

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM MÚSICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

ALLAN MARCHAND DE BARROS

A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE NO PRELÚDIO *FEUILLES MORTES*
DE CLAUDE DEBUSSY

CURITIBA

2021

ALLAN MARCHAND DE BARROS

A CONSTRUÇÃO DA EXPRESSIVIDADE NO PRELÚDIO *FEUILLES MORTES*
DE CLAUDE DEBUSSY

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-graduação *Lato Sensu - Especialização em Performance Musical* da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba I - EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Performance Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth Maria Milani

CURITIBA

2021

Resumo

Este artigo apresenta um processo de construção da expressividade no prelúdio, para piano, *Feuilles Mortes* de Claude Debussy. A partir do planejamento prévio da performance, através da elaboração de um protocolo de estudo, fundamentado em processos de prática deliberada, procurei ao longo de sessões de prática pianística, construir a expressividade na obra. O referencial teórico se fundamentou no conceito de prática deliberada de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), e nos conceitos de expressividade de Sloboda (apud SCARDUELLI, 2007), Benetti (2013) e Juslin (2003). Organizei as sessões de práticas tendo o protocolo como suporte; estas, foram pautadas na coleta, análise e feedback dos dados emergentes através do registro em vídeo e em diários de estudo, a fim de organizar a prática seguinte, tendo em vista um constante aprimoramento ao fim de cada sessão. Após sete sessões de prática e seis horas de estudo, organizei e analisei os dados emergentes em categorias temáticas, presentes no protocolo de pesquisa e outras que eventualmente surgiram e considerei relevantes para a construção expressiva do prelúdio. Interpretei os dados e concluí que a expressividade é passível de construção através da combinação de elementos musicais e extramusicais, e que ao fazer escolhas interpretativas, baseadas nestes elementos, tem-se como resultado uma performance musical original, que leva em consideração a observância do texto musical, mas que também acolhe as idiossincrasias do intérprete. Desta pesquisa resultou um vídeo com a performance final que disponibilizo aos leitores.

Palavras-chave: Expressividade; Prática deliberada; Debussy; Prelúdio *Feuilles Mortes*; Planejamento da performance pianística.

Abstract

This article presents a process of construction of expressiveness on the prelude, for piano, *Feuilles Mortes* by Claude Debussy. Planning the performance, through the elaboration of a study protocol, based on processes of deliberate practice, I aimed, throughout pianistic practice sessions, to build expressiveness in the work. The theoretical framework was based on the concept of deliberate practice by Ericsson, Krampe and Tesch-Römer (1993), and on the concepts of expressiveness by Sloboda (apud SCARDUELLI, 2007), Benetti (2013) and Juslin (2003). I organized the practice sessions with the protocol as support; these were based on the collection, analysis and feedback of emerging data through video recording and study diaries, in order to organize the following practice, with a view to a constant improvement to the end of each session. After seven practice sessions and six hours of study, I organized and analyzed the emerging data into thematic categories, which are in the research protocol and others that eventually emerged and considered relevant for the expressive construction of the prelude. I interpreted the data and concluded that expressiveness can be constructed through the combination of musical and extra-musical elements, and that when making interpretive choices based on these elements, one has as a result: an original musical performance, which takes into account the observance of the musical text, but which also embraces the idiosyncrasies of the performer. This research resulted in a video of the final performance that I make available to readers.

Keywords: Expressiveness; Deliberate practice; Debussy; Prelude *Feuilles Mortes*; Pianistic performance planning.

Allan Marchand de Barros¹

A organização dos procedimentos de prática deliberada é altamente relevante para a consolidação da performance pianística, tanto em relação à aspectos musicais e técnicos, quanto a aquisição de níveis de expertise, visto que, o uso de procedimentos eficazes, faz com que os conhecimentos musicais possam ser mais facilmente assimilados e aplicados na extensa gama de dificuldades que o repertório pianístico comporta. Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993, p. 368), definem prática deliberada como um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas dificuldades e obter ganhos em performance.

O presente trabalho é uma descrição da aplicação de processos de prática deliberada na construção da expressividade e da performance do prelúdio para piano *Feuilles Mortes* de Claude Debussy. A partir da elaboração de sessões de estudos sistematizadas e fundadas em processos criativos, com enfoque na questão da elaboração expressiva da peça, relato neste artigo a trajetória por mim percorrida e os resultados atingidos nesse percurso investigativo.

1. Minha trajetória pianística

No decorrer dos anos de Graduação em Música², concebi uma paleta de ferramentas de estudo, que, até então, supria as demandas para a execução e apresentação do repertório, embora com algumas dificuldades devido à extensão do mesmo e os curtos prazos exigidos de provas e recitais. Porém, no presente, percebo que muitas vezes durante este período, não respeitei determinadas limitações próprias, estudando obras que estavam além de minha capacidade musical e técnica, o que pôde, de certa forma, ter prejudicado minha evolução como pianista.

Desmantelando modelos que visavam a construção de um extenso repertório, percebo neste momento que poderia ter privilegiado a qualidade ao invés da quantidade, o que

¹ Acadêmico do Curso de *Especialização em Performance Musical*. UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I – EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

² Curso Superior de Instrumento / Piano. UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I – EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

por consequência implicaria em um menor número de obras a serem aprendidas, porém, possivelmente com maior aproveitamento em relação ao aperfeiçoamento musical e técnico.

O ingresso em um curso de pós-graduação me proporcionou o contato com perspectivas diferentes de abordagem técnica e musical e pontos de vista a respeito de como se processa a construção de uma performance, me levando a repensar e reestruturar as formas com que abordo o estudo de uma peça.

Em minha rotina de aprendizado, ao iniciar o estudo de uma nova peça, principiava com a escuta de uma gravação da obra, dando sequência com as leituras melódica, harmônica e rítmica, todas realizadas simultaneamente, sem necessariamente atentar minuciosamente aos detalhes, o que acarretava uma menor familiarização com os elementos musicais em profundidade, uma vez que o intuito principal era a decodificação em linhas gerais da obra.

O contato com uma nova abordagem de estudo fez emergir novos processos e ferramentas mais criativos e que me permitiram explorar diferentes meios, não necessariamente convencionais e aparentemente lógicos, mas que se provaram eficientes por proporcionarem um aprendizado mais aprofundado, em um menor período. Observo que desde então, comecei a ser capaz de construir repertórios de uma forma mais profunda, intensa e expressiva, pois meus conhecimentos acerca dos elementos musicais, em suas minúcias e refinamentos, se fazem muito mais claros. Também percebo o quão notável foi o crescimento da questão motivacional, o que me proporcionou uma maior satisfação ao estudar piano.

Desde então, o estudo e o aprendizado de uma nova obra tem se desdobrado em um processo eficiente e criativo, a partir de reflexões profundas em relação aos procedimentos de abordagem nas minhas sessões de prática. Essa experiência despertou-me o anseio pelo aprofundamento de minha expressividade pianística, processo este que é relatado neste artigo. É importante ressaltar que a construção da expressividade foi planejada em uma peça específica do repertório para que pudesse ser explorada em detalhes, no caso o prelúdio *Feuilles Mortes*³ de Claude Debussy, para piano solo, não sendo generalizada para todo o repertório pianístico, porém, podendo servir de estrutura comum para o aprendizado de outras obras no que concerne à questão da expressividade musical.

A descrição deste processo pode contribuir e vir a interessar músicos e professores de piano justamente pelo fato de que a expressividade numa performance é um aspecto significativo para o intérprete, uma vez que abarca o aspecto comunicativo-emocional de uma

³ *Folhas Mortas*.

obra, ou seja, o que se quer transmitir (ideias/emoções) através das reflexões e escolhas acerca da sonoridade, da articulação e da temporalidade, entre outras questões, realizadas por quem interpreta. Segundo Juslin (2003 p. 274), a expressividade é ainda pouco trabalhada no ensino - principalmente nos anos iniciais da aprendizagem -, muitas vezes pela falta de compreensão do conceito - e sua importância no desenvolvimento musical - e de uma teorização que possa orientar seu ensino, o que acarreta na propagação de mitos acerca da expressividade, como o do talento inato e de que a expressividade não é passível de ensino. Nas palavras de Silva (2017, p. 2): ‘‘Embora muitos intérpretes considerarem a expressividade como um fator fundamental na performance, a dimensão técnica ainda é um elemento preponderante no ensino de um instrumento musical’’.

2. O conceito de expressividade

A questão da expressividade musical é tema de reflexão para diversos músicos em nível de expertise, uma vez que, ao conceberem uma performance idealizada, um dos objetivos é que esta seja expressiva (FERIGATO & FREIRE, 2015). A expressividade é definida por Sloboda (apud SCARDUELLI, 2007, p. 89) como pequenas escalas de variações nos parâmetros de execução (agógica, dinâmica, timbre e articulações) que, combinados e escolhidos vão culminar numa interpretação original. Deduz-se então que os processos de prática deliberada podem auxiliar na construção da expressividade, uma vez que os mesmos, consistem em estratégias planejadas e com um enfoque específico.

Benetti (2011, 2013), seguindo a mesma abordagem conceitual, ao entrevistar pianistas acerca do que seria expressividade, obteve como resultado, parâmetros que os mesmos consideraram relevantes para a construção expressiva de uma obra: rubato, pedal, timbre, fraseado, articulações, dinâmica e andamento. O autor, em sua tese de doutorado, trouxe a seguinte definição de expressividade: um fenômeno de comunicação influenciado pela habilidade do performer em transmitir a mensagem, estrutura, caráter, intenção musical e emoção através de mecanismos de execução que integram uma vasta gama de elementos, desde parâmetros físicos a elementos estéticos.

Juslin (2003, p. 276), enfatiza que a expressividade é um aspecto multidimensional e propõe uma abordagem que dialoga com a psicologia para buscar uma nova definição do termo. Para o autor, a expressividade se constrói através de uma relação entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte. O autor (2003, p. 281-284) propõe a

partir de um modelo denominado *GERMS*⁴, cinco facetas através nas quais a expressividade numa performance pode se ancorar: regras gerais, que compreendem a comunicação da estrutura musical o mais claramente possível através da manipulação de tempo, dinâmica e articulação, buscando enfatizar aspectos fraseológicos; a transmissão do aspecto emocional através da utilização de variáveis acústicas condizentes com a emoção desejada (para a expressão da ternura utiliza-se um andamento lento, dinâmicas suaves e articulação de legato); variabilidade randômica que consiste no fato de que a performance não está completamente sobre o controle racional e isto traz a tona o aspecto humano imprevisível que pode eventualmente contribuir para a expressividade através da presença de aspectos inesperados; princípios de movimento que ressaltam como através do movimento corporal um intérprete transmite a intenção expressiva de determinado trecho (em trechos agitados, há mais movimento corporal); quebra de expectativas desviando-se do texto musical e do esperado por parte da audiência, causando o elemento surpresa mas retornando ao convencional posteriormente.

Evidencia-se a partir dos elementos apresentados por Juslin, que os fatores que influenciam a questão de expressividade são numerosos e contemplam diversas áreas do conhecimento humano além da música.

Ferigato e Freire (2015, p. 2), apoiam-se na concepção multidimensional de Juslin (2003) e da psicologia cognitiva para propor a expressividade como um construto (termo usado na psicologia para designar qualquer conceito psicológico complexo) dada a natureza hermética da expressividade. Já Silva (2017, p. 7), enfatiza a complexidade do fenômeno expressivo evidenciando a subjetividade e a criatividade do intérprete como elementos indissociáveis numa performance expressiva.

Monteiro (2019, p. 181) investigou perspectivas sobre expressividade em performance musical a partir de concepções de pianistas em nível de graduação e pós-graduação como intérpretes e ouvintes e evidenciou que a visualização do gestual de pianistas afetou a percepção dos ouvintes. Estes resultados corroboram com estudos que apontam os movimentos físicos como fundamentais e influentes para a comunicação de nuances expressivas.

Sarudiansky (2020, p. 49), evidencia em seu estudo sobre a expressividade na performance violinística, diferentes parâmetros expressivos como: dinâmica, articulação, acentuação, timbre e agógica e os inter-relaciona. Sendo que seu emprego

⁴G: *Generative Rules*; E: *Emotional expression*; R: *Random Variability*; M: *Motion Principles*; S: *Stylistic unexpectedness*.

(concomitantemente com outros também a eles relacionados, mais ligados ao mundo do compositor, como harmonia, contraponto e textura), por meio de recursos técnico-instrumentais, oferece vasta possibilidade de combinações para a construção de uma performance musical expressiva.

3. O campo de pesquisa

Um protocolo foi estruturado previamente ao campo de pesquisa, visando a construção de uma sistematização para um processo de prática deliberada com o intuito de desenvolver um aprimoramento da expressividade musical ao longo das sessões de estudo.

Essas sessões de prática pianística foram pautadas em parte nesse planejamento prévio, e em parte em outras práticas que emergiram durante a aplicação do protocolo.

As sessões de prática foram filmadas e registradas em um *Diário de Estudo*, a fim de que dados referentes aos processos desenvolvidos pudessem ser coletados e analisados posteriormente a cada sessão, proporcionando um feedback para a reorganização da sessão seguinte. A concatenação entre o protocolo, o diário de estudo e a filmagem de cada sessão, foi o instrumento que balizou as reflexões em relação à temática desenvolvida na pesquisa.

Ao final da etapa prática da pesquisa (após a realização de 7 sessões e 6h de estudo ao piano, entre os dias 02 e 16 de julho de 2021) foi feita uma organização e análise global dos dados elencados para assim ser possível a interpretação destes.

3.1 contextualização da obra

Obra chave da literatura pianística, do compositor francês Claude Debussy, os prelúdios totalizam vinte e quatro, sendo estes, divididos em dois cadernos, o primeiro escrito entre 1909 e 1910 e o segundo entre 1912 e 1913. O prelúdio escolhido para este trabalho é o número dois do segundo volume, de epígrafe *Feuilles Mortes*, cunhada pelo próprio compositor. Em relação a epígrafe *Feuilles Mortes*, esta vai ao encontro da estética simbolista⁵ que permeava a França do fim do século XIX e começo do século XX, buscando evocar impressões através de símbolos que sugerem diversas possibilidades interpretativas sem necessariamente cunhar uma definitiva.

⁵ Simbolismo é um movimento artístico surgido na França no fim do século XIX, cujas principais características são: realidades subjetivas, linguagens carregadas de símbolos vagos e a exploração das temáticas dos sonhos, impressões, sugestões, metáforas e analogias sensoriais (CAMPEDELLI & SOUZA, 2009, p. 362-364).

Percebe-se na estética debussyniana jogos simbólicos com outras peças ou obras. Outros dois prelúdios são evidência disto: o número quatro do primeiro volume de epígrafe “*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*”⁶ que tem por inspiração o poema *Harmonie du soir*⁷, de Charles Baudelaire (1821-1867) e o prelúdio número nove do segundo volume “*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*” que homenageia o personagem protagonista do livro *The Pickwick Papers* de Charles Dickens (1812-1870). Além da renomada e conhecida peça *Clair de Lune* (terceiro movimento da *Suite Bergamasque*), que foi inspirada pelo poema de mesmo nome de autoria de Paul Verlaine (1844-1896).

É plausível conceber uma analogia da peça *Feuilles Mortes* com a poesia de Verlaine, mais especificamente o poema *Chanson d'automne*⁸, sendo *feuille morte*, as palavras finais do mesmo. Esse aspecto simbólico da obra auxilia na construção da expressividade, pois serve de inspiração ao sugerir ambiências que podem refletir nas escolhas, por exemplo: folhas mortas podem remeter à uma paisagem outonal ou invernal, que irá refletir numa escolha de timbres e sonoridades condizentes.

3.2 Descrição do protocolo da pesquisa

3.2.1 Planejamento (anterior às sessões de prática): etapa que foi constituída pela observação, reflexão e análise dos elementos e parâmetros que balizam a construção expressiva da obra.

- a) identificação dos sinais de expressão apresentados no texto musical, tais como: marcações de dinâmicas (macro), fraseologia, articulações, andamento e caráter;
- b) identificação dos sinais de expressão não apresentados no texto musical, tais como: microdinâmica, fraseado e microfraseado (relações intervalares e inflexões), pedalização e agógicas (manipulação das temporalidades);
- c) tradução das indicações textuais da peça apresentadas em francês;
- d) identificação dos eventos musicais que constituem a peça (inventário do material compositivo) a partir do critério de observação visual da textura⁹ (os eventos identificados foram marcados na partitura por cores diferentes a fim de organizar os padrões composicionais);

⁶ “*Os sons e os perfumes se transformam no ar da tarde*”.

⁷ “*Harmonia da tarde*” Poema de número 50 do livro *Le Fleurs du mal*, publicado em 1857 (BAUDELAIRE, 2005, p. 60).

⁸ “*Canção do Outono*” Publicado em 1866 no livro *Poèmes saturniens* (poemas saturninos). *Chanson d'automne* é o 5º poema da seção *Paysages tristes* (VERLAINE, 1958, p. 86).

⁹ Textura musical é a forma pela qual os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos se combinam em uma composição, determinando assim a qualidade sonora global de uma peça (“trama” musical) (COPLAND, 2011, p. 67).

e) identificação de repetições literais ou variadas;

g) desenvolvimento da audição interna dos eventos identificados a fim de desenvolver uma sensorialidade expressiva prévia às sessões de prática ao piano.

3.2.2 Sessões de práticas ao piano (filmadas e registradas no *Diário de Estudo* - áudio e textos¹⁰): etapa que foi constituída por sessões de estudo a partir da aplicação do protocolo previamente organizado, seus ajustes, e novas práticas emergentes, compreendendo a construção da expressividade da peça.

a) prática dos eventos que mais se repetem na peça (repetição literal e variada);

b) prática dos eventos que menos se repetem na peça (contrastes);

c) trabalho isolado dos motivos melódicos sem necessariamente submetê-los ao aspecto rítmico grafado;

e) em trechos escritos para a mão direita, experimentar executá-los com a mão esquerda e vice-versa. (é possível também utilizar ambas simultaneamente);

f) intercâmbio de vozes em texturas polifônicas (estudo individual de cada voz para posterior aglutinamento aos pares, ou em trios, considerando inúmeras possibilidades de combinações em virtude das vozes existente);

g) identificação de diferentes camadas sonoras em texturas homofônicas, isolando-as e executando-as individualmente;

h) em melodias acompanhadas utilização do canto como ferramenta auxiliar (cantar a melodia enquanto se executa o acompanhamento no piano) a fim de desenvolver o cantabile e perceber as possíveis respirações entre frases;

i) utilização de percussão corporal executando apenas o aspecto rítmico de trechos visando perceber possíveis manipulações temporais;

j) experimentação de diferentes níveis de profundidade de pedalização visando a escolha de timbres proporcionados pela presença de um maior ou menor número de harmônicos;

k) aumento da velocidade do andamento de determinado trecho, visando uma percepção mais clara do direcionamento fraseológico;

l) intercâmbio da execução de diferentes dinâmicas além das contidas no texto musical afim de explorar diferentes timbres e sonoridades;

¹⁰ O diário de estudo proporcionou a possibilidade do registro dos acontecimentos de cada sessão, propiciando a autorregulação da aprendizagem e o consequente aprimoramento da experiência da construção expressiva a partir da análise dos áudios e vídeos.

m) em determinados trechos fazer a experimentação de diferentes dedilhados afim de selecionar o mais condizente com a ideia musical, a articulação desejada e seu trajeto fraseológico;

n) procurar realizar movimentos corporais que contribuam para transmitir direcionamento fraseológico;

3.2.3 Análise e feedback das sessões de prática

a) análise dos vídeos e dos relatos contidos nos diários de estudo a fim de organizar a sessão de prática seguinte visando a percepção do que foi eficiente ou não e o que pode ser reestruturando (ajustes nos procedimentos) para a prática seguinte.

4. Memorial do campo de pesquisa

As sessões de prática do campo de pesquisa¹¹ computaram um total de 6h de trabalho. Procurei seguir o protocolo como suporte para a construção expressiva, embora não tenha me atido a ele exclusivamente, pois, na fase inicial do estudo, embora as ferramentas contidas no protocolo tenham se mostrado satisfatórias, na medida em que as sessões progrediam, novas ferramentas de prática deliberada emergiram gradativamente. Por exemplo, a execução com os olhos fechados a fim de omitir o sentido da visão e privilegiar o tato e a audição, - buscando: uma maior familiaridade com a topografia do instrumento; calcular a distância entre diferentes notas através da sensação do teclado sob os dedos; ouvir as diferentes sonoridades de cada intervalo, melódico ou harmônico; aumentar a concentração no fenômeno sonoro propriamente dito - , assim como, conceber a música projetando-a além das limitações de escrita da partitura - buscando considerar os compassos, as barras divisórias a divisão métrica, como um aspecto orientador rítmico, sem necessariamente considerá-los sob o ponto de vista da hierarquia clássica, a qual determina tempos fortes em cabeças de compasso e tempos fracos nos remanescentes -.

Pude perceber que após esta experiência, minha relação com o piano e a construção da performance sofreram transformações positivas. Passei a arquitetar uma relação de maior intimidade corporal, psíquica e afetiva com o instrumento, diminuindo minhas inseguranças e ansiedades, além de ter desenvolvido a capacidade de tocar um número maior de obras (embora sem a intenção de apresentá-las publicamente), e o estudo de uma obra em si, se

¹¹ Durante cada sessão de prática registrei meu processo (como previsto no protocolo) em um *Diário de Estudo*, no formato escrito e de voz.

tornou mais prazeroso e gratificante, efetivado num menor período em comparação ao período anterior à pesquisa, aprimorando significativamente minha relação com a Música em geral.

Abaixo descrevo as categorias temáticas emergentes do campo de pesquisa que foram elencadas com base no protocolo e nos aspectos que eventualmente foram surgindo ao longo das sessões de prática, e que se apresentaram significativos e relevantes nessa experiência.

4.1 Questões corporais: a tomada de consciência da interação corpo-instrumento

Percebi, no decorrer das sessões, uma gradativa tomada de consciência acerca da interação corpo-instrumento, tais como: na preparação para a execução de acordes, identifiquei uma tendência de contrair os músculos faciais; em trechos de dinâmica forte, constatei que contraía a cervical, deslocando-a do tronco e causando tensão na região do pescoço; e em relação ao posicionamento dos pés no chão, descobri que me apoiava com força excessiva sobre o pé esquerdo, causando tensão e desconforto na região do joelho. Na medida em que fui internalizando tais questões, procurei corrigi-las aos poucos, sempre respeitando minhas limitações, entendendo que esse percurso, se tratava de um processo gradual e reflexivo, em que uma reorganização na relação corporal com o instrumento estava sendo erigida.

Por outro lado, consegui arquitetar uma melhora geral em relação à utilização do tônus corporal em contraposição à tensão muscular, com consciência de uma contração pouco intensa e muito flexível, executando com mais facilidade trechos em que sentia uma melhor sensação de conforto corporal. O conforto também se desenvolveu a partir de uma abordagem contraintuitiva, ou seja, de não reproduzir no instrumento algo que não estivesse claro mentalmente, ou que se apresentasse com algum tipo de tensão, mental ou corporal.

No início das sessões, antes de começar a prática, procurei ficar alguns minutos em silêncio para me concentrar em minha respiração, a fim de sentir tranquilidade, relaxamento e aumentar a concentração. Fazia respirações longas e profundas com os olhos fechados procurando diminuir o fluxo de pensamentos. Esse exercício contribuiu também para me fazer perceber tensões desnecessárias na região do pescoço.

Passei a gradativamente sincronizar os movimentos no ataque de acordes executados por ambas as mãos simultaneamente, com intuito de torná-los mais orgânicos, a fim de que, uma vez atingida tal organicidade corporal, esta pudesse refletir-se numa execução musical de igual natureza. Também procurei, ao longo da peça, transmitir através de movimentos

corporais lentos (durante fermatas; antes, durante e depois da execução de acordes; após finais de frase) a atmosfera lúgubre da peça.

4.2 Pedalização

Com relação a pedalização, pude perceber a partir do feedback das sessões, que a resultante sonora estava incondizente com a sensação auditiva durante a prática, pois, ao assistir os vídeos percebi que uma massa sonora estava sendo produzida devido a uma pedalização excessiva. Por consequência, ao longo das sessões, experimentei diferentes níveis de pedalização, em detrimento de uma pedalização que atingia o nível máximo de profundidade, o que acabou contribuindo para uma conscientização refinada acerca do uso do pedal, ou seja, constato que possuo um maior domínio no que se refere à questão auditiva e também maior controle motor da ação do pé - percebendo como cada nível de profundidade do pedal gera uma resultante sonora distinta -. Creio ser importante ressaltar que, embora na obra de Debussy o pedal seja uma ferramenta de suma importância, excessos em seu uso podem comprometer o discurso e a estilística do compositor.

4.3 Construção da paleta de dinâmica

Inicialmente procurei me ater criteriosamente à dinâmica escrita contida no texto musical. Passava períodos, relativamente longos, concebendo a dinâmica que considerava “ideal” para a expressão da obra, também me baseando na epígrafe *Feuilles Mortes* e todo um imagético melancólico como formas auxiliares de inspiração para tal. A peça em si não contém uma gama de dinâmicas muito diversificada, o que gerou certo receio no que se refere a construção de contrastes de intensidade sonora. Após algumas sessões resolvi experimentar desconsiderar as dinâmicas contidas no texto musical, executando integralmente trechos ora em forte ora em piano, experimento este, que contribuiu eventualmente na diminuição dos meus anseios uma vez que me permiti experimentar uma ambiência de dinâmicas de uma forma um pouco mais livre da contida na partitura. Porém, após este experimento e nas sessões finais de estudo, acabei retornando ao texto e respeitando as dinâmicas grafadas pelo compositor.

4.4 Construção do timbre

Com relação à construção timbrística, prezei muito pelo equilíbrio das vozes na execução dos acordes, dando privilégio à voz superior na fase inicial do estudo. Procurava conceber mentalmente uma orquestração, ou seja, visualizando a escrita pianística imaginava que, cada acorde ou melodia contidos no texto eram executados por algum instrumento de orquestra, principalmente quando percebia diferentes texturas musicais, o que beneficiava na escolha timbrística subsequente. Em um trecho específico (c. 25-30), pude perceber quatro diferentes texturas simultâneas - no registro agudo há uma textura que consiste em tríades, no registro médio uma melodia, seu respectivo acompanhamento e uma nota pedal no baixo - em que o desafio foi timbrá-las ao mesmo tempo em que as inseria em uma hierarquia diferente de intensidade sonora.

4.5 Condução da fraseologia

No que se refere à fraseologia, diversos elementos embasaram sua construção: direcionamento melódico, presença dos arcos de frase escritos no texto musical e inflexões intervalares. Procurei construir frases isoladamente do contexto geral da obra para posteriormente uni-las, distinguindo e destacando o que considerava sob o ponto de vista textural o motivo condutor do discurso. Em trechos de homofonia, executava o que considerava a ideia principal isoladamente, assim como eventualmente alterava o registro executando uma oitava acima ou abaixo, procurando uma região mais confortável onde pudesse delinear o percurso fraseológico para posteriormente retornar ao registro original.

4.6 Agógica e rubato

Nas primeiras sessões de prática, principalmente durante o processo de leitura da obra, utilizei o recurso de agógica em momentos em que era tomado pela sensação desconfortável de que não tinha certeza do que viria em sequência para ser lido. Para contornar esta dificuldade, diminuía a velocidade do meu pulso mental interno, permitindo assim que tal sensação se apaziguasse e pudesse resolver os eventuais problemas que surgiam com mais tranquilidade para então, posteriormente, retomar a velocidade anterior.

Por considerar o rubato como imprescindível da estética de Debussy, utilizei-o com a intenção de transmitir estados emocionais ou sensoriais como languidez, ou a imaginação do cair das folhas. Em outros momentos, a função do rubato foi a de fazer um paralelo com a voz humana tendo por base uma concepção de sonoridade cantábil, principalmente em grandes saltos intervalares que, no caso da voz, requerem um preparo vocal prévio para serem executados. Em tais momentos optava por atrasar o tempo, o que acabava trazendo destaque para o determinado salto.

4.7 Escolha do dedilhado

Prezei, acima de tudo, por um dedilhado confortável fisicamente, pois, uma vez atingido tal conforto, compreendia melhor o que gostaria de expressar. Ocorreu gradativamente em mim uma mudança de concepção acerca do dedilhado. Anteriormente procurava subordinar a ideia musical ao dedilhado, isto é, procurava adequar-me ao dedilhado numérico grafado no texto musical e também aos arcos de frase. Passei gradativamente a experimentar alguns dedilhados diversificados. A consequência dessas escolhas foi o gradual desenvolvimento da capacidade de compreender e executar ideias musicais sem necessariamente ter de submetê-la a um dedilhado ou mão específicos como fazia anteriormente ao período da pesquisa. Isto é, se algo estava escrito na clave de fá e com um dedilhado predeterminado, era impensável para mim sua execução com a mão direita ou com ambas, mesmo durante os períodos de estudo. Essa nova ferramenta, passou a fazer parte das minhas práticas pianísticas.

4.8 Processos de memorização

Embora a memorização não ter sido definida no protocolo da pesquisa como uma habilidade a ser atingida, pude perceber que ao final das seis sessões de prática, sentia mais segurança na minha capacidade de memorizar a peça, bem como outras obras que estava estudando, o que considero um fator muito positivo, uma vez que o trabalho desenvolvido a partir de um planejamento sólido de abordagem da performance, trouxe, tangencialmente, a possibilidade de aquisição de outras habilidades musicais, que não estavam previstas como integrantes desta pesquisa, que visa de forma global, a construção da expressividade.

4.9 Questões psicológicas

Ao longo das sessões fui contemplado, e em diversos momentos, por embates internos, pois, antes do meu ingresso na pós-graduação, fui orientado por um ponto de vista musical relativamente tradicional, que não permitia diferentes abordagens ou experimentos que pudessem facilitar o processo de aprendizado, preparação e interpretação de uma peça. Ao longo do curso, novas ferramentas e modos de pensar me foram apresentados, o que eventualmente provocou choques de concepções, revelando anseios e necessidades de novas decisões. Isso eventualmente gerou incertezas acerca de qual decisão tomar, portanto, optei por fazer experimentos sem necessariamente me preocupar se trariam ou não o resultado esperado. Isso contribuiu para aumentar minha paleta de ferramentas e escolhas expressivas.

Embora inserido num contexto de pandemia em que as performances musicais tomaram novos rumos e convergiram para o universo virtual e as performances gravadas, pude sentir que minha ansiedade e inseguranças diminuíram e que minha comunicabilidade expressiva se tornou mais fundada.

4.10 Surpresas positivas

Durante o processo de pesquisa minha abordagem em relação à construção da performance, ou seja, na relação interativa entre intérprete - texto musical - instrumento, bem como meu ponto de vista de interpretação de um texto musical, sofreram mudanças positivas e significativas. No processo de leitura comecei a conceber um pensamento muito mais polifônico e horizontal, em detrimento de um pensamento de blocos verticais de harmonias, como era anteriormente. Passei a imaginar o piano como uma orquestra, o que influenciou na resultante sonora positivamente, pois contribuiu para que me atentasse mais a cada voz e a imaginasse como um instrumento ou naipe orquestral, que é estudado individualmente e com maior refinamento. Também compreendi melhor os limites da escrita musical, concebendo o texto como uma ferramenta que não traz grafado o conjunto do que é necessário para a expressividade e a performance em si.

4.11 Dificuldades não previstas

As maiores adversidades que encontrei, durante o processo de elaboração desta pesquisa, surgiram principalmente no que se refere ao fato de que palpitava em mim uma crença de que estava racionalizando a construção expressiva (principalmente em relação à construção de um protocolo prévio de abordagem), isto é, buscando termos e processos lógicos a fim de utilizá-los para organizar uma prática que anteriormente eu fazia muito intuitivamente. Esse fator, influenciou na velocidade com que eventualmente construí a expressividade em *Feuilles Mortes*, tornando o processo mais lento, porém mais minucioso, prazeroso, eficiente e efetivo, o que propiciou a construção de ferramentas musicais passíveis de transferência para outros contextos, uma vez que passei a me ater muito mais aos detalhes de cada elemento musical (grafado e não grafado), e os experienciava com mais satisfação a partir de uma reflexão profunda. A crença que sustentava aos poucos dissipou-se em virtude do benefício percebido após os resultados. Após essa vivência, reconstruí minha noção de expressividade, percebendo essa questão como um construto que faz parte do aprendizado pianístico e que necessita ser desenvolvida nas práticas pedagógicas de ensino da performance, inclusive pelo fato da expressividade “andar de mãos juntas” com a interpretação.

5. Considerações finais

Em concordância com Sloboda (apud SCARDUELLI, 2007), que apresenta um conceito de expressividade musical como pequenas escalas de variações nos parâmetros de execução que, combinados e escolhidos vão culminar numa interpretação original, Benetti (2013), que define expressividade como um fenômeno de comunicação, e Juslin (2003), que considera que a expressividade se constrói através de uma relação entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte, investiguei e concluí que a expressividade é palpável, isto é, ela é passível de construção a partir de uma combinação entre elementos musicais e extramusicais, e que ao fazer escolhas interpretativas, baseadas nestes elementos, tem-se como resultado uma performance musical original, que leva em consideração a observância do texto musical, mas que também acolhe as idiossincrasias do intérprete.

Para mim, toda a experiência foi bastante significativa, pois além de contribuir para minha construção expressiva, auxiliou também no aprofundamento da minha interação

corporal e afetiva com o piano, pois, ao me permitir cultivar a sensação de liberdade, tanto no campo das escolhas expressivas quanto no ousar experimentar novos tipos de abordagens pianísticas e concepções acerca dos elementos musicais contidos no texto, pude me perceber melhor como um intérprete e performer.

No que se refere à ansios e emoções sentidas, posso dizer que hoje me sinto muito mais relaxado e motivado a estudar piano e me expressar como indivíduo através da Música. Ocorreu em mim uma transformação em nível pessoal, atingindo patamares musicais sequer imaginados ao iniciar a pesquisa, me fazendo sentir novamente a motivação e curiosidade com relação à Música em geral.

Este percurso investigativo resultou em uma performance¹² da obra *Feuilles Mortes* de Claude Debussy, que disponibilizo aos leitores deste artigo a fim de que possam apreciar o produto musical advindo de organizações e sistematizações de estudo (que não faziam parte do meu cotidiano de práticas ao piano) e de reflexões profundas, que iniciaram a partir do contato com a literatura que trata da questão da expressividade musical. Tive evidências concretas de como o pensar sobre a performance contribuiu positivamente em meu desenvolvimento tanto no campo performático quanto em minhas práticas pedagógicas, ao poder transportar recursos construídos nesta pesquisa para o ambiente de sala de aula. Ao ter uma percepção mais inteligível do conceito de expressividade, procuro agora desmistificá-lo e transmiti-lo a meus alunos.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Harmonie du soir. In: *Le Fleurs du Mal*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BENETTI Jr., Alfonso. Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. In: *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, 2013.

BENETTI Jr., Alfonso. *Expressividade e Performance Pianística*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, Portugal, 2013.

BENETTI Jr., Alfonso. Expressividade e performance pianística: estratégias de estudo. In: *Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance*, 2011, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

¹² Link da performance final: <https://youtu.be/-G-x-14eHyY>

CAMPEDELLI, Samira; SOUZA, Jésus. *Literaturas brasileira e portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 2009.

COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music*. Nova York: Penguin, 2011.

DEBUSSY, Claude. *Préludes, Livre 2. Feuilles Mortes*. Paris: Durand et Cie., 1913., 3 páginas, piano solo.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-RÖMER, Clemens. The Role of Deliberate practice in the Acquisition of Expert Performance. In: *American Psychological Association*, n. 3 v. 100, p. 363-406, 1993.

FERIGATO, Arícia; FREIRE, Ricardo. Expressividade musical: um construto de características multidimensionais. In: *Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA*, I, 2015, Rio de Janeiro, p. 81-87.

JUSLIN, Patrik. Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. In: *Psychology of Music*, n. 31, p. 273-301, 2003.

MONTEIRO, Heidi. *Perspectivas de pianistas sobre expressividade em performance musical como intérpretes e ouvintes*. 2019. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SARUDIANSKY, Marcela. *Estudo sobre expressividade na performance musical: abordagens para o violino*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020.

SCARDUELLI, Fabio. Ferramentas para a expressividade musical na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015.

SILVA, Alessandro Pereira da. Contribuições da psicologia da música para a compreensão da expressividade na performance musical. In: *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017.

VERLAINE, Paul. Chanson d'Automne. In: *Festas Galantes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/A, 1958.