

Mapeamento de pontos de referência na *Fuga BWV 998*, de J. S. Bach, como parte da construção da performance bem sucedida.

COMUNICAÇÃO ORAL

Nery Borges
(UFG)
neryborges@hotmail.com

Werner Aguiar
(UFG)
werneraguiar@gmail.com

Resumo: Este artigo tem o intuito de relatar as contribuições proporcionadas pela sistematização de um mapa mental para o processo de recordação durante a performance da *Fuga BWV 998* de J. S. Bach. Após três apresentações públicas que demonstraram instabilidade na recordação da obra, o intérprete sistematizou o seu mapeamento utilizando pontos de referência e os relacionou com pistas para performance, com o intuito de utilizar múltiplos tipos de memória, fator que facilitou a recordação efetiva e resultou em uma performance bem sucedida.

Palavras-chaves: Mapeamento mental, Pontos de referência, Pistas para performance, *Fuga BWV 998* de J. S. Bach.

Title: Mapping landmarks in *Fugue BWV 998*, of J. S. Bach, as part of building successful performance.

Abstract: This article has intuited to report the contributions provided by the systematization of a mind map for the process of recall during performance of the *Fugue BWV 998* of J. S. Bach. After three public presentations that demonstrated instability in remembrance of the work, the performer systematized mapping using landmarks correlated with Performance Cues in order to use multiple types of memory, which in turn facilitated effective recollection and a successful performance

Keywords: Mind Mapping, Musical Milestones, Performance Clues, *Fugue BWV998* by J. S. Bach.

1. Introdução

O presente artigo relata a importância de estabelecer pontos de referência para a recordação efetiva de uma obra. Para esta tarefa o performer, primeiro autor deste texto, utilizou uma obra que estava tecnicamente pronta, mas que apresentava instabilidades no processo de recordação durante a performance. Após três performances públicas que apresentaram problemas de atenção e lapsos de memória, o intérprete sentiu a necessidade de empregar recursos que o auxiliassem no processo de recordação da *Fuga BWV 998* de J. S. Bach para violão solo, evitando constrangimentos e insegurança durante a performance.

Os pontos de referência tem por objetivo primordial assegurar o controle da execução musical de modo a evitar possíveis lapsos de memória, erros técnicos ou mecânicos. Consequentemente, garantir o fluxo musical é a base do estabelecimento de pontos referenciais em uma obra musical. Em segundo lugar, se ainda assim algo ocorrer, lapso de

memória ou erro técnico mecânico, o estabelecimento de pontos de referência permite a retomada do fluxo musical de qualquer trecho.

Chaffin e Logan (2006) abordam a importância dos pontos de referência para a recuperação do fluxo da obra na medida em que permitem ao instrumentista manter o foco e a concentração durante a execução. Os pontos de referência servem como “marcos” criados pelo intérprete e permitem que ele se localize pela sua disposição no decorrer da performance.

A carência de uma sistematização para recordação durante a performance pode ser decorrente da falta de domínio da obra, já que nas performances públicas em questão os lapsos não aconteceram nos mesmos trechos musicais. Isso nos leva a crer que, embora a obra estivesse memorizada sinestésicamente devido ao estudo ter sido baseado na repetição excessiva, sua memorização não possuía ligações com outros aspectos da interpretação, o que fez com que a recordação apresentasse inconstâncias em seu fluxo. De acordo com Provost (1992), é uma prática frequente entre estudantes usar apenas um ou dois tipos de memória durante a memorização de uma obra, confiando muitas vezes apenas na memória sinestésica, gerada pelo excesso de repetições do trecho e que pode ocasionar problemas de recordação durante a performance. Segundo Klickstein (2009), os intérpretes que confiam cegamente nesses tipos de memória ainda que não tenham problemas sempre estarão vulneráveis a lapsos de memória e atenção. Portanto, o estabelecimento dos pontos de referência e a sistematização de suas recordações se constituem em etapas fundamentais na construção da performance pública de uma obra. Klickstein (2009) ainda defende a ideia de que a fixação da obra deve ser realizada utilizando diferentes aspectos e sentidos da percepção musical, concatenando assim na recordação vários tipos de memórias.

Autores como Kaplan (1987), Provost (1992), Klickstein (2009) e Williamon (2002) afirmam que a memorização musical é baseada em quatro tipos de memória: memória visual – imagem da partitura e tudo que pode ser visualizado durante o estudo (movimentos e posturas de dedos, mãos e braços); memória auditiva – responsável por reter os sons; memória sinestésica – parte mecânica da performance e que memoriza os movimentos físicos; e memória lógica, intelectual ou analítica – responsável pelo entendimento da estrutura da obra.

Segundo Chaffin, Lisboa, Logan e Begosh (2009), artistas experientes formam uma rede de segurança para a execução através do estabelecimento de pontos de referência em lugares estratégicos da obra. Os pontos de referência proporcionam um mapa mental da peça que deve ser sistematizado e bem aprendido para que não ocorram problemas durante a performance. Para esta sistematização são levadas em consideração *Performance Cues (PCs)*,

ou seja, pistas para performance que remetem o intérprete a cada ponto de referência. As pistas para performance são características observadas pelo intérprete durante o estudo e prática da peça, sendo responsáveis por evidenciar um aspecto importante do trecho ou aspectos que proporcionam fácil acesso ao contexto da passagem musical. As pistas para performance estão divididas em quatro categorias: estruturais – relacionados à estrutura da obra; expressivas – caracterizadas pelas mudanças de caráter da obra, como andamento, dinâmica ou textura; interpretativas – trechos em que o intérprete precisa manter especial atenção, devido a suas escolhas interpretativas; básicos – aspectos que caracterizam dificuldades técnicas e mecânicas durante a execução da obra (Chaffin, Demos & Crawford, 2009), (Chaffin et al., 2009).

Em nossa pesquisa os pontos de referência foram estrategicamente escolhidos e organizados no decorrer da *Fuga* BWV 998 de J. S. Bach em sua versão para violão solo com transcrição de Orlando Fraga (1995). Na medida em que os pontos de referência foram escolhidos e mapeados, o intérprete teve o cuidado de selecionar aqueles que tinham maior relevância e apresentavam características referenciais mais evidentes. Desse modo, foi gerado um mapa funcional com o intuito de guiá-lo de um ponto para outro sucessivamente até o final da interpretação. Na escolha destes, o intérprete percebeu que o estabelecimento de muitos pontos de referência pode causar um problema para a recordação, pois o excesso de seccionamento da obra pode confundir o processo de recordação durante a execução. Percebeu igualmente que o importante não é ter muitos pontos de referência, mas sim a cada ponto concatenar o máximo possível de pistas para a performance a serem consideradas durante a execução. Como consequência, a utilização de múltiplas pistas para performance a cada ponto de referência, permitiu ao intérprete acessar os pontos de referência através de diferentes tipos de memória simultaneamente.

Assim, o enraizamento da obra partiu da seleção de pontos de referência reforçados pelo estabelecimento de relações com pistas estruturais, expressivas, interpretativas e básicas. Esse fator proporcionou o domínio da obra com base em diferentes tipos de memória. O intérprete também buscou estabelecer múltiplas pistas para performance a cada ponto de referência, proporcionando assim um número maior de tipos de memória envolvidos na recordação de um mesmo trecho. De acordo com, Chaffin, Demos e Crawford (2009), performers mais experientes relacionam cada ponto de referência a múltiplas pistas para performance, possibilitando assim que diversos tipos de informação conduzam à recordação de um ponto específico.

Portanto a memorização que é relacionada a diferentes pistas para performance também usufrui de diferentes tipos de memória em seu enraizamento, fazendo com que o intérprete tenha domínio de sua performance. Cada pista para performance tem relação com diferentes aspectos interpretativos da obra, que por sua vez relacionam os pontos de referência a múltiplos tipos de memória e dessa forma, ensinam ao performer vários canais de recordação coincidentes em um mesmo trecho musical. Estes, organizados de maneira sistematizada, produzem um mapa mental da obra e proporcionam sua recordação efetiva.

Com base nessas reflexões, buscamos responder as seguintes questões: como mapear uma obra de maneira coerente com o processo de recordação? Quais os benefícios proporcionados pelo estabelecimento de pontos de referência para performance pública da obra? De que maneira o uso de múltiplas pistas para a performance auxiliam a recordação dos pontos de referências escolhidos?

2. Mapeamento da obra

O primeiro passo a ser trilhado para a elaboração do mapeamento de uma obra é estabelecer critérios consistentes para a escolha dos pontos de referência. Para isto é necessário levar em consideração aspectos relativos a seu estilo composicional e os recursos instrumentais nela explorados. Estes aspectos auxiliam na análise do texto musical e na construção da interpretação desejada. Devido o fato de que a obra em questão se tratava de uma Fuga, foi importante ter noções do seus aspectos formais e elementos estruturais, tais como: motivo, sujeito, contra sujeito, episódio ou divertimento, exposição, desenvolvimento, entre outros. Segundo Carvalho (2002) a fuga é uma estrutura composicional contrapontística imitativa, formada de exposição, onde o sujeito aparece na tônica e dominante, e episódio onde geralmente acontecem modulações para outras tonalidades.

Tendo em mente as características interpretativas da obra, tais como caráter, agógica, seções, frases, motivos, os pontos de referência foram estabelecidos na seguinte ordem: primeiro foram escolhidos pontos de referência a partir da estrutura e mudança de textura da obra. Todos os pontos de referência escolhidos foram relacionados com as escolhas interpretativas do performer com base nos critérios estilísticos pré-estabelecidos. Estas escolhas foram respaldadas por pistas interpretativas presentes na partitura e anotações feitas pelo intérprete decorrentes do seu conhecimento da linguagem presente na obra, as quais contribuíram no processo de memorização e moldaram a interpretação da peça, sem mudanças de interpretação a cada vez em que o trecho fora executado. Estes foram relacionados às

pistas interpretativas expressivas e básicas de cada trecho, contribuindo para a apropriação do texto musical.

Durante o estudo o intérprete identificou trechos da obra que representavam problemas para a execução devido ao grau de dificuldade técnica. Estes pontos foram evidenciados por meio de anotações que indicavam quais as dificuldades apresentadas pelo trecho, como por exemplo, saltos e abertura de mão esquerda, problemas relacionados à articulação e fraseado, difícil dedilhado de mão direita, entre outros. Houve, dessa maneira, uma tomada de consciência das dificuldades do trecho com o propósito de conhecer os próprios limites e definir as ferramentas para superar estas limitações.

Seguindo estes critérios foram estabelecidos 16 pontos de referência ao longo da obra, sendo que seis deles na parte (A) que se repetem em sua reexposição, já que a *Fuga* BWV 998 consiste em uma forma (A-B-A). Estes foram estabelecidos a partir das informações apresentadas pelo texto musical e identificação da estrutura formal, das dificuldades técnicas, dos aspectos expressivos do texto musical e as respectivas escolhas interpretativas do performer. Alguns elementos foram fundamentais para o mapeamento, como por exemplo: as entradas do tema, cadências, seções de divertimentos, mudanças de textura, padrões motivicos, entre outras.

A tabela abaixo demonstra os pontos de referência selecionados e seus respectivos compassos e relação com pistas para performance.

Pontos de Referência	Compasso	Pistas para performance.
1	3	Início da polifonia com o surgimento sujeito na segunda voz em contraponto à primeira, destaque para a voz inferior devido ao surgimento da resposta do sujeito.
2	7	Entrada da terceira voz, cadência com contraponto imitativo entre as vozes
3	11	Mudança de textura, vozes superiores apresentam um motivo em apogiatura, variando intervalos de terças e sextas, mantendo um movimento de tensão, resolução, o tema esta presente na voz inferior em todo o trecho e merece destaque.
4	17	Primeiro divertimento, desenvolvendo o motivo em apogiatura, uso de microdinâmica estabelecida pela hierarquia de tensão e resolução da cadência.
5	21	Retomada do tema na voz superior, contraponto livre, possui aberturas e translados de mão esquerda difíceis de executar mantendo o legato.
6	25	Retorna aos motivos em apogiatura conduzindo a cadência final da parte “A”, os últimos acordes devem ser executados com cuidados técnicos de mão esquerda.
7	29	Início da parte “B” e representa duas frases em pergunta e resposta, possui textura arpejada com passagens escalares, apresenta diversos saltos de mão esquerda, que geram dificuldades técnicas, durante o trecho o tema aparece uma vez na voz intermediária.
8	37	Mudança do caráter expressivo devido à variação entre tensão e resolução, conduzindo a harmonia para a tonalidade de Mi menor, tecnicamente muda a condução das vozes com saltos pelo braço do instrumento.
9	41	Início de frase na tonalidade de Mi menor, desenvolvimento de uma nova ideia musical, caráter suave, arpejos irregulares.
10	47	Nova textura com arpejos ascendentes e descendentes, muitos saltos de mão esquerda pelo braço do instrumento, dificuldade de manter o legato.
11	51	A frase é formada por um motivo gerador diferente, textura diferente.
12	55	Este é o ponto mais difícil tecnicamente da obra, movido por arpejos ascendentes e descendentes, trecho que dificulta manter uma unidade musical devido as limitações do instrumento, porem apresenta padrões de digitação de mão esquerda o que lhe da uma característica própria.
13	63	O trecho apresenta similaridade com o início da seção “B”, porem a partir do segundo compasso

		segue para um caminho fraseológico diferente.
14	65	Mudança de textura, vozes superiores apresentam um motivo em apogiatura, variando intervalos de terças e sextas, mantendo um movimento de tensão, relaxamento.
15	71	Mudança de textura, cadência final da parte “B”, ponte que leva para a parte “A” novamente.
16	77	Retorno a parte “A” a partir do compasso 3.

Tabela 1: pontos de referência e seus respectivos compassos e pistas para performance.

Em seguida, os pontos foram estudados isoladamente com o intuito de dar segurança para que o intérprete não interrompa o fluxo musical da obra durante a execução. Assim mantendo a concentração focada nos pontos de referência escolhidos e nas pistas para performance contidas em cada um deles. Para o estabelecimento de pontos de referência foram utilizados aspectos estruturais de relevância, como inícios de frases, seções, entre outros. Nos exemplos abaixo, os principais eventos a serem demarcados como pontos de referência são as entradas das vozes na polifonia, nos dois casos o tema da fuga esta presente na voz inferior. Estes exemplos foram extraídos a partir dos cc. 3 e 7.

Início da segunda voz da polifonia, sujeito resposta, 1º Ponto de referência.

Exemplo 1: Início da Polifonia com a entrada da segunda voz

Apresentação da terceira voz da polifonia, tema na tônica. 2º Ponto de Referência.

Exemplo 2: Entrada da terceira voz na polifonia.

Outro critério utilizado foi a mudança de textura, como podemos verificar no próximo exemplo. Neste, a obra se desenvolve sobre a reprodução motívica em progressão harmônica ascendente, cujo motivo é formado por *apogiatura* descendentes e ascendentes e para auxiliar na memorização o intérprete utilizou sinais de expressão decorrente de suas escolhas interpretativa. Assim demonstrando através da microdinâmica uma frase musical

subdividida em pequenos motivos musicais que conduzem a interpretação do trecho. Estes sendo elementos úteis para a memorização, pois caracterizam pistas interpretativas e expressivas do trecho.

Exemplo 3: Trecho que se desenvolve sobre um motivo de apogiaturas que apresenta anotação que se caracterizam como pistas interpretativas e expressivas.

Por se tratar de uma obra imitativa muitos trechos apresentaram similaridade melódica e sinestésica, mas que conduzem a situações diferentes, fator que pode confundir o performer, fazendo com que ele proceda à passagem equivocada. Tomamos como exemplo os trechos que se iniciam nos compassos 29 e 63, ambos começam iguais, mas resultam em passagens distintas.

Exemplo 4: Demonstra pontos de referência que iniciam com similaridade e desencadeiam em trechos diferentes. No exemplo apresentamos os Pontos de Referência 7 e 14, os quais iniciam nos cc. 29 e 63.

3. Contribuições do mapeamento da obra

Durante a sistematização e mapeamento o intérprete estudou a obra diariamente no decorrer de duas semanas, as sessões de estudo diários tinham duração média de uma hora e a obra era tocada do início ao fim apenas nos dez últimos minutos. No restante do tempo, o

intérprete criava estratégias para memorizar e organizar os pontos de referência os relacionando com as pistas para a performance, tornando claro e eficiente o acesso a cada ponto estabelecido.

No final das duas semanas a obra foi executada em uma performance pública, realizada no projeto Música e Cena da Universidade Federal de Goiás no ano de 2012, e os resultados foram satisfatórios. O intérprete demonstrou maior segurança durante a execução, não ocorreram desvios de atenção, nem lapsos de memória, por estar sempre focando o próximo ponto de referência e por ter estipulado pistas para interpretação capazes de ser atendidas durante a performance.

4. Considerações finais

Ao término da pesquisa, constatamos que o mapeamento mental de uma obra através do estabelecimento de pontos de referência e sua relação com múltiplas pistas para a performance contribuíram de maneira eficaz para a interpretação pública da obra. O mapeamento mental de modo sistematizado, contribuiu de maneira efetiva com a recordação durante a execução, conduzindo a em uma performance bem sucedida. A interpretação manteve o fluxo musical e ganhou em expressividade comparada a performances anteriores, nas quais após um engano ou lapso de memória ele perdia as referências interpretativas e expressivas estabelecidas durante o estudo.

Referências:

BACH, J. S. Partitura. *Prelúdio, Fuga e Allegro*. Transcrição para violão de Orlando Fraga. Curitiba: Data Música. 1995.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal e Fuga*. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia. 2002.

CHAFFIN, R. LISBOA, T. LOGAN, T. BEGOSH, K. T. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Psychology of Music*, 38(1), pp. 3–30. 2009.

CHAFFIN, R. DEMOS, A. CRAWFORD, M. Sources of Variation in Musicians' Use of Performance Cues. *The Second International Conference on Music Communication Science*. pp. 3–4. Sydney. 2009.

CHAFFIN, R. LOGAN, T. Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2), 113–130. 2006.

KAPLAN, J. A. *Teoria da aprendizagem pianística: Uma abordagem psicológica*. Porto Alegre: Editora Mo. 1987.

KLICKSTEIN, G. *The Musician's Way: A guide to practice, performance, and wellness*. New York: Oxford University Press. 2009.

LISBOA, T. CHAFFIN, R. LOGAN, T. Memory for music performance : comparing played and written recall the music. *The Second International Conference on Music Communication Science*. Sydney. 2009.

PROVOST, R. *The art and technique of practice*. San Francisco: Guitar solo publications. 1992.

WILLIAMON, A. Memorizing music. In J. RINK (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge university press. 2002. pp. 113–126.