

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ARIEL DA SILVA ALVES

**A UTILIZAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO COMO
ESTRATÉGIA DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO
MOVIMENTO DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH
(BWV 1013) PARA FLAUTA SOLO**

PORTO ALEGRE

2015

ARIEL DA SILVA ALVES

**A UTILIZAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO COMO
ESTRATÉGIA DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO
MOVIMENTO DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH
(BWV 1013) PARA FLAUTA SOLO**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

PORTO ALEGRE

2015

ARIEL DA SILVA ALVES

**A UTILIZAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE
MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA PARTITA EM LÁ
MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013) PARA FLAUTA SOLO**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Any Raquel Carvalho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 25 de Agosto de 2015.

Com muito carinho dedico a minha querida filha Helena Cardoso Alves e aos meus pais, Elias Domingos Alves e Enir da Silva Alves, pela compreensão, apoio e contribuição para minha formação acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por se fazer presente em todos os momentos da minha vida.

À minha família pelo apoio constante durante todo o processo de realização do trabalho.

Ao Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, orientador deste trabalho, pelo seu profissionalismo e incansável paciência, que me proporcionou adquirir novos conhecimentos e a realização deste estudo.

Aos professores doutores Fredi Gerling, Cristina Capparelli Gerling, Luciana Del Ben, Any Raquel Carvalho, Catarina Domenici, pelos mais valiosos ensinamentos que me foram transmitidos.

Ao meu inestimável Prof. Dr. José Benedito Viana Gomes que sempre acompanhou meu desenvolvimento profissional.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pela oportunidade de fazer parte deste privilegiado programa.

À Polícia Militar do Espírito Santo por me permitir essa jornada em busca de novos conhecimentos.

À ABAMF que me proporcionou uma boa estadia na cidade de Porto Alegre, RS.

RESUMO

A pesquisa teve como objetivo investigar a utilização de guias de execução como estratégia de memorização da *Allemande* da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013) para flauta solo. O referencial teórico foi o estudo realizado por Roger Chaffin et. al 2010: *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues*. A pesquisa foi realizada através de auto-estudo, tendo o próprio autor como sujeito. A coleta de dados foi realizada através de onze sessões de estudo e duas apresentações públicas com registros em áudio e vídeo e diários de estudos. Para verificar a eficácia da memorização, a peça foi escrita de memória após um mês da última apresentação. Como resultado a pesquisa apontou a eficácia da utilização dos guias de execução onde a respiração atuou como um guia estrutural na obra escolhida. A pesquisa destaca a utilização de guias de execução como estratégia para aumentar o controle e eficiência em uma performance de memória.

Palavras chave: Memorização, Guias de execução, Flauta, J. S.Bach, BWV 1013.

ABSTRACT

This research aims to investigate the use of performance cues as a strategy to memorize a solo piece for flute by J. S. Bach (Allemande, BWV 1013). The theoretical framework was the study developed by Roger Chaffin et. al (2010): *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues*. The qualitative survey was developed through self-study, having the author himself as the subject. The data were collected through eleven study sessions and two public performances recorded on audio and video and registered on study diaries. To verify the efficiency of the memorization, the piece was written a month after the last performance. As a result, the research showed the efficiency the use of performance cues where breathing acted as a structural guide in the chosen piece. This research highlights the use of performance cues as a strategy to enhance control and efficiency in a performance by memory.

Key Words: Memorization, Performance Cues, Flute, J. S. Bach, BWV 1013.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: REPRESENTAÇÃO FORMAL DA ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013).....	27
FIGURA 2: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 5 E 6.....	30
FIGURA 3: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 7 A 10.....	31
FIGURA 4: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 11 A 16.....	31
FIGURA 5: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 17 A 20.....	32
FIGURA 6. ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSO 20.....	32
FIGURA 7: MOTIVO APRESENTADO EM DIFERENTES MOMENTOS DA ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013).	33
FIGURA 8: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BW 1013), COMPASSOS 23 E 24.....	33
FIGURA 9 ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 25 A 30.....	34
FIGURA 10: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 37 A 43.	35
FIGURA 11: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013), COMPASSOS 43 A 48.	35
FIGURA 12: ETAPAS DA PESQUISA.	37

FIGURA 13: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). MARCAÇÃO DE GUIA ESTRUTURAL, COMPASSO 9.	47
FIGURA 14: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). MARCAÇÃO DE GUIA EXPRESSIVO, COMPASSO 20.	48
FIGURA 15: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). MARCAÇÃO DE GUIA EXPRESSIVO, COMPASSOS 13 E 14.	48
FIGURA 16: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). MARCAÇÃO DE GUIA ESTRUTURAL, MARCAÇÃO DE GUIA INTERPRETATIVO, COMPASSO 7.	48
FIGURA 17: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). MARCAÇÃO DE GUIA BÁSICO, COMPASSO 20.	49
FIGURA 18: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). TRECHO COMPARATIVO, PARTITURA ESCRITA DE MEMÓRIA E PARTITURA ORIGINAL, COMPASSO 15 E 16.	56
FIGURA 19: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). TRECHO COMPARATIVO, PARTITURA ESCRITA DE MEMÓRIA E PARTITURA ORIGINAL, COMPASSO 38.	56

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). DISTRIBUIÇÃO DAS SESSÕES DE ESTUDO.....	39
QUADRO 2: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). ESTUDO EXPLORATÓRIO, SESSÕES 1 A 3, OBJETIVOS E ESTRATÉGIAS DE ESTUDO.....	41
QUADRO 3: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). PRÁTICA INTEGRATIVA DAS SESSÕES 4 E 5, OBJETIVOS E ESTRATÉGIAS DE ESTUDO.....	42
QUADRO 4: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). REVISÃO DA TÉCNICA, SESSÕES 6 E 7, OBJETIVOS E ESTRATÉGIAS DE ESTUDO.....	43
QUADRO 5: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE, SESSÕES 8, 9, 10 E 11, OBJETIVOS E ESTRATÉGIAS DE ESTUDO.....	45
QUADRO QUADRO 6: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). QUADRO GERAL DA APLICAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO, SEÇÃO A E B.	51

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). GUIAS DE EXECUÇÃO UTILIZADOS ANTES E APÓS A REVISÃO. ... 46

GRÁFICO 2: ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR DE J. S. BACH (BWV 1013). FALHAS COMETIDAS DURANTE A EXECUÇÃO DA PEÇA NO ESTÁGIO FINAL DE ESTUDO: SESSÕES 8 A 11 E APRESENTAÇÕES PÚBLICAS. 52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1. - REFERENCIAL TEÓRICO.....	19
1.1 GUIAS DE EXECUÇÃO E SUA CLASSIFICAÇÃO	20
CAPÍTULO 2. - A OBRA	22
2.1 ORIGEM.....	22
2.2 ALLEMANDE	23
2.4 ANÁLISE HARMÔNICA E DESCRITIVA-FORMAL DA OBRA	25
2.5 DECISÕES INTERPRETATIVAS	28
2.5.1 Andamento	28
2.5.2 Articulação	29
2.5.3 Dinâmicas e impressões extramusicais	30
CAPÍTULO 3. – O PROCESSO DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA PARTITA BWV 1013.....	36
3.1 METODOLOGIA	36
3.2 SESSÕES DE ESTUDO	39
3.2.1 Estágios das sessões de estudo	40
3.3 APLICAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO (ESTRUTURAIS, EXPRESSIVOS, INTERPRETATIVOS, BÁSICOS).....	45
CAPÍTULO 4. – A UTILIZAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA PARTITA BWV 1013	50
4.1 RESULTADOS.....	50
4.2 RECITAL AVALIATIVO	51
4.3 FALHAS COMETIDAS DURANTE A EXECUÇÃO DA PEÇA DE MEMÓRIA NO ESTÁGIO FINAL DO ESTUDO	52
4.4 ESCRITA DA PARTITURA DE MEMÓRIA.....	55
CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	60
ANEXOS	63
ANEXO A – EDIÇÃO MANUSCRITA DA ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR, J. S. BACH, BWV 1013.	64
APÊNDICES.....	66
APÊNDICE A - FALHAS COMETIDAS DURANTE A EXECUÇÃO DA PEÇA DE MEMÓRIA NAS SESSÕES DE ESTUDO (8 – 11) E RECITAIS PÚBLICOS.	67
APÊNDICE B - MARCAÇÃO DE GUIAS ESTRUTURAIS	71

APÊNDICE C - MARCAÇÃO DE GUIAS EXPRESSIVOS	73
APÊNDICE D - MARCAÇÃO DE GUIAS INTERPRETATIVOS.....	75
APÊNDICE E - MARCAÇÃO DE GUIAS BÁSICOS	77
APÊNDICE F - PARTITURA ESCRITA DE MEMÓRIA	79

INTRODUÇÃO

A memorização de obras musicais acompanhou os diversos períodos da história da música e, em determinadas culturas de tradição oral, a memorização foi essencial no processo de aprendizagem e difusão da música. Segundo Rubin (2006) os repertórios de baladas, poemas épicos e atos religiosos permaneceram estáveis através dos séculos, indicando que a memória para suas execuções foram transmitidas de forma verbal de uma geração para a outra por vários anos (*apud* CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH, 2012, p. 229).

Memória é o meio pelo qual retemos, integramos e recuperamos informações aprendidas. Segundo Kaplan, o processo de memorização possui três etapas: a aquisição ou a entrada das informações, a retenção, fixação e armazenamento e, a recordação como fase de recuperação ou evocação das informações adquiridas e retidas (KAPLAN, 1987 *apud* AQUINO, 2011, p.11).

O psicólogo alemão Herman Ebbinghaus (1850-1909) foi o pioneiro no desenvolvimento de investigações sobre a memória. Partindo da sua própria experiência, o autor utilizou suas capacidades e limitações mnésicas, aplicando em seus estudos sílabas "sem sentido", assim denominado pelo próprio autor, para determinar o tempo e a capacidade de armazenamento, assim como verificar a facilidade de recuperação do material armazenado.

Dentre os vários modelos de funcionamento da memória existentes na literatura, foi escolhido para a realização desta pesquisa o modelo estabelecido por Atkinson e Shiffrin (1968). Segundo Ginsborg (2004, p. 124), esses autores dividem a memória em três tipos de armazenamentos: armazenamento sensorial, armazenamento de curto prazo e armazenamento de longo prazo.

Conforme Ginsborg (2004):

O armazenamento sensorial possui sub-armazenamentos para os diferentes tipos de informação que recebemos via nossos sentidos: visual, auditivo, tátil, etc. Grande parte destas informações recebidas não são

armazenadas e, conseqüentemente, permanecem pouco tempo na memória (GINSBORG, 2004, p. 124)¹.

Sobre o armazenamento de curto prazo, a autora relata que pesquisadores posteriores propuseram que a memória possui um componente chamado memória de trabalho, usado para manipular diferentes tipos de informação em conhecimento consciente. “Em termos de performance musical, este tipo de memória é essencial para tarefas como leitura à primeira vista e improvisação” (GINSBORG, 2004, p. 124)². O armazenamento de longo prazo é um sistema ou um conjunto de sistemas que sustenta a capacidade de armazenar informações por longos períodos de tempo (BADDELEY; EYSENCK; ANDERSON, 2009 *apud* AQUINO, 2011, p. 12). “Uma vez na memória de curto prazo, a informação pode ser ensaiada e elaborada de tal forma que ela é armazenada juntamente ou assimilada com o conhecimento existente” (GINSBORG, 2004, p. 124)³.

Conforme Ginsborg (2004):

A memória de longo prazo parece dispor de uma capacidade ilimitada de armazenamento e de duração de tempo. Esse tipo de memória contém habilidades conhecidas como: conhecimento procedimental ("saber como fazer algo"); conhecimento semântico ("fatos, ou seja, sabendo que"); e memórias episódicas (detalhes de eventos ou episódios na sua própria vida) (GINSBORG, 2004, p. 124)⁴.

Na tradição ocidental da arte da execução musical, o processo de memorização de obras musicais consolidou-se como prática comum na *performance* instrumental no século XIX, habitualmente utilizada por solistas de concerto. Virtuoses como Liszt, Paganini e Clara Schumann utilizavam a memorização de obras musicais em suas apresentações com o objetivo de estabelecer uma melhor comunicação com o público e tornar suas interpretações mais expressivas.

¹ Tradução nossa: [...] *the sensory store, which has sub-stores for the different kinds of environmental information we receive via our senses: visual, auditory, tactile, and so on. Much of this incoming information is not attended to and, consequently, remains only briefly, in memory.*

² Tradução nossa: [...] *(subsequent researchers have proposed that short-term memory has a working memory component that is used to manipulate different kinds of information in conscious awareness; see Baddeley & Hitch, 1974) In terms of musical performance, this type of memory is integral to tasks such as sight-reading and improvisation [...]* (GINSBORG, 2004, p. 124).

³ Tradução nossa: *Once in short-term memory, information can be rehearsed and elaborated in such a way that it is stored alongside or assimilated existing knowledge* (GINSBORG, 2004, p. 124).

⁴ Tradução nossa: [...] *long-term memory seems to be of unlimited capacity and duration. It holds different kinds of information, including procedural knowledge ("knowing how" to do something), semantic knowledge (facts, i.e. "knowing that"), and episodic memories (details of events or episodes in one's life)* (GINSBORG, 2004, p. 124).

A execução musical de memória é uma característica central de competência profissional para solistas de concertos na tradição clássica ocidental (CHAFFIN, LOGAN, & BEGOSH, 2009). Ela pode ser benéfica sobre vários aspectos, dentre eles, a liberdade de escolha na organização das ideias musicais, espontaneidade durante a execução e talvez o mais importante, a capacidade de estabelecer uma comunicação mais direta com o público sem interferência da partitura. Entretanto, a execução de memória demanda horas de estudo deliberado conjugado com o domínio de estratégias de memorização eficazes para atingir o nível de *performance* desejado.

Conforme Jorgensen (2004):

Estratégias de estudo podem ser definidas como pensamentos e comportamentos nos quais os músicos se engajam durante a prática e que se destinam a influenciar seu estado emocional ou afetivo, ou o modo como eles selecionam, organizam, integram e, ensaiam novos conhecimentos e habilidades (adaptado de WEINSTEIN & MAYER, 1986 *apud* JORGENSEN, 2004, p. 85)⁵.

No intuito de compreender os vários aspectos que envolvem uma execução musical de excelência, *performers* e pesquisadores de diversas áreas têm buscado desenvolver estratégias que auxiliam o músico durante o processo de aprendizagem e preparação para uma apresentação pública. Dentre os vários temas de pesquisas que compõem a arte da execução musical, a execução de memória tem sido um dos assuntos mais abordados.

De acordo com Chaffin (2012), o funcionamento superior da memória se dá pela combinação de três fatores: conhecimento, estratégia e esforço (p.189). Conforme Aquino (2011, p. 7) pesquisadores como Mattay (1913,1926), Hughes (1915), Giesecking e Leimer (1932, 1972), Rubin-Rabson (1937, 1939, 1940 e 1941) investigaram os aspectos envolvidos no processo de memorização e descreveram como instrumentistas aprendem e memorizam obras musicais. Esses estudos, em sua grande maioria, foram realizados com pianistas.

⁵ Tradução nossa: “*Practice strategies can be defined as thoughts and behaviors that musicians engage in during practice that are intended to influence their motivational or affective state, or the way in which they select, organize, integrate, and rehearse new knowledge and skills*” (adapted from WEINSTEIN & MAYER, 1986 *apud* JORGENSEN, 2004, p. 85).

A execução musical envolve a recuperação de várias informações que foram consciente ou inconscientemente armazenadas na memória durante o processo de aprendizagem e preparação da obra. Essas informações são resgatadas durante a interpretação através de associações, representações mentais, automatização de comportamentos e mobilização de vários mecanismos tais como a memória visual, auditiva, afetiva e motora (AQUINO, 2011, p. 10). Nesse aspecto, o intérprete durante a sua preparação precisa desenvolver um sistema de recuperação da memória que lhe permitirá dar continuidade à interpretação de uma obra mesmo quando ocorrer algum lapso de memória durante a execução.

Embora a utilização da partitura musical não invalide ou desqualifique a performance musical, a memorização pode desempenhar importante papel no domínio e controle interpretativo: através dela o intérprete se apropria do texto musical a ser transmitido ao público. Em minha prática como flautista, tenho observado que, geralmente, muitos dos flautistas no Brasil utilizam a leitura de partituras durante suas apresentações públicas, evitando a execução de memória. Tendo em vista essa constatação, alguns questionamentos surgiram:

Quais são as vantagens e desvantagens que uma execução de memória pode trazer para a *performance* do flautista? Quais técnicas poderiam ser utilizadas para auxiliar o processo de memorização do flautista? Como os guias de execução podem auxiliar a memorização de uma obra para flauta solo? Como se estabelece o processo de memorização em um instrumento melódico?

Dessa forma, me propus, através desta pesquisa, a estudar a aplicação de estratégias que garantam uma memorização eficaz do primeiro movimento da Partita em Lá menor, BWV 1013, para flauta solo de J.S Bach. Dentre a literatura sobre memória e execução musical foi selecionado como principal referencial teórico para este estudo o modelo de guias de execução⁶ proposto por Chaffin et al. (2010).

A pesquisa teve como objetivo investigar a utilização de guias de execução como estratégia para memorização da *Allemande*, BWV 1013, de J. S. Bach para flauta solo. A investigação teve origem a partir da observação de que,

⁶ O termo "*Guias de execução*" foi cunhado por Luiz Claudio Barros na tese de doutorado - A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/13245>.

diferentemente de pianistas ou violonistas, poucos flautistas costumam utilizar a memorização de obras em suas apresentações públicas. Como objetivos específicos a pesquisa procurou investigar características do processo de memorização do flautista, averiguar quais guias foram mais utilizados na memorização, bem como comparar o processo de memorização do flautista com pesquisas realizadas em outros instrumentos, levantando semelhanças, diferenças e reflexões sobre possíveis influências da técnica instrumental no processo de memorização.

A pesquisa, de viés qualitativo, foi realizada através de auto-estudo. A coleta de dados foi realizada em onze sessões de estudo com utilização de diários de estudos. O estudo também contou com registros em áudio e vídeo das sessões práticas de estudo, apresentações públicas da obra memorizada e a escrita da partitura de memória. A metodologia processou-se através das seguintes etapas: análise descritiva-formal da obra, sessões de estudo privadas, apresentações públicas, escrita da partitura de memória e análise dos resultados obtidos. Já que a grande maioria dos estudos sobre memorização utilizando os guias de execução foi realizado com pianistas procurei, através deste estudo, atestar a aplicabilidade dos guias de execução na prática flautística.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo abrange o referencial teórico, onde é apresentado o modelo de guias de execução proposto por Chaffin et al. (2010). O segundo capítulo traz uma abordagem histórica sobre a obra e sua origem, além da análise formal-descritiva utilizada no processo de memorização e decisões do intérprete relacionadas a aspectos técnicos e interpretativos da obra. No terceiro capítulo é descrito o processo de memorização do primeiro movimento da Partita em Lá menor para flauta solo (BWV 1013), onde também são apresentados os procedimentos metodológicos adotados para este estudo e as ferramentas utilizadas para a coleta de dados. O quarto capítulo apresenta os resultados da aplicação dos guias de execução. Na conclusão é apresentada uma reflexão sobre a utilização dos guias de execução e os principais aspectos que envolvem uma execução musical memorizada. Com este trabalho, busco contribuir para a subárea das práticas interpretativas, ampliando o conhecimento sobre estratégias de estudo, principalmente aquelas que auxiliam o intérprete na execução de peças memorizadas.

CAPÍTULO 1. REFERENCIAL TEÓRICO

Como principal referencial teórico para esta pesquisa, escolhi o estudo realizado por Roger Chaffin, Tânia Lisboa, Topher Logan, Kristen T Begosh: *Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues* (2010) no qual a autora Tânia Lisboa descreve seu processo de aprendizagem e memorização do Prelúdio da Suíte nº 6 de J.S Bach para violoncelo solo. Nesse trabalho, Chaffin apresenta o modelo de Guias de Execução como estratégia para o armazenamento das informações durante o processo de aprendizagem da peça.

A pesquisa realizada por Roger Chaffin, Tânia Lisboa, Topher Logan, Kristen T Begosh (2010), teve a sua prática distribuída em 75 sessões de estudo ao longo de três anos, contabilizando um total de 38 horas de estudo. Para a coleta e análise dos dados, a autora registra em diário de estudo, e também em áudio e vídeo, cada sessão de estudo e apresentações públicas da obra. A partir dos dados coletados e analisados, a autora relaciona as informações em planilhas e gráficos onde são apresentados os resultados do estudo. Num dado momento, a autora é convidada a escrever a partitura a partir da memória, o autor relata sobre a mudança da prática e como a memorização progrediu ao longo do estudo da Suíte n. 6 de Bach. Chaffin define cinco estágios em que o processo de memorização se desenvolveu: exploração, prática integrativa, ouvindo a música, revisão da técnica e preparação para performance⁷. Os resultados obtidos nesse estudo apontaram que os guias de execução expressivos e estruturais serviram como marcos em uma organização hierárquica para uma melhor recuperação da memória.

A autora Tânia Lisboa, sujeito do estudo, é uma experiente violoncelista, tem frequentemente se apresentado como solista em diversos lugares do mundo, e, normalmente executa obras de memória. Como nunca havia executado em público a Suíte nº 6 de J. S. Bach, ela viu o estudo como uma boa oportunidade para acrescentar a peça ao seu repertório. Para um melhor direcionamento no estudo da obra, a autora fez uma análise da peça em que ela descreve sobre a estrutura formal, organizando-a em seções e subseções. Durante o seu aprendizado, Lisboa

⁷ Tradução nossa:

Exploration, Smoothing out, Listening to the music, Rework technique and Prepare performance.
(CHAFFIN et. al., 2010).

acrescenta informações como decisões sobre técnica básica, interpretação, além de cinco tipos de sinais de performance (expressivo, interpretativo, entonação e técnica básica para mão esquerda e mão direita), em que ela concentrou sua atenção durante a execução da obra.

1.1 GUIAS DE EXECUÇÃO E SUA CLASSIFICAÇÃO

Guias de execução são pontos que um músico experiente utiliza para monitorar a execução de uma peça. Essas marcações são feitas através da sinalização das informações relevantes na partitura, geralmente em cores e formas diferentes, permitindo uma diferenciação e classificação dos guias, bem como o agrupamento de guias semelhantes. Segundo Chaffin, o conjunto de guias forma um mapa mental que fornece meios de monitorar e controlar a ação rápida e automática das mãos, dando ao músico flexibilidade para se recuperar de erros e se ajustar às demandas idiossincráticas de cada execução (CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH, 2012, p. 240). Durante uma apresentação pública, os guias de execução tornam-se importantes aliados para o músico lidar com as demandas técnicas e emocionais de uma performance.

Conforme Chaffin *et al.*, (2007, 2012):

“Quando os eventos no palco acontecem de maneira harmoniosa, os guias de execução são uma fonte de espontaneidade nas execuções de alto nível de excelência” (Chaffin *et al.* 2007). “Quando um imprevisto acontece, eles oferecem pontos de apoio de onde os intérpretes podem se restabelecer e seguir em frente” (CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH, 2012, p. 240).

Chaffin afirma que esses guias caracterizam-se principalmente por sua qualidade de recuperação e por sua localização na organização hierárquica da obra (CHAFFIN, LOGHAN, BEGOSH, 2012, p. 240). Para Baddeley *et al.* (2009), o sucesso da recuperação depende de como os guias estão associados com o seu objeto, e depende do tempo e da atenção dedicados à codificação dessa associação (BADDELEY, EYSENCK, ANDERSON, 2009, p. 170).

Com base em estudos realizados com músicos profissionais, Chaffin estabelece quatro categorias principais de guias de execução: básico, estrutural, interpretativo e expressivo (CHAFFIN, 1997, 2001, 2002, 2003, 2005, 2006, 2009, 2010, 2012, *passim*). Essas categorias serão explicadas detalhadamente a seguir.

De acordo com os autores, os guias de execução representam quatro aspectos principais de uma peça musical (Chaffin e Imreh, 1997, 2002; CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH, 2012). Sendo classificados em: guias estruturais, guias expressivos, guias interpretativos e guias básicos.

Os guias estruturais representam os limites de seções, subseções, frases, semifrases, períodos, elementos que em conjunto formam um sentido musical. Outro tipo de guia estrutural é chamado de “Switch” (ponto de troca), utilizado para a recuperação da memória quando um material musical idêntico se repete na peça, porém com alguns pontos divergentes.

Os guias expressivos representam os vários afetos musicais transmitidos ao público e o caráter de determinada peça. “Fornecem outros níveis de organização hierárquica, dividindo a peça em frases expressivas” (CHAFFIN, 2012, p. 191).

Os guias interpretativos abrangem mudanças de dinâmicas e andamento. Segundo Chaffin (2012):

[...] a maior parte das decisões sobre interpretação e técnica feitas por músicos são automaticamente implementadas como resultado da prática. No entanto, alguns guias devem ser monitorados durante a execução, para garantir que sejam realizados conforme o planejado (CHAFFIN, 2012, p. 191).

Os guias básicos representam aspectos técnicos essenciais para a realização da música como, digitação, dedilhados, controle da respiração e etc. Esses guias podem variar de acordo com o instrumento. A utilização dos guias de execução deve ser feita de maneira flexível, de forma que venha atender às necessidades do *performer*.

CAPÍTULO 2. A OBRA

2.1 ORIGEM

A Partita em Lá menor para flauta solo de J. S. Bach, BWV 1013, cujo título original é *Solo pour la flûte traversière*, não possui uma data precisa de composição, assim como grande parte das obras instrumentais de câmara de Bach. De acordo com Marshall (1979, p. 496), em seu artigo intitulado “*J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*”, esta peça teria sido composta no ano de 1718. Neste período Bach atuava como mestre de capela em *Köthen* 1717-1723, onde encontrou ocasião propícia para dedicar-se à música secular de câmara.

Uma edição manuscrita é o único exemplar original da obra, e de acordo com Hans Peter Schmitz, teria sido composta entre os anos de 1722-1723 (*apud* CASTELLANE 1985, p. 15). Ao analisar a versão manuscrita, foi identificada uma grande diferença de estilo na grafia entre a primeira e a segunda parte da *Allemande*, o que sugere que a obra tenha sido editada por dois copistas diferentes⁸. Apesar de não possuir um autógrafo do compositor é possível visualizar no manuscrito, logo ao lado do título da peça, uma indicação de que a obra pertencia a Bach. Além disso, a obra apresenta uma textura polifônica bem elaborada, uma das principais características nas obras de Bach.

Apesar de ter sido um exímio organista e de ter dominado grande parte dos instrumentos de cordas, Bach possuía menos familiaridade com a flauta (traverso), embora tenha tido a oportunidade de ouvi-la, ou até mesmo de trabalhar com alguns flautistas da Alemanha. O fato de ele ter feito uma obra tão especial para um instrumento que na época era tão limitado nos leva a seguinte questão: Para quem ou qual motivo levou Bach a compor esta obra? A primeira hipótese aventada é de que a obra teria finalidade didática: Bach teria escrito esta obra para um de seus filhos. A segunda hipótese e, no nosso ponto de vista a mais provável, é de que ele teria escrito esta obra para um dos principais flautistas daquela época, o francês Pierre Gabriel Buffardin. Na literatura musical encontramos relatos de um suposto encontro entre o flautista Pierre Gabriel Buffardin e Bach na cidade de *Dresden* no

⁸ Marshall (1979, p. 477) confirma que a obra foi escrita por dois copistas.

outono de 1717. Posteriormente o flautista Pierre Gabriel Buffardin teria realizado uma visita a Bach na cidade de *Leipzig* em 1718. (MARSHALL, 1979, p. 479).

As grandes dificuldades técnicas apresentadas na peça e o título escrito em francês - “*Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach*” - são indícios de que a obra teria sido composta para ser executada por um exímio flautista, e esse flautista poderia ser o francês Pierre Gabriel Buffardin. Não se tem relatos quanto à execução desta peça por Buffardin, ou até mesmo por outros flautistas daquele período. O que podemos concluir é que a peça foi incorporada ao repertório de flauta e o único manuscrito existente foi adquirido pela Biblioteca Real de Berlim.

A Partita em Lá menor para flauta solo, é composta por quatro movimentos de danças da época, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Bourrée angloise*, com características bem definidas. A *Allemande*, movimento inicial, é o movimento mais longo da obra e apresenta como característica o fluxo ininterrupto de semicolcheias e polifonias geradas pela mudança de registro, saltos e efeitos de pedal. A *Courante*, de caráter italiano, é uma dança leve e animada, possui compasso ternário simples, formado por duas partes assimétricas. A *Sarabande* é introspectiva, pungente e ritmicamente mais flexível. A *Bourrée angloise*, apresenta compasso binário simples com início anacrústico e de cintilante leveza. Foi utilizado como objeto de estudo para esta pesquisa apenas o primeiro movimento da Partita BWV 1013. Segue uma análise deste movimento.

2.2 ALLEMANDE

A *Allemande*, dança do período barroco, passou por transformações ao longo dos anos. Robert Donington, no livro *The interpretation of early music* (1989), cita características desta dança, segundo o entendimento de compositores e/ou tratadistas do período barroco:

“Morley (1597): a *Allemande* é uma dança mais pesada do que a *Galliarda*, representando a natureza do povo alemão, cujo nome ela a traz, de modo que nenhum movimento extraordinário é usado na dança dele” [...] “Mace (1676): *Allemandas* são lições muito delicadas e animadas, comumente com duas partes, em compasso simples” [...] “Talbot. (1690): *Almain* chamada de *Almaine* ou *Alemanha* de onde veio, possui em comum o mesmo tempo que a *Pavan*, mas o movimento é um pouco mais rápido e mais arejado” [...] “Brossard (1703): terceira edição [1707?], *Allemanda* - séria sinfonia, geralmente em duas vezes, frequentemente em quatro” [...]

“Walther (1732): *Allemanda* é um movimento sério e digno, e deve ser executado assim” (DONINGTON, 1989, *passim*).⁹

Ainda conforme Donington (*ibidem*), a *Allemande* apresentava dois principais tipos: uma dança mais rápida do período barroco inicial e outra mais regular do final do período barroco, como em J. S. Bach¹⁰. Jeffrey Pulver (1913, p. 9), em seu trabalho intitulado *The ancient dance-forms*, relata sobre o aparecimento da *Allemande* já em 1564, quando foram feitos os primeiros registros da dança no livro *Danseries* publicado por John d' Etre. Segundo Pulver (*ibid.*) a *Allemande*, originou-se da Alemanha, e provavelmente tenha evoluído do *Reigen*, uma dança em tempo binário. Jeffrey Pulver (1913, p. 10) afirma que no início do século XVII a *Allemande* era dançada e, quando utilizada dessa forma, não era tão ornamentada quanto eram as *Allemandes* de Bach e outros compositores de Suítes. A *Allemande* das Suítes instrumentais possuía características opostas da *Allemande* para dançar, seu ritmo havia se tornado mais suave e fluido, não era lenta e nem rápida, nem triste e nem alegre. Mattheson afirma que: “*Allemandes* para dançar e *Allemandes* para tocar são tão diferentes quanto o Céu e a Terra” (*apud* JEFFREY PULVER 1913, p.10). Ainda conforme Matheson, a *Allemande* é como a imagem de uma mente satisfeita que deleita em ordem e calma (*apud* PULVER, 1913, p. 10).

Ao considerarmos a *Allemande* na música de Bach, podemos observar uma dança estilizada em forma binária que, conjuntamente com outras danças barrocas, eram agrupadas em Suítes instrumentais - tendo como característica comum o uso

⁹ Tradução nossa:

(444) Morley, *loc. cit.*, 1597:

“*The Alman is a more heavie dance than [The Galliard] (fidie representing the nature of the [German] people, whose name is carrieth), so that no extraordinarie motions are used in dancing of it.*”

(445) Mace, *loc. cit.*, 1676:

“*Allmaines, are Lessons very Ayrey, and Lively: and Generally of Two Strains, of the Common, or Plain-Time.*”

(446) Talbot, *loc. cit.*, c. 1690:

“*Almain so called from Almaine or Germainy from whence it came, this is sett in Common the same time as the Pavan, but its movement is somewhat quicket and more Airy.*”

(447) Brossard, *op. cit.*, 1703, 3rd ed. [1707?]:

“*Allemanda grave symphony, usually in two time, often in four.*”

(448) Walther, *loc. cit.*, 1732:

“*Allemanda...is a serious and dignified movement and should be so performed.*” (DONINGTON, 1989, p.393)

¹⁰ Tradução nossa:

Two main forms, an earlier and more rapid, and a later and more steady (as in J. S Bach) (DONINGTON, 1989, p.393)

da mesma tonalidade e afeto - e cuja função social e contexto geralmente remetem aos salões aristocratas da corte de Köthen.

O primeiro movimento (*Allemande*) da Partita em Lá menor para flauta solo de J. S. Bach (BWV 1013) foi escolhido por se tratar de uma peça com estrutura tonal bem definida, semelhante à estrutura do Prelúdio da Suíte nº 6 para violoncelo solo de J.S Bach do estudo realizado por Chaffin, Lisboa, Logan e Begosh (2010). Neste movimento, foram identificados alguns dos principais aspectos técnicos e interpretativos que permeiam a execução musical do flautista na obra: controle respiratório, planejamento do fraseado, flexibilidade nas mudanças de registro do instrumento, controle da articulação e do andamento musical, clareza nas progressões harmônicas e polifonia musical, destreza na digitação, entre outros elementos. Além disso, esta obra possui grande representatividade para o repertório de flauta solo, sendo interpretada por gerações de flautistas no mundo inteiro.

A estrutura bem definida da obra favorece um melhor entendimento do processo de memorização proposto por Chaffin, através dos guias de execução. Analisando do ponto de vista da memorização, isso pode facilitar a escolha e a aplicação dos guias de execução durante o estudo da obra. Dessa forma, foram identificadas as características essenciais para a realização desta pesquisa, pois ela agrega as principais particularidades técnicas do instrumento, contribuindo assim para um maior desenvolvimento técnico do flautista.

2.4 ANÁLISE HARMÔNICA E DESCRITIVA-FORMAL DA OBRA

A análise harmônica e descritiva-formal foi utilizada com o objetivo de compreender as sequências harmônicas e demarcar limites de seções, períodos e frases na obra, auxiliando o processo de memorização. O motivo inicial em semicolcheias permeia o primeiro movimento em compasso quaternário e tempo moderado (c.1). Inicialmente esse motivo é apresentado na tonalidade de Lá menor, parte A, que passa por breves modulações para tons vizinhos (c. 9 - 14), culminando na tonalidade de Mi menor através do trecho de transição (c.17) que tem como característica um ciclo de arpejos diminutos. Seguindo na parte B (c.20), o motivo inicial é apresentado na nova tonalidade, Mi menor, com algumas modulações (c.28 - 37). O retorno definitivo à tonalidade principal, Lá menor, também é realizado através do ciclo de arpejos diminutos (c. 41). Em um instrumento melódico, Bach

utiliza-se do artifício de sugerir um discurso polifônico através de notas pedais estruturais que sustentam a harmonia, realizando um contraponto com notas ornamentais superiores. De forma binária (AB), o movimento pode ser representado através da seguinte figura:

The diagram illustrates the formal structure of the Allemande from the Partita in A minor, BWV 1013, by J.S. Bach. The main score is shown with two boxed excerpts, A and B, and two chromatic preparations for the dominant (V).

Main Score Structure:

- Measures 1-14: Labeled **Lá m** (c. 1), **Dó M** (c. 9), and **Mi m** (c. 14). This section is marked as **Preparação cromática**.
- Measures 19-21: First ending (1.) and second ending (2.).
- Measures 21-37: Labeled **Mi m** (c. 20), **Sol M** (c. 28), and **Lá m** (c. 37). This section is also marked as **Preparação cromática**.
- Measures 46-47: First ending (1.) and second ending (2.).

Excerpt A: A boxed musical fragment starting at measure 1, corresponding to the first section of the main score.

Excerpt B: A boxed musical fragment starting at measure 20, corresponding to the second section of the main score.

Chromatic Preparations (para o (V)):

- Preparation 1 (c. 17):** A boxed musical fragment starting at measure 17, derived from the chromatic preparation in the first section.
- Preparation 2 (c. 41):** A boxed musical fragment starting at measure 41, derived from the chromatic preparation in the second section.

Arrows indicate the flow of information: from the main score to Excerpt A and Excerpt B, and from the chromatic preparation boxes to the corresponding sections of the main score.

Figura 1 - Representação formal da Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013).
Fonte: Elaborado pelo autor.

De acordo com Berry (1986), a forma binária é constituída de duas partes, uma ampliação do período e, assim, uma maior manifestação da ideia antecedente e consequente, e isso pode constituir um movimento completo (BERRY, 1986, p. 29). A análise harmônica e descritiva-formal auxiliou o intérprete na melhor compreensão da obra através da segmentação em seções, subseções e períodos no processo de memorização.

2.5 DECISÕES INTERPRETATIVAS

Esta parte destaca alguns elementos técnicos e interpretativos (andamento, articulação, fraseado, dinâmicas) que foram se consolidando ao longo do processo de estudo da obra. Esses elementos são tão importantes para execução quanto para a memorização e foram trabalhados sistematicamente durante o processo de memorização para assegurar a utilização dos guias de execução. As decisões interpretativas foram realizadas com base na análise do texto musical, análise de gravações e levantamentos bibliográficos sobre a obra.

Um aspecto bastante desafiador na execução dessa peça é o controle respiratório, que precisa ser constantemente monitorado para não haver interrupção do fraseado. Como foi relatado acima, a *Allemande* da Partita em Lá menor é constituída por um fluxo ininterrupto de semicolcheias, o que talvez fosse impossível de realizar num instrumento cujo a produção do som é feita através do sopro. Dessa forma, foram marcadas respirações¹¹ na partitura em locais compatíveis com o fraseado musical. Vale a pena ressaltar que os dados referentes à decisões interpretativas aqui apresentados correspondem à marcações feitas pelo intérprete.

2.5.1 Andamento

Uma das primeiras decisões interpretativas estava relacionada ao andamento musical, seguida do tipo de articulação que deveria ser utilizada. O andamento musical exerceu influências sobre as demais decisões técnica-interpretativas relacionadas à obra. Ao analisar as primeiras sessões de estudo foi possível perceber que o andamento da peça foi aumentando à medida que o intérprete adquiria segurança na memorização. Nas sessões 1, 2 e 3 o andamento da peça

¹¹ A partitura com as marcações das respirações encontra-se no anexo B.

oscilou em torno de 60 bpm¹², sendo esse andamento estipulado como tempo de estudo durante as primeiras sessões para facilitar a recuperação da peça na memória. Nas últimas sessões de estudo (8, 9,10,11) e nos recitais públicos, o andamento da peça oscilou em torno de 80-86 bpm. Nesse momento, a peça estava consolidada tecnicamente e a recuperação da peça na memória funcionava de maneira automática.

A definição do andamento da *Allemande* foi tomada com base em levantamentos bibliográficos e análise de gravações da obra por outros intérpretes. Em levantamento bibliográfico, encontramos o trabalho realizado pelo autor Jean Claude Veilhan (1979), em seu livro intitulado *The rules of musical interpretation in the baroque era*. Veilhan traz uma abordagem sobre o caráter e tempo de várias danças barrocas, dentre elas a *Allemande*. Nesse trabalho, o autor afirma que no final do século XVII o andamento da *Allemande* geralmente era *moderato* (ibid., p. 70).

No levantamento de gravações realizado, foram comparadas três gravações da obra e extraído o andamento aproximado de cada gravação, que oscilou em torno de 72-86 bpm. A primeira gravação analisada foi realizada em instrumento de época - o traverso barroco - pelo flautista Wilbert Hazelzet (2009). A segunda gravação analisada foi a *performance* pública da obra de memória, realizada na flauta transversa moderna pela flautista Alexandra Grot (2008). A terceira gravação trata-se de uma execução por um dos mais renomados flautistas da atualidade, Emmanuel Pahud (2012).

2.5.2 Articulação

O primeiro movimento da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013) é constituído por um fluxo ininterrupto de semicolcheias até o final de cada seção, apresentando todas as notas articuladas. O principal objetivo era construir uma articulação que permitisse executar as notas de maneira leve e valorizar as notas importantes do ponto de vista da polifonia. A partir desta constatação, foi considerada a velocidade de cada grupo de semicolcheia no andamento aproximado de 86 bpm, o que direcionou a escolha em utilizar o ataque duplo de língua para a

¹² bpm – Batidas por minuto. Determina a velocidade de execução de uma peça.

emissão das notas. Esse ataque possibilitou uma liberdade maior na condução do fraseado, sendo menos incisivo do que o ataque simples de língua.

2.5.3 Dinâmicas e impressões extramusicais

Nesta parte são apresentadas algumas decisões interpretativas que tiveram relação direta com a marcação de guias de execução, que são as dinâmicas e impressões extramusicais sinalizadas na partitura. Com base na análise musical, nas gravações selecionadas e no levantamento bibliográfico, foram extraídas algumas ideias interpretativas e agregadas à nossa interpretação da obra. Seguem abaixo algumas decisões anotadas pelo intérprete na partitura concernentes à interpretação da obra.

A *Allemande* apresenta um caráter sério e introvertido, sendo essa a principal impressão obtida desse movimento. O início foi sinalizado com a palavra “sério”, de maneira que esse caráter pudesse se estender a toda peça.

Nos compassos 5 e 6 a melodia conduzida através de arpejos faz um movimento ascendente e descendente, caracterizando o crescendo e decrescendo natural. Sendo assim, foi marcado na partitura um sinal de crescendo e decrescendo para enfatizar o movimento da melodia.



Figura 2 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 5 e 6.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

Nos compassos 7 e 8, o fluxo de semicolcheias ascendente sugere um crescendo à medida que a melodia percorre outras tonalidades. Nesse trecho foi identificada uma progressão harmônica que conduz à tonalidade de DóM, no compasso 9.



Figura 3 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 7 a 10.
 Fonte: Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

No compasso 9, ocorre a mudança do centro tonal inicial e o motivo principal é apresentado na tonalidade de DóM. Sendo assim, o trecho foi sinalizado com a palavra “brilhante”, além disso, foi marcada a dinâmica forte (*f*). Neste trecho podemos identificar uma mudança de atmosfera. O caráter sério e introvertido do início (centro tonal em lá menor) é substituído por um caráter mais alegre e esperançoso (centro tonal em Dó Maior).

No compasso 14 podemos identificar pela primeira vez a tonalidade de Mi menor, apresentando acordes em comum com o centro tonal inicial (Lá menor). O trecho segue apresentando uma atmosfera “suave” e “tranquila” até o compasso 16, onde foi sinalizado um crescendo pouco a pouco para enfatizar o cromatismo ascendente nas notas pedais.



Figura 4 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 11 a 16.
 Fonte: Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

O trecho compreendido entre os compassos 17-20 foi sinalizado com a palavra “intenso”. Esse trecho é caracterizado pela sucessão de arpejos diminutos

em movimento cromático descendente. Este trecho tem a função de preparar a chegada ao acorde dominante (Si7) da nova tonalidade (Mim).



Figura 5 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 17 a 20.
Fonte: Henle (1990).
Nota: Adaptado pelo autor.

A parte B é caracterizada pela mudança de tonalidade, passando para a tonalidade de Mi menor. Essa tonalidade sugere uma sonoridade mais contida, com menor incidência de harmônicos superiores no instrumento. Dessa forma, a parte B foi sinalizada na partitura com o caráter “introspectivo”.

Outra decisão importante referente à parte B se encontra no terceiro tempo do compasso 20, nota Fa#.



Figura 6 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compasso 20.
Fonte: Henle (1990).
Nota: Adaptado pelo autor.

Essa nota pode ter sido equivocadamente registrada no manuscrito por um dos copistas de Bach, e por isso, as edições originais acabaram mantendo essa nota. O trecho acima corresponde ao motivo inicial da peça, porém, aqui é apresentado na tonalidade de Mim. Por ser uma peça monotemática e o mesmo trecho ter sido apresentado em vários momentos da música sem alteração, foi modificada a nota, mantendo o trecho com a mesma estrutura em que é apresentado no início da parte A, conforme mostra o exemplo abaixo:

Motivo principal apresentado na Parte A

Allemande

Motivo principal apresentada na parte B

Trecho após modificação da nota

Figura 7 - Motivo apresentado em diferentes momentos da Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013).

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

Nos compassos 23 e 24 é apresentada uma pequena seção modulatória. O trecho modulatório é caracterizado principalmente pela troca de função dos arpejos de M^{im} e L^{ám}, que se transformam em arpejos maiores com função de dominante. A decisão para esse trecho foi a de enfatizar as alterações de terça e sétima para valorizar a mudança de função dos arpejos, conforme mostra o exemplo abaixo:

Figura 8 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BW 1013), compassos 23 e 24.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

O trecho compreendido entre os compassos 25 e 31 corresponde ao início de uma grande seção modulatória em que o motivo inicial é apresentado nas tonalidades de Ré♯m e Sol♯M. O mesmo ocorre nesse trecho com relação a troca de função dos arpejos, com utilização da sétima menor para alcançar um novo centro tonal. Para esse trecho foram marcadas as dinâmicas: *piano* (*p*) e *mezzo-piano* (*mp*), sendo *piano* para (Ré♯m) e *mezzo-piano* para (Sol♯M). A decisão interpretativa consistiu em enfatizar o contraste entre as duas tonalidades, conforme mostra o exemplo abaixo:

Figura 9 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 25 a 30
 Fonte: Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

Os compassos 30 a 42 são marcados pela instabilidade tonal na obra que somente irá retornar no compasso 43, com a volta da tonalidade principal (Lá menor). Nesta seção e, principalmente a partir do compasso 37, a música passa a ficar mais intensa, apresentando escala ascendente culminando em arpejos na região aguda da flauta. Dessa forma, foi sinalizado na partitura que o trecho compreendido entre os compassos (37-43) deveria ser interpretado com um caráter intenso e expressivo. Ainda no compasso 43 foi feita uma sinalização de “pouco rallentando” na cabeça do compasso para enfatizar a confirmação de retorno do centro tonal inicial (Lá♯m).

The image shows four staves of musical notation for measures 37 to 43. Measure 37 is marked *expressivo* and *cresc...*. Measure 39 is marked *Intenso*. Measure 41 is also marked *Intenso*. Measure 43 is marked *pouco rall..*. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Figura 10 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 37 a 43.
 Fonte: Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

Mesmo tendo chegado à tônica principal no compasso 43, o autor faz uma pequena seção de conclusão da música (*coda*), finalizando com um arpejo de Lá menor nas três oitavas da flauta. Esse arpejo foi sinalizado com a palavra “sério” com a intenção de retomar o caráter inicial da música.

The image shows three staves of musical notation for measures 43 to 48. Measure 43 is marked *pouco rall..* and has a box above it labeled “[Coda] trecho conclusivo”. Measure 45 is marked *Sério*. The notation includes first and second endings (1. and 2.) and a final cadence.

Figura 11 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013), compassos 43 a 48.
 Fonte: Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

CAPÍTULO 3. O PROCESSO DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA PARTITA BWV 1013

3.1 METODOLOGIA

A metodologia teve como objetivo investigar a utilização de guias de execução durante o processo de estudo e memorização de uma obra para flauta solo. O procedimento investigativo aplicado neste estudo, na modalidade de auto-estudo, consistiu em descrever de forma qualitativa sobre o processo de memorização da obra, utilizando os guias de execução proposto pelos pesquisadores Roger Chaffin et al. (2010) como principal estratégia na prática flautística.

Segundo Pinnegar (1998), auto-estudo é “uma metodologia para estudar cenários de prática profissional” (apud. LASSONDE et al, 2009, p. 10)¹³. Marcondes e Flores (2014, p. 299) relatam que o auto-estudo pode assumir diferentes modalidades (individual, colaborativo e institucional), embora a acepção mais comum seja a do estudo realizado pelo próprio indivíduo a partir da reflexão sistemática e rigorosa sobre a sua própria experiência, tendo como base o conhecimento do prático.

A coleta de dados foi realizada em onze (11) sessões de estudo com registros em diários de estudo. O diário de estudo foi uma importante ferramenta metodológica de coleta de dados, pois, através dele, foi possível relatar os sentimentos e impressões subjetivas decorrentes do estudo e execução da peça durante a pesquisa. Em diários de estudo as informações geralmente são registradas em primeira pessoa, descrevendo uma determinada situação ou fatos decorrentes da pesquisa. De acordo com Mattos (1999, p. 149) os estudos com diários se inserem definitivamente no paradigma da pesquisa qualitativa por sua própria definição e natureza. A autora ainda relata que os diários podem ser usados para se estudar tanto o processo de ensino quanto o processo de aprendizagem ou ambos (ibidem, p. 150). Nesse sentido, o diário de estudo foi utilizado nesta pesquisa para relatar sobre o processo de memorização de uma obra para flauta

¹³ Tradução nossa:

Pinnegar (1998) defined self-study as “a methodology for studying professional practice settings” (apud. LASSONDE et al, 2009, p. 10).

solo e descrever sobre a experiência deste autor em aprender a memorizar de maneira eficaz.

A pesquisa também contou com registros em áudio e vídeo das sessões práticas de estudo e das apresentações públicas da obra memorizada. Este estudo foi desenvolvido com a proposta de verificar a aplicabilidade dos guias de execução na memorização de uma obra para flauta solo. Dessa forma, a metodologia da pesquisa se processou através das seguintes etapas:

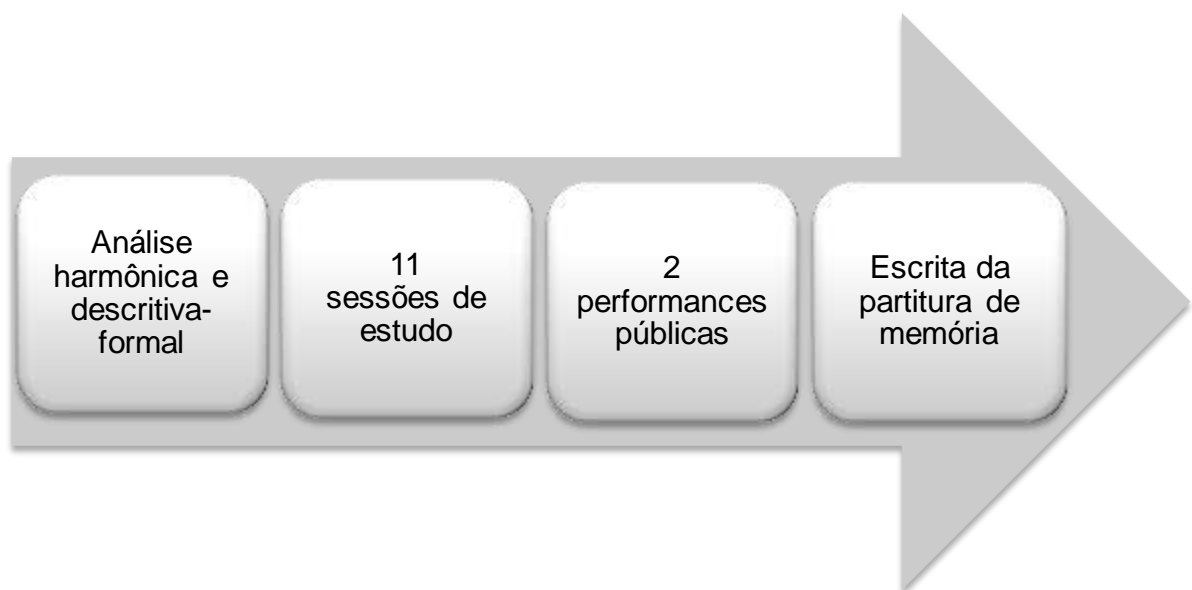


Figura 12 - Etapas da pesquisa.
Fonte: Elaborado pelo autor.

A análise da obra foi realizada com o intuito de descrever a estrutura formal da peça, bem como os elementos harmônicos implícitos através da polifonia. Também foi realizado um breve levantamento histórico sobre a origem da peça.

O planejamento das sessões de estudo foi elaborado juntamente com o orientador da pesquisa durante dois meses e consistiu na organização do estudo prático, que viria a se realizar entre os meses de junho e setembro de 2014 para a coleta de dados.

O estudo prático da obra foi distribuído em sessões de estudo, ao qual denominamos de sessões de estudo privadas. Ao todo foram contabilizadas onze sessões de estudo, que transcorreram num período de aproximadamente três

meses (de junho à setembro), com periodicidade semanal. O tempo de cada sessão de estudo era flexível e variava de acordo com a tarefa a ser realizada, variando de vinte e oito minutos (tempo mínimo; sessão 11) a uma hora e trinta e seis minutos (tempo máximo; sessão 3). Nesta etapa foram utilizados os guias de execução durante o estudo e memorização do primeiro movimento da Partita em Lá menor para flauta solo de J. S. Bach. Os guias foram marcados na partitura com cores e formas diferentes, conforme recomendado pelo pesquisador Roger Chaffin. Esta etapa foi subdividida em cinco estágios, sendo eles estudo exploratório, prática integrativa, audição da peça, revisão da técnica e preparação para a performance. Cada estágio será descrito detalhadamente ao longo desta pesquisa. A maior parte dos dados coletados se concentrou nesta etapa. Cada sessão foi sistematicamente registrada em áudio e vídeo e anotações realizadas através de diários de estudo como: registro de local, data, horário inicial e horário final de cada sessão, impressões e estratégias utilizadas.

As apresentações públicas tiveram dois papéis importantes dentro do procedimento metodológico desta pesquisa: o de verificar o desenvolvimento do processo de aprendizagem e memorização e o de extrair resultados para análise futura. Durante o estudo foram realizadas duas apresentações públicas nas quais a peça foi executada de memória. A primeira apresentação foi realizada através de ensaio aberto - no dia 9 de setembro de 2014 - e a segunda durante o recital avaliativo de mestrado - no dia 18 de setembro de 2014 - ambas realizadas no Auditório Tasso Correia do Instituto de Artes da UFRGS.

A escrita da partitura de memória é um procedimento proposto por Chaffin em suas pesquisas sobre memorização. Esse procedimento tem por objetivo avaliar a eficácia do método utilizado no processo de memorização, neste caso os guias de execução, e verificar a capacidade de retenção do conteúdo musical armazenado na memória. O autor ainda sugere que este procedimento seja efetivado depois de transcorrido um período sem contato com a peça. A escrita da partitura foi realizada no dia 21 de setembro de 2014, aproximadamente um mês após o recital avaliativo.

Os resultados da pesquisa foram extraídos a partir da análise dos dados registrados durante as sessões de estudo, apresentações em público e escrita da partitura de memória. Esses dados correspondem à execuções da peça gravadas

em áudio e vídeo durante as sessões de estudo, gravações das performances públicas da peça, relatos em diário de estudo e anotações feitas na partitura.

3.2 SESSÕES DE ESTUDO

O processo de memorização da *Allemande* da Partita, BWV1013, foi distribuído em onze sessões práticas de estudo, desenvolvidas num período de aproximadamente cinco meses. Esse processo ainda contou com apresentações públicas e a escrita da partitura de memória. Ao todo foram contabilizadas aproximadamente doze horas de estudo em sessão privada, conforme representado no quadro abaixo.

Sessão de Estudo	Data	Local	Duração
1	24/06/2014	Vitória/ES	00:50:00
2	01/07/2014	Porto Alegre/RS	01:25:25
3	10/07/2014	Porto Alegre/RS	01:36:31
4	16/07/2014	Vitória/ES	01:05:39
5	22/07/2014	Porto Alegre/RS	00:41:17
6	05/08/2014	Porto Alegre/RS	01:07:55
7	12/08/2014	Porto Alegre/RS	00:58:41
8	26/08/2014	Porto Alegre/RS	01:12:06
9	02/09/2014	Porto Alegre/RS	01:20:18
10	09/09/2014	Porto Alegre/RS	01:15:31
11	13/09/2014	Vitória/ES	00:28:13

Quadro 1 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Distribuição das sessões de estudo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para registro dos dados foi utilizado uma câmera filmadora¹⁴ cedida pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sendo as sessões de estudo gravadas em áudio e vídeo pelo próprio intérprete (sujeito do estudo), além disso, as sessões práticas foram registradas sistematicamente em diário de estudo, onde

¹⁴ SONY HD 240GB HDR-XR550ve VIDEO CAMERA

foram anotados os objetivos e as estratégias utilizadas durante o processo de memorização da peça.

Semelhante a pesquisa realizada por Chaffin et. al. (2010), foram identificados neste estudo cinco estágios de desenvolvimento do processo de memorização da *Allemande*. Os estágios foram classificados em: estudo exploratório, prática integrativa, audições da peça (escuta da peça), revisão da técnica e preparação para a performance. Esses estágios foram identificados a partir da análise dos objetivos e estratégias anotados no diário de estudo. As sessões de estudo estão descritas detalhadamente abaixo.

3.2.1 Estágios das sessões de estudo

Estudo exploratório: sessões 1, 2 e 3

Este estágio consistiu na exploração das possibilidades técnicas, interpretativas e expressivas através da aplicação dos guias de execução no estudo da obra. A sessão 1 foi iniciada com uma tentativa de executar a peça de memória sem nunca ter utilizado sistematicamente um processo de memorização. Mesmo com vários erros durante a execução e dificuldade em manter o andamento da peça, foi possível realizar a execução do início ao fim sem interrupção. O fato da peça já ter sido estudada pelo intérprete durante o período de formação na graduação, possivelmente permitiu o resgate da obra na memória. A análise musical, realizada antes das sessões práticas de estudo, também pode ter auxiliado a execução de memória.

O estudo transcorreu de forma segmentada, trabalhando cada parte (A e B) separadamente e, por vezes, se concentrando em cada trecho da peça. Fez-se necessário o uso de leitura da partitura para fixar os guias recém-marcados. As primeiras marcações de guias de execução foram realizadas nessa sessão, onde foram marcados apenas os guias estruturais. O objetivo dessa sessão, representado no quadro abaixo, consistiu em identificar as partes principais da obra. Assim, foram marcados na partitura os limites das seções (A e B) e, após algumas execuções da peça, foram definidas as respirações em cada frase. Foi constatado que as respirações atuavam como guias estruturais, pois caracterizavam os limites de cada frase. Dessa forma, as respirações também foram classificadas como guias estruturais neste estudo.

Na sessão 2 o estudo consistiu em identificar e marcar os aspectos expressivos, interpretativos e básicos. As marcações correspondiam aos guias de execução que seriam usados no resgate da obra na memória. Ao término de cada execução eram sinalizados os guias de execução na partitura. Já existia uma ideia pré-concebida de execução da peça, porém, à medida que a peça era trabalhada novas ideias e possibilidades surgiam. Dessa forma, a sessão 2 foi concluída com a identificação e marcação de guias expressivos e interpretativos. Os guias básicos foram marcados na partitura apenas no último estágio do estudo prático.

As primeiras tentativas de executar a peça de memória utilizando os guias de execução ocorreram na sessão 3. Após a marcação dos guias nas sessões anteriores, o estudo se concentrou em memorizar cada parte da obra (A e B) separadamente. As sessões de estudo 1 a 3 estão sintetizadas no quadro abaixo, com os objetivos de cada sessão e estratégias de estudo utilizadas:

Estudo Exploratório		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
1	Identificar as partes principais da obra- Marcação dos Guias Estruturais.	- Utilização da análise como ferramenta de apoio para demarcar a estrutura da peça: limites de seções, frases e períodos.
2	Identificar e marcar os guias: Interpretativos, expressivos e básicos.	- Três execuções da peça com a leitura da partitura identificando os guias marcados; - Exercício de respiração - Sugando o ar com o dedo indicador nos lábios para expandir a capacidade de armazenamento de ar nos pulmões.
3	Memorizar a seção A e a seção B separadamente.	- As seções A e B - Executar cada frase três vezes com leitura da partitura e três vezes sem o auxílio da partitura; - Divisão da seção B em duas partes, execução de memória dos compassos 20 a 31 e dos compassos 31 a 47; - Uso de leitura métrica nos trechos mais complexos da seção B.

Quadro 2 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Estudo exploratório, sessões 1 a 3, objetivos e estratégias de estudo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Prática integrativa das sessões 4 e 5

As sessões 4 e 5 foram dedicadas à prática integrativa, que consistiu nas primeiras tentativas de executar a peça integralmente de memória utilizando como apoio os guias de execução. Neste estágio foi priorizada a execução de memória, mantendo o foco da atenção nos guias de execução. Cada sessão foi iniciada com uma execução da peça de memória, em seguida foram trabalhados aspectos pontuais da peça como: andamento, fraseado e a atuação dos guias na resolução de eventuais problemas de memorização. As sessões 4 e 5 estão sintetizadas no quadro abaixo:

Prática Integrativa		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
4	Executar integralmente o 1º movimento da Partita, BWV 1013, sem a leitura da partitura.	<ul style="list-style-type: none"> - Execução integral da peça de memória; - Utilização dos guias de execução no resgate da peça a partir da memória; - Estudo de cada seção separadamente; - Estudo da seção B dividido em duas partes: Compassos 20 a 31 e dos compassos 31 a 46.
5	Executar integralmente o 1º movimento da Partita, BWV 1013, sem o auxílio da partitura	<ul style="list-style-type: none"> - Execução integral da peça de memória; - Utilização dos guias de execução no resgate da peça a partir da memória; - Executar de memória três sequências corretas de cada frase da seção B.

Quadro 3 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Prática integrativa das sessões 4 e 5, objetivos e estratégias de estudo.

Fonte: Elaborado pelo autor

Audição da peça

A sessões práticas de estudo não ocorreram durante duas semanas entre as sessões 5 e 6. Esse período foi dedicado à escuta de gravações da Partita. A escuta da peça consistiu na análise de gravações realizadas por outros flautistas. Após um levantamento foram selecionadas três gravações com características distintas, sendo uma realizada supostamente em instrumento de época (traverso) pelo flautista Wilbert Hazelzet. Outra gravação que despertou interesse pelo controle e domínio técnico diante de uma performance pública memorizada, foi aquela

realizada pela flautista Alexandra Grot, além daquela com um dos mais renomados flautistas do mundo, Emmanuel Pahud. A audição e análise possibilitaram a ampliação das ideias interpretativas do pesquisador na peça, com o foco principal voltado para aspectos como: andamento, condução do fraseado e controle respiratório, utilização de dinâmicas, mudanças tímbricas, expressividade, entre outros elementos musicais.

Revisão da técnica nas sessões 6 e 7

Os estudos foram retomados nas sessões 6 e 7 depois de duas semanas de intervalo. Após executar a peça em sala de aula para o professor orientador deste estudo, foram reavaliados alguns aspectos de execução como: articulação, sonoridade e fluidez do fraseado. Dessa forma, fez-se necessário revisar alguns dos guias de execução marcados na peça e, em consequência disso, alguns foram desconsiderados e outros surgiram a partir de novas ideias. Na parte destinada à aplicação dos guias será descrita a marcação de guias na obra. Segue abaixo o quadro demonstrativo do processo de estudo nas sessões 6 e 7.

Revisão da Técnica		
Sessão de Estudo	Objetivo	Estratégias de Estudo
6	Revisão dos guias de execução marcados.	-Primeiro contato com a peça após duas semanas de pausa, execução de memória; -Remarcação dos guias de execução na partitura; -Duas execuções da peça com leitura da partitura observando os guias remarcados; -Execução de memória da peça para encerrar a sessão de estudo.
7	Explorar cada guia separadamente.	-Estudo de cada seção da peça separadamente; -Utilização da partitura; -Estudo dividindo as seções da peça em duas partes.

Quadro 4 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Revisão da técnica, sessões 6 e 7, objetivos e estratégias de estudo.

Fonte: Elaborado pelo autor

Preparação para a performance: Sessões 8, 9, 10 e 11

Este estágio contou com execuções completas da peça de memória, simulando situações de *performance*. Na sessão 8, como mostra o quadro abaixo, buscou-se explorar principalmente os elementos expressivos e interpretativos, valorizando as nuances e enfatizando as diferenças de dinâmicas em cada trecho.

No intuito de antecipar os problemas que poderiam surgir advindos de uma *performance* em público, o intérprete buscou mapear as áreas com maior incidência de erros. Os guias estruturais ajudaram na localização dessas áreas, e os guias expressivos, interpretativos e básicos foram utilizados conforme a necessidade de recuperação dessas áreas. Dessa forma, nas sessões 9, 10 e 11 o foco do estudo estava concentrado na identificação e resolução de problemas recorrentes.

Preparação para Performance		
Sessão de Estudo	Objetivos	Estratégias de Estudo
8	Enfatizar os guias expressivos e interpretativos.	-Tocar pensando apenas no guia que estiver executando para diminuir o nível de ansiedade; -Separar os trechos mais complexos; -Estudo dos guias expressivos marcados na peça; -Estudo dos guias interpretativos marcados na peça; -Execução de memória enfatizando guias expressivos e interpretativos; -Revisão de trechos problemáticos com o auxílio da partitura; -Execução integral da peça sem o auxílio da partitura.
9	Executar a peça de memória o mais próximo da performance pretendida para o recital.	-Estudo intensivo da seção B; -Trabalho separado com cada frase da seção B; -Repetição de memória de trechos complexos da seção B; -Marcação de Guias Básicos nos compassos 20 e 25; -Três execuções sucessivas da peça para identificar problemas recorrentes.
	Solucionar problemas recorrentes em	-Foi enumerada cada respiração da peça e estudada em cada trecho separadamente; -Estudo dos trechos da peça alternando com a

10	alguns trechos da peça.	leitura da partitura e sem a leitura da partitura; -Execução de memória de cada trecho da peça três vezes sem falhas; -Execução completa da peça sem o auxílio da partitura.
11	Identificar trechos problemáticos.	-Três execuções sucessivas da peça completa para identificar erros recorrentes; -Compassos 8, 11 e 20 trabalhados separadamente.

Quadro 5 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Preparação para performance, sessões 8, 9, 10 e 11, objetivos e estratégias de estudo.
Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3 APLICAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO (ESTRUTURAIS, EXPRESSIVOS, INTERPRETATIVOS, BÁSICOS)

A marcação de guias de execução na partitura foi realizada basicamente durante o estudo exploratório nas sessões 1-2 e durante a revisão da técnica nas sessões 6-7. No primeiro momento foram contabilizadas cinquenta e oito (58) marcações de guias de execução na partitura. Ao final do estudo foram contabilizados sessenta e nove (69) guias de execução marcados na partitura¹⁵. O gráfico a seguir mostra a quantidade de marcações antes e depois da revisão para cada tipo de guia de execução.

¹⁵ Partitura com marcação dos guias de execução encontra-se em anexo.

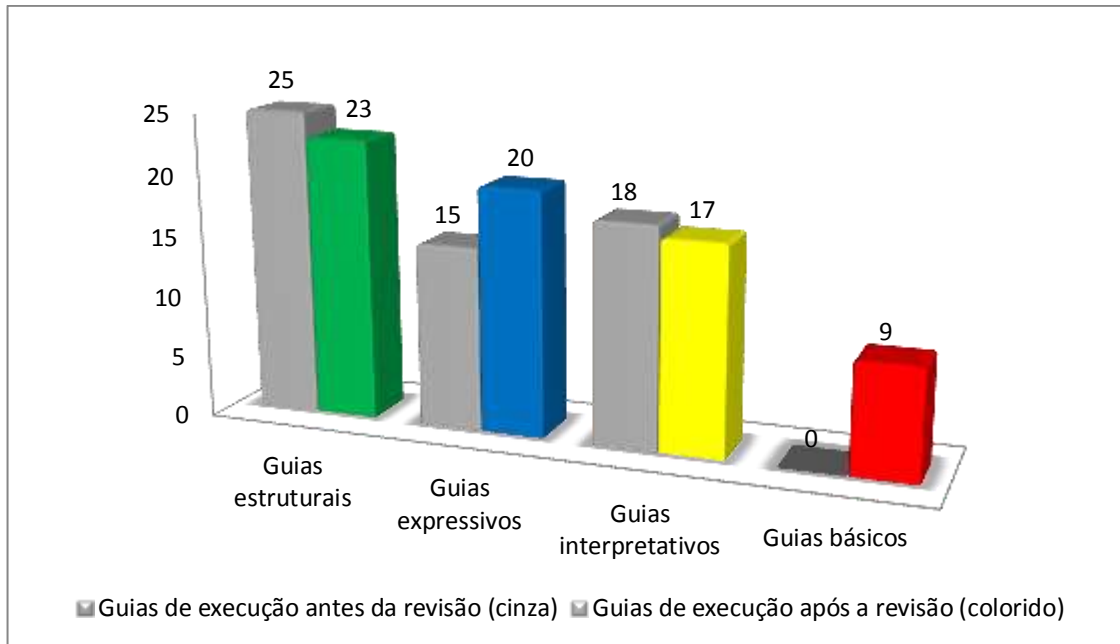


Gráfico 1 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Guias de execução utilizados antes e após a revisão.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Algumas das marcações ocorreram em sessões isoladas, como é o caso dos guias básicos. O gráfico 1 mostra uma pequena redução nos guias estruturais e interpretativos e um aumento considerável nos guias expressivos e básicos após a revisão. Isso ocorreu devido à proximidade do estudo com a execução pública. A preocupação do intérprete em criar uma comunicação mais efetiva com o público resultou num aumento dos guias expressivos, por outro lado, existiam aspectos que deveriam ser monitorados para não comprometerem a execução, o que contribuiu para o surgimento dos guias básicos. Conforme Chaffin (2012, p. 191), os guias básicos são implementados como resultado da prática.

Aplicação dos Guias estruturais

Os guias estruturais foram os mais sinalizados durante o estudo, correspondendo a 33% das marcações na partitura. Este tipo de marcação está relacionada a aspectos como: limites de seções, subseções, períodos e frases. A análise musical foi utilizada neste estudo como ferramenta de auxílio para demarcar os seguintes aspectos assinalados na obra como guias estruturais: os limites de cada seção, considerando o início e fim de cada parte da obra, e as respirações, considerando a delimitação de cada frase. A aplicação dos guias estruturais contou ainda com a enumeração das respirações em cada trecho. Sendo assim, os guias

estruturais permitiu a clara identificação das grandes seções e as transições entre elas.



Figura 13 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Marcação de guia estrutural, compasso 9.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

A enumeração de cada respiração agiu de duas formas neste estudo: permitiu organizar ou estruturar a peça em vinte e um trechos; atuou como coordenadas de um mapa, permitindo uma localização precisa dentro da peça. A marcação das respirações como guias estruturais foi fundamental para a condução da música de memória, além de facilitar na identificação de trechos mais complexos dentro da peça, os quais eram necessários manter o foco durante a execução.

Aplicação dos Guias expressivos

Os guias expressivos representaram 29% das marcações feitas na partitura. As marcações de natureza expressiva correspondem a aspectos relacionados ao caráter, afetos e representações extramusicais. Estas marcações representam o que o intérprete pretende comunicar à plateia durante a *performance*.

Segue algumas das marcações de natureza expressiva sinalizadas na partitura. O início da seção A foi sinalizado com a palavra “sério”. Esse seria o caráter principal da peça. O início da seção B foi sinalizado com a palavra “introspectivo”. Essa marcação refere-se ao sentimento a ser transmitido ao público durante a execução. O motivo pelo qual essa marcação foi sinalizada na partitura tem relação com a mudança de tonalidade para Mi menor, uma tonalidade que apresenta um timbre com menor incidência de harmônicos superiores na flauta transversal.



Figura 14 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Marcação de guia expressivo, compasso 20.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

Outro tipo de marcação expressiva encontra-se no compasso 14, onde foi assinalada uma “respiração expressiva”. Essa respiração, diferentemente das outras, possui dupla função, sendo responsável pela delimitação entre a frase anterior e a seguinte (guia estrutural), e a de criar um efeito que pudesse manter uma conexão expressiva entre as duas frases mesmo tendo uma respiração (guia expressivo).



Figura 15 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Marcação de guia expressivo, compassos 13 e 14.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

Aplicação dos Guias interpretativos

Os guias interpretativos corresponderam a 25% das marcações realizadas na partitura. Essas marcações correspondem às dinâmicas (*forte*, *piano*, *crescendo*, *decrescendo*, dentre outras) anotadas na peça. A partitura com marcações de dinâmicas, bem como a marcação de guias interpretativos encontra-se no apêndice D, páginas 68-69.



Figura 16 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Marcação de guia estrutural, Marcação de guia interpretativo, compasso 7.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

É importante destacar que a peça não possui nenhum tipo de marcação de dinâmica definida pelo compositor, portanto, as marcações de dinâmicas foram feitas pelo intérprete. À medida que o estudo progredia novas possibilidades interpretativas foram utilizadas. Para este tipo de marcação, além das ideias interpretativas pré-concebidas, algumas gravações da peça foram utilizadas como base. Outro fator determinante para as escolhas interpretativas da obra foi a execução da peça em sala de aula para o professor orientador deste estudo, seguida de discussão sobre diversos aspectos da execução.

Aplicação dos Guias básicos

Os guia básicos representaram 13% das marcações realizadas na peça. Diferentemente dos outros guias marcados, os guias básicos surgiram apenas nas últimas sessões de estudo. Estes guias corresponderam a problemas técnicos (foco da nota, posição dos lábios, dedilhados) identificados durante a execução da obra. Obviamente se tratava de problemas que poderiam comprometer a *performance* da peça e que deveriam ser vistos com muita atenção durante a execução.



Figura 17 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Marcação de guia básico, compasso 20.

Fonte: Henle (1990).

Nota: Adaptado pelo autor.

CAPÍTULO 4. A UTILIZAÇÃO DE GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE MEMORIZAÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA PARTITA BWV 1013

4.1 RESULTADOS

A aplicação dos guias de execução está representada no quadro geral de maneira sintética. Estes estão distribuídos em cada trecho da peça, dividido por seção. A seção A compõe os trechos de um a nove e a seção B, os trechos de dez a vinte e um. Cada trecho inicia e finaliza nos compassos descritos no quadro e, em seguida, são apresentados os guias de execução que atuaram em cada trecho da peça.

Seção A					
Trecho	Compasso	Guia estrutural	Guia expressivo	Guia interpretativo	Guia básico
1	1-5	X	X	X	
2	5-7	X	X	X	
3	7-9	X	X	X	
4	9-12	X	X	X	
5	12-14	X	X		
6	14-16	X	X		
7	16-17	X		X	
8	17-19	X	X		X
9	19-20	X	X		X
Seção B					
Trecho	Compasso	Guia estrutural	Guia expressivo	Guia interpretativo	Guia básico
10	20-23	X	X		X
11	23-25	X	X	X	X
12	25-28	X		X	X
13	28-31	X		X	
14	31-33	X	X		
15	33-35	X	X	X	
16	35-37	X			X
17	37-39	X	X	X	

18	39-41	X	X		
19	41-43	X	X	X	X
20	43-45	X	X		X
21	45-46	X	X	X	

Quadro Quadro 6 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Quadro geral da aplicação de guias de execução, seção A e B.

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.2 RECITAL AVALIATIVO

No dia 18 de setembro de 2014, no Auditório Tasso Correia do Instituto de Artes da (UFRGS), foi realizado o segundo recital de mestrado. O programa de recital contava com mais duas obras além da Partita (BWV 1013): a Ballada para flauta e piano de Frank Martin e a Sonata para flauta e piano de Sergei Prokofiev.

O recital avaliativo contou com a execução de memória apenas do primeiro movimento da Partita, a fim de verificar a eficácia das estratégias de memorização implementadas durante o estudo da obra. Esta execução em recital avaliativo foi registrada em áudio e vídeo para posterior análise dos dados. Com os dados obtidos, foi confeccionado um gráfico para organização e análise das falhas ocorridas durante a execução.

Os resultados extraídos a partir da análise das gravações mostraram que a memorização da obra foi bem sucedida. A peça foi executada até o final sem interrupção com apenas duas falhas, quase imperceptíveis - sendo uma de lapso de memória, ocorrida no compasso 21, e outra de execução ocorrida no compasso 30. Mesmo com o nível elevado de estresse e ansiedade pelo fato de estar sendo avaliado, a performance da peça foi conduzida de forma muito espontânea. Isso se deve principalmente aos guias de execução, que atuaram efetivamente na condução da peça.

Durante a execução da peça era possível perceber cada aspecto que havia sido marcado na partitura. O conteúdo musical era conduzido principalmente pelos aspectos estruturais e expressivos. Entretanto, os aspectos interpretativos e básicos funcionaram de forma mais automática. Quando necessário, os guias interpretativos e básicos eram acionados, seja para enfatizar uma determinada dinâmica (guia

interpretativo), ou para manter a atenção em um trecho de difícil execução (guia básico).

Considerando esta execução de memória em público, compreende-se que o objetivo deste estudo foi parcialmente atingido. A hipótese inicial de que o modelo de guias de execução auxiliaria o intérprete durante uma performance pública pôde ser comprovada em minha prática pessoal, nesta execução.

4.3 FALHAS COMETIDAS DURANTE A EXECUÇÃO DA PEÇA DE MEMÓRIA NO ESTÁGIO FINAL DO ESTUDO

A seguir estão representados em um gráfico o número de falhas ocorridas durante as apresentações públicas e execuções da peça de memória no estágio de preparação para a performance (sessões 8-11). Foi escolhido apenas o último estágio de estudo prático da obra para análise devido à execução da peça estar tecnicamente mais consolidada. Nas primeiras sessões havia uma maior preocupação em memorizar partes da obra, já nas últimas sessões de estudo existia uma maior preocupação com a obra em sua totalidade:

As sessões (8, 9, 10,11), recital aberto e recital avaliativo estão representados abaixo no seguinte gráfico:

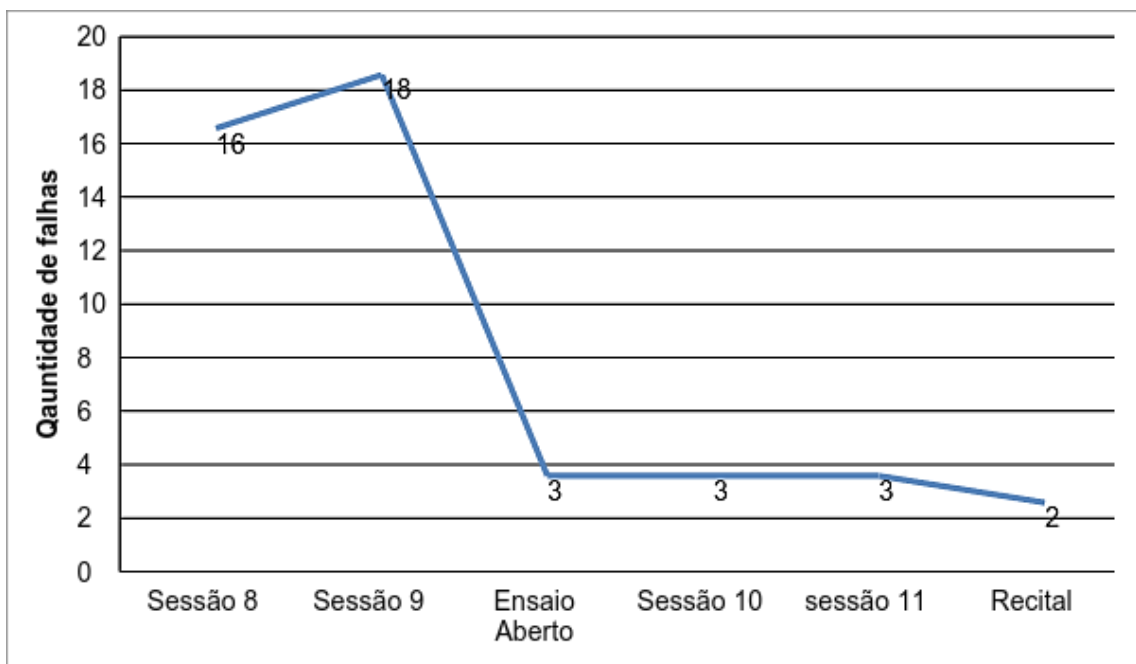


Gráfico 2 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Falhas cometidas durante a execução da peça no estágio final de estudo: sessões 8 a 11 e apresentações públicas.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Os critérios estabelecidos para a identificação das falhas estão relacionados a dois tipos de problemas: falhas de execução técnica (falta de controle respiratório, digitação imprecisa, entre outras) e falhas relacionadas a lapso de memória, que é o caso de notas executadas de maneira equivocada ou até mesmo o esquecimento de um determinado trecho da peça.

Durante o estágio de preparação para a performance viu-se a necessidade de adequar a execução da peça, no que tange a repetições, ao programa de recital que já contava com duas obras extensas. Portanto, vale a pena ressaltar que a execução da peça ocorreu de maneira diferente em algumas sessões de estudo, suprimindo as repetições. Após analisar o programa de recital foi definido, juntamente com o orientador deste estudo, que a peça seria realizada sem repetições para não ultrapassar o tempo estipulado para o recital avaliativo, previsto com o tempo mínimo de 45 minutos e máximo de 60 minutos. Assim sendo, decidiu-se executar o movimento sem a repetição.

Na sessão 8, a peça foi executada de memória com repetição apenas da parte A. Grande parte das falhas identificadas (16) nesta execução foram associadas à problemas de lapso de memória. Como exemplo podemos citar a falha ocorrida no compasso 3, onde a nota Fá^b foi trocada pela nota Sol#. Essa falha remete a ideia de antecipação da nota Sol# que aparece em seguida uma oitava abaixo¹⁶.

Na sessão 9 a peça foi executada com repetições em ambas as partes. Grande parte das falhas (18) identificadas nesta execução foi relacionada a falhas de execução técnica. No quarto tempo do compasso 18, por exemplo, foi preciso realizar uma respiração além da que havia sido marcada na partitura. Ao analisar a gravação desta execução podemos perceber um nível elevado de fadiga (cansaço) por parte do flautista, que possivelmente teve influência no controle respiratório. Como a peça na sessão 9 foi executada com as repetições, o número de erros se mostrou bem superior às demais sessões analisadas.

¹⁶ Encontra-se no Apêndice A o quadro descritivo das falhas ocorridas durante a execução da obra nesta sessão de estudo.

A execução da peça no ensaio aberto foi realizada sem repetições. Nesta execução houve uma considerável redução no número de falhas se comparado com as sessões anteriores. Ao todo foram contabilizadas três falhas, sendo duas relacionadas à lapsos de memória e uma relacionada à técnica de execução.

Na sessão 10 a peça também foi executada sem repetições. As falhas identificadas durante esta execução foram mínimas, quase imperceptíveis, contabilizando ao todo três falhas de execução técnica. Um detalhe importante sobre a décima sessão de estudo é que ela foi realizada no mesmo dia do ensaio aberto, algumas horas depois. A execução da peça em ensaio aberto possibilitou uma reflexão sobre os guias de execução marcados na partitura, quanto a sua eficácia no resgate da obra na memória frente aos efeitos emocionais de uma performance pública. Esses efeitos tomam proporções bem maiores quando se sabe que está sendo avaliado.

Ao analisar a gravação da execução da peça em ensaio aberto é possível perceber um nível elevado de estresse e ansiedade. Os trechos da peça pareciam caminhar de maneira aleatória na mente, o que causou algumas falhas durante a execução da peça. Dessa forma, no intuito de minimizar esses efeitos surgiu à ideia de enumerar cada respiração da peça, de maneira que cada trecho pudesse ser identificado facilmente durante a execução de memória. Apesar das respirações desde o início terem sido marcadas como guias estruturais não era esperado que a execução da peça pudesse ser conduzida através delas. No entanto, ao final do estudo foi observado que nessa execução o intérprete demonstrou mais segurança e domínio no controle técnico e interpretativo da obra.

Na sessão 11 a execução da peça transcorreu de maneira muito segura, com três falhas mínimas que não chegaram a comprometer a performance. Duas falhas foram relacionadas à lapso de memória e uma falha de técnica de execução.

No recital avaliativo foram identificadas apenas duas pequenas falhas durante a execução da obra, demonstrando a eficácia do processo de memorização em que os guias tiveram papel importante no processo. A primeira falha ocorrida no compasso 20 está relacionada a lapso de memória, quando houve uma indecisão da nota que seria tocada, e outra falha relacionada à técnica de execução, quando houve a necessidade de fazer uma respiração que não havia sido planejada. Pode-

se considerar que o recital avaliativo foi a melhor execução da peça ao longo do estudo, fato que se comprova pela quantidade de falhas obtidas (2). Mesmo com o nível elevado de estresse, devido o grau de importância do recital, a execução da peça de memória transcorreu de forma segura e espontânea. Os guias de execução estruturais e expressivos tiveram um papel importante na condução da execução da peça de memória. No nível estrutural a peça era conduzida através dos pontos de respiração marcados na partitura. No nível expressivo a peça era conduzida por frases expressivas ou até mesmo por uma seção expressiva.

4.4 ESCRITA DA PARTITURA DE MEMÓRIA

A escrita da partitura de memória é uma das etapas propostas nos estudos sobre memorização realizados pelo pesquisador Roger Chaffin. O autor durante suas pesquisas convida os intérpretes a escreverem a partitura de memória. Geralmente este processo é realizado no estágio final do estudo prático, após o intérprete permanecer um período de tempo sem estudar a peça.

Nesta pesquisa o processo de escrita da partitura¹⁷ de memória foi realizado após um intervalo de aproximadamente (5) cinco semanas sem executar ou ter contato visual com a peça: o último contato com a peça foi no dia 18 de setembro de 2014 no recital avaliativo e a escrita da partitura de memória foi realizada no dia 21 de outubro de 2014. Esta atividade mostrou-se bastante desafiadora, visto que não é uma prática comum o intérprete escrever a obra de memória e, por termos pouca experiência com esse tipo de atividade, encontramos algumas dificuldades durante o processo. Durante a escrita de memória parecia que o conteúdo da partitura havia desaparecido, a sensação era de ter olhado pouco para a partitura. A maior dificuldade ocorreu na recordação do material musical das casas de repetição. O fato da peça ter sido executada sem repetições possivelmente influenciou na ocorrência de alguns equívocos. A distribuição dos compassos na seção A também foi prejudicada. O início da peça foi escrito em compasso anacrústico, o que causou um deslocamento dos compassos em relação a partitura original. Um problema relativo à altura foi identificado no compasso 15, conforme mostra a figura abaixo:

¹⁷ A partitura escrita de memória encontra-se no apêndice F.

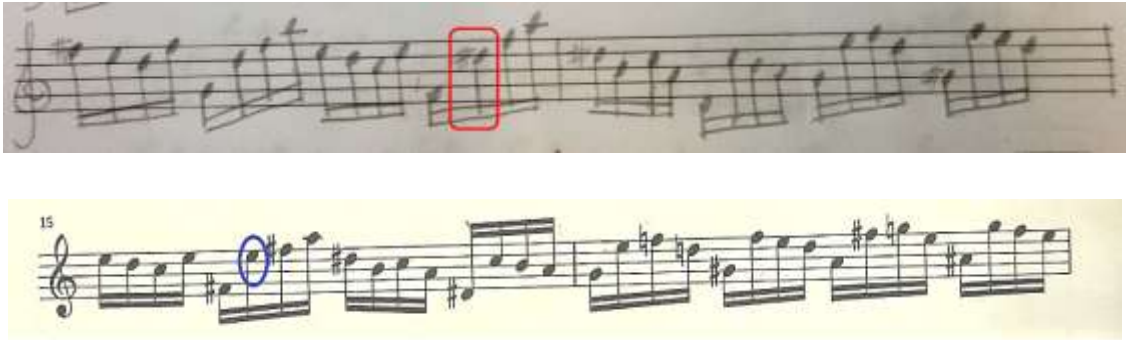


Figura 18 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Trecho comparativo, partitura escrita de memória e partitura original, compasso 15 e 16.
 Fonte: Elaborado pelo autor, partitura escrita de memória.
 Fonte: Partitura original, Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

A nota Ré#, assinalada no trecho da partitura escrita de memória, apesar de fazer parte da harmonia, não corresponde à nota correta; a nota correta é Mi natural, conforme assinalado no trecho da partitura original.

Na seção B, o principal problema ocorreu nos últimos compassos. Mesmo sabendo que esta seção possuía casa 1 e casa 2 de repetição, durante a escrita da partitura de memória não foi possível resgatar o material musical que havia dentro das casas de repetições, especialmente da casa 1. Dessa forma, a peça foi escrita sem casas de repetição.

Ainda na seção B foi identificada uma falha na escrita da partitura referente a nota equivocada, conforme mostra a figura abaixo:



Figura 19 - Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013). Trecho comparativo, partitura escrita de memória e partitura original, compasso 38.
 Fonte: Elaborado pelo autor, partitura escrita de memória.
 Fonte: Partitura original, Henle (1990).
 Nota: Adaptado pelo autor.

A nota Lá natural, apesar de pertencer à harmonia deste trecho, foi escrita equivocadamente, pois a nota correta para este trecho é a nota Fá#, conforme mostra a partitura original.

A partir da análise das dificuldades apresentadas durante a escrita da partitura de memória, foi constatado que o conteúdo armazenado na memória (de longo prazo) consiste no conteúdo da execução da peça e não no conteúdo estritamente escrito na partitura.

Os recursos utilizados na recuperação da peça pela memória durante a escrita basicamente foram: a entonação das notas através do solfejo e a simulação da digitação das notas (da flauta) sem o instrumento. Esses recursos auxiliaram principalmente no resgate de trechos mais complexos da obra.

Basicamente dois tipos de memórias operaram no resgate das informações durante a escrita da partitura da obra: a memória procedimental e a memória semântica. A memória procedimental é considerada como memória implícita e está relacionada à aquisição de habilidades motoras (CHAFFIN, LOGAN, BEGOSH 2012, p.226). Este tipo de memória para ser ativada (acessada) precisa ser executada. Nesse sentido, o resgate de informações através da simulação da digitação do instrumento demonstrou que a memória procedimental operou durante a escrita da partitura.

Já a memória semântica, considerada como memória explícita, está relacionada a conhecimentos de aspectos gerais, como o conhecimento e uso das regras que envolvem as tonalidades, escalas, arpejos, etc. Nesse sentido, podemos destacar as informações resgatadas através da entonação da nota (solfejo), que agiram de forma integrada com o conhecimento de escalas, arpejos e harmonia. Durante a escrita da partitura a memória semântica atuou de maneira mais efetiva, sendo constituída pelo conhecimento semântico dos padrões rítmicos, melódicos e harmônicos, dentre outros. Entretanto, durante a execução, a memória procedimental atuou de maneira mais efetiva no resgate das informações armazenadas na memória.

CONCLUSÃO

O presente estudo é resultado do procedimento investigativo conduzido no âmbito acadêmico quanto à utilização dos guias de execução como estratégia para a memorização de uma obra para flauta solo. Transcorrido em um período de cinco meses, o processo de memorização da obra foi registrado por meio de anotações em diário de estudo, gravações e apresentações públicas. Este processo contou ainda com a escrita da partitura de memória, servindo de base para verificação dos guias de execução, quanto a sua eficácia no resgate do conteúdo musical armazenado na memória.

O modelo de guias de execução estabelecido por Roger Chaffin e seus colaboradores contribui de maneira significativa no processo de memorização da música, auxiliando na categorização e organização mental das informações. Além disso, o modelo possibilitou a automatização e o resgate rápido do conteúdo memorizado durante a execução da peça em público (ensaio aberto e recital avaliativo).

As estratégias de estudo em conjunto com os guias de execução resultaram num processo consciente de preparação da peça, em que o intérprete ao longo dos cinco meses pôde monitorar os avanços da memorização, direcionando a atenção para aspectos que são fundamentais para uma execução musical de excelência (técnica, interpretação, expressão, etc).

Conforme mencionado anteriormente houve o predomínio de marcações de guias estruturais (23), seguido de marcações de guias expressivos (20). De acordo com Chaffin, os guias expressivos fornecem outros níveis de organização hierárquica, dividindo a peça em frases expressivas (CHAFFIN, 2012, p. 191). Podemos observar que na sessão 8, primeira sessão do estágio de preparação para a performance, o estudo se concentrou em enfatizar os aspectos expressivos e interpretativos, mostrando que o estudo se encontrava na fase de refinamento musical. Os guias estruturais e expressivos foram importantes para garantir estabilidade na condução da execução da peça. Em caso de lapso de memória havia a certeza de que a música seguiria a partir de outro ponto estrutural sem interromper o fluxo da música. Os guias expressivos garantiam a comunicação com o público através dos aspectos expressivos sinalizados na música.

Como suporte para o controle da execução musical, cada respiração da peça foi enumerada, funcionando como coordenadas de um mapa estrutural da peça. Esta marcação permitiu a localização precisa de cada trecho da peça durante a execução. Dessa forma, podemos considerar que a respiração desempenhou o papel de guia estrutural neste estudo, sendo responsável pela condução do fraseado musical durante a execução.

O nível de ansiedade reduziu consideravelmente após a enumeração das respirações, observado pela redução do número de falhas durante a execução da peça nas últimas sessões de estudo (10 e 11) e recital avaliativo. Os resultados das primeiras execuções da peça de memória, comparadas com as últimas, demonstraram o aumento da confiança e fluidez na interpretação da peça.

Através deste estudo foi constatado que o armazenamento do conteúdo musical na memória de longo prazo se deu basicamente em dois níveis: semântico e procedimental. Pode-se considerar que esses dois sistemas trabalharam de maneira conjugada no resgate da obra na memória. No nível semântico, os guias de execução foram responsáveis pela concepção geral da peça através da consciência estrutural, polifônica e expressiva. No nível procedimental, a prática consciente foi responsável pela aquisição de habilidades técnicas, através da repetição de movimentos. Durante o recital avaliativo a execução da peça foi automatizada, e quando algo se mostrou diferente do planejado os guias de execução atuaram como gatilhos na recuperação do conteúdo musical.

A aplicação de estratégias eficazes no controle e automatização das sequências motoras é fundamental para uma execução de memória de excelência. Os guias de execução permitiram a recuperação dos conhecimentos estabelecidos no estudo de maneira superior em resultado técnico do que pelo simples processo de repetição.

O presente trabalho busca trazer, de forma objetiva, contribuições para músicos profissionais e estudantes que desejam adquirir conhecimentos sobre estratégias de estudo e memorização. Através da aplicação prática, o intérprete buscou validar a utilização dos guias de execução no estudo e memorização de uma obra solo para flauta, e atestou que o aprimoramento da execução musical pode ser alcançado de forma mais eficiente através de um estudo consciente.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Selva Viviane. Guias de Execução na memorização do segundo movimento da Sonata n. 2 de Dimitri Shostakovitch. 2011. 100f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BACH, Johann Sebastian. Solo pour la flûte traversière par J S Bach. 1722-1723. Partitura (3p.). Flauta. Manuscrito. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP324760-PMLP13663-bach_1013_partita_para_flauta2.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2013.
- BACH, Johann Sebastian. Partita a-moll für Flöte solo BWV 1013. Henle Urtext Verlag, 1990. Partitura. Flauta Transversal.
- BACH, Johann Sebastian. Partita in A minor for flute alone BWV 1013. London: Bärenreiter, 1963. Partitura. Flauta Transversal.
- BADDELEY, Alan; EYSENCK, Michael W; ANDERSON, Michael C. Memory. New York: Psychology Press, 2009.
- BARROS, Luís Cláudio. A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. 265f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BERRY, Wallace. Form in Music. Pearson, 1985.
- CASTELLANI, Marcello. Il Solo pour la flûte traversière di J. S. Bach: Cöthen o Lipsia. Il flauto doce. Fondazione Italiana Per La Musica Antica, n. 13, p. 15-21, 1985.
- CHAFFIN, Roger. Estratégias de recuperação da memória na execução musical: aprendendo Clair de Lune. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 186-221, jan./dez. 2012.
- CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. Psychology of Music, v. 38, n. 1, p. 3-30, 2010.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. Performing from memory. In: Hallam, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael. The oxford Handbook of Music Psychology, 2009, p.352-363.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. A memória e a execução musical. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 223-244, jan./dez. 2012.

DONINGTON, Robert. Baroque Music: Style and performance. Nova Yorque: W. W. Norton & Company, 1989.

DONINGTON, Robert. The Interpretation of Early Music (new revised edition). Nova Yorque: W. W. Norton & Company, 1992.

EBBINGHAUS, Hermann. Memory: A Contribution to Experimental Psychology. Traduzido por: Henry A. Ruger & Clara E. Bussenius. Nova Yorque, 1913. Disponível em: <<http://psychclassics.yorku.ca/Ebbinghaus/index.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

GERBER, Daniela, T. A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas. 2012. 329f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GINSBORG, Jane. Strategies for memorizing music. In: WILLIAMON, Aaron. Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance. Londres: Oxford University Press, 2004. p. 123-141.

GROT, Alexandra. J. S. Bach Partita for flute solo. Vídeo (8 min 57 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jAJ4i1L3y5M>>. Acesso em: 5 de ago. 2014.

HAZELZET, Wilbert. J. S. Bach Partita for flute in A minor BWV 1013 (1/2). Vídeo (7 min 6 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TMNhy2UgLuM>>. Acesso em: 5 de ago. 2014.

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron. Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance. Londres: OXFORD University Press, 2004. p. 85-103.

LASSONDE, Cynthia; SALLY Galman; KOSNIK, Clare. Self-Study Research Methodologies for Teacher Educators. Rotterdam: Sense Publisheres, 2009.

MARCONDES, Maria Inês Galvão Flores; FLORES, Maria Assunção. O autoestudo e as abordagens narrativo-biográficas na formação de professores. *Educação*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 297–306, maio./ago. 2014.

MARSHALL, Robert L. J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, California, v. 32, n. 3, p. 463-498, 1979.

MATTOS, Andréia Machado de Almeida. Estudo com diários. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 8, n.1, p. 147-158, nov. 1999.

PAHUD, Emmanuel. Partita for solo flute in A minor BWV 1013: Allemande. *Zauber der Flöte/ Magic of the flute*. Warner Classics, 2012. (3 min 42 s). Itunes.

PULVER, Jeffrey. The Ancient Dance-Forms. *Proceedings of the Musical Association*, Routledge, v. 39. n. 1, p. 1-25, 1912.

VEILHAN, Jen Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris: Alphonse Leduc, 1979.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Londres: Oxford University Press, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – EDIÇÃO MANUSCRITA DA ALLEMANDE DA PARTITA EM LÁ MENOR, J. S. BACH, BWV 1013.



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music, written in a cursive, historical style. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The word "Corrente" is written in the left margin of the second staff. The paper shows signs of age, including water stains and foxing. In the top right corner, there is a small circled number "19". At the bottom right of the page, the name "Valli" is written in a large, stylized signature.

APÊNDICES

APÊNDICE A - FALHAS COMETIDAS DURANTE A EXECUÇÃO DA PEÇA DE MEMÓRIA NAS SESSÕES DE ESTUDO (8 – 11) E RECITAIS PÚBLICOS.

Execução da peça- Sessão 8	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
<p>*Segunda vez - Parte A (Compasso 3)- Nota errada, trocou Fá natural por Fa#; (Compasso 11)- Nota errada, trocou do# por dó natural; (Compasso 13)- Antecipação da nota, tocou fa# antes do Si natural;</p> <p>Parte B (Compasso 20)- Nota errada, tocou Fá# no lugar da nota Mi; (Compasso 23)- Nota errada, esbarrou na nota, não lembrava se era re# ou Ré natural; (Compasso 24)-Nota errada, tocou sol natural no lugar de sol#; (Compasso 27) Nota errada, esbarrou na nota; (Compasso 32) Nota errada, tocou sol natural no lugar da nota sol#; (Compasso 35) Nota errada, esbarrou na nota; (Compasso) 41 nota errada; (Compasso 43) parada não programada, finalizou a peça antes do previsto.</p>	<p>Parte B (Compasso 21) Problema de digitação, esbarrou na nota; (Compasso 22) Falha na emissão da nota, Re# do registro grave soou harmônico; (Compasso 27) Respiração fora do local planejada. Respirou antes do previsto; (Compasso 43) Respiração fora do local planejado; Compasso 43 Trecho sem precisão, falha na emissão das notas;</p> <p>Obs: A peça foi executada em andamento mais lento com diferença de fluxo no fraseado e apresentando problemas de respiração.</p>

Execução da peça- Sessão 9	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
<p>Parte B</p> <p>(Compasso 35)- Nota errada, esbarrou em outra chave da flauta, gerando outra nota;</p> <p>(Compasso 36)- Nota errada, tocou a nota dó# no lugar de dó natural;</p> <p>(Compasso 41)- Trecho confuso, esqueceu o trecho;</p> <p>*Segunda vez - Parte B</p> <p>(Compasso 23)- Esbarrou na nota, tocou ré natural no lugar de ré#;</p> <p>Compasso 34)- Nota errada, esbarrou em outra chave da flauta, gerando outra nota;</p> <p>(Compasso 35)- Nota errada, esbarrou na nota.</p>	<p>Parte A</p> <p>(Compasso 4)- Respiração fora do local planejado;</p> <p>(Compasso 12)- Falha na emissão da nota, chegou sem ar;</p> <p>(Compasso 18)- Respiração fora do local planejado;</p> <p>*Segunda vez - Parte A</p> <p>(Compasso 4)- Respiração fora do lugar planejado;</p> <p>(Compasso 18)- Respiração fora do local planejado.</p> <p>*Segunda vez - Parte B</p> <p>(Compasso 21)- Falha na emissão da nota, ré# do registro grave falhou;</p> <p>(Compasso 34)- Falha na emissão da nota, fá natural falhou;</p> <p>(Compasso 27)- Respiração fora do local planejado ;</p> <p>(Compasso 30)- Respiração fora do local planejado;</p> <p>(Compasso 33)- Respiração fora do local planejado;</p> <p>(Compasso 40)- Notas sem precisão;</p> <p>(Compasso 43)- Respiração fora do local planejado.</p>

Execução da peça- Sessão 10	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
	<p>Parte B</p> <p>(Compasso 28) Chegada na nota quase sem ar;</p> <p>(Compasso 33) Chegada na nota quase sem ar;</p> <p>(Compasso 36) Nota imprecisa, quase falhou.</p>

Execução da peça- Sessão 11	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
<p>Parte B</p> <p>(Compasso 19-20)- Nota errada, trecho confuso;</p> <p>(Compasso 23)- Nota errada, ficou na dúvida se era ré natural ou ré# - (ré natural o correto).</p>	<p>Parte A</p> <p>(Compasso 14) Falha na emissão da nota.</p>

Execução da peça- Ensaio Aberto	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
<p>Parte B</p> <p>(Compasso 32)- Lapso de memória, notas imprecisas pulou para o grupo de notas seguintes;</p> <p>(Compasso 37)- Nota errada- tocou ré# no lugar de ré natural.</p>	<p>Parte A</p> <p>(Compasso 1)- Falha na emissão da primeira nota.</p>

Execução da peça- Recital Avaliativo	
Falhas de Lapso de Memória	Falhas de Técnica de Execução
Parte B (Compasso 20)- Nota errada- ficou na dúvida entre a nota Fá# e a nota Mi natural.	Parte B (Compasso 30)- Respiração fora do local planejado.

APÊNDICE B - MARCAÇÃO DE GUIAS ESTRUTURAIS

2

SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

Allemande

BWV 1013

The image shows a musical score for a solo flute piece. The title is "SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE" and the piece is "Allemande" by J.S. Bach, BWV 1013. The score is written on ten staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is a single melodic line. There are handwritten green annotations: circled numbers 1 through 10, with arrows pointing to specific notes or measures. Measure 19 has a first and second ending bracket. The score ends with a double bar line and repeat dots.

3

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

1.

2.

APÊNDICE C - MARCAÇÃO DE GUIAS EXPRESSIVOS

2

SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

Allemande \downarrow Sério

BWV 1013

The image shows a musical score for a solo flute piece, BWV 1013, titled 'SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE'. The score is in G major and 3/4 time, consisting of 21 measures. The piece is an Allemande. The score is annotated with several expressive markings in blue ink:

- Measure 1: \downarrow Sério
- Measure 5: \downarrow Dolce
- Measure 6: \downarrow Dolce
- Measure 8: \downarrow Brillante
- Measure 11: \downarrow Dolce, Tranquilo
- Measure 17: \downarrow Intenso
- Measure 19: \downarrow Incisivo
- Measure 20: \downarrow Introspectivo

The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 19. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 21.

A musical score consisting of 14 staves of music. The score is annotated with several blue ink markings:
 - Staff 5: "Dolce wave" with a downward arrow pointing to the first measure.
 - Staff 6: "Tranquilo" with a downward arrow pointing to the fifth measure.
 - Staff 7: "expressivo" with a downward arrow pointing to the third measure, and "Intenso" with a downward arrow pointing to the seventh measure.
 - Staff 8: "Intenso" with a downward arrow pointing to the first measure.
 - Staff 9: "Intenso" with a downward arrow pointing to the first measure.
 - Staff 10: "Pensativo" with a downward arrow pointing to the third measure.
 - Staff 11: "Sério" with a downward arrow pointing to the third measure.
 - Staff 11: A first ending bracket labeled "1." spans the last two measures.
 - Staff 12: A second ending bracket labeled "2." spans the last two measures, with a fermata over the final note.

APÊNDICE D - MARCAÇÃO DE GUIAS INTERPRETATIVOS

2

SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

Allemande BWV 1013

mf

mp

Cresc pouco a pouco

5

Cresc pouco a pouco

1. 2.

A handwritten musical score for a single melodic line, consisting of 15 staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 13: *mp*
- Staff 14: *p*
- Staff 15: *Cresc.*
- Staff 16: *mp*
- Staff 17: *Cresc.*
- Staff 18: *mf*
- Staff 19: *Pensar contrabaixo*
- Staff 20: *Tocco rall*
- Staff 21: *Cresc.*

The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first and second endings marked with "1." and "2." at the end of the piece. The handwriting is in black ink on a white background, with some yellow dashed lines highlighting specific sections of the music.

APÊNDICE E - MARCAÇÃO DE GUIAS BÁSICOS

2

SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE

Allemande

BWV 1013

The image shows a musical score for a flute solo, BWV 1013, titled 'SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE' and 'Allemande'. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 21 measures. The notation is in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 16. The second system contains measures 17 through 21. There are two first endings, labeled '1.' and '2.', in measures 19 and 20. A red arrow points to the end of measure 17. Another red arrow points to the end of measure 19, with a handwritten note in red ink: '-Relaxar os lábios/apoiar'. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 21.

The image shows a musical score for a single melodic line, consisting of 14 staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Red arrows point to specific notes on the first, second, and sixth staves. A red instruction, '-Relaxar os labios e apoiar', is written in the second staff. The score concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') on the final two staves.

APÊNDICE F - PARTITURA ESCRITA DE MEMÓRIA

Allmande Solo Pour La Flute Traversière J. S. Bach BWV 1013

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Allmande Solo Pour La Flute Traversière' by J.S. Bach, BWV 1013. The score is written on ten staves of music, featuring a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is characterized by its intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, typical of Bach's flute sonatas.

A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is written in a single system across the page. The first two staves appear to be a vocal line, with lyrics written below the notes. The remaining eight staves are for a piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and many accidentals. The handwriting is in dark ink on aged paper. The page number '80' is printed in the top right corner.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and naturals) across both staves. The piece concludes with a double bar line on the lower staff.

Ten blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically below the first system of notation.