



Análise harmônica como recurso auxiliar para a memorização de uma obra musical ao violão: uma proposta ao interprete

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

José Simião Severo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Josesimiao-severo@hotmail.com

Prof. Dr. Ezequias Oliveira Lira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Ezequiaslira7@gmail.com

Resumo: Trata de uma proposta vivenciada através do conhecimento prévio de acordes para o estudo da leitura de partitura de uma obra musical. Tem como objetivo o auxílio e fomentação para memorização referente ao estudo sistemático. Fundamentados nos autores quais tais: Cerqueira (2010), Antunes (2006), Alípio (2010), Silvano e Barros (2015), Bragagnolo e Noda (2014), Orellana (2008), Mello e Ray (2015), Gerber (2012), Lima (2013). Concluímos que a proposta traz resultados consideráveis para um estudo conciso e consolidado.

Palavras-chave: Performance. Harmonia. Memorização.

Harmonic Analysis as an aid to the Memory of a Musical Work: a proposal for the interpreter

Abstract: Is an experienced proposal through prior knowledge of chords for the study of reading score of a musical work. It aims to help and to fostering memorization referring to systematic study. Based on the authors that such: Cerqueira (2010), Antunes (2006), Alipio (2010), Silvano and Barros (2015), Bragagnolo and Noda (2014), Orellana (2008), Mello and Ray (2015), Gerber (2012), Lima (2013). We conclude that the proposal brings considerable results in a concise and consolidated study.

Keywords: Performance. Harmony. Memorization.

1. Introdução

Em meio aos estudos referentes a interprete musical, o estudo de memorização vem se tornando um dos fatores relevantes para uma consolidação eficiente a se alcançar o resultado final desejado ao performer. “A memória pode ser descrita como um processo cognitivo capaz de integrar, reter e recuperar informações aprendidas”. (SILVANO; BARROS, 2015: 2). Nessa perspectiva, as buscas e experiências que concernem um caminho relevante para tal fim, remete-nos a resultados pertinentes a consolidação eficaz da temática. “Memória e *performance* são temas intimamente relacionados e muitas vezes indissociáveis, uma vez que dentro do legado da música ocidental de concerto a memorização faz parte da *performance* musical” (BRAGAGNOLO; NODA, 2014: 40). Nesse sentido, pode-se dizer que a memorização deve fazer parte do processo de aprendizagem de um instrumentista, de tal

forma a abranger não somente resoluções da parte técnica, mas também incluir em seu estudo da obra estudada recursos que nos traga agilidade em um contexto final.

Partindo desses pressupostos, a proposta visa através de uma análise informal, mostrar a possibilidade de memorização de uma obra musical através de reconhecimento de acordes harmônicos ou melódicos. Desse modo, a análise harmônica a qual este trabalho menciona não estar vinculada a ferramentas analíticas provenientes da música erudita, mas sim, a uma análise harmônica como objetivo em descrever e identificar possíveis progressões de acordes livres de tonalidade ou com algum vínculo tonal. Nessa perspectiva, faz-se prescindível buscar norteamentos afirmativos de resultados práticos para indagações tais quais: de que modo o conhecimento de harmonia pode ser útil para a memorização sendo ele consciente ou intuitivo? E como essa mediação pode ser feita?

Sob este enfoque, este trabalho aponta considerações referentes a estratégias que possam ser levadas como recurso auxiliar a memorização do músico interprete, confinando com um conhecimento prévio ou não aprofundado de harmonia, a qual é empregada na música popular, como também compositores contemporâneos se utilizam igualmente dessa vertente. Convém, no entanto, observar processos culturais que cada instrumentista está imerso.

O referido trabalho circunscreve por duas etapas, a primeira discorre sobre a memória dentro do contexto do tema, a segunda coloca em evidência caminhos percorridos na prática para a consolidação da proposta. Desse modo, temos o propósito em nortear através da proposta, estratégia que podem ser úteis para o performer, seja ele de concerto erudito ou popular.

2. Memória: contextualização

A insegurança de um preparo da memória vem da centralização da obra na mente sem considerar os ensejos de situarem conexão entre atividade cerebral prática. O ato de reconhecer harmonicamente o que está proposto através da obra, remete-nos segurança e memorização efetiva. Para Cerqueira (2010), memória é o “armazenamento das informações adquiridas através de estímulos internos e externos, podendo ser ordens de movimento automatizadas ou saberes racionais e intuitivos”. (CERQUEIRA, 2010: 51). Nessa perspectiva, o processo que envolve a memória em questão, é antes de tudo um caminho que não requer conhecimento específico de harmonia e análise formal. Embora, levemos em consideração que boa parte de músicos reconhecem em partitura o que venha a ser arpejo e acorde.

A memorização de uma obra tendo sua harmonia como recurso auxiliar, proporciona ao interprete visualização rápida e precisa de um todo com suas peculiaridades. Nossa memória armazena passagens com maior acuidade quando associamos o elemento novo ao que já temos na mente (ANTUNES, 2006: 65). Convém enfatizar que logicamente alguns carregam consigo um pouco mais de experiência no assunto, contudo, o instrumentista sem tanta afinidade com acordes, harmônicos ou melódicos, existem momentos que embora as tais vivências tenham ocorrido através de estudos em repertório erudito de concerto de forma não consciente, ainda assim, o próprio atém certa afinidade e direcionamento referente em qual posição pode dispor o trecho da obra em seu instrumento. Cerqueira (2010) discorre sobre a “evocação” confirmando que é a “utilização de conhecimentos exteriores à obra que influenciam sua compreensão [...]” (CERQUEIRA, 2010: 53).

Desse modo, ao visualizar uma obra pela primeira vez, faz-se necessário demarcar possíveis acordes que nela esteja escrito, de maneira a escrever na própria partitura em forma de cifra, cabe frisar que não se trata da cifragem usada na música erudita a qual “é o conjunto de números, e acidentes que se coloca sob a nota do baixo para indicar o estado e a formação dos acordes” (MED, 1996: 288). Trata-se da cifra utilizada na música popular a qual é denominada basicamente pelas letras A (Lá maior), B (Si maior), C (Dó maior), D (Ré maior), E (Mi maior), F (Fá maior), e G (Sol maior).

É relevante salientar que independentemente que os acordes estejam em mesmo contexto tonal, o interprete terá um ponto fundamental para lembrar os trechos da obra em questão, fundamentando tal ponto onde se encontra o acorde como um alvo crucial para desmembrar a lembrança dos trechos seguintes.

Logo, também utilizamos a memória visual a qual Silvano e Barros (2015) afirmam que: “a memória visual corresponde à capacidade de visualizar mentalmente a partitura durante a execução, possibilitando lembrar detalhes como a localização exata na folha de determinado trecho” (SILVANO; BARROS, 2015: 2). Nesse sentido, faz-se necessário uma reflexão sobre o acorde o qual foi demarcado, assim como o contexto que o rodeia, sempre o relacionando com a digitação propícia a seu contexto. Alípio (2010) discorre:

O violão, porém, possui recursos que tornam o processo de digitação mais complexo. A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais, espessura e tensões entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos para uma mesma situação. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete. (ALÍPIO, 2010: 10).

De acordo com Orellana (2008), “dentro do estudo do instrumento, a escolha da digitação é um dos elementos primordiais no aprendizado de uma obra e está inteiramente relacionada com a concepção musical do intérprete.” (ORELLANA, 2008: 306). Naturalmente, não podemos desvincular por completo pressupostos pertinentes à digitação de uma obra.

Convém, antes de tudo, observar que intuitivamente utilizamos também a memória cinestésica a qual está relacionada à mecânica que o músculo já está habituado a trilhar, e que se trata da capacidade de reter movimentos motores, armazenamento de informações referentes ao movimento (KAPLAN, 1987 apud CERQUEIRA, 2010: 51). Isso ocorre quando o conhecimento ou prática prévia de acordes não é mais novidade para o executante. Portanto, ao analisarmos e reconhecermos a harmonia de uma obra e em seguida colocar em prática tais procedimentos como recurso auxiliar para a memória, paradoxalmente estamos fazendo uso ao que nosso músculo já tem afinidade. Convém enfatizar que a análise em questão não está vinculada ao padrão a qual é feita na música erudita, mas sim, se resume no processo de compreensão das partes de um todo.

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global (CORRÊA, 2006: 33).

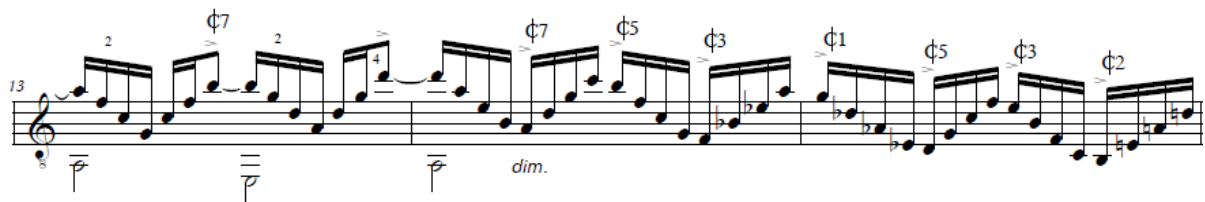
Segundo Mello e Ray (2015) “a memória cinestésica auxilia principalmente os novos recursos que até então não estão adaptados aos movimentos naturais do instrumentista” (MELLO; RAY, 2015: 2). Em nosso contexto, esse recurso trata-se de combinações de notas e melodias que possivelmente o intérprete ainda não as consolidou, uma vez que a obra esteja sendo lida pela primeira vez. Portanto, podemos mencionar que a tal afinidade e reconhecimento do músculo, remete-nos a um auxílio relevante para memorização de uma obra musical ou de um de seus trechos.

3. Estratégias utilizadas

O processo de memorização de uma obra para o performer demanda habilidade a qual pode estar desvinculada a repetições exageradas. Ao iniciar o estudo, antes mesmo de seus primeiros contatos da leitura de partitura da mesma, faz-se necessário buscar algum tipo de afinidade que faz parte do próprio conhecimento, neste sentido, vale ressaltar que o

conhecimento prévio referente a arpejos e formação de acordes, é um dos caminhos relevantes para o entendimento básico da peça em questão, desse modo, “[...] verifica as possíveis relações da experiência atual com outros registros semelhantes” (LIMA, 2013: 11). Acreditamos que, músico acadêmico de várias vertentes traz consigo conhecimento prévio sobre acordes, mesmo que superficialmente, ou os reconhecem por saber alguns acordes básicos no violão, ou ainda, tiveram que estudar como parte importante da sua grade de curso.

Partindo desse pressuposto, a marcação de possíveis reconhecimentos de acordes é feita na medida em que é executada a primeira leitura da partitura. Dessa forma, optamos pela escrita de cifra, utilizada na música popular, onde letras em maiúsculas e minúsculas juntamente com números representam acordes. Desse modo, utilizamos os critérios abaixo para nortear e facilitar cada trecho como ponto de partida para o próximo acorde ou melodia:



Ex. 1: Compassos 13, 14 e 15 da obra “Pra Hermeto” do violonista e compositor Marco Pereira.

Podemos constatar no compasso 13 Gsus (Sol sus), G/E (Sol com o baixo em Mi), no compasso 14 Am7(11) (Lá menor com sétima e décima primeira), G7(4) (Sol com sétima e quarta), F7(4) (Fá com sétima e quarta), compasso 15 Eb7(4) (Mi Bemol com sétima e quarta), Dm7(11) (Ré menor com sétima e décima primeira, Cm7M (Dó menor com sétima maior) e Bm7(11) (Si menor com sétima e décima primeira). Na partitura de estudo escrevemos esses acordes no local onde eles iniciam com lápis comum, assim pois, o recurso facilita a memorização da obra na hora da execução da leitura. Neste sentido, “[...] a memória é uma habilidade resultante da interação complexa entre a dotação e a experiência [...]” (GERBER, 2012: 1). Ainda podemos destacar que utilizamos a mesma forma de cifra para notificar acordes em arpejo ou harmônico.

No exemplo a seguir, podemos comprovar que o segundo acorde identificado denominado como Si menor com sétima e quinta diminuta, está escrito em cifra apenas para nos dá uma referencia de inicio e sequência da melodia. Servindo como ponto referencial para uma memorização rápida do determinado trecho. Neste caso, salientamos que as notas que aparecem após o acorde, podem ou não fazer parte do mesmo, ou ainda não estar vinculada a tonalidade que por ventura possa estar apresentada pelo determinado acorde.



Ex. 2: compassos 26, 27 e 28 da obra “Desvairada” de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto).

No compasso 26 da obra [primeiro compasso do exemplo acima] constatamos os acordes de Gm7/Bb (Sol menor com sétima e Si bemol no baixo), e no compasso 27 Bm7/A (Si menor com sétima e Lá no baixo). Nessa perspectiva, podemos afirmar que o processo mencionado, foi efetivamente vivenciado com a música de cunho popular, ou seja, músicas oriundas de compositores com vertente baseada em acordes procedentes do samba, bossa nova e jazz. Contudo, na realidade, independente de estilo, podemos encontrar acordes em composições de várias vertentes, seja no campo erudito ou popular, embora não sejam facilmente encontrados em obra erudita de concerto.

É oportuno afirmar que o processo não elimina a leitura da partitura, mas sim, serve como um recurso a mais para o auxílio de memorização e familiarização do trecho ou da obra por completo.

4. Considerações finais

Conforme se pôde constatar na prática, o acorde como guia, inicialmente nos faz sentir a obra com mais propriedade e ter a certeza de um ponto principal para lembrarmos onde exatamente podemos colocar a mão para tal execução. Portanto, o contato inicial através deste procedimento deixa em evidencia a sua relevância como auxílio para o interprete.

Através das referidas vivencias, pudemos comprovar que conhecimento musical extra a obra, remete-nos a um desenvolvimento consolidado em relação a sua memorização. Portanto, em meio a preocupações e práticas de memorizar, cabe observar possível relação com a própria experiência como músico, uma vez que, conhecimento em acorde é algo corriqueiro entre músicos principalmente acadêmicos.

Utilizamos a principio, um caminho que envolvesse o desenvolvimento cognitivo musical do interprete referente à obra estudada. Constatamos que, por meio dos caminhos percorridos, foi possível confirmar a perspectiva em ampliar aos estudos de repertório uma memorização baseada em conhecimento prévio. Portanto, os resultados são relevantes para possíveis respostas das indagações.

Diante do exposto, entendemos que os resultados alcançados remetem a uma reflexão diante de possíveis caminhos relacionados ao conhecimento prévio do músico

interprete, em especial o conhecimento de acordes de cunho prático e teórico. Refletirmos com propriedade sobre a importância de relacionar o estudo de uma obra musical com a vivência supracitada.

Conclui-se que o presente trabalho, fomentou-nos para um estudo digerido com mais autonomia e precisão referente à familiaridade inicial com a obra estudada, de modo a nos proporcionar uma leitura de partitura fluída.

Desta maneira, com este estudo pretendemos contribuir para novos questionamentos referentes à prática da performance instrumental, proporcionando-nos novas aberturas para caminhos eficazes, assim como no campo acadêmico de forma ampla que envolva o estudo da memória.

Referências

- ALÍPIO, Alison. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- ANTUNES, Celso. *Inteligências múltiplas e seus jogos: inteligência sonora*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. v. 8.
- BRAGAGNOLO, Bibiana; NODA, Luciana. Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das Variações Abegg, de Robert Schumann. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 39-76, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/76>>. Acesso em: 2 abr. 2015.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance musical. *Musifal: revista eletrônica de música da Universidade Federal de Alagoas*, [S.l.], ano 2, n. 2, p. 48-65, 2010. Disponível em: <<http://www.revista.ufal.br/musifal/TEORIA%20DA%20PERFORMANCE.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2016.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Opus: revista eletrônica da ANPPOM*, Porto Alegre, v. 12, p. 33-53, 2006. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>>. Acesso em: 3 abr. 2016.
- GAROTO. Desvairada. In: BELLINATI, Paulo (Ed.). *The guitar words of Garoto*. San Francisco, CA: Guitar Solo Publications, [19--?]. (The great guitarists of Brazil, v. 1). 1 partitura. Violão.
- GERBER, Daniela Tsi. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. 2012. 329 f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55626>>. Acesso em: 2 abr. 2016.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- LIMA, Sonia Regina Albano de (Org.). *Memória, performance e aprendizado musical: um processo Interligado*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MELLO, Felipe Marques de; RAY, Sonia. Técnicas de ensaio para repertório com técnicas estendidas: memorização e pontos de apoio. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 11., 2015, Pirenópolis. *Anais...* Pirenópolis: UFG, 2015.



p. 49-55. Disponível em:<<http://www.abccogmus.org/simcam/index.php/simcam/simcam11/paper/view/531/135>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

ORELLANA, Adriano Alexandre Rivas. Digitação violonística: uma análise crítica e musical das transcrições de Andrés Segovia e Frank Koonce da Fuga BWV 998 de J. S. Bach. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba, PR: EMBAP, 2008. p. 304-320. Disponível em:<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/20-adriano_rivas.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2016.

PEREIRA, Marco. *Pra Hermeto*. [S.l.: s.n.], 1982. 1 partitura. Violão.

SILVANO, Lucas Farias; BARROS, Luís Cláudio. O desenvolvimento da memória musical na prática pianística: um estudo das entrevistas realizadas com bacharelados em piano da UDESC. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória ES. *Anais...* Vitória, ES: UEMG, 2015. Não paginado. Disponível em:<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3504/1161>>. Acesso em: 3 abr. 2016.