



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Guias de execução para memorização aplicados à
interpretação das *Variações Abegg* de Robert Schumann**

Bibiana Maria Bragagnolo

João Pessoa
Fevereiro/2014



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg* de Robert Schumann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa Práticas Interpretativas – Piano.

Bibiana Maria Bragagnolo

Orientadora: Dra. Luciana Noda

João Pessoa
Fevereiro/2014

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Dra. Luciana Noda, pela brilhante orientação artística e acadêmica.

Aos professores doutores José Henrique Martins e Didier Guigue, pelas contribuições realizadas no decorrer da realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, pela oportunidade de fazer parte deste corpo discente.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, contribuindo para a realização desta pesquisa.

Aos meus pais Carmen e Nestor Bragagnolo, pelo apoio incondicional e presença em todas as etapas da realização do mestrado.

Aos meus irmãos Nestor e Cassiano Bragagnolo e às minhas cunhadas Mariusa Pitelli e Paula Bouzón Bragagnolo, pelo apoio recebido.

À minha tia e madrinha Neura Bragagnolo, pela inspiração e incentivo.

RESUMO

Esta pesquisa testou duas aplicações do modelo de memorização através de guias de execução, proposto por Chaffin *et al.* (2002), nas *Variações Abegg* de Schumann. A primeira aplicação do modelo teve como fim a memorização da peça e a execução da mesma em público, visando uma performance sem falhas de memória. A segunda aplicação adotou uma visão diferenciada do modelo e buscou aprimorar a interpretação da peça através da utilização dos guias de execução como focos de atenção durante a performance, tendo como objetivos: (1) testar os guias de execução expressivos como focos de atenção durante a performance e a sua influência na produção do som e (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte de guias de execução expressivos nas *Variações Abegg*, de Schumann. A metodologia contou com o suporte de dois diários de estudo e testes das aplicações em quatro apresentações públicas. Nestas apresentações o número e falhas de memória por parte da intérprete e autora deste trabalho foi praticamente nulo. Realizamos também uma análise comparativa de aspectos de manipulação do tempo e timbre entre duas gravações de performances públicas das *Variações Abegg*, realizada através do software Sonic Visualiser, com o intuito de verificar o resultado sonoro efetivo da utilização dos guias. Os resultados desta pesquisa, além de comprovar a eficácia do modelo a partir de guias de execução na memorização da peça, revelaram a possibilidade de utilização dos guias expressivos no aprimoramento da interpretação musical, principalmente na segunda aplicação do modelo.

PALAVRAS-CHAVE: memorização, interpretação musical, guias de execução, *Variações Abegg*.

ABSTRACT

This research tested two different applications of the performance cue's memorization model (CHAFFIN *et al.*, 2002) in Robert Schumann's *Abegg Variations*. The aim of the first model's application was the memorized public performance of the piece with no memory lapses. The second application, otherwise, adopted a different view of the model and its aim was to improve musical interpretation through the utilization of the performance cues as points of attention during performance, and its purposes were: (1) to test expressive performance cues as points of attention during performance, and its influence in the resulting sound, and (2) to investigate the potentiality of timbre and timing as parameters of the expressive performance cues applied in the *Abegg Variations*'s performances. The methodology was supported by two practice diaries and audio recorded tests of the applications in four public performances. In these performances the number of memory lapses was inexistent or almost inexistent. We also realized a comparative analysis of the timbre and timing in two recordings of these public performances, to verify the result of the use of performance cues projected in the sound. The results of this research confirmed the efficacy of the performance cue's memorization model in the *Abegg Variations* and also revealed the possibility of using the expressive performance cues in the refinement of the musical interpretation, mainly in the second application of the model.

KEYWORDS: memorization, musical interpretation, performance cues, *Abegg Variations*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Anotação dos guias de execução na partitura das <i>Variações Abegg</i> de Schumann.....	27
FIGURA 2 – Citação do tema na voz superior (momento de identificação pessoal com a peça), <i>Cantabile</i> , compasso 108.3 – 111.....	28
FIGURA 3 – Dedilhado como guia de execução básico nas <i>Variações Abegg</i> (c. 142 - 144).....	29
FIGURA 4 – Progressão harmônica da mão esquerda (Sol menor-Dó maior-Fá maior), que serviu como GE na Variação I (c. 37 – 39).....	30
FIGURA 5 – GE que pode ser classificado de diferentes maneiras, localizado no Tema (c. 8.3 – 12.2).....	34
FIGURA 6 – Citação do tema no <i>Finale</i> (c. 176.2.3 – 177.2) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	35
FIGURA 7 - Citação do tema no <i>Finale</i> (c. 196.2 - 197) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	40
FIGURA 8 - Mudança de caráter/textura no Tema (c. 8.3 – 12.2) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	41
FIGURA 9 - Mudança de caráter/textura na Variação I (c. 54.2 – 56) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	41
FIGURA 10 - Mudança de caráter/textura na Variação II (c. 76.3 – 80) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	42
FIGURA 11 - Chegada ao clímax no <i>Cantabile</i> (c. 120 – 122) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	43
FIGURA 12 - Chegada ao clímax do <i>Finale</i> (anacruse do c. 146 – 153) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo.....	44
FIGURA 13 - Citação do tema na Variação I (c. 40.3 – 44) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	45
FIGURA 14 - Citação do tema Variação III (c. 88.3 – 90) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	46
FIGURA 15 - Citação do tema no <i>Cantabile</i> (c. 108.3 – 112) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	47
FIGURA 16 - Mudança de caráter/textura na Variação I (c. 45 48) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	48

FIGURA 17 - Mudança de caráter/textura na Variação II (c. 64.3 – 67) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	48
FIGURA 18 – Mudança de caráter/textura no <i>Cantabile</i> (c. 114.3 – 115) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	49
FIGURA 19 - Mudança de caráter/textura no <i>Finale</i> (c. 127.2 – 128) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	49
FIGURA 20 - Mudança de caráter/textura no <i>Finale</i> (c. 212 – 213) como GE expressivo vinculado ao timbre.....	50
FIGURA 21 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 174 – 177, 1ª aplicação do modelo.....	55
FIGURA 22 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 174 – 177, 2ª aplicação do modelo.....	55
FIGURA 23 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 195 – 200, 1ª aplicação do modelo.....	56
FIGURA 24 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 195 – 200, 2ª aplicação do modelo.....	56
FIGURA 25 – Manipulação expressiva do tempo no Tema, compasso 7 – 12, 1ª aplicação do modelo.....	57
FIGURA 26 – Manipulação expressiva do tempo no Tema, compasso 7 – 12, 2ª aplicação do modelo.....	57
FIGURA 27 – Manipulação expressiva do tempo na Variação I, compasso 54 – 56, 1ª aplicação do modelo.....	58
FIGURA 28 – Manipulação expressiva do tempo na Variação I, compasso 54 - 56, 2ª aplicação do modelo.....	58
FIGURA 29 – Manipulação expressiva do tempo na Variação II, compasso 76 - 80, 1ª aplicação do modelo.....	59
FIGURA 30 – Manipulação expressiva do tempo na Variação II, compasso 76 - 80, 2ª aplicação do modelo.....	59
FIGURA 31 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Cantabile</i> , compasso 120 - 122, 1ª aplicação do modelo.....	60
FIGURA 32 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Cantabile</i> , compasso 120 - 122, 2ª aplicação do modelo.....	60
FIGURA 33 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 145 - 153, 1ª aplicação do modelo.....	61

FIGURA 34 – Manipulação expressiva do tempo no <i>Finale</i> , compasso 145 - 153, 2ª aplicação do modelo.....	61
FIGURA 35 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 39 - 44, 1ª aplicação do modelo.....	62
FIGURA 36 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 39 - 44, 2ª aplicação do modelo.....	63
FIGURA 37 – Manipulação do timbre na Variação III, compasso 87 - 90, 1ª aplicação do modelo.....	64
FIGURA 38 – Manipulação do timbre na Variação III, compasso 87 - 90, 2ª aplicação do modelo.....	64
FIGURA 39 – Manipulação do timbre no <i>Cantabile</i> , compasso 107 - 112, 1ª aplicação do modelo.....	65
FIGURA 40 – Manipulação do timbre no <i>Cantabile</i> , compasso 107 - 112, 2ª aplicação do modelo.....	65
FIGURA 41 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 44 - 48, 1ª aplicação do modelo.....	66
FIGURA 42 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 44 - 48, 2ª aplicação do modelo.....	67
FIGURA 43 – Manipulação do timbre na Variação II, compasso 63 - 67, 1ª aplicação do modelo.....	68
FIGURA 44 – Manipulação do timbre na Variação II, compasso 64 - 67, 2ª aplicação do modelo.....	68
FIGURA 45 – Manipulação do timbre no <i>Cantabile</i> , compasso 113 - 116, 1ª aplicação do modelo.....	69
FIGURA 46 – Manipulação do timbre no <i>Cantabile</i> , compasso 113 - 116, 2ª aplicação do modelo.....	70
FIGURA 47 – Manipulação do timbre no <i>Finale</i> , compasso 125 - 130, 1ª aplicação do modelo.....	71
FIGURA 48 – Manipulação do timbre no <i>Finale</i> , compasso 125 - 130, 2ª aplicação do modelo.....	71
FIGURA 49 – Manipulação do timbre no <i>Finale</i> , compasso 211 - 213, 1ª aplicação do modelo.....	72
FIGURA 50 – Manipulação do timbre no <i>Finale</i> , compasso 211 - 213, 2ª aplicação do modelo.....	73

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Etapas do processo de aplicação dos guias de execução.....	25
TABELA 2 - Guias de execução estabelecidos para as <i>Variações Abegg</i> , de Schumann.....	32
TABELA 3 - Número de guias de execução por variação.....	33
TABELA 4 - Número de guias de execução.....	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 REFERENCIAL TEÓRICO.....	16
1.1 Memorização através de guias de execução.....	16
1.1.1 Revisão bibliográfica.....	18
1.2 Manipulação expressiva do timbre e do tempo.....	21
1.2.1 O timbre na performance.....	21
1.2.2 Manipulação temporal em música.....	22
2 MEMORIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DAS VARIAÇÕES ABEGG DE R. SCHUMANN.....	25
2.1 1ª aplicação dos guias de execução nas <i>Variações Abegg</i>	26
2.1.1 Utilização dos guias de execução nas sessões de estudo.....	30
2.1.2 Resultado da 1ª aplicação nas sessões de estudo.....	31
2.2 Teste da 1ª aplicação dos GEs em apresentação pública.....	35
2.3 2ª aplicação dos guias de execução nas <i>Variações Abegg</i>	36
2.3.1 Guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo.....	39
2.3.2 Guias de execução expressivos vinculados ao timbre.....	44
2.4 Teste da 2ª aplicação dos GEs em apresentações públicas.....	50
3 ANÁLISE COMPARATIVA DOS RESULTADOS.....	52
3.1 Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados ao timbre.....	54
3.2 Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo.....	61

3.3 Resultado das análises comparativas.....	73
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS.....	78
ANEXOS.....	82
Anexo A.....	83
Anexo B.....	97

INTRODUÇÃO

Pesquisas sobre memorização abrangem variados ramos do conhecimento, entre eles a música, área na qual pesquisas sobre o assunto vêm sendo realizadas desde o século XX, com o trabalho de autores como Snyder (2001), Kaplan (1987) e Liemer e Gieseeking (1972). As pesquisas sobre memorização em música muitas vezes dialogam com conhecimentos de outras áreas, como a neurociência (ESCHRICH, 2008; WILLIAMON; EGNER, 2004) e a psicologia (PALMER, 2006; CHAFFIN et al, 2002).

Um importante conceito advindo de pesquisas sobre memorização e aplicado à performance musical é a sua classificação em quatro diferentes tipos: (1) memória muscular ou motora, que em música se refere à memória dos gestos físicos necessários para tocar o instrumento; (2) memória aural ou auditiva, que diz respeito à memória dos sons; (3) memória visual, que diz respeito tanto à memória da visualização da partitura quanto da posição das mãos no instrumento e; (4) memória conceitual ou declarativa, aquela descrita em termos de análises conscientes realizadas para entender determinada música (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 31). Estes quatro tipos de memória são utilizados na memória musical, tendo todos eles certo grau de importância.

Porém, é relevante ressaltar que “memórias direcionadas por conteúdo, isto é, entendimento analítico em vários níveis hierárquicos, são mais susceptíveis de serem explícitas (conscientes) e envolvem o conhecimento (linguagem) declarativo” (GERBER, 2012, p. 33). A utilização da memória conceitual garante uma maior eficácia e segurança, já que, por outro lado, uma memorização baseada em repetições mecânicas “é mais propensa a ser implícita (inconsciente) e envolve um conhecimento sobre o procedimento motor com base na execução de tarefas” (GERBER, 2012, p. 33). Assim, fica claro que na memorização em música as memórias implícita e explícita devem atuar em conjunto.

No contexto musical, memória e performance são temas intimamente relacionados e muitas vezes indissociáveis, uma vez que dentro do legado da música ocidental de concerto a memorização faz parte da performance musical. O tocar de memória é uma tradição que se iniciou no século XIX e que se mantém até o presente, sendo visto muitas vezes como medida de competência profissional. Em muitas das situações da vida profissional de um músico, como bancas examinadoras ou concursos, a apresentação de um programa memorizado é considerada obrigatória, o que revela a importância da realização de pesquisas sobre o assunto. Independentemente das tradições estabelecidas ao longo da história, alguns

pesquisadores investigaram sistematicamente a finalidade do tocar de memória e a sua relação com a expressividade musical. De acordo com uma pesquisa realizada por Williamon (1999), as performances memorizadas são mais expressivas e comunicativas do que aquelas não memorizadas (WILLIAMON, 2006, p. 117). O referido estudo teve como finalidade investigar a validade de se tocar de memória. Para tal, o autor realizou gravações de um violoncelista tocando os Prelúdios de Bach das *Suítas I, II e III* para violoncelo em cinco condições diferentes envolvendo combinações entre o uso de partitura, a execução de memória e a estante como elemento de obstrução da visão do ouvinte. Tais gravações foram analisadas por um grupo de ouvintes, incluindo músicos e não músicos. Estes realizaram avaliações sobre quatro aspectos das gravações assistidas: qualidade geral, entendimento musical, proficiência técnica e comunicabilidade. A partir destas análises o autor chegou à conclusão de que, de modo geral, todos os quatro aspectos analisados melhoram quando a execução é realizada de memória. Davidson (1993 *apud* GERBER, 2012, p. 38), em conformidade com Williamon, constatou em sua pesquisa que “execuções de memória atingem índices mais altos de comunicação e influenciam positivamente os níveis de percepção da expressividade por parte da audiência”. Sloboda, por sua vez, confirma que a memorização de uma peça traz uma maior liberdade para o intérprete, pois liberta o performer de ter que olhar a partitura e garante a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida (2008, p. 112).

Assim, o objetivo inicial desta pesquisa consistiu na aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Robert Schumann, tendo como finalidade última a performance de memória da peça em quatro apresentações públicas. Dentre a literatura sobre memorização em música, selecionamos como referencial teórico principal para esta pesquisa o modelo de memorização através de guias de execução de Chaffin *et al.* (2002), por se tratar de um procedimento deliberado de memorização, que implica um envolvimento consciente por parte do intérprete. Chaffin *et al.*, em pesquisa de 2002, chegaram a significativas conclusões sobre o processo de memorização de músicos através da observação sistemática do processo de aprendizado e memorização do terceiro movimento do *Concerto Italiano* de Johann Sebastian Bach de uma pianista de alta performance (Gabriela Imreh). A principal conclusão de Chaffin *et al.* sobre a memorização em músicos foi que ela envolve a recuperação de pontos cruciais através do emprego de guias instituídos no momento do estudo, ou seja, a utilização de guias de execução. Pesquisas envolvendo a aplicação deste modelo já vêm sendo realizadas, como exemplo aquelas realizadas no Brasil por Gerber (2012), Aquino (2011) e Barros (2008).

A partir do objetivo inicial desta pesquisa (a aplicação do modelo de memorização através de guias de execução), novos objetivos de pesquisa surgiram em decorrência dos desdobramentos da 1ª aplicação na performance e interpretação das *Variações Abegg* de Robert Schumann. A ligação latente entre memória e expressão mencionada nos parágrafos acima, aliada a uma potencialidade que entrevemos da utilização dos guias de execução com finalidades outras que não somente a memorização, trouxeram consigo novos objetivos de pesquisa, sendo eles: (1) investigar a potencialidade dos guias de execução expressivos como focos de atenção durante a performance e a sua influência na produção do som e; (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte de guias de execução expressivos nas *Variações Abegg*, de Schumann. Estes novos objetivos foram incluídos na pesquisa através de uma segunda aplicação do modelo de Chaffin *et al.* (2002), onde uma visão diferenciada da 1ª aplicação do mesmo foi adotada.

A metodologia desta pesquisa se divide em cinco etapas. A (1) primeira etapa se refere à 1ª aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de R. Schumann. Esta teve como objetivo principal a memorização da peça, com o fim de realizar uma performance na qual não houvessem falhas de memória. Em seguida (2) ocorreu o teste desta primeira aplicação, através da realização de um recital, onde a peça foi executada de memória. A terceira etapa (3) diz respeito à 2ª aplicação do modelo de memorização nas *Variações Abegg*. Esta reaplicação, por sua vez, teve como objetivo aperfeiçoar a interpretação musical da peça através da utilização dos guias de execução, levando o foco da utilização dos guias para aspectos expressivos ligados à manipulação do tempo e timbre. Após, se deu o (4) teste da 2ª aplicação do modelo, com a realização de três recitais nos quais a peça foi tocada de memória. Por fim (5) foi realizada uma análise comparativa entre aspectos de tempo e timbre em duas gravações das *Variações Abegg*, referentes à 1ª e 2ª aplicações do modelo de memorização, utilizando como ferramenta o software Sonic Visualiser.

A metodologia utilizada para a pesquisa contou com dois instrumentos de coleta de dados: (1) anotações em dois diários de estudo, sendo que no diário I foram anotadas questões mais objetivas sobre o processo de aplicação do modelo nas *Variações Abegg* e no diário II foram registradas impressões mais subjetivas a respeito do processo de aprendizado, memorização e performance da peça e (2) gravações de áudio. As sessões de estudo referentes à 2ª aplicação do modelo de memorização através de guias de execução foram gravadas em áudio e vídeo, assim como as quatro performances públicas da peça. As informações registradas nos diários de estudo e as gravações das sessões de estudo foram utilizadas para a

análise posterior do processo de memorização. As gravações dos recitais, por sua vez, serviram para as análises comparativas realizadas através do software Sonic Visualiser.

A necessidade de se investigar meios para uma performance de memória que proporcione maior segurança e fluência é evidente na medida em que tal gênero de performance tem valor tanto interpretativo quanto social (WILLIAMON, 1999). A realização de duas aplicações do modelo de memorização através de guias de execução se deu em virtude de uma necessidade que nasceu a partir da experiência prática e da possibilidade de utilização dos guias de execução com uma finalidade não somente de restaurar informações da memória, mas de evidenciar os intentos expressivos e auxiliar na realização dos mesmos na performance pública. Essa nova aplicação se enquadra dentro do que se entende por prática deliberada, ou seja, “aquela que se constitui de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance” (ERICSSON; KRAMPE; TESCHROMER, 1993, p. 368 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 53)

Essa nova maneira de entender os guias de execução foi pensada através de uma aplicação do modelo que tivesse os guias de execução vinculados à expressividade e entendidos como focos de atenção durante a performance em tempo real. Os parâmetros tempo e timbre foram selecionados por se tratarem dos dois aspectos mais inerentes e genuínos da música. De acordo com Epstein, dar forma ao tempo é um dos aspectos mais importantes da performance musical expressiva (*apud* REPP 1997b, p. 257), enquanto Holmes acrescenta a ideia de que “a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais performers comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical” (2012, p. 301). Além disso, estes dois aspectos, por estarem intimamente relacionados com a expressão musical, permitem que o intérprete use a sua criatividade, abrindo espaço para que a individualidade de cada performer seja explorada.

A escolha das *Variações Abegg* de R. Schumann ocorreu por ser uma das peças que integrou o programa do Recital de Mestrado da autora deste trabalho e por ser uma obra complexa do ponto de vista estrutural e interpretativo, o que acaba por tornar a memorização também mais complexa. Ela conta com o tema principal, baseado nas letras A, Bb, E, G, G e as variações I, II, III, *Cantabile* e *Finale*. Cada uma das variações tem características individuais e contrastantes. Há diversidade de andamentos na obra, desde o enérgico *Vivace* no *Finale*, até o andamento mais lento no *Cantabile*. Em relação à textura, a peça também apresenta grande variedade de escrita, com momentos homofônicos e contrapontísticos

(Variação II) e questões técnicas desafiadoras, como, por exemplo, o uso de oitavas em andamentos rápidos (*Finale*).

Esperamos com esta pesquisa somar conhecimento na subárea de Práticas Interpretativas, ampliando o conhecimento sobre estratégias de prática deliberada, válidas para aprimorar não somente a memorização, como também a interpretação musical como um todo. Assim, a reflexão que dá continuidade ao trabalho se inclui na linha de pesquisas fundamentadas na aplicação do modelo de memorização através de guias de execução proposto por Chaffin *et al.* (2002).

REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 Memorização através dos guias de execução

Dentre a literatura sobre memorização em música, o livro de Chaffin, Imreh e Crawford “Practicing Perfection: Memory and Piano Performance” (2002) foi escolhido como referencial teórico principal para esta pesquisa. Estes autores fazem parte da linha de pesquisadores que abordam a memorização através da utilização de guias de execução¹. No referido trabalho, Chaffin sistematizou o processo de memorização por GEs através da observação da prática de estudo e memorização de uma pianista de alta performance, a também autora Gabriela Imreh (CHAFFIN *et al.*, 2002). Através desta observação, Chaffin confirmou que os três princípios que explicavam a memória de experts em outras áreas eram também aplicáveis à memorização em música. Estes três princípios são: (1) organização do novo material em padrões conhecidos *a priori*; (2) uso de um esquema hierárquico de recuperação de informações e; (3) prática como garantia de eficiência (CHAFFIN *et al.*, 2002). O primeiro princípio se refere à habilidade de reconhecer no material novo a ser memorizado alguns padrões que contenham sentido musical, como escalas, arpejos, tríades diatônicas, etc. Este procedimento permite diminuir o número de informações a serem armazenadas na memória, pois as informações individuais são agrupadas em blocos com sentido musical. O segundo princípio diz respeito à utilização de um esquema hierárquico de recuperação de informações da memória, ou seja, a utilização dos guias de execução, sobre o qual falaremos mais detalhadamente nos parágrafos posteriores. O terceiro princípio, por fim, sinaliza que como qualquer outra habilidade humana, a memorização requer prática e é somente através dela que se torna possível a recuperação de informações da memória de forma rápida e eficaz no momento em que for necessário.

Ao observar como os instrumentistas se recuperam de falhas de memória, Chaffin constatou que estes fazem uso de “marcações, sinais, dicas, anotações mentais, ou seja, uma série de expedientes que permitem a recuperação da memória durante a execução” (CHAFFIN *apud* GERBER, 2012, p. 42). Estes expedientes, denominados como guias de execução, dizem respeito a aspectos que requerem maior atenção durante a execução. O autor salienta o fato de que “são as metas expressivas e interpretativas do pianista que devem servir como guias de execução, não os problemas” (2002, p. 72). Os GEs anotados na partitura durante o estudo, além de facilitarem o entendimento musical, podem auxiliar no restauro da

¹ Em inglês *performance cues*, aqui referidos como guias de execução ou GE.

memória, já que foram trabalhados e deliberados antecipadamente e permitem ao performer direcionar mentalmente a execução de memória (GERBER, 2012, p. 47). Tal auxílio no restauro da memória se dá devido ao fato de que “os GEs são representações conceituais da música que estão ligadas com a resposta motora correspondente a ela” (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 201). Deste modo, pensar em determinado GE realiza a ligação entre o pensamento musical e a ação motora necessária para executá-lo no instrumento. Entendido o conceito de GEs, fica evidente que a escolha destes é bastante pessoal e revela a relação entre o intérprete e a obra e também suas decisões interpretativas.

O modelo de memorização através de guias de execução, desenvolvido a partir das observações empíricas de Chaffin, propõe ao intérprete elencar pontos chave da peça para criar uma espécie de mapa mental da mesma, que estará disponível em sua memória de longo prazo para quando for preciso (CHAFFIN *et al.*, 2002). Segundo o autor, “para os músicos a memória envolve a recuperação de pontos cruciais através do emprego de guias instituídos no momento do estudo, ou seja, aspectos da peça nos quais o intérprete focaliza deliberadamente sua atenção sem perturbar a sequência automática dos movimentos” (CHAFFIN *et al.*, 2002 *apud* AQUINO, p. 26). Algo bastante relevante na escolha de guias de execução é a estrutura da peça, que o autor considera “a chave para a memorização assim como para a interpretação” (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 205), o que evidencia a importância da análise no processo de memorização e aprendizado de uma peça musical. Sobre este aspecto é importante ressaltar também o papel determinante da estrutura da peça na organização das sessões de estudo que, de acordo com as observações do autor, muitas vezes se dá a partir da estrutura formal da peça estudada.

Chaffin classificou os guias de execução em quatro diferentes categorias: (1) guias básicos, que dizem respeito a questões técnicas da peça, podendo envolver dedilhados, movimentos do braço necessários para realizar determinada passagem, etc; (2) guias interpretativos, que se aplicam a mudanças dinâmicas, de som e de andamento; (3) guias expressivos, que se referem ao caráter da peça, como sentimentos, atmosferas, etc; e (4) guias estruturais, que delimitam as sessões e subsessões da peça e incluem também os pontos estruturais chamados “switches” ou pontos de troca, que são aqueles nos quais o intérprete deve focar sua atenção, pois com eventual falha podem levar à outra sessão da obra. (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 170).

Chaffin explica, ainda, que os GEs expressivos “representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todos os outros aspectos básicos e interpretativos” (2002, p. 171). Para Imreh, um dos maiores desafios da memorização é a

conciliação entre mãos e cérebro, ou seja, aliar a expressividade musical consciente aos movimentos físicos necessários para realizá-la, que devem estar até certo ponto automatizados (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. xiii). A utilização dos guias expressivos como pontos de concentração durante a performance pode ser, de acordo com a experiência pessoal de Imreh, a solução para este possível descompasso, pois se no momento do estudo o intérprete focou sua atenção nas intenções expressivas, a resposta motora para realizá-los será automaticamente trazida da memória quando focar sua atenção para eles durante a performance, uma vez que para cada intento expressivo houve inúmeras decisões acerca das respostas motoras a serem utilizadas para alcançá-lo. Desta maneira, fica visto que “a interpretação e a expressividade podem ser elementos mais marcantes na memorização do que as questões mecânicas” (CHAFFIN, 1997 *apud* GERBER, 2012, p. 31).

É importante ressaltar que o processo de utilização de guias de execução passa por transformações de acordo com a evolução técnica/interpretativa da peça estudada. Normalmente no início do estudo há uma tendência dos intérpretes em utilizarem maior número de guias básicos, estruturais e interpretativos, enquanto os guias expressivos tendem a ganhar mais importância em um momento posterior do estudo. O número de guias de execução de modo geral também se modifica, tendendo a diminuir com o passar do tempo. Chaffin encoraja os intérpretes a testarem variados guias no momento do estudo, assim como marcá-los na partitura e classificá-los de acordo com seu conteúdo.

A utilização consciente deste modelo de memorização possibilita que, no caso de uma falha de memória, o instrumentista conduza a sua execução para o guia subsequente, reiniciando a sequência motora sem perder a continuidade do fluxo musical. Isso nos leva a crer que, se aplicado corretamente, o modelo permitirá ao intérprete não só a memorização da peça, mas um tocar de memória mais seguro, possibilitando uma execução pública fluente e mais consciente. É possível que os GEs, utilizados como pontos de concentração durante a execução, possam, além de potencializar e direcionar o pensamento tornando mais rápida a recuperação de ocasionais falhas de memória, funcionar como elementos importantes na efetivação sonora da interpretação, principalmente os guias de execução expressivos.

1.1.1 Revisão bibliográfica

O modelo de memorização através de guias de execução vem sendo aplicado e testado em trabalhos diversos. Chaffin, em parceria com outros pesquisadores, realizou estudos nos quais os guias de execução provaram sua eficácia em várias situações, que serão brevemente

descritas a seguir. Em estudo de 2006 (CHAFFIN, NICHOLSON, GINSBORG), o modelo foi testado e aplicado em uma pesquisa que verificou a utilização de guias de execução compartilhados na realização de música em conjunto. Neste caso, a prática de estudo e memorização da solista (Jane Ginsborg, soprano) e do maestro (George Nicholson) foram observadas durante a preparação destes para a performance da *Cantata* de Stravinsky para soprano solo, tenor solo, coro feminino e orquestra. Neste estudo a utilização dos guias de execução apareceu com uma função outra, pois solista e maestro utilizaram-se de GEs compartilhados, que auxiliaram para guiar e coordenar a interpretação musical realizada em grupo. Na pesquisa de 2008 (CHAFFIN, NOICE, JEFFREY, NOICE) os guias de execução foram testados em um estudo de caso envolvendo um pianista de jazz, no qual a investigação se deu em termos da observação do aprendizado de uma música não erudita, na qual o intérprete não toca a partitura exatamente como está escrita, mas realizando alterações rítmicas e melódicas, que inclusive variam de uma performance para outra. Neste caso, mais uma vez a estrutura formal da peça foi utilizada na organização da prática de estudo e os guias de execução foram também utilizados de maneira similar às dos demais estudos e, além de atuarem na organização e recuperação de informações da memória, deram os subsídios necessários para as improvisações. Em 2009 (CHAFFIN, LISBOA, LOGAN, BEGOSH), foi observado o processo de memorização de uma cellista de alta performance (sujeito e também autora do artigo, Tania Lisboa) com finalidade de investigar como se dá o processo de utilização dos guias de execução na memorização de uma peça em um instrumento que não o piano. No processo metodológico foram incluídas as gravações em áudio e vídeo das sessões de estudo da performer, assim como anotações diárias feitas pela instrumentista, que relatou as metas para cada sessão de estudo. O estudo mostrou que a utilização dos guias de execução não é apenas útil para performances de memória, mas para qualquer tipo de performance e, além disso, forneceu sugestões práticas de como os guias de execução podem ser utilizados e/ou ensinados.

No Brasil, duas pesquisas principais com a aplicação do protocolo de Chaffin foram selecionadas para constar nesta revisão de literatura; a dissertação de mestrado de Selva Viviana Aquino (2011) e a tese de doutorado de Daniela Tsi Gerber (2012). Nesse primeiro trabalho a autora avaliou a aplicabilidade do modelo dos guias de execução proposto por Chaffin (2002) como estratégia para a memorização do segundo movimento da *Sonata n° 2* de Dmitri Shostakovich. A autora realizou uma autorreflexão sobre o processo de aprendizado da peça, sendo que ela mesma foi sujeito do estudo. A metodologia de seu trabalho inclui registro escrito das sessões de estudo, gravação das apresentações públicas nas quais a peça

foi executada, confecção de gráficos e planilhas sobre a ocorrência de falhas de memória durante as performances e também a criação de outras estratégias de memorização para trechos específicos. Como conclusão de suas análises, Aquino constatou que a aplicação deliberada do modelo, aliada a outros recursos de estudo, contribuíram para a recuperação da memória na execução.

Gerber (2012) verificou a aplicabilidade dos guias de execução na rememoração de obras escolhidas por três pianistas em diferentes estágios de formação musical. A autora pôde verificar em três sujeitos da pesquisa como o emprego dos GEs ocorre de maneira distinta em virtude das individualidades subjetivas de cada pianista. Em um primeiro contato, os sujeitos escolheram peças para rememorem, *Prelúdios n. 5 e n. 9*, *Estudo n. 1* e *Paulistana n. 7*, todas obras de Cláudio Santoro, e responderam a um questionário. Neste momento os pianistas foram orientados a realizar a rememoração sem nenhuma instrução sobre como proceder, ou seja, utilizariam suas próprias técnicas de estudo e memorização. Em um segundo momento a pesquisadora orientou os participantes em relação à utilização do modelo de Chaffin (GEs). Todo o processo foi monitorado através de gravações de áudio/vídeo, análises das marcações realizadas nas partituras, diários de estudo, questionários, performances públicas e duas reescritas da partitura. A eficácia do modelo mais uma vez foi reforçada, assim como os princípios expostos por Chaffin em suas pesquisas, de que o número e tipo de guias predominantes tendem a mudar com o progresso da prática.

1.2 Manipulação expressiva do tempo e do timbre

A manipulação expressiva do tempo e do timbre na performance se revelaram importantes conceitos para esta pesquisa. Na 2ª aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann estes dois parâmetros nortearam a seleção dos guias de execução expressivos que guiaram a performance pública de memória em tempo real e a interpretação musical. Estes foram selecionados por estarem diretamente vinculados com a expressividade. Posteriormente, a manipulação expressiva do tempo e do timbre foram, conseqüentemente, os parâmetros analisados e comparados nas gravações das apresentações públicas da peça. Para embasar e aprofundar a discussão sobre tempo e timbre em música, apresentamos em seguida o referencial teórico selecionado sobre o assunto.

1.2.1 O timbre na performance

De acordo com Neuhaus, o trabalho com a sonoridade deveria ser a preocupação maior de qualquer intérprete, uma vez que música é som (NEUHAUS, 1985, p. 63). Além disso, o piano como instrumento, aliado à habilidade do intérprete, oferece a possibilidade da criação de diversos timbres, sendo que inúmeros intérpretes e compositores se referem ao piano como capaz de recriar tantos timbres quanto uma orquestra (BERNAYS, 2012, p. 13). Também relevante é a questão de que o timbre, apesar de ser um dos componentes essenciais da música, é pouco abordado na música para piano anterior ao século XX (BERNAYS, 2012, p. 8).

No artigo, “*An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer’s perspective*”, Holmes traz reflexões acerca da comunicação de emoções em música através do uso do timbre. O objetivo principal de sua pesquisa é aprofundar a compreensão da função estética e artística do timbre a partir da perspectiva subjetiva do intérprete. É importante ressaltar que a autora leva em consideração outros pontos cruciais do som além do plano físico deste:

O termo timbre é claramente muito simplista para englobar a complexa síntese que constitui o som instrumental – a ‘voz’ do artista – na performance. Isso é algo central para o propósito artístico, uma vez que um conceito não é capaz de definir ou quantificar a não ser em um senso geral (tanto artisticamente como na prática da performance). Talvez seja a sua dinâmica, sua natureza de mudança que o torne um veículo tão essencial para a imaginação. O estudo científico do timbre continua a prover definições adicionais de suas dimensões. (HOLMES, 2012, p. 317).

Para realizar a investigação, a autora efetuou uma entrevista em modelo semi-estruturado em estilo de conversação com um violonista de alta performance, que fez considerações sobre a sua percepção do timbre como intérprete e também como compositor. As respostas e reflexões do violonista entrevistado foram analisadas através da técnica *Interpretative Phenomenological Analysis*² e revelaram alguns tópicos relevantes, como: o papel central do timbre na performance; timbre, discurso e linguagem; timbre e gesto; perspectivas metafóricas; timbre e afeto; e timbre e propósito artístico.

A análise destes tópicos levou a autora a três pontos de destaque em sua conclusão que, de acordo com a mesma, ainda carecem de investigação futura: (1) o engajamento intuitivo do participante com a música (som) parece estar diretamente ligado às suas respostas emocionais à mesma; (2) a manipulação artística do som está no centro da performance em nível de excelência e (3) as observações realizadas pelo participante sobre a preocupação

² Técnica de análise e interpretação do discurso (WILLING, 2001/2008, SMITH *et al.* 1999 *apud* HOLMES, 2012, p. 309).

central com o som, aliadas à satisfação do mesmo quando metas sonoras eram atingidas, parecem se aliar às teorias filosóficas que vêem o desejo/vontade e a música como a expressão última de realidades metafísicas.

Dois pontos centrais deste artigo são relevantes para o presente trabalho. Em primeiro lugar, a ideia de que “a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais performers comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical” (HOLMES, 2012, p. 301). Tal perspectiva é apoiada pelo fato de que o timbre “aparece como fundamental em qualquer forma de comunicação humana seja o discurso ou a música” (HOLMES, 2012, p. 302). Em segundo lugar, o conceito de timbre de Seashore, apresentado por Holmes (2012), será utilizado para estabelecer a definição de “timbre” para as reflexões que se seguem. As propriedades artísticas e potencial expressivo do timbre são levados em consideração na definição de Seashore. O autor utiliza o termo “sonância” (*sonance*) e o define como “as sucessivas mudanças e fusões que tomam lugar em um som de momento para momento” e recomenda esta definição como o entendimento do termo em um contexto musical (SEASHORE *apud* HOLMES, 2012, p. 303). Neste trabalho o entendimento de timbre levará em conta a definição de Seashore, que abrange tanto o aspecto físico quanto o expressivo de tal parâmetro musical.

1.2.2 Manipulação temporal em música

Tempo e música são indissociáveis, uma vez que a disposição temporal dos sons é uma das qualidades intrínsecas à música, que passa a ter sentido “no tempo e através do tempo” (KRAMER, 1988, p. 1). Tal qualidade confere à manipulação temporal papel de destaque na inteligibilidade do discurso musical. O intérprete precisa lidar com estruturas musicais que se movimentarão e ganharão forma no decorrer do tempo, uma vez que “são os eventos e não o tempo que está em fluxo” e “a música é uma série de eventos que não só contêm o tempo como também dá forma a ele” (KRAMER, 1988, p. 5). Tais eventos musicais afetarão o intérprete, que responderá subjetivamente a eles. Tomando a afirmação de Langer de que “a música torna o tempo audível” (LANGER *apud* KRAMER, 1988, p. 1), o intérprete é convidado a refletir sobre como a passagem do tempo pode ser realizada, pois é a este que cabe a sublime tarefa de, através do discurso musical escrito (representado pela partitura), tomar decisões acerca de como dispor temporalmente os eventos sonoros para enfim torná-lo discurso musical audível.

De acordo com Epstein, dar forma ao tempo é o aspecto mais importante da performance musical expressiva (EPSTEIN *apud* REPP, 1997b, p. 257). Em sua pesquisa, Repp (1997b) observou que, de modo geral, estudantes de piano e pianistas profissionais realizam o *timing*³ de suas performances de maneira similar, o que evoca a hipótese de que talvez existam algumas regras gerais que conduzam as decisões interpretativas dos performers. Porém, entre os pianistas de alta performance pesquisados, as diferenças individuais na manipulação expressiva do tempo são mais salientes do que entre os estudantes, o que pressupõe que em altos níveis de performance tal manipulação se dá com maior liberdade e envolve escolhas pessoais do intérprete. Desta maneira, observa-se que a manipulação expressiva do tempo de uma performance está intimamente ligada com o processo criativo do intérprete, abrindo espaço para que a individualidade de cada performer seja explorada. Gerling *et al.*, em pesquisa sobre a interpretação musical de estudantes de piano e a comunicação de emoções, acrescentam que “a manipulação das estruturas temporais revelou-se de fato uma variável notável entre as interpretações” (2008, p. 20), demonstrando que a manipulação expressiva do tempo tem, de fato, impacto importante na comunicabilidade entre intérpretes e ouvintes. Uma vez que os eventos musicais não são neutros, ou seja, provocam experiência direta por fazerem parte de um tempo experienciado e subjetivo (em contraste com o tempo de relógio), e assim, susceptível à manipulação (MOURA, 2007, p. 69), cabe ao intérprete tomar decisões e exercê-la no tempo real da performance, de modo que, conscientemente, crie o seu tempo e o tempo de seus ouvintes.

Para Epstein, o tempo é um elemento crítico da performance musical e o autor acredita que, muitas vezes, falhas na performance têm causas de natureza temporal (EPSTEIN *apud* REPP, 1994-1995, p. 283). Assim sendo, é possível analisar e levar em consideração uma série de elementos da interpretação através da ótica do tempo musical. A premissa é que o modo como o intérprete encara e lida com o tempo terá desdobramentos em inúmeros outros fatores relevantes para a interpretação. Um exemplo disto é que a manipulação expressiva do tempo está diretamente ligada à estrutura formal da peça (REPP, 1997a, p. 531) e que, então, o *timing* auxilia de forma efetiva a evidenciar pontos estruturais relevantes durante a performance. A manipulação temporal, portanto, é uma série de escolhas subjetivas do intérprete sobre o *timing* de sua performance, realizadas de acordo com o entendimento deste acerca da peça como um todo. Como citado anteriormente, lidar com o tempo é algo inerente à música, e, em performances de alto nível, a manipulação do tempo aparece como fator de

³ Entenderemos *timing* como sendo o conjunto de decisões relacionadas à manipulação temporal tomadas pelo performer para construir a sua interpretação de determinada peça musical.

abertura para que o intérprete exerça a sua criatividade e coloque sua subjetividade em sua performance.

2 MEMORIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DAS VARIAÇÕES ABEGG DE SCHUMANN

A metodologia para a aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann ocorreu em cinco etapas distintas. Em um primeiro momento ocorreu a (1) leitura da peça, ao mesmo tempo em que ocorria a leitura das demais peças que compuseram o repertório do Recital de Mestrado. Em seguida, quando certa fluência já havia sido adquirida na execução da peça, se deu a (2) 1ª aplicação dos guias de execução, ou seja, a memorização de fato, que foi verificada na etapa seguinte, em uma (3) apresentação pública, ocorrida em novembro de 2012, que incluiu a execução de memória da mesma. A quarta etapa diz respeito a uma (4) 2ª aplicação do modelo de memorização através de GEs, com o intuito de aprimorar e refinar a memorização. A etapa final do processo foi a (5) verificação da 2ª aplicação na realização de três apresentações públicas, ocorridas no mês de março de 2013, dentre as quais se incluiu o Recital Final de Mestrado (27/03/2013). Estas cinco etapas do processo de aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de R. Schumann totalizaram 13 meses de duração, sendo que a leitura da peça foi iniciada em fevereiro de 2012 e o último recital de verificação foi realizado em março de 2013. Para ilustrar, a TAB. 1 exhibe resumidamente as etapas de todo processo de aplicação dos guias de execução que serão apresentadas neste capítulo:

TABELA 1
Etapas do processo de aplicação dos guias de execução

ETAPA	PROCEDIMENTO REALIZADO
1	Leitura da peça
2	1ª aplicação do modelo de memorização através de GEs
3	Verificação da eficácia da 1ª aplicação do modelo
4	2ª aplicação do modelo de memorização através de GEs
5	Verificação da eficácia da 2ª aplicação do modelo

A realização das etapas contou com o apoio de dois instrumentos importantes de registro: dois diários de estudo e gravações de áudio e vídeo das sessões de estudo da 2ª aplicação (etapa 4) e de todas as apresentações artísticas (etapas 3 e 5). No diário I foram anotadas informações mais objetivas a respeito das sessões de estudo: o que foi estudado em cada sessão, como foi estudado, falhas de memória ocorridas, em qual das mãos ocorreram as

falhas e suas respectivas localizações na partitura. Os dados fornecidos por esse diário permitiram posteriormente verificar a evolução do processo de aplicação, principalmente através da contagem do número de falhas nas sessões de estudo e da localização delas. O diário I também trouxe informações importantes que permitiram relacionar a maneira de estudo com o número de falhas em cada sessão. No diário II foram anotadas impressões subjetivas sobre o processo de aprendizado da peça ao fim de cada sessão de estudo, bem como impressões decorrentes das apresentações públicas que incluíram a performance de memória das *Variações Abegg*. Essas impressões anotadas no diário II, na maioria das vezes, eram sobre a relação entre intérprete e peça e como os guias interferiam nesta relação. Os dados fornecidos por este diário tiveram papel mais proeminente no decorrer do processo do que na sua análise posterior. O diário II funcionou como uma espécie de racionalização da aplicação que estava sendo realizada e suas consequências subjetivas na performance e na relação com a peça.

2.1 1ª aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg*

O início da escolha e aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann se deu após dois meses e meio, aproximadamente, do início da leitura da partitura. Nesse primeiro momento, a seleção dos guias aconteceu de maneira bastante intuitiva, sendo que a estrutura da peça e os momentos que chamavam a atenção (fosse por uma sonoridade diferente ou dificuldade técnica) foram os critérios mais importantes no início da memorização. A estrutura da peça ofereceu subsídios para a seleção de guias, porém, nenhuma análise mais profunda da partitura foi realizada a princípio, esta ocorreu apenas na etapa 4. Durante as primeiras marcações de guias na partitura não foi realizada a classificação dos mesmos. Todavia, a não classificação dos GEs não teve consequência alguma na memorização como um todo, pois, nessa experiência, a classificação dos guias teve papel mais proeminente na análise posterior do processo de memorização do que no processo em si. A FIG. 1 mostra um exemplo de como as marcações dos guias foram realizadas na partitura durante a 1ª aplicação do modelo de memorização.



FIGURA 1 – Anotação dos guias de execução na partitura das *Variações Abegg* de Schumann

Após o contato inicial com o modelo de memorização através dos GEs, foi possível verificar e descobrir alguns fatores determinantes na seleção dos guias de execução decisivos para a performance de memória. Um destes fatores foi a estrutura formal da peça. Todos os inícios de partes ou de sessões, assim como as transições entre as variações foram utilizados como GEs, que além de auxiliarem na memorização, auxiliaram na organização do estudo e na verificação da memória durante as sessões de estudo. Pontos que chamavam a atenção durante a execução se tornaram guias de execução importantes, que permaneceram sendo utilizados durante todo o trabalho de memorização das *Variações Abegg*. Esses pontos eram normalmente momentos de identificação pessoal com a peça, trechos onde havia uma conexão emocional espontânea entre intérprete e composição, como, por exemplo, o trecho do *Cantabile* (c. 108.3⁴, FIG. 2), onde o tema é citado dentro de uma atmosfera sonora sutil, como se fosse a rememoração de um evento localizado muito distante no passado, já quase apagado da memória.

⁴ A notação indica o número de compasso seguido da unidade de tempo do mesmo, onde se inicia o guia de execução. Portanto, o número 108.3 se refere ao terceiro tempo do compasso 108.

FIGURA 2 – Citação do tema na voz superior (momento de identificação pessoal com a peça), *Cantabile*, compasso 108.3 – 111

Também entram nesses pontos de atenção trechos de dificuldade técnica, que solicitam maior atenção e planejamento gestual. A utilização de GEs auxiliou não somente a memorização, mas também na resolução das dificuldades técnicas. Locais onde ocorriam falhas de memória recorrentes também acabaram por se tornar guias de execução. Ao identificar estes locais específicos, procedeu-se uma análise, a fim de entender a natureza daquela dificuldade de memorização e, quando identificada, esta se tornava um guia. Um exemplo dessa situação se encontra no *Finale*. Após verificar uma recorrência de falhas de memórias entre os compassos 142 e 144 (FIG. 3), foi realizada uma análise musical mais detalhada do trecho. Assim, foi possível concluir que a dificuldade técnica das escalas cromáticas descendentes, mais especialmente uma questão com o dedilhado do trecho, estava interferindo na memória. Por isso, os números dos dedos que mudavam se tornaram um GE básico que auxiliou tanto na resolução da dificuldade técnica quanto no fortalecimento da memória no trecho.

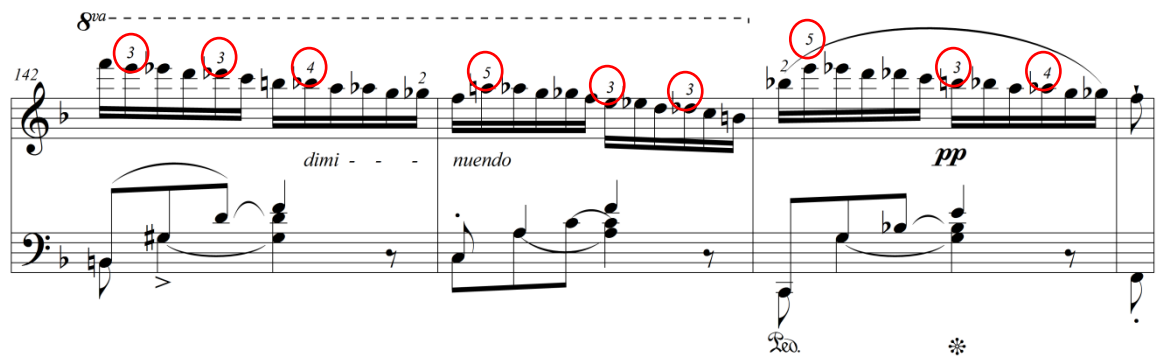


FIGURA 3 – Dedilhado como guia de execução básico nas *Variações Abegg* (c. 142 - 144)

Os ajustes e mudanças nos guias utilizados ocorreram, sobretudo, de acordo com as falhas de memória ocorridas nas sessões de estudo. O diário de estudo foi bastante útil neste ponto, pois permitiu observar claramente a localização das falhas de memória e o número delas, tornando evidente quais guias funcionavam e quais não. Um fator interessante a ser observado foi que a grande maioria do número de falhas ocorria na mão esquerda (aproximadamente 90% de acordo com os dados extraídos do diário I), o que possivelmente está ligado ao fato da peça ser predominantemente homofônica e com a melodia executada pela mão direita.

13/06/2012 – Ocorreram falhas de memória nos compassos: 10 (mão direita), 38 (mão esquerda), 102 (mão esquerda), 109 (mão esquerda);
 01/08/2012 – Ocorreram falhas de memória nos compassos: 37 (mão esquerda), 73 (mão esquerda), 113 (mão esquerda), 178 (mão esquerda), 212 (mão esquerda), (Diário de estudo I).

A constatação deste fato possibilitou a seleção de guias que auxiliassem na memorização da mão esquerda em específico, como foi o caso no trecho dos compassos 37 a 39, na Variação I (FIG. 4). Devido a falhas de memória na mão esquerda, a progressão harmônica realizada por ela (Sol menor, Dó maior e Fá maior) se tornou um GE importante para aquele momento do aprendizado.



FIGURA 4 – Progressão harmônica da mão esquerda (Sol menor-Dó maior-Fá maior), que serviu como GE na Variação I (c. 37 – 39)

2.1.1 Utilização dos guias de execução nas sessões de estudo

Durante as sessões de estudo, a memorização foi testada de diversas maneiras. Naturalmente, a peça foi executada de memória na íntegra e no andamento diversas vezes, nas quais todas as falhas de memória eram anotadas. Além disso, a peça foi tocada de maneiras diversas, conforme constatado nos dados fornecidos pelo diário I: (1) integralmente, em andamento muito lento, (2) integralmente, em andamento muito rápido e (3) com andamentos invertidos (variações rápidas eram tocadas lentas e vice-versa). Por se tratar de uma peça com tema e variações, ocasionalmente a ordem das variações foi invertida, tendo sido tocadas aleatoriamente, não respeitando a sequência regular da partitura. Por fim, procedeu-se a alteração da sequência dos guias, iniciando a execução em cada um dos guias selecionados durante o estudo. Todas estas maneiras diversas de executar a peça auxiliaram na verificação da memória, além de garantir que a memorização não estava sendo conduzida pela memória muscular que, apesar de eficaz, pode apresentar riscos se utilizada sem nenhum outro procedimento deliberado de memorização. De acordo com Gerber, a fragilidade da memória muscular se dá porque “esse tipo de memória apoia-se na sucessão de eventos e caso haja um problema com um dos eventos, por menor que seja, aquele elo da cadeia rompe-se e o instrumentista vê-se perdido” (2012, p. 31).

Uma última variação da prática de memorização nas sessões de estudo que precederam a primeira apresentação pública da peça foi a execução das *Variações Abegg* a partir de uma interpretação exagerada em expressão musical e com maiores variações expressivas de tempo. Essas duas modalidades de estudo tiveram a finalidade de auxiliar nas questões artístico-interpretativas, porém os dados extraídos do diário I apontaram que o número de falhas de memória foi reduzido quando o foco de memorização esteve relacionado aos aspectos ligados

à expressividade. Contudo, esta verificação não pôde ser aprofundada na primeira aplicação dos GEs, em decorrência da proximidade da primeira apresentação pública de memória da peça.

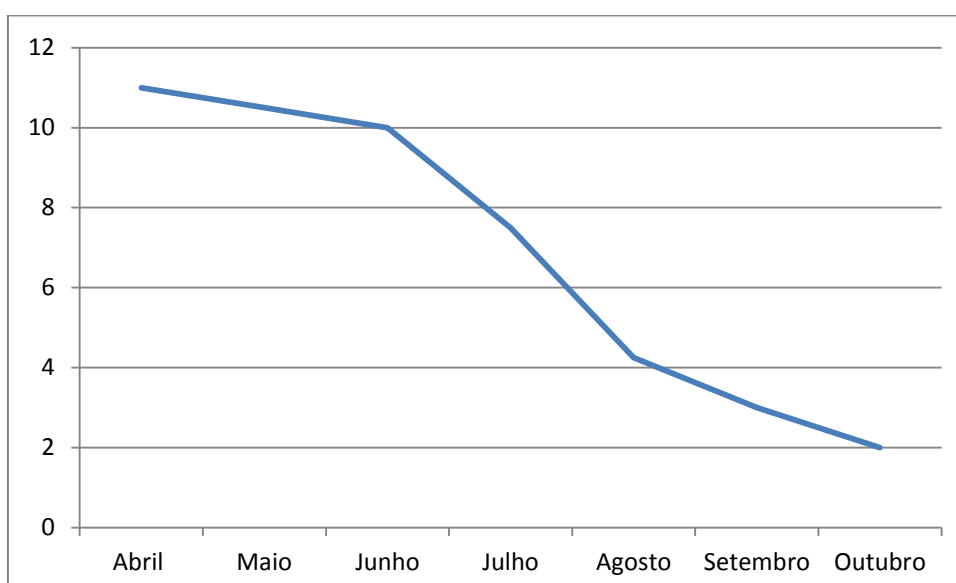
2.1.2 Resultado da 1ª aplicação nas sessões de estudo

Como resultado da 1ª aplicação do modelo de memorização nas sessões de estudo, foi possível constatar, através da análise dos dados anotados no diário de estudo, uma diminuição no número de falhas de memória. No início da primeira aplicação dos guias de execução foram detectadas aproximadamente nove ou dez falhas de memória durante as sessões de estudo. Todavia, no final desta primeira etapa, o número de falhas de memória caiu satisfatoriamente para aproximadamente duas. Segue abaixo o gráfico que ilustra a diminuição das falhas de memória nas sessões de estudo ao longo da primeira aplicação dos guias de execução. Os cálculos foram feitos com bases nas anotações realizadas no diário de estudo I.

GRÁFICO 1

Média de falhas de memória ocorridas nas sessões de estudo (eixo y) em relação ao tempo de aplicação do modelo de memorização (eixo x) (informações extraídas do diário

I)



Ao fim da primeira aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg* (cerca de sete meses após o início da aplicação), um total de 44 GEs estavam sendo utilizados na execução de memória da peça. Esta configuração foi estabelecida aproximadamente três semanas antes da apresentação pública da peça. Nas semanas que precederam o recital optou-se por não realizar mais alterações nos guias, para consolidar a utilização dos guias que já estavam se mostrando eficazes nas sessões de estudo. Dentre os guias utilizados 11 deles eram básicos, 14 estruturais (sendo um deles um “ponto de troca”), 9 interpretativos e 10 expressivos. Segue abaixo a TAB. 2, contendo a classificação completa dos guias utilizados na primeira aplicação, bem como sua localização na partitura:

TABELA 2
Guias de execução estabelecidos para as *Variações Abegg*, de Schumann

GUIA	CLASSIFICAÇÃO	LOCALIZAÇÃO
1	Estrutural	c. 1
2	Expressivo	c. 8.3
3	Estrutural	c. 16.3
4	Expressivo	c. 22
5	Expressivo	c. 24.3
6	Estrutural	c. 33
7	Expressivo	c. 40.3
8	Interpretativo	c. 45
9	Estrutural	c. 49
10	Interpretativo	c. 53. 3
11	Interpretativo	c. 54.2
12	Estrutural	c. 57
13	Estrutural	c. 64.3
14	Expressivo	c. 76.3
15	Estrutural	c. 81
16	Estrutural	c. 85
17	Expressivo	c. 88.3
18	Básico	c. 91.2.2
19	Estrutural	c. 96
20	Estrutural	c. 101
21	Estrutural	c. 105
22	Expressivo	c. 108.3
23	Interpretativo	c. 112.2
24	Expressivo	c. 114.3
25	Interpretativo	c. 117.3
26	Básico	c. 121.2
27	Estrutural	c. 124
28	Interpretativo	c. 127.2

29	Estrutural	c. 134
30	Básico	c. 139
31	Básico	c. 142
32	Básico	c. 152.2
33	Básico	c. 156
34	Expressivo	c. 163
35	Expressivo	c. 176.2.3
36	Básico	c. 180
37	Básico	c. 182
38	Básico	c. 186
39	Básico	c. 190
40	Básico	c. 194
41	Estrutural (ponto de troca)	c. 198.2.3
42	Interpretativo	c. 201.2
43	Interpretativo	c. 212
44	Interpretativo	c. 216

No decorrer da 1ª aplicação do modelo de memorização de Chaffin, foi possível perceber que a classificação dos guias não é absoluta e revela muito sobre a concepção do intérprete sobre os trechos/elementos que se tornaram GEs. Além disso, outro aspecto interessante sobre a classificação é o que ela pode revelar sobre a interpretação da peça e o estágio de aprendizado em que está, pois a utilização de mais guias de determinado tipo do que de outro mostra aspectos que estão sendo valorizados na performance.

A classificação dos GEs selecionados foi realizada somente após a execução da primeira apresentação pública da peça, ocasião na qual foi possível perceber o quão subjetiva é tal classificação. O guia de execução localizado no terceiro tempo do compasso 8 (FIG. 5), por exemplo, foi classificado como expressivo (CHAFFIN *et al.*, 2002, p.170), pois representa um momento sonoro distinto, um breve momento de fantasia. Porém, ele é o início da segunda frase do Tema, podendo ser classificado como estrutural (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 209), se fosse pensado como tal. Nesse momento ocorre, também, uma mudança na dinâmica, que passa a ser “*pp*”, e, caso este fator fosse o motivo da seleção do guia, ele seria classificado como interpretativo (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 170).



FIGURA 5 – GE que pode ser classificado de diferentes maneiras, localizado no Tema (c. 8.3 – 12.2)

De modo global, nesta primeira aplicação, o número de guias de cada tipo estava equilibrado, o que mostra a preocupação com diferentes aspectos da interpretação. Porém, ao analisarmos o número de guias por variação (TAB. 3), a situação muda:

TABELA 3

Número de guias de execução por variação

	Tema	Variação I	Variação II	Variação III	<i>Cantabile</i>	<i>Finale</i>
GEs básicos	0	0	0	1	1	9
GEs estruturais	0	3	0	0	2	4
GEs interpretativos	2	2	2	4	1	3
GEs expressivos	3	1	1	1	2	2

A principal característica observada nesta análise individual do número de guias por variação foi o elevado número de GEs básicos no *Finale*, que contrasta com o inexistente ou baixo número deste mesmo tipo de guia nas demais partes da peça. A causa disto se encontra no fato do *Finale* ser a variação com mais demandas técnicas. Outra peculiaridade da escolha dos guias foi a importância dada aos guias estruturais, que foram utilizados em todas as variações em número significativo, sendo o tipo de guia mais utilizado de maneira geral (14 guias estruturais de um total de 44 guias de execução). Estes números revelam aspectos importantes sobre a interpretação e se tornam evidentes na performance da peça, como veremos em seguida.

2.2 Teste da 1ª aplicação dos GEs em apresentação pública

O teste da 1ª aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann ocorreu em uma apresentação pública realizada no dia 05 de novembro de 2012, no Auditório Gerardo Parente no Departamento de Música da UFPB, nove meses após o início desta pesquisa. Neste recital foram executadas no mesmo programa as seguintes peças: *Dança das Bonecas* de Dmitri Shostakovich, Sonata KV 570 de Wolfgang Amadeus Mozart, *Variações Abegg* de Robert Schumann, *Dança Brasileira* de Camargo Guarnieri *Mini Suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse* de Claude Debussy. Deste repertório, foram tocadas de memória, além das *Variações Abegg* de Schumann, a *Sonata* de Mozart e as três peças de Debussy. Este recital foi gravado integralmente em áudio e vídeo e também foram realizadas anotações sobre o recital nos diários de estudo.

O recital consistiu na primeira apresentação pública das *Variações Abegg* fora do contexto de aulas e masterclasses e o resultado da memorização foi satisfatória, sem a ocorrência de nenhuma falha de memória. A ausência de falhas de memória nas *Variações Abegg* no primeiro teste de aplicação dos GEs comprova a eficácia da aplicação do modelo de memorização. Os guias selecionados durante o processo de aprendizado atuaram de maneira rápida e eficiente na recuperação de informações da memória. Porém, a ausência de falhas de memória não garante a interpretação da peça nem a comunicabilidade da mesma.

Em análises posteriores da gravação do recital e das anotações referentes ao mesmo nos diários de estudo, foi possível verificar a necessidade de trabalhar ainda alguns pontos da interpretação da peça que careciam de refinamento. Na análise do resultado da primeira aplicação dos guias de execução na apresentação pública ficou evidente que a memorização da peça não estava aliada aos intentos expressivos e interpretativos. Pelo contrário, o número excessivo de guias utilizados, sobretudo os estruturais, estava de certo modo fragmentando a interpretação musical da obra. Se os guias atuam como focos de concentração durante a peça, ao levar a atenção para GEs em número muito elevado e muito distantes dos aspectos musicais e expressivos, corre-se o risco de que o foco da performance se torne a memorização e não a música em si. De maneira geral, é possível pressupor que os GEs utilizados na execução de memória de uma peça têm influência direta em sua interpretação, não de modo que possam prejudicar a performance, mas sim auxiliar a interpretação, se pensados de maneira a conectar memória à expressão musical. A partir destas reflexões sobre a aplicação

dos GEs, procedeu-se a necessidade de uma segunda aplicação do modelo, na qual foi implementada uma nova metodologia, com o fim de aprimorar a performance.

2.3 2ª aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg*

A segunda aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de R. Schumann teve o seu início após a primeira apresentação pública da peça. A análise da gravação de áudio e vídeo e as anotações realizadas no diário de estudo trouxeram informações que levaram a uma reaplicação do modelo, onde foi adotada uma visão diferenciada com relação à utilização dos guias de execução.

Durante a primeira aplicação do modelo de Chaffin, alguns pontos musicais importantes já se revelaram passíveis de um aprofundamento posterior. De acordo com a análise dos dados anotados no diário de estudo I, foi possível observar que, nas sessões de estudo, quando o foco da performance se voltava para aspectos expressivos, o número de falhas de memória diminuía significativamente.

16/07/2012 – Execução integral da peça, na ordem original e no andamento correto. Ocorreram falhas de memória nos compassos: 24, 29, 83, 90, 93, 108, 142, 173;

17/07/2012 – Execução integral da peça, na ordem original, no andamento correto e com expressão exagerada. Ocorreram falhas de memória nos compassos: 140, 165, 180 (Diário de estudo I).

Ao longo do tempo de estudo, a interpretação da peça era, naturalmente, positivada, de maneira que as decisões interpretativas se salientavam. É importante destacar que nunca houve falhas de memória nos guias de execução selecionados como momentos de identificação pessoal com a peça. Tais observações trouxeram à tona a potencial relação entre expressão e memória, e também a possibilidade da utilização dos guias de execução com a finalidade última de evidenciar decisões interpretativas, aumentando a comunicabilidade da peça, o que se buscou explorar nessa segunda aplicação do modelo de memorização.

Aliada a esta perspectiva, advinda das anotações a respeito do processo de aplicação do modelo nas sessões de estudo, a análise da gravação do recital e o relato sobre o mesmo no diário de estudo trouxeram perspectivas complementares a esta nova visão do modelo de memorização a ser aplicada. Em análise posterior dos guias de execução que estavam sendo utilizados na primeira aplicação do modelo, ficou evidente, na prática, que estes não estavam aliados aos intentos expressivos. Além desse fato, o grande número de guias de execução

utilizados na primeira performance de memória da peça (44 GEs no total) parece ter de certo modo fragmentado a interpretação, o que sugere que a escolha dos guias de execução utilizados na performance de memória tem influência direta na performance. Apesar da ausência de falhas de memória na primeira apresentação pública das *Variações Abegg*, a interpretação da peça ainda poderia ser explorada e refinada. A hipótese lançada foi a de que ao aliar a memorização e os intentos expressivos (evidenciados através das decisões interpretativas), utilizando os GEs como focos de atenção durante a execução em tempo real, a performance da peça poderia ser aprimorada, de modo geral.

Tendo em vista essa perspectiva a respeito da utilização dos guias de execução na 2ª aplicação do modelo, o número de guias foi reduzido consideravelmente e utilizou-se como critério de seleção que apenas os guias de execução expressivos seriam utilizados na performance de memória da peça. É importante salientar que tais guias expressivos foram pensados como focos de atenção durante a performance em tempo real. Entretanto, muitos dos guias básicos, estruturais e interpretativos continuaram a ser contemplados nas sessões de estudo, para que estivessem sempre disponíveis em caso de falhas de memória. Os guias expressivos selecionados na 2ª aplicação fazem referência a pontos importantes na interpretação da peça e foram selecionados de acordo com as decisões interpretativas tomadas ao longo do processo de aprendizado, justificadas através da análise musical. A análise realizada se inclui na categoria de análises para performance, caracterizada por sua natureza prescritiva, “possivelmente servindo de base para uma performance em particular” (RINK, 2007, p. 27). Esta modalidade de análise preconiza que “os intérpretes estão constantemente engajados em algum processo de análise” e que esta “não é um procedimento independente aplicado à interpretação, mas parte integral do processo da performance” (RINK, 2007, p. 27).

Uma vez definido que somente guias expressivos seriam selecionados para orientar a performance de memória das *Variações Abegg*, dois parâmetros de seleção e classificação foram adotados, sendo eles (1) manipulação do tempo e (2) timbre, aspectos absolutamente inerentes à música que a caracterizam e a diferenciam das demais artes. Tal escolha partiu do pressuposto de que a expressão musical está intrinsecamente relacionada com a manipulação expressiva do tempo e timbre (materiais básicos com os quais o intérprete lida no momento da performance) e que tal manipulação está vinculada aos níveis mais altos de expertise musical.

Assim, a segunda aplicação do modelo de memorização que tinha como foco os guias de execução expressivos ligados ao tempo e timbre, buscou como objetivo:

1) os materiais básicos da música como meta última da intérprete, evocando uma concepção de interpretação onde a música é um discurso em si mesma;

- 2) uma performance de memória aliada aos intentos expressivos e interpretativos e;
- 3) uma efetivação sonora maior das decisões interpretativas, uma vez que pressupomos que os guias de execução selecionados influenciam diretamente na performance da peça.

A classificação dos guias expressivos considerou qual dos dois aspectos era mais evidente em cada guia e, quando pensado no momento da performance, qual dos dois aspectos - tempo ou timbre - era mais efetivo para a realização dos intentos interpretativos.

A segunda aplicação do modelo de memorização nas *Variações Abegg*, de Schumann contou com exclusivamente 15 guias de execução expressivos. Dentre estes, sete guias vinculados ao tempo e oito ao timbre. Estes guias já estavam sendo utilizados na performance de memória da peça na primeira aplicação (com exceção do guia localizado no compasso 196.2 do *Finale*, que não estava sendo utilizado na 1ª aplicação), porém alguns não eram encarados como guias expressivos, como é o caso do guia de execução situado no compasso 212 (*Finale*). Na primeira aplicação, este era entendido como guia estrutural, pois marca o início de uma nova sessão, porém, na segunda aplicação ele passou a ser entendido como um guia expressivo, por motivos que serão explicitados em seguida. Segue abaixo a tabela que mostra a distribuição de guias por variação e suas respectivas localizações na partitura:

TABELA 4
Número de guias de execução expressivos

	Tema	Variação I	Variação II	Variação III	Cantabile	Finale
GEs de tempo	1 (c. 8.3)	1 (c. 54.2)	1 (c. 76.3)	0	1 (c. 120)	3 (c. 146, 176.2.2, 196.2)
GEs de timbre	0	2 (c.40.3, 45)	1 (c. 64.3)	1 (c. 88.3)	2 (c. 108.3, 114.3)	2 (c. 127.2, 212)

As anotações no diário de estudo continuaram a ser realizadas nessa segunda aplicação dos guias de execução, porém, como o número de falhas de memória variava muito pouco nas sessões de estudo (ente 0 e 3) e não era mais este o cerne da aplicação do modelo, o diário I deixou de existir nesta etapa mas o diário II, cujo foco passou a ser as observações subjetivas sobre a performance da peça e sobre a relação entre os guias utilizados e a interpretação, continuou a ser utilizado. Porém, as informações contidas neste diário tiveram maior importância no decorrer do processo do que na análise posterior, pois tornavam consciente e

verbalizada a relação entre intérprete, guias e a peça, auxiliando no entendimento do processo enquanto este ocorria. A partir desse momento da pesquisa a maioria das sessões de estudo foi gravada em áudio e vídeo para que a correspondência entre os guias utilizados e a interpretação da peça pudesse ser verificada com maior facilidade.

A seguir, apresentamos os 15 guias utilizados na 2ª aplicação do modelo de memorização a partir da categorização que contempla os parâmetros tempo e timbre.

2.3.1 Guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo

Dentre os guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo, encontraram-se três subcategorias de guias, que serão utilizadas para agrupá-los de acordo com suas similaridades, sendo elas:

- 1) GEs onde ocorre uma citação do tema;
- 2) GEs onde ocorre mudança de caráter/textura;
- 3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax.

O primeiro GE vinculado à manipulação do tempo onde ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (c. 176.2.2, FIG. 6), quando o tema aparece na voz superior dos acordes do pentagrama inferior, enquanto a voz mais aguda faz um arpejo descendente em semicolcheias. O tema aqui aparece em uma tonalidade diferente (Dó sustenido maior) daquela apresentada no Tema original, mas assim como em suas outras aparições fora do Tema, o caráter inicial é mantido. Para destacar esta aparição do tema em meio a um trecho bastante denso, a decisão interpretativa foi realizar um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica “*ff*” no compasso 176.2.



FIGURA 6 – Citação do tema no *Finale* (c. 176.2.3 – 177.2) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

O outro GE ligado a manipulação do tempo selecionado que envolve uma citação do tema também se encontra no *Finale* (c. 196.2, FIG. 7) onde dois acordes são realizados *ad libitum* (marcação indicada na partitura). Neste momento ocorre uma grande mudança na textura; a movimentação intensa que ocorre no pentagrama superior (em semicolcheias) e no pentagrama inferior (em colcheias) cessa e acordes longos são introduzidos. Esta mudança traz a sensação de descontinuidade, principalmente pela marcação *ad libitum*, que caracteriza este momento como algo isolado do que ocorrera anteriormente e do que virá a acontecer em seguida, apresentando outro caráter e atmosfera sonora. Neste trecho também ocorre uma citação do tema de maneira ainda mais sutil, nas notas inferiores dos acordes do pentagrama superior. Para salientar esta citação, optou-se por tocar as notas mi e sol do compasso 197, porém de maneira muito suave, para que a citação não ficasse demasiado evidente. Com relação ao tempo, naturalmente, decidiu-se por realizar este momento com uma temporalidade bastante livre, sem a preocupação de relacioná-la com a temporalidade precedente.

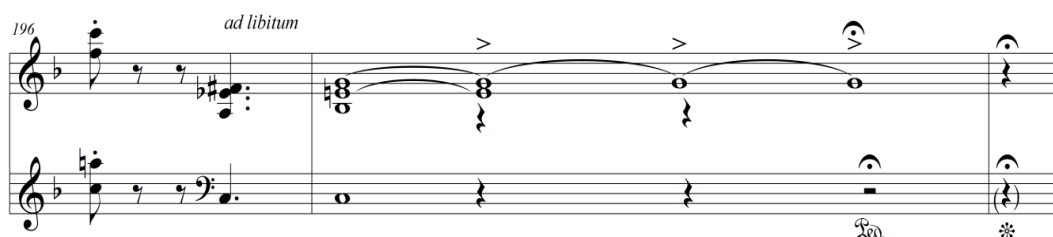


FIGURA 7 - Citação do tema no *Finale* (c. 196.2 - 197) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

O primeiro GE vinculado a manipulação expressiva do tempo relacionado com mudança de caráter/textura se encontra no Tema (c. 8.3, FIG. 8) e se refere à primeira mudança que ocorre na escrita da peça, considerada para esta interpretação da obra e aqui encarada como uma mudança no fluxo temporal. O fluxo inicial do Tema é estabelecido pela indicação *Animato*, caracterizado pela textura de melodia em oitavas com acompanhamento em dinâmica “*mf*”. Entendemos que a primeira mudança de fluxo temporal acontece no compasso 8, quando a primeira frase do Tema se repete com algumas alterações. Esse novo fluxo temporal se estabelece em virtude da dinâmica “*pp*”, indicada na partitura, e da alteração na melodia apresentada, dessa vez, em arpejos. A sutil mudança na escrita sugere uma mudança na atmosfera musical da peça, como um breve momento de fantasia, porém sem perder a objetividade da reafirmação do tema. Reconhecendo esses elementos novos

inseridos na escrita, optou-se por destacá-los realizando um desacelerando (este desacelerando inserido dentro do contexto de microvariações de andamento), criando assim maior consciência e controle do fluxo temporal.



FIGURA 8 - Mudança de caráter/textura no Tema (c. 8.3 – 12.2) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

O guia seguinte, vinculado à mudança de caráter/textura, está localizado no segundo tempo do compasso 54 na Variação I (FIG. 9). Neste momento da peça a passagem de caráter *leggero*, inscrito na partitura, muda repentinamente quando uma marcação em “*f*” com acento (c. 54) sugere uma nova atitude interpretativa com relação ao fluxo temporal estabelecido anteriormente (*leggero*), de caráter afirmativo, que direciona à cadência final em Fá maior. Este guia de execução foi pensado na performance como uma pequena cesura. A justificativa para essa decisão é salientar a mudança de caráter tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.



FIGURA 9 - Mudança de caráter/textura na Variação I (c. 54.2 – 56) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

Por fim, o terceiro GE expressivo vinculado à manipulação do tempo onde ocorre mudança na escrita se situa na última frase da Variação II (c. 76.3, FIG. 10), quando um aspecto temporal diferente se manifesta. Até então, a textura constante e a melodia sem grandes mudanças intervalares contribuem para a estabilidade temporal desta variação. No momento selecionado, a repetição constante das notas si e dó, no pentagrama superior, e sol sustenido e lá, no pentagrama inferior, apresenta uma nova sensação auditiva ao longo da frase, resultado do acúmulo de tensão que culmina quando o lá bemol é apresentado com acento no pentagrama inferior. Este trecho traz uma expectativa intensa e crescente que é resolvida no acorde final da tônica, Fá maior. Na interpretação, optou-se por realizar um pequeno acelerando até o lá bemol da clave de sol, momento no qual se inicia a retomada ao andamento inicial. Esta decisão tem por objetivo salientar a sensação de tensão na frase, criando uma maior expectativa pela resolução, no acorde final.



FIGURA 10 - Mudança de caráter/textura na Variação II (c. 76.3 – 80) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

Dentre os GEs expressivos de manipulação de tempo, dois deles envolvem a chegada à algum tipo de clímax. O primeiro deles aparece no *Cantabile*, (c. 120, FIG. 11), no momento que pode ser considerado o clímax desta variação. As sequências de arpejos ascendentes iniciadas no compasso 118, aliadas ao *accelerando* indicado na partitura (c. 117) e ao *crescendo*, trazem consigo a sensação de acúmulo de tensão e direcionamento da frase, que culmina em um “*f*” acentuado no acorde de Dó maior com sétima (c. 121). Neste trecho ocorre uma quebra do fluxo temporal, o *accelerando* e o *crescendo* atingem o seu máximo fazendo com que se inicie uma nova temporalidade. Essa mudança no fluxo temporal foi considerada como um momento de muita expressão no *Cantabile* e foi salientada na performance através de um pequeno desacelerando no início do compasso 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase, de maneira intensa e convincente.

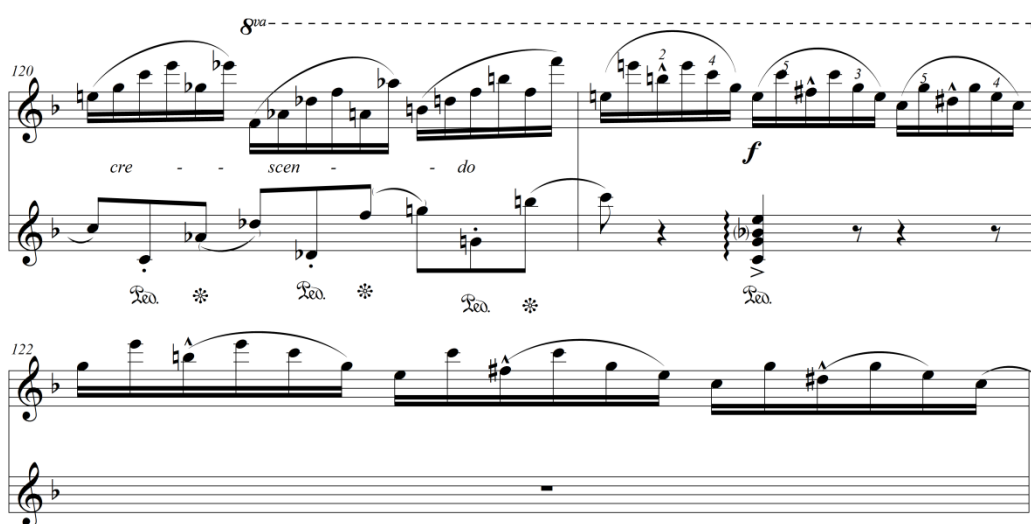


FIGURA 11 - Chegada ao clímax no *Cantabile* (c. 120 – 122) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

O outro GE envolvendo a chegada a um clímax está no *Finale* (c. 146, FIG. 12), que é o início da sessão que levará ao primeiro grande ápice da dinâmica nesta variação. A frase que se inicia no compasso 146 traz consigo uma nova sonoridade e também uma temporalidade diferente, em virtude, principalmente, da mudança na escrita pianística. Uma melodia em oitavas no pentagrama superior é acompanhada por arpejos quebrados no pentagrama inferior, (c. 146). O encaminhamento harmônico leva ao acorde de Si bemol maior com sétima em dinâmica “*ff*” (c. 152) e gera uma tensão crescente até ele. A fim de salientar esta sensação de

aumento de tensão, optou-se por realizar um acelerando bastante sutil do compasso 146 até o acorde com compasso 152.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 146-148) begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line in the right hand. The second system (measures 149-151) includes a *crescendo* marking and continues the melodic development. The third system (measures 152-153) features a fortissimo (*ff*) dynamic and concludes with a final chord. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

FIGURA 12 - Chegada ao clímax do *Finale* (anacruse do c. 146 – 153) como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo

2.3.2 Guias de execução expressivos vinculados ao timbre

Os GE expressivos vinculados ao timbre também foram divididos nas mesmas três subcategorias que os GE vinculados à manipulação expressiva do tempo. Primeiramente, serão apresentados os guias de execução nos quais ocorre citação do tema. O primeiro deles se encontra na Variação I (c. 40.3, FIG 13), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. Independentemente de o tema aparecer de maneira muito distinta do que no Tema (aqui ele surge na voz superior dos acordes da clave de fá enquanto na voz superior ocorrem arpejos quebrados, porém na mesma tonalidade do tema original), ele traz consigo uma espécie de estabilidade, uma vez que em todas as aparições do tema o caráter estabelecido no Tema é mantido. Por opção expressiva, a atmosfera musical ligada ao tema foi rememorada, mas criando uma sonoridade distinta. Este GE expressivo foi

selecionado primeiramente por ser um dos momentos de identificação pessoal com a peça. A sonoridade vinculada a ele sempre trouxe consigo a ideia de que, na maioria dos casos, quando um evento passado agradável é lembrado, o fazemos de maneira com que pareça ainda melhor na memória do que fora na realidade. Assim, a sensação é que nesta rememoração do tema ele aparece com uma sonoridade ainda mais bela e expressiva do que originalmente.

FIGURA 13 - Citação do tema na Variação I (c. 40.3 – 44) como GE expressivo vinculado ao timbre

O segundo GE expressivo vinculado ao timbre no qual ocorre citação do tema está na Variação III (c. 88.3, FIG. 14), onde tal citação ocorre na voz inferior do pentagrama, na clave de fá. As aparições do tema vêm sendo entendidas na interpretação como momentos de estabilidade em virtude da retomada de um caráter recorrente. Na Variação III o tema aparece na voz mais grave do pentagrama inferior, enquanto no pentagrama superior mantem-se em semicolcheias. A tonalidade do tema, mais uma vez, é mantida a mesma do tema original. Esta citação revela um caráter e atmosfera sonora diferente do que se estabelecera até então, mais delicada e suave, a qual se procurou salientar através de um toque diferente, em dinâmica “*pp*” (como indicado na partitura).

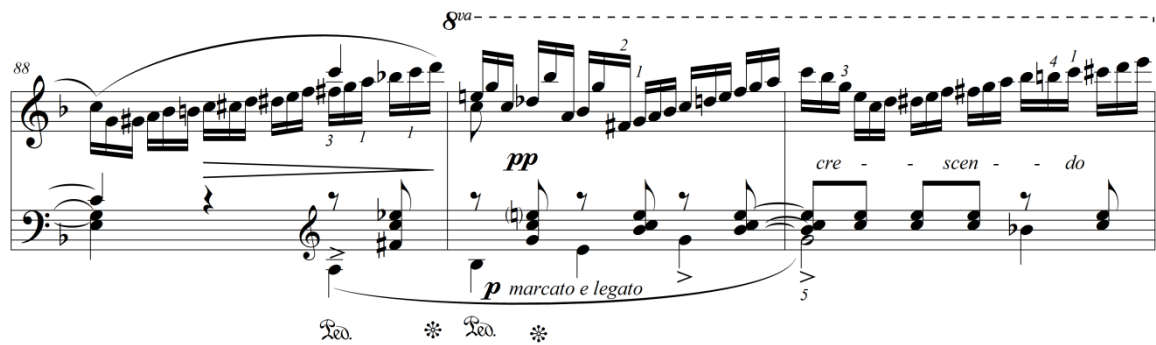


FIGURA 14 - Citação do tema na Variação III (c. 88.3 – 90) como GE expressivo vinculado ao timbre

Por fim, o último GE de timbre onde ocorre citação do tema se encontra no *Cantabile* (c. 108.3, FIG. 15) e é mais um dos momentos de identificação subjetiva com a peça. Desde o primeiro contato com o trecho este foi um ponto importante tanto para a memorização quanto para a interpretação. Neste trecho ocorre uma citação do tema e a maneira como ele aparece evoca a mesma subjetividade que a aparição deste na Variação I (c. 40). O tema aqui aparece na tonalidade de Mi bemol maior e com uma leve variação em sua construção melódica (o primeiro intervalo da melodia é uma segunda descendente e não ascendente como no tema original). Nesta ocasião o tema é apresentado em um contexto bastante polifônico: no pentagrama inferior há um baixo em semibreve pontuada e um acompanhamento em acordes enquanto que no pentagrama superior a voz intermediária realiza um trinado e a voz superior o tema. Porém, o caráter e atmosfera do Tema são mantidos, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade, porém mantendo a ideia subjetiva de que na memória os eventos satisfatórios são geralmente lembrados de maneira mais intensa e positiva do que quando foram vivenciados fora dela.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 108.3 to 110.3. The piano part begins with a melodic phrase marked with a 'p' and a 'cello' marking. The cello part provides harmonic support with chords. The second system covers measures 111 to 112. The piano part continues with a melodic line, and the cello part provides harmonic support. The score includes dynamic markings like 'poco cresc.' and 'poco decresc.'.

FIGURA 15 - Citação do tema no *Cantabile* (c. 108.3 – 112) como GE expressivo vinculado ao timbre

Dentre os GEs expressivos de timbre, quatro deles estão vinculados a mudanças de caráter/textura. O primeiro deles se situa na Variação I está no compasso 45 (FIG. 16), momento que marca de forma decisiva o fim da citação do tema e o retorno ao caráter *energico* inicial da Variação I. Este é um importante momento de transição, que solicita mudança de atitude por parte do intérprete devido à mudança de caráter e, consequentemente, da sonoridade, em relação ao trecho que o precede. Por estas razões na performance a decisão foi a de realizar uma grande diferença sonora no compasso 45, tanto no que diz respeito à dinâmica, quanto à articulação utilizada, gerando um timbre mais brilhante e articulado.

8^{va}

45 *f* *dimi - - - nuen - 4 - do*

(8^{va})

FIGURA 16 - Mudança de caráter/textura na Variação I (c. 45-48) como GE expressivo vinculado ao timbre

O segundo GE de timbre relacionado à mudança de caráter/textura está na Variação II, (c. 64.3, FIG. 17), onde se inicia a segunda frase da variação, que consiste na repetição quase literal da primeira, apenas com variações dinâmicas em relação àquela. A ideia interpretativa neste momento foi iniciar esta frase com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para buscar maior diferenciação timbrística. Apesar dessa frase se encaminhar harmônica e melodicamente da mesma maneira que a primeira, optou-se por realizar uma condução diferente, com um decrescendo no fim da primeira semifrase (c. 66).

64 *pp* *sempre tenuto*

FIGURA 17 - Mudança de caráter/textura na Variação II (c. 64.3 – 67) como GE expressivo vinculado ao timbre

O GE expressivo de timbre seguinte, onde ocorre uma mudança de caráter/textura, se encontra no *Cantabile* (c. 114.3, FIG. 18). As tensões acumuladas nos compassos anteriores se resolvem no acorde de Mi bemol maior (c. 114) e logo após se inicia uma nova sonoridade, caracterizada principalmente através da mudança textural a partir da harmonia e inserção das apojeturas. A opção interpretativa escolhida foi mudar a sonoridade através de um toque mais incisivo e firme, marcando bem as apojeturas, com dinâmica mais forte do que aquela com que foi tocado o acorde de Mi bemol maior.



FIGURA 18 – Mudança de caráter/textura no *Cantabile* (c. 114.3 – 115) como GE expressivo vinculado ao timbre

O próximo GE se encontra no *Finale* (c. 127.2, FIG. 19), no início da sua segunda frase. Neste momento há uma importante mudança de sonoridade; a primeira frase iniciou em *piano*, cresceu até o *forte* e então diminuiu. A segunda frase começa em dinâmica *pianíssimo* e com uma sonoridade diferente daquela ouvida na primeira frase. A ideia neste trecho foi realizar um “*pp*” de maneira a simular a audição de uma melodia executada ao longe, da qual o ouvinte se aproxima lentamente (através das indicações de “*poco crescendo*” indicadas na partitura). Optou-se por utilizar o pedal *una corda* neste trecho com o intuito de alcançar uma mudança de timbre mais evidente.



FIGURA 19 - Mudança de caráter/textura no *Finale* (c. 127.2 – 128) como GE expressivo vinculado ao timbre

Por fim, o último GE expressivo de timbre, onde ocorre uma mudança de caráter/textura se encontra no *Finale* (c. 212, FIG. 20), quando se inicia o último grande fluxo temporal da peça, que vai desta passagem até o acorde final de Fá maior. Este trecho é marcado por uma mudança na textura e na dinâmica (de “*ff*” passa a “*pp*”), fatores que o marcam como um momento expressivo importante. Assim, a execução neste trecho se baseou na realização de uma sonoridade nova, em *pianíssimo*, porém sem a utilização do pedal *una corda*. Para auxiliar na mudança de sonoridade, optou-se por realizar uma cesura muito sutil entre os compassos 211 e 212, a fim de iniciar o “*pp*” e o novo fluxo temporal de maneira mais evidente e clara.

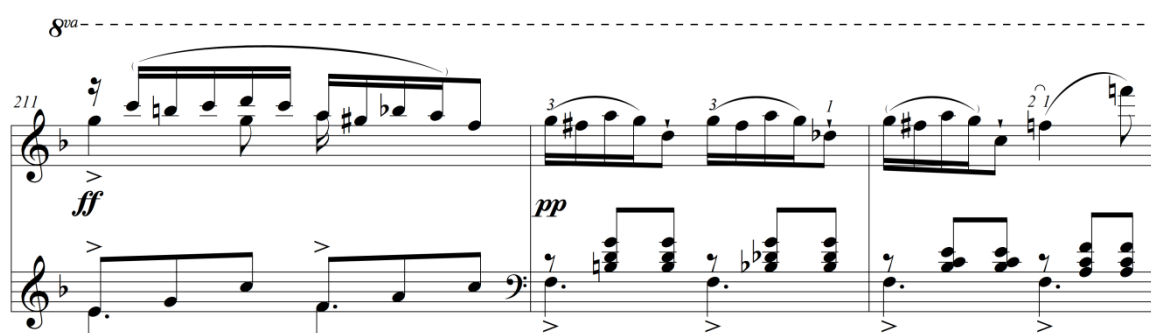


FIGURA 20 - Mudança de caráter/textura no *Finale* (c. 212 – 213) como GE expressivo vinculado ao timbre

2.4 Teste da 2ª aplicação dos GEs em apresentações públicas

A segunda aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann foi verificada em três apresentações públicas, que ocorreram no mês de março de 2013. A primeira delas se passou no dia 11 no Auditório Onofre Lopes na Escola de Música da UFRN, a segunda no dia 14 de março no Auditório da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia na UFCG e por fim, o Recital de Mestrado, ocorrido no dia 27 na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, no Departamento de Música da UFPB. O repertório executado nestas três apresentações contou com a *Dança das Bonecas* de Dmitri Shostakovich, Sonata KV 570 de Wolfgang Amadeus Mozart, *Variações Abegg* de Robert Schumann, *Dança Brasileira* de Camargo Guarnieri, *Mini Suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse* de Claude Debussy. Deste repertório apenas a peça de Shostakovich não foi tocada de memória. Estes três recitais foram integralmente gravados em áudio e vídeo.

O total de falhas de memória nas *Variações Abegg* contabilizadas nestes três recitais foi de uma falha de memória, ocorrida no recital do dia 27 de março. A referida falha de

memória ocorreu na Variação I da peça, nas oitavas da mão esquerda dos compassos 49-50. O número de falhas de memória quase inexistente evidencia, novamente, a eficácia do modelo de memorização nas *Variações Abegg* de Schumann, já comprovada através da sua 1ª aplicação.

Por outro lado, o resultado expressivo e interpretativo destas três apresentações públicas foi mais satisfatório que o da primeira apresentação. Ao longo da performance houve maior sensação de liberdade e conexão com a música por parte da intérprete. Uma maior fluência na execução também pôde ser percebida através das gravações realizadas, sendo possível que a redução do número de guias utilizados tenha contribuído para tanto. Além disso, a utilização dos 15 GEs expressivos selecionados como pontos de atenção na performance em tempo real contribuíram para evidenciar estes pontos da peça, vinculados às decisões interpretativas relacionadas à manipulação expressiva do tempo e timbre, contribuindo de maneira efetiva para a realização sonora destes intentos.

Ao aliar memória e expressão musical, a performance de memória foi positivada e os guias de execução selecionados atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também na condução da interpretação, trazendo à tona momentos expressivos da peça. Tais conclusões sobre a influência dos guias de execução utilizados na performance das *Variações Abegg* se deram através da escuta posterior das gravações de áudio e vídeo realizadas, comparando a execução referente à 1ª aplicação do modelo e as três execuções referentes à 2ª aplicação, e também levando em consideração as percepções subjetivas da intérprete sobre a sua própria performance. A fim de ampliar esta análise comparativa entre as duas aplicações do modelo de memorização e trazer a ela um elemento verificador neutro, será realizada no capítulo subsequente a análise comparativa da execução dos trechos relativos aos 15 GEs expressivos selecionados na 2ª aplicação em duas gravações distintas: a primeira delas referente à 1ª aplicação do modelo e a segunda referente à 2ª aplicação do modelo (gravação do recital do dia 11 de março na UFRN, considerada pela intérprete como a melhor execução das *Variações Abegg*).

3 ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS GRAVAÇÕES DAS VARIAÇÕES ABEGG DE ROBERT SCHUMANN

Após a realização das duas aplicações do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann, ocorreram os seus respectivos testes, através da realização de recitais nos quais a peça foi executada de memória e gravada em áudio e vídeo. No presente capítulo realizar-se-á a análise comparativa da execução dos trechos relativos aos 15 GEs expressivos selecionados na 2ª aplicação em duas gravações distintas: a primeira delas referente à 1ª aplicação do modelo e ocorrida em 5 de novembro de 2012 e a segunda referente à 2ª aplicação do modelo, ocorrida em 11 de março de 2013. Os objetivos desta análise são: (1) investigar o impacto dos GEs selecionados na performance (2) verificar se os guias expressivos selecionados na 2ª aplicação atuaram de fato como tais, o que implicaria em um resultado efetivo no som e, também, (3) comparar as duas performances entre si, verificando diferenças e similaridades. Os áudios selecionados para a realização da análise comparativa foram a gravação do recital realizado dia 05 de novembro 2012, referente ao teste da 1ª aplicação do modelo nas *Variações Abegg* e a gravação do recital ocorrido no dia 11 de março de 2013, relativo a um dos testes realizados após a 2ª aplicação do modelo, escolhido por ser considerado pela intérprete como a melhor execução da peça. É importante salientar que as duas gravações foram realizadas com os mesmos meios eletrônicos, ou seja, com a mesma qualidade de captura de áudio⁵, o que possibilita a comparação entre elas.

A metodologia proposta para realizar a análise se divide em duas etapas e utiliza o software Sonic Visualiser como ferramenta, que é um programa especificamente criado para a análise de áudios, que permite a visualização de diferentes aspectos do mesmo (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009, p. 2). As duas etapas da análise se referem à comparação de questões temporais e de timbre entre as duas gravações. Em um primeiro momento será realizada a comparação da manipulação expressiva do tempo nos trechos selecionados na 2ª aplicação do modelo como guias expressivos vinculados a este aspecto. Em um segundo momento será realizada a comparação da amplitude sonora entre as duas gravações nos trechos selecionados na 2ª aplicação como GEs expressivos vinculados ao timbre. As questões temporais serão analisadas através da medida dos tempos (beats), a fim de tornar possível a visualização das microvariações expressivas de andamento, enquanto o timbre será analisado

⁵ O equipamento de gravação utilizado nas duas gravações foi uma câmera filmadora Panasonic HDC-TM40LB-K, de onde foram extraídos os arquivos de áudio em formato .wav, com taxa de bits de 1411kbps.

através da amplitude do som, medida em decibéis. Análises aplicando metodologia semelhante já foram realizadas, sendo uma delas a de Clarke (1995), na qual o autor comparou dados representativos de manipulação do tempo e da dinâmica em duas performances do Prelúdio de Chopin, Op. 28 n. 04, em Mi menor (apenas a mão direita foi analisada neste caso).

As experimentações de análise da manipulação expressiva do tempo nas *Variações Abegg* de Schumann se iniciaram com variados testes com os plug-ins de tempo disponíveis para o Windows no Sonic Visualiser. Como a intenção era medir os tempos (beats) para poder analisar desvios no tempo padrão (metronômico), foram testados os plug-ins “Aubio beat tracker: beat” (desenvolvido por Paul Brossier), “Bar and beat tracker: beats”, “Bar and beat tracker: beat count” e “Tempo and beat tracker: beats” (desenvolvidos por Queen Mary, University of London). Nos testes realizados nenhum dos plug-ins se mostrou eficiente na medida dos tempos, ou seja, nenhum deles pôde detectar de maneira precisa a localização destes, o que possivelmente se deu em virtude dos frequentes acentos deslocados, sínkopas e variações no andamento nas *Variações Abegg*, tornando a detecção dos tempos mais difícil e impraticável a utilização dos plug-ins acima descritos. Desta maneira, a opção mais adequada aos intentos da análise foi realizá-la através de uma ferramenta de marcação manual dos tempos disponível no Sonic Visualiser. Após mudar o item “Number new instants with” (no menu Edit) para “Simple counter”, é possível colocar a gravação para tocar e marcar os tempos manualmente através da tecla ponto e vírgula (;) no teclado do computador. Tal comando gera linhas verticais em cada tempo, tornando visíveis os desvios: quanto mais afastadas as linhas, maior o tempo entre um “beat” e outro. Para melhorar a visualização de tais distâncias, a função “plot type” (encontrada no layer referente à marcação dos tempos) foi mudada de “instants” para “segmentation”, deixando coloridas as faixas verticais entre um tempo e outro. É relevante ressaltar que em alguns momentos a diferenciação da duração dos tempos nas imagens geradas é bastante evidente, quando a sua manipulação é mais enfática, porém, em outros casos, as diferenciações entre um tempo e outro podem ser sutis, por se tratar de microvariações de andamento.

Os trechos relativos aos GEs expressivos de timbre, por sua vez, foram analisados em termos de amplitude sonora, ou seja, a intensidade do som. O timbre é o parâmetro do som mais difícil de ser mensurado (HOLMES, 2012, p. 303), o que tornou necessária a escolha de um de seus componentes formadores para ser utilizado nesta análise. A intensidade constitui um dos aspectos mais importantes do som envolvido com a criação de diferentes timbres no instrumento.

O aumento da intensidade é diretamente responsável pelo aumento da complexidade espectral de um objeto, não é somente pelo aumento do número de parciais dentro do espectro audível, mas também pela alteração de seus níveis individuais de pressão acústica (BOUTILLON, 1988, p. 784 e 1990), pelo aumento exponencial da região das frequências agudas (ASKENFELD; JANSSON, 1990) e pelas perturbações no seu comportamento no decorrer do tempo (ibid). Podemos dizer, como Jean Haury (op. cit.), que neste sentido, “timbrar” ou “destimbrar” significa mudar imperceptivelmente a intensidade, e deduzir assim um princípio corolário àquele da relação do timbre com o registro, segundo o qual a complexidade do espectro é linearmente função da intensidade. (GUIGUE, 1996, p. 121).

Assim sendo, a análise das variações dinâmicas nos arquivos de áudio foi realizada através do plug-in “Amplitude Follower” (Vamp SDK example plugin), que gera, a partir do arquivo de áudio, um gráfico das amplitudes (medidas em decibéis) em função do tempo transcorrido. Este descritor se mostrou muito útil e aliado aos intentos da análise, uma vez que a condução das intensidades e, conseqüentemente, do fraseado são facilmente observadas visualmente através do gráfico gerado. É importante ressaltar que o gráfico gerado mostra uma curva bastante detalhada (a variação da amplitude do som nota a nota), portanto, muitas vezes é necessário observar a curva geral criada para entender a manipulação deste parâmetro da maneira como foi executada e ouvida na performance.

Por fim, é relevante salientar que esta análise se inclui na linha de análises de performances, considerando a diferenciação de Rink (2007) entre análise para performance e análise de performance. Este tipo de análise, caracterizada por sua “natureza descritiva” (RINK, 2007, p. 27), visa avaliar o produto final do processo de aprendizado do intérprete, com finalidades várias, que neste caso consiste em avaliar o impacto dos guias de execução utilizados na performance da peça em tempo real.

3.1 Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo

As análises dos áudios referentes aos GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo serão apresentadas seguindo a mesma categorização utilizada no capítulo precedente, ou seja, dividindo os GEs em três subcategorias de acordo com suas similaridades, sendo elas: 1) GEs onde ocorre uma citação do tema; 2) GEs onde ocorre

mudança de caráter/textura; 3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax (seja ele harmônico, dinâmico, etc).

O primeiro GE vinculado à manipulação do tempo onde ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (c. 176.2.2), abaixo é possível observar as duas figuras que mostram a sua realização sonora no momento das performances. As barras verticais representam a duração dos tempos, sendo que os números anotados na imagem se referem aos números dos compassos.

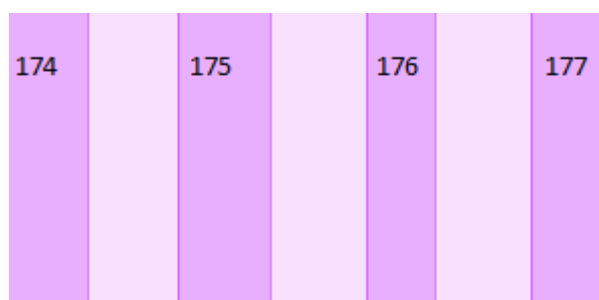


FIGURA 21 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 174 – 177, 1ª aplicação do modelo

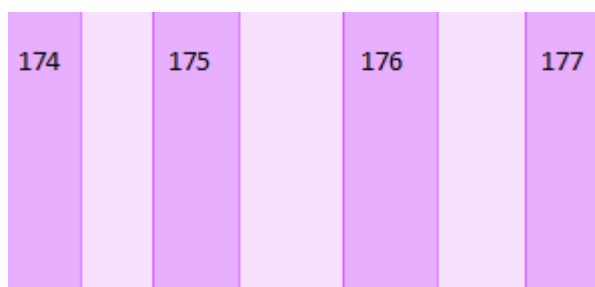


FIGURA 22 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 174 – 177, 2ª aplicação do modelo

A decisão interpretativa a respeito da manipulação do tempo neste trecho diz respeito a um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica “*ff*”. A realização do desacelerando pode ser percebida nas duas imagens, porém fica mais evidente na FIG. 22, ao observarmos que o segundo tempo do compasso 175 e primeiro tempo do compasso 176 possuem maior duração, o que indica a realização de um desacelerando antes do início da citação do tema, com a finalidade de salientar o seu início. É importante ressaltar que este GE já estava sendo encarado como expressivo desde a 1ª aplicação do modelo, o que confere com a consistência da manipulação do tempo em ambas as gravações.

Outro GE ligado a manipulação do tempo selecionado na 2ª aplicação que envolve uma citação do tema também se encontra no *Finale* (c. 196.2) e diz respeito ao trecho com

marcação *ad libitum* na partitura, onde ocorre uma sutil aparição do tema e uma temporalidade nova (bastante livre) se apresenta. Não houve na performance a intenção de relacioná-la com a temporalidade precedente, fazendo com que este trecho soasse como um momento isolado. Pelo fato dos compassos 196 e 197 apresentarem uma configuração temporal *ad libitum*, os tempos não foram marcados nas imagens, apenas o início desses compassos.

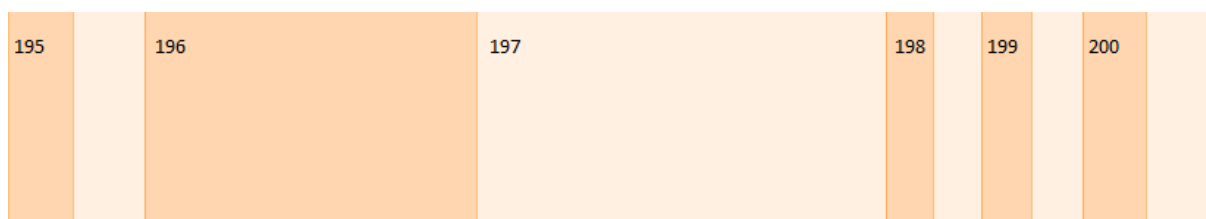


FIGURA 23 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 195 – 200, 1ª aplicação do modelo

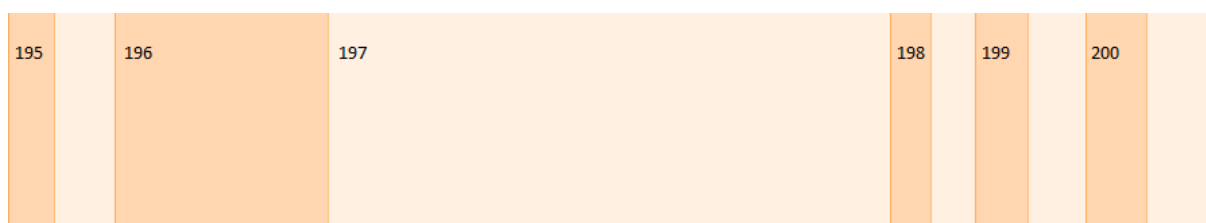


FIGURA 24 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 195 – 200, 2ª aplicação do modelo

As imagens mostram que de fato, uma nova temporalidade foi estabelecida nos compassos 196 e 197, demonstrada através de sua duração significativamente maior do que a do tempo regular da variação (percebida no compasso 195 e 198-200). Em ambas as performances houve a instauração de uma nova temporalidade no compasso 196, porém na FIG. 24 observa-se que tal passagem ocorreu com mais liberdade no tempo, durando mais que o mesmo trecho mostrado pela FIG. 23. Na 1ª aplicação do modelo (FIG. 23) este trecho não estava sendo utilizado como guia de execução.

O GE seguinte se encontra no Tema e está relacionado com uma mudança de caráter/textura. A manipulação do tempo neste trecho foi pensada nos termos de um desacelerando em direção ao início da segunda semifrase do Tema (c. 8.3) e gradual retomada do andamento a partir do terceiro tempo do compasso 10.

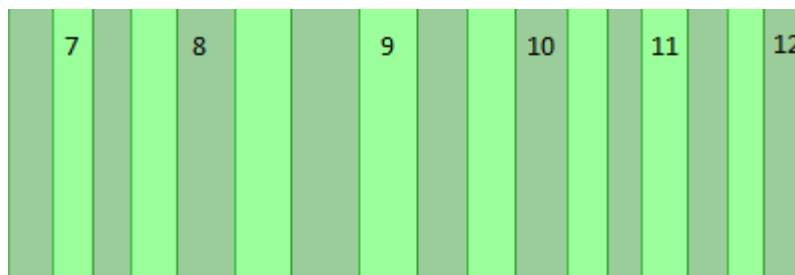


FIGURA 25 – Manipulação expressiva do tempo no Tema, compasso 7 – 12, 1ª aplicação do modelo.

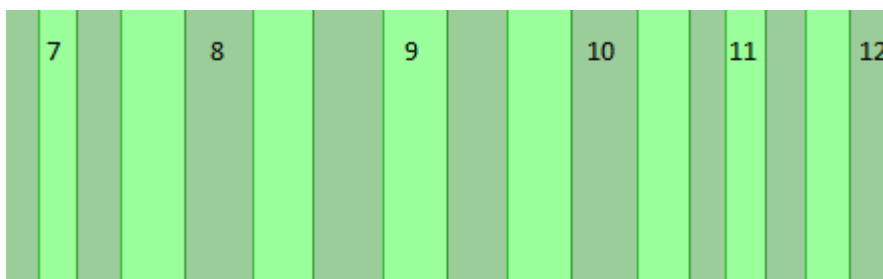


FIGURA 26 – Manipulação expressiva do tempo no Tema, compasso 7 – 12, 2ª aplicação do modelo.

Observando as duas imagens é perceptível que o desacelerando foi realizado em ambas as performances, porém na FIG. 26 vê-se que ele iniciou um tempo antes e durou um tempo a mais do que na FIG. 25, além de percebermos na FIG. 26 uma maior diferença entre o tempo regular (indicado pelas primeiras faixas verticais) e o tempo desacelerado, assim como é possível observar que a performance deste trecho na performance indicada pela FIG. 26 durou mais do que aquela indicada pela FIG. 25 (uma vez que uma figura é horizontalmente maior do que a outra). Este GE tanto na 1ª como na 2ª aplicação do modelo foi utilizado e classificado como expressivo.

O próximo guia analisado, vinculado à mudança de caráter/textura, está localizado no segundo tempo do compasso 54 na Variação I e foi pensado na performance como uma pequena cesura antes da mudança de caráter, a fim de salientá-la, tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.

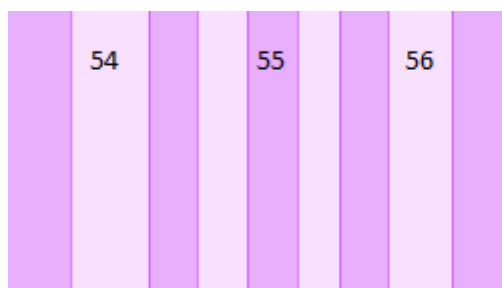


FIGURA 27 – Manipulação expressiva do tempo na Variação I, compasso 54 – 56, 1ª aplicação do modelo

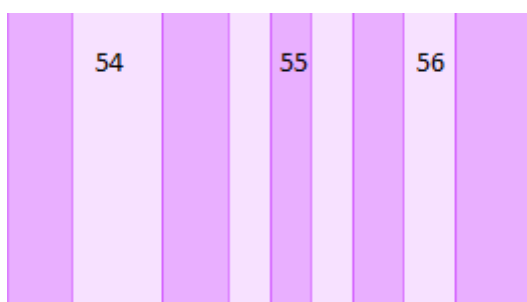


FIGURA 28 – Manipulação expressiva do tempo na Variação I, compasso 54 - 56, 2ª aplicação do modelo

Neste caso fica evidente a realização mais enfática da cesura na performance representada pela FIG. 28. A grande diferença entre a duração dos dois primeiros tempos do compasso 54 e o terceiro tempo (mais curto) indica que houve de fato uma tomada de tempo antes da mudança de caráter ocorrida no segundo tempo. Esta cesura também é perceptível na performance representada pela FIG. 27, porém, mais uma vez a diferença entre o tempo onde ouve a cesura e o tempo regular (que pode ser observado no compasso 54) é menor. Na 1ª aplicação do modelo este GE era encarado como estrutural e na 2ª aplicação do modelo, como expressivo.

O terceiro GE expressivo de tempo analisado onde ocorre mudança na escrita se situa na última frase da Variação II (c. 76.3), onde na interpretação, optou-se por realizar um pequeno acelerando até o lá bemol da mão esquerda (c. 78), momento no qual se inicia a retomada ao andamento inicial.

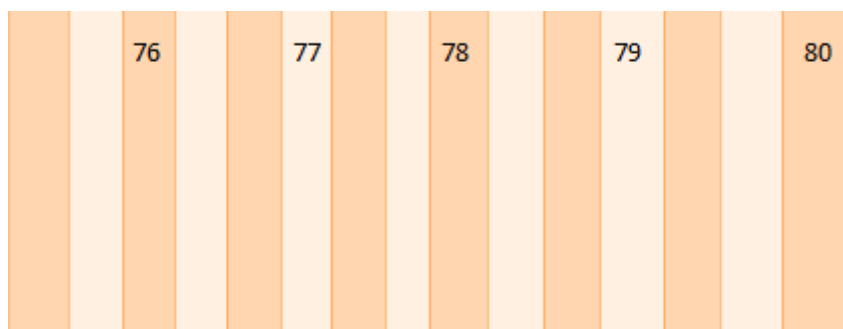


FIGURA 29 – Manipulação expressiva do tempo na Variação II, compasso 76 - 80, 1ª aplicação do modelo

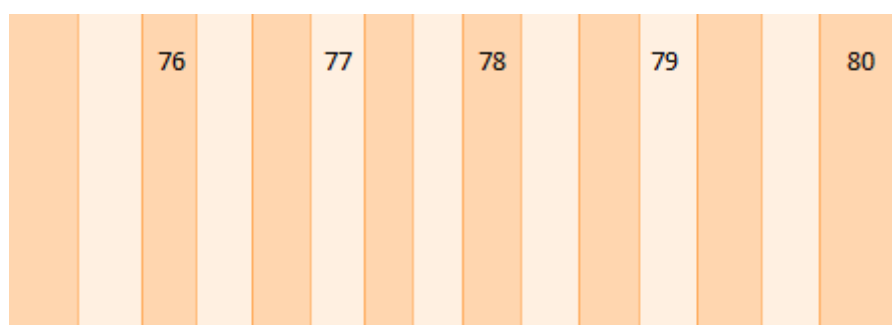


FIGURA 30 – Manipulação expressiva do tempo na Variação II, compasso 76 - 80, 2ª aplicação do modelo

Analisando as imagens geradas, conclui-se que, de fato, o acelerando não foi realizado de maneira enfática em nenhuma das performances. Porém, naquela representada pela FIG. 30, ele acontece de maneira mais decisiva e organizada, o que pode ser percebido através de um acelerando sutil, porém progressivo, que se mantém justamente até o compasso 78, onde ocorre o ápice da tensão harmônica e se inicia o relaxamento em direção ao final na tônica Fá Maior. Em ambas as aplicações do modelo este GE foi pensado como expressivo.

O próximo GE de tempo analisado que envolve a chegada a um clímax se encontra no *Cantabile* (c. 121). A ideia na performance foi a de realizar um desacelerando no início do compasso 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase (no 2º tempo do compasso 121) de maneira intensa e convincente.

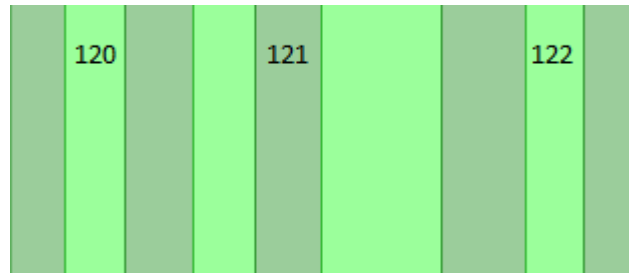


FIGURA 31 – Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile*, compasso 120 - 122, 1ª aplicação do modelo

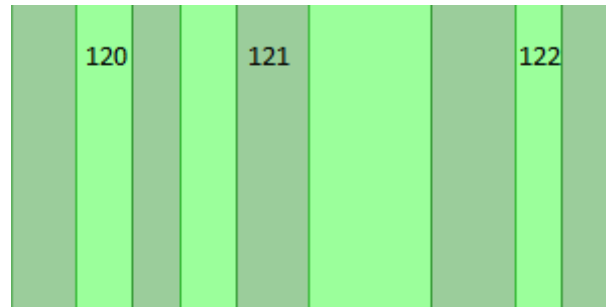


FIGURA 32 – Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile*, compasso 120 - 122, 2ª aplicação do modelo

A realização prática do intento expressivo é evidente através da observação das duas figuras. De fato houve uma tomada de tempo no 1º tempo do compasso 121 e bastante ênfase na chegada ao clímax no tempo seguinte do mesmo compasso. Porém, mais uma vez a diferença entre os tempos regulares (observados no compasso 120) e os tempos alterados do compasso 121 é maior na performance relativa à FIG. 32. Este GE na 1ª aplicação do modelo foi classificado como básico e na 2ª aplicação como expressivo.

O outro GE relativo à manipulação do tempo que envolve a chegada a um clímax está no *Finale* (c. 146), local onde é o início da sessão que levará ao primeiro grande ápice dinâmico desta variação. Na performance decidiu-se por realizar um acelerando bastante sutil do compasso 146 até o acorde com compasso 152.

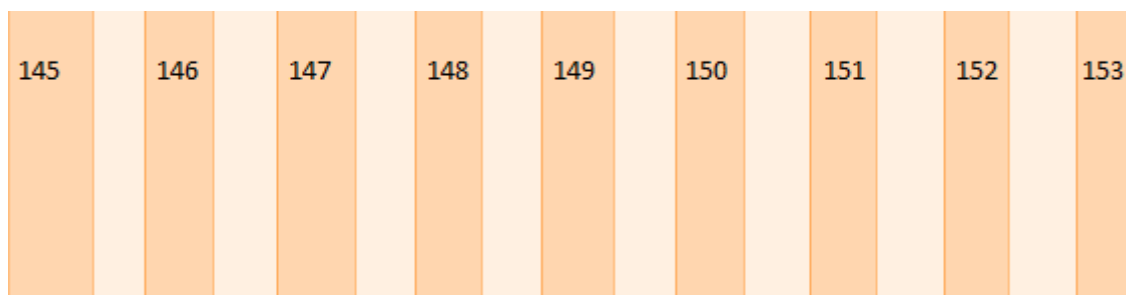


FIGURA 33 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 145 - 153, 1ª aplicação do modelo

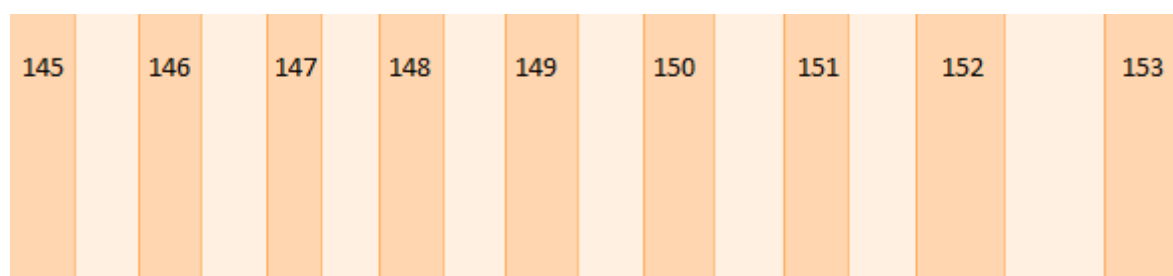


FIGURA 34 – Manipulação expressiva do tempo no *Finale*, compasso 145 - 153, 2ª aplicação do modelo

Ao observar as imagens, nota-se na FIG. 33 uma constância na manipulação do tempo, ou seja, o tempo é conduzido de maneira bastante regular. Na performance relativa à FIG. 34 a manipulação também é relativamente regular. Porém, há uma mudança no tempo a partir do primeiro tempo do compasso 152, que culmina com um tempo de maior duração no segundo tempo deste mesmo compasso, local onde ocorre o clímax deste trecho, com um acorde em “ff”. Deste modo, apesar do acelerando não ter sido realizado de maneira estrita, na FIG. 34 vemos uma valorização clara da chegada ao ápice do trecho, através de uma tomada de tempo. Este guia de execução, encarado como expressivo na 2ª aplicação do modelo, foi classificado como básico na 1ª aplicação.

3.2 Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados ao timbre

As análises referentes aos GEs expressivos vinculados ao timbre também seguirão a ordem apresentada no capítulo precedente, baseada no agrupamento destes nas três subcategorias já mencionadas, de acordo com suas similaridades (GEs onde ocorre uma citação do tema, onde ocorre mudança de caráter/textura e que se relacionam com algum tipo de clímax). Os gráficos apresentados representam a variação da amplitude (em decibéis) em função do tempo transcorrido. As linhas verticais indicam os inícios dos compassos e os números escritos nas imagens indicam os números destes.

O primeiro GE se encontra na Variação I (c. 40.3), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. A opção expressiva relacionada a este guia supõe a criação de uma atmosfera musical que evocasse o Tema inicial, mas criando uma sonoridade distinta, com a finalidade de evocar o tema como um evento passado, situado na memória de maneira quase apagada. Vemos abaixo as imagens que mostram a construção da amplitude sonora neste trecho.

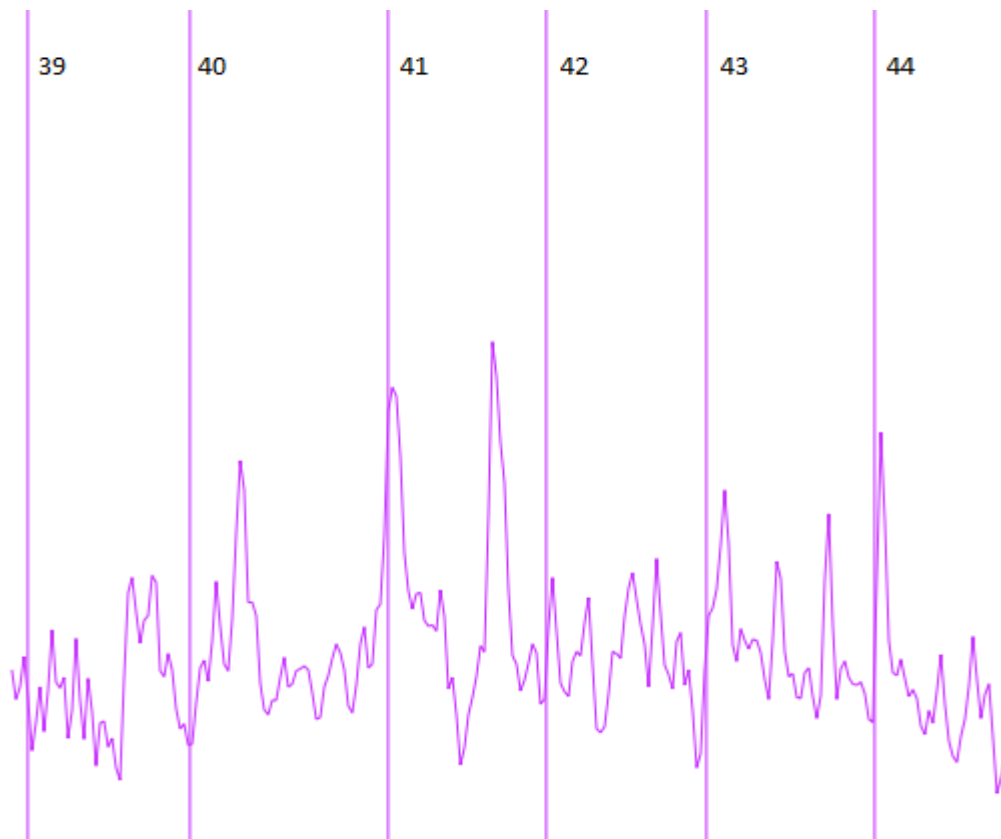


FIGURA 35 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 39 - 44, 1ª aplicação do modelo

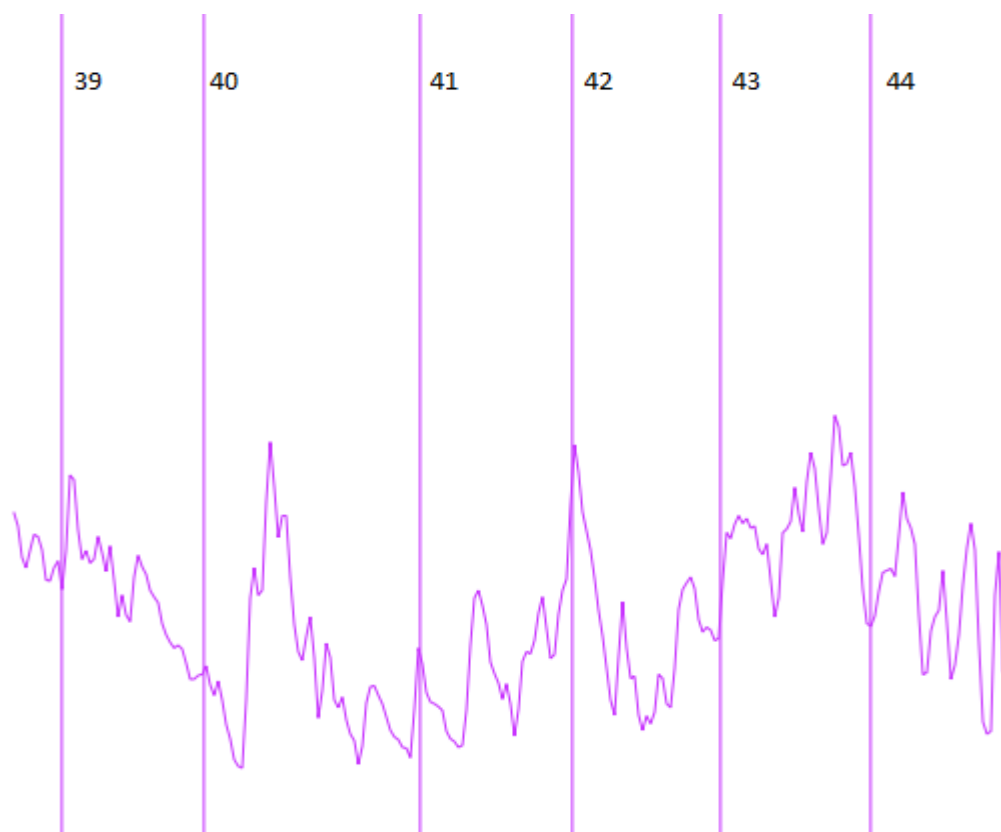


FIGURA 36 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 39 - 44, 2ª aplicação do modelo

Analisando as duas imagens, é evidente que o momento onde acontece a entrada do tema (terceiro tempo do compasso 40) foi realizado com uma sonoridade diferente na performance demonstrada pela FIG. 36. Na FIG. 35 vê-se que houve uma nova sonoridade na entrada do tema, mas que logo se desfez, com um aumento significativo na amplitude sonora. Já na FIG. 36, observa-se que a sonoridade diferente com a qual se iniciou a citação do tema se manteve por mais tempo antes de crescer. Além disso, a diferenciação entre a sonoridade precedente e aquela do início da citação do tema se mostra mais evidente na FIG. 36. O guia de execução aqui descrito foi pensado como expressivo em ambas as performances e se trata de um dos momentos de identificação pessoal com a peça.

O segundo GE expressivo vinculado ao timbre no qual ocorre citação do tema está na Variação III (c. 88.3). Neste momento tal citação ocorre na mão esquerda e a decisão interpretativa tomada foi de criar uma sonoridade diferente daquela que se estabelecera até então nesta variação, mais delicada e suave, salientada através de um toque diferente, em dinâmica “*pp*” (como indicado na partitura).

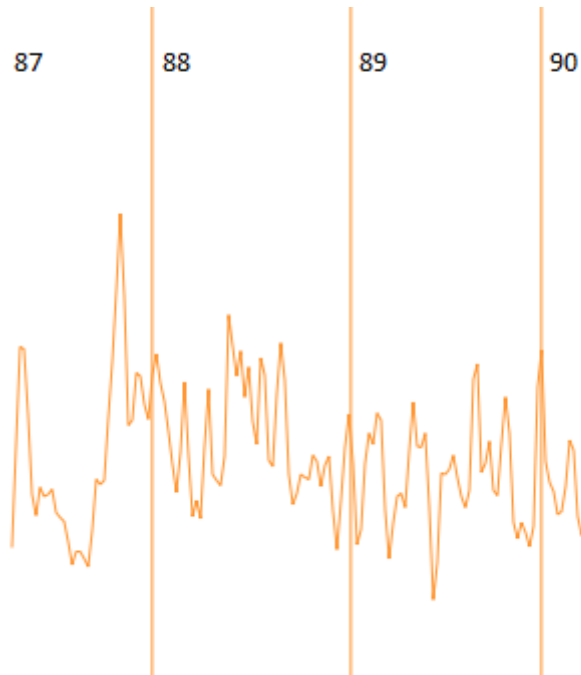


FIGURA 37 – Manipulação do timbre na Variação III, compasso 87 - 90, 1ª aplicação do modelo

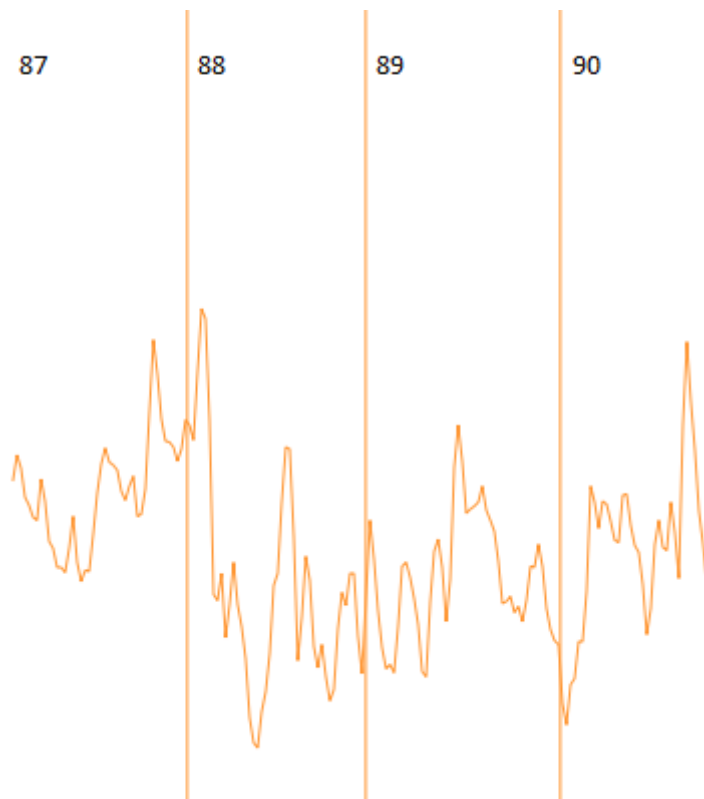


FIGURA 38 – Manipulação do timbre na Variação III, compasso 87 - 90, 2ª aplicação do modelo

Através da observação das imagens, percebe-se que na performance representada pela FIG. 37 não houve nenhuma mudança de sonoridade significativa no compasso 88. Por outro lado, na FIG. 38 vê-se um grande declínio da amplitude no compasso 88, que coincide com o início da citação do tema, e onde se instaura um novo patamar de intensidade. Nas duas aplicações do modelo este GE foi classificado como expressivo.

O GE de timbre seguinte onde ocorre citação do tema se encontra no *Cantabile* (c. 108.3). Mais uma vez, na performance, se pensou em manter o caráter e atmosfera do Tema, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade.

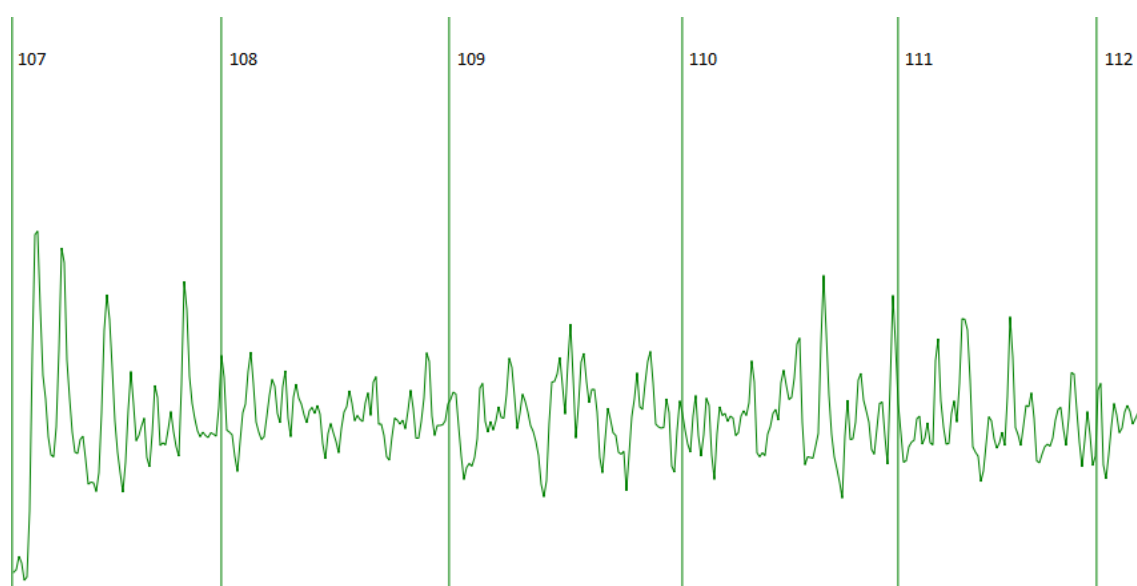


FIGURA 39 – Manipulação do timbre no *Cantabile*, compasso 107 - 112, 1ª aplicação do modelo

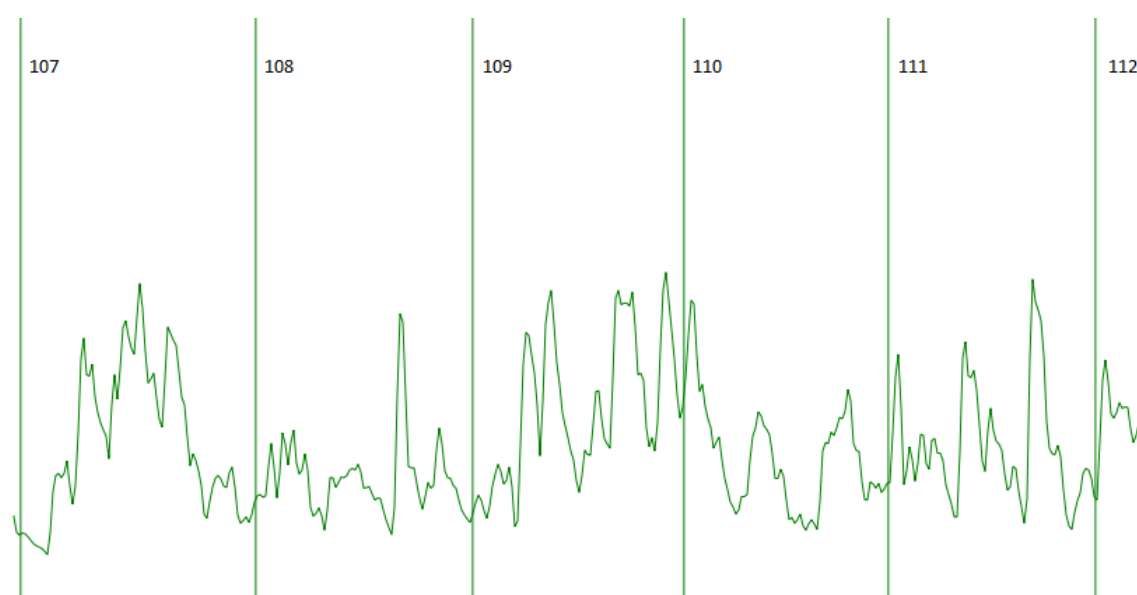


FIGURA 40 – Manipulação do timbre no *Cantabile*, compasso 107 - 112, 2ª aplicação do modelo

Analisando as imagens acima, mais uma vez fica evidente que na FIG. 40 houve uma grande mudança de sonoridade no início do compasso 108, coincidindo com a opção interpretativa a respeito do trecho. Além disso, é possível ver (através dos picos de intensidade) que as notas da citação do tema se destacam em meio à polifonia do trecho. Na performance relativa a FIG. 39 as diferenças de amplitude sonora são pouco significativas se comparadas às da FIG. 40, o que caracteriza uma sonoridade mais estável. O GE referente a este trecho foi classificado como expressivo em ambas as aplicações do modelo e também é um momento de identificação pessoal com a peça.

O primeiro GE de timbre vinculado a uma mudança de caráter/textura se situa na Variação I está no compasso 45. Este momento marca de forma decisiva o fim da citação do tema e o retorno ao caráter *energico* inicial da Variação I, por isso, a decisão foi de realizar uma grande diferença sonora no compasso 45, tanto no que diz respeito à dinâmica, quanto à articulação utilizada, gerando um timbre mais brilhante e articulado.

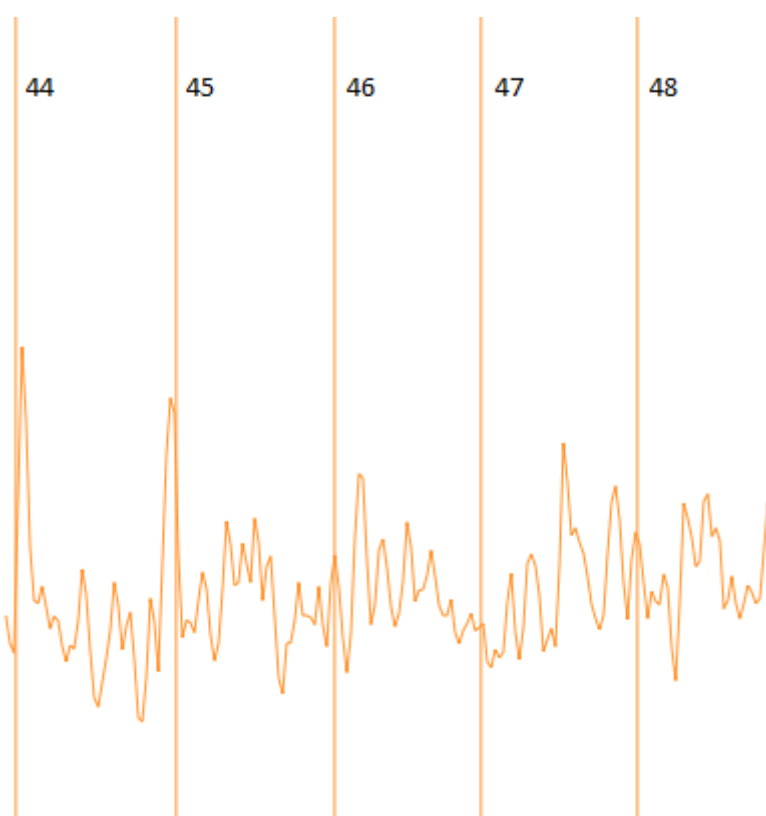


FIGURA 41 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 44 - 48, 1ª aplicação do modelo

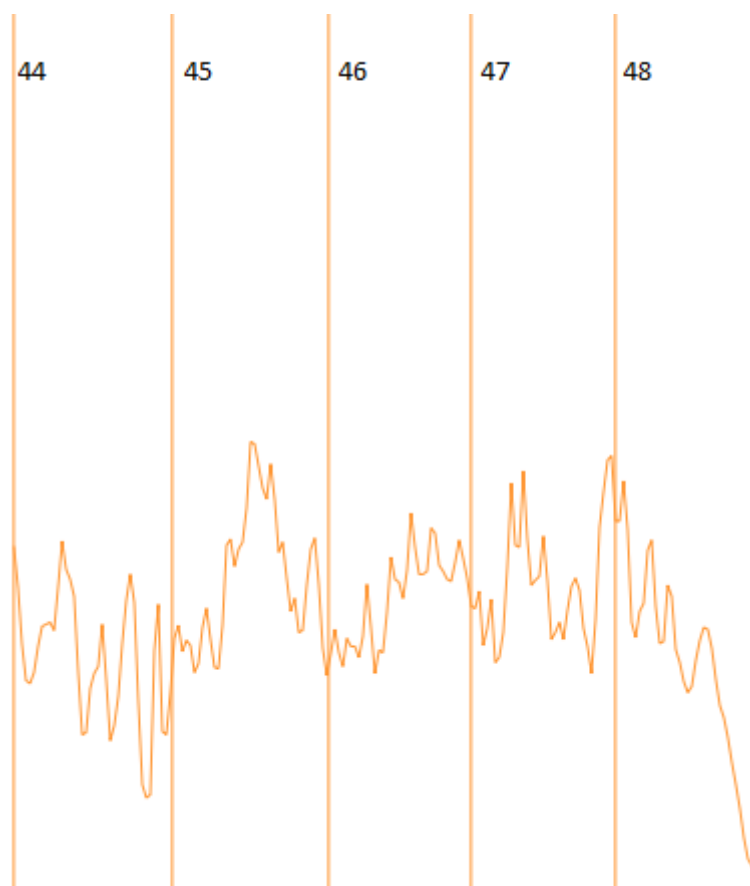


FIGURA 42 – Manipulação do timbre na Variação I, compasso 44 - 48, 2ª aplicação do modelo

Ao analisar as duas imagens, constata-se que na FIG. 41 o compasso 45 foi iniciado com uma sonoridade maior do que na performance vista através da FIG. 42, na qual o compasso 45 foi iniciado com uma sonoridade quase igual à precedente. Porém na FIG. 42 pode-se observar uma grande queda na amplitude sonora antes de atacar o compasso 45, o que de fato não aconteceu na outra performance. Este guia foi encarado como interpretativo na 1ª aplicação do modelo e como expressivo na 2ª aplicação.

O outro GE de timbre relacionado à mudança de caráter/textura está na Variação II, (c. 64.3). A ideia interpretativa neste trecho foi de iniciar a segunda frase da variação com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para auxiliar na diferenciação timbrística.

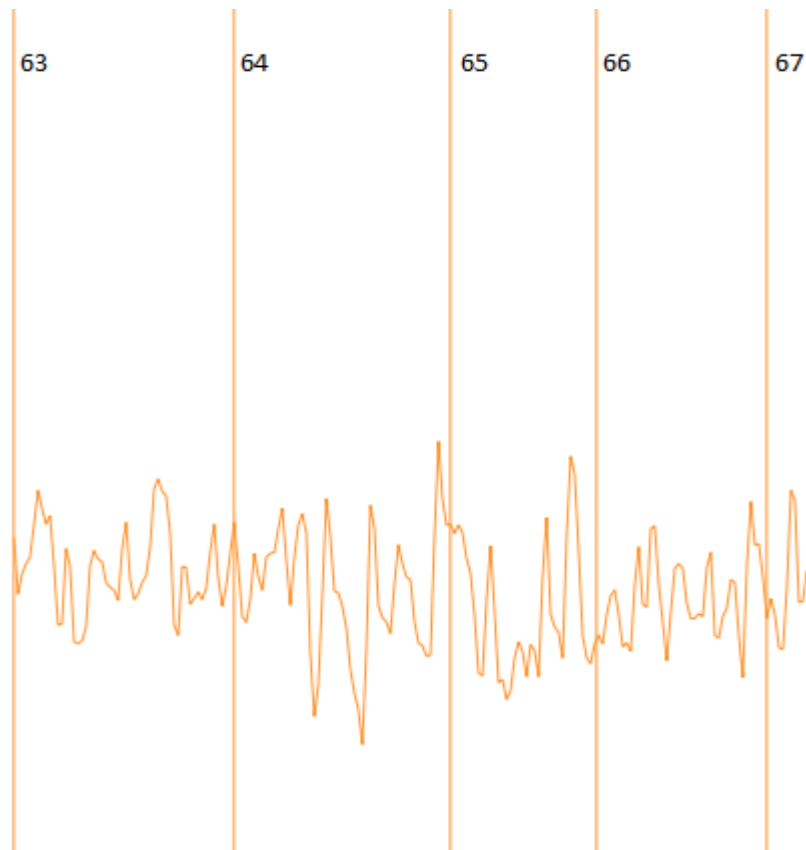


FIGURA 43 – Manipulação do timbre na Variação II, compasso 63 - 67, 1ª aplicação do modelo

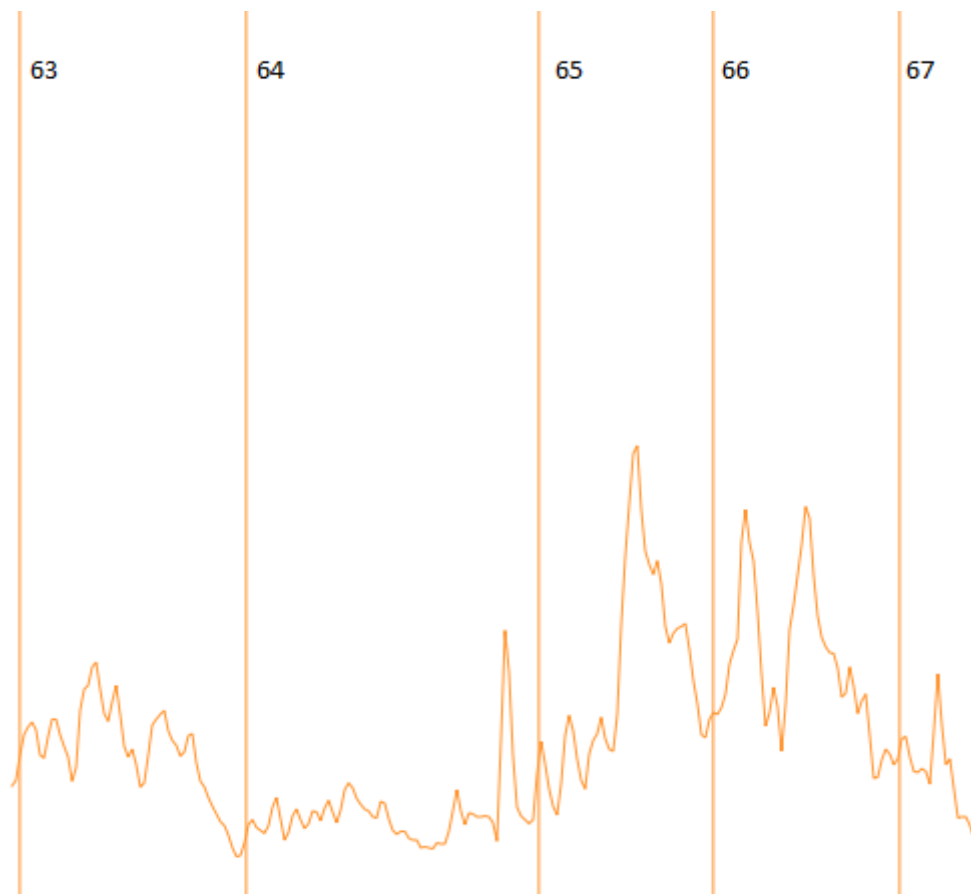


FIGURA 44 – Manipulação do timbre na Variação II, compasso 64 - 67, 2ª aplicação do modelo

A comparação das duas figuras traz à tona diferenças muito visíveis; enquanto na FIG. 40 uma mesma faixa de amplitude sonora é mantida, na FIG. 44 vê-se um contorno da intensidade mais refinado e aliado às decisões interpretativas. A segunda frase se inicia no terceiro tempo do compasso 64, com uma sonoridade realmente “*pp*” que cresce até o ápice da frase, no segundo tempo do compasso 66 e decresce. Este GE, classificado como expressivo na 2ª aplicação do modelo, foi classificado como estrutural na 1ª aplicação.

O GE expressivo de timbre seguinte que se relaciona com a mudança de caráter/textura se encontra no *Cantabile*, no compasso 114. A opção interpretativa escolhida foi mudar a sonoridade no compasso 114 através de um toque mais incisivo e firme, marcando bem as apojeturas, com dinâmica mais forte do que a anterior.

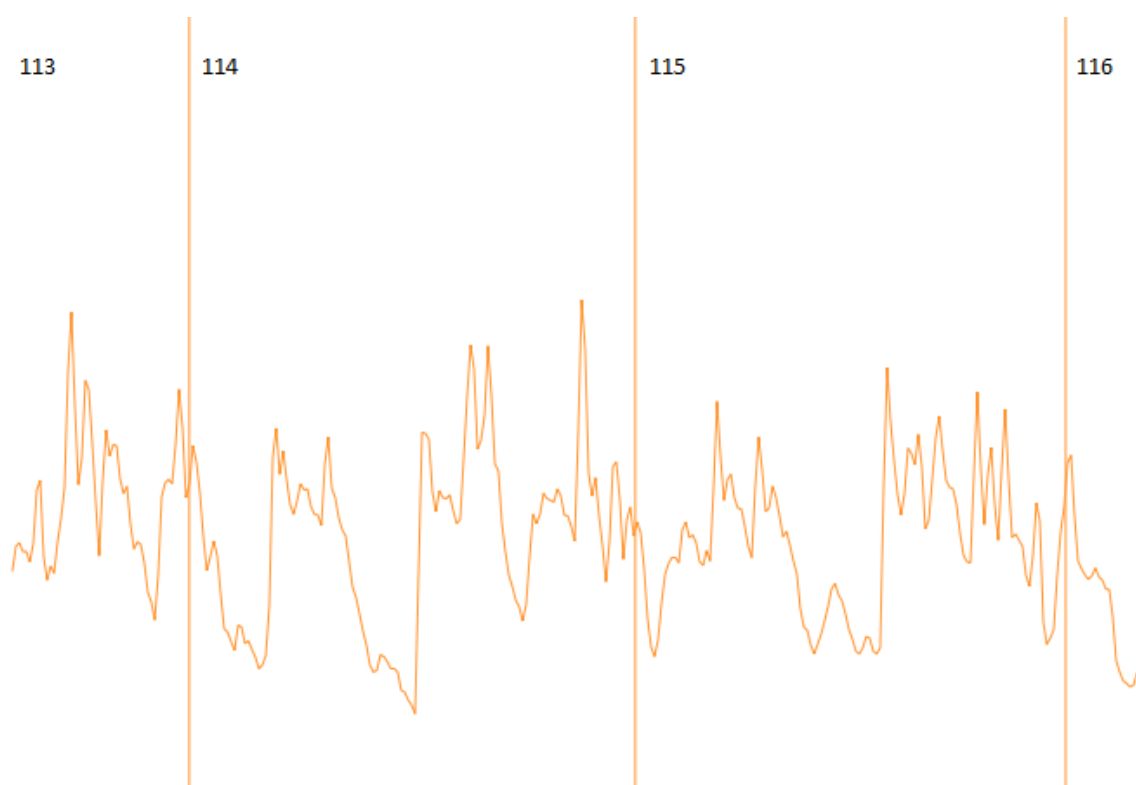


FIGURA 45 – Manipulação do timbre no *Cantabile*, compasso 113 - 116, 1ª aplicação do modelo

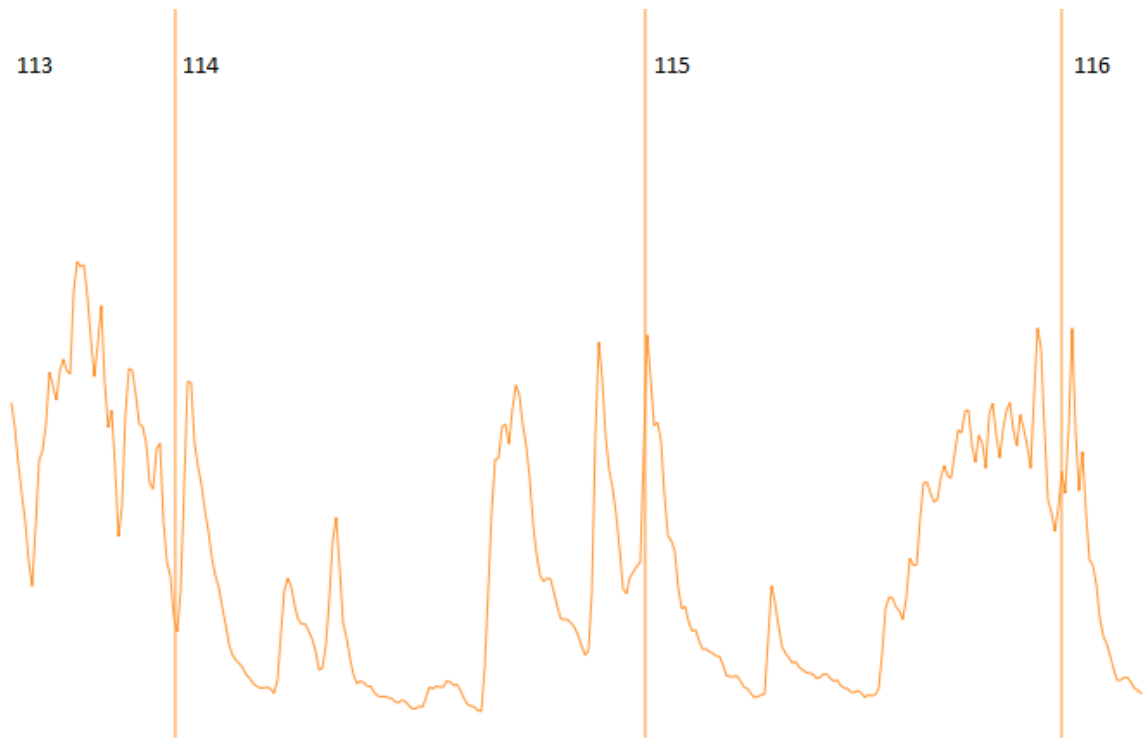


FIGURA 46 – Manipulação do timbre no *Cantabile*, compasso 113 - 116, 2ª aplicação do modelo

As duas figuras mostram diferenciações na amplitude sonora, porém a FIG. 46 demonstra um maior refinamento da interpretação musical desse excerto da peça. Além disso, na performance demonstrada por esta imagem (46) é bastante clara a diferenciação sonora realizada no fim do compasso 114, quando acontecem os arpejos e a mudança sonora pretendida. Em ambas as aplicações este trecho foi pensado como expressivo.

O GE seguinte se encontra no *Finale* (c. 127.2) e corresponde ao início da segunda frase desta variação. A ideia a respeito do timbre neste trecho foi a de realizar uma sonoridade “*pp*”, diferente da sonoridade precedente.

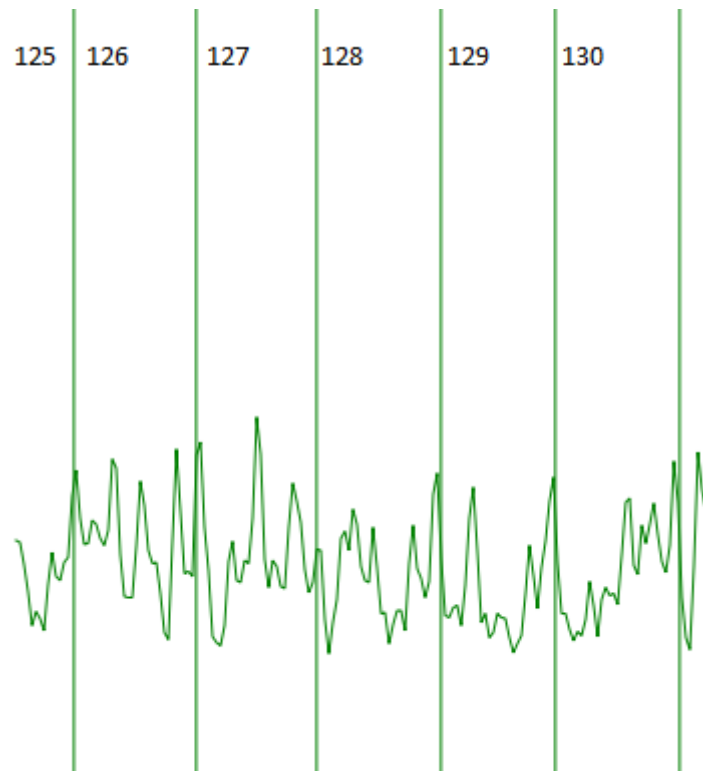


FIGURA 47 – Manipulação do timbre no *Finale*, compasso 125 - 130, 1ª aplicação do modelo

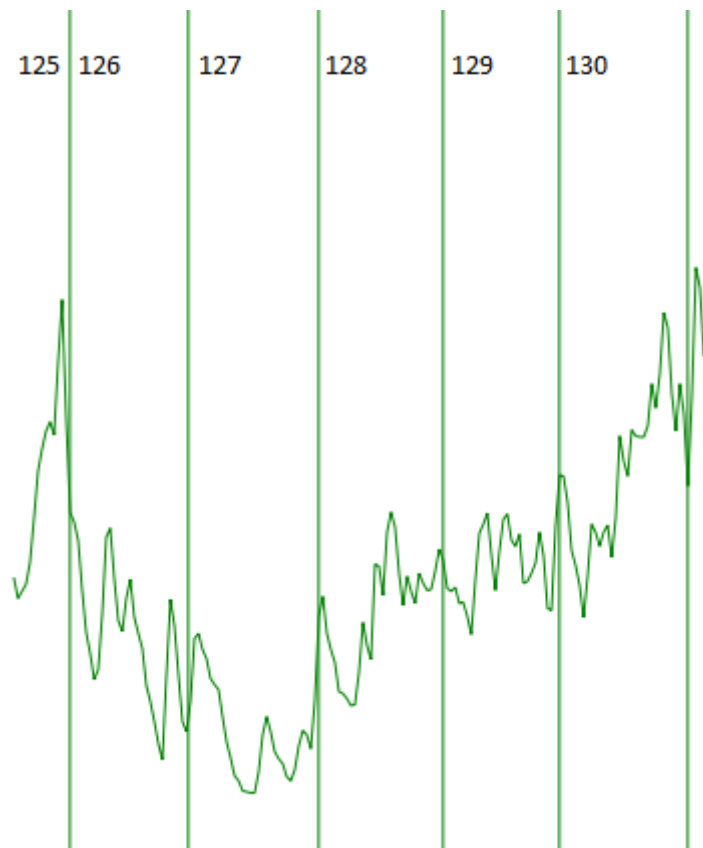


FIGURA 48 – Manipulação do timbre no *Finale*, compasso 125 - 130, 2ª aplicação do modelo

A comparação entre as FIG. 47 e 48 mostra uma grande diferença na execução do trecho. Enquanto a primeira mantém uma sonoridade estável, a segunda indica uma grande queda na amplitude sonora no compasso 127, mostrando que a segunda frase do *Finale* (iniciada no segundo tempo do compasso 127) foi, de fato, tocada com uma grande diferença no som. Este GE na 1ª aplicação foi pensado como estrutural, enquanto na 2ª aplicação, foi pensado como expressivo.

O último GE expressivo de timbre onde ocorre uma mudança de caráter/textura se encontra no compasso 212 do *Finale*. Neste trecho há uma grande mudança na dinâmica e escrita, que foi pensada na performance através da realização de uma sonoridade nova, em *pianíssimo*, porém sem a utilização do pedal *una corda*.

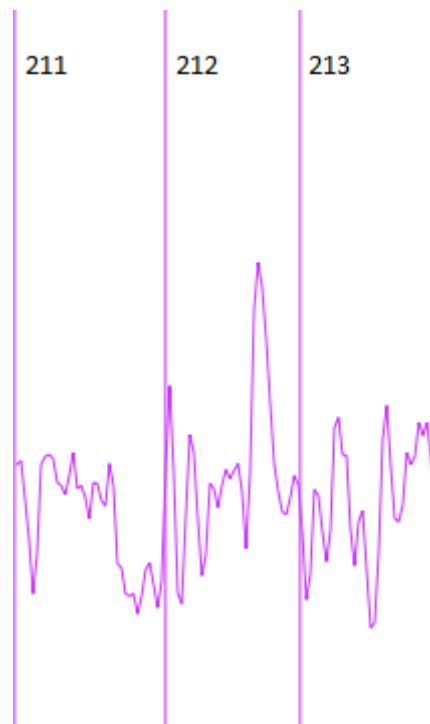


FIGURA 49 – Manipulação do timbre no *Finale*, compasso 211 - 213, 1ª aplicação do modelo

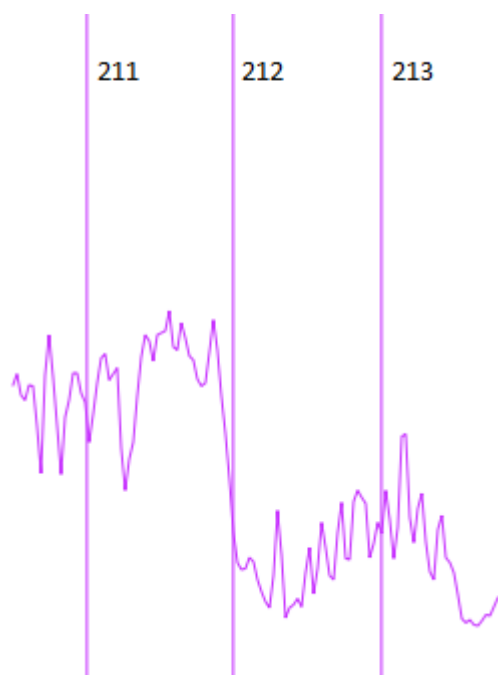


FIGURA 50 – Manipulação do timbre no *Finale*, compasso 211 - 213, 2ª aplicação do modelo

A diferença entre as performances representadas pelas figuras 49 e 50 é bastante nítida. Enquanto a primeira mantém uma estabilidade na intensidade sonora, a segunda inicia o compasso 212 com uma sonoridade bastante diferente da precedente, com baixa amplitude sonora. Este guia, expressivo na 2ª aplicação, foi classificado como interpretativo na 1ª aplicação do modelo.

3.3 Resultado das análises comparativas

Ao realizar uma análise em linhas mais gerais da manipulação do tempo e timbre nos trechos comparados nas duas performances, podemos confirmar que houve uma realização mais efetiva dos intentos expressivos vinculados à manipulação do tempo e timbre na execução relativa à 2ª aplicação do modelo de memorização. Em alguns dos trechos as diferenças foram muito grandes enquanto em outros foram mais sutis, porém em nenhum dos casos comparados a performance referente à 1ª aplicação do modelo superou aquela referente à 2ª aplicação no que diz respeito à clareza dos intentos expressivos. Também interessante para a discussão é o fato de que os guias de execução pensados como expressivos nas duas aplicações, principalmente os que dizem respeito a momentos de identificação pessoal com a peça, foram os que demonstraram menor diferença de execução entre uma e outra performance.

A partir destas considerações, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca da aplicação do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann. Esta pesquisa comprovou que os GEs expressivos selecionados na 2ª aplicação funcionaram de fato como momentos de concentração e focos de expressividade, uma vez que certificamos através das análises dos parâmetros tempo e timbre que as decisões interpretativas foram realizadas de maneira efetiva. Além disso, comparando as duas performances, vê-se que os GEs selecionados na 1ª aplicação, apesar de terem funcionado no restauro de informações da memória, não atuaram como focos de concentração na música propriamente dita, sendo que em muitos casos, questões musicais importantes passaram despercebidas nestes GEs. Isso traz à tona a questão da utilização de GEs excessivos, que além de fragmentar a interpretação, desvia a atenção do performer para questões que muitas vezes não são importantes musicalmente. Ao focar em poucos guias no momento da performance, porém de grande valor expressivo, memorização e interpretação ganham em fluência, e, principalmente expressão musical. Por fim, uma das questões mais essenciais sobre a utilização dos GEs foi a importância para a memorização e performance dos momentos de identificação espontânea com a peça. Nestes momentos, além de nunca ter havido ocorrência de falhas de memória, a manipulação expressiva do tempo e timbre sempre estiveram garantidas.

A análise comparativa dos trechos referentes aos GEs expressivos selecionados na 2ª aplicação em duas performances distintas trouxe informações que corroboram com os pressupostos anteriormente lançados, sobre os quais Chaffin já havia conjecturado teoricamente. De acordo com o autor, “idealmente, a performance de uma peça já bem aprendida deveria ser guiada apenas pelos guias expressivos, pois isso proporcionaria a maior liberdade possível para tocar expressivamente e responder imediatamente ao contexto” (CHAFFIN *et al.*, 2002, p. 171). Também pudemos verificar e confirmar na prática o pressuposto de Chaffin de que “pensar nas questões expressivas durante a performance proporciona uma execução mais convincente” (2002, p. 171) e por fim, que, de fato, os GEs expressivos “representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todas outras questões básicas e interpretativas” (2002, p. 171). Assim sendo, os GEs atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também influenciaram na sonoridade criada na performance ao vivo, o que revelou na prática a potencialidade do emprego dos GEs como focos de atenção na performance, não apenas com o fim de evitar falhas de memória, mas de potencializar a expressão e a interpretação musical.

CONCLUSÃO

Os resultados desta pesquisa comprovaram a eficácia do modelo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg* de Robert Schumann. A satisfatória recuperação de informações da memória nas apresentações públicas, que serviram como testes de memória, mostrou que os GEs selecionados em ambas as aplicações funcionaram de fato no momento da performance memorizada, revelando um número de falhas de memória nulo ou quase nulo.

Além de uma performance sem falhas de memória, o processo de aplicação e reflexão sobre a memorização através dos guias permitiu que chegássemos a algumas conclusões a respeito da utilização dos guias de execução, sendo a principal delas sobre a utilização dos GEs expressivos. Através da segunda aplicação do modelo, foi possível testar uma performance focada somente em GEs expressivos, que ocasionou uma execução sem falhas de memória, assim como a 1ª aplicação. Entretanto, esta aplicação resultou em uma performance de acordo com intentos expressivos, onde as decisões interpretativas sobre tempo e timbre foram realizadas de maneira efetiva, conforme foi comprovado nas análises comparativas das gravações. Através destas análises foi constatado que a forma como os guias são utilizados afeta diretamente a produção sonora, sendo que a seleção de guias ligados aos intentos expressivos pode potencializar importantes questões musicais, interpretativas e expressivas. No momento em que os guias são pensados como focos de atenção durante a performance, eles interferem no resultado sonoro em tempo real. A 2ª aplicação abriu margem para outras possíveis utilizações dos guias de execução, além da memorização em si. O uso dos GEs expressivos como focos de concentração durante a performance mostrou a potencialidade deste recurso para a interpretação musical e, conseqüentemente, comunicabilidade do discurso musical.

Um fator que se mostrou bastante relevante na aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg* de Schumann foram os guias de execução expressivos que classificamos como momentos de identificação pessoal com a peça, ou seja, trechos musicais onde desde o primeiro contato com a obra, houve uma conexão emocional espontânea entre a intérprete e a música. Nestes guias nunca ocorreram falhas de memória e também foram os guias que demonstraram menor diferença na manipulação de tempo e timbre entre as duas aplicações comparadas. Isso demonstra a relevante relação entre memória, expressão e subjetividade, aspectos que podem ser estudados mais profundamente em pesquisas posteriores.

A partir desta pesquisa, concluímos ainda que, na prática, podem existir duas modalidades de GEs: (1) os que são constantemente reforçados no estudo e estarão ativos e presentes na memória para que possam ser acionados na recuperação de ocasionais falhas de memória e, (2) os GEs que, de fato, poderão atuar como focos de concentração e conduzirão a performance de memória em tempo real e nos quais reside a possibilidade de realização de uma memorização mais refinada e aliada aos intentos expressivos, conforme a escolha e seleção destes. A combinação da utilização destas duas modalidades de guias, através do reforço constante dos primeiros nas sessões de estudo e a seleção criteriosa dos segundos de acordo com as intenções expressivas, resultou em uma performance memorizada segura, fluente e potencialmente mais expressiva. Ao selecionar GEs expressivos a partir da reflexão sobre o que evidenciar na performance da peça, adiciona-se também um aspecto ligado à consolidação da criatividade individual do intérprete, que naquele momento assume conscientemente suas decisões e as utiliza como seu foco de atenção quando no palco.

No decorrer da 1ª aplicação do modelo não foi realizada a classificação anterior dos GEs; esta só ocorreu após o teste da eficácia da 1ª aplicação, no primeiro recital onde a peça foi tocada de memória. Todavia, a não classificação dos GEs não teve consequência alguma na memorização como um todo, pois nessa experiência, a classificação dos guias teve papel mais proeminente na análise posterior do processo de memorização do que no processo em si. Isso leva a crer que mais importante do que classificar os GEs de maneira sistemática é que o intérprete saiba o que esses representam para si mesmo. Ou seja, antes do que classificar um guia como básico ou interpretativo, por exemplo, é mais essencial saber qual a resposta subjetiva que aquele GE provoca no momento da performance, se a sensação é de uma mudança de atitude pianística, de mudança de humor, de gestualidade, etc. Ademais, mostramos no capítulo 1 o quão arbitrária é a classificação dos guias, sendo que conforme o intérprete se relaciona e pensa em determinado GE a sua classificação muda, revelando a natureza subjetiva e única que cada performer tem de se relacionar com determinada peça, o que refletirá na sua memorização e, consequentemente, na sua performance.

O processo metodológico desta pesquisa trouxe consigo, além dos resultados referentes ao modelo aplicado, reflexões sobre importantes ferramentas que foram utilizadas nesta pesquisa. A primeira delas foi o diário de estudo, que começou a ser utilizado para anotar questões referentes à aplicação dos guias nas *Variações Abegg*, procedimento metodológico de praxe em pesquisas com a aplicação deste modelo. Porém, com o desenrolar do tempo esta ferramenta passou a ser utilizada para anotar questões subjetivas sobre a interpretação e relação com a obra e também englobar outras peças que estavam sendo

estudadas. A utilização do diário permitiu observar e monitorar não só questões relativas à memorização, mas também relativas à forma de estudo, assim como trouxe consigo o hábito de planejar as sessões de estudo e estabelecer metas a serem cumpridas a curto e longo prazo. As anotações subjetivas, por sua vez, auxiliaram no processo de descobrimento da identidade da peça e também no aprofundamento em questões musicais, que se revelaram muito importantes para o processo de amadurecimento do repertório. As gravações das sessões de estudo também foram uma importante ferramenta de estudo, pois permitiram monitorar o desenvolvimento sonoro da peça a cada sessão, assim como questões de postura ao piano. Outro instrumento importante para esta pesquisa foi o software Sonic Visualizer, que apesar de pouco utilizado na área de performance, se mostrou aliado aos intentos desta pesquisa de forma visual efetiva e clara.

Esta pesquisa vem somar resultados também mostrando o timbre como um parâmetro válido quando aplicado à memorização de uma peça do repertório tradicional. Em pesquisa anterior, o timbre já havia se mostrado como um parâmetro possível na seleção de guias de execução em uma peça do séc. XX, a *Mini Suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar (BRAGAGNOLO, 2012, p. 242). Porém, os resultados aqui apresentados abrem espaço para uma maior investigação da potencialidade do timbre em peças anteriores ao século XX. Além disso, este trabalho abre espaço para que novas pesquisas sejam realizadas com a aplicação dos guias de execução voltada para funções outras, como o aprimoramento da interpretação musical, que foi abordado nessa pesquisa, e até mesmo voltada para outras possíveis utilizações, tais como aperfeiçoar a leitura à primeira vista ou potencializar a concentração na performance pública, seja ela de memória ou não.

Por fim, esta pesquisa demonstrou também, através da primeira aplicação do modelo de memorização, que a performance de memória, mesmo que sem falhas de memória, não garante a interpretação de determinada peça, nem sua comunicabilidade. Estas duas últimas só estiveram garantidas, dentro da experiência desta pesquisa, no momento em que o foco de atenção passou da memorização para a expressão. A partir do momento em que a memorização se torna o foco da performance, há clara inversão de valores, sendo possível que a música em si se perca. Assim, o tocar de memória deve ser encarado como uma possibilidade de aprimorar a performance e, por isso, independentemente de quaisquer tradições, deve ser, sobretudo, uma opção do intérprete.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Selva Viviana Martinez. *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata N. 2 de Dmitri Shostakovich*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 2008. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BERNAYS, Michel. Expression et production du timbre au piano selon les traités: conception du timbre instrumental exprimée par les pianistes et professeurs dans les ouvrages à vocation technique et pédagogique. *Recherche en Éducation Musicale*, v. 20, 2012, p. 7 – 27.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. Memorização para performance da “Máquina de Escrever” da Mini Suíte das Três Máquinas de Aylton Escobar: uma abordagem a partir do timbre. *DaPesquisa*, n. 9, p. 234 – 245, 2012.
- CHAFFIN, Roger; GINSBORG, Jane; NICHOLSON, George. Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, v. 34, n. 2, p. 167 – 194, 2006.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Practicing perfection: piano performance as expert memory. *Psychological Science*, v. 13, p. 342-349, 2002.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum, 2002.
- CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen T. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Psychology of Music*, v. 38, n. 1, p. 1 -28, 2009.
- CHAFFIN, Roger; NOICE, Helga; JEFFREY, John; NOICE, Tony. Memorization by a jazz musician: a case study. *Psychology of Music*, v. 36, n. 1, p. 63 – 79, 2008.

CLARKE, Eric F. Expression in Performance: Generativity, Perception, and Semiosis.". In: *The Practice of Performance*, ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p 21-54.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. *A musicologist's guide to Sonic Visualiser*, 2009. Disponível em: http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html. Acesso em 10 de maio de 2013.

GERLING, Cristina Caparelli; DOMENICI, Catarina; SANTOS, Regina A. Teixeira. Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções. *Música Hodie*. Goiânia, v. 8, n. 1, p. 11 – 25, 2008.

ESCHRICH, Susann. *Musical memory and its relation to emotions and the limbic system*. 2008. Tese (Doutorado) - Institute of Music Physiology and Musicians' Medicine da Universidade de Hannover, Hannover, 2008.

GERBER, Daniela Tsi. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. 2012. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GUIGUE, Didier. *Une étude "pour les sonorités apposées": pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle*. 1996. Tese (doutorado) – Musique et Musicologie du XXe Siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1996.

HOLMES, Patricia A. An exploration of musical communication through expressive use of timbre: The performer's perspective. *Psychology of Music*, v. 40, n. 3, 2012, p. 301-323.

KAPLAN, Alberto. *Teoría da aprendizagem pianística*. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento-Musas, 1987.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LIEMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Piano technique*. Nova York: Dover. 1972.

MOURA, Eli-Eri. Manipulações do tempo em música – uma introdução. *Claves*. João Pessoa, n. 4, p. 66-90, 2007.

NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano: consideraciones de um professor*. Madrid: Real Musical, 1985.

PALMER, Caroline. The nature of memory for music performance skills. In: *Music motor control and the brain*. Oxford: Oxford University Press, p. 39 – 53, 2006.

REPP, Bruno H. A review of David Epstein's 'Shaping Time: Music, the Brain, and Performance'. *Haskins Laboratories Status Repm1 on Speech Research*. 1994-1995, p. 283 – 291.

_____. Variability of timing in expressive piano performance increases with interval duration. *Psychonomic Bulletin & Review*. n. 4, p. 530 – 534, 1997a.

_____. Expressive timing in a Debussy Prelude: a comparison of student and expert pianists. *Musicae Scientiae*. v. 1, n. 2, p. 257 – 268, 1997b.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição e Artes Musicais*. Vol. 2, N.1, 2007. p. 25-43.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62, 2006.

SCHUMANN, Robert. *Abegg – Variationen, Opus 1*. Partitura. Alemanha: G. Henle Verlag, 2004.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical: Psicologia Cognitiva da Performance*. Londrina: Eduel. 2008.

SNYDER, Bob. *Music and memory: an introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing Music. In *Musical Performance: A Guide to Understanding* edited by John Rink. Cambrigde: Cambrigde University Press, 2006, p. 113 – 126.

_____. The value of Performing from Memory. *Psychology of Music*, v. 27, n. 1, 1999, p. 84 – 95.

WILLIAMON, Aaron; EGNER, Tobias. Memory structures for encoding and retrieving a piece of music: an ERP investigation. *Cognitive Brain Research*. v. 22, 2004, p. 36 – 44.

ANEXOS

Anexo A – arquivo em anexo

Partitura das *Variações Abegg* de Robert Schumann, edição G. Henle Verlag (Alemanha), 2004.

Anexo B – arquivo em anexo

Gravações das *Variações Abegg* de Robert Schumann, realizadas ao vivo em performances públicas. Intérprete: Bibiana Bragagnolo

- 1) Gravação das *Variações Abegg* de Schumann referente ao recital de 05/11/2012, ocorrido no Auditório Gerardo Parente, Departamento de Música da UFPB.
- 2) Gravação das *Variações Abegg* de Schumann referente ao recital de 11/03/2013, ocorrido no Auditório Onofre Lopes, na Escola de Música da UFRN.