

## Guias de execução na memorização e estudo de Image, de Eugène Bozza

### COMUNICAÇÃO

*Michele Irma Santana Manica*  
UNIRIO - [micheleflauta@gmail.com](mailto:micheleflauta@gmail.com)

**Resumo:** A busca de estratégias para otimização da performance musical desenvolveu diversos estudos realizados, por vezes, com a cooperação de músicos, educadores e psicólogos, visando o melhor entendimento de temas como a comunicação emocional da música, sua cognição, desenvolvimento de habilidades, dentre outros. Nessas pesquisas a memória na execução musical vem sendo alvo recorrente. O presente artigo explora essa área e apresenta uma preliminar da pesquisa que vem sendo desenvolvida no programa de pós-graduação em música da UNIRIO sobre o modelo de guias de execução proposto por Roger Chaffin. Será apresentada sua aplicação no estudo e memorização de uma peça para flauta solo.

**Palavras-chave:** execução musical, memória, guias de execução, flauta.

#### **Performance cues in the memorization and study of Image, from Eugène Bozza**

**Abstract:** The searching of strategies to optimize the musical performance has developed several studies, with the collaboration of musicians, musical educators and psychologists, in order to understand themes like the communication of musical emotions, musical cognition, skills development, among others. Musical performance is being recurrent theme in memory studies. The present paper explore this area and presents a preliminary of the research in development on the post-graduation music program from UNIRIO about the application to performance of the cues proposed by Roger Chaffin in the practice and memorization of a piece for solo flute.

**Keywords:** musical performance, memory, performance cues, flute.

### **1. Memória**

Nem todas as pessoas têm facilidade para memorizar e isso faz com que essa habilidade seja considerada um dom ou talento. Há inúmeros relatos de músicos que dizem que ao entrar no palco não sabem o que vai ocorrer. Essa insegurança é gerada pelo medo de falhas técnicas ou de memória que atormenta músicos dos mais diversos níveis, tal como aborda Gerber:

Observo a preocupação dos músicos que almejam sucesso nas suas apresentações. Vejo também que, frequentemente, os intérpretes questionam-se quanto ao seu desempenho, nível artístico, a reação do público e o grau de satisfação com relação à interpretação pretendida. No entanto, uma das preocupações mais presentes e legítimas do intérprete diz respeito à memorização [...] (GERBER, 2012, p. 1).

Questionamentos semelhantes aos apresentados pela autora, rotineiros em momentos que precedem um recital ou concurso, despertaram o interesse pelo tema e impulsionaram a pesquisa de melhores estratégias para decorar uma música. Porém, antes disso é preciso compreender o funcionamento da memória e as possíveis aplicações deste conhecimento em um contexto musical.

Um modelo comum do armazenamento de informações e experiências em memórias apresentado por psicólogos, caracteriza a memória em três estágios. O primeiro deles é o estágio sensorial (experiências sensoriais: visão, audição, tato, etc.), que tem subestágios correspondentes a

diferentes tipos de informações do ambiente, captadas pelos sentidos, e que passam rapidamente pela memória. Informações que captam a atenção são transferidas para memória de curto prazo ou memória de trabalho. No segundo estágio, a memória de curto prazo, a informação pode ser treinada ou elaborada de maneira a se armazenar como conhecimento.

O terceiro estágio, é a memória de longo prazo. Diferente da memória de curto prazo, que tem uma capacidade limitada de informação, a memória de longa duração possui capacidade e duração ilimitadas. Ainda, detém diferentes tipos de informação, como conhecimentos processuais (“saber como fazer”), conhecimento semântico (fatos, “saber que”) e memórias de episódios ou episódica (detalhes de acontecimentos ou episódios da vida). Essas memórias, organizadas hierarquicamente, nos habilitam a fazer associações entre diferentes categorias de informação e constituem a base das habilidades que permitem fazer música, em termos de coordenação dos movimentos para produzir sequencias de notas, como escalas e arpejos, em um instrumento (GINSBORG, 2004, p. 125). O conhecimento de que uma sequencia particular de notas representa certos padrões (um acorde de Dó maior, por exemplo) depende da memória semântica. Entretanto, associações específicas de uma melodia, feitas pelo individuo, são realizadas na memória episódica (Idem, 2004, p.125).

Cada um desses tipos de memória se entrelaça para produzir a execução musical. Além de falar sobre a importância de entender os mecanismos da memória, para usar estratégias que colaborem e motivem seu melhor funcionamento, Ginsborg (2004) apresenta recomendações gerais para a melhoria da mesma, como cuidar da saúde. Ter hábitos alimentares saudáveis, reduzir o stress, evitar drogas e álcool e fazer exercícios para o cérebro que o mantêm ativo são importantes meios de evitar ou adiar o deterioramento da memória, que ocorre naturalmente (Ibid, p. 126-127). Estudos sobre a memória provaram que depois de 10 horas de estudo há um forte declínio em relação ao aprendizado inicial e que nosso cérebro tende a preencher lacunas da memória fazendo inferências lógicas (AIELLO et al, 2002, p. 169-170). Com isso, vemos que antes de pensar em quaisquer recursos ou estratégias para decorar uma peça, se não cuidarmos do nosso corpo e da nossa frequência de estudo, estaremos inevitavelmente trabalhando na direção oposta dos nossos interesses. A disciplina é indispensável em diversos âmbitos de nossas vidas.

## **2. Memória musical**

Embora seja esclarecedor, o conhecimento da memória e suas operações ainda são insuficientes para compreender como as suas interações acontecem no momento do fazer musical.

Pesquisadores estabeleceram duas variáveis de como a memória musical trabalha, sendo uma delas um subproduto da prática e outra que exige reflexão e esforço para se estabelecer (LEHMANN et al, 2007, p. 118). A primeira refere-se a como a nossa memória motora funciona, que é explicada na seguinte afirmação:

Quando o músico toca repetidamente um fragmento de uma música, conexões sequenciais são criadas (isso é chamado de *forward chaining*). Neste caso, cada pedaço funciona como uma guia para o próximo, assim, tocá-lo irá acionar o próximo.[...] Infelizmente, quando a ligação entre dois pedaços se rompe (por exemplo, devido a ansiedade), o bloco seguinte não pode ser recuperado.(LEHMANN et al, 2007, p. 118)

Essa reflexão demonstra que depender somente da memória motora deixa o músico vulnerável, pois qualquer acaso pode gerar a perda entre essas ligações, acarretando o erro e/ou o lapso de memória. Conseqüentemente, nota-se a relevância de trabalhar a música de outras maneiras para prevenir essas situações. É nisso que consiste a segunda via, na qual os músicos experientes estabelecem uma imagem mental clara da peça com o uso de diversas estratégias (LEHMANN et al, 2007, p. 118). Há um consenso entre os autores investigados, como sendo a representação mental da peça um dos fatores mais importantes para uma execução sem falhas, como declara Chaffin:

Para prevenir falhas o músico de concerto deve ter sempre em sua mente durante toda a performance a representação conceitual clara da música. Saber onde está na música, em que sessão, compasso, o que acontece depois, onde estão as modulações. Usa-se esse conhecimento para recomençar o programa motor. Amadores conseguem começar somente do início, os especialistas de memória começam em qualquer lugar da peça usando guias de recuperação estratégicas. (CHAFFIN et al, 2002, p. 198)

Assim, fica evidente a importância de saber a obra trabalhada de memória, pois não se trata apenas do ato de memorização, mas de um domínio geral do texto musical. Para elaborar uma detalhada representação, é necessário o músico ter em mente o conhecimento da estrutura da peça, através da análise formal, mas principalmente ter a ideia clara de como ele deseja que a música soe. Ou seja, passa pelas decisões interpretativas do intérprete indo ao encontro da afirmação de Aiello e Williamon (2002, p. 172) "para tocar de memória, o executante deve entender uma peça em diferentes níveis, a partir de uma memória hierárquica completa, da peça inteira até ao mais ínfimo detalhe".

O trabalho desenvolvido por Imreh e Chaffin (2002) explora a similaridade entre a maneira hierárquica de organização da maior parte das peças musicais e das informações armazenadas na memória. Quanto a isso, o autor afirma:

Primeiro, a estrutura formal clássica (e muitas outras formas de) música, com divisões e subdivisões em movimentos, sessões, temas, e motivos, dá uma hierarquia organizacional pronta [...]. Segundo, um entendimento da estrutura formal parece essencial se um artista

quer evitar confusões em diferentes repetições de materiais temáticos muito similares, que formam a base da estrutura formal de uma peça.[...]. Terceiro, quase todos os pianistas [...] admitiram conhecer a estrutura formal, quando não a memorização dela. Eles reconheceram a importância da memória analítica ou o conhecimento da arquitetura, forma musical, ou estrutura harmônica. (CHAFFIN et al, 2002, p.71).

O modelo de guias de execução que Chaffin apresenta em seu livro *Practicing Perfection*, se baseia em estudos sobre especialistas de memória e apresenta uma alternativa para a construção desse mapa mental.

### 3. Modelo de guias de execução

O interesse pelo trabalho desenvolvido nesse livro se deu, principalmente, por englobar diversas estratégias de memorização em um único modelo, através dos guias de execução. São definidos três princípios de habilidade de memória: codificação significativa de novo material, uso do bom aprendizado de estruturas de recuperação, e rápida recuperação da memória de longo prazo (CHAFFIN, 2002, p. 198).

O primeiro princípio é a habilidade que especialistas desenvolvem de reconhecer padrões familiares, no caso de músicos isso se refere a escalas, arpejos, acordes, tríades, etc. Especialistas, no domínio da música, tem esses materiais gravados junto à memória motora, o que os permite tocá-los automaticamente, como contextualiza o autor:

Músicos falam sobre memória motora como estando 'nas mãos'. Talvez a mais importante característica da memória motora é que ela é implícita (inconsciente). Músicos sabem *que* [itálico do autor] eles podem tocar uma peça particular (conhecimento declarativo), mas o conhecimento de *como* tocar só pode ser exibido realmente por tocar (conhecimento processual). Esta é uma fonte de ansiedade, e pode levar a mais prática. Tocar parece ser o único meio de assegurar-se de que a memória para uma peça está intacta. (CHAFFIN et al, 2009, p. 355)

A rotina diária de qualquer músico profissional inclui estudos técnicos para o desenvolvimento dessa habilidade. Há um consenso geral no meio musical de que ter esses padrões bem trabalhados ajuda a diminuir o tempo e esforço na leitura de uma obra musical. O que se deve a uma redução da quantidade de material a ser examinado, que permite ao intérprete ter decisões mais rápidas em situações difíceis, como durante uma leitura à primeira vista, por exemplo (CHAFFIN et al, 2002, p. 198).

No segundo princípio Chaffin afirma que um especialista de memória precisa de um esquema de recuperação da informação organizado de maneira hierárquica. O que corresponde para o músico à estrutura formal da peça, pois ela vem de um trabalho de leitura e organização dos diferentes momentos da obra musical. A partir disso são elaborados os guias de execução correspondentes a cada nível de detalhamento da peça. Os guias são um tipo de instrução mental que músicos experientes usam para lembrar a eles mesmos o que fazer em pontos importantes da

peça (CHAFFIN et al, 2002, p. 199). No artigo *Performing from Memory* (CHAFFIN et al, 2009), os autores chamam atenção ao fato que, em suas primeiras publicações, Chaffin entende esse tipo de memória linguística e estrutural como memória conceitual ou declarativa e é feita a seguinte observação, explicando o papel desses guias:

Estas instruções não envolvem necessariamente palavras. Elas são armazenadas em um resumo 'sujeito-predicado' (proposicional), forma que geralmente aponta para outras modalidades (motor, auditivo, visual, e memórias emocional).[...]Uma característica importante das memórias linguísticas é que elas podem ser ensaiadas na memória de trabalho, onde podem servir para dirigir outros processos mentais. (CHAFFIN et al, 2009, p. 357)

Os guias de execução, portanto, formam uma representação conceitual da música, associada a uma resposta motora correspondente. Ao pensar no guia imediatamente se realiza a execução. Diante das informações dadas posteriormente sobre o reestabelecimento da memória e suas interconexões, essa estratégia atua com características já intrínsecas da memória de maneira consciente. Trabalhar através desses guias permite que o artista pense constantemente em aspectos expressivos e interpretativos da obra sem abandonar o monitoramento dos aspectos técnicos.

O autor classifica os guias de acordo com os níveis da hierarquia musical a que se relacionam. Os guias estruturais se referem à forma geral da peça, no sentido mais amplo. Guias expressivas fazem o próximo nível, seguem as subseções e incluem tipicamente muitos compassos que tem a mesma expressão. Guias interpretativas e básicas de performance estão no próximo nível, representando características específicas da música em cada compasso. Descer níveis na hierarquia representa mais detalhadamente o conhecimento de características básicas e interpretativas e, no nível mais abaixo, as notas individuais (CHAFFIN et al, 2002, p. 199).

O terceiro princípio propõe a recuperação do conhecimento conceitual do conteúdo trabalhado no segundo princípio (as guias de execução) da memória de longo prazo, e este é um processo lento. Portanto, é necessária a prática deliberada para aumentar a rapidez do acesso às informações armazenadas, contando com a memória conceitual em situações que a maioria dos músicos precisaria de uma ajuda externa, a partitura. Como explicado, depender exclusivamente da memória motora ou auditiva deixa o músico suscetível a erros, tal como corrobora o nosso autor:

[...] é apenas uma questão de tempo antes de limitações de estratégia se tornarem aparentes. Quando alguma coisa sai errado durante a performance, como é inevitável acontecer, o pianista pode saber aonde ele está na música e se preparar para recomençar o movimento programado e colocar a execução de volta aos trilhos. Isso requer memória conceitual. A representação hierárquica da peça na memória de trabalho permite ao pianista selecionar o ponto adequado para entrar e para ativar a apropriada guia de recuperação. (CHAFFIN et al, 2002, p. 199)

No entanto, o que nós devemos entender por prática deliberada? Vejamos como Ericsson (2006) apresenta esse conceito:

[...]os melhores violinistas foram os que despenderam mais tempo por semana em atividades específicas para a melhoria da execução, que nós vamos chamar de “prática deliberada”. Um exemplo primário da prática deliberada é a prática de violinistas na qual eles trabalham para dominar metas específicas determinadas pelo seu professor de música em aulas semanais (ERICSSON, 2006, pág. 693).

Pode-se entender a prática deliberada como um estudo consciente, focado em um fim específico. As teorias sobre a prática deliberada tratam sobre como experiência e formação podem explicar as diferenças individuais alcançadas em níveis de performance (ERICSSON, 2006, pág. 15). A concentração é o principal foco desse tipo de prática, como afirma o autor:

A prática deliberada apresenta intérpretes com tarefas inicialmente fora da sua atual execução, mas que podem ser dominadas através de horas de prática, concentração em aspectos críticos e refinamento gradual da execução, por meio de repetições após constantes avaliações do conteúdo estudado. Assim, a exigência de concentração define a prática deliberada para além da repetição negligente [...].(ERICSSON, 2006, pág. 694)

Trata-se, portanto, de contínuos esforços na tentativa de obter conhecimentos em um determinado campo de atuação.

#### **4. Estudo da peça**

No decorrer do curso do mestrado, em trabalho feito para uma das disciplinas cursadas, aplicou-se uma primeira experiência com o uso das guias na peça para flauta solo *Image*, de Eugéne Bozza, já estudada anteriormente. A peça foi preparada para apresentação em um curto período de tempo, durante o período de duas semanas. Em decorrência disso, as sessões de estudo não foram gravadas, limitou-se à experiência do uso dos guias, a sua categorização e anotação na partitura.(ver Anexo).

Durante o estudo primeiramente surgiram as guias estruturais, delimitando cada sessão da peça. No trabalho em separado de cada uma dessas sessões surgiram os guias expressivos e interpretativos. A peça tem uma forma contínua, porém tem partes bem delimitadas por trocas de caráter. Ela inicia com uma introdução de caráter improvisatório, seguida de uma sessão rítmica em andamento rápido. Essas trocas de caráter de uma sessão a outra da peça fizeram parte de diversas dimensões de guias. Nas partes lentas procurei um timbre mais escuro e um pouco menos focado, portanto pensei na vogal “o” (olhar partitura em anexo) para emissão sonora, ou seja, um guia básico. Já nas sessões rítmicas a vogal pensada foi o “u”, em busca de um som bem focado e brilhante. Mas, durante a execução esses guias básicos foram suprimidas pelos guias expressivos

relacionadas à sessão, ou seja, as guias de expressão incluíram outros guias em conjunto. Isso ocorreu com grande parte dos guias básicas e interpretativas no decorrer da obra e durante a performance as guias expressivas ficaram em primeiro plano.

O trabalho com os guias de mostrou bastante eficiente, já que durante a execução ocorreram apenas duas pequenas falhas de memória. As falhas aconteceram na reapresentação de temas, que em sua segunda ocorrência eram expostos com uma diferente articulação, que não foi executada. É claro que um músico tem consciência da importância da articulação para expressar o caráter da obra, mas uma imprecisão como essa não compromete a performance como um todo, o que seria inevitável caso ocorresse o esquecimento de alguma das sessões da peça, por exemplo.

### 5. Conclusão

O aspecto interessante dessa primeira experiência é que apresentou similaridades em relação a outras pesquisas desenvolvidas com a utilização de guias. Obviamente o conteúdo dos guias básicas utilizadas por uma flautista foi bastante distinto ao utilizado pelos pianistas, por exemplo. Enquanto encontramos instruções referentes a dedos e maneiras de toque nas pesquisas com pianistas, indicações da posição da mão esquerda e inclinação do arco na corda ou de uma corda para outra na mão direita no violoncelo, a maior parte dos guias básicos utilizados na experiência com a flauta são referentes a vogais e movimento de lábios, para controle do timbre e afinação, além do movimento de língua para articulação.

Um ponto comum entre essa pesquisa e os trabalhos de Chaffin (2002; 2003; 2009), Barros (2008), Aquino (2011), é que os guias mais utilizados durante a execução foram os expressivos. Os guias básicos apresentados nos três instrumentos são obviamente diferentes, pois se referem à questões técnicas de cada um deles.

Durante a execução ocorreram apenas duas falhas de memória. As falhas ocorreram na reapresentação de temas, que na segunda ocorrência eram apresentados com uma diferente articulação, que não foi lembrada.

O sentimento de maior segurança e de domínio do texto musical foram efeitos positivos nesse trabalho, proporcionados pelo emprego das guias de execução. A semelhança entre os resultados das pesquisas com o uso desse método certamente confere uma maior confiabilidade ao trabalho com os guias de execução, embora ainda sejam necessárias maiores investigações sobre seus possíveis efeitos e benefícios.

### Referências:

AIELLO, Rita; WILLIAMON, Aaron. Memory. In: PARNCUTT, Richard. *The science and*  
188



*psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Cary: Oxford University Press, p. 167-181, 2002.

AQUINO, Selva Viviana Martínez. *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata nº 2 de Dimitri Shostakovich*. Dissertação (Mestrado em música). Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BARROS, Luis Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BOZZA, Eugène. *Image*. Paris: Alphonse Leduc, 1940. Partitura.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing Perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum, 2002.

CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Psychology of Music*, v. I, 2009.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. Performing from Memory. In: HALLAM, Susa; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, p. 352-363, 2009.

ERICSSON, K. Anders. The influence of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance.. In: ERICSSON, K. Andres.; CHARNESS, Neil; FELTOVICH, Paul; HOFFMAN, Robert (Ed.). *Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 685-706, 2006.

GERBER, Daniela Tsi. *A Memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. Tese (Doutorado em Música). 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*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert. *Psychology for musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing Music. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. London: Cambridge University Press, 2002.







2

*↑ bico*  
*posez et serrez progressivement*

**CALMA!**

*relaxa (labio + garganta) relaxa!*

**T**

*f (à volonté pour le degré de rapidité)*

*Lent*

*(a piacere, avec le caractère d'une improvisation)*

*p*  
**doce**

*rit. - a Tempo*

**bico**

*Animando*

*f*

*rit. -*

*(écho)*

*mf*

*rit. - a Tempo*

*mf*

*mf*

*mf*

**3e**

*misterioso (a piacere)*

**CALMA!**

A. L. 19,908

---

---

**II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**

---

---

Vitória/ES - 2014 // ABRAPEM - UFES - FAMES

---

---



The image shows a handwritten musical score on ten staves. The score is annotated with various performance instructions in red and yellow. The annotations include: "calma!" (written twice), "relaxa" (written twice), "sopra" (written once), "scandita dim", "relaxa (embocadura e garganta)", "stringendo", "f", "(à volonté pour le degré de rapidité)", "mf", "Poco rit.", "ff", "(Più lento)", "mf dolce", "Allo ma non troppo", "poco a poco animando", "cresc.", "ff", "(stringendo)", "relaxa", "CALMA!", "mp", "cresc.", "ff", and "RELAXA!". The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *mp*, and *cresc.*, as well as tempo markings like *stringendo*, *Poco rit.*, and *(Più lento)*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. At the bottom left, the publisher information reads "Doin-Ditumaux, Gr." and at the bottom right, "C.I.S. Asnières - FÉVRIER 1999".