

Pensamento schenkeriano *versus* emocionalidade musical: acordos, contrastes e tensões no campo da performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Teoria e Análise Musical

Leandro Martins Turano

Universidade Federal do Rio de Janeiro – leandroturano@hotmail.com

Resumo. O presente artigo tem como principal foco a interpretação musical. Seu objetivo é discutir as proximidades, diferenças, disparidades e oposições entre as concepções a respeito da performance musical (especialmente no âmbito da música de concerto) baseadas no pensamento schenkeriano e aquelas baseadas nas pesquisas do campo da Música e Emoção, uma subárea da Cognição Musical. Para estabelecer essa discussão comparativa, foram consultadas fontes bibliográficas de ambos os campos. Concluiu-se que os postulados desses dois ramos de pesquisa, embora acordem entre si em alguns aspectos, podem opor-se por diversos outros no campo da performance, pois seus pressupostos e focos são consideravelmente diferentes.

Palavras-chave. Performance musical. Música e emoção. Cognição musical. Schenker. Análise schenkeriana.

Schenkerian Thinking *Versus* Musical Emotionality: Proximities, Contrasts and Tensions on Performance Field

Abstract. This paper has as main focus the musical performance. It aims to discuss the proximities, differences, disparities and oppositions between conceptions of musical performance (especially in the context of concert music) based on Schenkerian thinking and those based on research in the field of Music and Emotion, one of the areas of Musical Cognition studies. To establish this comparative discussion, bibliographic sources from both fields were consulted. It is concluded that the postulates of these two branches of research, although agreeing in some aspects, may be opposed by several others on the field of performance, due to their different assumptions and focuses.

Keywords. Musical performance. Music and emotion. Musical cognition. Schenker. Schenkerian analysis.

1. Introdução

Não é incomum notar que, no meio acadêmico, existem linhas de pensamento e pesquisa que se desenvolvem contemporaneamente de maneira independente e com pouco contato entre si. Essa existência de uma enorme diversidade de abordagens possíveis frequentemente leva a consideráveis distonias entre os resultados provenientes de seus postulados e práticas. Tentar favorecer algum diálogo e discussão baseados no confronto saudável de ideias entre diferentes áreas da pesquisa musical é a principal motivação deste breve artigo.

Com algum conhecimento da Análise Schenkeriana e das constatações e resultados oriundos de estudos empíricos da área da Música e Emoção é possível notar os significativos contrastes de ênfase e valoração dos diferentes aspectos musicais entre essas

duas abordagens. Esses contrastes se expressam claramente nos postulados a respeito da interpretação musical, que são o foco deste trabalho.

Nas próximas seções apresentamos um histórico resumido desses dois olhares sobre a música. Em seguida, trataremos do confronto entre essas duas visões a respeito da interpretação musical.

2. Breve histórico e resumo do pensamento schenkeriano

Heinrich Schenker (1868-1935) foi um renomado teórico musical. Atuou no diversificado cenário erudito europeu dos inícios do século XX, onde inovações harmônicas, (a)tonais e formais coexistiam com a continuidade do então já frágil predomínio da estabilidade do tonalismo, consolidado especialmente através da tradição austro-germânica dos séculos XVIII e XIX, da qual Schenker era árduo defensor (GRIFFITHS, 1987; PANKHURST, 2008).

Dentre seus vários trabalhos teóricos, Schenker destacou-se para a posteridade por seu olhar analítico sobre a música que, até então, era inédito. Seu pensamento consistia em reduzir a superfície harmônico-tonal de uma peça musical até o que seria sua estrutura mais fundamental e básica, a *Ursatz*, que seria o maior fator responsável por sua unidade e coesão interna. Ele, inclusive, foi pouco comedido ao tomar os resultados dessa redução das obras como base para juízos de valor a respeito de sua qualidade. Após sua morte, outros teóricos, a partir de seus postulados, fundaram o *corpus* do que hoje conhecemos propriamente como Análise Schenkeriana (BARROS e GERLING, 2009; PANKHURST, 2008).

Além dos escritos sobre análise musical, Schenker escreveu seu inacabado tratado *The Art of Performance*, além de outros escritos de menor vulto (originalmente em alemão), que tratam especificamente dos fundamentos de seu pensamento aplicados à interpretação musical.

Percebe-se, por seus escritos, que Schenker concebe a obra musical como uma entidade profunda, reveladora e orgânica, quase que autônoma, e que não deve ser analisada descolada de seu aspecto integral. Ele parece menos interessado nos efeitos mais perceptíveis pela superfície da obra apresentada pelo intérprete do que na sua essência estrutural mais profunda, expressa pela *Ursatz*. Dentro de sua concepção, a própria análise musical torna-se um processo instigante e indispensável para interpretar adequadamente uma peça (SCHENKER, 2000; PANKHURST, 2008).

3. Breve histórico e resumo da pesquisa em Música e Emoção

Certamente, uma das mais fortes e significativas razões para ouvirmos música e nos interessarmos por ela é sua capacidade de nos expressar, sugerir e nos fazer sentir emoções. (DENORA, 2010; JUSLIN e SLOBODA, 2010)

O campo de pesquisas em Música e Emoção integra o cenário dos estudos da Cognição Musical. As pesquisas em Música e Emoção começaram a apresentar algum desenvolvimento a partir de meados do século XX. Já ao final do século, diversos estudos consagraram a utilização cada vez mais frequente de experimentos com a participação de ouvintes na busca de melhor compreender as tendências de resposta emocional à música. As diversas publicações das últimas décadas nos permitem observar o significativo desenvolvimento nas pesquisas desse campo desde os anos 90 do século XX até os dias atuais (PALMER, 1997; JUSLIN e SLOBODA, 2010).

Embora o foco dos estudos desse campo não seja especificamente a interpretação musical, diversos desdobramentos das suas pesquisas podem estender-se aos intérpretes e professores de interpretação musical e por eles serem aproveitados. Os postulados da área de Música e Emoção alicerçam-se fortemente na Psicologia Experimental. Seus apontamentos a respeito da interpretação musical apontam para um grande protagonismo do ouvinte, que é o receptor e alvo final de toda a performance.

4. Proximidades, contrastes e tensões entre as visões interpretativas schenkeriana e dos estudos em Música e Emoção

De todas as diferenças de possível constatação entre essas duas abordagens no que tange à interpretação musical, pode-se dizer que a maior e mais fundamental delas reside na relação entre as entidades da cadeia musical em que cada uma delas se foca. Schenker foca-se majoritariamente na relação entre obra e intérprete e, por conseguinte, como bem ressaltam Guilherme Barros e Cristina Gerling (2009), numa tentativa de aproximação entre intérprete e compositor. Já a concepção de interpretação apresentada pelos pesquisadores da área de Música e Emoção foca-se principalmente na relação entre intérprete e ouvinte, mesmo sem desprezar, de todo, o papel compositor.

O objetivo maior da performance musical também é divergente entre as duas concepções. Barros e Gerling (2007) afirmam que, na concepção schenkeriana, a maior missão do intérprete consiste em clarificar e iluminar a estrutura da obra, como que jogando luz e sombra alternadamente, conforme o nível hierárquico de importância de cada estrutura

da peça. Para tanto, a obra musical deve ser compreendida pelo intérprete em seu aspecto essencial e profundo, como um todo orgânico e dotado de sentido por meio dessa organicidade. A leitura da obra *The Art of Performance* de Schenker (2000) revela uma incansável busca do autor pelo que seriam as genuínas intenções do compositor que se escondem por trás da superfície da partitura. Para a maioria dos adeptos do pensamento da Cognição Musical, no entanto, a performance de uma peça deve buscar, sobretudo, expressar para o ouvinte efetivamente os conteúdos emocionais almejados pelo intérprete (JUSLIN *et. al.*, 2008), sem que esses conteúdos estejam necessariamente alinhados com as intenções originais do compositor (quase sempre difíceis de saber). Essa concepção não exclui aspectos estruturais em termos de harmonia e forma que, segundo Elder Gomes da Silva (2014), constituem também pistas para a percepção e sentimento de emoções a partir da música, mas esses aspectos são apenas alguns dentre os vários outros responsáveis por essa resposta emocional do ouvinte, que deve ser o principal foco do intérprete.

Ainda quanto à questão da expressividade, Patrik Juslin *et al.* (2008) ainda ressaltam que desde o século XVIII tratados musicais como os Carl Philipp Emmanuel Bach (1949) e Johann Joachim Quantz (2010) apontaram a importância desse papel do intérprete. Esses tratados não eram ignorados por Schenker, que os cita em *The Art of Performance*. O teórico austríaco parece concordar com os teóricos da Música e Emoção em alguns aspectos relativos à expressividade da chamada “música antiga”,¹ como a necessidade de que esse repertório seja interpretado expressivamente, como recomendam os citados tratados antigos. No entanto, apesar desse ponto de concordância, Schenker ressalta que essa expressividade da interpretação deve subordinar-se inequivocamente à obra como entidade dotada de um sentido aparentemente oculto, que deve ser descoberto pelo analista/intérprete. Ao que parece, à época de Schenker, as partituras de “música antiga”, por não conterem originalmente muitas sinalizações de dinâmica e articulação, como aponta Nikolaus Harnoncourt (1988), poderiam induzir a uma menor expressividade na interpretação, visão que ambas as correntes parecem combater, especialmente no âmbito desse repertório.

A interpretação na concepção schenkeriana, segundo Barros e Gerling (2007) e Frank Kuehn (2011), baseia-se na integralidade da obra (representada pela partitura) e em sua estrutura fundamental enquanto entidade suprema e que deve nortear as escolhas expressivas da performance. A busca pela “iluminação” da obra, a qual pode deixar transparecer a genialidade ou mediocridade do seu compositor, deve sobrepujar-se aos intentos de expressão individual do intérprete e mesmo às buscas de conformidade estilística. O intérprete deveria

compreender que, por detrás da realização notacional limitada da partitura, há uma estrutura fundamental invisível ao olhar meramente superficial sobre a música e que é a essa estrutura que ele deve servir. Um dos capítulos iniciais do tratado de Schenker (2000) intenciona esclarecer o leitor, utilizando exemplos, sobre a importância de presumir as intenções do compositor para a obra a partir da notação musical. Servindo adequadamente à transparência dessa estrutura fundamental da obra, o intérprete poderia libertar-se de certas demandas estilísticas e da pejorativa influência de seu próprio interesse expressivo individual. Já na concepção de performance baseada nos estudos de Música e Emoção, a influência desses fatores, em especial dos intentos de expressão individual, não é entendida como desvantajosa ou negativa e sim integrante da atividade interpretativa, sendo um fator que contribui com o potencial expressivo da performance e com sua potencialidade de afetar o ouvinte. Nessa visão, as estruturas musicais apresentadas através da partitura configuram-se relativamente como menos importantes do que na visão schenkeriana, e são entendidas como potencialmente dotadas de múltiplos significados e possibilidades de interpretação, sem que haja um juízo de valor rígido a respeito da correção ou adequação delas.

Schenker teria desenvolvido os termos “dissimular” e “emoldurar”, destacados por Barros e Gerling (2007). Embora os próprios autores do artigo admitam dificuldades em compreender os escritos de Schenker a respeito da performance, que segundo eles seriam vagos em vários aspectos, o termo “dissimular” faria referência à utilização de recursos elementares da interpretação como dinâmica e agógica, por exemplo, no sentido de clarificar os diferentes níveis hierárquicos estruturais. Enquanto isso, “emoldurar” significaria algo como projetar essa estrutura hierarquizada destacando suas articulações relevantes, permitindo com que a obra seja projetada de maneira a induzir que a audiência possa apreciá-la com transparência em relação a sua verdadeira essência. Kuehn (2011) estabelece outra visão especialmente em relação ao termo “emoldurar”, que ele traduz como “toque diferenciado”. Em seu entendimento, o “toque diferenciado” seria o princípio norteador de uma adequada hierarquização de notas na performance no plano da melodia, algo como “ressaltar as notas importantes”.

Como é claramente expresso em seu tratado sobre interpretação, para Schenker (2000), os intérpretes deveriam espelhar-se na organicidade do fôlego e respirações dos cantores e instrumentistas de sopro em direção à busca de legar à obra a organicidade que a deveria caracterizar. Esse é o fator que o motiva a dirigir seu tratado primordialmente aos pianistas e à interpretação pianística, terreno onde a percepção desses constrangimentos

biológicos da respiração e do fôlego são menos aparentes. Annie Yih (2013), em sua análise de um prelúdio de Chopin, comenta recorrentemente as aplicações da visão schenkeriana como norteadora para interpretações com um fraseado musical coerente. A partir de seu artigo, percebe-se que a dimensão fraseológica enfatizada pelo pensamento schenkeriano pode mostrar-se útil ao intérprete.

Em relação à relevância da frase musical, a área de Música e Emoção parece ir ao encontro das concepções do teórico austríaco. Diversos autores como Caroline Palmer (1997) e Juslin *et al.* (2008) apontam que traços da estrutura musical que se aproximem da estrutura da linguagem verbal e dos movimentos naturais humanos parecem ser mais apreciados pelos ouvintes. Segundo Palmer, a frase musical, mais do que o membro de frase ou o período, parece ser a estrutura fraseológica mais claramente distinguida pelo ouvinte durante a escuta. Já a totalidade da obra e as grandes estruturas fraseológicas, valorizadas por Schenker, tendem a ser menos percebidas como unidades pelos ouvintes, a menos que sejam contrastantes entre si por mudanças radicais na textura, timbre ou outros aspectos sensíveis de percepção mais fácil e imediata. Em outras palavras, nossa limitada memória, segundo a Cognição Musical, impõe dificuldades na direção de uma compreensão global da obra, como a defendia Schenker, então nossa atenção, cognitivamente, tende a se voltar primordialmente para os aspectos mais locais, que na concepção schenkeriana não passariam de efeitos ou superficialidades da peça.

Assim como Schenker, no campo da Música e Emoção, Juslin *et al.* (2008) e Susan Hallam (2010) apresentam críticas a respeito do ensino de interpretação musical. No entanto, essas críticas são bem divergentes daquelas emitidas por Schenker em relação aos intérpretes de seu tempo. Para Juslin *et al.*, por exemplo, no processo de ensino-aprendizagem tradicional da interpretação musical existe pouca ênfase na observação científica de como alterações nos recursos interpretativos podem gerar *feedbacks* emocionais diferentes e até contrastantes nos ouvintes, mesmo diante de uma mesma composição. Nessa concepção, o compromisso maior do intérprete não deve ser com a obra em si, que seria uma entidade de teor mais abstrato e pouco palpável, mas sim com o ouvinte e sua percepção. Os postulados de interpretação musical oriundos dos estudos de Música e Emoção concentram-se na ideia de que a música só existe de fato, a partir de sua realização na performance (ainda que essa performance se consolide em um fonograma), como defende Alexandre Almeida (2011). Essa concepção difere radicalmente da de Schenker (2000) que, apesar de reconhecer as limitações

da notação musical, defende que uma obra musical existe por si só, independente da performance.

Experimentos com ouvintes relatados por Alf Gabrielsson e Patrik Juslin (1996), entre diversos outros, demonstraram tendências de repercussões do emprego de recursos interpretativos na resposta emocional dos ouvintes. Exibimos na Figura 1 a versão traduzida de uma tabela apresentada por Juslin *et al.* (2008) consolidando essas tendências. Embora os próprios autores da área reconheçam a limitação contextual e generalidade de tabelas como essa e estejam cientes da necessidade de consideração de outros fatores influentes na percepção e no julgamento do ouvinte para uma análise mais completa (como ressalta Silva, 2014), o estudo dessas tendências gerais poderia ser de utilidade para os intérpretes aperfeiçoarem sua possibilidade de afetação no ouvinte, fator esse que não parecia estar entre as principais preocupações de Schenker. Dentro da linha de pensamento defendida pelo teórico austríaco, ao contrário, uma tabela como essa poderia ser considerada pouco ou quase nada relevante, podendo ser argumentado que ela tem como foco a superficialidade do efeito, descolada do contexto da obra musical e, na concepção schenkeriana, as direções interpretativas devem dar-se exclusivamente em função da obra. Esse é um dos mais relevantes pontos de tensão entre as duas concepções confrontadas neste trabalho.

Emoções / Pistas acústicas							
	Andamento	Intensidade sonora	Articulação	Timbre	Ataque	Amplitude do vibrato	Velocidade do vibrato
Raiva	↑	↑	=	↑	↑	↑	=
Contentamento	↓	=	↑	=	↓	↓	↓
Curiosidade	=	=	↓	=	↓	↑	=
Disgosto	=	↑	↓	=	↑	=	↑
Medo	=	↓	↓	↓	↑	=	↑
Felicidade	↑	↑	↓	=	↑	↓	=
Ciúmes	↑	↑	=	↑	=	↑	↓
Amor	↓	=	↑	=	↓	=	↓
Orgulho	=	↑	=	↑	↑	=	↑
Tristeza	↓	↓	↑	↓	↓	↓	↓
Vergonha	↓	↓	↓	↓	=	=	↑
Ternura	↓	↓	↑	↓	↓	↓	=

Nota: ↑ indica valor alto, ↓ indica valor baixo, = indica valor médio. Um valor alto, para cada um desses fatores indica (respectivamente): andamento rápido (*versus* lento), alto nível de intensidade sonora (*versus* baixo), articulação legato (*versus* staccato), timbre com predominância (*versus* escassez) de parciais agudos no espectro frequencial, ataques rápidos (*versus* lentos), amplitude grande (*versus* pequena) de vibrato, vibrato rápido (*versus* lento). Pesquisa realizada com 216 ouvintes para “andamento”, “intensidade sonora” e “articulação” e 144 ouvintes para os demais fatores.

Figura 1: Confluência entre recursos interpretativos e respostas emocionais nos ouvintes. Tradução de tabela encontrada em Juslin e outros (2008, p. 255)

Embora Fernando Poles (2018), Nakajima (2013) e Yih (2013) mencionem os benefícios que a conscientização dos músicos a respeito dos pilares harmônico-tonais de uma obra pode gerar na sua performance, especialmente quanto ao efeito mais objetivo da

fraseologia e o mais subjetivo de dar maior segurança ao intérprete, em termos práticos, a concepção schenkeriana de interpretação pode apresentar algumas lacunas em relação ao que seria uma compreensão precisa e correta da obra em termos interpretativos e como ressaltar sua estrutura através da performance. Fenômeno diferente ocorre na concepção oriunda do campo da Música e Emoção, onde tabelas como a apresentada acima buscam relacionar o uso de recursos interpretativos à efetividade da expressão emocional. No entanto, esse campo não oferece uma diretriz tão clara (até por não considerar como sendo de sua alçada) em relação à missão do intérprete quanto Schenker ofereceu.

A área de Música e Emoção ainda tem muito a avançar no que tange a abordagens mais direcionadas ao intérprete, mas já é possível apreender algo sobre elas. Seus postulados são decorrentes não apenas de estudos baseados nas descobertas recentes a respeito do processamento de informações no cérebro humano e da Psicologia ocorridas nas últimas décadas, mas sobretudo através de experimentos práticos quanto às respostas emocionais de ouvintes. Por outro lado, embora Schenker possa ser considerado um autor ainda atual em algumas de suas visões analíticas e alguns dos aspectos defendidos por ele possam ser aproveitados pelos intérpretes, a sua visão focada na concepção da obra como uma entidade orgânica e independente tende a colocar intérpretes e ouvintes em uma posição de compromisso irrestrito com a obra em si. Essa posição é questionada por autores como Almeida (2011), que focalizam a relação entre intérprete e ouvinte, mais do que entre a obra e o intérprete. Como já expresse anteriormente, os objetivos finais de Schenker parecem incompatíveis com as limitações humanas de memória durante a escuta musical, como demonstra a *Cognição Musical*.

4. Considerações finais

Podem-se observar alguns pontos de convergência entre as duas abordagens aqui comparadas como, por exemplo, a alusão aos tratados do século XVIII como referências e a importância da frase musical para a compreensão da performance. No entanto, cabe mencionar a clara diferença entre ângulos de visão dessas duas correntes a respeito do fenômeno musical e da entidade entendida como “obra” musical. Enquanto Schenker entende a obra como sujeito e objeto para a abordagem performática, a área de Música e Emoção parece não se preocupar muito com essa conceituação, focando prioritariamente em como a codificação de emoções na interpretação se dá através da manipulação dos diversos fatores envolvidos na performance, ainda que não levando tanto em consideração a totalidade da obra, tão valorizada por Schenker.



Dessa maneira, pode-se observar considerável incompatibilidade entre as duas visões, o que se dá certamente por conta das diferentes lentes com que cada uma delas enxerga e pesa as relações de autoralidade, criatividade interpretativa, escuta musical e da obra como entidade autônoma.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por Uma Visão de Música como Performance. *Opus*, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201>. Acesso em: 15 mar 2020.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. Análise Schenkeriana e Performance. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/307>. Acesso em: 15 mar 2020.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York, W. W. Norton & Company, 1949. 449 p.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. Análise Schenkeriana: interpretação e crítica. *Pesquisa em Música no Brasil: métodos, domínios e perspectivas*, Goiânia, v.1, p. 87-121, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/Pesquisa_e_Mu%CC%81sica.pdf. Acesso em: 15 mar 2020.

DENORA, Tia. Emotion As Social Emergence: perspectives from music sociology. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. (org.). *Handbook of Music and Emotion: theory, research, application*. New York, Oxford University Press, 2011. Capítulo 7, p. 322-370 (em versão do Google Play Livros).

GABRIELSSON, Alf; JUSLIN, Patrik N. Emotional Expression in Music Performance: between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, Reino Unido. v. 24, p. 68-91, 1996.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987. 206 p.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1988. 272 p.

HALLAM, Susan. Music Education: the role of affect. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. (org.). *Handbook of Music and Emotion: theory, research, application*. New York, Oxford University Press, 2010. Capítulo 28, p. 1512-1574 (em versão do Google Play Livros).

JUSLIN, Patrik N.; FRIBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin; KARLSSON, Jessika. Feedback Learning of Musical Expressivity. In: WILLIAMON, Aaron (org.).



Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance. New York, Oxford University Press, 2008. Capítulo 13, p. 247-270.

JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. Aims, Organization, and Terminology. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. (org.). *Handbook of Music and Emotion: theory, research, application*. New York, Oxford University Press, 2010. Capítulo 1, p. 28-44 (em versão do Google Play Livros).

KUEHN, Frank Michael Carlos. *Heinrich Schenker e A Arte da Performance: uma análise de incongruências conceituais resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 21, 2011, Uberlândia. Anais, 2011, p. 1-11.

NAKAJIMA, Ayako Karen. *Effects of Lessons in Schenkerian Analysis Upon Students' Performances of Tonal Works*. Vancouver, 2013, 198 p. Dissertação (Mestrado em Música). Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2013.

PALMER, Caroline. Music Performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, p. 115-138, 1997.

PANKHURST, Tom. *SchenkerGuide: a brief handbook and website for Schenkerian Analysis*. New York e London, Routledge: Taylor & Francis Group, 2008. 258 p.

POLES, Fernando Benelli. Análise Schenkeriana como Subsídio para a Interpretação e Performance Violonística: Prelúdio BWV 999, de J. S. Bach. *Debates / UNIRIO*, Rio de Janeiro. v.21, p.179-202, 2018.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. 2ª ed. London, Faber and Faber, 2010.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. New York e Oxford, Oxford University Press, 2000. 136 p.

SILVA, Elder Gomes da. *Percepção de Emoções em Música Brasileira: um estudo sob a perspectiva do Expanded Lens Model*. Curitiba, 2014. 135 p. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

YIH, Annie. Connecting Analysis and Performance: A case study for developing an effective approach. *Gamut: online journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, v. 1, n. 1, p. 277-308, 2013. Disponível em: <https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=gamut>. Acesso em 15 mar 2020.



Notas

¹ Por praticidade, utilizamos aqui o termo “música antiga” (*early music* em inglês) na sua acepção mais corriqueira, a mesma defendida por Nikolaus Harnoncourt (1988): a música composta até o final do século XVIII. Estamos conscientes, no entanto, de que autores mais recentes possam, com certa razão, questionar essa tradicional acepção.