

# PERFORM 21

## Anais

IX Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de Performance Musical

ISSN  
2763-5430



Promoter/Sponsor



Organizers



ANAIS DO PERFORMUS' 21  
IX Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de  
Performance Musical

Goiânia/GO, Brasil  
2021

*Esta é uma publicação periódica da*

Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM ([www.abrapem.org](http://www.abrapem.org))

ISSN 2763-5430

♥ 2021 by ABRAPEM

## ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL

### Diretoria

#### *Presidente*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás – UFG)

#### *Secretário*

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

#### *Secretário*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

#### *Tesoureiro*

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília – UnB)

### Corpo Editorial

Sonia Ray–UFG, contrabaixo e pedagogia da performance (presidência)

Cesar Traldi – UFU, percussão

Cleber Campos – UFRN, percussão

David Castelo – UFG, flauta doce

Fausto Borem – UFMG, contrabaixo

Luciane Cardassi – BANFF-CA, piano

Madga Pucci – SP, tradições populares

Marcos Nogueira – UFRJ, composição e performance

Paulo Ronqui – UNICAMP, trompete

Rafael dos Santos – UNICAMP, piano

Renata Amaral– UNESP/FUND. MARACÁ, tradições populares

Ricardo Freire – UnB, clarineta

Sonia Regina Albano de Lima – UNESP, performance e interdisciplinaridade

### IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM

#### *Coordenação Geral*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

#### *Comissão Executiva*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília – UnB)

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Alfredo Faria Zaine (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Daniele Briguento (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

#### *Coordenador da Comissão Científica*

Antônio Rafael Carvalho dos Santos (Universidade de Campinas – UNICAMP)

#### *Coordenador da Comissão Artística*

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

#### *Comitê Científico (Pareceristas)*

Alexandre dos Santos, Alexandre Ritter, Alfredo Faria Zaine, André Sinico da Cunha, Antônio Cardoso, Acácio Piedade, Beatriz Carneiro Pavan, Cesar Traldi, Cleber da Silveira Campos, Cristina Capparelli Gerling, Daniele Briguento, Denise Andrade de Freitas Martins, Eliane Leão, Emerson de Biaggi, Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira, Ezequias Oliveira Lira, Felipe Marques de Mello, Fernando Rocha, Fernando Vago Santana, Guilherme Marques Dias, Gustavo Weiss Freccia, Harry Crawl, Heinz Karl Novaes Schwebel, Hermes Alvarenga, Hugo Macedo, Igor Baggio da Silva, Joana Holanda, Liduino Jose Pitombeira de Oliveira, Lincoln Andrade, Lucia Carpena, Luciana Noda, Luciane Cardassi, Marcos Botelho, Marcos Nogueira, Mathilde Tania Fillat, Mauren Frey, Michele Mantovani, Pedro Azevedo, Leandro Barsalini, Radegundis Tavares, Regina Antunes Teixeira dos Santos, Ricardo Bessa Magalhães França, Ricardo Dourado Freire, Rodrigo Gudin Paiva, Savio Santoro, Sonia Ray, Stefanie Freitas, Tarcísio Gomes Filho, Teresa Cristina Rodrigues Silva, Thiago Cazarim

*Projeto Gráfico e Editoração*

Marcos Nogueira

## Três modos de expressão e sua influência sobre o timing na performance musical: autoestudo sobre *Syrinx* de Debussy

Leonardo Loureiro Winter

UFRGS

leonardo.winter@ufrgs.br

Vinicius Dias Prates

UFRGS

viniciusprates@yahoo.com.br

Resumo: A presente pesquisa investiga três modos de expressão – exagerado, normal e sem expressão – e sua influência no *timing* da performance musical de um flautista ao executar a obra *Syrinx*, para flauta solo, de Claude Debussy (1862–1918). Modos de expressão são possibilidades performáticas que permitem variar intenções e características expressivas de uma obra musical. *Timing*, segundo Clarke (1998), refere-se a variações temporais na microestrutura da obra durante a performance musical, estando associada a concepção estrutural da obra pelo performer. A metodologia da pesquisa, um autoestudo com um dos autores da pesquisa, se processou através coletas em laboratório com registro em áudio e vídeo das performances que mapearam as variações no *timing* nos três modos de expressão propostos: exagerado, normal e sem expressão. Como resultados, a pesquisa aponta que modos de expressão influenciam a estrutura temporal e *timing* da obra bem como a movimentação corporal do performer, estando associado às intenções performáticas do músico. A variação dos modos de expressão tem implicações performáticas e pedagógicas no ensino instrumental e auxiliam o performer e/ou professor a comparar modos de expressão e seus diferentes resultados na performance musical.

Palavras-chave: Modos de expressão; Timing; Performance; Debussy; Flauta transversal.

### Three expression modes and their influence on timing in music performance: self-study in Debussy's *Syrinx*

Abstract: This research investigates three modes of expression – exaggerated, normal and without expression – and their influence on flutist's timing in *Syrinx*, by Claude Debussy (1862–1918). Expression modes are performative possibilities that allow varying intentions and expressive characteristics of a musical work. Timing, according to Clarke (1998), refers to temporal variations in the microstructure of the work during the musical performance, being associated with the performer's structural conception. The research methodology, a self-study, was processed through audio and video recording which mapped the flutist's timing variations on three expression modes: exaggerated, normal and without expression. As a result, the research points out that expression modes influence the timing and the performer bodily movement, being associated with the musician's performative intentions. The variation of expression modes has performative and pedagogical implications on instrumental learning and allow the performer and/or teacher to compare modes of expression and their results on musical performance.

Key Words: Expression modes; Timing; Performance; Debussy; Flute.

### Introdução

A presente pesquisa investiga diferenças no *timing* de performance de um flautista registradas em três diferentes modos de expressão – modo exagerado, normal e sem expressão – na obra “*Syrinx*”, para flauta solo, do compositor francês Claude Debussy (1862–1918). *Timing*, segundo Clarke (1998, p. 496), refere-se a variações na “...microestrutura temporal da obra, [...] considerada como uma consequência a partir da concepção estrutural pelo performer”<sup>1</sup>. A possibilidade do performer de provocar variações micro estruturais temporais em performances de uma obra, permitem com que esta, a cada execução, apresente características expressivas distintas que influem na transmissão e recepção da mensagem ao ouvinte. A possibilidade de variação do *timing* da performance musical pode ser utilizada tanto com finalidades didáticas (na simulação e estudo de diferentes performances e na análise de seus resultados interpretativos), quanto em finalidades expressivas (no estudo de diferentes modos de expressão e do fraseado em geral).

### Modos de expressão: conceito e tipologias de modos

Modos de expressão são compreendidos como possibilidades performáticas à disposição do intérprete e que permitem variar intenções e características expressivas na performance de uma obra. Para Davidson (1998, p. 104), uma possibilidade de examinar o conteúdo expressivo de uma performance musical é fornecer intenções expressivas explícitas, ou seja, pedir aos intérpretes para executarem de diferentes maneiras (modos de expressão) e, assim, averiguar suas possíveis consequências na performance.<sup>2</sup> A autora utiliza o modelo de Especificação Cinemática de Dinâmicas proposto por Runeson e Frykholm (1983). Esses autores investigaram



as sensações de comunicação de sentidos, tendo como base um experimento em que os participantes erguem caixas e, através deste gesto, transmitem sensações de diferentes pesos e forças para a tarefa. Cada participante realizou o procedimento em três diferentes modos: *natural*, *emphatic* e *deceptive*<sup>3</sup> (Runeson & Frykholm, 1983, p. 605). Davidson (1998, p. 104), ao transpor esta metodologia para o campo musical, solicita que os participantes de sua pesquisa executem uma obra musical em três modos distintos, denominados como exagerado, projetado (ou planejado) e impassível<sup>4</sup>. Para Davidson (1998, p. 104), o modo projetado (ou planejado) deveria ser o mais consistente com uma situação de performance pública e outros dois modos – exagerado e impassível – equivalentes a situações hipotéticas de ensino, onde o professor solicita ao aluno maximizar ou minimizar as intenções expressivas com finalidade didática. No modo impassível, o performer foi solicitado a minimizar suas intenções expressivas da música; no modo exagerado, o performer foi solicitado a enfatizar a expressividade musical.

Kendall e Carterette (1990, *apud* Clarke 1998, p. 491) utilizam a tipologia neutra, normal e exagerada para diferentes modos de expressão. Os autores afirmam que ouvintes obtiveram sucesso em identificar diferentes intenções expressivas por meio do *timing* e dinâmicas em diferentes instrumentos e que não houve diferenças entre músicos e não-músicos na habilidade para realizar o julgamento perceptivo das performances. Assim sendo, podemos conjecturar que modos de expressão e *timing* estão intimamente conectados e, ao variar os modos de expressão, provocamos mudanças no *timing* do performer ao executar uma obra musical.

Neste trabalho adotaremos as denominações exagerada, normal e sem expressão. Quanto à caracterização das performances, identificamos como performance normal aquela visando uma apresentação pública; sem expressão, como sendo a performance onde são minimizadas dinâmicas, variações de andamento, timbres e características expressivas; e exagerada, a performance onde são maximizadas dinâmicas, variações de andamento, timbre e expressão musical.

### Metodologia

Esta pesquisa foi realizada com um flautista profissional e um dos autores desta pesquisa, escolhido por conveniência e disponibilidade. O flautista, que possui ampla experiência em performance e docência superior de ensino, executou a obra três vezes utilizando diferentes modos de expressão, (exagerado, normal e sem expressão, segundo seu entendimento), gerando três coletas de performances diferentes.

A obra, escolhida pela representatividade e relevância dentro do repertório do instrumento, não apresenta demandas técnicas extremas e possibilita explorar aspectos tímbricos, dinâmicos e expressivos na execução, bem como interpretações relativas ao fraseado, cesuras e agógicas musicais. Os dados coletados foram analisados e discutidos através observações empíricas, tendo como suporte a experiência pregressa dos pesquisadores/autores do artigo – ambos flautistas profissionais e docentes – no campo da performance e do instrumento musical (flauta transversal).

As coletas foram realizadas no Laboratório de Pesquisa do Exercício (LAPEX) da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em caráter não-ecológico. Para captação dos movimentos do participante, foram fixados em seu corpo e em seu instrumento refletores luminosos. Tais equipamentos são identificados por um sistema de captura de imagens e transformadas em imagens gráficas que representam o corpo e movimento do flautista durante a performance. Com o objetivo de otimizar a precisão dos dados de movimentos, os refletores foram fixados com o participante em trajes de atividade física, conforme mostra a figura abaixo (figura 01, abaixo). Os áudios foram registrados em um celular e, após a coleta, sincronizados com os vídeos.

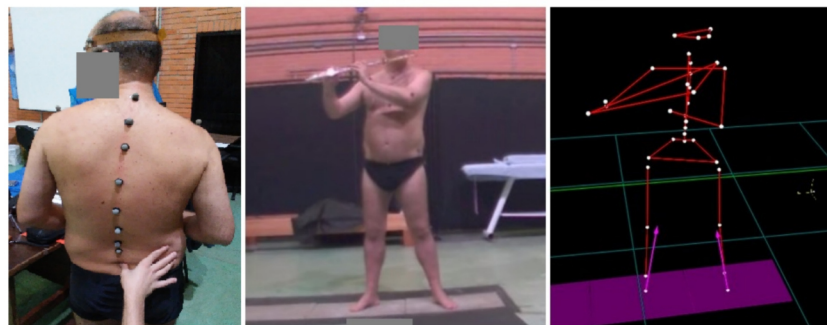


Fig. 1 - Preparação para coleta, execução e tradução gráfica pelo software.

Na figura acima (figura 1), observamos a fixação dos refletores e a tradução gráfica realizada pelo software da performance do flautista. O flautista foi convidado a executar a obra *Syrinx* de Claude Debussy em três modos de expressão com breve intervalo de descanso entre as performances. Este, por sua vez, optou por realizar as três execuções sem auxílio de partitura. A análise de dados da presente pesquisa teve como objeto os 8 (oito) compassos iniciais da obra, conforme mostra o exemplo abaixo:

Ex. 1: Excerto de *Syrinx* para flauta solo de Claude Debussy. Compassos 1 a 8.

## Resultados e discussão

Os dados coletados em laboratório foram analisados através observações empíricas e tendo como embasamento a experiência progressa dos pesquisadores no campo da performance e do ensino instrumental. Os registros dos três modos de expressão podem ser acessados nos seguintes endereços:

- Modo normal ( <https://www.youtube.com/watch?v=o3hl6yAb8A4> );
- Modo exagerado ( <https://www.youtube.com/watch?v=APVIsS-bsXY> );
- Modo sem expressão ( [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QyHSAIRPjc](https://www.youtube.com/watch?v=_QyHSAIRPjc) ).

Quanto à performance musical e sua duração – considerado desde o ataque da primeira nota ao ataque da nota no compasso 09 – observamos que a performance em modo exagerado foi a de menor duração (36.179 segundos ao total), comparada com as outras performances (modo normal: 49.789; e modo sem expressão: 39.967 segundos, respectivamente), conforme representado na tabela abaixo:

Modos de expressão	Duração (em segundos)
Exagerado	36.179
Normal	49.789
Sem expressão	39.967

Tab. 1: Duração em segundos de *Syrinx*. Compassos 1 a 8. Modos de expressão exagerado, normal e sem expressão.

A análise dos dados demonstra que a performance em modo normal – a mais extensa em duração com 49.789 segundos – apresenta uma relação mais equilibrada e aproximada de uma situação de performance ecológica, onde a execução do flautista valoriza pausas, cesuras, conexões entre frases e andamento, buscando um *timing* mais equilibrado no fazer musical e valorizando os elementos contidos na superfície musical (pausas, cesuras, frases, conexões entre seções). No modo exagerado, o *timing* do excerto (andamento, fraseado, pausas, cesuras e conexões entre frases musicais) apresenta-se mais comprimido, fazendo com que este modo apresente a menor duração em segundos (36.179 segundos), ou seja, existiu uma maior celeridade nas decisões interpretativas que refletiram-se no modo de expressão do flautista, inclusive quanto à preparação e ataque da nota inicial (conforme pode ser observado no seguinte link : <https://www.youtube.com/watch?v=APVIsS-bsXY>).

Outro elemento que se destaca através da observação do áudio e do vídeo do modo exagerado é a utilização de acentos nas frases musicais, ou seja, o flautista associou o modo exagerado de expressão com a maior utilização de acentos (quando comparado com o modo normal e sem expressão). Já no modo sem expressão, a



conexão entre frases, pausas e cesuras pode ter induzido o performer a diminuir e minimizar o *timing* na performance musical, fazendo com que fraseado, cesuras, respirações, dinâmicas e acentos fossem menos enfatizados. Observa-se também que no modo sem expressão, a movimentação do flautista foi menor do que, comparativamente, com o modo exagerado ou normal: o flautista minimizou os movimentos inclusive na sua preparação e ataque da nota inicial, contrastando com as execuções nos outros modos de expressão, conforme pode ser observado no seguinte link : <https://www.youtube.com/watch?v=QyHSAIRPjc>.

Apesar das diferenças de *timing* observadas nos três modos de expressão apresentadas pelo participante, é possível observar padrões interpretativos recorrentes às execuções, demonstrando a consolidação interpretativa da obra. Para Clarke (1998, p. 492), a estabilidade de performance no tempo pode ser compreendida como a estabilidade da representação da estrutura musical do performer.<sup>5</sup> Ao comparar a citação de Clarke (1998, p. 492) com os áudios e vídeos das coletas, podemos observar que, nos três modos de expressão, o flautista executa as nota Si bemol do primeiro tempo do compasso 1, bem como a repetição da mesma figura no compasso 4, com pulsação mais estendida em proporção às pulsações que aparentemente emprega nas seqüências de cada performance, demonstrando a consolidação interpretativa pelo performer no trecho citado. Outro trecho que demonstra a consolidação interpretativa do performer é o prolongamento da nota Sol bemol (último tempo do compasso 1, em semicolcheia), bem como sua repetição em semicolcheias no compasso 4: sua execução prolongada em todas as execuções caracteriza-se como variação agógica que, apesar de recorrentes, podem ser entendidas como pontos que influenciam as diferenças de execução nos modos expressivos, ou seja, apesar de as intenções interpretativas serem similares nas três performances, tais nuances descritas para as notas Si bemol e Sol bemol diferem no *timing*, estando ligadas às diferenças dos modos de expressão. Nesse sentido, Clarke (1998, p. 493), afirma que performers concordam substancialmente sobre níveis estruturais mais profundos e impõe a marca de sua individualidade manipulando detalhes da estrutura e de sua implementação expressiva<sup>6</sup>. Portanto, a manipulação e variação do *timing* nos modos de expressão influenciaram a performance musical, estando *timing* e modos de expressão interconectados.

Da mesma forma, as execuções aparentemente não mesuradas das notas longas dos três últimos compassos do excerto se caracterizam como elementos recorrentes nas performances do participante. Independente do caráter métrico, este elemento temático da obra foi executado com menor duração no modo exagerado, sendo sua execução mais longa no modo normal. Tais variações descritas anteriormente sobre os compassos 1 e 3 do excerto, como estes referentes às notas longas finais do trecho também nos remetem à afirmação de Clarke (1998) de que "...mudanças na expressão, sejam espontâneas ou resultantes de instrução, são uma consequência do fato de que estruturas musicais podem ser interpretadas em uma variedade de caminhos" (Clarke, 1998, p. 492)<sup>7</sup> e que "...variações expressivas na flutuação do tempo não possam ser compreendidas como um padrão aprendido e aplicado a cada peça, mas originadas do entendimento do performer sobre a estrutura musical" (Clarke, 1998, p. 492)<sup>8</sup>. Assim sendo, podemos afirmar que as variações de *timing* no excerto em questão estão relacionadas a diferentes modos de expressão, mas que mantém uma estrutura musical sedimentada e consolidada pelo entendimento do flautista.

### Conclusão

Diferentes modos de expressão mostraram uma relação com o *timing* utilizado pelo flautista. O modo exagerado apresentou menor duração temporal e maior movimentação corporal, com preparação mais rápida para o início da obra, comparada com outros modos de expressão. O fraseado musical apresenta-se mais anguloso e direcional, ao ser comparado com os modos de expressão normal e sem expressão. As fermatas e pausas foram minimizadas, tornando a expressão geral do excerto mais angulosa, com utilização de acentos mais pronunciados, principalmente no início de frases.

No modo normal, com maior duração de tempo - em comparação com os outros dois modos de expressão e que equivale a uma situação de performance natural - observou-se uma menor movimentação na preparação corporal e ataque da primeira nota do que na comparação com o modo exagerado. O fraseado e desenho melódico valorizaram o texto musical na performance, as pausas e cesuras foram valorizadas e a acentuação no início de frases minimizadas (comparado com o modo exagerado). Já no modo sem expressão, onde a duração temporal do excerto foi maior do que no modo normal, mas menor do que no modo exagerado, observamos pouco movimento na preparação corporal e nos movimentos do flautista para iniciar a peça. Embora o fraseado tenha sido, em geral, regular e proporcional às outras execuções, as pausas e cesuras foram minimizadas, sem valorizar a separação das seções e utilização de acentos menos pronunciados (comparado com os modos exagerado e normal). Com isso, a interpretação no modo sem expressão tornou-se mais linear e plana do que nas outras performances. Apesar das variações de *timing* relacionadas aos diferentes modos de expressão no excerto, a estrutura musical da obra mostrou-se sedimentada e consolidada na interpretação musical como um todo, com pontos comuns independentes dos modos de expressão.

Estudar modos de expressão tem implicações na performance e na pedagogia do ensino instrumental: através das diferentes possibilidades de expressão são variadas e enfatizadas o *timing* de performances musicais.

Este estudo poderia ser replicado com mais participantes para verificarmos se essas variações são consistentes entre diferentes músicos e quais resultados são produzidos entre *timing* e modos de expressão.

## Referências

- Clarke, Eric. (1998). Rhythm and Timing on Music. In: Diana Deutsch (ed), *Psychology of Music*. 2 ed (p.473 – 500). California: Academic Press.
- Davidson, Jane W. (1998). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. *Psychology of Music*, 21 (2) :103-113.
- Deutsch, Diana (ed) (1998). *Psychology of Music*. 2º ed. California: Academic Press.
- Kendall, R.A.; Carterette, E. C. (1990). The communication of musical expression. *Music Perception*, 8, 129-164.
- Runeson, Sverker; Frykholm, Gunilla . (1983). Kinematic Specification of Dynamics as an informational basis for person-and-action perception: expectations, gender, recognition, and deceptive intention. *Journal of Experimental Psychology: General*, 112 (4), 585-615.

---

<sup>1</sup> "... temporal microstructure that is characteristic of performances of music and is widely regarded as the generative consequence of a performer's conception of musical structure." (Clarke, 1998 , p. 496)

<sup>2</sup> "A simple way to begin to examine the expressive content of musical performance movement is to give the performers explicit expressive intentions-that is, to ask them to perform in particular manners". (Davidson 1998, p.104 ).

<sup>3</sup> Natural, enfático e deceptivo.

<sup>4</sup> Exaggerated, Projected (Planned) and Deadpan. (Davidson, 1998, p. 104)

<sup>5</sup> "The stability of performances over time is thus understood as the stability of a performer's representation of the musical structure" (Clarke, 1998, p. 492).

<sup>6</sup> "...performers agree substantially about the deeper structural levels of a piece of music, and impose the stamp of their own individuality by manipulating the finer details of structure and its expressive implementation." (Clarke, 1998, p. 493)

<sup>7</sup> "changes in expression, either spontaneous or the result of instruction, are a consequence of the fact that musical structures can be interpreted in a variety of different ways" (Clarke, 1998, p. 492)"

<sup>8</sup> "...expressive timing cannot possibly be understood as a learned pattern that is applied to a piece each time it is played, but must be generated from the performer's understanding of the musical structure". (Clarke, 1998, p. 492)