

Reflexões sobre os conceitos da Teoria dos Estilos de Meyer para a performance musical

Samuel Henrique da Silva Cianbroni 

Santa Marcelina Cultura, Guri | Presidente Prudente, São Paulo, Brasil

Regina Antunes Teixeira dos Santos 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Música | Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar reflexões sobre estilo como um conceito multifacetado que vai além da questão de época/período em certa tradição cultural, envolvendo aspectos ideológicos e psicológicos. Vertentes em referência ao estilo são reveladas através da expressão (composição e performance/interpretação), da organização (análise) e da recepção (audição). Para Meyer, a caracterização dos estilos é dependente de níveis de restrição da linguagem musical, a saber: leis, regras e estratégias. Este conjunto de restrições é ainda demarcado em função do idioma e do dialeto compartilhados e/ou singularizados em uma dada região e época. Visto que tal postulação apresenta uma perspectiva teórico-musicológica e, sobretudo composicional, neste artigo é proposta uma ponderação sobre o percurso em direção à construção de estilos na performance musical, propondo uma disposição inversa à ordem dos elementos da Teoria, tendo principalmente o idioma como o elemento balizador para potencializar escolhas para a construção de uma performance.

Palavras-chave: Estilo musical, Performance musical, Teoria dos estilos, Idioma, Meyer.

Abstract: This article aims to present reflections on style as a multifaceted concept that goes beyond the question of era/period in a certain cultural tradition, involving ideological and psychological aspects. Strands in reference to style are revealed through expression (composition and performance/interpretation), organization (analysis) and reception (listening). For Meyer, the characterization of styles is dependent on levels of restriction in the musical language, namely: laws, rules and strategies. This set of restrictions is further demarcated according to the language and dialect shared and/or singularized in a given region and time. Since this postulation presents a theoretical-musicological and, above all, compositional perspective, this article proposes a consideration of the path towards the construction of styles in musical performance, proposing an inverse arrangement to the order of the elements of the Theory, with mainly the language as the guiding element to enhance choices for building a performance.

Keywords: Musical style, Musical performance, Styletheory, Idiom, Meyer.

O termo “estilo musical” é um conceito complexo e multifacetado que incorpora: (i) o desenvolvimento do pensamento musical de certa tradição cultural ao longo das épocas; (ii) aspectos psicológicos (potencialidades e restrições da cognição musical) e (iii) aspectos ideológicos (crenças) e interpretativos de uma obra musical. Todos esses pontos refletem-se diferencialmente no ouvinte, no compositor e no intérprete (Tarchynska, 2023; Kapliyenko-Iliuk, 2021; Meyer, 1996; Baroni, 2005, 2009; Molino, 1994).

Para Kapliyenko-Iliuk (2021), por exemplo, a categorização de estilo musical esteve muito atrelada à evolução das visões do estudo da arte de diferentes épocas ou períodos da história da música. No entanto, abordagens de natureza interdisciplinar da percepção e da interpretação apontam questões complementares ao se considerar o estilo. Para Baroni (2005, 2009), a questão do estilo envolve múltiplas facetas de um conceito que sofreu modificações ao longo dos tempos, e pode ser discutido sob três vertentes, a saber: modo de expressão e/ou articulação, modo de organização e modo de recepção.

Sob a vertente da expressão, o estilo encontra-se vinculado ao campo histórico da retórica clássica que propunha possibilidades ampliadas de uso e se distinguia em função do gênero literário (estilo trágico ou cômico, por exemplo), ou finalidades da mensagem. Os manuais de retórica influenciaram o pensamento e a prática musical fazendo surgir no século XVII a Teoria dos Afetos, que acabou tornando-se uma prática de invenção musical e persistiu até o século XVIII. Com o surgimento do Iluminismo, passa a predominar uma vertente subjetiva e individual, contemplando habilidades do artista frente a gêneros, escolas e tradições de época.

Já nas concepções estilísticas do século XIX, compositores substituem a retórica pela literatura (Baroni, 2005, p. 55). Para Iașeșen (2016, p. 91), por meio de suas obras, os próprios compositores deste período conseguiram enfatizar suas concepções teóricas (publicadas ou não) e incorporá-las em suas composições. Por exemplo, a combinação única de Schumann em atividades literárias e musicais resultou num gênero particular, programa em miniatura, espécie que, por sua vez, dá especial atenção a potenciais correspondências entre indicações sonoras e extramusicais.

Do ponto de vista organizacional, referir-se a um determinado estilo envolve a observação de uma obra em termos de suas características composicionais, tanto pelas suas regularidades como

peculiaridades. Neste sentido, as estruturas musicais, pelo menos no que se refere a altura e duração de notas, são consideradas como instrumentos da linguagem musical e podem ser analisadas como elementos discretos e denomináveis, passíveis de serem caracterizados de forma objetiva. Assim, o aspecto estrutural é tomado sob um ponto de vista de abstração sistemática, deixando o peso da interpretação como secundário. Em outras palavras, a repetição de elementos, iguais ou similares, que participam de um paradigma comum, gera padrões reconhecíveis e a redundância destes padrões serve para a compreensão dos aspectos mais importantes. Por outro lado, características particulares de um dado repertório em uma dada época e contexto musical são identificadas como distintas daquelas de outro repertório concorrente.

Em sua análise do estilo e considerando o sistema tonal, La Rue (1989, p. 30-31) argumenta que a música de concerto ocidental e suas derivações se destacam pela ênfase centrada na harmonia, sendo que a análise harmônica tende a confiar demais no convencionalismo do período da prática comum (c. 1600 a 1910) em que os processos dirigidos à unificação da tonalidade permitiram dispor de uma escala extremamente refinada de avaliação de acordes. Comparando a tonalidade a uma linguagem¹, o autor denomina o sistema tonal de sintaxe, as progressões de gramática e os acordes de palavras. Neste sentido, entende-se a colocação de Rosen (2003, p. 28) ao dizer que foi a “linguagem da tonalidade” que permitiu a chegada do estilo Clássico, por exemplo.

Finalmente, do ponto de vista da recepção, aspectos psicológicos (potencialidades e restrições da cognição musical) são inerentes às habilidades/capacidades do receptor, sejam eles de contexto individual ou sociocultural e histórico (Baroni, 2009). Assim, a manipulação daquilo que se considera como estilo acaba sendo fruto da percepção de variantes (e reproduções de padrões comuns) sobre o fenômeno observado. Indivíduos utilizam estratégias para armazenar informações (sobre os objetos) na memória, essa seleção baseia-se em valores adquiridos da cultura, de seu contexto social e da familiaridade. Apreciações (julgamentos) não conseguem ser isentas de expectativas daquilo que o indivíduo reconhece como determinado estilo.

Se por um lado, a questão de estilo envolve o pilar de criação da obra pelo compositor (Gardner, 1996), por outro lado, a interpretação/atribuição/reconhecimento de um estilo depende

¹ Para conhecimento de comparações entre música e linguagem numa abordagem semiótica, vide Agawu (2009).

De acordo com a Figura 1, quatro clusters podem ser identificados:

1 - O cluster em vermelho reúne pesquisas da música de concerto ocidental voltadas a questões de tradição e de discurso histórico-cultural frente a épocas ou períodos específicos. Por exemplo, Fabian (2017) resumiu evidências das tradições escritas da música de concerto ocidental dos séculos XVII ao XX em termos performáticos. Já Chang e Chen (2021) investigaram a interpretação da música de dança para violino solo de J.S Bach com base em referências de estilo e contexto histórico, além de questões de andamento e métrica, partindo da perspectiva da interpretação historicamente orientada.

2 - O cluster em verde agrupa pesquisas que abordam o uso de ferramentas matemáticas e estatísticas para caracterizar questões interpretativas (como o *timing*, o fraseado e a articulação, por exemplo) além daquelas relativas à preferência musical, entre outros. A exemplo, Jones e Friberg (2023) usaram procedimentos estatísticos para prever os fatores que contribuem para as variações de dinâmica em melodias de três períodos distintos (Barroco, Romantismo e Pós-tonal) da tradição de concerto ocidental. A dinâmica média geral (entre pianistas) pode ser prevista com confiabilidade apontando um conjunto de 48 características relacionadas à partitura. A maioria das decisões interpretativas veio de recursos relacionados à altura (37,3%), seguido por fraseado (12,3%), andamento (2,8 %) e métrica (0,7 %). A maior contribuição individual veio do princípio denominado *Height-Loud*: quanto mais agudo, mais forte a intensidade tocada.

3 - O cluster em azul delinea aspectos relacionados à experiência estética (abertura/flexibilidade e/ou engajamento quando em situações de escuta por comparação estilística, por exemplo), assim como a formação estilística de recursos humanos em contexto universitário. Mencke *et al* (2023) compararam experiências estéticas de ouvintes habituados com música contemporânea e aqueles com os períodos clássico e romântico. Tizón e Gómez (2020) trouxeram evidências de como a recepção dos estilos pode influenciar a emoção percebida. Já Jakubowski *et al* (2022) investigaram questões relacionadas a preferências afetivas frente à percepção de sincronia e (não)isocronia em excertos rítmicos manipulados de jazz, candomblé e de djambe. Os resultados indicaram uma preferência geral pela sincronia nesses estilos e ainda preferências culturalmente

contingentes e dependentes da experiência para desvios isócronos.

4 - Finalmente, o cluster amarelo agrupa pesquisas relacionadas a um dado período, a um dado compositor, ou mesmo, relativas a características estabelecidas como convencionais a um dado estilo. Chang, (2023), por exemplo, esboçou características do desenvolvimento histórico do conceito do afeto ao discutir a interpretação da sonata para violino em mi menor (BWV 1023) de J. S. Bach a partir das Teorias do Afeto propostas por Leopold Mozart em seu *VersucheinergründlichenViolinschule*, bem como as obras de seus contemporâneos. Bangert *et al* (2014) investigaram tomadas de decisões nas suítes para *cello* de J. S. Bach (BWV 1007–1012) de um violoncelista expert ao longo de 2 anos. Foi encontrada grande proporção de tomadas de decisão deliberadas (65% no geral), e esses processos ditando a maioria das decisões em todas as características de performances, exceto nas questões tímbricas (qualidade/cor tonal) e na ornamentação. As decisões musicais relacionadas à articulação e ao fraseado destacaram-se como componentes importantes do estilo de performances historicamente informadas.

Na revisão proporcionada pelo mapa conceitual da Figura 1 pode-se perceber que nos quatro clusters interceptam-se vertentes sobre estilo consideradas por Baroni (2005). No primeiro cluster, por exemplo, houve a consideração da tradição do discurso frente a épocas e períodos distintos. Observam-se aqui referências ao entendimento estilístico dos intérpretes como instrumentistas e como ouvintes. Trata-se de um fenômeno que funde cognição (na recepção e na performance), pois a questão do entendimento para a performance necessita de uma concepção e de um modo de organização de uma obra, para que o músico possa interpretá-la.

No segundo cluster, o foco encontra-se nas decisões e recursos selecionados pelo intérprete, buscando elucidar modos sistemáticos de formas de expressão/entendimento, no percurso inverso: do elemento/recurso implícito e das recorrências na utilização de um dado estrutural e de expressão. Trata-se de uma busca por indícios de referências de recursos de expressão comuns a diferentes épocas.

No terceiro cluster, a referência de estilo parece estar voltada aos modos de recepção (envolvendo experiências estéticas de ouvintes), e trazem especificidades de vertentes potenciais de entendimento e interpretação. Em outras palavras, a questão estética envolve aqui a preferência,

valores adquiridos, o aspecto do envolvimento emocional e toca na subjetividade de formas de entendimento sobre implicações organizacionais.

Finalmente, o quarto cluster aponta para a referência ao estilo individual, ou seja, refere-se ao estilo singular do compositor e de suas estratégias características de conceber estética e organizacionalmente uma obra musical. Cabe salientar que para Kapliyenko-Iliuk, (2021, p. 111), o fenômeno do estilo individual excedeu o estilo da época tornando-se uma prioridade no sistema de componentes da categoria estilo, uma vez que tem seu significado especial na história da arte musical. Nesta direção, para esta autora, a vertente criativa acaba levando a norma cultural e histórica ao limite, fazendo, por exemplo, com que o estilo do Classicismo se torne o estilo de Mozart e Goethe; o estilo do Romantismo seja repetidamente personificado – de Heine a Wagner, de Bayron a Chopin. Assim, é a obra do compositor, o seu estilo individual, sendo objeto de pesquisa analítica, que se torna o estágio formativo, mais precisamente, a fonte do surgimento de gêneros estilísticos, épocas e características nacionais do estilo.

Considerando os dados expostos acima e a ampla gama de pesquisas que o termo “estilo musical” pode fomentar, este trabalho passará a ponderar sobre a teoria dos estilos proposta por Leonard Meyer (1918–2007). O autor desenvolveu sua teoria sobre os estilos (Meyer, 1996), construindo uma argumentação que trata diversos elementos da música como elementos linguísticos de construção sintática, que por sua vez dariam sentido ao discurso musical, fazendo-nos refletir sobre o que temos hoje por conceitos de estilos musicais.

1. Meyer e a Teoria dos Estilos

Para Meyer (1996, p. 3) “estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta em uma série de escolhas feita dentro de algum conjunto de restrições”. Assim, para Meyer (1996), estilo abrange vertentes de modos de organização (composição e análise), de recepção, e também de produção musical (uma performance e/ou obra musical). Em termos de modo de recepção, as referências de estilo aprendidas por ouvintes, compositores, críticos e instrumentistas, surgem como ações tácitas (ou

seja, ações advindas de hábitos de escuta propriamente adquiridos e internalizados²).

Meyer (1996) propõe que as restrições ocorrem em três dimensões, a saber, leis, regras e estratégias. Leis envolvem restrições transculturais presentes no mundo físico, biológico e psicológico que interferem no comportamento humano (Meyer, 1996, p.8). As restrições do mundo físico afetam o modo com que nos movimentamos, nossos planos de trabalhos e de pausas, onde e como vivemos, por exemplo. Restrições biológicas afetam a manutenção da saúde e do tempo de vida, além de envolver também restrições anatômicas e tocam em especificidades proporcionadas pelos processos de enculturação, ou seja, tangenciam as restrições definidas pela cultura. As restrições psicológicas são relativas à natureza das capacidades e também dos processos cognitivos, das especificidades dos modos de aprender, da necessidade de expressão e de comunicação, entre outras. Tais restrições influenciam as formas pelas quais nós compreendemos, respondemos e manipulamos meios e fins de nossas ações e produções.

Para Meyer (1996, p. 8-9) restrições físicas e biológicas tendem a encorajar modos de vida, padrões de organização social, tipos de tecnologias, mas estas não determinam diretamente o comportamento humano. Por isso mesmo, tais restrições acabam não impactando (explicitamente) as obras de arte, embora acabem afetando níveis de estilos culturais. Para o autor, os pontos essenciais da questão da referência ao estilo encontram-se nas restrições psicológicas e aquelas culturais, uma vez que estas afetam questões de padronização mais diretamente³.

² Byros (2013) discutiu o desenvolvimento do conceito de esquema no conjunto de obras de Meyer ao longo de três décadas (de 1956 a 1989/1996), detectando que houve uma gradual substituição do termo “hábito” ou “respostas de hábito” por “esquema” ou “esquemata”. Segundo Byros: “A utilização do conceito de esquema por Meyer foi tanto cognitivista como antropológica: ele via que no *comportamento culturalmente qualificado*, as abstrações incorporam-se (...) em um palco histórico-cultural distinto. O grau e tipo de padronização replicada em um determinado estilo eram vistos como importantes constituintes na forma como os ouvintes negociavam (...) [e] formavam hábitos sobre o estilo”. Os esquemas foram considerados responsáveis por configurar um modo histórico de escuta, ou uma psicologia da audição historicamente situada, devido à sua especificidade estilística. (Byros, 2013, p. 279 – grifo nosso).

³ Na obra anterior à Teoria dos Estilos, Meyer (1956, pp. 157-159) argumenta que a apreensão de uma série de estímulos como constituintes de um dado padrão em termos sonoros (melódico e/ou rítmico, por exemplo), resulta da habilidade da mente humana de relacionar as partes destes estímulos de modo inteligível e significativo. Para a impressão do surgimento de uma dada formatação de eventos musicais apreendidos, uma ordem deve ser percebida; nesta, estímulos individuais são agrupados por leis perceptivas de continuidade tornando-se partes de uma estrutura mais ampla e executando funções distintas dentro daquela estrutura. Assim, um padrão (ou desenho) é significativo e significativo porque suas consequências podem ser previstas com algum grau de probabilidade.

Em termos de restrições culturais a obra *Estilo e Música* (Meyer, 1996, p. 9) qualifica a atividade musical humana de acordo com categorias que estão presentes habitualmente na cultura ocidental. Na tradição de concerto da música desta cultura, a sintaxe apresenta aquilo que é referência para a convenção de regras e para as escolhas em um dado estilo com propósitos expressivos e estéticos. Musicalmente, a sintaxe envolve parâmetros de escrita e de execução visando apresentar um nível de coesão, segundo determinadas práticas musicais em certos contextos históricos, parâmetros estes que, ordenados entre si apresentam uma lógica de discurso.

A lógica do discurso na tradição de concerto ocidental envolve parâmetros primários e secundários, e estes fazem parte do universo das regras, sendo estas intraculturais (Meyer, 1996, p. 17). Os parâmetros primários estariam ligados diretamente com a sintaxe musical por envolver altura e duração dos sons, ou seja: melodia, harmonia e ritmo. Os parâmetros secundários, por sua vez, estão descritos em termos de dinâmicas, sonoridades e texturas, por exemplo. Diferenças e mudanças de regras são um dos principais fatores que delimitam os grandes períodos da história da música, tais como o período da produção de música modal, tonal, e pós-tonal, por exemplo. Delineamento de vozes, tratamento de dissonâncias, texturas contrapontísticas, estruturação da harmonia e dilatação da tonalidade, são exemplos práticos de como as regras se estabeleceram e mudaram ao longo dos séculos⁴.

Estratégias de composição correspondem à maneira pela qual um compositor trabalha com regras de um dado estilo, tornando sua obra extremamente característica. Estratégias são escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo (Meyer, 1996, p. 20). Ou seja, as estratégias são a forma como os compositores manipulam os parâmetros primários e secundários que, por sua vez, estão contidos nas regras. Poder-se-ia também argumentar que estratégias são modos de expressão dos compositores que acabam por se consolidar ao longo do

⁴ Serafine (1988) ao propor sua teoria de desenvolvimento musical categoriza a música de concerto ocidental em sete diferentes estilos: Música Medieval, Renascimento, Barroco, Clássico, Romântico, Século XX (Moderno) e Contemporâneo. A autora postula algumas hipóteses para a mudança dos estilos: (I) as audições se tornam repetidas; (II) música nova está sendo produzida; (III) quando uma música se torna antiga, novas maneiras de interpretá-la podem aparecer e a performance pode mudar o estilo (pessoas mudam suas performances); (IV) compositores e ouvintes também têm parte nas mudanças de estilos; (V) os estilos não são criados instantaneamente por uma só pessoa, eles são gradualmente alterados (compositor/ouvinte). São padrões culturais que mudam como acontece com a linguagem; (VI) a mudança no estilo musical faz parte da cognição.

tempo em seus estilos individuais (Kapliyenko-Iliuk, 2021). Para Baroni (2009, p. 123-124) há uma distinção entre o conceito de regra e de escolha:

Regras (...) são estritamente obrigatórias: todas as peças são compostas de acordo com essas e os ouvintes esperam que essas sejam respeitadas. Outros aspectos da gramática são compulsórios: cada compositor tem uma grande margem de escolhas possíveis. Um compositor, assim, amplia as regras encontradas dentro do estilo que ele adota e escolhe a partir daquelas possibilidades permitidas por tais regras. Os resultados desta escolha é a peça de música. Um ouvinte cuidadoso pode comparar a peça com sua experiência de ouvinte, pode classificá-la dentro uma categoria estilística específica, pode compará-la com suas expectativas de ouvinte e pode avaliá-la com base em suas expectativas. (Baroni, 2009, p.123-124)

Para Meyer (1996) a relação entre regras e estratégias é extremamente complexa porque envolve não apenas fatores musicais como também extramusicais. O autor defende que as estratégias são diretamente influenciadas por ideologias, história social, e condições de performance. Por isso mesmo, regras e/ou estratégias podem servir ainda como restrições de um grupo de compositores e estas são organizadas hierarquicamente por escolhas composicionais em referência a um dialeto, a um idioma e ao estilo *intraopus*, a seguir explicitados.

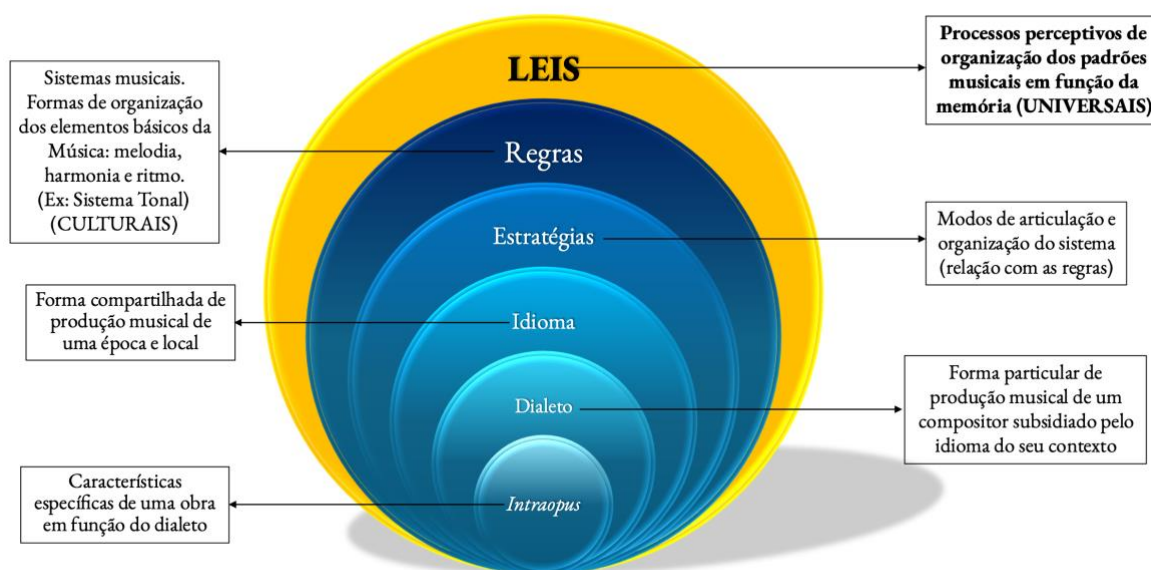
Dialetos são subestilos diferenciados por um número de compositores, geralmente contemporâneos e próximos geograficamente, e o idioma refere-se à forma de linguagem específica abordada por um único compositor (Meyer, 1996, p. 23). No entanto, conforme já salientado por Cianbroni (2020, p. 25) e Cianbroni e Santos (2020, p. 5), cabe enfatizar que os conceitos de dialeto e idioma possuem significados opostos na língua inglesa e na língua portuguesa. De acordo com Cunha e Cintra (2017), na língua portuguesa, o idioma atua como modelo e norma da língua padrão de uma nação ou peculiar a uma região, enquanto que, dialeto é definido como as formas características de uma variedade regional de uma dada língua, ou seja, o dialeto é uma vertente do idioma. Desta forma para este artigo será utilizado o termo idioma como forma de linguagem abordada por diversos compositores contemporâneos de maneira ampla, e dialeto como forma de linguagem específica abordada por um único compositor.

Meyer (1996, p. 24) define como estilo *intraopus* aqueles padrões (de idioma e de dialeto) replicados em uma obra específica de um dado compositor. Tais padrões referem-se a células

temáticas e/ou desenvolvimento e estruturação de algum elemento específico que aparecem com determinada frequência em uma obra, podendo ou não sofrer variações e alterações.

A Figura 2 apresenta uma proposta de representação da hierarquia entre os conceitos presentes na Teoria de Meyer (1996).

FIGURA 2 – Proposição e adaptação dos conceitos da Teoria dos Estilos Musicais de Leonard Meyer (1996).



Fonte: Cianbroni (2020, p. 26); Cianbroni; Santos (2020, p. 6)

De acordo com a Figura 2, Meyer (1996) parece sugerir que cada conceito trabalhado em sua teoria vai englobando os demais conceitos em níveis progressivamente mais específicos. Estabelece-se assim uma espécie de afunilamento das ideias, de forma que esses conceitos, embora bem definidos, vão se sobrepondo uns aos outros, sendo praticamente impossível a dissociação de cada um deles do todo. Sendo assim, a proposição apresentada na Figura 2 busca fornecer uma visão tanto mais específica quanto mais holística desta teoria.

Pesquisas recentes têm abordado a Teoria de Estilos Musicais de Meyer, mesmo em âmbito fora da música de concerto. Pearce (2018), por exemplo, fundamentando-se nessa teoria, explicitou formas de aquisição da linguagem tonal, por meio da proposição de um modelo computacional de

predição probabilística baseado em aprendizagem estatística. Os resultados empíricos apresentados simularam uma ampla gama de processos cognitivos encadeados pela enculturação (a saber: a expectativa, a incerteza, a experiência emocional, a memória de reconhecimento, a percepção de similaridade, a percepção de fronteira de frase e a inferência da métrica).

Por sua vez, Miller (2021) analisou as noções de estilo da Teoria de Meyer sob a óptica da teoria da informação e de abordagem computacional. Hudson (2021) propôs um modo de análise para compreender peças de heavy metal em forma AABA. A partir de um estudo com um conjunto de obras, o autor apresentou componentes normativos aí presentes, argumentando que artistas individuais têm suas próprias estratégias para manifestar a referida forma. Além disso, o autor infere que tais estratégias formais utilizadas neste gênero incorporam em suas produções diferentes qualidades de movimentos físicos que se correlacionam com as respectivas comunidades de fãs.

Considerando a Teoria dos Estilos em uma perspectiva musicológica, será a seguir apresentada e discutida uma proposição reflexiva sobre os conceitos desta teoria para o domínio⁵ da performance musical na tradição de concerto ocidental, tomando como princípio as características de instrumentistas proficientes/*experts* desta tradição.

2. Reflexões sobre a Performance Musical

A performance musical na música de concerto ocidental envolve a construção de meios de expressão de uma determinada obra através de escolhas personalizadas e contextualizadas em termos de dinâmicas, fraseado, timbre, articulação, dentre outros, em referência as tradições aprendidas sobre um determinado estilo musical.

Músicos experientes são capazes de desenvolver estratégias de prática bastante eficazes exatamente pelos níveis de conhecimento (musical) mais consolidados e contextualizados que possuem (Ericsson; Kampe; Tesch-Römer, 1993; Sloboda 2008; Jørgensen; Hallam, 2016;

⁵Domínio aqui é utilizado com base no conceito de comunidades de prática (Wenger, 1998). Assim, a comunidade de prática da tradição de concerto da música ocidental contempla domínios de atuação e inserção específicos, como o da composição, por exemplo. De acordo com Wenger (1998), membros de uma dada comunidade de prática valorizam atividades nas quais rotinas, recursos comuns e vocabulários são compartilhados.

Schubert, 2022). Por serem fluentes nesta tradição, tais músicos dispõem de autonomia de leitura, prática instrumental e interpretação, além de relativa experiência de performance com repertórios de diferentes períodos da história. De acordo com os pressupostos de Meyer (1961), o intérprete concebe e manipula a informação contida na partitura, que ele deseja comunicar:

[o músico] interpreta e articula os símbolos do compositor e, ao fazê-lo, atualiza e particulariza a informação potencial contida na partitura. Ele molda e confirma (ou não confirma) as nossas expectativas, não em termos de quais eventos ocorrerão (...), mas em como os eventos ocorrerão – a maneira e o momento de sua chegada. Na medida em que cada execução de uma peça musical cria uma obra de arte única, da mesma forma, a informação contida na execução é nova. E ao criar novas informações, o intérprete ajuda a (...) [a aprendizagem da] música gratificante e deleitável (Meyer, 1961, p. 262).

Num primeiro momento de abordagem em que há uma busca intencional de entendimento de uma dada obra, músicos experientes parecem atentar para características específicas aí presentes. Em outras palavras, trata-se de indícios implícitos apreendidos que caracterizam o material musical contido na obra, como por exemplo, a métrica ternária de um minuetto, o tema recorrente de um rondó, o sujeito de uma fuga, ou o acento no segundo tempo de uma mazurca. Seria a identificação primária através de características evidentes da obra, referente ao estilo *intraopus* proposto por Meyer (1996).

Vale lembrar que esta apropriação vai desde células menores até seções e estruturas mais complexas em profundidade crescente, o que caracteriza uma formatação do material em função do todo da obra⁶.

Uma vez que este material é concebido e existe certa fluência do discurso musical, o instrumentista passa então para a fase de refinamento da caracterização estilística desta obra, o que compreende basicamente a produção da sonoridade específica do compositor em questão,

⁶A construção de uma obra passa pelo processo de decodificação e estruturação dos segmentos (*chunks*) que são apreendidos e organizados na memória do instrumentista em níveis crescentes de complexidade (Lehmann; Sloboda; Woddy, 2007, p. 111-12). Indo além da aprendizagem por cadeias associativas, há um processo deliberado para acionar conteúdos endereçados (conscientes) que articula tanto conhecimento declarativo com aquele de natureza procedimental (Vide por exemplo, Chaffin; Logan; Begosh, 2008, p.352).

Ao mencionar sobre a memorização como sendo uma das características da performance em nível expert, Sloboda (2008, p. 123) ressalta que uma habilidade importante desta prática é a capacidade de codificar a música em agrupamentos familiares.

juntamente com as considerações implícitas (talvez algumas delas também explícitas) sobre convenções de performance do entorno do qual este compositor faz parte.

Até aqui foram consideradas as tradições de performance como base para as decisões do intérprete, pois em se tratando de períodos anteriores ao século XX, o que há são documentos escritos e instrumentos de época que ajudam a remontar de maneira aproximada sobre as sonoridades, visto não haver registros fonográficos. Cook (2014) argumenta que a performance da música de concerto é predominantemente baseada nas informações do texto (partitura), e que o movimento de interpretação historicamente orientada (mesmo mudando a partir dos anos de 1970) foi construído sob o discurso dos deveres do intérprete diante deste texto, o que acabou submetendo a performance a regras musicológicas, subjugando-a de acordo com as normas dos tratados de interpretação provenientes da visão dos musicólogos. Contudo, sabe-se que há elementos implícitos de execução, ou seja, que não estão evidentes no texto musical⁷, o que instiga o intérprete a fazer constantes relações entre repertórios e trazer sua experiência de execução⁸ para uma caracterização estilística coerente e aceitável pela comunidade de prática.

Esta busca pelo dialeto, ou o que se pode chamar popularmente de sotaque (som característico) do compositor, em função do seu idioma compartilhado, é compreendida pelo músico através das inferências sobre o texto no tocante àquilo que considera tratar-se de estratégias adotadas pelo compositor. Tendo em vista que o próprio Meyer (1996, p. 24 – nota de página) considera que abaixo das regras, todas as restrições são basicamente estratégias, estas se colocam em função tanto do próprio idioma compartilhado, quanto das regras do sistema em que a obra está escrita.

⁷Zamith (2011) argumenta sobre os limites da notação musical, alegando que esta não descreve nem representa minuciosamente os aspectos musicais sonoros. O autor acrescenta ainda que a performance musical pode sofrer com os maneirismos interpretativos, em que informações extrínsecas à partitura se tornam basicamente regras de caráter obrigatório para a interpretação.

⁸ Exemplificando com a figura do pianista, Cone (1995) argumenta sobre a função do intérprete como um crítico. Para o autor, na abordagem de uma obra, o intérprete depende primeiramente da sua intuição que é guiada pela experiência, mas que também é necessária (para que as escolhas não fiquem baseadas na mera idiosincrasia) uma combinação de análise sonora, também associada ao conhecimento musical mais formalizado. Em suma, Cone (1995) coloca-se a favor do equilíbrio entre o conhecimento de normas, habilidades para escolher e criticar, e intuição artística.

No período da prática comum onde a tonalidade é o princípio (regra comum) gerenciador de muitos períodos (barroco, clássico e romântico), as especificidades de construção das estratégias vão auxiliar na caracterização do idioma e do dialeto⁹. Por exemplo, articulação é talvez um dos componentes mais importantes da performance musical do século XVIII, estando intimamente conectada com os princípios de retórica e imbuídas com aspectos vinculados ao dedilhado, as arcadas e exercícios vocais (Lawson; Stowell, 2018). Articulação no sentido de execução de staccato e legato requer ciência das convenções históricas particulares. No século XVIII ligaduras indicavam mais grupos de notas do que *legato* propriamente dito (Fabian, 2022, p. 335). Em outras palavras, articulação significava projeção do pulso através de delineamentos de grupos métricos que tendem a refletir progressões harmônicas, porque muito dos detalhes melódicos atuam como figurações sobre um baixo. Já no final do século XVIII, as indicações explícitas de articulação se reduzem, embora o estilo *cantabile* e harmonia mais simplificada (melodia acompanhada) caracterizassem uma forma de expressão do período.

No Romantismo, indicações de acento e dinâmica nas partituras começam a aumentar em escopo e detalhe. Contudo, os compositores ainda esperam que os intérpretes intensifiquem o efeito musical de acordo com a resposta artística dentro das fronteiras do contexto da obra (Da Costa, 2022, p. 373). Ainda nesse período, alguns termos foram utilizados para indicar alterações no andamento. Na primeira metade do século XIX, “amoroso” algumas vezes indicava um andamento mais lento, enquanto “*sostenuto*” poderia indicar tanto o andamento desde muito mais lento ou mais lento. *Cantabile* poderia indicar andamento mais lento, ou um estilo cantado. (Brown, 1999).

O que está sendo ponderado é que a expansão e relação dos recursos expressivos gerados e compartilhados pela tonalidade ao longo dos séculos, torna a performance da música do período de prática comum potencialmente mais convencional, justamente pela possibilidade de tomada de referências que o sistema tonal proporciona.

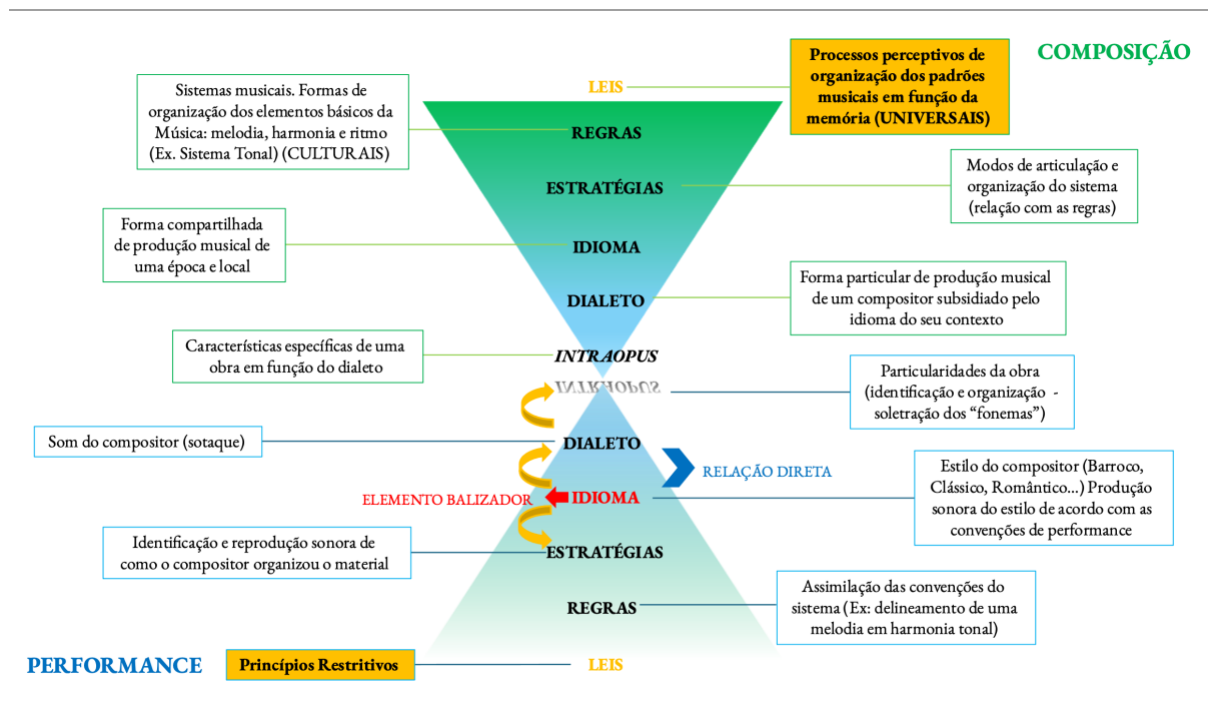
⁹ Como exemplo prático, um coro que irá interpretar Palestrina (1525 – 1594) poderá valer-se de exemplos de interpretações de obras de Lassus (1532 – 1594) ou Dowland (1563 – 1626) como direcionamento para a caracterização estilística. Bem como um pianista que irá interpretar Haydn (1732 – 1809) poderá usar Mozart (1756 – 1791) e Beethoven (1770 – 1827) como marco referencial, visto que os compositores adjacentes se valem das mesmas estratégias de composição (ou muito parecidas) por conta do sistema e, sobretudo, de idiomas compartilhados.

Por outro lado, em obras dos séculos XX e XXI, as diversas correntes e estratégias de composição oriundas da saturação da tonalidade e de diversas experimentações, possivelmente produzirão performances mais difusas. Pelo fato de os idiomas compartilhados nestes períodos serem restritos a um grupo muito pequeno de compositores ou até mesmo a um único compositor, a tomada de referências fica comprometida. Isto se torna plausível de ser argumentado pela forma como a fonografia apresenta performances muito parecidas de música antiga e performances muito distintas de um mesmo compositor da segunda metade do século XX, por exemplo. Por sua vez, este é um fenômeno interessante a ser observado, pois se na atualidade as gravações passaram a servir como ferramentas de consultas e coleta de informações, é curioso que compositores historicamente mais distantes de nós tenham mais similaridade nas interpretações de suas respectivas obras, contrariamente aos compositores contemporâneos, que por sua vez dispõem de interpretações mais divergentes entre si.

Sendo assim, as leis que são transculturais parecem ter o seu lugar assumido pelas regras, que novamente, implicam restrições estipuladas por convenções estruturais (sintáticas) de cunho intraculturais. Uma vez que as regras são (re)conhecidas, estas são passíveis de serem apropriadas e trabalhadas com as diferentes estratégias de composição, o que por sua vez caracterizam um idioma e, é a partir deste que o instrumentista realiza a caracterização estilística de uma obra, pois poderá relacionar outros compositores e suas estratégias de escrita. Neste sentido, o dialeto e *intraopus* acabam por se tornar algo muito específico do compositor e da obra, num nível de refinamento mais acurado que os instrumentistas mais proficientes possuem, sendo que o idioma parece ser o elemento balizador de uma caracterização estilística incipiente para as tomadas de referências.

A Figura 3 representa uma proposição da inter-relação dos conceitos de Meyer no contexto de construção de uma performance musical.

FIGURA 3 – Proposição sobre a inter-relação dos conceitos da Teoria dos Estilos de Meyer para a construção de uma performance musical



Fonte: Cianbroni (2020, p. 151)

Na Figura 3, o triângulo superior (invertido) representa o domínio da composição e as definições da Teoria como apresentados na Figura 2, e o triângulo inferior representa o domínio da performance musical que parece se construir no sentido espelhado aos fundamentos da Teoria. Em outras palavras, um instrumentista, em sua prática de estudo de uma obra, parte do *intraopus* para sua compreensão inicial e segue na busca pelo dialeto (som) do compositor através da exploração do seu idioma que por si já está subsidiado pelas estratégias. Quando as regras já estão absorvidas, o que parece se considerar são as estratégias, idioma e dialeto, sendo que o idioma, como já mencionado, parece ser o ponto de elo comum para os demais elementos. As leis, destacadas em amarelo, são inerentes ao comportamento humano, elemento primário gerador dos demais. Assim, o ponto de partida para a construção de uma dada performance emana dos elementos musicais da obra que são explorados na leitura, tais como padrões melódicos e/ou rítmicos, e/ou harmônicos, assim como a articulação dos eventos em termos de frases e das seções, entre outros. A partir da absorção e fluência destes elementos, busca-se a caracterização estilística através do que se entende por som do

compositor, que é subsidiado pelo seu estilo, ou seja, por seu idioma compartilhado através das estratégias de composição de seus contemporâneos. A proposição aqui é que na performance musical, os idiomas são aquilo que comumente chamamos de estilo.

Sendo assim, é possível ponderar que os estilos parecem se colocar para a construção de uma performance musical como diferentes tipos de idiomas a serem expressos (em termos de modos de realização), e que os compositores, por sua vez, passam a ser interpretados com base nos próprios dialetos fundamentados nos seus respectivos idiomas compartilhados. Contudo, as formas de elocução evidenciadas nas nuances da execução destes princípios referenciais se dão a partir do conhecimento das regras, que por sua vez fornecem evidências para o intérprete de prováveis estratégias de composição percebidas e endereçadas na interpretação do idioma considerado. Em outras palavras, a performance estilisticamente aceitável pela comunidade de prática, não se dá apenas pelo contato direto ou experiência com a obra do compositor, mas uma parte dessa caracterização e projeção estilística acontece pelo conhecimento das regras explícitas e implícitas do sistema em que a música está escrita.

Pesquisas experimentais fornecem evidências da relação entre idioma e dialeto. Por exemplo, Jones e Friberg (2023) investigaram o efeito do estilo musical a ser interpretado na abordagem da execução da dinâmica de melodias representativas dos estilos barroco, romântico e pós-tonal (N = 20 pianistas). Os estímulos foram isentos de qualquer indicação de dinâmica. Os resultados apontaram um alto grau de concordância entre os pianistas na interpretação das melodias. A maior contribuição do fraseado foi obtida nos exemplos românticos, enquanto a maior contribuição da métrica veio dos exemplos barrocos.

Gerling (2014, p. 64-67) realizou um estudo da Barcarola opus 60 de Chopin em que a pianista (*expert*) relatou ter comparado detalhadamente a realização de sete indicações explícitas de andamento (indicadas na partitura, como por exemplo, *allegretto*, *poco piu mosso*, entre outros) nos registros analisados de nove pianistas de diferentes gerações¹⁰. Ou seja, a autora se valeu da comparação de interpretações e convenções de performance da própria comunidade de prática, que

¹⁰ Antonietta Rudge, Leff Puishnoff, Heinrich Neuhaus, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Rafal Blechacz, Lukas Geniusas, Daniil Trifonov.

conforme já mencionado, desempenha papel na validação da construção e consolidação de um estilo. Partindo do pressuposto de que havia conhecimento tácito do sistema em que a obra fora escrita (tonal), a pianista foi capaz de focar em um aspecto interpretativo (andamento) visto já ter considerável domínio do idioma (Romantismo) e dialeto (sonoridade) chopiniana.

Chueke e Chaffin (2017) descreveram a preparação da obra Op. 11 nº 3 para piano de Schönberg, realizada pela primeira autora. Segundo eles, a pianista buscou descobrir uma linha de coerência musical que lhe permitisse construir uma história em seu interior. Uma vez atingida uma meta de estabelecimento de conexões entre as seções, a pianista sentiu-se capaz de “cantar” internamente a história para si mesma, variando o tempo do pulso, de acordo com as indicações do compositor (*bewegt, poco rit, etwaslangsamer, etc*). Percebe-se que nesta investigação, a pianista aponta evidências de ter iniciado a preparação a partir do *intraopus*, por sua interpretação da estruturação das partes da obra, para então ser capaz de cantar a peça internamente para si. Esta ação trouxe a possibilidade de formatar certa fluência de suas concepções sônicas e interpretações em diálogo com suas experiências prévias desta linguagem. Percebe-se uma construção sintática intencional para a estruturação dos elementos no estilo de Schönberg. Nesta direção, corrobora-se com Chew (2017), que uma dada performance deve começar com a busca pelo sentido de uma peça no entendimento das restrições de organização, e determinar o conjunto de princípios que fornece à peça coerência e forma.

Clarke e Doffman (2014), exploraram questões na performance expressiva da música de concerto contemporânea, examinando as consequências para a expressão de alguns dos desenvolvimentos radicais que aconteceram na música dos séculos XX e XXI. Os autores extraíram pontos em comum e as distinções entre a expressão na música contemporânea e aquilo que é aprendido sobre a performance expressiva dentro da música dos períodos clássico e romântico. Para esses autores, muitos dos mesmos parâmetros de expressividade musical que se aplicam à música do período de prática comum (variações no tempo, dinâmica, articulação, tom e timbre) continuam em vigor, mas a forma e as funções desses parâmetros podem em alguns casos ser significativamente afetados.

Em suma, na questão de projeção estilística (frente a um dado idioma em questão) para a construção de uma performance, parece que o instrumentista da tradição de concerto ocidental acaba dispondo de mais exemplos nos períodos de produção da música modal e tonal, sobretudo no período de prática comum, quando os hábitos e esquemas sobre as convenções de normas e tradições de performance já se encontram bem estabelecidos (vide, por exemplo, Brown, 1999). Já nos séculos XX e XXI ocorre uma descentralização e fragmentação desses idiomas através da ruptura com a tonalidade, o que torna a linguagem musical e seu discurso menos convergentes e em alguns casos até particulares de um único compositor.

3. Considerações finais

O presente artigo propôs uma reflexão sobre os conceitos implícitos na Teoria de Meyer (1996), com uma potencial relação na construção da performance musical de uma obra pertencente a um determinado estilo e contexto histórico-cultural. No tocante ao estilo na construção da performance, o instrumentista parece se colocar de maneira inversa (ou espelhada) àquela proposta por Meyer com referência à abordagem composicional: se na teoria original o autor parte das leis para o *intraopus*, na performance este último é que passa a ser o elemento de partida em busca de uma caracterização estilística específica. Contudo, cabe ressaltar que em ambos os casos os elementos da Teoria são diretamente ligados e indissociáveis do todo. Seguindo esta proposição, é construída a hipótese de que para uma performance musical estilisticamente caracterizada, o intérprete não precisa necessariamente ter experiência direta com a obra do compositor em questão, mas poderá se valer do seu idioma de contexto desde que haja conhecimento das regras implícitas (modalidade, tonalidade, pós-tonalidade, por exemplo) em que a obra foi escrita,

Assim, a Teoria dos Estilos de Meyer (1996) pode ser explorada de forma a construir pontes entre as diferentes subáreas da música, fomentando a prática e criação, e auxiliando o processo de entendimento e absorção da linguagem musical e suas diferentes vertentes através dos estilos e suas trajetórias ao longo da história.

AGRADECIMENTOS

Regina Antunes Teixeira dos Santos agradece o financiamento do CNPq (Projeto Universal 423417/2021-5). Samuel Henrique da Silva Cianbroni agradece à Capes pela bolsa concedida durante o período de desenvolvimento da pesquisa.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. Oxford University Press, 2009.

BANGERT, Daniel; FABIAN, Dorottya; SCHUBERT, Emery; YEADON, Daniel. Performing solo Bach: A case study of musical decision-making. **Musicae Scientiae**. v.18, n.1, p. 35-52, 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.1177/1029864913509812>>. Acesso em 10 jan. 2024.

BARONI, Mario. **Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne**. In: NATTIEZ, J. J. (Org.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI siècle -V. 4 – Histoires des musiques européennes*. Paris: Actes de Sud, p. 53-70, 2005.

BARONI, Mario. A different kind of similarity: The recognition of style in listening. **Musicae Scientiae**, v.13, p.119–138, 2009.

BROWN, Clive. **Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BYROS, Vasili. Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept. **Music Analysis**. v.31, n. 3, p. 273–346, 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41811603>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher R; BEGOSH, Kristen T. **Performing from memory**. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Eds). *Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, p. 352-363, 2008.

CHANG, Yi-li; CHEN, Chinn-Horng Nanette. The Interpretation of the Tempo for Violin Dance Music by J. S. Bach: From the Perspective of Historically-Informed Performances. **Journal of Music Research**, v.35, pp. 1-35, 2021. Disponível em: <<https://eprints.um.edu.my/35932/>>. Acesso em: 30 abr. 2024

CHANG, Yi-li. To Stimulate Emotions: Understanding “Affekt” through the Works of Leopold Mozart and His Contemporaries. **Journal of Music Research**, v.39, p.55-85, 2023.

CHEW, Elaine. **From sound to structure: synchronizing prosodic and structure information reveal thinking behind performance decisions.** In: Cristine Mackie (Ed). *New Thoughts on Piano Performance - Research at the Interface Between Science and the Art of Piano Performance*, London International Piano Symposium, p. 123-150, 2017.

CHUEKE, Zélia; CHAFFIN, Roger. **Performance Cues for Music ‘with no plan’: a Case-study of Preparing Schoenberg’s Op. 11, No. 3.** In: Cristine Mackie (Ed). *New Thoughts on Piano Performance- Research at the Interface Between Science and the Art of Piano Performance*, London International Piano Symposium, p. 253-268, 2017.

CIANBRONI, Samuel Henrique da Silva. **Referências estilísticas de pianistas pós-graduandos na preparação inicial de obras de diferentes períodos à luz da teoria dos estilos de Leonard Meyer: um estudo quasi-experimental.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

CIANBRONI, Samuel Henrique da Silva; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. **Considerações sobre os fundamentos da Teoria dos Estilos de Meyer para a performance musical.** Comunicação. Anais do XXX Congresso da Anppom. Manaus, p. 1-10, 2020.

CLARKE, E; DOFFMAN, M. **Expressive Performance in Contemporary Concert Music.** In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, p. 98–114. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CONE, Edward T. **The pianist as critic. The practice of performance: Studies in music interpretation.** RINK, John (Ed.). Cambridge University Press, p. 241-253, 1995.

COOK, Nicholas. **Between art and science: Music as performance.** *Journal of British Academy*, v. 2, p 1-25, 2014.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Felipe Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo.** 7ª Ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.

DA COSTA, Neal Peres. **Performance practices for romantic and modern repertoire.** *The Oxford Handbook of Music Performance: Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology*, Vol.1, McPHERSON, Gary E. (Ed), p. 353– 395, 2022.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, v. 100, n. 3, p. 363-406, 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>>. Acesso em: 20 Jan. 2023.

FABIAN, Dorottya. **Performance practices for baroque and classical repertoire.** IN: *The*

Oxford Handbook of Music Performance: Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology, Vol.1, McPHERSON, Gary E. (Ed), p. 327– 352, 2022.

FABIAN, Dorottya. **Performing music: written traditions**. IN: ASHLEY, Richard; TIMMERS, Renee (Eds), The Routledge Companion to Music Cognition. New York: Routledge, p. 277–287, 2017.

GARDNER, Howard. La sensibilità stilistica nel campo delle arti. Problemi evolutivi, **Quadernidella SIEM**, 10, 37-49, 1996.

GERLING, Cristina C. Chopin Barcarolle op.60: Learning Strategies. **Art Research Journal**, Natal, v. 1/2, n. 2, p. 55-71, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5364>>. Acesso em: 05. jan. 2024.

HUDSON, Stephen S. Compound AABA form and style distinction in Heavy Metal. **Music Theory Online**. v.27, n. 1, p.1-31, 2021. Disponível em:<<https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.hudson.html>>. Acesso em: 04 mai.2024.

IAȚEȘEN, LoredanaViorica. Traditional and Innovative Methods in Approaching Music Styles. Pedagogical Implication. **Review of Artistic Education**. v. 1, n.11, p.88-98, 2016.

JAKUBOWSKI, Kelly; POLAK, Rainer; ROCAMORA, Martín; JURE, Luis; JACOBY, Nori. Aesthetics of musical timing: Culture and expertise affect preferences for isochrony but not synchrony. **Cognition**.v. 227, p. 1–15, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2022.105205>>. Acesso em: 04 mai. 2024.

KAPLIYENKO-ILIUUK, Yuliya. Dynamics of the level formation of style hierarchy in musical art. **Studiauniversitatis Babeș-Bolyaimusica**, v. 66, n.1, p.109–124, 2021. Disponível em: <<http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1333.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2024.

JONES, Gabriel; FRIBERG, Anders. Probing the underlying principles of dynamics in piano performances using a modeling approach. **Frontiers in Psychology**, v.14, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1269715>>. Acesso em: 20 maio 2023.

JØRGENSEN, Harald; HALLAM, Susan. **Practicing**. IN: The Oxford Handbook of Music Psychology. HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Eds). Oxford: Oxford University Press, 2d Edition, p. 449-462, 2016.

LA RUE, Jean. **Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, el ritmo y El crecimiento formal**. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin, eds. **The Cambridge Encyclopedia of Historical**

Performance in Music. Cambridge University Press, 2018.

LEHMANN, Anders C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert. H. **Reading or Listening and Remembering.** Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills. New York: Oxford University Press, p. 107-126, 2007.

MENCKE, Iris; SEIBERT, Christoph; BRATTICO, Elvira; WALD-FUHRMANN, Melanie Comparing the aesthetic experience of classic-romantic and contemporary classical music: An interview study. **Psychology of Music**, v. 51, n. 1, p. 274-294, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/03057356221091312>>. Acesso em: 20 fev. 2024

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music.** Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard B. On Rehearing Music. **Journal of the American Musicological Society**, v.14, n. 2, p. 257-67, 1961. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/829760>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

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

MEYER, Leonard B. **Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture.** 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MILLER, Brian A. Leonard Meyer's Theory of Music Style, from pragmatism to Information Theory. **Resonance**, v. 2, n. 4, p. 457-702, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1525/res.2021.2.4.475>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MOLINO, J. **Pour une théorie sémiologique du style.** In Molinié, G. et P. Cahné (dir.). Qu'est-ce que le style, Actes du Colloque de 1991 surcethème, Paris 4 Sorbonne. Paris: Presses Universitaires de France, 213-261, 1994.

PEARCE, Marcus. T. Statistical learning and probabilistic prediction in music cognition: mechanisms of stylistic enculturation. **Annals of the New York Academy of Sciences**, v. 1423, pp. 378-395, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/nyas.13654>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

ROSEN, Charles. **El Estilo Clásico. Haydn, Mozart, Beethoven.** Versión española de Elena Giménez Moreno. Revisión de José María Martín Triana. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SCHUBERT, E. **Music Expression.** IN: The Oxford Handbook of Music Performance: Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology, Vol.1,

McPHERSON, Gary E. (Ed), p. 273– 293, 2022.

SERAFINE, Mary L. **Music as cognition: The development of thought in sound**. New York: Columbia University Press, 1988.

SLOBODA, John A. **A Mente Musical, a psicologia cognitiva da Música**. Tradução: Beatriz Ilari; Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

STORINO, Mariateresa, DALMONTE, Rossana; BARONI, Mario. An investigation on the perception of musical style. **Music Perception**, v. 24, p. 417–432, 2007. Disponível em:<<https://doi.org/10.1525/mp.2007.24.5.417>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

TARCHYNSKA, Yulia. Genre and stylistic principle in the organisation of artistic education. *Convergences*. **Journal of Research and Arts Education**, v. 16, p. 114-124, 2023. Disponível em:<<https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.244>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

TIZÓN, Manuel; GÓMEZ, Francisco. The Influence of Musical Style in Perceived Emotion. **Revista Electronica Complutense de Investigacion Musical**, v.17, p.109-131, 2020.

WENGER, Etienne. **Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity**. New York: Cambridge University Press, 1998.

ZAMITH, Alexandre Almeida. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v.17,n.2, p. 63-76, 2011. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Samuel Henrique Cianbroni é bacharel em música (piano) pela Universidade Estadual de Maringá, e mestre e doutor na área de práticas interpretativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com passagem pelo Laboratório de Pedagogia do Piano da Universidade de Ottawa no Canadá. Tem experiência como professor universitário, regente coral e pianista. Atualmente é educador musical no Projeto Guri (Programa de Educação Musical do Estado de São Paulo). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4685-1201>. E-mail: samcianbroni@hotmail.com

Regina dos Santos é bacharel em música (piano) e mestre e doutora em educação musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui especializações no Japão e na França além de um mestrado na Universidade de Toulouse. É professora adjunta da UFRGS, além de orientar no programa de pós-graduação em Música da instituição, onde

desenvolve pesquisas na área de interconexão entre performance/prática instrumental e conhecimento musical.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9919-6266>. E-mail: regina.teixeira@ufrgs.br

Samuel Henrique da Silva Cianbroni			
	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

Regina Antunes Teixeira dos Santos			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>