

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Bacharelado em Música**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Guias de execução para memorização e estudo do  
*Rondo Capriccioso op. 14* de Felix Mendelssohn**

**Felipe Henrique Aparecido Oliveira**

Pelotas, 2019

**Felipe Henrique Aparecido Oliveira**

**Guias de execução para memorização e estudo do  
*Rondo Capriccioso op. 14* de Felix Mendelssohn**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Habilitação Piano.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Macedo  
Cazarré

**Felipe Henrique Aparecido Oliveira**

**Guias de execução para memorização e estudo do *Rondo Capriccioso op. 14* de Felix Mendelssohn**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de bacharel em música – Habilitação Piano, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 9 de Julho de 2019

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Macedo Cazarré

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Márcio de Souza

Doutor em História Cultural pela Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dra. Sonia Andre Cava de Oliveira

Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande

## RESUMO

Neste trabalho, eu explorei o uso dos guias de execução propostos por Chaffin como estratégia para memorizar a obra *Rondo Capriccioso op. 14* de Mendelssohn. Este estudo surge como um meio de investigar e melhor entender os eventos e processos que conduzem a uma memorização eficaz. Ao longo de 8 meses estudei seguindo o protocolo, marcando os guias de execução na partitura e praticando a peça ao piano. Com isso, notei que a adoção dos guias potencializou o processo de memorização, tornando-o mais rápido e mais confiável.

Palavras-chave: Memorização, Memória, Guias de Execução.

## **ABSTRACT**

In this present work, I have explored the use of performance cues (PCs) proposed by Roger Chaffin as a strategy to memorize the work Rondo Capriccioso op. 14 by Mendelssohn. This study emerges as a means to investigate and better understand the events and processes which guides us to an effective memorization. Over 8 months I have studied according to the Chaffin protocol, marking the performance cues on the score and deliberately practicing the piece at the piano. With that, I noticed that the adoption of PCs has potentialized my process of memorization, turning it fastest and more reliable.

Keywords: Memorization, Memory, Performance cues.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rondo Capriccioso, Compassos 27-29 .....	7
Figura 2 – Abertura de A Midsummer Night's Dream Compassos 7-9 .....	7
Figura 3 – Scherzo de A Midsummer Night's Dream Compassos 1-8 .....	8
Figura 4 – Tema B, Rondo Capriccioso, compassos 66-70 .....	8
Figura 5 – Aplicação dos GEs, Compassos 1-3 .....	18
Figura 6 – Aplicação dos GEs, Compassos 4-7 .....	19
Figura 7 – Aplicação dos GEs, Compassos 11-12 .....	20
Figura 8 – Aplicação dos GEs, Compassos 15-16 .....	20
Figura 9 – Aplicação dos GEs, Compassos 19-20 .....	21
Figura 10 – Aplicação dos GEs, Compassos 21-22 .....	22
Figura 11 – Aplicação dos GEs, Compassos 25-26 .....	23
Figura 12 – Aplicação dos GEs, Compassos 27-30 .....	24
Figura 13 – Aplicação dos GEs, Compassos 44-46 .....	25
Figura 14 – Aplicação dos GEs, Compassos 47-50 .....	26
Figura 15 – Aplicação dos GEs, Compassos 63-66 .....	27
Figura 16 – Aplicação dos GEs, Compassos 66-69 .....	28
Figura 17 – Rondo Capriccioso, Compassos 75-81 .....	28
Figura 18 – Aplicação dos GEs, Compassos 86-89 .....	29
Figura 19 – Aplicação dos GEs, Compassos 90-93 .....	30
Figura 20 – Aplicação dos GEs, Compassos 95-96 .....	31
Figura 21 – Aplicação dos GEs, Compassos 97-100 .....	31
Figura 22 – Aplicação dos GEs, Compassos 101-105 .....	32
Figura 23 – Aplicação dos GEs, Compassos 107-111 .....	33
Figura 24 – Rondo Capriccioso, Compassos 117-119 .....	33

Figura 25 – Aplicação dos GEs, Compassos 119-123 .....	34
Figura 26 – Aplicação dos GEs, Compassos 125-128 .....	34
Figura 27 – Aplicação dos GEs, Compassos 129-131 .....	35
Figura 28 – Aplicação dos GEs, Compassos 133-136 .....	36
Figura 29 – Aplicação dos GEs, Compassos 139-143 .....	36
Figura 30 – Aplicação dos GEs, Compassos 154-157 .....	37
Figura 31 – Aplicação dos GEs, Compassos 160-162 .....	38
Figura 32 – Aplicação dos GEs, Compassos 165-167 .....	39
Figura 33 – Aplicação dos GEs, Compassos 171-173 .....	39
Figura 34 – Aplicação dos GEs, Compassos 175-177 .....	40
Figura 35 – Rondo Capriccioso, Compassos 189-191 .....	41
Figura 36 – Aplicação dos GEs, Compassos 192-194 .....	41
Figura 37 – Aplicação dos GEs, Compassos 195-196 .....	42
Figura 38 – Aplicação dos GEs, Compassos 210-214 .....	43
Figura 39 – Rondo Capriccioso, Compassos 216-220 .....	43
Figura 40 – Aplicação dos GEs, Compassos 227-229 .....	44
Figura 41 – Aplicação dos GEs, Compassos 230-232 .....	45
Figura 42 – Aplicação dos GEs, Compassos 237-242 .....	45

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ACERCAMENTOS SOBRE A OBRA E O AUTOR</b> .....	<b>4</b>
2.1 <i>Rondo Capriccioso (opus 14)</i> .....	6
<b>3. MEMÓRIA</b> .....	<b>10</b>
3.1 Aspectos neurológicos da memorização .....	10
3.2 Modelo de Multiarmazenamento .....	10
3.2.1 Armazenamento sensorial .....	10
3.2.2 Armazenamento de curto prazo .....	11
3.2.3 Armazenamento de longo prazo .....	12
3.3 Sistemas múltiplos de memória .....	13
3.3.1 Memória auditiva .....	14
3.3.2 Memória motora .....	14
3.3.3 Memória visual .....	14
3.3.4 Memória emocional .....	14
3.3.5 Memória estrutural (narrativa) .....	14
3.3.6 Memória linguística .....	15
<b>4. METODOLOGIA</b> .....	<b>16</b>
4.1 Os guias de execução .....	16
4.1.1 Guia básico .....	16
4.1.2 Guia estrutural .....	16
4.1.3 Guia interpretativo .....	16
4.1.4 Guia expressivo .....	17
4.2 Aplicação da metodologia .....	17
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>49</b>

<b>ANEXOS .....</b>	<b>51</b>
---------------------	-----------

## 1. Introdução

Desde que ingressei na faculdade, percebi que entre meus colegas alguns tinham dificuldade para memorizar o seu repertório. Quando comecei a dar aulas percebi isso também em meus alunos, alguns destes, mesmo quando memorizavam o faziam de forma insatisfatória, podendo esquecer trechos e chegando ao ponto de interromper a música e ter de começá-la de novo. Em minha prática, memorizar era algo mais natural, porém já passei também por momentos onde não consegui memorizar adequadamente uma obra e tive de optar por apresentá-la lendo pela partitura. Por muito tempo, a prática da memorização em música despertou a minha curiosidade e segui com o interesse de entender sobre os processos que conduzem o músico a ter bons resultados. Eu gostaria de entender mais sobre o assunto tanto para tornar mais eficiente o meu estudo musical quanto para auxiliar meus alunos no mesmo sentido.

Aproximando-se a conclusão do meu curso decidi que faria uma pesquisa relacionada a memorização, entendi que era uma boa oportunidade para desenvolver um trabalho sobre o assunto. Uma vez que decidi qual direção gostaria de tomar com a pesquisa, conversei com alguns professores e iniciei uma busca pelo material bibliográfico. Nesta etapa um autor chamou a minha atenção por ser recorrentemente mencionado nas publicações sobre o assunto. O psicólogo e pesquisador Roger Chaffin, ao conhecer melhor o seu trabalho, tomei conhecimento que ele foi responsável por sistematizar o processo de memorização musical em uma série de etapas bem definidas. Chaffin trabalha no laboratório de música da universidade de Connecticut, ele por duas décadas acompanhou de perto a preparação de músicos profissionais e seus processos de memorização até o palco. As pesquisas de Chaffin envolvem as questões neurocientíficas da prática musical, ele observou que havia uma grande diferença entre o estudo de músicos concertistas e de estudantes. “Durante a prática, músicos constantemente iniciam, param, voltam e repetem, tomando decisões apressadas enquanto veem cada aspecto da técnica, interpretação e *performance*” (Chaffin, 2006, p.114). Isso gera um despreparo para lidar com situações de estresse, de acordo com Gerber (2012) ao enfrentar o palco e executar uma obra de memória, músicos relatam que não sabem verdadeiramente se as obras que estudaram serão executadas com êxito na

hora da apresentação em público. Chaffin (2006) argumenta que, se por um lado músicos menos experientes estudam desta forma, intérpretes experientes possuem uma espécie de mapa mental da peça, algo que lhes indica onde estão e o que vem adiante – uma série de marcações, hierarquicamente organizadas por seções e subseções da música. Estas marcações representam o que Chaffin chamou de Guias de Execução ou GEs (*Performance Cues* no original).

No Brasil, há uma grande variedade de pesquisas feitas com base nos GEs de Chaffin, é o que nos mostra Vieira (2017):

“Dentre os trabalhos que seguem o protocolo proposto por Chaffin et al (2002) no Brasil, destacam-se o artigo publicado pela pianista Bibiana Bragagnolo (2014) que comprovou a eficácia da memorização a partir de guias de execução com enfoque nas manipulações temporal e timbrística nas Variações Abegg de Robert Schumann; a dissertação de mestrado de Viviana Aquino (2011), que utilizou dos guias para a memorização do segundo movimento da Sonata n°2 de Dimitri Shostakovich; e a tese de doutorado de Daniela Tsi Gerber (2012) que estudou a rememoração de obras escolhidas por três pianistas em diferentes níveis. A autora pôde comprovar a diferente utilização dos guias de execução para cada sujeito da pesquisa.” (VIEIRA, 2017, p. 2)

Confiando na validade e importância de suas pesquisas, escolhi Chaffin como o principal autor para embasar este trabalho. Os questionamentos que ficam ao iniciar esta pesquisa são de que forma os guias de execução irão contribuir no resultado final da memorização da obra escolhida e se o tempo demandado na aplicação do método compensaria os seus benefícios finais.

A peça escolhida para ser submetida a esta metodologia foi o *Rondo Capriccioso op. 14* de Mendelssohn, uma obra que estudei em meu quinto semestre da faculdade, eu fiquei 2 anos sem praticar ela e retomei agora adotando como estratégia de memorização o protocolo Chaffin.

Este trabalho será dividido entre os capítulos; 1. Introdução, 2. Acercamentos sobre a obra e o autor, 3. Memória, 4. Metodologia e 5. Conclusão. No segundo capítulo, será abordada de forma resumida a vida e obra de Mendelssohn, dando um panorama geral sobre a época, o estilo do autor e o contexto da composição escolhida. No terceiro, serão apresentadas informações relevantes sobre o funcionamento do cérebro no processo de aprendizagem e retenção de informações. No capítulo Metodologia, haverá uma explicação sobre o

que é o protocolo Chaffin e sua aplicação metodológica, bem como a aplicação prática do método. A aplicação da metodologia será exemplificada através de imagens que indicam quais marcações (GEs) o autor do trabalho fez durante o estudo ao piano, estas figuras serão seguidas sempre por comentários descritivos sobre como foi conduzido o estudo do trecho correspondente. Na conclusão será feita uma reflexão sobre o processo de memorização da obra e seus efeitos no resultado final da execução.

## 2. Acercamentos sobre a Obra e o Autor

Felix Mendelssohn ou Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, nasceu em 3 de fevereiro de 1809 em Hamburgo e faleceu no dia 4 de novembro de 1847 em Leipzig. Foi um regente, pianista, organista e acima de tudo, compositor. “Aos 20 anos seu estilo musical já estava totalmente desenvolvido. Se apoiando em várias influências, incluindo a complexidade cromática do contraponto de Bach, a clareza formal e graça de Mozart e o poder dramático de Beethoven e Weber” (TODD, 2001).

De acordo com Tranchefort (1990):

Precocemente dotado para a música e gozando de uma situação social invejável (era filho de um banqueiro), com um evidente talento em vários terrenos artísticos (especialmente a pintura). Mendelssohn exerceu forte influência sobre a vida musical de sua época: redescobriu Johann Sebastian Bach, a quem venerava, fez interpretações históricas das sinfonias de Beethoven e das óperas de Mozart. Mendelssohn foi sem dúvida, junto a Berlioz, o maior orquestrador de seu tempo. Desde a adolescência – quando Beethoven ainda vivia – havia composto aberturas com instrumentação refinada, mesclas inéditas de timbres e belo colorido pitoresco, técnicas desconhecidas até então e que serviram de modelo à muitos músicos. Ao contrário de Chopin e Schumann, o piano foi para ele apenas um instrumento entre tantos outros, pelo qual passara tantas vezes os ecos de sua rica paleta orquestral. Sem dúvidas, foi um admirável pianista, celebrado em toda Europa por suas interpretações de Bach, Mozart e Beethoven. Aluno em Berlim de L. Berger, deu seu primeiro concerto aos nove anos em 24 de outubro de 1818. Em 1816 se encontrou em Paris com Marie Bigot, amiga e intérprete de Beethoven e Haydn, que lhe deu preciosos conselhos para a interpretação das sonatas de Beethoven. Ele realizou um grande trabalho em prol da difusão das obras deste último, especialmente na Inglaterra, onde interpretou seus concertos para piano. (TRANCHEFORT, 1990, p. 498).

Com tantos elementos a seu favor: sua condição financeira, a sua inventividade musical, os contatos e o imenso talento, nada poderia impedir Mendelssohn de triunfar como compositor. Ainda aos 13 anos, fortemente inspirado por Hummel, compôs seu primeiro concerto para piano e cordas em lá menor (TODD, 2001). Este, apesar de ser um concerto de sua fase como estudante, já demonstra a grande capacidade composicional do jovem Mendelssohn.

Segundo Clara Schumann em uma carta, ela tremia enquanto ouvia Mendelssohn tocar diante de si, escutou-o pela primeira vez na Gewandhaus de Leipzig em 1835: “Tocava de uma forma magistral e com tanto ardor que em alguns momentos me foi impossível reter as lágrimas. Para mim ele é o mais maravilhoso dos pianistas” (TRANCHEFORT, 1990). Apesar disso, o piano não retinha demasiado tempo de sua atenção. A partir de 1825 Mendelssohn escreve a seu editor Nägeli que havia “escrito pouco para seu instrumento e se queixa constantemente de sua pobreza inventiva com relação às próprias obras para piano.” Em outra carta (datada a 17 de agosto de 1838) para o maestro Ferdinand Hiller ele diz: “As peças para piano não são sem dúvida o que tenho escrito com mais prazer, nem com mais êxito, porém ocasionalmente eu gosto de ter algo novo para interpretar” (TRANCHEFORT, 1990, p. 498).

Em suas melhores páginas (Prelúdios e Fugas, Romances sem palavras), os problemas de técnica pianística são deixados atrás das questões de estilo. Considerado muitas vezes um epígono, Mendelssohn, pelo contrário, se preocupou em criar uma estética nova em sua música de piano. Em 1820 escreve sua primeira obra pianística, um recitativo muito original para um menino de onze anos. Entre 1821 e 1827 escreve cinco Sonatas para piano, antes de renunciar definitivamente o enfrentamento deste terreno no qual a influência de Beethoven se faz sentir claramente. Prefere as formas pequenas aos grandes desenvolvimentos: os “romances sem palavras” (uma invenção pessoal), a fuga romântica e expressiva e as diferentes variedades de Klaviestücke, estas pequenas peças inspiradas sem dúvida nas Bagatelas op. 119 e 126 de Beethoven, e por algumas formas de Weber e Hummel que rivalizaram com os prelúdios de Chopin, os momentos musicais de Schubert e as Novelettes de Schumann. A imitação sedutora da orquestra se encontra nas melhores destas páginas, o capricho ligero, a fantasia, o famoso scherzo mendelssohniano, trêmulo e repleto de jogos de fadas, de pizzicato e toques de trombetas. (TRANCHEFORT, 1990, p. 498)

Nota-se na trajetória de Mendelssohn que ele teve grande influência de outros compositores de sua época. Principalmente Bach, Beethoven, Weber e Hummel. Outros que lhe influenciaram foram Ludwig Berger e Moscheles. “Ele

admirava o pianismo de Chopin e Liszt, mas achava alguns trabalhos de Chopin rebuscados e os de Liszt pouco premeditados” (TODD, 2001). Dentre suas grandes obras para piano estão também a Fantasia em Fá# menor op. 28 também conhecida como Sonata Escocesa, 6 prelúdios e fugas op. 38 e as Variações Sérias op. 54, considerada por muitos sua obra mais avançada para piano solo. “Uma das grandes obras-primas da música romântica para piano. É uma espécie de ponte entre as Variações Goldberg e as variações Diabelli de uma lado e as de Brahms e Reger de outro (TRACHEFORT, 1990).

### **2.1 Rondo Capriccioso (Opus 14)**

“Esta célebre peça de um assombroso modernismo, reflete o virtuosismo pianístico do autor. Literalmente inédita em sua época, esta música, distancia-se de ser de um epígono, gerou muitas imitações, entre outras as escritas sob a caneta de Liszt” (TRACHEFORT, 1990). Existe ainda uma incerteza quanto a sua data de composição. Alguns alegam que a obra foi composta em 1827 (ano de sua primeira publicação). outros que ela foi composta em 1824 (PALMER, 2014), se este fosse o caso, seria a sua obra mais avançada até a época. Novas pesquisas mostram que o *Rondo Capriccioso* foi finalizado em 1828, mas sem a parte introdutória, a sessão do Andante. Dois anos depois Mendelssohn revisaria a peça, possivelmente como um presente para a pianista virtuose Delphine Von Schueroth, de Munique. A cópia autografada desta versão data de 13 de Junho de 1830 e inclui ambas as partes, Andante e Presto (PALMER, 2014)

O rondó propriamente dito é precedido de um *Andante cantábile*, em forma de canto cênico, ele possui uma melodia acompanhada por acordes, semelhante inclusive a algumas das cantilenas de Weber. O *Andante* está em Mi maior e possui fórmula de compasso 4/4, com acordes repetidos na mão esquerda e um arco melódico inicial na mão direita. O tema vai crescendo em elaboração, culminando em oitavas sobrepostas, em *fortíssimo*, além de acompanhamento com notas duplamente pontuadas. A textura rapidamente se torna rarefeita, ascendendo em escalas e conduzindo ao Rondó, marcado como *Presto*. O *Presto* possui fórmula de compasso 6/8 e está na tonalidade de Mi menor.

As duas mãos (e este é um recurso muito característico de Mendelssohn e de formação “séria”) devem preocupar-se com obrigações contrapontísticas e pianísticas de igual interesse. Como na abertura de *Sonho de uma noite de verão*, o primeiro tema do rondó (Presto em forma de rondó-sonata) encadeia-se em tonalidade menor em relação à introdução. É um cânone a quatro vezes que tem a leveza de uma teia de aranha, na qual atravessam sonoridades orquestrais: pizzicato, flautas em terças, etc. (TRANCHEFORT, 1990, p. 499)



Figura 1 – Mendelssohn, *Rondo Capriccioso*, Compassos 27-29.

Nas palavras de Palmer (2014), “o *presto* tem toda a entonação e o fogo da abertura do *Sonho de uma noite de Verão*”. Analisando as partituras das duas obras, é possível notar algumas similaridades. Tanto em elementos composicionais presentes, quanto na leveza e agilidade que se desenvolve através das inúmeras escalas rápidas e articulações definidas para cada frase.



Figura 2 – Mendelssohn: *A Midsummer Night's Dream*, abertura, compassos 7-9.

É possível notar similaridades de ordem estilísticas também com o segundo movimento da obra: *Sonho de uma noite de verão*, “*Scherzo*”. Terças em semicolcheias e ligadas intercalam-se com colcheias em *staccato*. O tema passa de uma voz para a outra, criando a mesma textura de imitação polifônica vista também no Rondó.



Figura 3 – A Midsummer Night's, Scherzo, compassos 1-8.

O segundo tema, muito lírico, está na tonalidade relativa (sol maior, inicia no compasso 41):



Figura 4 – Mendelssohn, *Rondo Capriccioso op.14*, tema B, compassos: 66-70.

Ele é repetido no compasso 56 pela mão esquerda, sobreposta por arpejos de semicolcheias na mão direita, um recurso que entraria para a moda dali em diante, mas que até então era uma novidade. “O tema B não é muito original, mas as passagens são eletrizantes, muitos arpejos velozes atuam para ligar as sessões.” (PALMER, 2014) Os dois temas se desenvolvem ligeiramente (compasso 99) e depois a coda repete o tema do rondó uma última vez.

Em trabalhos subsequentes, tais como o Capricho em Mi menor e o *Andante Cantabile* e *Presto Agitato*, Mendelssohn usou o mesmo formato com duas sessões contrastantes. O *Rondó Capriccioso* também pressagia a maneira como ele

ligaria depois os movimentos lentos com os finais rápidos, tal como no *Capriccio Brilliant, Op. 22*, e na *Serenade und Allegro Giocoso, Op. 43*. A progressão de maior para menor ocorre também na sua “Sinfonia Italiana”. O Rondo Capriccioso é, desta forma, uma obra interessante para se trabalhar tanto aspectos técnicos quanto interpretativos. E foi por esta riqueza em seu conteúdo que a obra foi escolhida para a realização deste trabalho.

## 3. MEMÓRIA

### 3.1 Aspectos neurológicos da memorização

Não é o intuito deste trabalho se aprofundar na complexidade que é o cérebro humano e seus processos. Mas para que haja clareza nas questões que serão abordadas ao longo do trabalho, é necessário entender mesmo que de forma simplificada como a memória se processa.

A memorização, apesar de parecer um processo simples e intuitivo, envolve uma série de processos cerebrais que vão desde o recebimento de um novo estímulo; a chamada “**codificação**” até o “**armazenamento**” que é a retenção das informações apreendidas. Após o estágio de armazenamento a nova memória se consolida e está disponível para o **resgate** ou **recuperação**. Estas nomenclaturas foram cunhadas por Eysenck e Keane (2007).

### 3.2 Modelo de Multiarmazenamento

Atkinson e Shiffrin (1968) propuseram um modelo de multiarmazenamento que se divide em diferentes etapas e é também aceito por Eysenck e Keane, as etapas são as seguintes:

- Armazenamento sensorial
- Armazenamento de curto prazo
- Armazenamento de longo prazo

#### 3.2.1 Armazenamento sensorial

Segundo Baddeley "É o termo aplicado ao breve armazenamento de informações captadas dentro de uma modalidade específica". As informações do ambiente provêm deste tipo, é a percepção do estímulo. A memória sensório-motora é ativada por meio dos órgãos dos sentidos (a exemplo, visão e audição), local em que as informações são inicialmente percebidas por um curto período de tempo, isso acontece, pois elas não são assimiladas em sua totalidade.

Como a duração do armazenamento é de frações de segundos, uma decisão deve ser tomada (consciente ou inconscientemente) com rapidez sobre o estímulo a ser transferido para o próximo estágio de memória, para ser analisada, armazenada ou descartada. Um exemplo é a capacidade de repetir imediatamente um número de telefone: essa informação pode ser

armazenada se for um número que nos interessará no futuro ou ser prontamente rejeitada após o uso (retenção extremamente breve das informações e limitação a uma modalidade sensorial). (GERBER, 2012, p. 33)

Assim, o armazenamento sensorial é bastante imediato, da mesma forma que surge rapidamente, desaparece na mesma velocidade. E uma vez que a memória motora está associada a este armazenamento, é necessário refletir sobre o perigo que representa estudar apenas através de repetições. O armazenamento sensorial, contudo, é o primeiro passo para um armazenamento de curto ou longo prazo, é a partir daí que as memórias que mais interessam serão armazenadas ou não. Muitas vezes a memória sensorial não representa a realidade como é, mas como a percebemos. Uma vez que informações são recebidas com atenção, elas serão transmitidas para a memória de curto-prazo (AQUINO, 2011).

### **3.2.2 Armazenamento de Curto Prazo**

Quem primeiro distinguiu a memória de armazenamento dentre estes dois tipos foi William James (1890-1970), ele originalmente as denominou memória primária e secundária.

A memória primária é formada por informações que permanecem na consciência depois de terem sido percebidas e constituem parte do presente psicológico. A memória secundária contém informações sobre os eventos que deixam a consciência e é, por isso, parte do passado psicológico. O armazenamento de curto prazo abrange duas características fundamentais:

- a) Capacidade muito limitada (por exemplo, uma sequência entre 5 a 8 dígitos costuma ser o limite)
- b) Fragilidade de armazenamento, pois qualquer distração provoca esquecimento.

Ao memorizar uma música utilizando somente a memória cinestésica, torna-se o aprendizado frágil no momento da execução, porque o torna vulnerável a interferências tanto externa quanto interna, essa proveniente da instabilidade emocional. (GERBER, 2012, p. 9)

De acordo com Baddeley: “Memória de curto prazo: é o termo usado para referir-se ao armazenamento temporal de uma pequena quantidade de material durante breves segundos” (BADDELEY; EYSENCK; ANDERSON, 2009, p.9). Desta forma, podemos perceber que a memória de curto prazo é também pouco confiável e apresenta muitos riscos quanto a um possível esquecimento. “Em termos musicais, este tipo de memória opera nas tarefas de leitura à primeira vista e improvisação, onde novas informações podem ser retidas e remetidas a eventos do passado, presente e futuro” (GINSBORG, 2004, p.124).

### 3.2.3 Armazenamento de Longo Prazo

A memória de longo prazo é aquela em que o armazenamento é mais profundo, de maneira que o resgate da memória é possível sem dificuldades, mesmo sob situações de estresse ou distração. “É um sistema ou conjunto de sistemas que sustenta a capacidade de armazenar informações por longos períodos de tempo” (BADDELEY; EYSENCK; ANDERSON, 2009, p.10). As memórias de longo prazo podem durar dias, meses ou anos. As nossas lembranças de infância são memórias de longo prazo, por exemplo. “Esta memória é alimentada pelas informações codificadas na memória de curto-prazo, as quais são consolidadas mediante um esforço deliberado e são armazenadas por um período de tempo ilimitado.” (AQUINO, 2011, p.13) A memória de longo prazo se subdivide em memória declarativa (ou explícita) e memória não-declarativa (ou implícita).

A *memória declarativa* (ou explícita) é a “memória que é aberta para a recuperação intencional, baseada na recuperação de eventos pessoais (memória episódica) ou fatos (memória semântica)” (BADDELEY; EYSENCK; ANDERSON, 2009, p.10). Em outras palavras, este tipo de memória armazena tudo o que podemos evocar do passado por meio de palavras, como fatos e eventos. Exemplos deste tipo é a lembrança de datas das composições ou de fatos históricos. A memória declarativa pode ser episódica, “um sistema que presume o armazenamento que sustenta a capacidade de relembrar eventos específicos”; ou semântica, “um sistema que presume o armazenamento de conhecimentos acumulativos sobre o mundo”, (ou seja, conhecimentos sobre aspectos gerais).

A *memória não-declarativa* (ou implícita) é o tipo de memória na qual a recuperação corre "através da ação mais do que pela recuperação consciente específica ou por reconhecimento verbal" (BADDELEY; EYSENCK; ANDERSON, 2009, p.10). A memória não-declarativa inclui mecanismos tais como:

a) Representações perceptuais ou "priming": corresponde "ao processo no qual um item influencia o processamento do item subsequente, seja facilitando o processo (priming positivo) ou dificultando-o (priming negativo). (BADDELEY, 2009, p.12).

b) Memória de procedimentos: refere-se a aquisição, habilidades e hábitos. Exemplo: conhecemos os movimentos necessários para executar acordes, arpejos, escalas, trinados, etc. No campo da música, Ginsborg afirma que os "conhecimentos procedurais constituem a capacidade básica do artista para fazer música, em termos de coordenar os seus movimentos para produzir sequências de notas como escalas e arpejos no instrumento", e acrescenta que "o conhecimento de uma sequência particularizada de notas representa certos padrões, os quais dependem da memória semântica" (GINSBORG, 2004, p. 125)

Como afirma Sá e Medalha (2001, p.104): "É consenso que a memória humana não é uma entidade unitária, e sim uma composição de múltiplos sistemas independentes, mas interativos." A existência deste conhecimento é o que nos permite integrar conscientemente estes sistemas entre si, tais como a memória motora, visual, auditiva, estrutural e emocional. E a partir daí memorizarmos com mais segurança.

### **3.3 Sistemas múltiplos de memória**

Rubin (2006) propôs um modelo de memória na qual os sistemas múltiplos de memória contribuem para o estabelecimento das memórias episódicas. Mas aqui iremos nos restringir apenas às mais relevantes para a atividade musical: memória auditiva, motora, visual, emocional, narrativa e linguística.

Uma execução de memória é gerada através da interação da informação disponível em cada sistema. Por exemplo, geralmente os músicos acham mais fácil tocar uma obra decorada do que escrevê-la no papel porque o ato de tocar se origina de guias do sistema motor e esses guias estariam ausentes para a atividade de reescrever a peça. (CHAFFIN, LOGAN 2009, p. 230)

Desta forma, é possível dizer que a interação dos diferentes sistemas de memória beneficia a memorização musical. E quanto mais sistemas forem integrados, mais eficiente será este processo. A seguir uma breve descrição sobre cada sistema de memória.

**3.3.1 Memória auditiva:** representa a capacidade do indivíduo de recordar sons, melodias, ritmos e timbres. Estudos psicológicos confirmam essa habilidade em pessoas com ou sem o treino musical (Halpem, 1992).

**3.3.2 Memória motora:** corresponde a memorização de movimentos. A memória motora permite que as ações sejam executadas automaticamente fornecendo uma memória cinestésica da resposta sensorial das articulações, músculos e receptores sensíveis ao toque (CHAFFIN, 2009, p. 231)

**3.3.3 Memória visual:** em música ela compreende a memória visual da partitura, é importante principalmente nos primeiros estágios de aprendizado da peça. Já a memória visual das mãos se torna muito importante em estágios finais do estudo de uma peça (CHAFFIN et al, 2009, p. 232).

**3.3.4 Memória emocional:** compreende o envolvimento do indivíduo com o que é feito. Memórias emocionais são formadas mais facilmente e são menos passíveis de serem esquecidas que as memórias não-emocionais (Bower, 1981; Talmi *et al.* 2007). Parece claro que a resposta visceral do intérprete à música contribui para a memória musical. Nós observamos que músicos acham difícil tocar de memória quando são induzidos a tocar sem expressão (Chaffin et al, 2009, p. 233).

**3.3.5 Memória estrutural (narrativa):** Chaffin sugere que a memória estrutural seria correspondente a memória narrativa de Rubin, ou seja, memória de uma organização da totalidade sequencial e das metas de uma história ou biografia. Memórias para eventos são organizadas por esquemas que conectam séries temporais de ações discretas através de estruturas narrativas baseadas nas intenções dos atores envolvidos (Mandler, 1984).

**3.3.6 Memória linguística:** A instrução mental que os intérpretes experientes usam para lembrar o que fazer em certos pontos da execução são uma forma de memória

linguística (Chaffin *et al.* 2002). São instruções voluntárias predominantemente abstratas, mas que também podem ser transformadas em palavras, por exemplo, “puxe para trás” ou “agora, há um salto de 3 oitavas para a nota fá” (Englekamp, 2001).

## 4. METODOLOGIA

A metodologia escolhida para abordar o *Rondo Capriccioso* neste trabalho foi o protocolo Chaffin, ele instrui o músico a escolher uma peça e trabalhá-la através de marcações pessoais na partitura, coisas que o músico irá prestar atenção e se focar mentalmente durante o estudo e a *performance*. É um método criado a partir da observação de profissionais, para beneficiar a memorização. Para estas marcações, dá-se o nome Guias de Execução ou GEs.

### 4.1 OS GUIAS DE EXECUÇÃO

Chaffin elaborou os Guias de Execução (*performance cues* no original) ou GEs com a ajuda de músicos profissionais/concertistas. Ele fez isso a partir de um estudo sobre o que estes músicos faziam e evitavam durante sua prática, assim surgiram os GEs. Estes guias são marcos feitos pelo intérprete que ajudarão a não se perder enquanto executa a música. Inicialmente eles são anotados na partitura, mas posteriormente são absorvidos e passam a compor parte do que é chamado de “mapa mental” da obra.

Existem basicamente quatro guias de execução, são eles; **básico**, **estrutural**, **interpretativo** e **expressivo**. Chaffin recomenda que se use cores diferentes para anotar cada guia na partitura, pois isso facilita o seu reconhecimento.

**4.1.1 Guia Básico:** diz respeito a questões de técnica básica e mecanismo, tais como opções de dedilhado, gestos corporais, seções de terças, oitavas, sextas, *staccatos*, *legatos*, ritmos sincopados, saltos ou grupos de notas; como arpejos, escalas, acordes, trinados e assim por diante.

**4.1.2 Guia Estrutural:** delimita as seções e subseções da obra: frases, semi-frases, períodos, abrange também os “pontos de troca” (*switch* no original), “que são aqueles onde o músico deve focar mais a sua atenção, pois uma falha pode conduzir à outra seção da peça.” (CHAFFIN et al. 2002)

**4.1.3 Guia Interpretativo:** corresponde a condução frasal, mudanças de andamento, aspectos estilísticos, articulação, toque, pedal, som, dinâmica, intenção, andamento.

**4.1.4 Guia Expressivo:** que se refere ao caráter da peça, como sentimento, atmosfera, afeto. Também diz respeito a imaginação do intérprete, é o guia mais subjetivo dos quatro.

Mas o que é um guia de execução? Segundo o protocolo Chaffin, um guia de execução pode ser descrito como aquilo que o músico pensa enquanto toca. Um ponto chave que servirá tanto para prevenir erros como para se recuperar deles da forma mais discreta possível. E, além disso, "os GEs são representações conceituais da música que estão ligadas com a resposta motora correspondente a ela" (CHAFFIN et al., 2002, p. 201). Como representações conceituais, eles são também pessoais e intransferíveis, uma pessoa pode memorizar uma obra usando todos os GEs ou usando apenas um, isso varia de acordo com o intérprete e os desafios da obra a ser memorizada.

O primeiro passo metodológico é reler a peça marcando os guias de execução com cores diferentes, e sempre que houver uma falha de memória deve-se criar um novo guia de execução. Originando desta forma um novo marco para lembrar-se enquanto executa a obra. Com isso, criam-se cadeias associativas de memória, onde várias memórias de diferentes regiões do cérebro se interagem concedendo mais segurança ao intérprete. Se alguma falhar, existe outra para lhe garantir segurança.

Chaffin orienta que: uma vez escolhida a peça, deve-se fazer marcações na partitura relacionadas às metas de *performance* do instrumentista. De modo a definir uma hierarquia dentre os aspectos que julga importantes a serem mentalizados durante a prática, como explicita o autor:

"[...] para os músicos a memória envolve a recuperação de pontos cruciais através do emprego de guias instituídos no momento do estudo, ou seja, aspectos da peça nos quais o intérprete focaliza deliberadamente sua atenção sem perturbar a sequência automática dos movimentos" (CHAFFIN et al., 2002, p. 26).

## 4.2 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

Recomecei o estudo da obra *Rondo Capriccioso* de Félix Mendelssohn agora seguindo o Protocolo Chaffin, com o intuito de memorizá-la de forma mais metódica já aplicando os guias e depois observar os resultados na prática.

**Guias de Execução**

Básico	Grupos de acordes repetidos	Oitavas ligadas no baixo
Interpretativo	Pianíssimo, crescendo e diminuindo	
Estrutural	Início da peça	
Expressivo		

Figura 5 Mendelssohn: Rondó Caprichoso, Compassos 1-3.

Como é possível ver na figura 5, no guia básico foi marcado “grupos de acordes repetidos”, o que corresponde ao que acontece na mão direita, enquanto estes acordes são tocados penso ativamente em destacar a melodia da voz superior, isto segue até o terceiro compasso. No terceiro, acontece uma troca de melodias internas, onde é destacada a voz do meio na mão direita até o terceiro tempo do mesmo compasso, onde a voz superior volta a ser a voz principal e a frase é concluída com uma cadência V7 -> I. Evidentemente existem outras formas de se interpretar este trecho, mas estas foram as minhas escolhas para a interpretação. Outra coisa que penso enquanto toco é na dinâmica *PP*, crescendo e diminuindo constantemente como está anotado na partitura. Acho particularmente difícil fazer tão pianíssimo quanto eu desejo no início, a figuração mental que faço é pensar no início da peça o mais pianíssimo possível. Não marquei um guia na partitura para isso pois já é uma informação internalizada em mim.

**Guias de Execução**

Básico	Grupeto	
Interpretativo		Com agógica
Estrutural	Início da frase	Final da frase
Expressivo	Entrada da soprano	

Figura 6: Mendelssohn: Rondó Caprichoso, compassos 4-7.

Na figura 6, ainda no andante, no guia básico marquei apenas o grupeto. Este ornamento as vezes me confundia na forma de realizá-lo e acabava saindo do tempo e criando um *rubato* não intencional. Além disso, este é um bom ponto de localização, pois está no meio da frase e a diferencia da frase seguinte que é bem semelhante a esta, porém com algumas mudanças. No guia expressivo, eu marquei a “entrada do soprano”, pois em minha interpretação, entendo que a abertura da música, preparava para esta entrada, eu imagino este como o momento em que a cantora inicia sua ária, a melodia que se segue é bastante *cantábile*, iniciando com um arpejo descendente compensado por graus conjuntos, justamente esta ideia interpretativa é o que me levou a marcar “com agógica” no guia interpretativo no final da frase. Por duas razões, tanto para marcar com clareza o final da frase, quanto para reforçar a figuração do canto na melodia.

**Guias de Execução**

Básico	_____			
Interpretativo	<u>sf</u>	<u>dimin.</u>	<u>p</u>	<u>cresc.</u>
Estrutural	_____			
Expressivo	_____ Criação de expectativa			

Figura 7 - Mendelssohn, *Rondo Capriccioso op.14*, compassos 11 e 12.

Na figura 7, foram sublinhadas as dinâmicas como parte do guia interpretativo. O “*sf*” ocorre na primeira nota da mão direita, em seguida há um diminuendo até a dinâmica piano, neste ponto inicia-se um crescendo. Junto do crescendo, no guia expressivo foi criado um marco chamado “criação de expectativa”, o que eu imagino neste guia é o surgimento de uma tensão que se acumula até a resolução harmônica no próximo compasso.

**Guias de Execução**

Básico	_____	
Interpretativo	<u>p</u>	<u>ff</u>
Estrutural	_____	
Expressivo	_____ Trompas	

Figura 8 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 15 e 16.

Na figura 8, no guia interpretativo foram marcadas as dinâmicas piano e fortíssimo, o que acontece neste trecho é que a mão esquerda possui um grande

contraste dinâmico súbito de piano para fortíssimo, já a mão direita se mantém piano. No guia expressivo foram destacadas as “trompas”, é o que imagino neste trecho, principalmente pelo fato de serem figuras duplamente pontuadas em *fortíssimo*.

Figura 9 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 19 e 20.

Na figura 9, no guia básico foi marcado “alteração dos intervalos”, o que corresponde a uma mudança nos intervalos a serem tocados na passagem do compasso 19. Nesta parte o piano simula um *tutti* da orquestra, com oitavas paralelas na mão direita e acompanhamento de acordes na esquerda em dinâmica *FF*. No último tempo do compasso 18 eram tocadas depois de um acorde, eram tocadas apenas oitavas repetidas na nota Ré, porém, no compasso 19, em vez de tocar estas oitavas, está escrito para tocar primeiro um acorde de 7<sup>a</sup> seguido de uma repetição do baixo do acorde anterior, depois um intervalo de 2<sup>a</sup> menor e por fim um intervalo de 4<sup>a</sup> justa. Este é um ponto de troca ou “*switch*”, um ponto onde se o intérprete errar esta pequena condução, ele pode se confundir e repetir as oitavas do compasso 18, o que seria inconveniente. Por esta razão, este é um dos pontos onde deve-se aumentar a atenção enquanto interpreta.

**Guias de Execução**

Básico	Alteração rítmica
Interpretativo	pp Expressivo
Estrutural	
Expressivo	Reexposição do motivo da soprano

Figura 10 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 21 e 22.

Como pode ser visto na figura 10, no guia básico foi marcado “alteração rítmica” o que equivale a mudança do baixo (mão esquerda) que agora em vez de ser uma simples colcheia em tempo forte, possui um ritmo duplamente pontuado. Onde uma fusa antecede uma colcheia com ponto duplo, esta pequena mudança me causava certa confusão na primeira vez que estudei a peça, portanto estou me atentando muito a isso agora enquanto decoro para não me confundir mais aqui. No guia interpretativo foi sublinhada a dinâmica *pianíssimo*, ela além de definir um espectro geral em dinâmica nesta parte da música, me lembra que não posso de forma alguma tocar as notas do baixo ou do preenchimento com intensidade, elas devem ser tocadas extremamente pianíssimo para que a voz superior se destaque mesmo em uma dinâmica mais suave. Grifei também o “expressivo”, pelo fato de ser o retorno do motivo inicial da introdução, se falarmos em caráter, para mim existe aí um sentimento de nostalgia e é o que busco expressar neste ponto da música, o retorno para a zona de conforto antes das verdadeiras grandes mudanças que virão.

**Guias de Execução**

Básico \_\_\_\_\_

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo Criação de expectativa Preparação para terminar na dominante

Figura 11 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 25 e 26.

Enquanto na figura 11 fiz marcações apenas nos guias expressivos. Esta cadência nos leva a tonalidade homônima de Mi menor, onde de fato começará o Rondó. No compasso 25, inicia uma condução para zona de dominante que culminará na sensível do Mi. Desta forma, é preciso criar uma grande expectativa para o que está por vir, e é no que penso enquanto toco. A dinâmica no geral é piano, eu adiciono o pedal *une corde* para criar um timbre diferente e ao fim do compasso 26 temos um *ritardando* com *diminuendo* que conduz para um pianíssimo que vai parando lentamente com duas fermatas nas duas últimas notas. Eu tenho uma preocupação extra principalmente com esta última fermata na nota Ré para que ela soe bem pianíssimo, que é justamente a sensível para o Mi e a apresentação do tema do Rondó.

**Guias de Execução**

Básico	Staccato
Interpretativo	pp <i>leggiero</i> Som seco e claro
Estrutural	
Expressivo	Brilhante

  

**Presto** (♩ = 104)

Figura 12 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 27-30.

Na figura 12, temos a apresentação do Rondó propriamente dito. vemos que este é um ponto chave de mudança da peça, onde são alterados andamento, fórmula de compasso, tonalidade e caráter. Por ser uma mudança tão grande em inúmeros aspectos, não achei necessário criar guias de execução para cada um destes elementos, uma vez que eu já os internalizei e não tenho dificuldades para lembrar desta transição. No guia básico eu marquei “staccato”, o que vai acontecer recorrentemente no tema do Rondó, principalmente em notas duplas e merece atenção especial para se manter a clareza e a dinâmica. Outro elemento que merece a minha atenção, é o fato de ambas as mãos serem tocadas bastante próximas uma da outra, o que gera um leve desconforto no pianista. No guia interpretativo eu marquei “pp”, o que se refere justamente ao pianíssimo que aparece quase o tempo todo nestes 4 compassos. Marquei também *leggiero*, este é um indicador de caráter, penso nele como uma evidenciação do contraste que o compositor propôs nesta obra. Também no guia interpretativo escrevi “Som seco e claro”, existe uma melodia imitativa, ou seja, que é tocada por uma mão e depois por outra, uma imitação em cânone e é necessário que esta melodia se destaque do que acontece simultaneamente. Criei um guia sobre manter o som seco e claro pois é importante para mim me atentar a estes fatores, como já citado anteriormente, é preciso tocar a melodia principal cristalina e sem embolar nem com o pedal e nem com as notas da harmonia. Outra dificuldade é tocar tão rápido e tão piano, no guia expressivo eu marquei “brilhante” como um elemento relacionado ao estilo musical



metrônomo, começando bem lento e acelerando de 5 em 5 BPM até ficar no mesmo andamento do restante da peça.

**Guias de Execução**

Básico	Melodia imitativa
Interpretativo	<i>p</i> <span style="float: right;">Crescendo</span>
Estrutural	
Expressivo	

Figura 14 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 47-50.

Na figura 14, acontece uma preparação para retomada do tema com uma passagem modulante em que deve-se tocar notas duplas com articulações diferentes nas duas mãos. Esta passagem me causou problemas desde a primeira vez que estudei a peça. Como esta passagem se assemelha com o que aconteceu anteriormente no desenvolvimento do material melódico do Rondó, eu tendia a confundir esta passagem com uma anterior, e acredito que esta confusão se deve tanto pelas semelhanças melódicas quanto de alterações em ordem harmônica, quanto aos movimentos que devem ser feitos pelas duas mãos. Principalmente na mão direita. Sobre os movimentos físicos que devem ser feitos, o que me confundia era a alternância entre o uso de quintas e terças em paralelo com movimento contrário entre as duas mãos, cuidando para destacar entre uma e outra o tema do Rondó que está ali presente.

Em seguida, do compasso 52 até o compasso 63 existe o retorno do tema do Rondó da mesma forma como havia aparecido antes, como já tratei dele anteriormente, não irei discorrer novamente.

**Guias de Execução**

Básico	cromatismos
Interpretativo	crescendo
Estrutural	
Expressivo	

Figura 15 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 63-66.

No compasso 63, existe uma ponte que direciona para a introdução de um novo tema, esta ponte apresenta um grande crescendo que dura 3 compassos e culmina em um *sf* com uma cadência não resolvida e entrada da modulação de sol maior. As notas do soprano estão em cromatismo e acontecem saltos na mão direita, saltos de oitava, sétima, sexta, quinta e quarta. Neste trecho, eu optei para a minha interpretação fazer um alargando para enfatizar ainda mais o grande crescendo, adicionando assim mais dramaticidade a esta passagem e com o intuito de acentuar a expectativa para o que vem adiante. Assim que chega ao *sforzando* o tempo já está bem mais lento do que era antes o que dá uma impressão de fermata na nota onde tem o *sf* justamente para destaca-lo ainda mais como ponto culminante da frase. Em seguida surge um novo tema, agora em sol maior e com ele o tempo volta ao normal.

**Guias de Execução**

Básico \_\_\_\_\_

Interpretativo \_\_\_\_\_ crescendo e decendo para enfatizar o fraseado

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo rubato expressivo

Figura 16 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 66-69.

No compasso 66 ocorre a aparição do novo tema, em sol maior, tonalidade relativa de mi menor. Tema *cantábile* na voz superior, acompanhada por acordes na mão esquerda e notas de preenchimento na direita. Guia expressivo: *rubatos*, crescendo e decrescendo. Nesta parte deve-se destacar bastante a melodia mantendo a expressividade.

Figura 17 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 75-81.

No compasso 75 ocorre um adensamento timbrístico onde a melodia da mão direita será acompanhada também pela direita com notas duplas. Acontece aí uma sensação de ansiedade que é dada pela utilização do aspecto harmônico na criação da zona de dominante. Além de *Sforzatos* onde ele gera grande expectativa para a volta do tema.

**Guias de Execução**

Básico	arpejos
Interpretativo	sempre <i>pp</i> destacar melodia do tenor
Estrutural	repetição do tema de sol maior
Expressivo	

Figura 18 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 86-89.

No compasso 86 o tema acontece na mão esquerda, porém é acompanhado por um arpejo que percorre duas oitavas na mão direita, apesar de a dinâmica estar escrita “*pp*”, o tema na mão esquerda deve ser tocado mais intenso para se destacar. Uma vez que também na mão esquerda ele é acompanhado por acordes.

**Guias de Execução**

Básico arpejos forma de oitavas

Interpretativo

Estrutural harmonia

Expressivo

Figura 19 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 90-93.

No compasso 90, ocorre uma dissolução do tema da mão esquerda e grande passagem de virtuosismo para a mão direita acompanhada da mão esquerda. A mão direita toca em movimento perpétuo e sempre em arpejos descendentes que vão e voltam. No guia básico marquei estudar estes arpejos pensando nas oitavas que são formadas na mão direita. Para a mão esquerda, no guia estrutural eu anotei a harmonia destes compassos, como ocorrem modulações por dois sistemas, eu me guiei pela harmonia. Nestes dois sistemas ocorrem *sforzandos* nos tempos fortes, marcando as notas referentes a harmonia que está sendo trocada.



uma cadência. Esta técnica é comum em várias obras românticas e demonstra virtuosismo. A frase termina em uma cadência V – I.

Estudei estas oitavas com ritmos diferentes e bem lentamente, e também com ambas as mãos tocando juntas (e separadas) as oitavas. Por isso o único guia marcado foi o básico.

**Guias de Execução**

Básico	atenção às articulações
Interpretativo	manter independência das vozes
Estrutural	
Expressivo	tranquilo

Figura 22 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 101-105.

Após a cadência aparece um terceiro tema em estilo lírico com uma textura polifônica a 3 vozes. O soprano canta como voz principal, seguido de um contracanto feito entre o contralto e o tenor realizando intervenções com o tema do Rondó. Uma das dificuldades é destacar as diferentes nuances entre uma voz e outra, mantendo a dinâmica pianíssimo e a articulação *legato*. No guia básico marquei atenção às articulações, no interpretativo marquei manter independência das vozes e no guia expressivo o caráter “tranquilo”.

**Guias de Execução**

Básico \_\_\_\_\_

Interpretativo piano crescendo \_\_\_\_\_

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 23 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 107-111.

No compasso 107 acontece uma transição para a retomada do tema do Rondó, bastante cantábile e termina com um *ritardando* e *diminuendo*. No guia interpretativo foram marcadas as dinâmicas *piano* e *crescendo*.

Do último tempo do compasso 110 até o penúltimo tempo do compasso 116 ocorre uma repetição exatamente igual do rondó.

Figura 24 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 117-119.

No compasso 117 tem uma pequena modulação para lá maior, utilizando os mesmos elementos temáticos utilizados anteriormente. A estratégia utilizada para trabalhar este trecho foi estudar puxando as notas em *staccato* e ligar as demais.

**Guias de Execução**

Básico \_\_\_\_\_

Interpretativo não diminuir andamento diminuindo ritardando

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 25 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 119-123.

No compasso 119 uma dificuldade é ligar o baixo que alterna entre intervalos de segunda e oitava, mantendo a articulação e clareza. No guia interpretativo foi marcado “não diminuir andamento”, era algo que eu fazia sem perceber.

**Guias de Execução**

Básico \_\_\_\_\_

Interpretativo cantar notas cromáticas da mão esquerda a tempo cresc.

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 26 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 125-128.

No compasso 125, novamente é utilizado material melódico do tema do rondó, mas agora acompanhando por oitavas cromáticas no baixo intercaladas pela nota mi.

Nas oitavas temos as notas: Si, Sol#, Lá, Si, Dó e Dó#. Ou seja, conduziu de Mi maior para Dó# menor e no último compasso do sistema ele finaliza a frase com uma cadência autêntica perfeita (B7 > E).

**Guias de Execução**

Básico Terças ligadas Oitavas em staccato

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural Mão esquerda possui os mesmos acordes do sistema anterior

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 27 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 129-131.

No compasso 129 volta a aparecer trinado duplo como no início, porém agora em mi maior. Segui o dedilhado indicado na partitura: 1 no mi e 4 no sol#, seguido de 2 no Ré e 3 no Fá#. Fora isso, foram utilizadas várias técnicas para estudo destes trinados, tais como estudar com ritmos variados: uma lenta e duas rápidas, duas rápidas e uma lenta, também estudei os trinados com as notas isoladas Mi => Ré# e Sol# => fá#. Trinados com cada uma das notas isoladas, além do estudo com o metrônomo acelerando aos poucos.

**Guias de Execução**

Básico	_____
Interpretativo	Pedal claro
Estrutural	Harmonia
Expressivo	Tomar mais expressivamente/dramático

C#m Am(6) E/B Am E/G# F#7/C# E/B F#7/A#

Figura 28 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 133-136.

No compasso 133 aparece novo material, melodia em acordes na mão direita acompanhada por uma variação do tema do rondó tocada em várias posições melódicas na mão esquerda. O baixo está em movimento descendente e cromático (Dó#, Dó, Si, Lá, Sol) . isso se repete até o compasso 139.

**Guias de Execução**

Básico	_____
Interpretativo	Cantar a melodia expressivamente
Estrutural	_____
Expressivo	Dinâmica cresce e decresce

*cresc.*

Figura 29 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 139-143.

No compasso 139 tem uma repetição do segundo tema (de sol maior), agora na tonalidade de mi maior seguido de uma finalização diferenciada para esta parte

no compasso 147 e 148. Onde usará acordes quebrados em oitavas e terças, reutilizando material harmônico do tema. No compasso 151, ocorre uma cadência em que ele utiliza o mesmo desenho melódico da cadência que apareceu no compasso 80.

**Guias de Execução**

Básico	Arpejos em E
Interpretativo	Forte e crescendo      piano súbito
Estrutural	
Expressivo	

Figura 30 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 154-157.

No compasso 154 inicia uma nova seção extremamente virtuosística, o desafio é manter o andamento rápido conservando a clareza e a mão relaxada enquanto toca. A primeira parte tem arpejos em mi maior e nos compassos 156 e 157, um trecho que é extremamente desafiador para o intérprete, uma vez que são notas quebradas da melodia. Estudei agrupando as notas do arpejo em acordes sobre cada tempo. Também estudei através de variações rítmicas variadas, staccato de dedo buscando clareza, e também estudando com metrônomo e apressando.

**Guias de Execução**

Básico	_____		
Interpretativo	Piano súbito	manter pp	ir crescendo
Estrutural	_____		
Expressivo	_____		

Figura 31 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 160-162.

No compasso 160 temos outra passagem com notas quebradas, esta é semelhante a do compasso 156, porém não é igual. Enquanto a mão esquerda se conserva idêntica, na mão direita as notas são diferentes. Incluindo o desenho melódico que está um pouco alterado. A forma de estudar utilizada foi a mesma, uma diferença que se destaca é na finalização da frase, enquanto antes se tinha um retorno aos arpejos na mão direita com um acompanhamento em acordes na esquerda em dinâmica forte, desta vez temos uma escala cromática ascendente em pianíssimo. Este movimento escalar vai até o compasso 165. Escala que deve ser estudada adicionando notas, além de ritmos e também pontos de apoio. Eu observo os pontos de chegada principalmente pegando a primeira nota de cada grupo de 6 semicolcheias (Sol, Si, Ré, Fá, Lá, Dó, Ré#, Fá, Lá).

**Guias de Execução**

Básico Salto de duas oitavas

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 32 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 165-167.

No compasso 165 temos um arpejo que percorre o piano com uma terminação diferenciada seguida de um grande salto da mão direita, um elemento novo. Fazendo repetidamente dominante – tônica – dominante – tônica. A dificuldade técnica que encontrei aqui foi o salto da mão direita, do Si para o Lá duas oitavas acima. Por isso marquei no guia básico “salto de 2 oitavas”.

**Guias de Execução**

Básico Tocar a primeira nota da mão direita com a esquerda

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 33 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 171-173.





**Guias de Execução**

Básico Arpejo em mi maior descendente

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural Conclusão em CAP

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 37 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 195 e 196.

O compasso 195 eu o considero um dos mais difíceis da obra, na outra ocasião em que toquei o rondó, optei por tocar apenas a mão direita para evitar erros, uma vez que eu não consegui superar as dificuldades técnicas deste compasso. Em meu reestudo, adotei outras estratégias a fim de conseguir executar o trecho como está escrito. Para isso, elaborei um novo dedilhado e estudei as mãos separadamente em diversas velocidades e com alterações rítmicas e variações nos arpejos.

No compasso 198 acontece um retorno ao tema lírico mostrada anteriormente na figura 21. Desta vez ele aparece transposto para mi menor. No compasso 207 há o retorno do primeiro tema do rondó exatamente como já tocado anteriormente.

**Guias de Execução**

Básico Melodia com arpejos em staccato

Interpretativo *pp*

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_

Figura 38 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 210-214.

A partir compasso 210 acontece um pequeno desenvolvimento do tema onde o compositor trabalha com progressões harmônicas e melódicas, porém agora com notas em arpejos criando uma variação melódica para conduzir à coda.

Figura 39 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 216-220.

A partir do compasso 216 acontece uma sequência modulante usando o motivo do rondó até chegar ao compasso 227 onde se inicia a *coda*.

**Guias de Execução**

Básico Oitavas alternadas entre as duas mãos

Interpretativo \_\_\_\_\_

Estrutural \_\_\_\_\_

Expressivo \_\_\_\_\_



Figura 40 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 227-229.

A *Coda* possui uma quantia expressiva de compassos em que ele desenvolve uma ideia cadencial com oitavas alternadas, a dinâmica é fortíssimo e o andamento a tempo (presto), é uma seção onde o intérprete pode demonstrar seu virtuosismo. Eu estudei os saltos de mãos separadas e memorizei o padrão existente nesta melodia: ele sempre sobe uma terça e em seguida desce um tom, isso é repetido inúmeras vezes, com exceção do F# onde ele desce meio tom no lugar de um.

**Guias de Execução**

Básico	Acentos
Interpretativo	Melodia subscrita <i>ff</i> <i>acelerando</i>
Estrutural	
Expressivo	



Figura 41 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 230-232.

Existe nesta coda a partir do compasso 230 uma melodia subscrita. Ela é ouvida através das notas acentuadas nas duas mãos, formando uma polifonia linear que se sobressai na harmonia através das oitavas alternadas: “si => lá, lá# => si, lá => lá#, lá => si”. Este motivo melódico havia aparecido antes no compasso 96, ele agora reaparece e ganha um desenvolvimento.

**Guias de Execução**

Básico	
Interpretativo	
Estrutural	Cadência V - I
Expressivo	



Figura 42 – Mendelssohn, *Rondó Capriccioso op. 14*, compassos 237-242.

Nos últimos 6 compassos ocorrem várias vezes a cadência V – I – V – I reafirmando a tonalidade de mi menor em estilo operístico. Neste final acontecem também vários saltos com as duas mãos iniciando na região média do teclado e indo para as duas extremidades. Estudei esta seção aprendendo os movimentos de cada mão e desenvolvendo os reflexos para cada salto a partir das posições dos acordes, mentalmente, penso na harmonia bem como na inversão dos acordes. Nos três últimos compassos acontece uma terminação em semicolcheia => semínima, semicolcheia => semínima.

## 5. CONCLUSÃO

Ao iniciar novamente o estudo da peça após mais de dois anos sem tocá-la, pude observar que a memória motora ainda existia e era funcional em alguns trechos, principalmente no Presto. Mas ela não era de forma alguma confiável, pois ao tocar os mesmos trechos lentamente, lapsos de memória aconteciam de imediato. Desta forma, recomecei o estudo do Rondó tentando me desligar o máximo possível das memórias pré-existentes ou já armazenadas em meu sistema operacional, inclusive alterando alguns dos dedilhados. Deste ponto, segui o estudo da peça bem lentamente, estudando por trechos pequenos e seguindo o protocolo Chaffin como principal bússola metodológica. Fui criando e anotando os guias de execução e tentando internalizá-los durante meu estudo. Mas não foi fácil, nem todos os guias marcados foram memorizados. Muitas vezes eu, enquanto tocava, acabava pensando em outros detalhes que não os guias anteriormente anotados na partitura. Creio que isso se deve ao fato de que houve uma mudança na minha perspectiva no uso dos guias durante o processo, esta mudança veio de forma natural e não planejada. Ao rememorar a peça por completo, eu observo que o guia que mais prevalece para mim é o estrutural, principalmente em relação à harmonia. Atualmente enquanto toco o rondó, mentalizo predominantemente os acordes e suas inversões. Mantenho-me também sempre atento aos pontos de troca (*Switchs*), uma vez que nestas passagens um erro seria desastroso. Na ocasião anterior em que tentei memorizar a peça, fiz através de repetições incessantes até que a memória motora se consolidasse, desta vez consegui memorizar ela em muito menos tempo, e creio que as associações de memória criadas através dos GEs me garantiram mais segurança para executar a obra de memória. Pode-se argumentar que a facilidade poderia estar relacionada ao fato de ser uma rememoração e não uma memorização do zero, mas já rememorei outras peças anteriormente e não obtive resultados semelhantes ou equiparados.

Observo que os benefícios desta experiência impactaram positivamente não só a obra estudada, bem como outras obras do meu repertório. Ao memorizar, procuro não o fazer mais apenas pela memória motora e através de repetições, mas me esforço ativamente para memorizar as estruturas musicais,

harmonias e todos os diferentes elementos musicais que chamem a atenção durante o estudo.

Portanto, concluo com este trabalho, que conhecer e adotar os guias de execução me ajudou a memorizar a obra com mais segurança e a estudar de maneira mais inteligente, uma vez que, a memorização puramente motora é menos confiável e necessita de incontáveis repetições para se estabelecer. Ao memorizar utilizando outras ferramentas de memorização, houve uma otimização do processo de memorização, o que pode ser aplicado em outras obras que venham a ser estudadas daqui em diante.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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 Pósgraduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ATKINSON, R. C.; SHIFFRIN, R. M. **Chapter: Human Memory: A proposed system and its control processes**. In Spence, K. W.; Spence, J. T. *The psychology of learning and motivation*. v.2. New York: Academic Press, 1968. p.85-195.

BADDELEY A.; EYSENCK M.; ANDERSON, M.C. **Memory**. New York: Psychology Press, 2009.

CHAFFIN, R.; IMREH, G.; CRAWFORD, M. **Practicing perfection: memory and piano performance**. Mahwah: Erlbaum, 2002.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T. **Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance**. *Advances in Cognitive Psychology*, v.2 n.2, p.113-130, 2006.

CHAFFIN, R; LOGAN, T; BEGOSH, K. **Performing from Memory**. In: HALLAM, Susa; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

EYSENCK, M. W.; KEANE M.T. **Manual de Psicologia Cognitiva, Porto Alegre: Artmed, 2007**.

ENGLEKAMP, J. **Memory for action** . Psychology Press, Hove, England, 2001.

GERBER, D. T. **A memorização através dos guias de execução: Um estudo de estratégias deliberadas**. Porto Alegre. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

GINSBORG, Jane. **Strategies for memorizing music**. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence : strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HALPERN, A.R. **Musical aspects of auditory imagery**. In D Reisberg, ed., *Auditory imagery* , 1–27. Erlbaum, Hillsdale, New Jersey, 1992.

LOCKSPEISER, E. **Mendelssohn: German Musician and Composer**.

Encyclopedia Britannica, 2019. Disponível em:

<https://www.britannica.com/biography/Felix-Mendelssohn> Acesso em 23 de maio de

2019.

MANDLER, G. **Stories, scripts, and scenes: aspects of schema theory** . Erlbaum, Hillsdale, New Jersey, 1984.

MENDELSSOHN, Felix. **A Midsummer Night's Dream**. Leipzig: C.F. Peters, 1870. Partitura.

MENDELSSOHN, Felix. **Rondo Capriccioso**. New York: University Society, 1910. Partitura.

PALMER, J. **Felix Mendelssohn: Rondó capriccioso for piano in E major**. All Music, 2014. Disponível em <https://www.allmusic.com/composition/rondo-capriccioso-for-piano-in-e-major-op-14-mc0002364006> Acesso em 23 de Maio de 2019.

RUBIN, D. C. **The Basic-Systems Model of Episodic Memory**. *Perspectives on Psychological Science* 1, p. 277-311, 2006.

SÁ C. S. C.; MEDALHA, C. C. **Aprendizagem e Memória – Contexto Motor**. *Rev. Neurociências* 9(3): 103-110, 2001 2001.

TODD, R. L. **Mendelssohn (-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix**. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795?rkey=RpAEQg&result=4> Acesso em 23 de maio de 2019.

TRANCHEFORT, F. R. **Guía de la música de piano y de clavecin**. Taurus, Madrid, 1990.

VIEIRA, U. B. **Guias de execução para memorização da exposição da Sonata Op.1 de Alban Berg**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017.

GE ESTRUTURAL  
GE BÁSICO

GE INTERPRETATIVO  
GE EXPRESSIVO

# RONDO CAPRICCIOSO

Edited by  
August Fraemcke

F. MENDELSSOHN  
Op. 14

①

Andante (♩ = 112)

ritardando

Trompas

Handwritten musical score for Trompas, featuring five systems of music. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, *f*, *pp*, and *espressivo*. Performance instructions include *cre-scen-do*, *al*, *dim.*, and *espressivo*. The score is annotated with various handwritten notes and markings:

- System 1:** Includes a circled number '13' and a yellow starburst. The bass line has a pink circle around a measure and a purple circle around another. A purple circle around the word 'Tutti' is also present.
- System 2:** The vocal line contains the lyrics 'cre-scen-do al'. The bass line has a purple circle around a measure and an orange circle around another. A purple circle around the word 'Tutti' is also present.
- System 3:** The bass line has an orange circle around a measure and a blue circle around another. A blue circle around the word 'espressivo' is also present.
- System 4:** The bass line has a blue circle around a measure and a pink circle around another. A pink circle around the word 'espressivo' is also present.
- System 5:** The bass line has a pink circle around a measure and a purple circle around another.

Handwritten annotations in various colors include:

- Orange:** 'Alteração das intensões' (Change of intensities)
- Purple:** 'regular o pedale' (regular the pedaling)
- Blue:** 'Alteração rítmica' (Rhythmic change)
- Pink:** 'Tema da Soprano' (Soprano theme)





+ P/ puxon  
P/ destra

65

cre - scen - do

*sf* *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. Red. \* Red. \* Red. \*

70

con anima

*sf*

Red. \* Red. \* Red. Red.

75

*sf*

*cresc.*

Red. \* Red. \* Red. \*

80

*sf* *mf* *sf* *ff* *sf* *sf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

l'anni per destra





125

*a tempo* *cresc.* *f* *p*

Handwritten numbers: 5 3, 5 1, 4 2, 3 1, 5 2, 4 1

Handwritten notes: *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

130

Handwritten numbers: 5 2, 4 1, 3 2

Handwritten notes: *Red.* 1 *Red.* 1 \* *Red.* 1 *Red.* 1 \* *Red.* 1 *Red.* 1 \* *Red.* 1 *Red.* 1 \*

135

*p* *espress.* *f*

Handwritten numbers: 5 1, 4 2, 3 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1

Handwritten notes: *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Handwritten chord symbols: C#m, Am(6)/k, F/B, Am, E/G#, F#P/C#

140

*pp*

Handwritten notes: *Red.* \* *Red.* \*

Handwritten chord symbols: F/B, F#P/A#

140

*espress.* *f* *cresc.* *f*

Handwritten notes: *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*



*adagio de 2  
citaras*

*+ class studia repdi/wtra/mor de ma*

*metronomo  
apenas  
limpar*

185

Handwritten annotations: *p*, *cresc.*, *185*

Handwritten annotations: *poco*, *a*, *poco*

Handwritten annotations: *cresc.*

Handwritten annotations: *ff*, *sf*, *sf*, *sf*

Handwritten annotations: *f*, *ff*, *sf*, *sf*, *p*, *tranquillo*, *resoluto!*

200

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

205

*ritard.* *dim.* *a tempo.*  
*pp*

*rit.* \* *rit.* \* \*

210

*pp*

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

215

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

220

*rit.* \* *rit.* \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

dim.

225 pp poco ritard.

225 ff + F

Etudo 05º d'chô

a tempo

230 poco

230 a poco

strin-gen-do.

235 FFF

235

240 ff

240 242

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*