


ARTIGO ORIGINAL

O conceito timbre no piano: perspectivas de cinco pianistas pós-graduandos

Nayane Nogueira Soares 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este estudo teve por objetivo investigar como pianistas em nível de pós-graduação compreendem, explicam e produzem diferentes timbres no piano em obras dos séculos XX e XXI. Foram delineados dois estudos. O primeiro contou com a participação de dois pianistas executando um mesmo trecho da obra *Vers la flamme*, de Scriabin (c. 1-40). Após a análise preliminar dos dados coletados nessa fase, foi levantada a seguinte hipótese: o processo de maturação de uma obra requer tempo e reflexão relativa à prática. Em vista disso, realizaram-se alguns ajustes nos critérios da composição da amostra para a coleta de dados do segundo estudo. Este contou com a participação de três pianistas pós-graduandos executando obras de seus repertórios. Concluiu-se, que a produção de timbres no piano está associada ao resultado combinado entre múltiplos parâmetros de performance, pensamento metafórico, realização de diferentes toques pianísticos e gestos corporais.

Palavras-chave: Timbre, Timbre no piano, Pensamento metafórico.

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. The first of two studies comprised the participation of two pianists playing the same passage of *Vers la flamme* by A. Scriabin (c. 1-40). After a preliminary analysis, the amount of study time required for achieving mastery to produce an intended set of timbres became a relevant part of a hypothesis regarding practice and performance. Therefore, the second study underwent adjustments on sampling for participants and repertoires. The second study included three postgraduate pianists who were at the final stages of preparing recitals. In conclusion, the production of timbres in the instrument seems to result 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, Metaphorical thinking.

A noção de timbre, no campo musical, está relacionada a uma característica sonora, àquilo que permite distinguir um som de mesma frequência produzido por fontes sonoras diferentes. Esse termo é frequentemente utilizado em várias 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*, destaca 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 de um instrumento, de uma vogal...*¹ (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. As classes, no entanto, exibem níveis variados de detalhe, como 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, usa-se 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 da extensão (tessitura), do modo de tocar (técnica)

¹ « **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 perceptible 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).

e das várias nuances aplicadas na execução do instrumento. Entretanto, a partir do momento em que um oboísta toca a primeira nota, reconhece-se o instrumento como tal. As notas emitidas por um mesmo instrumento têm, sincronicamente, tanto características comuns quanto as que lhes são específicas. Sendo assim, é possível reconhecer uma voz dentre milhares de outras. Pode-se, por isso, aprender a distinguir com notável acurácia não só as vozes de Maria Callas e Jessye Norman, como também, segundo Bernays (2013, p. 10), perceber o estado emocional e as intenções de um locutor por meio das nuances na qualidade da voz.

Em 1938, Seashore postulou a seguinte 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”² (Seashore, 1938, p. 108, tradução nossa). Existe, por outro lado, uma visão mais subjetiva da qualidade do som que ocorre quando ele é caracterizado metaforicamente como um som “azedo ou doce, opaco ou brilhante, seco ou macio”³ (Rousseau, 1768, p. 528, tradução nossa).

De forma geral, timbre é qualificado pelos músicos por meio de descritores metafóricos 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; Escot, 2013) e textos acadêmicos. Sonoridade, qualidade do som, *voicing* ou simplesmente som são outros sinônimos de timbre, usados como referência à qualidade sonora de um evento musical. Independente de qual seja a modalidade de descrição de timbre, os termos equivalentes, destinados a denotar qualidade, originam-se da ideia de colorido (*coloring*) ou de uma característica distintiva semelhante, como cor do som (*tone-color*) ou simplesmente cor, *Klangfarbe*, *timbro*. Esses termos equivalentes servem para representar conceitos que não são facilmente expressos em termos puramente auditivos ou físicos. Para Ortmann (1935), qualidade do som (timbre) 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” (Ortmann, 1935, p. 443). Ele afirma que, mesmo parecendo uma afirmação óbvia, isso significa que qualquer mudança em um dos três elementos da música - altura, intensidade e duração - resultará em uma mudança na qualidade sonora. Para o autor, a

² [...] sonance is that aspect of tone quality which results from fluctuations in pitch, intensity, time, and timbre with a tone (Seashore, 1938, p. 108).

³ [...] son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux (Rousseau, 1768, p. 528).

menção à qualidade é estritamente relacionada à sensação, não a um elemento físico. Trata-se de uma reação subjetiva e perceptual. Dessa forma, segundo Ortmann (1935), qualidade do som é um atributo psicológico, perceptivo e sensorial, o que explica os muitos termos descritivos tomados de empréstimo de outros sentidos para discriminar uma qualidade sonora.

1. 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.). Isso, no entanto, não impede os pianistas de explorarem as possibilidades sonoras do instrumento. De acordo com Li (2020, p. 12), os pianistas têm centenas de descritores para caracterizar as qualidades timbrísticas percebidas (ver por ex.: Bellemere; Traube, 2005). Eles também procuram “imitar” sons orquestrais ao imaginar timbres de outros instrumentos, tanto que, ao longo do tempo, buscaram desenvolver formas de abordagens do piano, técnicas e habilidades motoras específicas na tentativa de simular esses timbres no instrumento. De fato, a qualidade do som é um fator primordial na performance musical. Na história do piano, pedagogos e pianistas frequentemente discutem esse elemento como parte da técnica do instrumento (Sándor, 1981; Kochevitsky, 1967; Neuhaus, 1973). Para Sandor (1981) e Neuhaus (1973), a qualidade timbrística é a característica mais essencial de um artista e a “tarefa” mais importante numa performance musical. Já Kochevitsky (1967), defende que a qualidade do som de um pianista depende principalmente da sua concepção mental e da sua imaginação interior do som que deve ser produzido.

No livro *The art of piano playing*, Neuhaus (1973, p. 69) lista uma série de aspectos que um pianista deve trabalhar para desenvolver uma boa qualidade sonora. Dentre eles estão: liberdade e relaxamento do braço e punho, dos ombros às pontas dos dedos; desenvolvimento do controle dinâmico; execução com precisão das dinâmicas graduais (*crescendo* e *decrescendo*) e dos *ritardandos* e *accelerandos*; execução das notas longas com mais força do que as mais curtas, devido ao decaimento do som. Quanto ao pedal (1973, p. 156), o autor destaca a relevância dessa ferramenta como um meio poderoso de obter efeitos sonoros diferenciados.

Os diferentes tipos de toques e produção sonora constituem-se em um dos aspectos recorrentes nos debates entre teóricos acústicos e pianistas. Ortmann (1925), 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. Para Seashore (1937, p. 360), as principais descobertas de Ortmann (1925) podem ser resumidas da seguinte forma: (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 ao sair 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. Entretanto, autores como Li (2020) e Hamilton (2012) destacam diferentes tipos de toques que os pianistas empregam em suas performances para realizarem nuances de sonoridade. 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); utilização de diferentes partes do corpo (dedo vs. braço)” (Li, 2020, p. 103). 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. Para Seashore (1937, p. 365), o pianista pode pensar e performar, tendo a qualidade do som como objetivo, e controlar seu toque em termos de qualidade sonora. Permanece, no entanto, 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 mesmo assim dentro dos limites estabelecidos pelas características do instrumento”⁴ (Seashore, 1937, p. 365, tradução nossa).

Em 1962, Fletcher, Blackham e Stratton afirmaram que a qualidade do som no piano depende sim do formato da onda, mas também depende de outros fatores como: “da altura, do volume, do tempo de ataque e do tempo de decaimento, da variação ao longo do tempo da intensidade dos parciais, do ruído

⁴ [...] 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).

de impacto do martelo, do ruído do pedal e da terminação característica do som causado pelo feltro de amortecimento etc.”⁵ (Fletcher, Blackham e Stratton, 1962, p. 749, tradução nossa).

No entanto, Cogan e Escot (2013) propõem que somente três fatores influenciam na qualidade do som: ataque, corpo e extinção do som.

Ataque - ruído de impacto do martelo: engloba tanto a intensidade quanto à frequência do ruído de impacto [...] *Corpo* - altura e registro: os espectros dos sons do piano são diferentes em registros distintos [...] *Extinção* - tempo de decaimento: a velocidade da redução do som total em função do tempo [...] depende do registro, da dinâmica e do tipo de pedalização utilizada [...] (Cogan; 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.: Goebel; Bresin; Galembo, 2005; Goebel; Bresin; Fujinaga, 2014), já os músicos, na maioria das vezes, se preocupam com a produção de nuances timbrísticas em contextos polifônicos e melódicos. Segundo a autora, o emprego de diferentes tipos de toques torna-se o principal recurso para atingir uma variedade de “cores sonoras” no piano. Baron (1958) discute que a velocidade do martelo determina o som proveniente das cordas, contudo 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. O autor 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 não é necessariamente suficiente para caracterizar um instrumento. 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. Parncutt e Troup (2002, p. 291) afirmam que “o ruído inicial é tão característico e essencial ao timbre do piano quanto o arrancar do arco de um instrumento de cordas ou a ativação da respiração de um instrumento de sopro”. No caso do piano, as

⁵ 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).

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*⁶); o ruído do contato do martelo com a corda (*hammer-string*).

Ao longo da história do instrumento, pianistas, professores e pedagogos — Neuhaus (1973), Matthay (1913), Kochevitsky (1967), Sándor (1981) — 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 a realizarem diferentes gradações timbrísticas. Além das perspectivas técnicas e fisiológicas, alguns autores, como Kochevitsky, tratam também da questão da concepção mental do som. Para esse 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). Por isso, 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.

As gradações mais sutis no volume sonoro, no ritmo e em outros elementos interpretativos são, para Kochevitsky (1967), incalculáveis. Devem ser sentidas, portanto, 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” (Kochevitsky, 1967, p. 74). O autor afirma que os que negam a importância do uso de termos como “cantar”, “quente”, “áspero”, sonoridade “colorida”, dentre outros termos similares, está renunciando à imaginação musical. E acrescenta: “se eu lamento que no domínio técnico de tocar piano, precisamos recorrer a definições e metáforas vagas, admito que no mais elevado nível criativo, o nível de simbolismo não verbal, tal linguagem metafórica pode enriquecer a imaginação” (1967, p. 74). Nessa 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. Diz ele: “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.

⁶ *Keybed* foi denominado aqui como “leito do piano” referindo-se a estrutura de madeira que interrompe o movimento descendente das teclas.

É fato que os pianistas 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 diversos estudos que buscam explorar os atributos verbais e a descrição de timbre tanto no piano (Faure, 2000; Bellemere; Traube, 2005; Bernays; Traube, 2011; Li, 2020), quanto em outros instrumentos, como, por exemplo, saxofone (Nykänen; Johansson, 2003) e órgão de tubos (Disley; 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. Nesse estudo, os participantes foram solicitados a descreverem e demonstrarem 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 timbres no piano, obtendo os cinco descritores que representam, de forma geral, todo o espaço semântico do grupo de pianistas participantes do estudo: claro, escuro, seco, redondo e aveludado. Em sua tese de doutorado, Bernays (2013) investigou se a produção, percepção e verbalização de timbre no piano podem ser entendidas e acordadas consensualmente. Os resultados sugerem 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 em quatro peças curtas, executadas com diferentes nuances de timbres: seco, brilhante, redondo, aveludado e escuro. O autor relatou que essas nuances de timbres podem ser caracterizadas por uma combinação de certos parâmetros de performance, e que os dados obtidos apresentam estratégias comuns, utilizadas para a expressão de cada um desses timbres. 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 das pesquisas desses autores se confirmaram quando demonstraram que os pianistas exibiram perfis singulares e específicos para diferentes intenções de timbre. Para os autores, as noções abstratas desse fenômeno correspondem a padrões confiáveis de técnica de performance. Em seu trabalho, Bernays (2013) propôs a ideia de “timbre composto”, referindo-se às nuances perceptíveis no som do piano que tornam uma performance expressiva.

Abarcando outros aspectos, Li (2020) investigou a conceptualização e comunicação de timbre no piano na perspectiva do intérprete. A autora adotou uma perspectiva corporificada do tema que buscou explorar, com abordagens qualitativas e quantitativas, as relações som-gesto na percepção e produção de timbre no piano. Suas descobertas incluem: (i) os gestos expressivos e a experiência introspectiva dos pianistas afetam a forma como percebem e descrevem o fenômeno timbre; (ii) o componente visual da execução pianística influencia a percepção da experiência timbrística dos ouvintes; (iii) a comunicação de timbre no piano é multimodal, integra aspectos visuais, táteis, cinestésicos e sonoros; (iv) os diálogos entre professor-aluno em um contexto de aula estão relacionados a três domínios: musical, físico e cognitivo.

2. Metodologia

Nessa investigação, foram desenvolvidos dois estudos distintos: (i) no primeiro (estudo A), dois participantes executaram um trecho de uma mesma obra, *Vers la flamme*, de Alexander Scriabin; (ii) no segundo (estudo B), três participantes apresentaram obras distintas já inseridas em seus respectivos repertórios.

Para o estudo A, inicialmente foi realizado um mapeamento de potenciais obras a serem coletadas/registradas. Os critérios de escolha levaram em consideração os seguintes fatores: (i) apresentação de um ou mais termos descritores de timbre; (ii) nível de execução possível de ser realizado em uma única sessão de estudo; (iii) extensão da obra (curta).

A amostra foi delimitada pela escolha de participantes 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 de obras/sujeitos, dois estudantes de piano de pós-graduação foram então escolhidos e convidados a participarem da pesquisa. Um dos pianistas já havia tocado a obra *Vers la flamme*, de Scriabin, no ano anterior à coleta. Considerando, contudo, a extensão e a dificuldade da peça, foi necessário optar por um recorte dos quarenta primeiros compassos, porque o segundo participante convidado teve uma delimitação de tempo para sua aprendizagem. Esse trecho apresenta o termo descritivo *sombre*, colocado pelo próprio

compositor, o que motivou a escolha dessa peça para esse estudo. A amostra, por conveniência, foi então composta por dois estudantes de piano (P1) e (P2).

As coletas de dados contemplaram três etapas: (i) sessão de estudo de 30 minutos; (ii) gravação do trecho da obra; (iii) entrevista semiestruturada. Os registros foram gravados e armazenados em três formatos de arquivos diferentes: MP4 para toda a coleta (câmera digital SONY, modelo HDR-CX240); formatos Wav (gravador ZOOM, modelo H5); Midi (piano Yamaha Disklavier, modelo C1) para as performances.

No momento da coleta, os participantes foram instruídos a estudarem individualmente e, ao final de cada sessão de estudo, registrarem suas performances do trecho selecionado. Com o intuito de deixá-los mais à vontade e registrar melhor suas performances, foi-lhes concedida a chance de gravar o segmento inicial da obra (c. 1-40) até três vezes. Logo após, realizou-se uma entrevista semiestruturada que abrangeu questões sobre o conceito de timbre em geral, a concepção timbrística do trecho executado e as escolhas interpretativas concernentes à produção do timbre “*sombre*” - sombrio.

A análise preliminar de conteúdo desse primeiro estudo ocorreu de forma indutiva, os próprios dados começaram a fornecer indícios de aspectos mencionados pelos participantes. Em um primeiro momento, cada frase das entrevistas foi codificada, e, em seguida, os tópicos foram elencados por semelhança. Constatou-se também que um maior dispêndio de tempo era necessário 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. Diante disso, 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, houve a necessidade de ajustes nos critérios quanto à composição da amostra para a segunda coleta de dados (estudo B).

No estudo B, participaram três pianistas pós-graduandos que, no momento da coleta, estavam na fase final de preparação de recitais públicos. O delineamento desse estudo ocorreu de forma semelhante ao do anterior (estudo A). A primeira etapa consistiu no mapeamento prévio dos pianistas. O critério de escolha dos participantes dessa fase levou em consideração a existência de obras, em seus repertórios, de três períodos contrastantes. Após o mapeamento, atendendo aos requisitos, foram convidados três

pianistas em cujo repertório constavam obras dos períodos barroco, romântico/pós-romântico e séculos XX/XXI. A amostra, então, ficou assim constituída.

TABELA 1 – Estudo B: dados dos participantes e obras escolhidas.

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

Tal como no primeiro estudo, os três participantes foram instruídos a estudarem individualmente por cerca de 30 minutos. Ao final de cada sessão de estudo, registraram suas performances de cada obra. Em seguida, realizaram-se entrevistas semiestruturadas que buscaram compreender as concepções de timbre de cada participante, bem como suas escolhas interpretativas com relação à produção de timbres em cada uma das obras. As coletas foram igualmente gravadas e armazenadas nos três formatos de arquivos diferentes: MP4 para toda a coleta (câmera digital SONY, modelo HDR-CX240); formatos Wav (gravador ZOOM, modelo H5); Midi (piano Yamaha Disklavier modelo C1) para as performances.

Após a coleta de dados do estudo B, foi feita a transcrição integral das entrevistas, contemplando tanto os diálogos verbais quanto as ações não verbais, que incluíram comentários descritivos da ação visual, movimentos, gestos, sons vocais e linguagem coloquial. A fim de analisar e discutir em profundidade sobre timbre no piano, constatou-se ser necessário selecionar as obras do segundo estudo para essa análise. Para isso, foram selecionadas as obras dos séculos XX/XXI de cada participante. A primeira obra contém um título sugestivo (*Toada*, de Hércules Gomes); a segunda, uma linguagem/estilo específico (*Sonata n. 12 - Mov. I*, de N. Kapustin); a terceira, uma narrativa no título (*The tides of Manaunaun*, de H. Cowell).

Nessa etapa, analisou-se o conteúdo de ambos os estudos, visando codificar as ideias e os conceitos elencados pelos participantes. Essa codificação fez uso de códigos pré-existentes ou sínteses e de agrupamentos dos conteúdos expostos, em função das perguntas da entrevista. Em um segundo

momento, realizou-se uma análise que examinou de que modo os conteúdos expressos pelos participantes se relacionaram 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 a 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**⁷: descrições subjetivas dos participantes que envolvem o lado imagético, da emoção e do sentimento, e o pensamento metafórico. Como já mencionado, a linguagem usada para comunicar e compreender timbre no piano nem sempre é descritiva no sentido literal.

3. Resultados: temáticas emergentes

Devido às possibilidades restritas de variação do timbre do piano, esse estudo buscou abranger 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 2).

⁷ Neste domínio, Li (2020) usou a terminologia domínio cognitivo, incluindo descrições relevantes para emoções, metáforas e imagens, bem como consciência corporal e intenções expressivas.

TABELA 2 – Temáticas iniciais e temáticas gerais desse estudo.

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

Como pode ser constatado na tabela 2, a primeira coluna lista as temáticas iniciais que surgiram a partir dos dados coletados, e a segunda coluna traz duas temáticas gerais: a concepção de timbre e a produção de timbre no piano. Os relatos dos participantes sugerem que a noção de timbre no piano está intimamente associada a outros parâmetros musicais, técnicas de execução e pensamento metafórico.

3.1 Timbre como identidade e individualidade

O conceito de timbre, referido pelos pianistas como identidade particular de um som (P1, P3, P4, P5), provou ser um elemento consistente nas múltiplas referências à qualidade do som de um instrumento ou de uma voz. Isso pode ser comprovado pelas seguintes afirmações: “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).

Alguns pianistas, contudo, também se referiram ao timbre, como:

- 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);
- individualidade do performer: “esse pianista tem um timbre bonito” (P3);
- timbre específico de cada registro do instrumento, como, por exemplo, quando P1 menciona: “tem que ser mais o registro grave e sem muito soprano”; ou quando P4 comenta que “cada um tem mais ou menos um timbre diferente em função do registro”.

3.2 Timbre como interpretação do texto musical e textos anotados na partitura

Quatro participantes desse estudo executaram obras contendo narrativas ou títulos sugestivos. Os pianistas 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 título sugere ao pianista “um canto entoado, sem palavras, para guiar manada de bois”. 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. Tendo em vista esses elementos extramusicais inseridos nas obras selecionadas, foi possível observar como os participantes fizeram uso das narrativas ou dos títulos sugestivos para deixar mais claras suas intenções timbrísticas. Pode-se, então, dizer que os textos anotados pelos compositores - título, poema, história e indicações no decorrer das partituras, e estilo de escrita musical - influenciaram de forma direta e inequívoca as explicações dos pianistas acerca de suas percepções timbrísticas.

Outro aspecto determinante nas interpretações, que resultou na detecção de tendências significativas nas explicações sobre intenções timbrísticas, relaciona-se diretamente ao entendimento da estruturação musical de cada uma das obras: ritmo, harmonia, textura, seções. Essas tendências podem

ser observadas em formulações 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 bastante esse aspecto para direcionar suas explicações acerca do timbre na obra de Kapustin: “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”; “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”.

3.3 Timbre como combinação/interação 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, como: articulação, tempo, *timing*, melodia, acompanhamento, pedalização, *voicing* e dinâmica. 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 mencionado por ele é a articulação, pois, nesse trecho da obra, realizar as notas “sem muita articulação” também ajuda a criar esse “ambiente sombrio”. O pianista ainda compara essa articulação atenuada à dicção da fala mais “embolada” que se associa à maneira de tocar: sem muita articulação dos dedos e com gestos mais amplos de mãos e braços. Tanto P1 quanto P2 ressaltam o detalhamento das dinâmicas que Scriabin (1914, p. 1) anotou na partitura e a importância de executá-las para criar o que P2 chamou de “gradações de escuro”. Já P3 menciona aspectos referentes ao equilíbrio entre melodia e acompanhamento, inflexões de dinâmica, articulações diferentes entre as mãos e o uso/não uso do pedal de sustentação para salientar os 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. O pianista também menciona outros recursos, como articulações, tempo, *timing*, além dos tipos de *rubato* que realizava. Por fim, P5 dá mais atenção à execução da indicação de dinâmica que Cowell escreveu no início da partitura (*smooth, full tone*⁸), com a utilização do pedal de

⁸ Macio e encorpado, respectivamente.

sustentação e pedal *una corda*, para conseguir realizar um som “reverberante” e “suave” na execução dos clusters e da melodia de *The tides of Manaunaun*.

3.4 Timbre como pensamento metafórico

Os pianistas desse estudo frequentemente descreveram suas intenções timbrísticas em termos metafóricos, como:

- P1 descreveu 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*, a execução do *ostinato*, como “plano 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 discorreu 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 empregaram 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 se origina das experiências de vida no ambiente físico, práticas sociais e culturais (Lakoff; 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 mapeamentos entre domínios, que o conhecimento de um domínio, adquirido por experiência, é utilizado para a compreensão das informações pertencentes a outro. Para Lakoff e Johnson (2003, p. 3-4), a metáfora faz parte da vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Assim sendo, por saberem que o sistema conceitual

é metafórico, os autores postulam que os conceitos estruturam o que é percebido no ambiente imediato, determinando, então, os comportamentos no mundo e o modo como os relacionamentos e a comunicação acontecem. Portanto, o conhecimento de espaço físico e orientação espacial “para cima-para baixo”, por exemplo, estrutura a compreensão de estar consciente ou não quando se diz: “eu já estou de pé” ou “ele caiu no sono”. Exemplos análogos ocorrem na percepção de verticalidade quando são caracterizadas as alturas das notas, bem como quando se atribui significados emocionais a eventos musicais. Ao estudar respostas emocionais a partir dos elementos musicais que compõem a *Marcha Fúnebre*, da *Sonata n. 2*, de F. Chopin, Hartmann e Silveira (2013) sugerem que se pode 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”.

Para se identificar 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 como isso se traduz musicalmente (domínio alvo). Esse procedimento é feito através da identificação de trechos do discurso que podem ser metafóricos, devido à presença dessas palavras que, de certa forma, não fazem parte do contexto. Em vista disso, um significado contextual é construído. Esse significado contextual designará o termo na situação em que ele está sendo 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”⁹ (Steen et al. 2010, p. 33, tradução nossa). Geralmente, o significado contextual aponta para o domínio alvo, e o veículo é uma palavra ou frase que se conecta ao domínio conceitual, podendo ser “visualizado” através da associação de seu significado literal.

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 à conexão entre as notas no que diz respeito a força e intensidade sonora aplicada de uma nota para a próxima. O “caindo” em

⁹ 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).

referência a um objeto que “cai” e que deve ser “prego” está relacionado à percepção de gravidade. Essa ocorrência dos dois verbos sugere a seguinte metáfora orientacional: menos é pra baixo (Lakoff; Johnson, 2003) e o esquema imagético de trajetória (Johnson, 1987). Outro exemplo ocorre quando P3 menciona o seguinte: “[...] eu tô tentando fazer um andamento mais ‘pautante’, mais... segurar um pouquinho [...]”. Aqui o “segurar” refere-se ao andamento e apresenta 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.

3.5 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 para a realização de nuances timbrísticas e o desenvolvimento de uma variedade de “cores sonoras” no instrumento (Ortmann, 1925; Baron, 1958; Parncutt; Troup, 2002; Kochevitsky, 1967; Bernays, 2013). Frequentemente os participantes desse estudo mencionaram aspectos relacionados à forma como abordaram o teclado para produzir diferentes timbres. Para P2, o timbre no piano está relacionado aos diferentes tipos de toques que um pianista pode realizar no instrumento. Para esse participante, o timbre sombrio de *Vers la flamme* é um “timbre fundo, no fundo da tecla”. P2 refere com frequência que nos c.1-26 só pensava nessa questão “da tecla pra baixo”, sempre em contato com a tecla. A partir do c. 27, P2 explica que passou a pensar em toques diferentes: um para o acorde, com um timbre menos pronunciado; outro, com um timbre mais pronunciado, para o elemento melódico que inicia a partir desse compasso (c. 27-31, Fig. 1).

FIGURA 1 – *Vers la flamme* - Scriabin, c. 27-31.



Fonte: Partitura de *Vers la flamme* (Scriabin, 1914, p. 1)

P3 destaca 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 comenta sobre a execução da melodia do primeiro compasso da *Sonata*, de Kapustin, que, nesse caso, deveria ser com “menos ataque”, enquanto nos trechos com timbre mais “rípido”, poderia “soltar a mão e acentuar as partes que a gente não acentuaria na música clássica”, ou seja, um toque com “mais ataque”. Já P5 relata 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”.

3.6 Timbre associado aos movimentos e gestos corporais

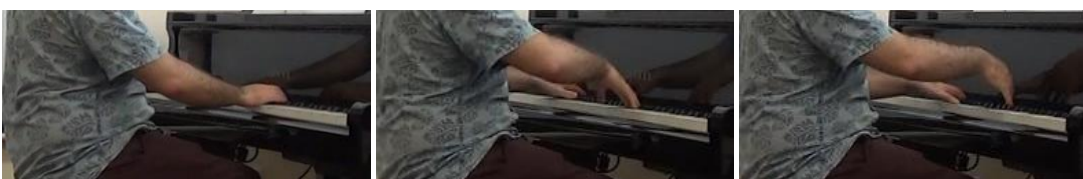
O uso do corpo evidenciou-se como um ponto recorrente nos relatos dos participantes. Nesse aspecto, foram consideradas tanto a descrição verbal dos pianistas quanto a descrição realizada pela pesquisadora dos movimentos corporais, observados através da gravação de vídeo. Para P1, é possível criar um efeito que “parece que o timbre muda” por meio de gestos e movimentos corporais. Um exemplo disso se consolidou quando o pianista explica a diferença entre tocar um salto de oitava somente esticando o dedo e tocá-lo fazendo uso de um movimento mais amplo de braço e mão para alcançar essa oitava (Fig. 2 e Fig. 3). Para P1, esse segundo gesto é como se “amolecesse tudo visualmente”.

FIGURA 2 – Gestos 1 de P1: esticando o dedo.



Fonte - Autora (2024).

FIGURA 3 – Gestos 2 de P1: movimento de mão e braço.



Fonte - Autora (2024).

Além disso, para esse participante, pensar coerentemente a performance corporal é essencial para reforçar a música que está sendo executada, pois dessa forma o pianista pode buscar envolver ainda mais sua audiência com a música. Nesse trecho inicial de *Vers la flamme* (c. 1-40), a postura mais estática do corpo torna-se o elemento principal para criar a sensação que ele almeja gerar no ouvinte: “o que se passa?” (P1).

Já P2 menciona que, ao tocar esse trecho da obra, seu corpo automaticamente movimentou-se para baixo. À medida que foram surgindo os trítonos ascendentes, seu corpo foi se erguendo, ficando mais ereto e aberto em comparação com o início da obra em que estava todo voltado para baixo e fechado (Fig. 4). Seu corpo, portanto, reagiu ao surgimento das tensões harmônicas ascendentes, enquanto ao voltar a harmonia para o ponto inicial, seu corpo também retornou à postura mais fechada e para baixo.

FIGURA 4 – Movimento corporal de P2.

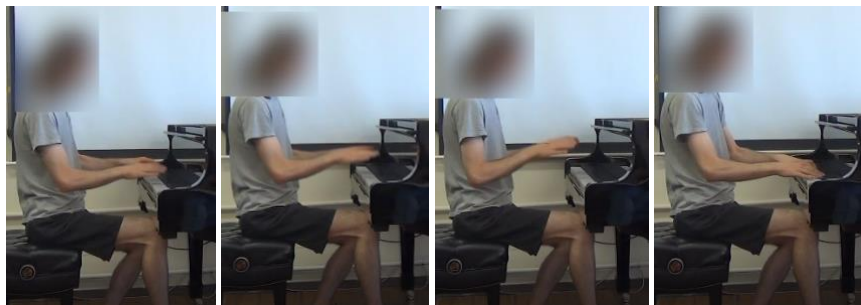


Fonte: Autora (2024).

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, gradualmente os pianistas vão descobrindo 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 esclarece 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. No caso do primeiro movimento da *Sonata n. 12*, de Kapustin, o pianista refere que a melodia do c. 1 tem um timbre diferente da anacruse inicial, recebendo, nesse caso, “menos ataque”. Para enfatizar isso, P4 fez gestos

para cima e para baixo (Fig. 5), mostrando que ali o toque é mais “perto” do teclado para evitar um som percussivo.

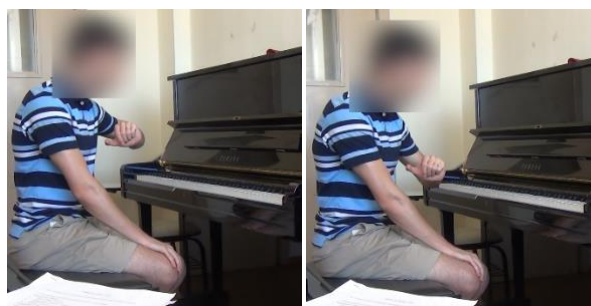
FIGURA 5 – Gesto de P4.



Fonte: Autora (2024).

Para P5, a questão do toque bem próximo do teclado é importante para execução dos *clusters* iniciais. No entanto, quando estes passam a ser maiores e em dinâmica forte, sua atenção se volta para o peso do antebraço, a fim de acionar todas as teclas ao mesmo tempo (Fig. 6).

FIGURA 6 – Demonstração de P5 de como tocar os clusters maiores.



Fonte: Autora (2024).

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.

3.7 Timbre como resultado de tocar conscientemente e do tempo de estudo da obra

No decorrer desse estudo, os participantes se referem à produção de timbre como resultado consciente de suas ações no instrumento: pensar previamente o som a ser produzido e explorar quais movimentos corporais serão necessários para alcançar o timbre almejado. P1 comenta 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”.

Para P3, P4 e P5, o estudo inicial de uma obra e a busca pelos diferentes timbres são realizados concomitantemente desde o início da leitura. P3 explica 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”. Ainda complementa, dizendo que é um processo de descobertas. 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 às vezes o que você pensa no início não é que vai ser no final”. Madeira (2017, p. 18) argumenta que, ao tocar 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* auditivo¹⁰ que inclui tanto os aspectos técnicos quanto os expressivos e sonoros.

Tanto P4 quanto P5, consideram que, quanto maior o domínio sobre o que está sendo executado, mais recursos imaginativos o pianista terá, para explorar as possibilidades timbrísticas do instrumento. Os seguintes depoimentos deixam clara essa 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

¹⁰ 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.

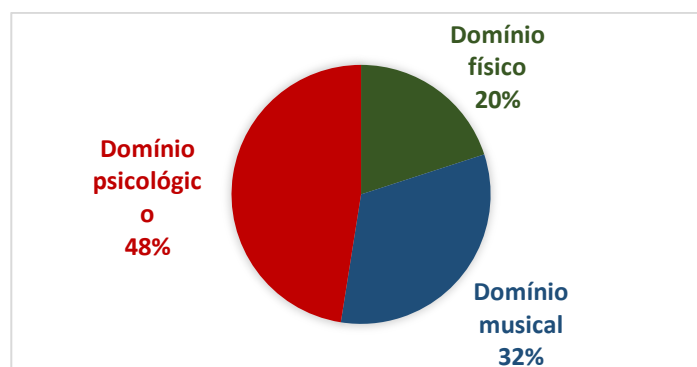
diferentes no nosso processo de estudo, mas eu acho que tem momentos que é mais”. Ou ainda: “eu creio que vou trabalhando isso de maneira mais intensa com o passar do tempo, conforme a música vai ficando mais madura”. Além disso, P5 comenta que, quando está aprendendo uma nova obra, ele tenta trabalhar desde o início “aspectos mais básicos de timbre”, 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.

Como descrito anteriormente, Neuhaus (1973) expõe, em sua seção de conselhos aos estudantes de piano, o que P5 menciona como “aspectos básicos de timbre”, referindo-se principalmente à diferenciação de planos sonoros e distinção entre melodia e acompanhamento, como fatores fundamentais no desenvolvimento de uma boa qualidade sonora.

4. Análise de domínios físico, musical e psicológico

A análise dos dados coletados nas entrevistas constatou até que ponto a comunicação verbal dos pianistas participantes dessa pesquisa apresenta elementos dos três domínios: físico, musical e psicológico. As ideias relacionadas ao domínio psicológico predominaram (48%) em relação às do domínio musical (32%) e do domínio físico (20%)¹¹ (Fig. 7). Dos 48% do domínio psicológico, P1 foi responsável por 18,9%, por ter sido o que mais utilizou esse domínio para explicar suas intenções timbrísticas na obra de Scriabin.

FIGURA 7 – Porcentagem geral dos domínios físico, musical e psicológico.

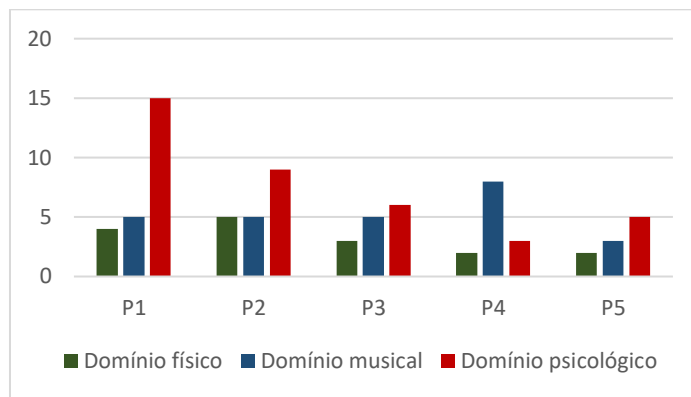


Fonte: Autora (2024).

¹¹ Os dados foram mensurados tendo por base a adição de ocorrências das codificações em cada domínio.

O gráfico abaixo (Fig. 8) apresenta a frequência com que os termos e frases alocados no domínio psicológico apareceram nas falas dos participantes. P4 é uma exceção, pois recorreu preferencialmente aos recursos pertencentes ao domínio musical para explicar suas intenções timbrísticas, relativas ao primeiro movimento da *Sonata n. 12*, de Kapustin. Constatou-se, então, que os pianistas que executaram obras com narrativas ou títulos sugestivos utilizaram-se desses elementos para explicar suas intenções de timbre.

FIGURA 8 – Domínio físico, musical e metafórico de P1, P2, P3, P4 e P5.

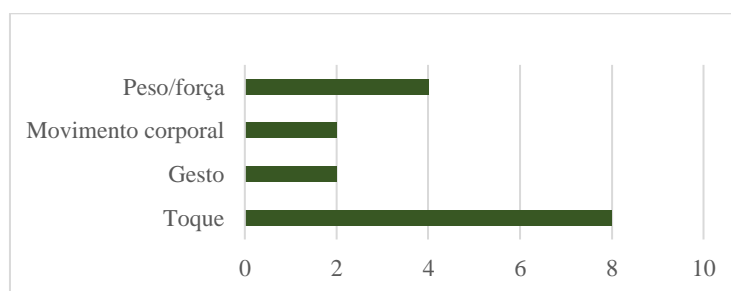


Fonte: Autora (2024).

4.1 Domínio físico

Nesse domínio estão incluídos os elementos mencionados pelos participantes a respeito das ações realizadas no instrumento para alcançarem os timbres almejados. Dos aspectos elencados, o toque foi o elemento predominante, seguido de peso/força, movimento corporal e gesto (Fig. 9).

FIGURA 9 – Domínio físico.



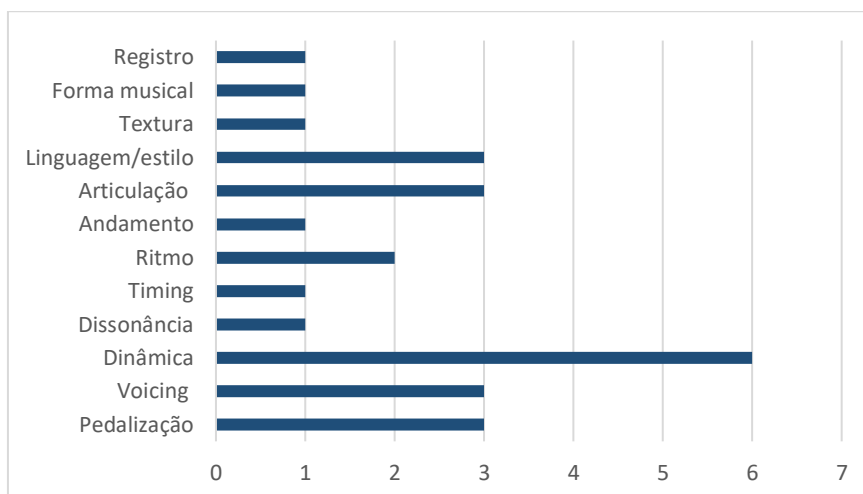
Fonte: Autora (2024).

O toque pianístico está relacionado às 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 referido apenas por dois participantes (P1 e P2) que usaram 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 refere-se à quantidade de força de impulsão aplicada para realizar um movimento. Exemplos desse elemento apareceram 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”.

4.2 Domínio musical

Nesse domínio, o elemento predominante está relacionado à dinâmica, seguido de outros quatro parâmetros com mesmo nível de relevância: pedalização, *voicing*, articulação e linguagem/estilo (Fig. 10). Essa 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 10 – Domínio musical.



Fonte: Autora (2024).

Os domínios físico e musical estão, de fato, interrelacionados. Para expressar qualquer aspecto do domínio musical, faz-se necessário realizar ações corporais pertencentes ao domínio físico. Para executar, por exemplo, uma dinâmica em crescendo, é preciso lançar mão de 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.

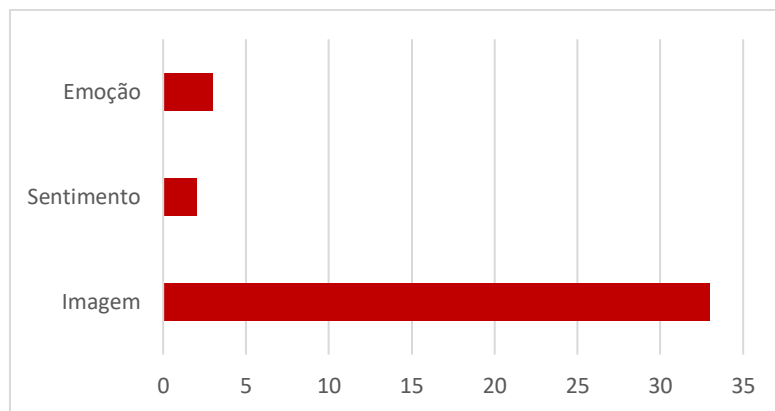
4.3 Domínio psicológico

Nesse domínio foram reunidas as ideias metafóricas mencionadas pelos participantes e codificadas com os seguintes termos: imagem, emoção e sentimento. Imagem diz respeito a qualquer ideia figurativa que remeta a 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, de repente, alguém se dá conta de que está ansioso ou inquieto, satisfeito ou descontraído. De fato, esse estado de sentimento do qual o indivíduo toma 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” (2000, n.p.). Para o autor, sentimento é a experiência mental privada de uma emoção. Emoção, por sua vez, traz um conjunto de reações, muitas delas publicamente observáveis, como afirma Damásio: “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” (2000, n.p.). Em suma, emoção é um programa de ações que se desenrolam sucessivamente. Apesar de parecer que a emoção está localizada na mente, ela pode resultar em reações corporais (músculos, coração, pulmões,

reações endócrinas etc.). Já o sentimento é a experiência mental, vivenciada a partir daquilo que está se passando no corpo¹².

O gráfico abaixo (Fig. 11) mostra que imagem (33) foi o termo codificado predominante nos relatos dos participantes, a ele segue o termo referente à emoção (3) e, por último, o que diz respeito ao sentimento (2). Um momento classificado como sentimento ocorreu quando P1 explica sua escolha de pedalização para criar o “ambiente incerto”. A análise registrou o sentimento de incerteza que, parece, o participante pretendeu expressar na sua performance. Outro momento registrado aconteceu quando esse mesmo pianista fala sobre sua concepção da primeira seção de *Vers la flamme* como uma “expectativa”. Nessa instância, a ideia comunicada foi considerada como sentimento de expectativa. A emoção foi detectada em dois momentos: o primeiro, quando P1 descreve os quarenta compassos da obra como “uma perspectiva da mente que está atormentada, atordoada, tonta...”; o segundo, quando ele percebe todo o trecho como uma “tensão constante”. Registrou-se, ainda, uma terceira instância quando P2 se refere ao acorde em dinâmica *mp* do terceiro tempo do c. 19 como uma “surpresa”.

FIGURA 11 – Domínio psicológico.



Fonte: Autora (2024).

¹² 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).

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

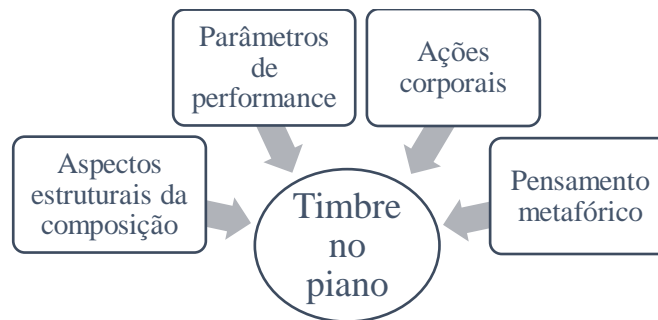
- Dinâmica diminuendo: “é como caminhar por um lugar que não tem colunas, que tá tudo difuso” (P1);
- Seção inicial: “como se fosse um vulcão, que está todo excitado, o líquido que pode explodir a qualquer momento” (P1);
- Dinâmica: “são gradações de escuro, muitas gradações de preto” (P2);
- *Voicing*: “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)

De acordo com o relato dos participantes, pensar e reproduzir nuances timbrísticas no instrumento estão associados a quatro fatores principais: (i) aspectos estruturais da composição, incluindo uma leitura atenta da escrita musical e de textos não musicais inseridos na partitura; (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) pensamento metafórico que mostra o lado imaginativo e criativo de cada participante.

5. Considerações finais

A concepção de timbre no piano, revelada nos dados trazidos pelos participantes dessa pesquisa, está diretamente relacionada aos aspectos estruturais da composição, aos parâmetros de performance, às ações corporais e ao pensamento metafórico (Esquema 1).

ESQUEMA 1 – Timbre no piano.



Fonte: Autora (2024).

Os aspectos estruturais da composição dizem respeito às informações grafadas na partitura quanto a ritmo, harmonia, textura, frases, seções e articulações, dentre outros elementos que informam a leitura e a compreensão do texto musical. Os elementos contidos nessa estrutura geraram formulações, 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 à interpretação do texto no instrumento, os participantes destacaram, em suas falas, múltiplos parâmetros diretamente relacionados à performance: articulação, tempo, *timing*, melodia, acompanhamento, pedalização, *voicing* e dinâmica. P1, por exemplo, comentou que o timbre “sombrio” tem uma pedalização bem particular que requer o acionamento do pedal de sustentação de forma a “misturar” as harmonias em um primeiro momento. P3 destacou o uso de diferentes articulações e pedalizações para obter contrastes timbrísticos na *Toada*, de Hércules Gomes. P4 mencionou especialmente a questão do timbre dos acordes, articulações e linguagem/estilo da *Sonata n. 12*, de Kasputin.

A sincronia entre esses dois aspectos, ações corporais e pensamento metafórico, continuamente mencionados pelos participantes dessa investigação, formaram um conjunto de dados muito significativo. Em vista disso, as ações corporais ficaram associadas ao emprego de diferentes tipos de toques pianísticos, gestos e movimentações corporais frente ao instrumento, para realizar nuances timbrísticas distintas. Como exemplo disso, observou-se a posição 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 esse mesmo trecho da obra.

As descrições abstratas, envolvendo o lado imagético da emoção e do sentimento e diretamente relacionadas aos pensamentos metafóricos, fizeram parte dos relatos dos participantes como um elemento constante. Foram recorrentes formulações 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 desse estudo foi o fato de que os participantes que executaram obras com narrativas ou títulos sugestivos, de fato, apropriaram-se desses elementos para explicar suas intenções timbrísticas.

Outra análise dos dados coletados avaliou o quanto o relato dos participantes esteve relacionado aos domínios físico, musical e psicológico, embora as ideias pertencentes ao domínio psicológico tenham ocorrido com mais frequência (48%), do que as do domínio musical (32%) e as do físico (20%).

Nessa investigação, tornou-se evidente que a busca pela sonoridade almejada no piano envolveu uma construção de pensamento e elementos interligados que ativaram as ações realizadas na prática. O trabalho de busca por timbres específicos pôde revelar também o grau de amadurecimento das ideias interpretativas, para que fosse construída uma concepção timbrística mais fundamentada e consciente. Verificou-se, a partir disso, que parece existir uma relação direta entre pensar, explicar e produzir diferentes timbres no piano com o amadurecimento pianístico e o tempo de contato com a obra. Isso pôde ser constatado, porque, no estudo A, um dos participantes convidados já havia executado a obra *Vers la flamme*, de Scriabin, no ano anterior à coleta, enquanto o segundo participante aprendeu e executou os quarenta primeiros compassos no momento da coleta. O segundo pianista 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, foi possível perceber que há fortes indícios mostrando que a noção de timbre dos participantes desse estudo associou fatores que se combinaram: estruturação musical, elementos corporais, sonoros e performáticos, e integração de sentimento, emoção e imaginação. Essa combinação, por sua vez, determinou as ações que foram pensadas, deliberadas e experimentadas.

Diante disso, pensa-se que pesquisas futuras poderão investigar com maior profundidade de que maneira elementos, além da partitura, influenciam a concepção e percepção de timbre em uma obra. Outro possível desdobramento poderá verificar, do ponto de vista pedagógico, se a utilização de obras com narrativas constitui-se em uma estratégia mais efetiva, quando o objetivo principal do ensino visar ao desenvolvimento da concepção, compreensão e realização de diferentes timbres no instrumento. E ainda, tendo em vista que o presente estudo foi realizado com estudantes pianistas em nível de pós-graduação, é possível questionar que, se os alunos convidados estivessem em diferentes níveis acadêmicos, os resultados obtidos teriam sido diferentes. Além disso, surge também a indagação: a execução de nuances timbrísticas é um aspecto que tem mais implicações para um pianista em nível avançado de expertise? Estas são questões sobre as quais futuros estudos poderão investigar, a fim de que suas descobertas contribuam para o aprimoramento dessa área.

REFERÊNCIAS

BARON, Julius G. Physical basis of piano touch. **Journal of the Acoustical Society of America**, volume 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.

BELLEMARE, Madeleine; TRAUBE, Caroline. Verbal description of piano timbre: Exploring performer-dependent dimensions. **Proceedings of the 2nd Conference on Interdisciplinary Musicology**, Montreal, Canada: CIM, 2005.

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, Michel; TRAUBE, Caroline. Verbal expression of piano timbre: Multidimensional semantic space of adjectival descriptors. **Proceedings of the International Symposium on Performance Science**, Toronto, Canadá, p. 299-304, 2011.

BERNAYS, Michel; TRAUBE, Caroline. Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling. **Frontiers in psychology**, 5, 157, 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00157>>.

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

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.

DAMÁSIO, António. **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, Alastair C; HOWARD, David M. Timbral semantics and the pipe organ. **Proceedings of the Stockholm Music Acoustic Conference (SMAC03)**, Stockholm, Sweden, p. 607-610, 2003.

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

GOEBL, Werner; BRESIN, Roberto; 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, Werner; BRESIN, Roberto; FUJINAGA, Alexander. 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.

HAMILTON, Clarence G. **Touch and expression in piano playing**. New York: Dover Publication, 2012.

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.

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

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

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

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.

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.

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

MATTHAY, Tobias. **Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing**. Boston: Boston Music Co, 1913.

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

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

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

ORTMANN, Otto. **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.

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

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

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

SCRIABIN, Aleksandr. **Vers la Flamme, op. 72**. Moscow: P. Jurgenson, n.d., (ca. 1914). Piano solo, 10 páginas. Piano.

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

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

STEEN, Gerard; DORST, Aletta; HERRMANN, J. Berenike; KAAL, Anna A., KRENNMAYR, Tina, & PASMA, Trijntje. **A method for linguistic metaphor identification**: From MIP to MIPVU. Amsterdam, the Netherlands: John Benjamins B.V, 2010.

SOBRE A AUTORA

Nayane Nogueira é bacharel em música com habilitação em piano pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mestre e doutora em Práticas Interpretativas-Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atuou como professora de piano, teoria e percepção no Curso de Extensão da UFRGS e no curso técnico em Instrumentos Musicais do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Porto Alegre. Atualmente, dedica-se ao ensino particular de piano e atua como pianista camerista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1795-9256>. E-mail: nayanenogueira@msn.com