menino de quinze anos. Tentei algumas oitavas graves em um certo ritmo. Eles soaram um pouco definidos demais, então tentei alguns acordes, que eram melhores do que o ritmo da maré baixa, mas isso não foi o suficiente. Aí, tive a ideia de ter todos os treze tons mais graves do piano tocados ao mesmo tempo, mas como

<sup>61</sup> Quando solicitado a definir o termo, o trompetista Louis Armstrong disse: “Se você precisar perguntar, nunca saberá” (Jazz em Encyclopedia Britannica). A fala de Armstrong parece implicar que o swing não pode ser expresso em palavras, mas pode ser compreendido na prática ao fazer música de jazz. De acordo com a literatura, muito do que se compreende sobre o swing foi por observações auditivas de performances de grandes intérpretes da música jazzística. Nos últimos anos tem sido desenvolvido pesquisas qualitativas para quantificar dados e definir o swing, bem como delinear materiais didáticos para o ensino de jazz. Segundo Friberg e Sundstrom (2002, p. 333), um dos aspectos do swing é que as colcheias consecutivas são executadas como padrões longo-curto: “é realizada alongando as colcheias ímpares (colcheias na batida) e encurtando as colcheias pares (colcheias entre a batida), produzindo assim padrões consecutivos longos-curtos consecutivos”.

não tinha treze dedos na mão esquerda, toquei com a palma da mão, tendo muito cuidado para obter todas as notas exatamente iguais e para ter o que considere uma qualidade de som razoável. Em outras palavras, eu estava inventando um novo som musical que mais tarde seria chamado de *clusters*<sup>62</sup> (PERLIS e CLEVE, 2005, p. 160).

Cowell nutria um grande interesse pela mitologia irlandesa. De acordo com o compositor, muito antes da criação, Manaunaun - deus irlandês do movimento -, enviou enormes marés que varreram o universo de um lado para o outro e moveram ritmicamente as partículas e os materiais com que os deuses mais tarde formariam os sóis e os mundos<sup>63</sup>. Na obra, as “ondas” são representadas pelos *clusters* tocados majoritariamente no registro grave do instrumento. No desenvolver da obra, estes *clusters* aumentam tanto em abrangência de notas quanto em intensidade dinâmica (*pp-fff*). A melodia remanescente da música folclórica irlandesa é expressa principalmente em oitavas na mão direita (ver partitura em Anexo). É relevante observar que Cowell utiliza *clusters* para aludir as ondas do mar. Na literatura pianística, compositores como Debussy, Ravel e Liszt também se inspiraram no movimento das águas do mar em diversas composições para piano, no entanto o arpejo é o recurso notacional que eles mais utilizam para aludir a imagem sonora do movimento das águas.

#### 5.2.4.1 Concepção timbrística de P5 da peça *The tides of Manaunaun*

P5 relatou que esta obra em particular explora bastante a “sonoridade” do instrumento, como mostra seu depoimento a seguir:

[...] a peça de Cowell é um peça que trabalha muito com a sonoridade, especialmente pelo fato que ele usa os *clusters* na mão esquerda, então eu acho que uma das preocupações minhas em relação ao som foi tentar cuidar do som dos *clusters*... [Toca os c. 1-2, Fig.29] Que na verdade ele até escreve na partitura uma indicação do tipo de sonoridade que ele quer, ele coloca com som cheio. Ele coloca pianíssimo, mas com o som, vamos dizer assim, com o tom, com *full tone*, com som cheio, um som mais reverberante. Então esse foi um cuidado que eu tive nessa peça, nessa mão esquerda, em relação a sonoridade (CT-P5, p. 24, grifo nosso).

<sup>62</sup> When I was fifteen years old I was invited to write music for an Irish play, the theatrical music which would introduce the home and the deep tides of Manaunaun, the god of the sea. I had to write some music that would put you in the mood of the deep tides, as well as the waves of the sea. This was rather a big job for a fifteen-year-old boy. I tried a couple of low octaves in a certain rhythm. They sounded just a little too definite, so then I tried a couple of chords, which were better than the bare octaves in the low tidal rhythm, but this wasn't quite enough. Then, I had the idea of having all thirteen of the lowest tones of the piano played together at the same time, but since I didn't have thirteen fingers in the left hand, I played this with the flat of the hand, being very careful to get all of the notes exactly equal and to have what I considered a reasonable tone quality there. In other words, I was inventing a new musical sound later to be called tone clusters (PERLIS e CLEVE, 2005, p. 160).

<sup>63</sup> Essa história consta na partitura da obra.

Figura 29 - *The tides of Manaunaun* - Henry Cowell, c. 1-9.

No primeiro compasso de *Tides*, Cowell escreve a dinâmica pianíssimo e a indicação *smooth, full tone*, som suave e cheio. A expressão “som cheio” tem como base estrutural o esquema de imagem recipiente no qual as metáforas desta categoria são construídas. Esse esquema faz surgir na percepção humana noções muito internalizadas de orientação espacial dentro e fora, uma vez que um recipiente contém uma parte interna que acolhe uma substância e uma parte externa que delimita a sua quantidade (LAKOFF e JOHNSON, 2003). Considere o exemplo da banheira com água de Lakoff e Johnson: “quando você entra na banheira, você entra na água. Tanto a banheira como a água são vistas como recipientes, mas de tipos diferentes. A banheira é um objeto recipiente, enquanto a água é uma substância recipiente” (2003, p. 30, grifo nosso). Neste contexto musical apresentado por P5, o som enquanto substância é cheio e está contido dentro da música, o objeto recipiente. O som cheio, sendo uma expressão metafórica, reflete a metáfora conceitual A MÚSICA É UM RECIPIENTE (SOARES, 2016). Por essa perspectiva, a música é percebida como um recipiente que retém substâncias com características específicas como o som cheio ou vazio. Neste caso, apesar do pianíssimo, o som deve ser presente e sonoro, de modo a garantir que todas as notas sejam ouvidas. É comum nas aulas de piano professores solicitarem aos alunos tocarem “até o fundo da tecla”, para que esta seja abaixada até o “leito do piano” (*keybed*, ver p. 18), obtendo assim um som encorpado e reverberante, como P5 menciona em sua fala. O oposto seria um som “oco” ou “vazio”, um som superficial, no sentido de que a tecla não é abaixada até o fundo do piano. Tendo em vista as indicações do compositor (pianíssimo e *smooth, full tone*), P5 comenta que o desafio reside em criar uma sonoridade suave mesmo tendo uma grande quantidade de notas soando concomitantemente. Para produzir esse “som”, o pianista relatou que monitorou a velocidade do ataque e utilizou os pedais de sustentação e *una corda*.

[...] de maneira geral eu procuro usar o pedal *una corda* pra possibilitar esse som mais suave, mas eu tento controlar a velocidade do ataque. Eu tento pressionar todas as teclas juntas, me certificar que eu tô em contato com todas as teclas. Nesse trecho eu tô tocando todos os sons cromáticos entre um lá e o outro lá, e fazer isso com uma velocidade bem lenta [Toca o c. 1 enquanto fala] pra ouvir todas elas, mas manter essa sonoridade piano. E, é claro, eu começo, a música permite, que eu começo com as duas mãos, mas quando entra a melodia eu tenho que fazer isso só com a mão esquerda [Toca o c. 1]. Esse é um exemplo assim, do trabalho com sonoridade no Cowell. E depois ele vai crescer e aí o braço ele vai utilizar *clusters* mais longos, e daí eu tento usar o antebraço, só que daí como a dinâmica ela é mais forte, eu não me preocupo tanto, eu me preocupo mais com o peso do braço e de tocar as teclas juntas (CT-P5, p. 24).

Segundo as leis da física, a velocidade determina a força do impacto. Logo, a velocidade do martelo determina a intensidade do som do piano. Sendo assim, quando P5 comenta sobre a velocidade e a pressão sobre as teclas dizendo que precisa ser feito de modo “bem lento”, podemos entender que a precisão, a velocidade do abaixamento das teclas e o peso de cada nota são os fatores que determinam o resultado sonoro almejado. O vídeo de sua entrevista mostra que o pianista posiciona a mão ao teclado e lentamente abaixa todas as teclas, soltando coordenadamente o peso do braço (Fig. 30).



**Figura 30** - Posicionamento da mão no teclado (P5).

P5 igualmente relatou que o conteúdo programático que dá origem à composição influenciou diretamente a sua concepção timbrística da obra.

O Cowell ele trabalha com a sonoridade, com a.... primeiro ele trabalha com a imagem [...] que a música representa. Então, o fato da música estar descrevendo ondas, isso traz um pouco, vamos dizer assim, essa possibilidade de usar mais a ressonância do instrumento. Então usar mais pedal, não tem muita clareza, as notas são mais indistintas, aí eu posso usar essa reverberação pra... [...] então é basicamente isso assim, é uma sonoridade que é muito diferente porque ela evoca então essas imagens e também pelo fato de nós termos uma música que não é, vamos dizer assim, que ela não soa tão limpa, justamente pelo fato dela ter *clusters*. A música já vai ficar assim, vamos dizer, mais nebulosa no sentido de não tem muita clareza, então isso permite que a gente trabalhe outras sonoridades, por exemplo, que no Bach a gente não costuma trabalhar tanto, especialmente a sonoridade de notas, de articulações em cima de um pedal né. O fato de que eu tenho um pedal longo eu consigo, mesmo que eu toque uma nota mais curta, por exemplo, na mão direita, ela vai ter toda aquela

reverberação, de todos os harmônicos que estão soando lá no baixo, então a qualidade do som automaticamente vai ser diferente (CT-P5, p. 26-27).

Nesta fala acima, P5 comentou sobre a utilização do pedal de sustentação como recurso para explorar a ressonância do instrumento e, conseqüentemente, conseguir um timbre mais “nebuloso”. No caso, a utilização mais abundante do pedal de sustentação resulta numa execução mais “indistinta” das notas, diferente do que seria para executar uma obra de Bach. Na literatura, a pedalização é um dos fatores essenciais na produção de diferentes timbres no instrumento (NEUHAUS, 1973; COGAN e ESCOT, 2013; PARNACUTT e TROUP, 2002; BERNAYS, 2013).

Assim como os demais participantes, P5 também relatou que não pensou em um termo descritivo para a obra, mas, neste caso, *The tides of Manaunaun* já carrega uma narrativa sugestiva e capaz de influenciar o pensamento de quem a executa: “eu não tenho uma palavra que eu poderia descrever, mas eu diria que eu penso em uma ideia, vamos dizer assim, não exatamente em um termo. E é claro essa ideia, ela tá muito carregada com o que eu acredito que a música está representando ou qual a ideia que eu quero passar” (CT-P5, p.27). Sendo assim, P5 relatou que nesta obra ele pensa nas ondas e no mar: “não é exatamente um termo, mas é uma imagem que eu tenho” (CT-P5, p.27).

### 5.3 Temáticas emergentes

Dadas as possibilidades restritas de variação do timbre do piano, este estudo buscou abarcar outros atributos que envolvem tanto a maneira de tocar o instrumento quanto a forma de pensar o conceito. De acordo com os relatos dos participantes, surgiram tópicos relevantes para a pesquisa, aqui nomeados como temáticas (Tabela 3).

Temáticas iniciais	Temáticas gerais
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Timbre como identidade particular de um som;</li> <li>• Timbre como individualidade do compositor, da obra, de um performer, dos registros do instrumento e de um estilo musical específico;</li> <li>• Timbre como interpretação das intenções do compositor (texto musical e texto escrito);</li> <li>• Timbre como resultado combinado de múltiplos parâmetros de performance;</li> <li>• Timbre como pensamento metafórico;</li> </ul>	Concepção de timbre
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Timbre como a realização de diferentes tipos de toques no instrumento;</li> <li>• Timbre associado aos movimentos e gestos corporais;</li> <li>• Timbre como resultado de tocar conscientemente e do tempo de estudo da obra.</li> </ul>	Produção de timbre

**Tabela 3** - Temáticas iniciais e temáticas gerais deste estudo.

Os relatos dos participantes deste estudo sugerem que a noção de timbre no piano está intimamente associada a outros parâmetros musicais, técnicas de execução e pensamento metafórico. Na tabela anterior, foram listadas na primeira coluna as temáticas iniciais que surgiram a partir dos dados e ao lado as duas temáticas gerais, sendo: concepção de timbre e produção de timbre no piano.

### **5.3.1 Concepção de timbre**

#### *5.3.1.1 Timbre como identidade e individualidade<sup>64</sup>*

O conceito de timbre foi referenciado pelos pianistas como a identidade particular de um som (P1, P3, P4, P5) e foi constatado consistência nas múltiplas referências à qualidade do som de um instrumento ou de uma voz, a saber: “o timbre da tua voz é diferente da minha porque tem uma composição de harmônicos diferente que a minha” (P1); “seria a qualidade de cada instrumento, por exemplo, o que diferencia um lá no piano com a mesma frequência e a mesma amplitude de um lá no violino” (P3); “primeiramente é a qualidade do tipo de emissão, do tipo de instrumento” (P4); “em primeira mão o timbre seria a qualidade do som que é particular de cada instrumento” (P5).

No entanto, alguns pianistas também se referiram ao timbre como:

- (i) individualidade do compositor, da obra ou do estilo específico quando descreveram suas experiências usando frases como: “timbre de Mozart” (P2), “sonoridade que o Scarlatti ouvia” (P3), “tem esses acentos meio ríspidos, mas que tem a ver com o estilo” (P4);
- (ii) individualidade do performer como P3 apontou: “esse pianista tem um timbre bonito”;
- (iii) timbre específico de cada registro do instrumento como, por exemplo, quando P1 disse “tem que ser mais o registro grave e sem muito soprano” ou quando P4 comentou que “cada um tem mais ou menos um timbre diferente em função do registro”.

#### *5.3.1.2 Timbre como interpretação das intenções do compositor (texto musical e texto escrito)*

---

<sup>64</sup> Timbre-identidade é aquele usado para designar as propriedades permitindo o reconhecimento de uma categoria de fonte sonora; e timbre-individualidade é aquele usado para caracterizar uma fonte específica (ver p. 14).

Como anteriormente mencionado, neste estudo quatro participantes executaram obras contendo narrativas ou títulos sugestivos. Os participantes P1 e P2 executaram *Vers la flamme* de A. Scriabin que, além do título e do poema que acompanha a música, também apresenta no decorrer da peça palavras e frases que fazem alusão a componentes extramusicais como “*sombre*”; P3 executou *Toada* de Hércules Gomes cujo o título sugere para o pianista “um canto entoado, sem palavras, para guiar manada de bois”; e P5 apresentou *The tides of Manaunaun* de H. Cowell, que conta um relato mítico da criação do mundo pelas mãos de Manaunaun, o deus do mar, que provocou enormes marés antes de criar os sóis e os mundos. Quanto a P4, o primeiro movimento da *Sonata n. 12* de N. Kapustin não contém uma narrativa, no entanto a escrita da obra é carregada de elementos composicionais diretamente relacionados ao jazz, característica amplamente explorada pelo participante. Tendo em vista estes elementos extramusicais inseridos no repertório selecionado, foi observado que os participantes que executaram obras com narrativas ou títulos sugestivos usaram estes elementos para deixar mais claro suas intenções timbrísticas. Portanto, pode-se dizer que os textos escritos que acompanham as obras (título, poema, história) influenciaram de forma direta e inequívoca suas explicações acerca de suas percepções timbrísticas.

Confluentes à interpretação da partitura, foram detectadas tendências significativas para explicar suas intenções timbrísticas a partir da estruturação musical de cada uma das obras (ritmo, harmonia, textura, seções). Essas tendências podem ser observadas em formulações tais como: “é uma peça atonal, mas tem valores rítmicos muito longos, sustentados assim” (P2) ou “as frases são muito longas” (P1). Importante ressaltar que P4 utilizou mais esse aspecto para direcionar suas explicações acerca do timbre na obra de Kapustin como, por exemplo: “eles têm timbres diferentes aqui né, a melodia”, “aqui tem várias coisas rolando ao mesmo tempo, tem o meio [...] que é diferente do baixo [...] tem esse agudo”, “a parte central, ela é diferente” e “cada seção vai rolando uma coisa [...] talvez isso aqui uma introdução, jogando o tema e depois... essa primeira parte entra de novo com outra pegada, daí o segundo (tema) tem outra coisa [...] segundo tema, outro caráter”.

### 5.3.1.3 Timbre no piano é o resultado combinado de múltiplos parâmetros de performance

De fato, os participantes entendem timbre no piano como uma junção de fatores que englobam a interpretação do texto musical ativada por múltiplos parâmetros de performance tais como: articulação, tempo, *timing*, melodia, acompanhamento, pedalização, *voicing* e dinâmica. Por exemplo, para P1 um dos aspectos importantes para realizar o timbre “sombrio”

da seção inicial de *Vers la flamme* dá-se a partir do acionamento do pedal de sustentação de uma forma que “misture” as harmonias em um primeiro momento. Outro aspecto que o pianista mencionou foi a articulação. No caso, neste trecho da obra, realizar as notas “sem muita articulação” também ajuda a criar esse “ambiente sombrio”. O pianista ainda compara essa articulação atenuada com a dicção da fala mais “embolada” que está associada a maneira de tocar: sem muita articulação dos dedos e com gestos mais amplos de mãos e braços. Tanto P1 quanto P2 mencionaram também o detalhamento das dinâmicas que Scriabin anotou na partitura e a importância da execução dessas dinâmicas para criar o que P2 chamou de “gradações de escuro”. Já P3 mencionou aspectos relacionados ao equilíbrio entre melodia e acompanhamento, inflexões de dinâmica, articulações diferentes entre as mãos e o uso e não uso do pedal de sustentação para realizar contrastes na *Toada*. Para P4 um dos aspectos fundamentais no primeiro movimento da *Sonata n. 12* de Kapustin é a questão do *voicing*, especialmente dos acordes. Além disso, o pianista também mencionou sobre articulações, tempo e *timing*, tendo também se referido ao rubato que ele estava realizando. Por fim, P5 se preocupou mais com a execução da indicação de dinâmica que Cowell escreveu no início da partitura (*smooth, full tone*) e com a utilização do pedal de sustentação e pedal *una corda* para conseguir realizar um som mais “reverberante” e “suave”.

#### 5.3.1.4 Timbre como pensamento metafórico

Os pianistas deste estudo frequentemente descreveram suas intenções timbrísticas das obras em termos metafóricos, por exemplo:

- P1 falou sobre o trecho inicial de *Vers la flamme* como “uma expectativa, uma expectativa de um fogo que vem depois”, “como se fosse um vulcão, que está todo excitado o líquido, que pode explodir a qualquer momento”;
- Já P2 descreveu esse mesmo trecho da obra como “um escuro”, que “ele (Scriabin) tá procurando alguma coisa, que não acha, que não encontra”;
- P3 explicou que pensa a parte da mão esquerda na *Toada* como “pano de fundo”;
- P4 mencionou que a melodia do segundo compasso era “um pouco mais brilhante” e que certos trechos da *Sonata n. 12* de Kapustin eram “mais macios” e outros “mais ríspidos”;
- P5 falou sobre a utilização do pedal para deixar “as notas mais indistintas”, que não soassem tão “limpas” para assim obter o efeito de ondas na obra de Cowell.

Os termos que os participantes utilizaram se constituem em vocabulários não só abstratos, mas também metafóricos. A literatura afirma que a metáfora é um fenômeno natural, faz parte do pensamento humano, e que se origina das nossas experiências de vida no ambiente físico, práticas sociais e culturais (LAKOFF e JOHNSON, 2003). A forma como se entende e se constrói significado em música também é fundamentada em estruturas cognitivas desenvolvidas durante essas atividades interativas no cotidiano. É através dos processos metafóricos, denominados como mapeamentos entre domínios, que utilizamos o conhecimento de um domínio de nossa experiência para compreender as informações pertencentes a outro domínio (ver subcapítulo 2.2 Metáfora, pág. 33). Um exemplo é a nossa percepção de verticalidade para caracterizar as alturas das notas ou mesmo atribuir significados a eventos musicais como Hartmann e Silveira (2013) propuseram as significações emocionais a partir dos elementos musicais que compõem a *Marcha Fúnebre* da *Sonata n. 2* de F. Chopin (ver pág. 51).

Para identificarmos uma metáfora, um dos procedimentos propostos por Steen et al. (2010) consiste na determinação de qual palavra ou palavras podem ser o “veículo” da metáfora, ou seja, determinar a raiz da sua associação extramusical (domínio fonte) e a que isso se refere musicalmente (domínio alvo). Isto é feito através da identificação de trechos do discurso que podem ser metafóricos devido à presença destas palavras que, de certa forma, não fazem parte do contexto. A partir disso, um significado contextual pode ser compreendido. Este significado contextual é o significado que o termo tem na situação em que é usado, que pode ser “convencionalizado e atestado, e então será encontrado em um dicionário geral de usuários; mas também pode ser novo, especializado ou altamente específico, caso em que não pode ser encontrado em um dicionário de usuários gerais”<sup>65</sup> (Ibid. p. 33). Geralmente, o significado contextual aponta para o domínio alvo e o veículo é uma palavra ou frase que se conecta ao domínio conceitual e que pode ser “visualizado” através da associação de seu significado literal. Por exemplo, quando P1 comenta sobre a execução dos diminuendos anotados por Scriabin, de fato ele diz: “realmente fazer esse diminuendo perfeito, tocar uma nota, escutar exatamente onde vai caindo e pegar a outra exatamente onde vai caindo”. Metaforicamente essa frase se refere a conexão entre as notas no que diz respeito a força e intensidade sonora aplicada de uma nota para a próxima. O “caindo” em referência a um objeto que “cai” e que deve ser “prego”

---

<sup>65</sup> The contextual meaning of a lexical unit is the meaning it has in the situation in which it is used. It may be conventionalized and attested and will then be found in a general users' dictionary; but it may also be novel, specialized, or highly specific, in which case it cannot be found in a general users' dictionary (STEEN et al., 2010, p. 33).

está relacionado a nossa percepção de gravidade. Essa ocorrência dos dois verbos instancia a metáfora orientacional MENOS É PRA BAIXO (LAKOFF e JOHNSON, 2003) e o esquema imagético de trajetória (JOHNSON, 1987). Outro exemplo é quando P3 mencionou a seguinte frase: “[...] eu tô tentando fazer um andamento mais ‘pautante’, mais... segurar um pouquinho [...]”. Aqui o “segurar” refere-se ao andamento e possui conexões semânticas com “refrear”, “sustentar”, “conter”, “controlar”. Nessa expressão o tempo é percebido como um objeto, uma pessoa ou um animal que alguém precisa controlar.

### 5.3.2 *Produção de timbre*

#### 5.3.2.1 *Timbre como a realização de diferentes tipos de toques no instrumento*

O emprego de diferentes tipos de toques no piano tornou-se um dos principais meios na realização de nuances timbrísticas e para desenvolver uma variedade de “cores sonoras” no instrumento (ORTMANN, 1925; BARON, 1958; PARNCUTT e TROUP, 2002; KOICHEVITSKY, 1967; BERNAYS, 2013). Frequentemente os participantes deste estudo mencionaram aspectos relacionados a forma como abordaram o teclado para produzir diferentes timbres. Para P2, por exemplo, timbre no piano está relacionado aos diferentes tipos de toques que um pianista pode realizar no instrumento. Para este participante, o timbre sombrio de *Vers la flamme* é um “timbre fundo, no fundo da tecla”. P2 mencionou com frequência que só pensava nessa questão “da tecla pra baixo”, sempre em contato com a tecla. Isso para o trecho do início da peça até o c. 26. A partir do c. 27, P2 explicou que passa a pensar em toques diferentes: uma para o acorde e outro para o elemento melódico que inicia a partir deste compasso (c. 27-28, Fig. 31). Neste caso, o pianista explica que pensou em um timbre mais pronunciado para as notas da melodia e outro menos pronunciado para os acordes.



Figura 31 - Vers la flamme - Scriabin, c. 27-31.

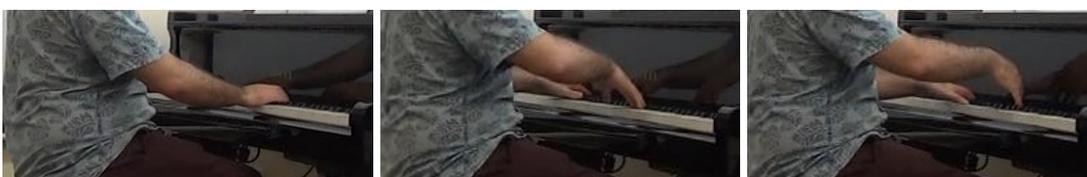
P3 destacou a importância de realizar o acompanhamento da mão esquerda na *Toada* de Hércules Gomes com “um toque menos articulado”, “sempre em contato com a tecla”. P4 comentou sobre a execução da melodia do primeiro compasso da *Sonata* de Kapustin que, neste caso, deveria ser com “menos ataque” enquanto que nos trechos com um timbre mais “rípido”, explicou que poderia “soltar a mão e acentuar nas partes que a gente não acentuaria na música clássica”, ou seja, um toque com “mais ataque”. Já P5 relatou que sua maior preocupação na obra de Cowell foi com o toque e a velocidade de ataque para executar os *clusters*: “eu tento pressionar todas as teclas juntas [...] e fazer isso com uma velocidade bem lenta”.

### 5.3.2.2 Timbre associado aos movimentos e gestos corporais

O uso do corpo foi um ponto recorrente nos relatos dos participantes. Neste aspecto, foi considerado tanto a descrição verbal dos pianistas quanto a descrição realizada pela pesquisadora dos movimentos corporais observados através da gravação de vídeo. Para P1, é possível criar um efeito que “parece que o timbre muda” por meio de gestos e movimentos corporais. Um exemplo se consolidou quando o pianista explicou a diferença de se tocar um salto de oitava somente esticando o dedo e quando se utiliza um movimento mais amplo de braço e mão para alcançar essa oitava (Fig. 32-33). Para P1, esse segundo gesto é como se “amolecasse tudo visualmente”.



**Figura 32** - Gestos 1 de P1: esticando o dedo.



**Figura 33** - Gestos 2 de P1: movimento de mão e braço.

Além disso, para este participante, pensar coerentemente a performance corporal é essencial para reforçar a música que está sendo executada porque é assim que o pianista pode buscar envolver ainda mais sua audiência com a música. No caso, neste trecho inicial de *Vers*

*la flamme* (c. 1-40), o movimento mais estático do corpo é o elemento principal para criar a sensação que ele almeja gerar no ouvinte de: “o que se passa?” (P1).

Já P2 mencionou que ao tocar este trecho da obra, seu corpo automaticamente realizou um movimento para baixo e, à medida que foram surgindo os trítonos ascendentes, seu corpo movimentou-se para cima, ficando mais reto e aberto em comparação com o início da obra, em que seu corpo estava todo voltado para baixo e fechado (Fig. 34). Ou seja, seu corpo reagiu conforme foram surgindo as tensões harmônicas ascendentes e quando a harmonia volta para o ponto inicial seu corpo também volta para o movimento mais fechado e para baixo.



**Figura 34** - Movimento corporal de P2.

Para P4, à medida que os pianistas vão adquirindo experiência e convívio com o instrumento, também vão desenvolvendo um certo conhecimento corporal de como o piano responde a cada ação realizada na performance. De fato, os pianistas vão descobrindo com o tempo que diferentes ações no teclado produzem sons distintos em função de uma equação de aspectos como peso, tensão, velocidade de ataque e força. Além disso, P4 explicou que para certos trechos ele já tem em mente como deve soar a música e como deve conduzir seu corpo gestualmente para alcançar o “som” que deseja. Por exemplo, no primeiro movimento da *Sonata n. 12* de Kapustin, o pianista menciona que a melodia do c. 1 tem um timbre diferente da anacruse inicial, neste caso a melodia é com “menos ataque”, e para enfatizar isto P4 faz gestos para cima e para baixo (Fig. 35) para explicar que ali o toque é mais “perto” do teclado, para evitar um som mais percussivo.



**Figura 35** - Gesto de P4.

Para P5, a questão do toque bem próximo do teclado foi importante para execução dos *clusters* iniciais, como mencionado no tópico anterior. No entanto, quando os *clusters* passam a ser maiores e em dinâmica forte, sua atenção se volta mais para o peso do antebraço e acionar todas as teclas ao mesmo tempo (Fig. 36).



**Figura 36** - Demonstração de P5 de como tocar os clusters maiores.

Do ponto de vista da física dos sons, o timbre do piano é afetado pela velocidade de ataque do martelo nas cordas, bem como pelos ruídos de ataques. No entanto, do ponto de vista dos pianistas, o controle gestual e o contato dos dedos com as teclas são recursos utilizados para obter diferentes nuances timbrísticas no instrumento.

### 5.3.2.3 *Timbre como resultado de tocar conscientemente e do tempo de estudo da obra*

No decorrer deste estudo, os participantes se referiram a produção de timbre como resultado consciente de suas ações no instrumento, de pensar previamente o som que se quer produzir e explorar quais movimentos corporais serão necessários para alcançar o timbre almejado. Por exemplo, P1 comentou que é importante “sempre ter claro a ideia antes de fazer, porque não pode raciocinar depois. É importante que o estudo seja com consciência. É importante antes de levantar o seu dedo você saber o som que quer” (CT-P1, p. 5).

Para P3, P4 e P5 o estudo inicial de uma obra e a busca pelos diferentes timbres são realizados concomitantemente desde o princípio da leitura. P3 explicou que “não tem como dissociar estudo de leitura sem você abordar a questão do som [...] sempre tento perceber qual o som que quero produzir, o que eu quero fazer” (CT-P3, p. 12). Ainda complementou dizendo que é um processo de descobertas e que, à medida que o estudo progride, vão sendo realizados os ajustes necessários, tanto técnicos quanto expressivos: “é um processo, claro, vai evoluindo, você vai construindo as suas interpretações, o que você quer, e as vezes o que você pensa no início não é que vai ser no final” (CT-P3, p. 12). Moreira (2017, p. 18) argumenta que, ao tocarmos um instrumento musical, as ações físicas no instrumento produzem os sinais sonoros que contêm informações necessárias para os ajustes e as correções de possíveis “desvios” percebidos durante a prática e aprendizagem de uma obra. Isso remete ao *feedback* auditivo<sup>66</sup> que inclui tanto os aspectos técnicos quanto os aspectos expressivos e sonoros.

Tanto P4 quanto P5, consideram que, quanto mais domínio o pianista tem sobre o que está sendo executado, mais recurso/imaginação terá para explorar as possibilidades timbrísticas do instrumento. As seguintes colocações deixam claro esta ideia: “eu percebo que certas questões que precisam, que para serem endereçadas de forma consciente e proveitosa, você precisa de um certo domínio do que você tá fazendo [...] não é uma coisa que dá pra excluir do processo, a gente tá sempre fazendo timbres diferentes no nosso processo de estudo, mas eu acho que tem momentos que é mais” (CT-P4, p. 18). Ou ainda: “eu creio que vou trabalhando isso de maneira mais intensa com o passar do tempo, conforme a música vai ficando mais madura (CT-P5, p. 23). Além disso, P5 comenta que quando ele está aprendendo uma nova obra, ele tenta trabalhar desde o início “aspectos mais básicos de timbre” tais como: tocar uma melodia acompanhada com “sonoridade” diferente do acompanhamento, distinguir planos sonoros e diferenciar o timbre de uma mesma voz em diferentes seções da música (CT-P5, p. 23).

Como descrito anteriormente (ver p. 19), Neuhaus (1973) expõe em sua seção de conselhos aos estudantes de piano o que P5 mencionou como “aspectos básicos de timbre”, referindo-se principalmente a diferenciação de planos sonoros e distinção entre melodia e

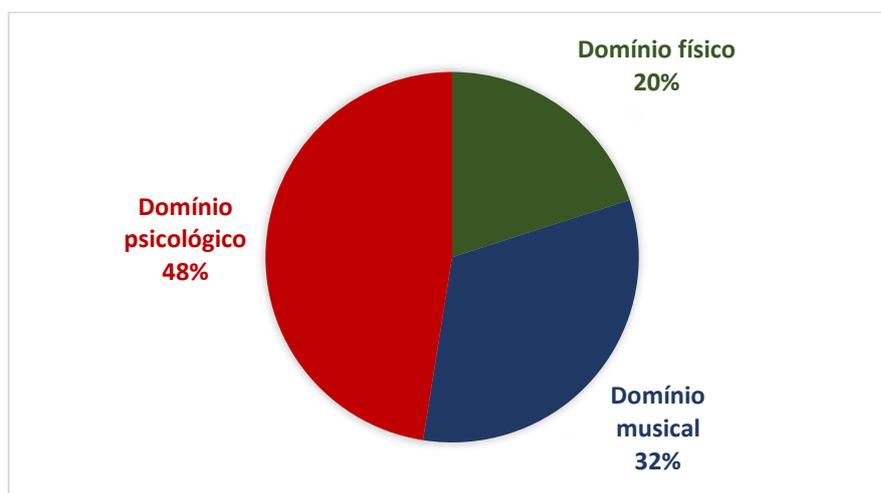
---

<sup>66</sup> A literatura de Psicologia da Música denomina este processo como retroalimentação sensorial, tradução do termo *feedback*. Para Gabrielsson (2002), o feedback na prática musical está associado ao fazer musical, ao momento de execução. Segundo o autor, as ações que os músicos exercem sobre o instrumento fornecem respostas sensoriais que podem ser auditivas, visuais, táteis, cinestésicas e vestibular (sensações provenientes do sistema vestibular, responsável pelo equilíbrio e movimentos do corpo). A retroalimentação auditiva é o sistema responsável pelo monitoramento e ajustes da performance para alcançar o resultado sonoro almejado. Dentre os fatores sujeitos a retroalimentação estão: adequação à acústica do ambiente de performance e do instrumento, controle de pedal, ajuste de dinâmica, articulação, timbre, timing e afinação.

acompanhamento que, na visão de Neuhaus, são alguns dos fatores importantes para desenvolver uma boa qualidade sonora.

#### 5.4 Análise de domínios físico, musical e psicológico

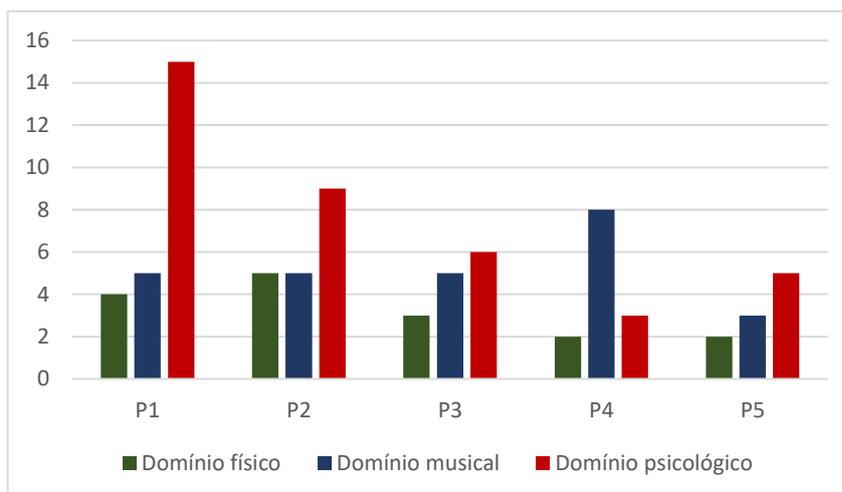
A análise a seguir buscou verificar até que ponto a comunicação verbal dos pianistas participantes desta pesquisa está relacionada a estes três domínios: físico, musical e psicológico. As ideias pertencentes ao domínio psicológico ocorreram com mais frequência (48%), seguido do domínio musical (32%) e domínio físico (20%) (Fig. 37). Dos 48% do domínio psicológico, P1 é responsável por 18,9%. Este foi o pianista que mais utilizou deste domínio para explicar suas intenções timbrísticas da obra de Scriabin.



**Figura 37** - Porcentagem geral dos domínios físico, musical e psicológico<sup>67</sup>.

O gráfico abaixo (Fig. 38), mostra que os termos e frases alocados no domínio psicológico foram os mais frequentes nas falas dos participantes, com exceção de P4, que recorreu mais aos recursos pertencentes ao domínio musical para explicar suas intenções timbrísticas do primeiro movimento da *Sonata n. 12* de Kapustin. Constata-se então que os pianistas que executaram obras com narrativas ou títulos sugestivos utilizaram-se mais destes elementos para explicar suas intenções de timbre.

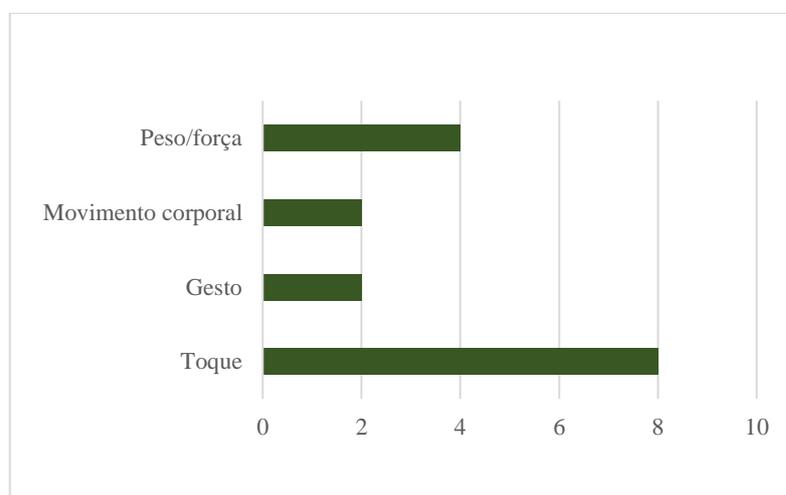
<sup>67</sup> Os dados foram mensurados tendo por base a adição de ocorrências das codificações em cada domínio (Ver apêndice 4).



**Figura 38** - Domínio físico, musical e metafórico de P1, P2, P3, P4 e P5.

#### 5.4.1 Domínio físico

Neste domínio estão incluídos os elementos mencionados pelos participantes com respeito às ações realizadas no instrumento para alcançarem os timbres almejados. Dos aspectos elencados, o toque foi o elemento mais predominante, seguido de peso/força, movimento corporal e gesto (Fig. 39).



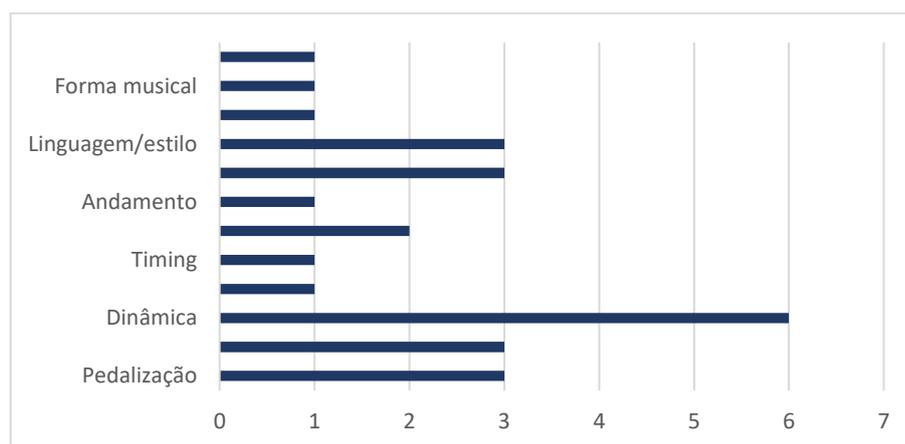
**Figura 39** - Domínio físico.

O toque pianístico está relacionado com as diferentes maneiras de posicionamento e acionamento dos dedos nas teclas. O gestual, além de abarcar o toque e o contato dos dedos no teclado, diz respeito também aos movimentos mais amplos de braços e mãos. A movimentação corporal foi um aspecto elencado por dois participantes (P1 e P2) que perceberam o corpo de forma diferente: corpo estático (P1) e movimentos fechados/para baixo e abertos/para cima

(P2). Já o elemento peso ou velocidade de ataque é relativo à quantidade de força de impulsão aplicada para realizar um movimento como, por exemplo, quando P2 fala “eu fui dosando, pra buscar essa coisa do escuro” ou quando P5 comenta sobre a execução dos clusters mais longos dizendo que sua preocupação maior foi com o “peso do braço e de tocar as teclas juntas”.

#### 5.4.2 Domínio musical

Neste caso, o elemento predominante está relacionado com a dinâmica, seguido de outros quatro parâmetros com mesmo nível de relevância: pedalização, *voicing*, articulação e linguagem/estilo (Fig. 40). Esta constatação se mostra consistente com as definições de timbre no piano quando se referem à dinâmica musical como um dos fatores principais que os pianistas utilizam para realizar nuances no instrumento.



**Figura 40** - Domínio musical.

Os domínios físico e musical são, de fato, interrelacionados. Para realizar qualquer aspecto do domínio musical é necessário realizar ações corporais pertencentes ao domínio físico. Por exemplo, para realizar uma dinâmica em crescendo é preciso realizar ações que envolvem a forma como serão posicionados os dedos no teclado, os movimentos de braços e corpo, a velocidade de ataque mais rápida e equilíbrio crescente de peso/força de todo o aparato corporal.

#### 5.4.3 Domínio psicológico

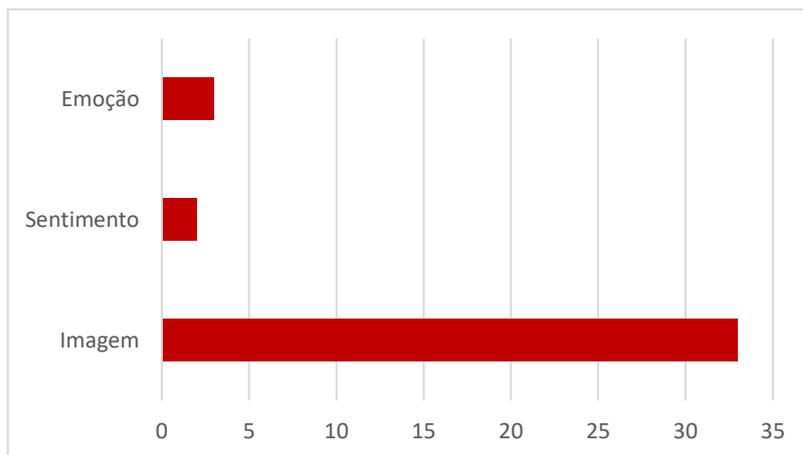
Neste domínio foram elencadas as ideias metafóricas mencionadas pelos participantes, sendo estas codificadas com os seguintes termos: imagem, emoção e sentimento. Imagem diz

respeito a qualquer ideia figurativa que remeta à uma paisagem, um cenário ou uma adjetivação como, por exemplo, timbre “brilhante” ou timbre “macio”. Emoção e sentimento são termos conceitualmente diferentes, de acordo com a literatura. Para Damásio (2000, n.p), sentimentos são privados, voltados para dentro, e emoções são públicas, voltadas para fora. É por intermédio dos sentimentos que as emoções iniciam seus impactos sobre a mente. O autor cita o exemplo de quando nos damos conta que, de repente, estamos ansiosos ou inquietos, satisfeitos ou descontraindo. De fato, esse estado de sentimento do qual tomamos conhecimento não começou no instante em que foi percebido ou detectado, e sim algum tempo antes. Segundo Damásio, “nem o estado de sentimento nem a emoção que conduziu a ele haviam se manifestado ‘na consciência’, e mesmo assim estavam ocorrendo como processos biológicos” (Ibid., n.p). Para o autor, sentimento é uma experiência mental privada de uma emoção, enquanto emoção é o conjunto de reações, muitas delas publicamente observáveis: “isso significa que não se pode observar um sentimento em outra pessoa, embora se possa observar um sentimento em si mesmo quando, como ser consciente, seus próprios estados emocionais são percebidos” (Ibid., n.p). Em suma, emoção é um programa de ações. É algo que se desenrola com ações sucessivas. Apesar de parecer estar localizada na mente, pode resultar em reações corporais (músculos, coração, pulmões, reações endócrinas etc.). Já o sentimento é a experiência mental vivenciada daquilo que está se passando no nosso corpo<sup>68</sup>.

O gráfico abaixo (Fig. 41) mostra que imagem (33) foi o termo codificado que mais predominou nos relatos dos participantes, seguido de emoção (3) e sentimento (2). Um dos momentos classificados como sentimento ocorreu quando P1 explicou sua escolha de pedalização para criar o “ambiente incerto”. A análise registra o sentimento de incerteza que o participante parece buscar comunicar na sua performance. Outro momento registrado aconteceu quando este mesmo pianista falou sobre sua concepção da primeira seção de *Vers la flamme* como uma “expectativa”. Nesta instância, a ideia comunicada foi considerada como sentimento de expectativa. Dois momentos analisados como emoção foi quando P1 descreveu os quarenta compassos da obra como “uma perspectiva da mente que está atormentada, atordoada, tonta...” e o fato dele pensar todo o trecho como uma “tensão constante”. O terceiro momento foi quando P2 se referiu ao acorde em dinâmica *mp* do terceiro tempo do c. 19 como uma “surpresa”.

---

<sup>68</sup> No livro *O mistério da consciência* Damásio propõe investigar esse fenômeno separando-o em três estágios de processamento que fazem parte de um *continuum*: *um estado de emoção*, que pode ser desencadeado e executado inconscientemente; *um estado de sentimento*, que pode ser representado inconscientemente, e *um estado de sentimento tornado consciente*, isto é, que é conhecido pelo organismo que está tendo emoção e sentimento (DAMÁSIO, 2000).



**Figura 41** - Domínio psicológico.

Algumas expressões metafóricas sublinham o potencial imaginativo dos participantes na concepção timbrísticas das obras ao descreverem detalhes de suas ações e/ou ideias performáticas. Alguns exemplos incluem:

- Dinâmica diminuendo: “é como caminhar por um lugar que não tem colunas, que tá tudo difuso” (P1);
- Seção inicial: “como se fosse um vulcão, que está todo excitado o líquido, que pode explodir a qualquer momento” (P1);
- Dinâmica: “são gradações de escuro, muitas gradações de preto” (P2);
- *Voicing*: “a melodia [...] um pouco mais brilhante” (P4);
- Articulação: “tem esses acentos meio ríspidos” (P4);
- Articulação: “não tem muita clareza, as notas são mais indistintas [...] que ela não soa tão limpa” (P5);
- Dinâmica: “tocar uma nota, escutar exatamente onde vai caindo e pegar a outra exatamente onde vai caindo” (P1);
- Dinâmica: “mão esquerda [...] como pano de fundo [...]” (P3);
- Timbre: “uma sonoridade mais viva” (P3)

Essa última expressão pode ser analisada como uma metáfora ontológica, visto que a qualidade sonora está sendo entendida como um ser vivo. Já a expressão que P1 utilizou para explicar o “diminuendo perfeito”, de tocar uma nota e “escutar exatamente onde vai **caindo** e **pegar** a outra exatamente onde vai **caindo**” é um exemplo de metáfora orientacional com respaldo do esquema de caminho e verticalidade e que tem tudo a ver como nossa percepção de

gravidade, como já mencionado anteriormente. Outras expressões como, “são gradações de escuro, muitas gradações de preto” (P2) e “a melodia [...] um pouco mais brilhante” (P4) podem ser consideradas metáforas estruturais, isto é, um domínio fonte constitui uma estrutura de conhecimento da qual será estruturado o domínio alvo. Neste caso, as dinâmicas são tons de preto e a melodia é algo que brilha.

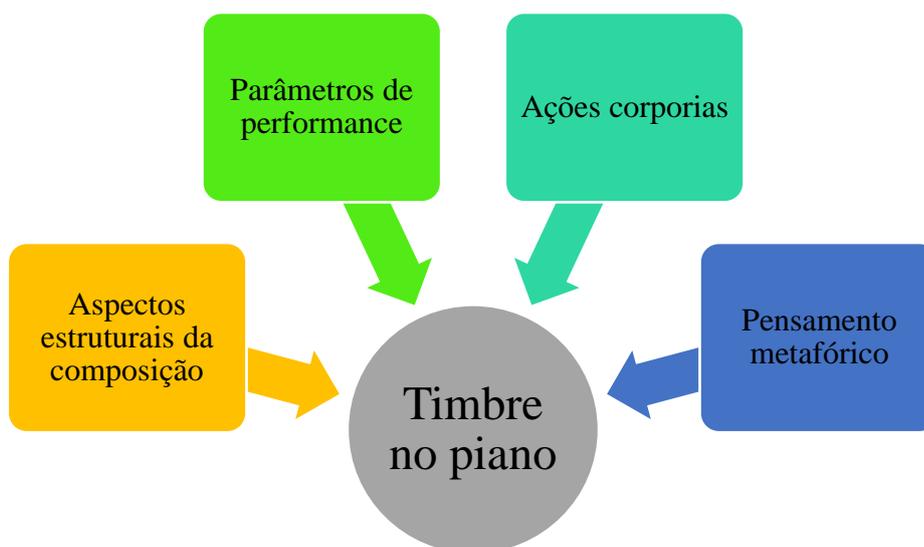
De acordo com o relato dos participantes, pensar e produzir nuances timbrísticas no instrumento estão associados a quatro fatores principais: (i) aspectos estruturais da composição, incluindo todos os detalhes de escrita musical e texto não musical; (ii) parâmetros de performance como pedalização, articulação e *timing*; (iii) ações corporais que englobam a maneira como cada participante percebe e realiza os movimentos para produzir os sons; (iv) e pensamento metafórico que mostra o lado imaginativo e criativo de cada participante.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa investigou como pianistas em nível de pós-graduação compreendem, explicam e produzem diferentes timbres no piano. Para tal foram realizados dois estudos com cinco pianistas executando obras dos séculos XX e XXI. Esta amostra limitada não nos permite generalizar os resultados encontrados.

Para a fundamentação teórica do trabalho, uma série de conceitos foram utilizados para iluminar e fundamentar a argumentação. Por exemplo, a noção de timbre foi apresentada tanto pela perspectiva de teóricos acústicos quanto pela perspectiva de músicos, pedagogos e pianistas. Além disso, a natureza da metáfora e do pensamento metafórico defendido por Lakoff e Johnson (2003), se constituiu em uma fundamentação relevante tendo em vista o vocabulário abstrato com o qual os participantes estruturaram suas falas e expuseram seus conceitos sobre timbre no instrumento.

Através dos dados coletados, analisados e interpretados, foi possível identificar ideias e concepções sobre o fenômeno timbre e também ter acesso às abordagens do instrumento, bem como os processos de buscas para realizar diferentes timbres no piano. Os dados revelam que a concepção de timbre no piano dos participantes desta investigação está diretamente relacionada aos aspectos estruturais da composição, aos parâmetros de performance, às ações corporais e ao pensamento metafórico (Esquema 1).



Esquema 2 - Timbre no piano.

Os aspectos estruturais da composição dizem respeito às informações grafadas na partitura quanto ao ritmo, harmonia, textura, frases, seções e articulações, dentre outros elementos que informam a leitura e a compreensão do texto musical. Os elementos contidos na estrutura geraram formulações tais como: “é uma peça atonal, mas tem valores rítmicos muito longos, sustentados assim” (P2), “as frases são muito longas” (P1), “eles têm timbres diferentes aqui né, a melodia” (P4), “a parte central, ela é diferente” (P4), “nesse trecho eu tô tocando todos os sons cromáticos entre um lá e o outro lá” (P5). Quanto a interpretação do texto no instrumento, os participantes destacaram em suas falas múltiplos parâmetros diretamente relacionados com a performance, tais como: articulação, tempo, *timing*, melodia, acompanhamento, pedalização, *voicing* e dinâmica. Por exemplo, P1 comentou que o timbre “sombrio” tem uma pedalização bem particular e que requer o acionamento do pedal de sustentação de forma que se “misture” as harmonias em um primeiro momento; P3 destacou o uso de diferentes articulações e pedalizações para obter contrastes timbrísticos na *Toada* de Hércules Gomes; e P4 mencionou especialmente a questão do timbre dos acordes, articulações e linguagem/estilo da *Sonata n. 12* de Kasputin.

Em sincronia com estes dois aspectos, nesta investigação as ações corporais e o pensamento metafórico continuamente mencionados pelos participantes formam um conjunto de dados muito significativo. Desta forma, as ações corporais dizem respeito ao emprego de diferentes tipos de toques pianísticos, gestos e movimentações corporais frente ao instrumento para realizar nuances timbrísticas distintas como, por exemplo, a percepção do corpo estático de P1 para executar os quarenta compassos iniciais de *Vers la flamme* em relação à

movimentação corporal de P2 que considerou uma postura mais aberta/para cima e mais fechada/para baixo em consonância com suas intenções musicais para esta obra.

Com relação ao pensamento metafórico, este refere-se às descrições abstratas que envolvem o lado imagético, da emoção e do sentimento nos relatos dos participantes. Foram recorrentes formulações tais como: “E no fundo é como caminhar por um lugar que não tem colunas, que tá tudo difuso [...]” (P1), “mão esquerda [...] como pano de fundo” (P3) ou “no Cowell eu penso nas ondas, eu penso no mar” (P5)”. Uma constatação relevante deste estudo é o fato de que os participantes que executaram obras com narrativas ou títulos sugestivos, de fato, apropriaram-se destes elementos para explicar suas intenções timbrísticas. Este é um aspecto que pode ser investigado com maior profundidade futuramente para averiguar de que maneira elementos além da partitura influenciam a concepção e percepção de timbre em uma obra. Outro possível desdobramento deste estudo poderia investigar, do ponto de vista pedagógico, se a utilização de obras com narrativas se torna uma estratégia mais efetiva quando o objetivo principal do ensino visa o desenvolvimento da concepção, compreensão e realização de diferentes timbres no instrumento. E ainda, tendo em vista que este presente estudo foi realizado com estudantes pianistas em nível de pós-graduação, questiono se os alunos convidados estivessem em diferentes situações acadêmica, teríamos obtido resultados diferentes? A realização de nuances timbrísticas é um aspecto que tem mais implicações para um pianistas em nível de expertise mais avançado? São questões que futuros estudos poderão contribuir com área.

Outra análise realizada avaliou o quanto o relato dos participantes estava relacionado aos domínios físico, musical e psicológico. Constatou-se que as ideias pertencentes ao domínio psicológico ocorreram com mais frequência (48%) neste estudo, seguido do domínio musical (32%) e domínio físico (20%).

Nesta investigação, tornou-se evidente que trabalhar a sonoridade de uma obra no piano envolve toda uma construção de pensamento e elementos interligados que funcionam como um todo na ativação de ações realizadas na prática. O trabalho de busca por timbres específicos pode revelar também o grau de amadurecimento das ideias interpretativas, para assim construir uma concepção timbrística mais fundamentada e consciente. Neste estudo, parece existir uma relação direta entre pensar, explicar e produzir diferentes timbres no piano com o amadurecimento pianístico e tempo de contato com a obra. No primeiro estudo, um dos participantes convidado já havia executado a obra *Vers la flamme* de Scriabin no ano anterior à coleta, enquanto que o segundo participante aprendeu e executou os quarenta primeiros compassos desta obra no momento da coleta. Este segundo pianistas afirmou que: “com certeza

precisaria de um amadurecimento pra eu conseguir chegar num produto melhor, talvez mais algum contato mesmo com a peça, só pra enfim, poder amadurecer um pouco aquela ideia” (P2).

Em síntese, há fortes indícios para comprovação da nossa proposição de que a noção de timbre dos participantes deste estudo está associada à uma combinação de fatores - estruturação musical, elementos corporais, sonoros e performáticos, bem como uma integração de sentimento, emoção e imaginação - que, por sua vez, são pensados, deliberados e experimentados. Levando em consideração que a complexidade do fenômeno timbre no piano envolve múltiplos fatores, torna-se fundamental a necessidade de estudos com maior número e diversidade de participantes, bem como de repertórios variados.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Andrei Liquer Soares de. **Perspectivas do amor em três ponteiros de Camargo Guarnieri: um estudo sobre comunicação de emoção**. Dissertação (Mestrado), Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017, 105p.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ALSTON, Ray. **Partitura de *Vers la flamme***. Edição 2020. Disponível em: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP652988-PMLP8451-Vers\\_la\\_Flamme.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP652988-PMLP8451-Vers_la_Flamme.pdf). Acesso em: 20 jan. 2020.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BALLARD, Lincoln; BENGTON, Matthew; YOUNG, John Bell. **The Alexander Scriabin companion: history, performance**. Maryland: Rowman e Littlefield, 2017.
- BARON, J. G. Physical basis of piano touch. **Journal of the Acoustical Society of America**, v. 30, n.2, p. 151-152, 1958. Disponível em: <https://asa.scitation.org/doi/10.1121/1.1909519>. Acesso em: 24 de dezembro de 2020.
- BARROSO, Cícero Antônio Cavalcante. O internalismo semântico de Chomsky. **Revista Dissertation**, v. 37, p. 69-86, 2013.
- BELLEMARE, M; TRAUBE, C. Verbal description of piano timbre: Exploring performer-dependent dimensions. In: **Proceedings of the 2nd Conference on Interdisciplinary Musicology**, Montreal, Canada: CIM, 2005.
- BERMAN, Boris. **Notes from the pianist's bench**. New Haven: Yale University Press, 2002.
- BERNAYS, Michel. **The expression and production of piano timbre: gestural control and technique, perception and verbalisation in the context of piano performance and practice**. Tese (Doutorado). Faculté de musique, Université de Montréal, 2013.
- BERNAYS, M.; TRAUBE, C. Verbal expression of piano timbre: Multidimensional semantic space of adjectival descriptors. **Proceedings of the International Symposium on Performance Science**, Toronto, Canada, p. 299-304, 2011.
- Bernays, M., & Traube, C. (2014). Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling. **Frontiers in psychology**, 5, 157. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00157>>.
- BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação Qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.

BONDE, Lars Ole. Music as Metaphor and Analogy. **Nordic Journal of Music Therapy**, v. 16 (1), p. 60-81, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08098130709478173>. Acesso em: 27 nov. 2020.

BOWERS, Faubion. **Scriabin, a Biography**. 2ª edição. Toronto: Dover publication, Inc. 1996.

BRAYNER, Lucas Fontbonne. **Tríptico para piano de Flávio Oliveira: a construção de um juízo crítico e estético de interpretação a partir da colaboração compositor-performer**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2021.

BRYMAN, Alan. **Integrating quantitative and qualitative research: how is it done?** Qualitative Research, vol. 6 (1) Pp. 97-113. Sage Publications, 2006.

CAMPBELL, M. Timbre (i). In **The New Grove Dictionary of Music**. Publicação online, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=timbre&searchBtn=Pesquisa&isQuickSearch=true>. Acesso em: 15 jun. 2019.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la tecnica pianistica**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CHIAVEGATTO, V. C. Um olhar sobre o processo cognitivo de mesclagem de vozes. **Veredas: revista de estudos linguísticos**. Juiz de Fora, v. 3, n 1, p. 97-114, 1999. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo54.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

COGAN, Robert. ESCOT, Pozzi. **Som e música: a natureza das estruturas sonoras**. Tradução de Cristina Capparelli Gerling, Fernando Rauber Gonçalves e Carolina Avellar de Muniagurria. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

COSTA, Marcos Antonio. Estruturalismo. In: Martelotta, Mário Eduardo. **Manual de Linguística**/Mário Eduardo Martelotta (ong). São Paulo: Contexto, p. 127-139, 2008.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e mistos**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução Laura Teixeira Motta. Revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DISLEY, A.C.; HOWARD, D.M. Timbral semantics and the pipe organ. In: **Proceedings of the Stockholm Music Acoustic Conference (SMAC03)**, Stockholm, Sweden, p. 607-610, 2003.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Martins Fontes, São Paulo. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, 2003.

FAUCONNIER, G. **Mappings in thought and language**. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. Conceptual blending, form and meaning. **Recherches em communication: sémiotique cognitive**, n. 19p. 57-86, 2003.

FAURE, A. **Des sons aux mots, comment parle-t-on du timbre musical?** PhD thesis, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, France, 2000.

FERRARI, L. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.

FERRARI, Lilian. Linguística Cognitiva: O que é? Para onde vai?. **YouTube**. 26 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tvzZl6IOmX4>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FLETCHER, Harvey; BLACKHAM E. DONNEL e STRATTON Richard. Quality of Piano Tones. **The Journal of the acoustical society of America**, vol. 34, n. 6, p. 749-761, 1962.

GABRIELSSON, A. The performance of music. In: **The Psychology of Music** (ed. Diana Deutsch). 2ª edição. Academic press, San Diego, p. 501-602, 2002.

GALVAO, M. C. B.; PLUYE, P.; RICARTE, I. L. M. **Métodos de pesquisa mistos e revisões de literatura mistas: conceitos, construção e critérios de avaliação**. InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 4-24, 2017.

GARVIN, Paul. **A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style**, selecionado e traduzido do texto original em tcheco por Paul L. Garvin. Washington D. C., p. VIII, 1964.

GERHARDT, Tatiana Engel; Denise Tolfo, SILVEIRA. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GERLING, Cristina Capperelli; SANTOS, Regina Antunes Teixeira. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: Vanda Bellard Freire. (Ed.): **Horizontes de pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Letras, 2010, pp. 96-138.

GIBBS, Raymond. **The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas da pesquisa social**. 5ª edição. São Paulo: Atlas, 1999.

GÍSLASON, D. G. **Vers la flamme**: Alexandre Scriabin. In: ALSTON, Ray. Vers la flamme. Edição 2020. Piano Practical Editions, partitura, 2020. Disponível em: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP652988-PMLP8451-Vers\\_la\\_Flamme.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP652988-PMLP8451-Vers_la_Flamme.pdf). Acesso em: 20 jan. 2020.

GOEBL W. Movement and Touch in Piano Performance. In: Müller B. et al. **Handbook of Human Motion**. Springer Reference, p. 1821-1838, 2018.

GOEBL, W., BRESIN, R., & GALEMBO, A. Touch and temporal behavior of grand piano actions. **The Journal of the Acoustical Society of America**, 118 (2), p. 1154–1165, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1121/1.1944648>. Acesso em: 17 jan. 2021.

GOEBL, W., BRESIN, R., & FUJINAGA, I. Perception of touch quality in piano tones. **The Journal of the Acoustical Society of America**, 136(5), 2839–2850, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1121/1.4896461>. Acesso em: 17 jan. 2021.

HARTMANN, Ernesto Frederico; SILVEIRA, Ronal Xavier. Da Música para a Metáfora: contribuições de Lawrence Zbikowski e de Lawrence Kramer para o problema do significado em música. [Comunicação] **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Natal - RN, p. 1-8, 2013. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/viewPDFInterstitial/2115/462>. Acesso em: 24 dez. 2020.

HALMRAST, T., GUETTLER, K., BADER, R.; GODØY, R.I. Gesture and Timbre. In: **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge - Taylor & Francis, p. 183 - 211, 2010.

HELMHOLTZ, H.L. **On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music**. 2ª edição. New York: Courier Dover Publications. Translated from German to English by A.J. Ellis, 1954.

HILPERT, Martin. A course in Cognitive Linguistics: Conceptual integration. **YouTube**, 1 abril. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ae8n0248rmE>. Acesso em: 23 jan. 2021.

HOLMES, Patricia A. Imagination in practice: A study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation processes of two solo instrumentalists. **British Journal of Music Education**, v. 22 (3), p. 217-235, 2005.

HOLMES, Patricia A. An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective. **Psychology of Music**, v. 40 (3), p. 301-323, 2011.

HOWARD, David; ANGUS, Jamie. **Acoustics and Psychoacoustics**. 5ª edição. London: Routledge, 2016.

JOHNSON, M. L.; LARSON, S. 'Something in the Way She Moves'. Metaphors of Musical Motion. **Metaphor and Symbol**, 18(2), p. 63-84, 2003. Disponível em: [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15327868MS1802\\_1](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/S15327868MS1802_1). Acesso em: 26 jan. 2021.

JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason**. University of Chicago Press, Chicago, 1987.

JOHNSON, Mark; LARSON, Steve. "Something in the Way She Moves" - Metaphors of Musical Motion. **Metaphor and Symbol**, v. 18 (2), p. 63-84, 2003.

KELLER, Peter E. Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. **Annals of the New York Academy of Sciences**, p. 206-213, 2012.

KENEDY, Eduardo. Gerativismo. In: Martelotta, Mário Eduardo. **Manual de linguística**/Mário Eduardo Martelotta (ong) - São Paulo: Contexto, p. 113-126, 2008.

KOCHEVITSKY, George. **A arte de tocar piano**. Uma abordagem científica. Summy Richard Inc. Alfred Music. Tradução: Paulo Novais de Almeida, PPGPROM - UFBA Salvador (2016), 1967.

KOSSLYN Stephen; THOMPSON William; GANIS Giorgio. **The caso for mental imagery**. New York: Oxford University Press, 2006.

LAKOFF George; JOHNSON Mark. **Metaphors we live by**. London: The university of Chicago press, 2003.

LEHTONEN, Heidi-Maria; PENTTINEN, Henri; RAUHALA, Jukka; VÄLIMÄKI, Vesa. Analysis and modeling of piano sustain-pedal effects. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 122, n. 3, p. 1787-1797, 2007.

LEITE, Jan Edson Rodrigues; TOSCANO, Mábia Nunes; MARTINS, Andréa de Oliveira Gomes. Redes de integração conceptual em narrativas sociolinguísticas. **Alfa, Revista de linguística**, São Paulo, v. 57, n. 1p. 99-131, 2013.

LI, Shen. **An Embodied Perspective on Piano Timbre**: Conceptualisation and Communication in Performance and Educational Context. Tese (Doutorado). Faculty of Arts and Humanity Department of Music, University of Sheffield, 2020.

LUIZ, Carlos dos Santos. O timbre e a identidade dos instrumentos musicais. **Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes**, VOL XI (21), 2018. Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=287>. Acesso em: 24 jan. 2021.

MADEIRA, Renan Moreira. **Condições de privação e pós-privação sensoriais de aprendizagem: experimento com quatro estudantes de diferentes níveis acadêmicos**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2017.

MANTOVANI, M. **Privações de retroalimentações sensoriais em condições de estudo: um experimento com estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97691>.

MAROZEAU, Jeremy. **L'effet de la fréquence fondamentale sur le timbre**. Tese de Doutorado. Université Pierre et Marie Curie - Paris VI, 2004.

MARTINS G. A. **Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisas no brasil**. RCO - Revista de Contabilidade e Organizações – FEARP/USP, v. 2, n. 2, p. 8 - 18 jan./abr. 2008

MEISSNER, H.; TIMMERS, R. Young musicians' learning of expressive performance: the importance of dialogic teaching and modeling. **Frontiers in Education**, vol. 5, 2020. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/feduc.2020.00011/full>. Acesso em: 28 dez. 2020.

MEYER, Leonard B. **Style and Music. Theory, History and Ideology**. The University of Chicago Press, 1996.

MOLINO, Jean, J. A. Musical Fact and the Semiology of Music. **Music Analysis**, vol. 9, n. 2, p. 105-111+113-156, 1990.

MONTEIRO, H. K. Comunicação de emoções básicas em ponteiros de Camargo Guarnieri. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. L'ethnomusicologie: structuralisme ou culturalisme? [entrevista concedida a] Isabelle Schulte-Tenckhoff. **Cahiers d'ethnomusicologie**, p. 1-18, 1999. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/851>. Acesso em: 17 out. 2020.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La cathedrale engloutie de Debussy. Tradução: Luis Paulo Sampaio. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 6, p. 7-39, 2002. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4049>. Acesso em: 17 out. 2020.

NAVICKAITÈ-MARTINELLI, L. **Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses**. University of Helsinki. (Dissertação/livro). Publicado por: The Semiotic Society of Finland, 2014.

NETO, Antonio Guimarães. **O Bozinho de chumbo e o Lobosinho de vidro de Heitor Villa-Lobos: o uso da metáfora como elemento de construção da interpretação musical**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

NEUHAUS, H. **The art of piano playing**. London, UK: Barrie and Jenkins. Translated from Russian by K.A. Leibovitch, 1973.

NYKÄNEN, A.; JOHANSSON, Ö. Development of a language for specifying saxophone timbre. **Stockholm Music Acoustics Conference**, vol. 2, Stockholm, Sweden, p. 647-650, 2003.

ORTMANN, Otto. What Is Tone-Quality? **The Musical Quarterly**, vol. 21, n. 4, Oxford University Press, p. 442-450, 1935. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/738664>. Acesso em: 24 jan. 2021.

ORTMANN, O. **The physical basis of piano touch and tone: an experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano**. New York: E.P. Dutton, 1925.

ÖSTERSJÖ, Stefan. **SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work**. Tese de Doutorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008.

PALMER, C. Music performance. **Annual Review of Psychology**, v. 48, p. 115-138, 1997. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev.psych.48.1.115>. Acesso em: 02 de jan. 2021.

PARNCUTT, Richard; TROUP, Malcolm. Piano. In: **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. Oxford University Press, New York, p. 285-302, 2002.

PERLIS, Vivian; CLEVE, Libby Van. **Composers' Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music**. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.

POWELL, Jonathan. Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich. **Grove Music Online**. Disponível em:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025946>.

PRELOGOV, Valentin. Scriabin. Site sobre o compositor russo. [S.I.] 2010. Disponível em:  
<http://www.scriabin.ru/bio43.html>. Acesso em: 20 de jan. 2021.

ÖSTERJÖ, Stefan. **SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work**. Tese de Doutorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008.

RODRIGUES, J. E. Cognição e semântica: da representação formal à conceptualização. In: MACEDO, A. C. P. de; FELTES, H. P. de M.; FARIAS, E. M. P. (Org.). **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeando percursos**. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 89-125, 2008.

ROUSSEAU, J.J. Timbre. **Dictionnaire de musique**. Paris, France: Chez la veuve Duchesne, libraire, p. 528, 1768.

SÁNDOR, G. **On piano playing: Motion, Sound and Expression**. New York: Schirmer Books. First edition, New York, 1981.

SANTOS, Ricardo Yamashita. Estudos da linguagem e mente corporificada: uma nova proposta gramatical. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 11-25, 2011.

SASLAW, Janna. Forces, containers, and paths: the role of body-derived image schemas in the conceptualization of music. **Journal of music theory**. Duke University press, Yale University Department of Music, v. 40, n. 2, p. 217-243, 1996.

SCRUTON, Roger. **The Aesthetics of Music**. Oxford University Press Inc., New York, 1999.

SEASHORE, C. **Psychology of music**. New York: Dover Edition, 1938.

SEASHORE, C. Piano touch. **The Scientific Monthly**, 45(4), p. 360-365, 1937.

SILVA, Augusto Soares da. A linguística cognitiva uma breve introdução a um novo paradigma em linguística. **Revista Portuguesa de Humanidades**, vol. 1, Fascs. 1-2, p. 59-101, 1997. Disponível em:

SPITZER, Michael. **Metaphor and musical thought**. The University of Chicago Press, Chicago, 2004.

SOARES, Carlos Walter Alves. **Metáfora e significados na composição musical**: quando o compositor revisita e ressignifica seus passos. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2016.

STEEN, G. J., DORST, A. G., HERRMANN, J. B., KAAL, A. A., KRENNMAYR, T., & PASMA, T. **A method for linguistic metaphor identification**. From MIP to MIPVU. Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins B.V, 2010.

TERHARDT, E., STOLL, G., SEEWANN, M. Pitch of complex tonal signals according to virtual pitch theory: Tests, examples and predictions. **Journal of the Acoustical Society of America**, 71, p. 671-678, 1982. Disponível em: <https://asa.scitation.org/doi/abs/10.1121/1.387543>. Acesso em: 20 jan. 2021.

TOMÁS, Lia. **O poema do fogo**: mito e música em Scriabin. São Paulo: Annablume, 1993.  
VEREZA, Solange C. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. **Cadernos de Letras da UFF** - Dossiê: Letras e cognição n. 41, p. 199-212, 2010.

WILLIAMON A.; GINSBORG J.; PERKINS R.; WADDELL G. **Performing Music Research**. Oxford University Press, 2021.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.  
ZBIKOWSKI, Lawrence M. **Conceptualizing Music**: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford University Press, 2002.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. Music, analogy, and metaphor. In.: ASHLEY, Richard; TIMMERS, Renee. **The Routledge companion to music cognition**. New York:Routledge, p. 501-512, 2017.

ZBIKOWSKI, Lawrence. Metaphors and music theory: reflections from cognitive science. **Journal of the society for music theory**, Chicago, v. 4, n. 1, p. 1-11, 1998. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>. Acesso em: 18 nov. 2020.

## APÊNDICES

### Apêndice 1 - Entrevista semiestruturada - Estudo A

- 1) O que você entende por timbre?
- 2) Como você pensa o timbre nesta passagem (c. 1-40 de *Vers la flamme* de Scriabin)?
- 3) O que o termo *sombre* remete a você? Qual relação você faz entre o termo *sombre* e o título da obra?
- 4) Você acha que as informações notadas na partitura são suficientes para você criar uma ideia timbrística desta passagem?
- 5) Quais recursos musicais, técnicos e/ou extramusicais você utilizou para produzir esse timbre?
- 6) Como você sentiu o seu corpo ao produzir esse timbre?
- 7) Como você trabalha a qualidade do timbre/qualidade sonora no seu estudo de piano?

### Apêndice 2 - Entrevista semiestruturada - Estudo B

- 1) O que você pensa por timbre? Como você entende/define esse termo?
- 2) No contexto geral da preparação do seu repertório, em que momento do seu estudo você aborda as questões relacionada ao timbre?
- 3) Pensando agora nessas três peças que você gravou, você pensou ou tomou alguma decisão em relação ao timbre?
- 4) Agora, o que você fez para produzir esse timbre?
- 5) O que te influencia a tomar decisões em relação ao timbre?
- 6) Você tocou três peças de períodos diferentes. Como você pensou a produção de timbre nesses três períodos? Quais as diferenças de concepções de timbre de um para o outro?
- 7) Você pensou em algum termo chave para o timbre de cada uma dessas peças? Se sim, quais? Se não, conseguiria definir em um ou mais termos o timbre dessas obras? Pode ser de trechos ou da obra como um todo.

**Apêndice 3 - Carta de cessão dos dados****TERMO DE CONSENTIMENTO E CESSÃO DOS DADOS**

Eu \_\_\_\_\_,  
portador (a) do RG \_\_\_\_\_ e CPF \_\_\_\_\_, mestrando(a)/ doutorando(a) do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir da presente data, cedo os direitos das minhas gravações para a pesquisa de Nayane Nogueira Soares, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Capparelli Gerling, com o objetivo de fornecer dados para a realização da tese de doutorado, sendo garantida a preservação da minha identidade.

\_\_\_\_\_

Porto Alegre, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

#### Apêndice 4 - Tabela de análise de domínios

P1 - <i>Vers la flamme</i> – Scriabin					
Domínio físico	Codificação	Domínio musical	Codificação	Domínio psicológico	Codificação
“[...] E sem muita articulação, não porque eu não consiga fazer com ou sem articulação, com ritmo, mas porque a articulação cria uma ideia mental de como uma dicção, co-mo se eu fa-las-se as-sim, não sei se me compreende, então acho que é <u>‘como se eu falasse assim’</u> (o participante fala essa frases sublinhada de forma meio embolada) [...]”	Toque	“[...] O sombrio tem uma pedalização bem sutil que é não mudar o pedal na seguinte nota, é mudar o pedal depois da seguinte nota. Esperar um pouco, um segundo a mais, e depois mudar o pedal. [...]”	Pedalização	“[...] um paralelo interessante é a <b>sombra da neblina</b> , que a neblina é um pouco clara, um pouco nítida [...]”	Imagem
“[...] Não é tocar assim [faz um gesto articulando os dedos rapidamente] é tocar assim [faz um gesto mais amplo, mexendo as mãos e os braços como uma unidade única, sem mexer muito os dedos], que já não é certo, só sai o som. Não é tacatacataca, é como dissolução do gestual [...]”	Gesto	“[...] E outra coisa importante para mim é o <i>voicing</i> , se tem muito soprano fica muito explícito [...] mas o <i>voicing</i> , principalmente, tem que ser mais o registro grave e sem muito soprano. A nota superior se ouve só porque é a nota superior, não porque estou destacando [...]”	<i>Voicing</i>	“[...] então precisamos dessa pedalização que cria esse <b>ambiente incerto</b> [...]”	Sentimento
“[...] penso na performance pública, pouco movimento corporal. Então eu penso que tem que ser quase estático	Movimento corporal	“[...] E outra coisa mais importante também é o	Dinâmica	“[...] Mas o <i>voicing</i> principalmente tem que ser mais o registro grave e sem muito	Imagem

[toca o c. 1, sem se mexer muito], como que quase que quem tá escutando não sabe se estou mexendo os dedos, parece que o piano está mexendo sozinho [...]"		diminuendo que escreve Scriabin [...]"		soprano [...] Com isso consigo <b>criar, penso, o ambiente sombrio [...]"</b>	
"[...] se tu conseguir mostrar essa curva, alguém vai pensar que o som sai de outra forma [toca uma nota no piano fazendo um gesto para baixo e um gesto para cima mostrando a finalização do som] [...]"	Gesto	"[...] ouve mais essa dissonância [toca as notas Mi e La#, 4ª aumentada no registro grave] [...]"	Dissonâncias	"[...] realmente fazer esse diminuendo perfeito [...] E no fundo é <b>como caminhar por um lugar que não tem colunas, que tá tudo difuso [...]"</b>	Imagem
		"[...] e tem que ser acelerando [...] o <i>timing</i> [...] aqui um pouco mais demorado [...]"	<i>Timing</i>	"[...] essa primeira seção é como uma <b>expectativa, uma expectativa de um fogo que vem depois [...]"</b>	Sentimento
				"[...] da mesma forma penso então como uma introdução, para criar uma <b>atmosfera própria para esse fogo que vem numa noite, não vem de dia [...]"</b>	Imagem
				"[...] Essa seção <b>nebulosa</b> , onde depois vai <b>começar arder o fogo [...]"</b>	Imagem
				"[...] uma perspectiva da mente <b>atormentada, atordoada, tonta [...]"</b>	Emoção
				"[...] <b>não é uma coisa lúcida esse começo, tá meio perdido [...]"</b>	Imagem
				"[...] Ah outro assunto importante que é uma coisa difícil de criar nessa peça, porque as frases são muito longas, é criar <b>tensão</b> , como criar essa <b>sensação de que há uma tensão constante</b> , não só harmônica, mas também entre uma nota e outra, principalmente quando entra o tema [...]"	Emoção

				“[...] Aqui é o <b>fogo</b> (acorde c. 33) [...]”	Imagem
				“[...] <b>Como se fosse um vulcão</b> , que está todo excitado o líquido, que pode explodir a qualquer momento” [...]	Imagem
				“[...] essa coisa <b>sombria</b> , cor é tensa, <b>vermelha</b> , ainda não consegue ver bem... essa coisa louca [...]”	Imagem
				“[...] Realmente fazer esse diminuendo perfeito, tocar uma nota, escutar exatamente <b>onde vai caindo e pegar a outra exatamente onde vai caindo</b> , que não fique com picos [...]”	Imagem
				“[...] Não é tocar <b>limpo</b> , não é tocar <b>sujo</b> , mas <b>misturado</b> . Que a harmonia fica realmente <b>misturada</b> [...]”	Imagem

P2 - Vers la flamme - Scriabin					
Domínio físico	Codificação	Domínio musical	Codificação	Domínio psicológico	Codificação
“[...] Por exemplo agora tocando essa peça eu só penso uma coisa da tecla pra baixo, eu já tô em contato com o instrumento [...]”	Toque	“[...] os valores mudam de uma maneira que parece que é meio arbitrária [...] tem valores rítmicos muito longos, sustentados assim [...]”	Ritmo	“[...] sempre <b>evitando brilho</b> , evitando timbre <b>brilhante</b> , um timbre <b>escuro</b> , evitando <b>excesso assim</b> [...] timbre sem brilho, tentando tirar todo o brilho [...]”	Imagem
“[...] aí só aqui que eu começo a pensar que os toques mudam [...] um pro acorde, ai aqui sim	Toque	[...] ai aqui sim [toca o c. 33 as notas Lá#, Fá# e Ré] talvez mais, que é o topo da passagem [...]	Voicing	“[...] uma qualidade sonora [...] que é uma coisa mais <b>surda</b> , mais <b>abafada</b> ”	Imagem

eu posso pôr mais dedo né [...]"					
"[...] sempre soltando muito, com o ataque devagar, os ataques mais lentos, pra não vir, pra não percutir, uma sonoridade que não fosse percutida [...]"	Toque	"[...] E é só isso, é só uma exploração de som né, as vezes é um pouco mais quando ele coloca uma dinâmica a mais, eu sinto que o som precisa mudar, mas tudo dentro de um ambiente muito restrito [...] então eu fico pensando nisso, as vezes quando a gente vê que aparece [toca o trecho do c.13-15 que tem um crescendo escrito pelo compositor] mas é pouquíssimo, depois ele diminuiu [continua tocando os c. 17-19] [...]"	Dinâmica	"[...] Porque essa peça assim, sabendo do que ela se trata né, é... começa como uma <b>coisa amorfa</b> [...]"	Imagem
"[...] <u>Eu fui dosando</u> , pra buscar essa coisa do escuro [...]"	Peso/força	"[...] eu achei que eu toquei devagar demais, eu achei que ficou muito lento, porque realmente o que eu queria assim em termos de sonoridade praquele início era essa questão de escuridão, porque a peça é um grande crescendo, então ali seria, até que talvez não seria de todo ruim que ela seja um pouco mais lenta e que ela vai ganhando em momento [...]"	Andamento	"[...] <i>Vers la flamme</i> realmente é essa <b>escuridão e termina com o fim do mundo</b> , o mundo inteiro ardendo nessa chama [...]"	Imagem
"[...] Essa música se o corpo não entrar junto, eu acho que ela não acontece. [...] Eu não consigo dissociar de eu estar assim [P2 faz um gesto	Movimento corporal		Ritmo	"[...] é um timbre muito <b>escuro</b> e muito <b>sem forma de nada</b> , quase como se fosse,	Imagem

abaixando o corpo ao mesmo tempo que abaixa as teclas] e de eu ter que abaixar o corpo inteiro pra fazer isso [...]"		"[...] porque as vezes o tempo é grande, as vezes o tempo é pequeno [...]"		é quase que anti música isso ai, quase que não tem conteúdo [...]"	
				"[...] é uma coisa assim, é um <b>escuro</b> , ele tá <b>procurando alguma coisa, que não acha, que não encontra</b> [...] E eu acho que é bem essa imagem de que eu não sei bem onde eu tô [...]"	Imagem
				"[...] pra voltar pro <b>pretume absoluto</b> ... então eu penso nisso assim, são <b>gradações de escuro, muitas gradações de preto</b> [...]"	Imagem
				"[...] ele dá uma <b>surpresa</b> [toca o acorde em mínima pontuada do c. 19 em dinâmica <i>mp</i> ] [...] pra tentar trazer aquele pianíssimo cheio, mas ao mesmo tempo com essa sensação de escuro [...]"	Emoção
				"[...] porque realmente tem essa coisa de <b>tatear na escuridão</b> assim [...]"	Imagem

P3 - Toada - Hércules Gomes					
Domínio físico	Codificação	Domínio musical	Codificação	Domínio psicológico	Codificação
"[...] eu acho que eu me preocupei principalmente com essa questão motora, um pouco, da mão esquerda, ela sempre tá, é um modo perpetuo, então ela tem que ter, eu acho que um equilíbrio	Toque	"[...] E alguns outros trechos em que aí não tem tanto pedal, por exemplo nesse aqui c. 83, aí eu tento fazer uma cor diferente, um pouquinho assim pra não ficar tão igual o pedal, eu faria sem pedal [...]"	Pedalização	"[...] mão esquerda [...] como <b>pano de fundo</b> [...]"	Imagem

assim, em relação à direita [...]"					
"[...] o tipo de toque que eu pensei nesse ostinato seria um toque um pouquinho menos articulado. Eu acho que mais... [toca ao mesmo tempo que fala] é, sempre em contato com o teclado [...]"	Toque	"[...] Claro, vai ter sempre algumas inflexões, como por exemplo, quando a mão direita entra aqui, eu tento crescer pra você ouvir essa nota [toca a frase que a mão direita entra com a nota que ele quer ressaltar com a ajuda da mão esquerda para fazer o crescendo] como se fosse um crescendo. Então... [toca] eu ajudo com a esquerda pra conseguir esse crescendo [...]"	Dinâmica	"[...] por exemplo nesse aqui compasso 83, ai eu tento fazer uma <b>cor diferente</b> [...]"	Imagem
"[...] eu ajudo com a esquerda pra conseguir esse crescendo [...]"	Peso/força	"[...] Nesse trecho que ele coloca staccato, compasso 109, também eu pensei num crescendo. Deixa eu pegar do 105 [toca o trecho] e fazer um súbito piano aqui. Um contraste assim. Porque ele pede staccato e legato na mão esquerda [...]"	Dinâmica	"[...] uma sonoridade <b>mais viva</b> [...]"	Imagem
		"[...] Am, e o Hércules Gomes, eu acho que, pôh é uma linguagem, claro, contemporânea, você tem uma mistura um pouco do piano clássico com o piano popular brasileiro [...] e eu tentei trazer um pouco disso, mais uma questão popular assim, jazz, as coisas mais articuladas [...]"	Linguagem/Estilo	"[...] eu penso assim, no início pensar realmente numa <b>coisa velada</b> [...]"	Imagem

		“[...] Um contraste assim. Porque ele pede staccato e legato na mão esquerda [...]”	Articulação	“[...] toada seria um <b>canto entoado, sem palavras, pra guiar manada de bois né</b> , pelo menos no Nordeste é isso por exemplo, então seria <b>uma coisa mais sem palavras, uma coisa mais de entoação [...]</b> ”	Imagem
				“[...] Então seria tentar conseguir essa sonoridade e nas partes mais <b>declamadas uma coisa mais viva né</b> [dá um exemplo tocando] as harmonias, então uma coisa mais <b>viva</b> eu diria, e no fim voltar pra essa atmosfera [toca o final] <b>quase nada...</b> [continua tocando] distante assim [...]”	Imagem

P4 - Sonata n. 12 (Mov. I) - Kapustin					
Domínio físico	Codificação	Domínio musical	Codificação	Domínio psicológico	Codificação
“[...] a melodia [...] sei lá, menos ataque [...]”	Toque	“[...] Então tipo, [toca os c. 13-14] tem esses acentos meio ríspidos, mas que tem a ver com o estilo né [...]”	Articulação	“[...] mas por exemplo tem outras partes que são um pouco diferentes [toca um trecho em piano] aqui já é mais <b>macio</b> [...] Ah, a parte central, ela é diferente [toca o c. 73]. É um <b>timbre mais macio [...]</b> ”	Imagem
“[...] Assim, tipo, em parte aqui eu penso assim, que	Peso/força	“[...] Aqui tem várias coisas rolando ao mesmo tempo [...] tem o meio [...] isso é diferente disso aqui [...] que é diferente do baixo [...] tem esse agudo [...] Tem esse grave então, grave não, tem o médio e tem o grave [...]”	Textura	“[...] a melodia [...] um pouco mais <b>brilhante</b> ”	Imagem

eu posso meio que soltar a mão [...]					
		“[...] tem a questão dos acordes, dos <i>voicings</i> , então essa melodia tem um timbre diferente [...] conseguir ouvir tudo isso, mas tem os graves e suas pontas[...].”	<i>Voicing</i> (acordes)	“[...] tem esses acentos meio <b>ríspidos</b> [...]”	Imagem
		“[...] Am, tem coisas no grave também [...] que é um timbre específico, mas tá relacionado a articulação [toca um trecho polifônico] é diferente né, é mais, pra ouvir a polifonia e tal [...]”	Articulação/Textura		
		“[...] penso, talvez isso aqui uma introdução [...] aqui o tema, essa primeira parte entra de novo com outra pegada assim [...]”	Forma musical		
		“[...] a primeira palavra é jazz e eu acho que a ideia de swing assim, as notas não são iguais, da acentuação. Improvisado também é uma palavras, mas cada seção vai rolando uma coisa”	Linguagem/estilo		
		“[...] Esse baixo ele tem um timbre também, um timbre de jazz [...]”	Linguagem/estilo		
		“[...] Então cada um tem mais ou menos um timbre diferente em função do registro. É quase que se	Registro		

		potencializar o que o registro, o registro já têm um timbre, mas se você consegue potencializar isso eles ficam mais diferentes ainda [...]"		
--	--	--	--	--

P5 - The tides of Manaunaun - Cowell					
Domínio físico	Codificação	Domínio musical	Codificação	Domínio psicológico	Codificação
“[...] mas eu tento controlar a velocidade do ataque. Eu tento pressionar todas as teclas juntas, me certificar que eu tô em contato com todas as teclas. Nesse trecho eu tô tocando todos os sons cromáticos entre um lá e o outro lá e fazer isso com uma velocidade bem lenta [...]”	Toque	“[...] Ah, eu de maneira geral nos pianos eu procuro usar o pedal uma corda pra possibilitar esse som mais suave [...]”	Pedalização	“[...] O Cowell ele trabalha com a sonoridade, com uma, primeiro que ele trabalha com imagem. O fato da <b>música estar descrevendo ondas</b> , isso traz um pouco essa, vamos dizer assim, essa possibilidade, de usar mais a ressonância do instrumento [...]”	Imagem
“[...] e depois ele vai crescer e aí o braço ele vai utilizar clusters mais longos, e daí eu tento usar o antebraço, só que daí como a dinâmica ela é mais forte, eu não me preocupo tanto, eu me preocupo mais com o peso do braço e de tocar as teclas juntas [...]”	Peso/força	“[...] E uma das coisas que eu tentei fazer pra criar ao mesmo tempo uma sonoridade que seja mais piano, mais suave, mesmo com essas várias notas soando juntas, e mantendo uma sonoridade piano, mas ao mesmo tempo ouvir todas as notas como o compositor indica na partitura [...]”	Dinâmica	“[...] não tem muita <b>clareza, as notas são mais indistintas</b> [...] que ela <b>não soa tão limpa</b> , justamente pelo fato dela ter clusters, a música já vai ficar assim, vamos dizer, mais <b>nebulosa</b> no sentido de não tem muita clareza”	Imagem

		“[...] ele coloca com som cheio, ele coloca pianíssímo, mas com o som, vamos dizer assim, com tom, com full tone, com som cheio [...]”	Dinâmica	“[...] no Cowell eu penso nas <b>ondas</b> , eu <b>penso no mar</b> [...]”	Imagem
		“[...] O fato de que eu tenho um pedal longo eu consigo, mesmo que eu toque uma nota mais curta, por exemplo na mão direita [...] sonoridade de notas, de articulações em cima de um pedal [...]”	Articulação	“[...] com <b>som cheio</b> [...]”	Imagem
				“[...] um som mais <b>reverberante</b> [...]”	Imagem

## ANEXOS

Anexo A - Partitura: *Vers la flamme* de A. Scriabin (c. 1-40)Alexander Scriabin  
*Poème, Vers la flamme*

**Allegro moderato**

*pp sombre*  
*con sord.*

*Buckins.*

*pp*

*p*

*mp* *p*

*pp* *poco*

First system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clef). The music includes complex chords and arpeggiated patterns. Dynamic markings include *sf poco* and *sf*.

Second system of musical notation, featuring two staves. It includes a vocal line in the treble clef with the instruction *avec une émotion naissante*. Dynamic markings include *pp*, *soff.*, and *p*. There are also numerical markings '7' and '5' under the notes.

Third system of musical notation, featuring two staves. It includes a vocal line in the treble clef with the instruction *avec une joie voilée*. Dynamic markings include *pp* and *p*. There are numerical markings '7' and '5' under the notes.

Fourth system of musical notation, featuring two staves. It includes a vocal line in the treble clef. Dynamic marking is *pp*. There are numerical markings '5' under the notes.

Fifth system of musical notation, featuring two staves. It includes a vocal line in the treble clef. There are numerical markings '5' under the notes.

Anexo B - Partitura: *Toada* de Hércules Gomes**Toada**

Hercules Gomes

♩ = 156

*mf*

*Ped. \* Ped. \* simile*

4

7

9

11

13

15

17

19

21

23

25

Measures 25-26. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 25 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features chords and triplets of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes in the first half and a triplet of eighth notes with a quarter rest in the second half.

27

Measures 27-28. The right hand continues with chords and triplets of eighth notes. The left hand features a continuous triplet of eighth notes throughout both measures.

29

Measures 29-31. Measure 29 shows the right hand with a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 30 continues with a triplet of eighth notes and a quarter note. Measure 31 features a triplet of eighth notes and a quarter note, ending with a whole note chord in the right hand.

32

Measures 32-34. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes and a quarter note, and finally a triplet of eighth notes and a quarter note.

35

Measures 35-36. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes and a quarter note.



47

Musical score for measures 47-48. The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor). The treble clef part features a melodic line with a slur over measures 47 and 48. The bass clef part features a triplet accompaniment pattern.

49

Musical score for measures 49-50. The treble clef part continues the melodic line. The bass clef part continues the triplet accompaniment pattern.

51

Musical score for measures 51-52. The treble clef part features a melodic line with a slur over measures 51 and 52, and includes some grace notes. The bass clef part continues the triplet accompaniment pattern.

53

Musical score for measures 53-54. The treble clef part features a melodic line with a slur over measures 53 and 54, and includes some grace notes. The bass clef part continues the triplet accompaniment pattern.

55

Musical score for measures 55-56. The treble clef part features a melodic line with a slur over measures 55 and 56, and includes some grace notes. The bass clef part continues the triplet accompaniment pattern.

57

Musical score for measures 57-59. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 57 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measures 58 and 59 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

60

Musical score for measures 60-62. Measure 60 starts with a treble clef and a triplet of eighth notes. Measures 61 and 62 show intricate rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes in both staves.

63

Musical score for measures 63-64. Measure 63 features a treble clef with a triplet of eighth notes. Measure 64 continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

65

Musical score for measures 65-66. Measure 65 features a treble clef with a triplet of eighth notes. Measure 66 continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

67

Musical score for measures 67-68. Measure 67 features a treble clef with a triplet of eighth notes. Measure 68 continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

69

*mp*

Measures 69-70: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 69 has a whole note chord with a slur. Measure 70 has a whole note chord with a slur. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

71

Measures 71-72: Treble clef, key signature of three flats. Measure 71 has a whole note chord with a slur. Measure 72 has a whole note chord with a slur. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

73

Measures 73-74: Treble clef, key signature of three flats. Measure 73 has a whole note chord with a slur. Measure 74 has a half note chord with a slur. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

75

Measures 75-76: Treble clef, key signature of three flats. Measure 75 has a whole note chord with a slur. Measure 76 has a whole note chord with a slur. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

77

Measures 77-78: Treble clef, key signature of three flats. Measure 77 has eighth notes with triplets. Measure 78 has eighth notes with triplets. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

79

Measures 79-80: Treble clef, key signature of three flats. Measure 79 has eighth notes with triplets. Measure 80 has eighth notes with triplets. Bass clef: continuous triplet eighth notes.

81

Musical score for measures 81-82. The key signature has four flats (B-flat major/C minor). The right hand starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand features a continuous triplet eighth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5.

83

Musical score for measures 83-84. The right hand has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B-flat4. The left hand continues the triplet eighth-note pattern from the previous system.

85

*mf*

Musical score for measures 85-86. The right hand has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B-flat4. The left hand continues the triplet eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* is present.

87

Musical score for measures 87-88. The right hand has a half note G4, a half note A4, and a quarter note B-flat4. The left hand continues the triplet eighth-note pattern.

89

Musical score for measures 89-90. The right hand has eighth notes G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, with accents and slurs. The left hand continues the triplet eighth-note pattern.

91

Musical score for measures 91-92. The right hand has eighth notes G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, with accents and slurs. The left hand continues the triplet eighth-note pattern.

93

Measures 93-94: Treble clef has a whole rest in measure 93 and a triplet of eighth notes in measure 94. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 93 and a triplet of eighth notes in measure 94. The key signature has four flats.

95

Measures 95-96: Treble clef has a triplet of eighth notes in measure 95 and a triplet of eighth notes in measure 96. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 95 and a triplet of eighth notes in measure 96. The key signature has four flats.

97

Measures 97-98: Treble clef has a triplet of eighth notes in measure 97 and a whole rest in measure 98. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 97 and a triplet of eighth notes in measure 98. The key signature has four flats.

99

Measures 99-100: Treble clef has a half note in measure 99 and a half note in measure 100. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 99 and a triplet of eighth notes in measure 100. The key signature has four flats.

101

Measures 101-102: Treble clef has a half note in measure 101 and a half note in measure 102. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 101 and a triplet of eighth notes in measure 102. The key signature has four flats.

103

Measures 103-104: Treble clef has a half note in measure 103 and a half note in measure 104. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 103 and a triplet of eighth notes in measure 104. The key signature has four flats.

105

Musical score for measures 105-106. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The left hand features a complex rhythmic pattern of eighth notes, including triplets and sixteenth notes.

107

Musical score for measures 107-108. The right hand has a melodic line with eighth notes and a half note. The left hand continues with the eighth-note triplet pattern from the previous measures.

109

Musical score for measures 109-110. The right hand introduces a triplet of eighth notes. The left hand maintains the eighth-note triplet accompaniment.

111

Musical score for measures 111-112. The right hand features a triplet of eighth notes with an *8va* (octave) marking above it. The left hand continues with the eighth-note triplet accompaniment.

113

Musical score for measures 113-114. The right hand continues with the triplet of eighth notes. The left hand maintains the eighth-note triplet accompaniment.

115

Musical score for measures 115-116. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The piece features a complex texture with multiple triplets in both the treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with triplets, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with triplets and some chromatic movement.

117

Musical score for measures 117-118. The key signature is three flats. The treble staff features a long, sweeping melodic line with a fermata over the first measure, followed by triplets. The bass staff continues with triplets and rests.

119

Musical score for measures 119-121. The key signature is three flats. The treble staff has a melodic line with a fermata and triplets. The bass staff features a steady accompaniment of triplets.

122

Musical score for measures 122-123. The key signature is three flats. The treble staff has a melodic line with a fermata and triplets. The bass staff features triplets and rests.

124

Musical score for measures 124-125. The key signature is three flats. The piece concludes with a dynamic marking of *f* (forte). The treble staff has a melodic line with a fermata and triplets. The bass staff features triplets and rests.

126

Musical score for measures 126-127. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 126 features a treble clef with a complex chordal texture and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 127 continues with similar textures, including triplets and slurs. The key signature changes to three flats (A-flat major or G-flat minor) at the start of measure 128.

128

Musical score for measures 128-129. Measure 128 begins with a treble clef and a bass clef, both containing triplets. Measure 129 features a treble clef with a long slur over a series of notes and a bass clef with a triplet. The key signature remains three flats.

130

Musical score for measures 130-132. Measure 130 has a treble clef with triplets and a bass clef with a long slur. Measure 131 includes a *ff* dynamic marking and a bass clef with a long slur. Measure 132 features a treble clef with triplets and a bass clef with triplets. The key signature changes to two flats (F major or D minor) at the start of measure 133.

133

Musical score for measures 133-135. Measure 133 has a treble clef with triplets and a bass clef with triplets. Measure 134 features a treble clef with triplets and a bass clef with triplets. Measure 135 has a treble clef with triplets and a bass clef with triplets. The key signature remains two flats.

136

Musical score for measures 136-137. Measure 136 has a treble clef with a triplet and a bass clef with a triplet. Measure 137 features a treble clef with a long slur and a bass clef with triplets. A *mf* dynamic marking is present. The key signature changes to one flat (E-flat major or D minor) at the start of measure 138.

138

Musical score for measures 138-139. The piece is in a key with five flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays a melody of quarter notes, with a slur over measures 138 and 139. The left hand plays a bass line of eighth notes, with triplets of eighth notes in measures 138 and 139.

140

Musical score for measures 140-141. The right hand continues the melody of quarter notes. The left hand continues the bass line of eighth notes with triplets.

142

Musical score for measures 142-143. The right hand plays a melody of eighth notes, with a slur over measures 142 and 143. The left hand continues the bass line of eighth notes with triplets.

144

Musical score for measures 144-145. The right hand plays a melody of eighth notes, with slurs over measures 144 and 145. The left hand continues the bass line of eighth notes with triplets.

146

Musical score for measures 146-147. The right hand plays a melody of eighth notes, with slurs over measures 146 and 147. The left hand continues the bass line of eighth notes with triplets. The word "decresc." is written below the right hand staff in measure 147.

148

Musical score for measures 148-149. The piece is in a key with five flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 148 features a treble clef with a circled 'b' and a bass clef. Both staves contain triplet eighth notes. Measure 149 continues with similar triplet patterns in both staves.

150

Musical score for measures 150-151. The notation continues with triplet eighth notes in both the treble and bass staves. Measure 151 shows a continuation of the rhythmic and melodic patterns established in the previous measures.

152

Musical score for measures 152-153. Measure 152 contains triplet eighth notes. Measure 153 includes a *rall.* (rallentando) marking in the right hand, indicated by a dashed line. The bass line continues with triplet eighth notes.

154

Musical score for measures 154-155. Measure 154 features triplet eighth notes. Measure 155 includes a *rit.* (ritardando) marking in the right hand, indicated by a dashed line. The bass line continues with triplet eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major or D-flat minor).

## Anexo C - Partitura: Sonata n. 12 (mov. I) de N. Kapustin

To Hideaki Takaoki

## SONATA No 12.

N. Kapustin Op. 102

Allegretto (♩=104)  
poco rubato

*p*

*ritard.*

*cresc.*

*a tempo*

*f*

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'm.d.', 'p', 'poco riten.', and 'a tempo'. There are also performance instructions like 'Ped.' and 'm.s.'.

The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system includes markings for *m.d.* (mezzo-dolce) and *p* (piano). The third system features a *Ped.* (pedal) instruction. The fourth system includes a *poco riten.* (poco ritardando) instruction. The fifth system includes a *a tempo* instruction. The sixth system includes a *m.s.* (mezzo-soprano) instruction.

This page of musical notation, numbered 156, contains six systems of piano music. Each system consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and complex rhythmic patterns. Dynamic markings such as *m.s.* (mezzo-soprano) are present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the sixth system.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and triplets indicated by '3' and 'tr'. Dynamics include *rin f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. Performance instructions include *rit.* and *a tempo*. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with a forte *f* dynamic. It includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks such as accents and slurs. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. It begins with a piano *p* dynamic and includes a *psub* marking. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a dashed line indicating a continuation of the melodic line.

Third system of musical notation, continuing the piece with a similar texture of melodic lines in both hands. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Fourth system of musical notation, marked with a mezzo-forte *m.s.* dynamic. It features a *stretto* marking and includes triplet markings in both hands. The right hand has a more active melodic line.

Fifth system of musical notation, marked with a crescendo *cresc.* and an *allargando* tempo marking. It includes a fortissimo *sf* dynamic. The right hand has a melodic line with triplet markings, and the left hand has a supporting accompaniment. The system ends with a dashed line and a fermata over a final chord.

Tempo I

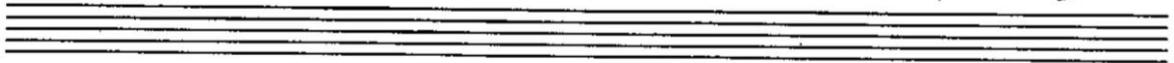
The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Tempo I" and a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation is highly complex, featuring dense chords, triplets, and various articulations. The second system continues with similar complexity, including a *p* dynamic marking. The third system shows a change in dynamics to *mf*. The fourth and fifth systems conclude the piece with intricate chordal textures and melodic lines. The key signature is D major, and the time signature is 3/4.

This page of musical notation is divided into six systems, each consisting of two staves. The notation is complex, featuring numerous triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is primarily one sharp (F#), with some changes to one flat (Bb) and one sharp (F#) later in the piece. The time signature is 4/4. The first system shows a dense texture with many notes. The second system includes a *riten.* marking. The third system starts with *a tempo* and *p*. The fourth system has a *f* marking. The fifth system has a *pp* marking. The sixth system has a *mf* marking. The notation includes various accidentals, slurs, and performance instructions such as '3' for triplets and 'f' for fortissimo.

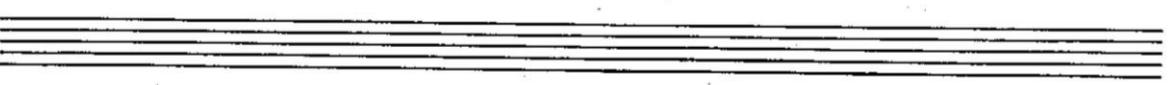
First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and triplets. The lower staff provides a bass line with chords and some melodic fragments.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with triplets and various intervals. The lower staff has a more rhythmic bass line with some chordal accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff shows a dense melodic texture with many triplets. The lower staff includes a bass line with a fermata and some chordal structures.



Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic development with triplets and accidentals. The lower staff has a bass line with some melodic movement and chords.



Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff has a bass line with chords and some melodic fragments.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *v* (accents) and *f* (forte).

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic figures and dynamic markings like *v* and *f*.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The system concludes with the instruction *Ped. al fine* (Pedal to the end).

Fourth system of musical notation, showing a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings like *f* and *p*, and features a final cadence with a double bar line.

Anexo D - Partitura: *The tides of Manaunaun* de H. Cowell

4

*To Julia D. Brown*  
**The Tides Of Manaunaun**

*Story according to John Varian*

Manaunaun was the god of motion, and long before the creation, he sent forth tremendous tides, which swept to and fro through the universe, and rhythmically moved the particles and materials of which the gods were later to make the suns and worlds.

HENRY COWELL

Largo, with rhythm

*mpp* *p*

Piano

*smooth, full tone*  
*pp*

*Basso 16va with pedal.....*

*mf* *mp poco a poco cresc.*

*Basso 16va.....*

*f cresc.* *ff 8va*

*16va..... loco* *Basso 8va.....*

*8va..... loco* *8va..... loco*

*Basso 8va.....*

2

8va.....

*ff*

*Basso 8va*.....

8va.....

*Top notes fff emphasized melodically*

*loco*

*cresc. e rit.*

*Basso 8va*..... *loco*

*ffff Slow arpeggios*

*dim. molto*

*Basso 8va*.....

*f dim. rit.*

*pa tempo*

*Basso 16va*.....

*rit. e dim.*

*pp*

*p*

*pp*

*PPP*

*Basso 16va*.....