UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

LEONARDO CASARIN KAMINSKI

PREPARAÇÃO E PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE DO VIOLONISTA: ESTUDO DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE

Goiânia

2012

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Leonardo Casarin Kaminski				
Email:	leockaminski@yahoo.com.br				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [X]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:		Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior		Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	PREPARAÇÃO E PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE DO VIOLONISTA: ESTUDO DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE				
Palavras-chave:	Preparação da performance musical – Estratégias de estudos – Homenagem a Villa lobos op. 46 – Violão				
Título em outra língua:	PREPARATION AND PLANNING OF THE GUITARIST`S PERFORMANCE: STUDY OF THE WORK HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 BY MARLOS NOBRE				
Palavras-chave em outra língua:	Preparation of musical performance – studies strategies – Homenagem a Villa lobos op. 46 – Guitar				
Área de concentração:	Música na contemporaneidade				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	03/04/2012				
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Música				
Orientador (a):	Werner Aguiar				
E-mail:	werneraguiar@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização? [X] total [ ] parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

[ ] Capítulos. Especifique: _____

[ ] Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 22 / 05 / 2012

_____

Assinatura do (a) autor (a)

LEONARDO CASARIN KAMINSKI

PREPARAÇÃO E PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE DO VIOLONISTA: ESTUDO DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE

Artigo de conclusão de curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás. Área de concentração: Música na Contemporaneidade. Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão, Performance Musical (violão). Requisito parcial para obtenção do título de mestre em música.
Orientador: Dr. Werner Aguiar

Goiânia

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

K15p
Kaminski, Leonardo Casarin.
Preparação e planejamento da performance do violonista [manuscrito]: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre. / Leonardo Casarin Kaminski. - 2012.
74 f.

Artigo (Mestrado) -- Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.
Orientador: Prof. Dr. Werner Aguiar.
Bibliografia.
Possui ilustrações, figuras e tabelas.

1. Preparação da performance musical – Homenagem a Villa-Lobos Op.46 - Violão. I. Kaminski, Leonardo Casarin. II. Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU: 787.1

LEONARDO CASARIN KAMINSKI

"Preparação e Planejamento da Performance do Violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos op.46 de Marlos Nobre".

Trabalho final de curso defendido e aprovado em três de abril de dois mil e doze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Werner Aguiar
Presidente da Banca

Prof. Dr. Orlando Cezar Fraga
EMBAP/PR

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
EMAC/UFG

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Á CAPES pela bolsa concedida.

Ao professor Dr. Werner Aguiar, por ter me aceito como seu orientando e pelos ensinamentos concedidos durante estes anos.

Ao professor Dr. Orlando Fraga (EMBAP/PR), por ter aceito o convite para fazer parte da banca de defesa de mestrado e por suas observações apontadas.

Ao professor Dr. Eduardo Meirinhos, por acatar o convite para fazer parte das bancas de qualificação e defesa de mestrado, assim como por suas observações.

Ao professor Dr. Carlos Costa por ter aceito o convite para participar da banca de qualificação e por suas observações apontadas.

À professora Dra. Sônia Ray pelo convite e oportunidade de estágio em sua disciplina Psicologia da Performance. Também pelo trabalho realizado em conjunto nesses anos, pelos seus ensinamentos pontuais, pela sua disposição, assim como por me instigar significativamente o gosto pela pesquisa.

Aos coordenadores do curso de mestrado, Dr. Claudia Zanini e Dr. Carlos Costa, pela constante atenção fornecida aos seus alunos e por manterem o ambiente acadêmico propício para o bom desenvolvimento do meu trabalho, assim como o de meus colegas.

Aos professores Dr. Fábio Oliveira, Dr. Eliane Leão, Dr. Sonia Ray e Dr. Werner Aguiar, pelos ensinamentos nas disciplinas ministradas neste curso de mestrado que agora fazem parte da minha formação acadêmica.

Aos colegas e amigos: Maria José, Juliana, Jônatas e Ricardo que contribuíram significativamente para o resultado final deste curso.

Aos meus pais e irmãos pela amizade e apoio incondicional ao longo destes anos.

Agradeço também a todas pessoas que não estão aqui citadas, mas de uma forma ou outra, contribuíram para o resultado final deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho apresenta a preparação e planejamento da performance em uma obra para violão solo. Para isso, o violonista utilizou materiais didáticos e instrumentais previamente estabelecidos, no decorrer da presente investigação. Os critérios utilizados para a escolha da obra foram de que esta deveria refletir aspectos técnicos e musicais do repertório comumente abordados na formação acadêmica dos estudantes de violão. Para isso foi eleita a Homenagem a Villa-Lobos op.46 do compositor Marlos Nobre. Para a realização do processo de preparação da peça musical em questão, foram escolhidas algumas etapas que nortearam a presente investigação, dentre elas: 1) definição de metas e objetivos; 2) agendamento, planejamento da construção da performance; 3) escolha das digitações; 4) resolução das dificuldades motoras; 5) memorização musical. A realização dessas etapas na presente investigação foram subsidiadas pelos referenciais teóricos escolhidos. Este artigo de conclusão de curso está dividido em duas partes principais. Na parte inicial são apresentados os materiais extraídos e selecionados durante pesquisa bibliográfica. Por último, há um relatório sobre a preparação da obra musical, na qual estão discriminadas as etapas e processos de escolhas acerca da literatura previamente estabelecida.

Palavras chaves: Preparação da performance musical – Estratégias de estudos – Homenagem a Villa-Lobos op. 46 – Violão

ABSTRACT

This paper presents the preparation and planning for the performance of a piece for solo guitar. For this purpose, the guitarist used pre-selected teaching and instrumental materials over the course this investigation. The criteria used to choose the piece were that it should reflect the technical and musical aspects of the repertoire commonly involved in academic training of guitar students. The piece Homenagem a Villa-Lobos op.46 by the composer Marlos Nobre was chosen. The preparation of this piece was divided into four stages: 1) Definition of goals and objectives; 2) scheduling, planning the construction of the performance ; 3) Choice of the fingering; 4) Solution of motor difficulties; 5) musical memorization. The accomplishment of these steps in this investigation was based on the theoretical references chosen. This end-of-course article is divided into two main parts. The first part contains materials from the literature search and selected during the research. Finally, a report about the preparation of the musical work was prepared, in which the steps and processes of choices are described on the basis of the previously established literature for the preparation of an instrumental work.

Keywords: Preparation of musical performance – Studies strategies – Homenagem a Villa-Lobos op. 46 – Guitar

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: DELIMITAÇÃO DOS SEGMENTOS IDENTIFICADOS PELAS EN. NA PARTITURA DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46.....39

TABELA 2: PLANO DE ESTUDOS A LONGO PRAZO 40

TABELA 3: ESTUDOS REALIZADOS EM CADA S.E. 40

TABELA 4: PLANEJAMENTO DA PRÁTICA DIÁRIA 41

TABELA 5: DURAÇÃO E INTERVALOS DE CADA S.E.....42

TABELA 6: ESCOLHA DAS DIGITAÇÕES 43

TABELA 7: RESOLUÇÃO DAS DIFICULDADES MOTORAS 44

TABELA 8: ESTUDO DE MEMORIZAÇÃO DA OBRA 45

TABELA 9: TRECHOS PROBLEMÁTICOS.....46

TABELA 10: PONTOS CRÍTICOS 47

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: ALTERAÇÃO DE DIGITAÇÃO NO SEGMENTO B DURANTE A 4ª S.E. 49

FIGURA 2: EXEMPLOS DE DIFERENTES PADRÕES UTILIZADOS NO SEGMENTO F 51

FIGURA 3: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO NO SEGMENTO H 52

FIGURA 4: ESCOLHA DE DIFERENTES DIGITAÇÕES NO T.P. 14 55

FIGURA 5: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO NO T.P. 13 57

FIGURA 6: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O P.C. 4 59

FIGURA 7: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O P.C. 6. 59

FIGURA 8: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O P.C. 3 61

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

B.p.m. ..... Batimentos por minuto

Dedo *1* ..... Dedo indicador da mão esquerda

Dedo *2* ..... Dedo médio da mão esquerda

Dedo *3* .....Dedo anelar da mão esquerda

Dedo *4* .....Dedo mínimo da mão esquerda

Dedo *a* .....Dedo anelar da mão direita

Dedo *i* ..... Dedo indicador da mão direita

Dedo *m* .....Dedo médio da mão direita

Dedo *p* .....Dedo polegar da mão direita

M.D. .....Mão direita

En. .....Marcação de ensaio

M.E..... Mão esquerda

P.C. .....Ponto crítico

S.E. ..... Seção de estudo

T.P.. ..... Trecho problemático

SUMÁRIO

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA **11**

PARTE B: ARTIGO **16**

INTRODUÇÃO **17**

1. ELEMENTOS DE INTERFERÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL **27**

1.1. Condicionantes prévios do violonista para o estudo da obra **27**

1.2. Subsídios para pré-estabelecer a deliberação do estudo de uma peça musical **27**

1.2.1. Definição das metas e objetivos **27**

1.2.2. Agendamento e planejamento da construção da performance **29**

1.2.3. Escolha das digitações **30**

1.2.4. Resolução das dificuldades motoras **31**

1.2.5. Memorização musical **35**

2. ESTUDO DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE **38**

2.1. Relatório das seções de estudos **48**

2.1.1. As seções de estudos **48**

2.1.2. Resolução dos pontos críticos **60**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **63**

REFERÊNCIAS **66**

ANEXOS **69**

ANEXO 1: PARTITURA DA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE **69**

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Leo Brouwer (1939-)

— Canticum

- Eclosion
- Ditirambo

Heitor Villa-Lobos (1987-1959)

— 12 Estudos

- Estudo no. 8
- Estudo no. 5
- Estudo no. 11

Frederico Moreno-Torroba (1891-1982)

— Piezas Características

- I - Preambulo
- II - Oliveras
- V- Albada

— Nocturno

Lennox Berkeley (1903-1989)

— Sonatina op. 51

- I - Allegretto

Mauro Giuliani (1781-1829)

— Grande Abertura op. 61

Local: Teatro das Oficinas de Música da UFG
21/11/2011 – 21:00h

Violão: Leonardo Casarin Kaminski
Orientador: Dr. Werner Aguiar

NOTAS DE PROGRAMA:

Nascido em Havana (Cuba) em 1939, **Leo Brouwer** é um dos compositores mais importantes para a literatura do violão no século XX. Como violonista, apresentou-se durante muitos anos em casas de concerto ao redor do mundo. Iniciou seus estudos por influência de seu pai ainda na infância, posteriormente ingressou na Hartt College of Music e na Julliard School (EUA). As suas primeiras obras têm notável influência da música folclórica cubana mantendo os processos tradicionais de composição. Durante os anos 60 e 70, nota-se a exploração de sonoridades, serialismo e aleatoriedade em suas obras. Sua produção mais recente é intitulada pelo próprio compositor de "hiper-romantismo nacionalista". **Canticum** foi composta em 1968 a pedido do violonista cubano Carlos Molina e, esta dividida em duas seções, Eclosion e Ditirambo. Na primeira seção, a obra evoca uma constante exploração de métrica, timbres e dinâmicas, e, na seção final há um contraponto rítmico com entre os baixos e a voz superior.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o compositor mais representativo do nacionalismo brasileiro. Entre a sua produção para violão estão a Suíte Popular Brasileira, Prelúdios, Choros n°1 e os 12 Estudos. Escrita a pedido do violonista espanhol Andrés Segovia em 1923, a série de 12 Estudos ficou pronta em 1929 e publicada em 1953. A sequência de estudos ainda é uma das mais importantes obras do violão de concerto. Entre as particularidades dos estudos, podemos destacar o *cantus firmus* na introdução do **Estudo n° 8** que, com algumas alterações, é reapresentado, no decorrer da obra. O **Estudo n° 5** explora o contraponto a 3 vozes no violão, com uma voz intermediaria em terças que se movem por graus conjuntos, motivo que é apresentado nos primeiros compassos permanecendo no decorrer da obra. O **Estudo n° 11** apresenta uma estrutura similar a um rondó, sendo que o tema apresentado na primeira seção se repete com variação de textura na seção central.

O compositor espanhol **Frederico Moreno-Torroba** (1891-1982) teve um grande destaque em sua produção de obras para violão e zarzuelas. Nascido em família de músicos, iniciou seus estudos musicais ainda muito jovem, recebendo aulas de seu pai. Além dos elementos da música espanhola na sua obra, Frederico Moreno-Torroba recebeu influência da música de Ravel, Debussy, e César Frank. **Nocturno** (1926) foi a sua segunda obra dedicada para violão, assim como as **Piezas Características**, de 1931, foram escritas para o violonista espanhol Andrés Segovia. Ambas as composições possuem caráter impressionista incluindo alguns elementos da música tradicional espanhola.

Nascido na Inglaterra, **Sir Lennox Berkeley** (1903-1989) estudou em Oxford e com Nadia Boulanger em Paris. Durante sua carreira como compositor, teve influências de Gabriel Fauré e de Igor Stravinsky. Esse último contribui fortemente para a inclinação neoclássica em suas obras. Entre os gêneros composicionais, destacam-se as de obras orquestrais, vocais e instrumentais. Escrita em 1957 e dedicada ao violonista inglês Julian Bream, na **Sonatina Op. 51** são encontradas técnicas neoclássicas de composição. A sua apresentação está em três movimentos: *Allegretto*, *Lento* e *Rondo: Allegro ma non troppo.*

Notável violonista do Século XIX, **Mauro Giuliani** (1781-1829) teve sua iniciação musical ainda na Itália, sua terra natal. Começou estudando violoncelo, instrumento que permaneceu tocando ao longo da sua carreira, tendo inclusive participado da estreia da Sétima Sinfonia de Ludwig Van Beethoven em 1913. Viveu boa parte da sua vida em Viena, tendo contato com alguns compositores influentes e a alta corte vienense. Sua extensa obra possui forte teor cantábile com notável influência operística. Destacam-se os 3 Concertos, 6 Rossinianas, algumas sonatas e diversos temas e variações assim como Grande Abertura op. 61.

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO
Local: Centro de Cultura e Eventos Prof. Ricardo Freua Bufáiçal
Sala 4 – UFG
03/04/2012 – 15:30h
PROGRAMA

Leo Brouwer (1939-)

— Canticum

- Eclosion
- Ditirambo

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

— 5 Prelúdios

- Prelúdio nº 4

Marlos Nobre (1939-)

— Homenagem a Villa-Lobos op. 46

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

— 12 Estudos

- Estudo nº 11

Lennox Berkeley (1903-1989)

— Sonatina op. 51

- I – Allegretto
- II – Lento
- III – Rondo: Allegro non Troppo

Ástor Piazzolla (1921-1992)

— História do Tango

- II – Café 1930
- III – Nightclub 1960

Participação: Jônatas Ferreira da Silva (Flauta)

Candidato: Leonardo Casarin Kaminski (violão)
Orientador: Dr. Werner Aguiar

NOTAS DE PROGRAMA:

Nascido em Havana (Cuba) em 1939, **Leo Brouwer** é um dos compositores mais importantes para a literatura do violão no século XX. Como violonista, apresentou-se durante muitos anos em casas de concerto ao redor do mundo. Iniciou seus estudos por influência de seu pai ainda na infância, posteriormente ingressou na Hartt College of Music e na Julliard School (EUA). As suas primeiras obras têm notável influência da música folclórica cubana mantendo os processos tradicionais de composição. Durante os anos 60 e 70, nota-se a exploração de sonoridades, serialismo e aleatoriedade em suas obras. Sua produção mais recente é intitulada pelo próprio compositor de "hiper-romantismo nacionalista". **Canticum** foi composta em 1968 a pedido do violonista cubano Carlos Molina, dividindo-se em duas seções, Eclosion e Ditirambo. Na primeira seção, a obra evoca uma constante exploração de métrica, timbres e dinâmicas, e na seção final, há um contraponto rítmico com entre os baixos e a voz superior.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o compositor mais representativo do nacionalismo brasileiro. Entre a sua produção para violão estão a Suíte Popular Brasileira, Choros n°1, 12 Estudos e os Prelúdios. Escritos em 1940 e dedicados a esposa do compositor, Arminda Villa-Lobos, os Prelúdios foram estreados em 1943 pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro, em Montevidéu. Dentro de uma série de 5 prelúdios conhecidos, o **Prelúdio n° 4** homenageia o índio brasileiro, onde o violão faz soar o "canto" e a "batida dos tambores indígenas". Os 12 Estudos, escritos a pedido do violonista espanhol Andrés Segovia em 1923, ficaram prontos em 1929 e publicados em 1953. A sequência de estudos, ainda é uma das mais importantes obras para o violão de concerto. Entre as particularidades, o **Estudo n° 11** apresenta uma estrutura similar a um rondó, sendo que o tema apresentado na primeira seção se repete com variação de textura na seção central.

O pianista, regente e compositor recifense **Marlos Nobre** (1939), iniciou seus estudos musicais em sua cidade natal. Ainda no Brasil, estudou com Koellreutter e Camargo Guarnieri, posteriormente com Alberto Ginastera, Aaron Copland e Luigi Dallapiccola e Olivier Messiaen. Em distintas fases de composição, sua obra apresenta elementos tonais, atonais, politonais, dodecafônico, serialista, aleatório e do folclore brasileiro. Em um único movimento, a **Homenagem a Villa-Lobos op. 46** para violão solo foi escrita em 1977 e estreada no ano subsequente pelo violonista brasileiro Dagoberto Linhares, a quem foi dedicada. Em 1979 a obra serviu como peça de confronto para os finalistas do "XXI International Guitar Competition" da Radio France em Paris.

Nascido na Inglaterra, **Sir Lennox Berkeley** (1903-1989) estudou em Oxford e com Nadia Boulanger em Paris. Durante sua carreira como compositor, teve influências de Gabriel Fauré e de Igor Stravinsky. Esse último contribui fortemente para a inclinação neoclássica em suas obras. Entre os gêneros composicionais, destacam-se as de obras orquestrais, vocais e instrumentais. Escrita em 1957 e dedicada ao violonista inglês Julian Bream, a **Sonatina Op. 51** possui características neoclássicas de composição. A sua apresentação está em três movimentos: *Allegretto*, *Lento* e *Rondo: Allegro non troppo.*

Astor Piazzolla (1921-1992) foi um compositor e bandeonista argentino. Conhecido mundialmente por levar o tango às salas de concerto internacionais, Piazzolla utilizou elementos do jazz e da música erudita na música popular urbana argentina. Residiu em Nova York, Milão e Paris, sendo que nessa última cidade teve aulas de composição com a famosa professora francesa Nadia Boulanger. Escrita originalmente para flauta e violão, a **História do Tango** está dividida em quatro movimentos, os quais fazem um retrospecto do desenvolvimento do tango. O segundo movimento **Café 1930,** faz menção ao tango na terceira década de século XX. Nessa época, o tango se tornou mais "musical e romântico", deixando de ser dançado para ser ouvido pelo público. **Nightclub 1960** remete ao tango no momento em que atinge o status de música internacional, levando o público a frequentar as casas noturnas para escutar o "novo tango".

PARTE B: ARTIGO

INTRODUÇÃO

Previamente à realização de uma performance musical, o instrumentista percorre processos cognitivos que o habilita à execução de uma obra. Esses processos são parte da preparação de uma peça musical para a sua performance. Essa preparação inclui os momentos em que o instrumentista estuda a obra, desde o seu primeiro contato com ela até os últimos preparativos para executá-la diante de uma plateia. O objetivo desta pesquisa é documentar a preparação de uma obra musical, previamente escolhida, visando a performance por um violonista que utilizou livros didáticos instrumentais no decorrer da presente investigação. Após o resultado final do processo de investigação, espera-se confirmar, ou não, a hipótese de que a prática deliberada na preparação da performance instrumental fornece subsídios suficientes para gerar consistência e segurança para esse investigador instrumentista, em uma apresentação pública.

A presente investigação busca responder algumas questões que nortearam a elaboração desta pesquisa: quais seriam as estratégias que esse investigador poderia adotar na construção da performance instrumental de uma obra? Deliberar a prática instrumental seguindo opiniões de diferentes autores forneceria um resultado satisfatório nos estudos? Como o estudante pode se adaptar aos métodos, previamente estabelecidos, considerando o seu conhecimento tácito? A principal justificativa para a realização desta pesquisa se deu pela necessidade do autor deste trabalho em encontrar respostas às questões supramencionadas.

Durante as experiências na carreira acadêmica e profissional desse investigador, foram recolhidas informações sobre propostas de estudos díspares. A partir dessa pluralidade de dados, houve a motivação para esta investigação. Esse conhecimento foi adquirido como estudante de música através de aulas com vários professores e ao participar como aluno de diversas *masterclasses*. Assim, em busca de uma melhor performance, ocorreram experimentos por variados caminhos com o objetivo de realizar a execução desejada em uma apresentação pública. Algumas dessas metodologias de estudos apresentaram melhor rendimento em diferentes épocas e com diferentes obras. Durante a atuação, como professor, do autor deste trabalho, foi percebido que os alunos experimentavam deferentes propostas de estudos. Assim, era perceptível que o estudante de música, em muitos casos, procurava o seu melhor processo na preparação de uma peça musical por meio de

diversas tentativas, apesar de que alguns desses casos levam muito tempo para encontrá-las.

Ainda relacionado às propostas de estudos a partir de experiências pessoais, o compositor e violonista do século XIX Fernando Sor (2007), na introdução de seu método, afirma que sua intenção é indicar o caminho que ele mesmo seguira para obter os melhores resultados no violão. Esta obra, escrita originalmente em 1832, reporta algumas das experiências pessoais do autor como estudante.

Da mesma forma que Sor, outros autores como Carlevaro, (1974; 1984) e Gieseking e Leimer (1949) passavam ao seu público-alvo sua concepção de técnica e métodos de estudo do determinado instrumento. Fortalecia-se, assim, uma tradição de transmissão de ensinamentos de mestres para alunos, e consequentemente, proliferavam-se ideias díspares, desde o século XVIII, a respeito do planejamento de estudos em performance musical. Jorgensen (2004, p. 87) confirma que "a maior parte destes trabalhos estão baseados na experiência pessoal e a opinião dos autores e suas visões são frequentemente contraditórias[1]". No decorrer do século XX, há um aumento considerável no número de pesquisas sobre a preparação para a performance musical, tornando-se esse um tema recorrente em publicações na área de música.

O aumento significativo de pesquisas sobre a preparação da performance ocorreu durante a segunda metade do século XX com os avanços das pesquisas empíricas e sobre cognição musical. Com isso, a pesquisa em performance musical começa a adentrar outras áreas do conhecimento como a psicologia e as neurociências. Assim, a investigação em performance musical passou a oferecer uma gama de vertentes, desde a análise de elementos empregados pelo compositor em uma obra, à identificação das características interpretativas do *performer*, até algum elemento técnico do próprio instrumento musical, tais como algum processo de transcrição, composição ou o uso de alguma técnica específica do instrumento.

Contudo, observamos que a notoriedade deste tipo de pesquisa é fortalecida pela constante busca na formação dos instrumentistas, levando muitos investigadores a iniciarem o desenvolvimento de pesquisas empíricas e interdisciplinares em música. A preocupação dos pesquisadores com o instrumentista ensejou a busca por informações no sentido de alcançar melhores

[1] Tradução do autor: Most of these works are based on the personal experience and opinions of the authors, and their views are often contradictory.

resultados a cada performance realizada. O primeiro estudo empírico sobre os processos de aprendizagem em performance está datado de 1916 e publicado pelo pianista húngaro Sandor Kovacs (Santiago 2001, Jorgensen 2004, Barros 2008, Araújo 2010). Kovacs relatou algumas de suas experiências como professor e citou dificuldades que seus alunos tinham em apresentar obras difíceis de memória. Segundo Jorgensen (2004), durante os vinte anos subsequentes, apenas três trabalhos nessa área foram publicados. "Desde 1975, o número de estudos publicados sobre estratégias de práticas individuais tem gradualmente aumentado em cada década e, aproximadamente dois terços dos trabalhos publicados de 1916 ao presente, estão datados de 1990 ou depois" [2] (JORGENSEN, 2004, p. 87).

Podemos afirmar que, em data anterior à pesquisa realizada por Kovacs, assim como esta supracitada ascensão das pesquisas empíricas, as fontes documentais disponíveis para os estudantes em performance musical eram apenas tratados instrumentais. Geralmente, específicos a cada instrumento, esses materiais ainda são foco de estudos. Publicações recentes também estão baseadas nessas obras, além do que, alguns desses métodos continuam sendo reeditados nas últimas décadas.

A pesquisa empírica diretamente ligada aos processos cognitivos do estudante-intérprete de música se solidifica a partir da segunda metade do século XX, resultado do desenvolvimento da pesquisa em música e sua ligação com outras áreas do conhecimento. Para Gabrielsson (2003), o surgimento das pesquisas sobre o planejamento da performance está fortemente relacionado ao aparecimento dos estudos da psicologia cognitiva neste período.

Em sua tese de doutoramento, Luis Claudio Barros (2008) faz um levantamento sobre a pesquisa empírica a respeito do planejamento da execução instrumental. Assim, este autor enquadra as publicações em temas de pesquisas e em categorias de abrangência maior, tais como:

a) Temáticas relativas à analise do comportamento durante o estudo; organização, características e tipos de prática;
b) Temáticas que abordam estratégias de estudo;

[2] Tradução do autor: Since 1975, the number of published studies on individual practices strategies has gradually increased with each decade, and approximately two thirds of the published works from 1916 to present are dated 1990 or later.

c) Temáticas que abordam a representação mental da música e processos cognitivos envolvidos na memorização.

Barros categorizou algumas das tendências das pesquisas em performance musical, em que há uma estreita busca por subsídios na área da psicologia cognitiva. Essa ligação entre estas duas áreas do conhecimento fez com que ocorresse um fortalecimento da pesquisa de caráter científico em música. Segundo o próprio autor:

> Os trabalhos realizados nesta linha de pesquisa apresentam muitas ramificações temáticas, geralmente para verificar a análise do comportamento da prática instrumental, os níveis diferentes de execução e os aspectos particulares da prática, como aplicações e efeito das estratégias de estudo. De modo geral estas pesquisas são estruturadas sob tendências da psicologia cognitiva adotando um amplo espectro investigativo: diferentes métodos (sendo as pesquisas descritivas com delineamento experimental uma das mais utilizadas, seguidas dos estudos de casos), técnicas de pesquisa variadas (destacando-se a entrevista semi-estruturada como a mais empregada, além do registro em vídeos da prática instrumental) e uma amostragem que varia tanto em número quanto em nível de habilidade musical (BARROS, 2008, p. 236).

Um dos materiais mais relevantes para a execução da presente investigação foi publicado, primeiramente em 1930, pelos pianistas Walter Gieseking e Karl Leimer, intitulado “Como devemos estudar piano”. Tal obra propõe, resumidamente, a metodologia que o pianista Karl Leimer havia trabalhado com seus alunos, dentre eles Gieseking. Na obra (1949), os autores tratam de aspectos tais como a memorização e as etapas para se obter um resultado satisfatório na execução de uma obra musical, reforçando que a leitura com reflexão pode permitir ao aluno uma melhor visão da obra estudada. O autor aconselha o leitor ao estudo reflexivo, na medida em que realiza um treinamento auditivo do que está sendo tocado e procura obter uma boa concentração. “Com o aperfeiçoamento do processo, chega-se a preparar até a execução técnica pela reflexão, de tal modo que uma peça sem nenhum estudo no instrumento possa ser executada de cor com perfeição, e até mesmo em tempo espantosamente curto”. (GIESEKING;LEIMER 1949, p. 11). No prefácio da obra, Gieseking afirma que Leimer ensinava o aluno a se ouvir, sendo que “esta auto audição crítica é o fator principal no estudo geral da música” (GIESEKING; LEIMER, 1949 p.4). Ao explicitar a fundamentação do método, os autores o consideram não apenas inovador para a época, mas a maneira correta de

realizar os estudos. Segue a citação das palavras dos autores sobre o próprio trabalho:

> O meu método criou uma maneira de tocar que, especialmente a respeito da interpretação, se diferencia muito da maneira comum. Este método se baseia na observação atenta de uma série de exigências, a meu ver, evidentes; a maneira com que aplico estas exigências e as formulei num sistema, representa o mais curto, senão o único caminho para levar o talento musical de um aluno a um desenvolvimento realmente completo, e auxiliá-lo, a adquirir o máximo de expressividade. (GIESEKING; LEIMER, 1949, P.9)

Entre publicações do século XXI que abordam a memorização na construção da performance musical estão Williamon (2002), Williamon e Valentine (2002), Ray (2009), Santiago (2001), Chaffin *et al.* (2009), Chaffin e Logan (2006). Esses trabalhos expõem técnicas e estratégias de memorização ou estudos de casos com instrumentistas, e acredita-se que contribuem, cientificamente, para a performance musical. Os artigos de autoria de Chaffin, supracitados, descrevem respectivamente os estudos e performances de uma violoncelista e uma pianista ao longo de meses, podendo este primeiro ser considerado “a mais completa descrição do processo de aprendizagem de um músico profissional” (Barros, 2008, p. 71).

Um estudo de caráter experimental, com autoria de Williamon e Valentine (2002), avaliou 22 pianistas de diferentes níveis e discutiu a importância das fronteiras estruturais da obra para a memorização da performance. Alguns autores como Connolly e Williamon (2002), Ginsborg (2004) e Gordon (2006) sugerem sistematizações para a memorização, incluindo algumas estratégias para um bom funcionamento do aparato neurológico durante os estudos.

Outros autores se referem mais diretamente às práticas da construção da performance musical, de uma forma geral, entre eles Klickstein (2009) e Jorgensen (2004). Na obra do autor sueco Harald Jorgensen (2004) são apresentadas algumas sugestões de estratégias de estudo individual para a preparação de uma performance. O autor embasa suas afirmações em referenciais teóricos que expõem pesquisas empíricas na área. Jorgensen (2004) considera a prática individual importante para a formação do performer, pois com o decorrer da experiência aliada à prática correta, o indivíduo definirá as suas próprias estratégias de estudo. Para o autor, o estudo individual é um momento de autoaprendizagem, pois com a ausência do professor, os estudantes devem se monitorar constantemente e elaborar as suas próprias estratégias. Para isso, é necessário que os estudantes tenham autonomia

para estabelecer tais etapas do estudo: planejamento e preparação da prática; execução da prática; observação e avaliação da prática. Segundo Jorgensen (2004), na prática individual, deve-se estabelecer e executar as metas e objetivos, preparar para a performance em público, assim como saber avaliá-la.

A obra do violonista Gerald Klickstein (2009) está direcionada tanto a cantores quanto a instrumentistas, mas não ao violão especificamente. Essa explana algumas estratégias de estudos na construção de uma performance ao cruzar os dados com alguns relatos de experiências vivenciados pelo próprio autor, durante sua atividade como professor. Assim como Jorgensen (2004), Klickstein (2009) enfatiza o estabelecimento de metas, a necessidade de evitar situações que interrompem a continuidade dos estudos e a realização por parte do estudante de uma autoavaliação crítica de suas execuções. Klickstein (2009) ainda aborda a memorização musical, o enfrentamento das dificuldades técnicas e interpretativas, a realização das nuances musicais e também aspectos sobre a preparação específica para audições e concursos musicais.

O violonista Marcos Vinícius Araújo (2010) afirma que “a maior parte dos trabalhos revisados sobre as estratégias de estudo foram realizados com pianistas. Na literatura específica de violão essa temática é pouco abordada” (p. 19). Araújo se refere à falta de referenciais teóricos vinculados ao violão, pois o que mais foi publicado são tratados instrumentais que, muitas vezes, possuem conteúdo puramente técnico e de formação do instrumentista, tais como Carlevaro (1974; 1984), Pujol (1934), Tennant (1995) e Sor (2007). Por outro lado, as estratégias de estudos sugeridos por autores que não se referem diretamente ao violão, em muitos casos, podem ser aplicadas no estudo por violonistas.

O método de Fernando Sor (2007) inclui etapas elementares dos estudos no violão como postura do estudante e posicionamento do instrumento, exercícios técnicos e acompanhamento de trechos musicais ao violão. Sor pode ser considerado apenas um entre outros violonistas de sua época que também escreveram tratados instrumentais com o mesmo tipo de abordagem.

Já no século XX, as obras dos violonistas Emílio Pujol (1934) e Abel Carlevaro (1974) se constituíram como alguns dos tratados sobre técnica instrumental que ainda são muito abordados por violonistas da atualidade. Ambos estão divididos em quatro volumes. Os livros de Pujol (1934) estão escritos de forma que o estudante possa condicionar sua técnica com exercícios progressivos, sendo

o primeiro volume escrito para iniciantes, ensinando os conceitos básicos para começar os estudos no violão. Os três últimos volumes expõem exercícios técnicos com dificuldade progressiva para que o estudante alcance domínio no instrumento ao longo dos estudos. Sobre sua obra, Carlevaro afirma que "buscar o melhor e o mais racional caminho para guiar um desenvolvimento das aptidões dos estudantes é o objetivo deste trabalho[3]" (CARLEVARO, 1974, Caderno 1, p.1). O autor se refere exclusivamente à técnica empregada na execução violonística, foco principal dos seus quatro cadernos de exercícios de técnica instrumental da "*Série didáctica para guitarra*" publicados em 1974. Os quatro volumes de exercícios estão divididos respectivamente em: escalas, técnicas de mão direita, ligados de mão esquerda e outras técnicas de mão esquerda, como translado, abertura e independência dos dedos. Excluindo os exercícios, Abel Carlevaro em 1979 publicou um livro apresentando a sua visão sobre a técnica instrumental. Nessa obra, o autor expõe como executar a técnica corretamente, servindo de apoio aos quatro volumes então publicados.

Abel Carlevaro (1987; 1988; 1989; 1993) também publicou os quatro volumes intitulados "Guitar Masterclass", realizando ensaios sobre algumas obras do repertório tradicional do violão. O autor procurou fazer um ensaio sobre técnica e interpretação das obras, assim como sugestões de exercícios que possam auxiliar o intérprete a executar com facilidade mecânica determinada situação. Além disso, Carlevaro sugere etapas de estudos em uma determinada obra e como vencer os obstáculos causados pela dificuldade técnica.

Outros autores violonistas, como Tennant (1995) e Fernández (2001), dedicam os seus trabalhos ao treinamento técnico, exercícios para que o instrumentista possa dominar mecanicamente o instrumento. Parkening (1999) e Tennant (1995) fazem breves explicações sobre possíveis elementos presentes na construção da performance. Entre esses elementos está a ansiedade do performer, suas causas e sugestões de como pode ser evitada, além de tratarem do mecanismo, das posturas do corpo e das mãos, formas de toques e sonoridades, bem como cuidados para um bom desenvolvimento da mecânica de uma forma geral. Já Fernández (2001) procura abordar, de forma organizada, os principais mecanismos e técnica da prática do violão e sua aplicação em exemplos de

[3] Tradução do autor: Searching the best and most rational way to guide and develop to the maximum the student's aptitudes is the object of this work.

importantes obras da literatura do instrumento. O autor observa que, para bons resultados, o importante é obter o desejo de atingir as metas por parte do estudante, fazendo um alerta para possíveis práticas que possam resultar em performances insatisfatórias.

> Estudantes de violão sérios usam, muito frequentemente, um método de aprendizagem baseado principalmente no mecanismo de repetição. Isto pode acontecer deliberadamente ou pode ser o resultado de análise metodológica negligente tanto na parte do professor como do aluno[4]. (FERNÁNDEZ, 2001, p.7)

Fernández (2001) se refere à necessidade de realizar uma análise das dificuldades encontradas antes de tentar solucionar algum problema de execução durante os estudos. Assim, o autor incita a solucionar de forma deliberada trechos com dificuldade técnica e de grande demanda de concentração. Dessa forma, podemos concluir que apenas realizar repetições sem estar focado na solução dos problemas de execução, pode não resolvê-los.

Ainda entre os autores violonistas, Ryan (1991) expõe um conteúdo direcionado ao estudante e professores de violão. Este autor expõe exercícios de enfrentamento das dificuldades técnicas no decorrer dos estudos, preparação individual, interpretação e a atuação no palco. Em seus exemplos musicais são expostas obras importantes para a literatura do repertório violonístico, seguidos por sugestões de enfrentamento das dificuldades. Mais direcionado ao melhor aproveitamento do tempo dos estudos, Iznaola (2000) e Provost (1992, 1994) não expõem exercícios técnicos, mas aspectos que esses consideram importantes durante preparação para a performance violonística. Iznaola (2000) sugere algumas sistematizações de estudos durante a prática individual. Com a revisão de literatura realizada neste trabalho, chegou-se à conclusão que esses materiais escritos por Provost, Iznaola e Ryan podem ser considerados o mais completo referencial teórico, pois abordam a construção da performance e estratégias de estudos diretamente relacionados ao violão. Embora, esses materiais também podem servir como apoio para profissionais e estudantes de outros instrumentos.

No sentido de viabilizar os objetivos dessa pesquisa, foi escolhida uma obra em que pudessem ser observados os aspectos da preparação para a performance.

---

[4] Tradução do autor: Serious guitar students use, too often, a method of learning based mainly on mechanical repetition. This may happen deliberately, or can be the result of neglecting methodological analysis on the part of either the student or the teacher.

Os critérios utilizados para a escolha da obra foram de que esta deveria refletir aspectos técnicos e musicais do repertório comumente abordado na formação acadêmica do violonista. Considera-se, para tanto, critérios como a relevância da composição do ponto de vista da cultura instrumental, o uso de linguagem e das técnicas tradicionais do instrumento na medida em que sejam compatíveis com as habilidades deste investigador. Tendo esses critérios em vista e, após sugestões, de diversas obras, deste e de seu respectivo orientador, foi escolhida a “Homenagem a Villa-Lobos op. 46” do compositor brasileiro Marlos Nobre. Os fatores determinantes para a escolha dessa obra ocorreram para atender os critérios supramencionados e por este investigador nunca tê-la estudado. Assim, a presente pesquisa poderia ser iniciada com uma obra pouco familiar para o autor deste trabalho. Esta escolha foi estabelecida para que o desenvolvimento da pesquisa tivesse um bom andamento e seus resultados fossem pertinentes a violonistas e estudantes em formação acadêmica.

A obra “Homenagem a Villa-Lobos op. 46” para violão solo foi escrita em 1977 e estreada no ano subsequente pelo violonista brasileiro Dagoberto Linhares, a quem foi dedicada. Em 1979, a obra serviu como peça de confronto para os finalistas do “XXI International Guitar Competition” da Radio France em Paris. A peça se apresenta em um único movimento, a duas vozes, com variações constantes de andamento e uma elevada amplitude dinâmica. A partitura utilizada na presente investigação foi publicada pela editora Marlos Nobre Edition.

A realização da presente investigação teve as seguintes etapas metodologicas: 1) levantamento das publicações que abordam o processo de planejamento da performance musical. 2) seleção dos materiais pertinentes ao desenvolvimento do trabalho. 3) seleção e organização dos materiais de forma que pudessem auxiliar o autor do presente trabalho no decorrer da preparação da performance. 4) elaboração do roteiro de estudos para o planejamento do aprendizado de uma peça musical, seguido da execução da pesquisa investigatória. 5) realização das 32 seções de estudos (S.E.) desta pesquisa, registradas em vídeo com a intenção de auxiliar a coleta de dados em casos de dúvidas. 6) discussão dos resultados encontrados com os materiais dos referenciais teóricos.

Para a realização do processo de preparação da peça musical em questão, foram escolhidas algumas etapas que nortearam a presente investigação. São elas: 1) definição de metas e objetivos; 2) agendamento e planejamento da construção da

performance; 3) escolha das digitações; 4) resolução das dificuldades motoras; 5) memorização musical. A realização dessas etapas na presente investigação está subsidiada pelos referenciais teóricos que serão apresentados por este autor no decorrer da ivestigação. Essas etapas, muitas vezes, ocorrem simultaneamente com a leitura realizada da obra, sendo que estão embasadas em autores aqui mencionados.

Este artigo de conclusão de curso está dividido em duas partes principais. Na parte inicial, são apresentados os materiais extraídos dos referenciais teóricos e elegidos por este investigador, apontando alguns elementos que se relacionam diretamente com a investigação realizada durante a elaboração desta pesquisa. Por último, foi realizado um relatório sobre a preparação da obra musical escolhida para a performance. Para isso, discriminaram-se as etapas e processos de escolhas acerca da literatura, previamente estabelecida, durante a preparação de uma obra instrumental. Esta parte do trabalho é configurada como relato do processo de preparação para a performance da Homenagem a Villa-Lobos op. 46 do compositor Marlos Nobre.

1. ELEMENTOS DE INTERFERÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

1.1. Condicionantes prévios do violonista para o estudo da obra

Por condicionantes prévios para o estudo da obra, entende-se os conhecimentos e habilidades que o instrumentista deve ter para proporcionar uma execução fluente. Entre esses condicionantes prévios, está incluso o conhecimento da linguagem musical e de leitura musical. Na tradição do ensino de música, em conservatórios e universidades, é natural que os instrumentistas tenham domínio da leitura musical e que essa se constitua em um dos principais meios para construir a performance musical. Portanto, um dos pontos iniciais da relação do instrumentista com a obra se dá pelo contato com a partitura e, por razões óbvias, é necessário ter conhecimento da escrita musical nela contida.

Em uma visão geral da partitura da obra em questão, revela-se que o violonista necessita dominar uma série de elementos. Quanto ao aspecto musical: há alternância de figuração rítmica, deslocamento de acentuação, dinâmica variada, mudança de caráter e andamento, amplitude dinâmica, assim como tratamento polifônico e monofônico. Quanto às dificuldades técnicas: uso extensivo do registro, diferentes técnicas de mão direita, técnicas simultâneas e diferentes em decorrência do uso da polifonia, simultaneidade de articulação com e sem ligados, e abertura longitudinal forçada dos dedos.

1.2. Subsídios para pré-estabelecer a deliberação do estudo de uma peça musical

1.2.1. Definição das metas e objetivos

Para que o intérprete possa empreender o aprendizado de uma obra musical, ele deve estabelecer suas metas e objetivos visando o planejamento de uma seção de prática. Com isso, pode-se realizar um plano com o cronograma de execução das estratégias de aprendizado, assim como se estabelecer o que será abordado

durante o período de estudos. Para Jorgensen (2004), determinar os objetivos e cumprir o planejamento pode sustentar um estudo eficaz. “Indivíduos que planejam o que fazer – e sabem por que eles fazem algo e o que eles desejam realizar – podem fazer sua seção prática mais eficiente[5]” (Jorgensen, 2004, p. 89). Para isso, o mesmo autor considera que o intérprete precisa deixar da forma mais clara possível, no início da seção de estudos, as intenções e as metas a atingir durante a prática individual. Essas afirmações também são mencionada por Provost (1994), que considera que “para atingir qualquer nível de sucesso na performance, seu objetivo prático deve ser completamente claro. Sem objetivos práticos, é impossível alcançar seu objetivo da performance[6]” (p. 39). Ainda relacionado à clareza dos objetivos, Gordon (2006) considera que o intérprete deve estabelecer objetivos a curto e longo prazo na preparação de uma obra. Mas, muitas vezes, esses objetivos serão atingidos através de diversas etapas.

> Esboce os vários estágios da preparação para seu objetivo. Um esboço irá ajudar você a dividir em segmentos o processo que você está prestes a realizar. Primeiro, estabeleça uma série de objetivos internos, marque-os durante o caminho. Estas pausas psicológicas fornecem pontos onde você pode parar para avaliar a distância que você chegou, verificar suas atitudes e, se necessário, fazer ajustes antes de você começar o próximo segmento[7] (GORDON, 2006, p.46).

Realizar esses esboços é uma maneira de deixar claro as etapas e objetivos na execução do planejamento de estudo. Ao aprofundar mais esse princípio de Gordon (2006), Klickstein (2009) aconselha seus alunos a documentarem os objetivos em folhas de papel ou arquivos de computador. “Documentar garante que você não irá perder o controle de qualquer objetivo”[8] (KLICKSTEIN, 2009, p.7). Logo, o intérprete deve recorrer a esses documentos com as metas estabelecidas em forma de um lembrete.

Frustrando o planejamento inicial, podem surgir outras dificuldades que alteram o cronograma inicial. Segundo Jorgensen, “objetivos vem e vão, e eles irão

---

[5] Tradução do autor: Individual who plan what to do – and know why they do something and what they wish to accomplish – can make their practice sections more efficient.

[6] Tradução do autor: To achieve any successful performance level, your practice goals must be completely clarified. Without clear practice goals, it is impossible to reach your performance goals.

[7] Tradução do autor: Outline the various stages involved in preparing for your goal. An outline will help to break down into segments the process you are about to undertake. First, set up a series of interim goals, markers along the way. These psychological breathers provide points where you can pause to appreciate the distance you have come, check yours bearings, and, if necessary, make adjustments before you begin the next segment.

[8] Tradução do autor: Documenting guarantees that you won’t lose track of any goals.

mudar durante um longo processo de ensaio[9]" (2004, p. 89). Segundo esse autor, o indivíduo não deve evitar o planejamento simplesmente porque surgirão situações imprevistas, mas sim, aprender a lidar com a reformulação dos objetivos iniciais.

1.2.2. Agendamento e planejamento da construção da performance

Depois do intérprete ter definido as metas e objetivos de estudo em uma obra, deve-se planejar o agendamento de atividades que formará o caminho para atingir as etapas pretendidas. Assim, o instrumentista pode estabelecer um plano de estudos diário ou semanal para alcançar os objetivos previamente estabelecidos. Richard Provost (1994) afirma que para um bom desenvolvimento da prática instrumental é melhor dividir o estudo de uma obra durante a prática semanal, ao invés de várias horas em um dia e retornar após um longo período. Para Klickstein, "um planejamento efetivo permite que se atinja os objetivos musicais sem nos exaurirmos[10]" (2009, p. 11). Provost (1994) afirma que o estudante não deve realizar determinado estudo apenas quando se sentir motivado, mas treinar para alcançar esta motivação antes do início dos estudos.

Gieseking e Leimer (1949) indicam passos para guiar os estudos, sendo que, inicialmente, o intérprete deve estar focado na técnica. Segundo estes autores, tentar colocar nuances musicais sem estar com a passagem tecnicamente resolvida pode fazer com que o ouvido perceba erroneamente a música, levando um maior tempo para resolver tais trechos.

Klickstein (2009) sugere que o planejamento dos estudos contenha: uma prática regular, uma divisão da obra em diversos pequenos trechos, intervalos nos estudos, um aumento gradual da dificuldade e o cuidado com o corpo e mente na rotina. Este autor ainda sugere o estudo diário dividido em cinco estágios da prática, sendo eles: 1) material novo; 2) material em desenvolvimento; 3) material para a performance; 4) técnica 5) musicalidade[11]. Dessa divisão da prática individual sugeridas por Klickstein, contribuem para a presente investigação apenas as três primeiras. Para Jorgensen (2004), o indivíduo precisa fazer contratos consigo

---

[9] Tradução do autor: Goal come and go, and they will change during a long rehearsal process.
[10] Tradução do autor: An effective schedule enable you to achieve your musical goals without becoming exhausted.
[11] Tradução do autor: Five practice zones: new material, developing material, performance material, technique and musicianship.

mesmo, estabelecendo a quantidade de horas a serem praticadas durante a semana, cabendo a ele mesmo cumpri-las. Porém, esse tempo diário nunca deve exceder o limite, momento em que o estudante começa a perder qualidade nos estudos, sendo importante atingir um equilíbrio entre o tempo e o rendimento na prática.

1.2.3. Escolha das digitações

O violonista tem a possibilidade de realizar as mesmas notas em diferentes pontos do instrumento surgindo, então, distintas opções para a execução de uma mesma passagem musical. Daniel Wolff (2001) exalta essa importância da escolha das digitações em uma obra:

> A escolha da digitação é um dos elementos mais importantes no aprendizado de uma obra, principalmente em um instrumento como o violão, no qual uma mesma nota pode ser tocada em diversas regiões do instrumento. Para fazer uma boa digitação, é necessário um profundo conhecimento do violão através de estudo. Portanto, é impossível elucidar em poucas linhas as muitas variáveis encontradas no processo de digitação (WOLFF, 2001, p.15).

Com isso, Wolff expõe que diante da diversidade de possibilidades das digitações, a experiência do indivíduo o levará às melhores escolhas, principalmente se considerarmos que a escolha da digitação não tem exclusivamente como prioridade facilitar, mas possui um reflexo musical.

Seguindo esta linha de pensamento sobre a parte musical e interpretativa, Silveira Filho (2004) expõe que “a percepção das diversidades sonoras que digitações remetem a uma passagem, e a compreensão da relação de uma formulação de digitação com o texto musical, torna a deliberação de uma digitação uma decisão interpretativa” (SILVEIRA FILHO, p 15). Reafirmando Wolff (2001) e Silveira Filho (2004), Fernández (2001) expõe que:

> Para digitar uma passagem com sucesso, a primeira coisa a ser invariavelmente levada em conta é a música. Com isto quero dizer que nós simplesmente devemos ter uma ideia, uma concepção clara do segmento. Isto implica em ter que decidir que andamento, articulação, colorido e dinâmicas são necessárias para o segmento soar conforme nossa concepção[12] (FERNÁNDEZ, 2001 p. 40).

[12] Tradução do autor: To finger a passage successfully, the first thing to be taken into account is invariably the music. By this I mean that we simply must have an idea, a clear conception of the

As considerações de Gieseking e Leimer, expostas no subcapítulo anterior, comparadas à citação de Fernández supramencionada, expõem algumas divergências. Aqui, Fernández aborda as escolhas nos estudos de uma obra, pensando na interpretação de determinada passagem, enquanto Gieseking e Leimer se detêm em um processo do estudo que deve estar inicialmente focado, exclusivamente, na técnica. Após o trabalho de ler e mecanizar determinada passagem, o instrumentista pode começar a levar em conta as variáveis na digitação da obra pelo resultado musical.

Sobre as escolhas de digitação em uma escala, Abel Carlevaro (1984) afirma que "dentro de um contexto musical, a digitação para uma escala que poderia e deveria ser usada, depende do andamento e caráter da obra e, também leva em consideração as possibilidades do instrumento[13]". Para Provost (1992), alguns dos maiores problemas de interpretação são resultados de erros de escolhas das digitações, sendo necessário revê-las quando detectada alguma passagem defeituosa.

Ryan (1991) afirma que o instrumentista precisa ter um completo entendimento de uma determinada passagem musical para, subsequentemente, procurar uma digitação que atenda às suas intenções.

> Quando os dedos já tiveram experimentados muitos padrões diferentes, então você irá descobrir que se você simplesmente pedi-los para produzirem o som que você quer – sem tentar controlar como eles fazem isso – eles irão, de fato, descobrir boas digitações por eles próprios.[14] (RYAN, 1991, p. 184)

Para Ryan, até os dedos encontrarem esse "caminho natural" para soar como desejado, o instrumentista precisa ser muito experiente. Enquanto isso, a solução é realizar testes com diferentes digitações e escolher a que melhor se enquadra na sonoridade esperada.

1.2.4. Resolução das dificuldades motoras

---

segment. This, in turn, implies having decided what tempo, articulation, colour and dynamics are required for the segment to sound corresponding to our conception.

[13] Tradução do autor: Within a musical context, the fingering for a scale that could and should be used depends on the tempo and the character of the work, and also takes into consideration the possibilities of the instrument.

[14] Tradução do autor: When the fingers have had experience with many different patterns, then you will find that if you merely ask them to produce the sound you want – without trying to control how they do it – they will indeed discover good fingerings on their own.

As dificuldades motoras são encontradas no decorrer de alguma obra, no momento em que a passagem possui um nível de complexidade mecânica que vai além das habilidades momentâneas do intérprete. Para Fernández (2000), “mecanismo é o conjunto de habilidades e reflexos adquiridos que tornam a execução do violão possível”[15] (p. 7). O mesmo autor ainda aponta que:

> De acordo com a habilidade do instrumentista, uma passagem em particular pode ser difícil ou fácil; é bastante comum que uma passagem que nós agora consideramos “fácil”, possa ter sido em algum momento, por exemplo, na iniciação de nossos estudos, não apenas “difícil”, mas também dispendioso em tempo e esforço[16] (FERNÁNDEZ, 2000, p. 36).

Face a essas dificuldades, o instrumentista projeta metas para conquistar um objetivo para realizar uma melhor execução. Para Iznaola (2000), uma boa prática ocorre quando, através do foco e continuidade, atingimos os objetivos que nos fornecem qualidade e facilidade na execução. Ainda sobre a qualidade dos estudos, segue a citação do pianista Kaplan (1987):

> Entendemos por melhor maneira aquela que permite atingir um determinado fim ou objetivo – neste caso a coordenação dos movimentos – no menor tempo e com menor gasto de energia possíveis. Resumindo, conseguir o máximo de rendimento com o mínimo de esforço (KAPLAN, 1987, p. 18).

Segundo Iznaola (2000), é necessário que o estudante passe por três etapas essenciais para a resolução de um problema: identificação, entendimento e assimilação. Para esse autor, a assimilação de determinada passagem musical difícil pode ser bem sucedida após uma identificação correta do exato problema. A orientação de um professor pode facilitar essa identificação para os instrumentistas novatos, pois alguém mais experiente pode mais facilmente perceber os motivos dos problemas técnicos e relatá-los ao estudante. Assim como Iznaola, Provost (1992) enfatiza que o violonista deve analisar o problema. Uma sugestão é tocar as mãos separadamente. Se há alguma dificuldade em, por exemplo, tocar apenas a mão direita, o dedilhado deve ser examinado. A assimilação pode ser realizada através de repetições conscientes, na medida em que o instrumentista mantém o foco na resolução do problema dado. Iznaola (2000) afirma que monitorar estes três estágios (identificação, entendimento e assimilação) auxilia um bom planejamento de estudos

---

[15] Tradução do autor: Mechanism is the set of acquired reflexes and skills that make playing the guitar possible.

[16] Tradução do autor: According to the player’s ability a particular passage may be difficult or easy; it is quite common for a passage that we now consider “easy” once to have been, for example at the outset of our studies, not only “difficult” but also costly in time and effort.

e, consequentemente, reflete um ganho de tempo na prática individual. Segundo esse autor:

> Um caminho muito efetivo para resolver problemas técnicos rapidamente e corretamente é a técnica de reconhecimento, em que cada um dos três estágios de identificação, entendimento e assimilação são claramente diferenciados e controlados.[17] (IZNAOLA, 2000, p. 14)

Esses estágios apontados por Iznaola são bem utilizados através do estudo consciente, enquanto que, realizar meramente repetições sem focar na resolução dos problemas, pode apenas fortalecer mecanicamente os erros de execução. Para Provost (1992), os problemas de mecânica podem ser de coordenação motora, quando não há perfeito controle do movimento, ou de reflexo, quando os movimentos dos dedos não correspondem à velocidade pretendida em determinada passagem.

Ainda sobre as repetições, Gordon (2006) sugere que os estudos de passagens que representam desafios mecânicos para o instrumentista podem ser feitos com variação de velocidades, padrões e repetições não contínuas (p. 70). Assim, o instrumentista pode variar o andamento, elevando-o para a superação das dificuldades ou fazendo o processo inverso no reaparecimento das mesmas, bem como alterar extensões de um trecho. Uma sugestão é segmentar e executar em pequenos fragmentos uma passagem problemática, fazendo com que aumente a familiaridade do instrumentista com tal passagem. Essas repetições devem ser intercaladas por pausas, constantemente, a fim de que o instrumentista possa avaliar, concentrar e focar o que deve ser realizado na próxima execução.

Ryan (1991) sugere que o estudante, ao se deparar com um trecho problemático, deve visualizá-lo mentalmente. Assim, sem as preocupações que ocorrem, frequentemente, ao executar o instrumento, o estudante tem mais liberdade para identificar e solucionar o problema que o está impedindo de executar determinada passagem conforme o seu desejo. O mesmo autor ainda sugere que, para elevar a velocidade em uma escala, o instrumentista pode treinar visualizando o ritmo mentalmente, elevando o andamento até transcender a velocidade metronômica previamente alcançada. Depois disso, pode-se praticar no instrumento com andamento desejado. O ritmo pode ser cantado com sílabas representando

---

[17] Tradução do autor: A very effective way to solve technical problems quickly and correctly is the technique of spotting, in which the tree stages of identification, understanding and assimilation are clearly differentiated and controlled.

cada nota a ser executada; deve-se iniciar um pequeno trecho da escala e depois acrescentar um grupo de notas posteriores (ou anteriores).

Sobre a resolução de erros de execução, Gieseking e Leimer (1949) sugerem que o estudante não cometa erros ao estudar, iniciando os estudos de uma passagem musical nova muito lentamente, dando especial atenção ao ritmo, contando lentamente em voz alta para gerar mais precisão. O esclarecimento desses autores para a importância do estudo rítmico dá-se pelo fato de que "[...] erros enraizados, especialmente rítmicos, são quase incorrigíveis" (GIESEKING; LEIMER, 1949, p.37). Indo de acordo com Gieseking e Leimer, Jorgensen (2004, p. 94) afirma que tocar lentamente uma determinada passagem pode ser desafiador, podendo conter mais erros em comparação com o andamento normal. Elevar o andamento de acordo com a superação das dificuldades técnicas pode fazer com que haja mais familiaridade do instrumentista com determinada passagem e, consequentemente, uma melhor fluidez da mecânica quando atingir o andamento original. Jorgensen (2004) chama a atenção para que, durante o estudo lento, o instrumentista tenha cuidado com os movimentos desnecessários do corpo, pois pode gerar uma futura perda de tempo para a correção destes problemas.

As experiências anteriores do instrumentista têm um reflexo direto nas dificuldades ou facilidades que esse encontrará durante o estudo de uma peça musical. Durante a preparação de uma obra, ocorre a transferência de aprendizagem.

> Uma estratégia é usar exercícios gerais e estudos que simplifiquem o problema e gradualmente conduzem a uma solução que é aplicável a uma peça específica. Quando isso acontece é chamado de "transferência de aprendizado" positivo[18]. (NIELSEN *apud* JORGENSEN, 2004 p.93).

Citado por Jorgensen (2004), Nielsen, na sua publicação de 1999 "*Regulation of learning strategies during practice*", expõe a formulação de exercícios que tem por objetivo solucionar uma dificuldade encontrada em uma obra. Essas transferências de aprendizagem ocorrem, normalmente, pelo fato do instrumentista desenvolver uma habilidade ao atingir níveis satisfatórios que o permitem executar uma determinada obra ou exercício. Algumas passagens como arpejos, escalas ou sequências de acordes podem ser encontradas de forma semelhante em uma nova

[18] Tradução do autor: One strategy is to use general exercises and etudes that simplify the problem and gradually bring one toward a solution that is applicable to the specific piece. When this happens, it is called positive "transfer of learning"

obra a ser estudada. Desse modo, o estudante adquire alguma habilidade prévia para determinada situação. Para Iznaola (2000), exercícios de mecânica no violão trabalham aspectos básicos da técnica, tendo o propósito de treinar as habilidades do instrumentista. Logo, o treino de exercícios leva os instrumentistas a realizarem constantemente uma transferência de aprendizagem, pelo fato de estarem usufruindo das habilidades adquiridas no decorrer dos estudos anteriores.

1.2.5. Memorização musical

Autores como Gordon (2006), Hughes (*apud* Williamon, 2002) e Fernández (2001) apresentam a seguinte divisão no treinamento da memória: visual, cinestésica (tátil, digital ou muscular) e auditiva. Esses elementos são chamados de memórias sensoriais e podem ser trabalhadas, separadamente ou concomitantemente, a fim de se obter uma memorização satisfatória.

A memória visual consiste em armazenar as informações impressas na partitura ou outras imagens que sejam sensíveis à visão, tais como a visualização do posicionamento das mãos no instrumento ou gestos de um regente. A memória cinestésica está diretamente ligada à consciência corporal do indivíduo, desenvolvendo habilidades táteis e de coordenação motora. Para Kaplan (1987), “é a memória do movimento, estreitamente ligada às sensações proprioceptivas”(p. 69). Assim, para o instrumentista está relacionada ao tato e às sensações do posicionamento dos braços e dos dedos. A memorização por cinestesia ocorre, muitas vezes, quando o instrumentista repete fragmentos, ou toda a obra diversas vezes, conseguindo tocar sem o auxílio da partitura.

Segundo Ginsborg (2004), a memória cinestésica pode ser bem utilizada em passagens com complexidade técnica nas quais os instrumentistas treinam pequenos trechos como saltos, digitações, escalas ou ainda isolam as dificuldades e executam as mãos separadas.

A memória auditiva pode ser empregada quando o instrumentista possui a capacidade de gravar mentalmente uma sequência de alturas e ritmos, memorizando melodias e harmonias. Apesar desse aspecto da memória enfatizar o elemento auditivo, Gieseking e Leimer (1949) chamam isto de memória visual na medida em que cria uma visualização, isto é, uma compreensão mental de sons imaginados.

Além do uso dos sentidos na memorização, para Chaffin e Logan (2006) e Ginsborg (2004), o conhecimento dos limites estruturais e dos elementos de uma composição permite o estudante formar referências importantes para a memorização. Mas para isso, é necessário que o intérprete consiga reconhecer os aspectos estruturais da obra, ou trechos da música que possam se apresentar fragmentados, sejam eles por sinais expressivos, por aspectos interpretativos, por elementos composicionais ou mesmo por dificuldade técnica, formando assim suas próprias ideias e conceitos. Para Ginsborg (2004), essa forma de memorização explora também partes maiores da obra, assim como frases, seções, modulações, ritornelos e outros aspectos que fazem parte da estrutura formal. Kaplan (1987) chama isto de memória lógica, formada a partir de um esforço voluntário e pelo conhecimento do intérprete, “a compreensão inteligente, a crítica e a escolha de dados” (KAPLAN, 1987, p. 69). Provost (1992) cita a familiarização com a obra através da análise, realizando um estudo da estrutura frasal, melódica harmônica e rítmica, assim como da forma da obra como uma etapa para a memorização consistente.

Semelhante à memória lógica, Chaffin e Logan (2006) abordam alguns pontos-chaves para a recuperação do fluxo da obra, em caso de esquecimento, que podem ser utilizados por instrumentistas durante as execuções. Esses pontos-chaves seriam “marcos” criados pelo intérprete, podendo ser: estruturais – relacionados à estrutura da obra; expressivos – caracterizados pelas mudanças de caráter da obra, como andamento ou textura; interpretativos – locais onde ocorrem mudanças de textura na obra, levando ao intérprete empregar uma maior demanda de atenção; básicos – aspectos técnicos e mecânicos da obra.

Para Diana Santiago (2001), há diversos modos de memorização entre os instrumentistas, mas estão baseados em duas formas principais:

> Apesar de existir variação considerável nos modos pelos quais os músicos procedem para memorizar música, dependendo das percepções que têm de seus pontos fortes e fracos e das necessidades da tarefa, há, de um modo geral, duas abordagens: uma se baseia em processos automatizados auditivos, cinestésicos ou visuais; a outra, na análise cognitiva da estrutura da obra (SANTIAGO, 2001, p. 174).

Podemos compreender que a análise cognitiva a que a autora se refere está vinculada à compreensão dos aspectos formais e estruturais presentes na composição musical, assim como harmonia, contraponto, inflexões de textura, entre

outros. Como parte dessa memória caracterizada pela compreensão de eventos, Chaffin, Logan e Begosh (2008) expõem as memórias: emocional, estrutural e linguística. A memória emocional é ligada às nuances e às emoções inseridas na sua interpretação da obra pelo performer. A memória estrutural estaria ligada à organização das seções da obra e, por fim, a memória linguística estaria relacionada ao discurso mental que o instrumentista faz ao estudar uma obra, advertindo-o ou sugerindo relações com o restante da obra.

Diretamente relacionado com a memória linguística, memória visual e auditiva, os pianistas Gieseking e Leimer (1949) instigam o leitor ao estudo reflexivo. Assim, uma performance pode ser preparada inteiramente pela visualização mental de todos os elementos da obra ao mentalizar notas, ritmos, harmonias, sinais de expressão e os principais procedimentos técnicos na medida em que permite que o instrumentista seja capaz de descrever sua execução inteiramente de memória. Para Ryan (1991), o estudo de memorização pode ser realizado pela visualização através de um processo que difere ao de Gieseking e Leimer por enfatizar exclusivamente os movimentos mecânicos, visualizando cada detalhe da realização da performance. Ryan (1991, p. 182) afirma que renomados intérpretes, como o pianista Arthur Rubinstein e a violonista Sharon Isbin, alegaram realizar esse processo durante seus estudos. Para esse processo de memorização, Ryan assim como Gieseking e Leimer (1949), consideram importante o estudo concentrado concomitante ao intenso treinamento auditivo durante os ensaios.

2. ESTUDO DA OBRA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE

Primeiramente, foram identificadas as divisões da peça do ponto de vista formal. O conhecimento desses elementos, para o auxílio da preparação de uma obra musical, apoia-se em autores como Chaffin e Logan (2006), Ginsborg (2004), Jorgensen (2004) e Provost (1992). Esta análise formal foi o primeiro estudo da obra e auxiliou na identificação dos segmentos específicos, delimitação e exemplificação neste trabalho.

Sobre a obra, pode-se afirmar que as subseções estão bem delimitadas pelo uso de fermatas. Para melhor identificação e descrição dos trechos da obra, no trabalho foi adotado o uso de marcações de ensaio (En.) que estão indicadas na partitura anexa (vide Anexo 1). Estas En. identificam cada segmento da obra a ser estudado, sendo os limites destes escolhidos pelas mudanças de caráter, andamento, textura ou estrutura.

Para a finalidade do trabalho do ponto de vista da preparação da peça para a performance, a obra foi dividida em 14 segmentos identificados pelas En., nomeados pelas letras do alfabeto português em sequência de "**A**" a "**N**". Adotou-se essa maneira de identificar os segmentos, uma vez que o uso da terminologia extensivamente pela análise formal e fraseológica pode ser divergente. Para efeito de localização, adotamos os seguintes tipos de coordenadas: para a localização em trechos sem números de compasso, a numeração de página, sistema e pulso, considerando que o pulso é igual a figura da semínima. Quando há compasso, o método de localização foi página, número de compasso e pulso. A Tabela 1 apresenta os segmentos e suas delimitações na partitura.

Segmento	Páginas	Delimitação	
		Início	Fim
A	1	Início da obra	Último pulso do 3º sistema
B	1	Início do 4º sistema	Primeiro pulso do 5º sistema
C	1 e 2	5º sistema 5º pulso (pág. 1)	3º pulso 2º sistema (pág. 2)
D	2	Seção de semicolcheias no 2º sistema	4º pulso da 3º sistema
E	2	4º pulso do 3º sistema	7º pulso 4º sistema
F	2	8º pulso 3º sistema	4º pulso 6º sistema
G	2	5º pulso do 6º sistema	Fim da 2ª página
H	3	Início da página	1º pulso do 5º sistema
I	3 e 4	2º compasso, 3º sistema (pág. 3)	Cabeça do 2º sistema (pág. 4)
J	4	2º pulso com anacruse 2º sistema	Último pulso do 2º sistema
K	4	Primeiro pulso do 3º sistema	Último pulso do 3º sistema
L	4	Início do 4º sistema	Primeiro pulso do 7º sistema
M	4	2º pulso 7º sistema	Fim da 4ª página
N	5	Início da 5ª página	Fim da 5ª página

TABELA 1: DELIMITAÇÃO DOS SEGMENTOS IDENTIFICADOS PELAS EN. NA PARTITURA DA OBRA HOMENAGEM A VILLA LOBOS OP. 46.

Para realizar a preparação para a performance da obra em questão, foram estabelecidas sete tabelas contendo as informações que conduziram as escolhas do planejamento deste investigador. A determinação dos conteúdos das diretrizes a serem seguidas ocorreu após a reflexão e discussão dos materiais recolhidos na pesquisa bibliográfica. Para deliberar a prática de estudo da “Homenagem a Villa-Lobos” de Marlos Nobre, foram selecionados os materiais que apresentavam pertinência ao trabalho.

Um plano preliminar de estudos foi traçado e depois se realizou uma leitura, seguindo a sugestão de Gieseking e Leimer (1949) de que devemos ler e executar, lentamente, com o auxílio do metrônomo, sem cometer erros e subir o andamento progressivamente. Esse princípio foi utilizado como subsídio para a leitura da obra. O estudo da interpretação foi planejado, inicialmente, para ser realizado a partir da 30ª seção de estudo (S.E.). Ao final da 35ª S.E., era esperado executar a obra com domínio técnico e com as nuances musicais. Ocorrendo mudanças de planos, as 35 S.E. planejadas, foram abreviadas para 32 e a inserção de nuances musicais foram introduzidas no decorrer da S.E. como está descrito no relatório dessas seções. O planejamento considerou algumas revisões ao longo do processo de estudo no sentido de evitar esquecimento de passagens já estudadas. As S.E. foram realizadas entre dezembro de 2011 e março de 2012.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Leitura de **A**	Leitura de **B**	Revisão **A** e **B**	Revisão **A** e **B**	Revisão de **A** e **B**	Leitura de **C**	Revisão de **C**
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Revisão de **C**	Revisão de **C**	Revisão **A**, **B** e **C**	Leitura de **D** e **E**	Leitura de **F** e **G**	Revisão do material estudado até o momento	Leitura de **H**
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Revisão de **H**	Leitura de **I**	Revisão de **I**	Revisão de **I**	Revisão de **H** e **I**	Revisão de **I**	Leitura de **J**
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Leitura de **K** e **L**	Leitura de **M**	Revisão de **A**, **B**, **C**, **D**, **F**, **G**	Revisão de **A**, **B**, **C**, **D**, **F**, **G**	Revisão de **H**, **I**, **J**, **K**, **L**, **M**	Revisão do material estudado até o momento	Leitura de **N**
29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**	**33ª S.E.**	**34ª S.E.**	**35ª S.E.**
Revisão de **N**	Memorização da obra inteira	Memorização da obra inteira	Revisão da obra inteira	Revisão da obra inteira	Revisão da obra inteira	Revisão da obra inteira

TABELA 2: PLANO DE ESTUDOS A LONGO PRAZO.

A Tabela 3 apresenta os materiais estudados durante as S.E. Essa tabela também mostra os objetivos planejados anteriormente a cada S.E. que, muitas vezes, foram alterados devido o rendimento (aquém ou além do esperado) do dia anterior. Nota-se que os planejamentos foram modificados em relação à Tabela 2, devido ao andamento dos estudos ocorrer de maneira diferente do planejamento inicial.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Leitura de **A**	Revisão de **A**	Revisão da mecânica de **A**	Leitura de **B** e revisão dos trechos estudados até o momento	Leitura e execução de **C**	Revisão de **A**, **B** e **C**	Leitura de **D**, **E** e **F**
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Leitura de **G** e revisão de **F**	Revisão de **A** até **G**	Revisão de **A** até **G**	Leitura de **H**	Leitura de **I**	Revisão de **H** e **I**	Revisão de **A**, **B** e **C**
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Revisão de **D**, **E**, **F** e **G**	Revisão de **A** até **G**	Revisão de **H** e **I**	Leitura de **J**, **K** e **L**	Leitura de **M** e **N**	Revisão de **H** até **N**	Memorização de **A**, **B** e **C**
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Memorização de **D**, **E**, **F** e **G**	Memorização da **A** até **G**	Memorização de **H** e **I**	Memorização de **J**, **K** e **L**	Memorização de **M** e **N**	Memorização de **H** até **N**	Memorização de **M** e **N**

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Memorização de **H** até **N**	Revisão dos segmentos **A** até **G**	Revisão dos segmentos **H** até **N**	Resolução dos **P.C.**

TABELA 3: ESTUDOS REALIZADOS EM CADA S.E.

O planejamento da prática diária foi realizado para alcançar os objetivos definidos nos estudos. Pode-se também chamar de planejamento a curto prazo. A metodologia de estudo empregada nos primeiros dias de trabalho, leitura de forma lenta acompanhando o metrônomo, não precisou ser alterada, pois nas primeiras seções foi alcançado resultado satisfatório. A subdivisão em colcheias, através da marcação na partitura, facilitou a leitura dos trechos ritmicamente complexos. A Tabela 4 ilustra, de forma concisa, o planejamento da prática dia a dia.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Realizar a leitura do segmento **A** de forma lenta com auxílio do metrônomo marcando em colcheias	Revisão do dia anterior	Marcando em semínimas, elevar o andamento até encontrar o andamento indicado na partitura. (60 b.p.m.)	Leitura do segmento **B** com andamento lento elevando-o até próximo ao andamento da obra	Leitura do segmento **C** com o uso do metrônomo	Revisão dos segmentos **A**, **B** e **C**	Leitura dos segmentos **D**, **E** e **F**
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Leitura do segmento **G** e revisão do segmento **F**	Revisão dos segmentos de **A** até **G** com marcação do pulso com o metrônomo	Revisão dos segmentos de **A** até **G** com marcação do pulso com o metrônomo	Leitura do segmento **H** com andamento lento elevando-o até o andamento da obra	Leitura do segmento **I** com andamento lento elevando-o até próximo ao andamento da obra	Revisão de **H** e **I** com o metrônomo marcando o pulso	Revisão de **A**, **B** e **C** estudando os trechos mais difíceis com o metrônomo
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Revisão de **D**, **F** e **G** estudando os trechos mais difíceis com o metrônomo	Revisão dos segmentos de **A** até **G** com marcação do pulso com o metrônomo	Revisão dos segmentos **H** e **I** com marcação do pulso com o metrônomo	Leitura de **J** e **L** com o metrônomo marcando o pulso	Leitura de **M** e **N** com o metrônomo marcando o pulso	Revisão de **H** até **N**	Memorização dos segmentos **A** e **B** com reflexão
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Memorização dos segmentos **D**, **E**, **F** e **G** com reflexão	Revisão da memorização dos segmentos **A** até **G**	Memorização dos segmentos **H** e **I** com reflexão	Memorização dos segmentos **J**, **K** e **L** com reflexão	Memorização dos segmentos **M** e **N** com reflexão	Revisão da memorização dos segmentos **H** até **N**	Revisão da memorização dos segmentos **M** e **N**

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Revisão da memorização dos segmentos **H** até **N**	Revisão com reflexão dos segmentos **A** até **G** e identificação dos **pontos críticos (P.C.)**[19]	Revisão com reflexão dos segmentos **H** até **N** e identificação dos **pontos críticos**	Resolução dos **pontos críticos**

TABELA 4: PLANEJAMENTO DA PRÁTICA DIÁRIA.

[19] Os pontos críticos (**P.C.**) serão explicados na página 46.

A delimitação do tempo de estudos e o estabelecimento dos horários para realização das pausas fizeram parte do planejamento e agendamento da prática diária. Como mostra a Tabela 5, nem sempre as pausas e durações das seções de estudos corresponderam à forma planejada. Um dos fatores principais dessa falta de correspondência foi a ansiedade para deixar o trecho estudado o mais próximo à perfeição possível. Em outras situações, as S.E. foram reduzidas ou interrompidas por motivos de força maior. Nota-se que, na maioria das seções, a duração da prática diária diferiu em relação ao planejado inicialmente.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Planejado: 40 minutos com intervalo em 15 min. Realizado: 53 min. com intervalo em 18 min.	Planejado: 30 min. com intervalo em 15 min. Realizado: 29 min. com intervalo em 14 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 15 min. Realizado: 49 min. com intervalo em 47 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado conforme o planejado	Planejado: 40 min. intervalo em 20 min. Realizado: 42 min. com intervalo em 31 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado: 49 min. com intervalo em 25 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado: 25 min. sem intervalo
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado: 43 min. com intervalo em 19 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 15 min. Realizado: 48 min. com intervalo em 22 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado: 37 min. com intervalo em 17 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado: 59 min. com intervalo em 30 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 47 min. com intervalo em 20 min.	Planejado: 60 min. Com intervalo em 30 min. Realizado: 60 min. com intervalo em 22 min.	Planejado: 40 min. sem intervalo. Realizado: 39 min. sem intervalo.
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 17 min. sem intervalo.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 55 min. com intervalo em 38 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 44 min. com intervalo em 16 min.	Planejado: 30 min. com intervalo em 15 min. Realizado: 24 minutos intervalo em 13 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 61 min. com intervalo em 29 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 72 min. com intervalo em 40 min.	Planejado: 60 min. Realizado: 48 min. com intervalo em 43 min.
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 44 min. com intervalo em 19 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 62 min. sem intervalo.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 71 minutos com intervalo em 39 min.	Planejado: 30 min. sem intervalo. Realizado: 40 min. sem intervalo.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 31 minutos sem intervalo.	Planejado: 60 min. Com intervalo em 30 min. Realizado: 33 min. sem intervalo.	Planejado: 30 min. sem intervalo Realizado: 27 min. sem intervalo.

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 57 min. com intervalo em 27 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado: 70 min. com intervalo em 39 min.	Planejado: 40 min. com intervalo em 20 min. Realizado 39 min. com intervalo em 34 min.	Planejado: 60 min. com intervalo em 30 min. Realizado 61 min. com intervalo em 32 min.

TABELA 5: DURAÇÃO E INTERVALOS DE CADA S.E.

As digitações foram escolhidas conforme os resultados encontrados durante a prática. Na leitura inicial, essas foram escolhidas por situações que permitiam conforto de execução, evitando, assim, contrações e distensões forçadas, saltos longos e cruzamentos de dedos. Após ter um conhecimento geral da seção da obra, optou-se por escolhas musicais, focalizando a fluidez, articulação, sonoridade, como afirma outros autores, entre eles Wolff (2001), Fernández (2001) e Carlevaro (1984). A Tabela 6 mostra as S.E. em que foram estudas alterações de digitação.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Digitações foram escolhidas de acordo com o conforto para a mão esquerda	Escolha de acordo com o resultado musical.	Não foi necessário	Escolha da digitação no segmento **B** para facilitar a execução	Escolha de diferentes digitações no segmento **C** para realizar a articulação desejada	Não foi necessário	Conforme sugeridas na partitura
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Escolha de digitação no segmento **F** visando facilitar a execução	Não foi necessário	Não foi necessário	Escolha de digitação para realizar a articulação desejada	Escolha da digitação para realizar o timbre desejado	Não foi necessário	Não foi necessário
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário	Digitação alterada no segmento **L** para facilitar a execução no andamento indicado	Escolha de digitação para realizar a articulação desejada	Não foi necessário	Não foi necessário
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário	Digitação alterada no segmento **J** para facilitar a execução no andamento indicado	Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Não foi necessário	Digitação alterada no segmento **D** para facilitar a execução no andamento indicado	Digitação alterada no segmento **F** para facilitar a execução no andamento indicado	Digitação alterada no segmento **D** para facilitar a execução no andamento indicado

TABELA 6: ESCOLHA DAS DIGITAÇÕES.

No decorrer da leitura, foram encontrados trechos que apresentavam dificuldades de execução na medida em que o andamento era elevado. Foi realizada

a identificação, entendimento e assimilação do problema conforme sugere Iznaola (2000). A partir disso, procurou-se resolver as dificuldades mecânicas ao executar determinada passagem com o mínimo de energia possível, como sugere Kaplan (1987). A Tabela 7 apresenta a resolução de dificuldades mecânicas específicas.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Repetições com variação de padrão e andamento	Não foi necessário	Não foi necessário	Repetições com variação de padrão e andamento	Escolha de diferentes digitações para dar fluidez aos trechos musicais	Não foi necessário	Variação de padrão e andamento
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Repetições com variação de padrão e andamento	Não foi necessário	Repetições com variação de padrão e andamento	Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário	Execução com progressão de andamento
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Execução com andamento muito lento	Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário	Execução com progressão de andamento e mãos separadas	Não foi necessário
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Repetições com variação de padrão e andamento	Não foi necessário	Não foi necessário	Repetições com variação de padrão e andamento	Não foi necessário	Não foi necessário	Não foi necessário

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Repetições com variação de padrão e andamento, e reflexão mental do trecho	Repetições com variação de padrão e andamento, e reflexão mental do trecho	Repetições com variação de padrão e andamento, e reflexão mental do trecho	Repetições com variação de padrão e andamento, e reflexão mental do trecho

TABELA 7: RESOLUÇÃO DAS DIFICULDADES MOTORAS.

O treino exclusivo para memorização voluntária iniciou na 21ª seção de estudo. As S.E. anteriores foram realizadas com auxílio da partitura para a leitura. Mesmo assim, foi perceptível que a memorização involuntária contribuiu para a assimilação da obra, principalmente a memória auditiva e cinestésica. A Tabela 8 mostra os dias de estudos de memorização e os elementos de memorização empregados.

1ª S.E.	**2ª S.E.**	**3ª S.E.**	**4ª S.E.**	**5ª S.E.**	**6ª S.E.**	**7ª S.E.**
Memória cinestésica	Memória cinestésica	Memória cinestésica e auditiva	Estudo não realizado	Memória cinestésica e lógica	Estudo não realizado	Memória lógica e cinestésica
8ª S.E.	**9ª S.E.**	**10ª S.E.**	**11ª S.E.**	**12ª S.E.**	**13ª S.E.**	**14ª S.E.**
Memória cinestésica	Não foi necessário	Memória cinestésica	Memória cinestésica	Estudo não realizado	Memória cinestésica e auditiva	Memória cinestésica e auditiva
15ª S.E.	**16ª S.E.**	**17ª S.E.**	**18ª S.E.**	**19ª S.E.**	**20ª S.E.**	**21ª S.E.**
Memória cinestésica e auditiva	Memória auditiva	Memória cinestésica e auditiva	Memória cinestésica e auditiva	Memória cinestésica e auditiva	Memória auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva
22ª S.E.	**23ª S.E.**	**24ª S.E.**	**25ª S.E.**	**26ª S.E.**	**27ª S.E.**	**28ª S.E.**
Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva e cinestésica	Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica, e auditiva e cinestésica	Memorização por reflexão. Memória lógica e cinestésica

29ª S.E.	**30ª S.E.**	**31ª S.E.**	**32ª S.E.**
Memorização por reflexão. Memória lógica, e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica, e auditiva	Memorização por reflexão. Memória lógica, auditiva e cinestésica	Memória cinestésica e lógica

TABELA 8: ESTUDO DE MEMORIZAÇÃO DA OBRA.

Para um melhor entendimento dos problemas enfrentados durante as seções de estudo, os trechos problemáticos (**T.P.**) estão descritos na Tabela 9. Os **T.P.** podem ser de natureza mecânica, rítmica ou interpretativa. Os **T.P.**, assim como suas delimitações, estão demarcados na partitura anexada ao trabalho.

Trechos Problemáticos	Segmento	Localização	Descrição	Primeira leitura
T.P.1	**A**	Último pulso do 1º sistema do segmento e 1º pulso do 2º sistema	Repetição do dedo polegar da mão direita nas notas "*SI BEMOL*" e "*FÁ*" impedia o fluxo da obra	1ª S.E.
T.P. 2	**A**	4º pulso do segundo sistema do segmento até 4º pulso do 3º sistema	Intercalação entre notas curtas e longas, com dificuldade na contagem do pulso	1ª S.E.
T.P. 3	**B**	8º e 9º pulso do segmento	Dificuldade de fazer o acorde no último pulso do trecho	4ª S.E.
T.P. 4	**C**	Último pulso do 1º sistema do segmento e primeiro pulso do 6º sistema	Dificuldade de fazer o ligado entre *FÁ* e *MI* e executar o *DÓ* com ataque da mão direita	5ª S.E.
T.P. 5	**C**	2º pulso do 2º sistema do segmento até a semicolcheia no início 3º sistema do segmento	Dificuldade em executar o ritmo corretamente	5ª S.E.
T.P. 6	**C**	4º pulso do 3º sistema do segmento **C** até o fim do segmento	Dificuldade de manter o pulso, deslocamento de acentuação e diversas possibilidades de digitação	5ª S.E.
T.P. 7	**E**	Segmento **E** completo	Dificuldade em executar o ritmo corretamente	7ª S.E.
T.P. 8	**F**	4 primeiros pulsos do segmento **F**	Acordes arpejados em andamento rápido com salto de M.E. no último pulso	7ª S.E.
T.P. 9	**F**	4 últimos pulsos do segmento **F**	Saltos de M.E. consecutivos	7ª S.E.
T.P. 10	**H**	1º compasso do segmento **H** até o 1º pulso do 2º compasso	Acordes paralelos executados nas cordas graves do violão	11ª S.E.
T.P. 11	**H**	1º compasso do 4º sistema do segmento **H**	Abertura forçada de M.E.	11ª S.E.
T.P. 12	**I**	1º compasso até o 1º pulso do 3º compasso do segmento **I**	Acordes paralelos executados nas cordas graves do violão	12ª S.E.
T.P. 13	**J**	5º pulso até o fim do segmento **J**	Arpejos com abertura forçada e deslocamento de M.E.	18ª S.E.
T.P. 14	**L**	2 primeiros compassos do segmento **L**	Acordes arpejados em andamento rápido com salto de M.E. seguido por uma sequência de acordes paralelos	18ª S.E.

TABELA 9: TRECHOS PROBLEMÁTICOS.

Os pontos críticos (**P.C.**), encontrados no decorrer do estudo da obra, diferenciam-se dos **T.P.** por serem trechos de dificuldade ainda não resolvida até a 30ª S.E. Os **P.C** foram identificados na 30ª e 31ª S.E. e tiveram a 32ª S.E. exclusivamente para a resolução desses. Alguns **P.C.** apresentam apenas um fragmento dentro da extensão das **T.P.** Os **P.C.** estão descritos, assim como suas delimitações na Tabela 10, abaixo.

Pontos Críticos	Segmento	Localização	Descrição
P.C.1	**A**	Dois últimos pulsos do segmento **A**	Sonoridade da nota *SI BEMOL* com ruídos indesejáveis
P.C. 2	**B**	Dois últimos pulsos do segmento **B**	Atraso para executar o último acorde do segmento **B**
P.C. 3	**D**	Metade do 4º pulso até o fim do segmento **D**	Mudança recente na digitação de M.E. fez com que não houvesse segurança na execução do **P.C.**
P.C. 4	**C**	Dois últimos pulsos no segmento **F**	Dificuldade executar o último acorde do segmento no andamento indicado
P.C. 5	**J**	Dois últimos pulsos do segmento **J**	Ultimo acorde do segmento com atraso na execução e com ruídos indesejáveis
P.C. 6	**L**	Último pulso do 1º compasso até o primeiro pulso do 2º compasso do segmento **L**	Dificuldade para montar o acorde na cabeça do tempo do 2º compasso
P.C. 7	**L**	2º e 3º pulso do 3º compasso do segmento **L**	Dificuldade em realizar a mudança de acorde sem cortar o som após o 1º acorde

TABELA 10: PONTOS CRÍTICOS.

2.1. Relatório das seções de estudo

2.1.1. As seções de estudo

1ª S.E.: nesta S.E. ocorreu a primeira tentativa do autor deste trabalho em executar a obra Homenagem a Villa-Lobos de Marlos Nobre no violão. Como sugestão de Gordon (2006) e Klickstein (2009), para auxiliar a manutenção do foco nos estudos, os objetivos foram escritos em uma folha de papel e expostos próximos à partitura, para que essa, constantemente, fosse visualizada, evitando o esquecimento. A leitura iniciou com o metrônomo com a colcheia igual a 90 b.p.m. Essa leitura com o metrônomo foi realizada para elevar a precisão rítmica durante a leitura, pois segundo Gieseking e Leimer, (1949) “erros rítmicos são quase incorrigíveis” (p. 37). Sugerido por Ryan (1991, p. 169), foi realizada a marcação do pulso em colcheias (metade do tempo), pois o andamento com intervalos muito longos entre dois *ictus* estava dificultando a manutenção do pulso na leitura. A principal dificuldade mecânica encontrada ocorreu no **T.P.1**. Nessa passagem houve um erro de escolha de digitação da M.D. logo, a dificuldade foi analisada e se constatou que a repetição do dedo *p* impedia o fluxo da obra. Optou-se pela utilização do dedo *m* para tocar a nota *FÁ*, resolvendo o problema no andamento executado. Durante a leitura e execução do **T.P. 2** foram necessárias mudanças de digitação, pois os problemas de execução retornavam com a progressão da velocidade, influenciando o instrumentista retornar o andamento inicialmente executado. Assim, foi escolhido executar o **T.P. 2** com a nota *SOL* na 3ª corda solta e as demais notas na 5ª e 6ª cordas, gerando um resultado sonoro mais equilibrado. Foram dedicados 37 minutos à compreensão rítmica do **T.P. 2**. A duração da S.E., planejado inicialmente, foi excedida em 13 minutos.

2ª S.E.: realizou-se uma revisão da S.E. anterior. Os objetivos foram esboçados em uma folha de papel, indicando a revisão do segmento **A** e leitura do **B**. Inicialmente, foi utilizado o andamento metronômico com a semínima igual a 50 b.p.m., mas como surgiam muitas dificuldades de execução, foi reduzido para colcheia igual a 80 b.p.m. Foram despendidos os 15 minutos finais para o estudo rítmico do **T.P. 2**, sendo que o andamento foi elevado, progressivamente, de 100 b.p.m. até 120 b.p.m. com o pulso igual à colcheia. Foi escolhida a marcação em colcheias para facilitar a contagem dos pulsos no **T.P. 2**, auxiliando a marcação

rítmica. O planejamento inicial não foi cumprido, não havendo estudo do segmento **B** da obra.

3ª S.E.: dividida em duas partes, inicialmente foi realizada uma revisão dos estudos anteriores. Para reler a obra, foi utilizada a marcação metronômica com a colcheia igual a 100 b.p.m., obtendo-se resultados positivos. As execuções com a digitação sugerida na partitura tiveram resultados satisfatórios, pois foram fortalecidas mecanicamente após serem executados com a colcheia igual 40 b.p.m. A primeira seção da prática excedeu em 32 minutos o planejamento inicial. A segunda seção terminou com apenas 2 minutos de duração; foi escolhido o encerramento devido ao visível cansaço mental. Mais um dia que não foi cumprido o planejamento inicial esboçado no papel, pois não foi possível executar o segmento **B**. Embora tenha ocorrido esse imprevisto, a mudança de planos foi bem sucedida, pois o segmento **A** foi executado de maneira satisfatória no andamento planejado (60 b.p.m.).

4ª S.E.: o planejamento inicial foi realizado conforme o desejado. O objetivo desta S.E. era executar o segmento **B** no andamento próximo ao indicado na partitura (semínima igual a 60 b.p.m.). A prática iniciou com o uso do metrônomo indicando o pulso em colcheia igual a 60 b.p.m., metade do andamento sugerido na partitura. Alguns erros de execução ocorreram durante a prática e logo foram aplicados os princípios de identificação, entendimento e assimilação do problema na passagem citados por Iznaola (2000). Foi identificado que a repetição do dedo *4* estava causando um atraso na execução da nota *DÓ* (4ª colcheia do 1º pulso do **T.P 3**). Assim, foi alterado a utilização do dedo *4* para o dedo *3* da mão esquerda na execução da nota *FÁ* no último pulso do 4º sistema, como mostra a Figura 1 abaixo, estando em vermelho a antiga digitação e em verde a nova. Tal mudança gerou maior fluidez e segurança na execução do segmento. O objetivo desse estudo foi rapidamente atingido e a segunda parte foi dedicada a uma revisão do conteúdo estudado nas S.E anteriores.

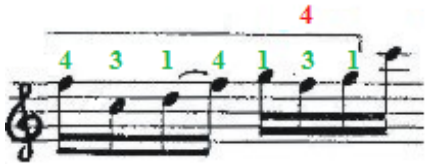


FIGURA 1: ALTERAÇÃO DE DIGITAÇÃO NO SEGMENTO **B** DURANTE A 4ª S.E.

5ª S.E.: foi planejada a leitura e execução do segmento **C**. As principais dificuldades de execução desse segmento estão identificadas pelos **T.P. 4** e **T.P. 6**. Para executar satisfatoriamente esses **T.P.**, foram realizadas repetições com pulso marcado pela semínima igual a 40 b.p.m. Assim, foi possível executar com segurança mecânica o **T.P. 4** e memorizar o deslocamento de acentuação e ritmo do trecho no **T.P. 6**. Comparada com os objetivos estabelecidos, a seção de estudos não correspondeu ao esperado, sendo que os últimos sistemas do trecho não foram executados com a fluidez desejada.

6ª S.E.: com os objetivos não alcançados S.E. anterior, esse dia foi dedicado apenas à revisão do conteúdo estudado na 5ª S.E. Os objetivos foram alcançados no decorrer da prática. A execução do ritmo resultante da intercalação de notas de longa duração (mínima e semínima pontuada) no **T.P. 5** foi considerada a maior dificuldade a ser superada nesta S.E. As digitações foram escolhidas de acordo com as articulações sugeridas na partitura. O resultado foi satisfatório ao final da seção de estudo, sendo alcançados os objetivos esboçados previamente. Ao final do estudo, foi atingido o andamento esperado, *poco píu mosso que tempo Iº*.

7ª S.E.: esta S.E. teve duração de 25 minutos, sendo interrompida por um motivo de força maior. Foi realizada a leitura dos segmentos **D**, **E** e **F**. A leitura iniciou na seção **D**, sem o uso do metrônomo para uma confortável escolha de digitação, subsequentemente, o metrônomo indicou a colcheia igual a 100 b.p.m. e, após 6 minutos, foi elevado para 120 b.p.m. Essa progressão no metrônomo foi escolhida pelo fato de que o trecho aparentou estar mecanicamente seguro. O segmento **E** foi executado com grandes dificuldades no **T.P. 7**, resultado da nota *MI* na 12ª casa da 1ª corda intercaladas com fusas que formam um cromatismo de *RÉ SUSTENIDO* até *SI BEMOL,* na segunda corda (16ª até 11ª casa do violão). Apesar da semelhança rítmica do segmento **E** com fragmentos dos segmentos **A** e **C** (ver anexo, **T.P. 2** e **5**), onde são intercaladas notas longas com fusas, foi difícil a leitura do segmento. Para realizar a contagem dos tempos foi preciso memorizar o ritmo por reflexão mental, após isso foi possível realizá-lo corretamente. Os objetivos de estudo desse dia não foram completamente alcançados, pois o segmento **F** foi executado muito lentamente (colcheia igual a 100 b.p.m.) e sem precisão técnica, sendo dedicado apenas 5 minutos de estudo.

8º S.E.: foi realizado a continuação do estudo do segmento **F**. Iniciou o estudo na metade do andamento (colcheia igual a 96 b.p.m.). O **T.P. 8** foi o trecho com

maior dificuldade mecânica encontrado até este momento no estudo da obra. Para isso, foi executado repetidamente após a detecção e assimilação do problema, visando fortalecer a memória cinestésica. Foi detectado que o problema era a digitação de M.D. nos quatro primeiros tempos do segmento e o salto de M.E. no 4º pulso. Para resolvê-los, foi alterando o uso do dedo *m* para tocar a nota *SOL SUSTENIDO* (2º pulso do segmento) para o dedo *a* e a troca dos dedos *1*, *2* e *3* para *2*, *3* e *4* ao digitar o acorde (1º pulso da seção). Entre essas repetições, foram incluídas as variações de padrão, conforme sugere Gordon (2006). Executava-se os movimentos mecânicos que apresentaram dificuldades, inserindo um tempo posterior ou anterior (ver Figura 2), de acordo com que foi alcançado um nível satisfatório do trecho e fazendo alterações rítmicas. O plano inicial de estudo previa realizar a leitura do segmento **G**, não sendo realizado, pois a totalidade do tempo desta S.E. foi para resolver o **T.P. 8**.

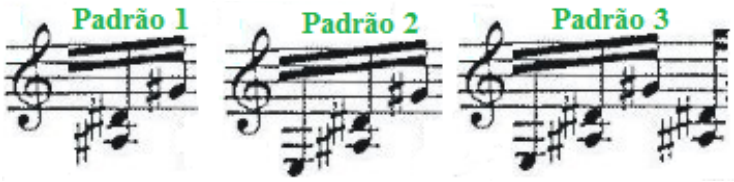


FIGURA 2: EXEMPLOS DE DIFERENTES PADRÕES UTILIZADOS NO SEGMENTO **F**.

9ª S.E.: começou com a revisão do que foi executado na S.E. anterior. O segmento **F** foi executado com o metrônomo indicando a cocheia igual a 110 b.p.m. (elevando para 160 b.p.m. após o 6º minuto). A dificuldade principal dessa S.E. não era mecânica, mas a falta de concentração por parte do autor deste trabalho, fazendo com que houvesse alterações nos baixos no decorrer do trecho com fórmula de compasso 7/8. O segmento **G** foi lido sem grandes dificuldades, e marcações foram colocadas na partitura para auxiliar o entendimento rítmico do segmento. Os 26 minutos dedicados à segunda parte desta S.E. (após o intervalo) consistiram em uma revisão dos segmentos **A** ao **G**. A obra foi repassada sem grandes dificuldades.

10ª S.E.: inicialmente, foi decidido que os objetivos não seriam mais esboçados antes das S.E. pelo fato que o autor deste trabalho considerou que essa sugestão gerava pouca interferência nos estudos. Essa decisão ocorreu uma vez que, nas S.E. anteriores, os objetivos estavam claros, havendo poucos sinais de

desvios de atenção ou mudanças de planos indesejáveis. Durante a primeira parte desta S.E., foi realizada a revisão dos segmentos **A** até **E** com o metrônomo marcando semínima igual a 50 b.p.m. A segunda parte desta S.E., depois do intervalo planejado, incluiu o estudo dos segmentos **F** e **G**. O segmento **F** foi estudado com marcação da colcheia igual a 50 b.p.m. e elevando o andamento progressivamente para 160 b.p.m. nos primeiros minutos de estudo. Nos 15 minutos finais foi realizado um estudo sem o metrônomo, objetivando encaixar os segmentos **A** até **G**. O resultado desta S.E. foi satisfatório e não foi sentido falta dos objetivos esboçados em folha de papel, como ocorria nas S.E. anteriores.

11ª S.E.: o objetivo desta S.E. era ler e executar o segmento **H**. Com o uso do metrônomo marcando o pulso em colcheias a 65 b.p.m., deu-se inicio à leitura do segmento. Nesse ponto, o andamento indicado na partitura é semínima igual a 42/44 b.p.m. O andamento foi elevado conforme as dificuldades eram superadas, chegando até colcheia igual a 75 b.p.m. Na segunda parte do estudo, após o intervalo, rapidamente, foi possível executar todo o material planejado no andamento sugerido na partitura, semínima igual a 42-44 b.p.m. Houve dois experimentos de digitação no mesmo trecho. A primeira, no segundo sistema do segmento **H**, alterando a nota *MI* (2º sistema, 3º compasso, 3º pulso do segmento **H**) na 4ª corda para 5ª corda na 7ª casa, como mostra a Figura 3, em verde, a digitação escolhida. Essa escolha foi realizada para pudesse ser executado o ligado na mesma corda para a próxima nota. Como este trecho apresenta fórmula de compasso, facilitou a leitura de notas longas com ligados de prolongação. No final dessa S.E., houve um planejamento para as próximas seções de estudos, alterando a duração de cada S.E. de 40 para 60 minutos.

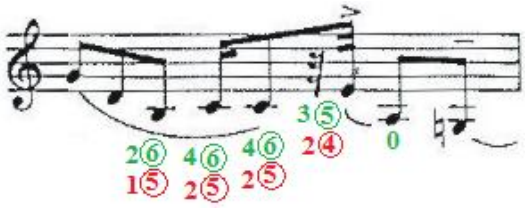


FIGURA 3: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO NO SEGMENTO **H**.

12ª S.E.: inicialmente foi realizada a leitura do segmento **I** e, para auxiliar, o metrônomo foi posicionado indicando colcheia igual 40 b.p.m. Após as primeiras leituras, antes do 5º minuto de estudo, foi possível elevar o andamento até 60 b.p.m e, no 8º minuto, executar a semínima igual a 40 b.p.m. Foram encontradas poucas

dificuldades de escolha de digitação; a mais notável foi executar o 3º compasso do segmento **I** com cordas soltas e nas primeiras regiões do braço do violão. Essa decisão foi tomada para executar um som mais “metálico” como indica a partitura “com sonoridade clara junto ao cavalete”. Ao final da seção de estudos o objetivo foi cumprido, sendo possível executar o segmento **I** no andamento (semínima igual a 44 b.p.m.).

13ª S.E.: os objetivos estabelecidos e alcançados para esta S.E. foram o fortalecimento mecânico dos segmentos **H** e **I**. O estudo teve início com a leitura no andamento metronômico com semínima igual a 40 b.p.m. Ainda nos primeiros 5 minutos, o andamento foi elevado ao indicado na partitura no início do segmento **H**, semínima igual a 44 b.p.m. No decorrer do estudo de **I**, foi ignorada a indicação de andamento, “Andante”, seguindo o mesmo do segmento anterior, 44. b.p.m. A principal dificuldade foi executar a sequência de acodes com o maior legato possível (**T.P. 9** e **11**) e a abertura de mão esquerda no **T.P. 10**.

14ª S.E.: inicialmente, foram revisados os segmentos **A**, **B** e **C** sem o uso do metrônomo. Essa revisão focou recapitular o material abordado nas primeiras S.E. após alguns dias sem tê-lo estudado. Como a leitura progrediu para segmentos distantes do início da obra, era possível que os primeiros pudessem ter sido esquecidos. Com a semínima marcando a colcheia igual a 50 b.p.m., deu-se início ao trabalho de revisão. Após 20 minutos de estudos contínuos, o andamento foi elevado para 64 b.p.m., surgindo poucas dificuldades ao longo do estudo. Apesar da curta duração dessa S.E., muitos trechos aparentavam estar mecanicamente consistentes após as primeiras revisões.

15ª S.E.: assim como na S.E. anterior, foi realizado um estudo em turno único com duração de 17 minutos. O planejamento inicial previa 60 minutos de estudos, com intervalo em 30 minutos, mas não pode ser cumprido por motivos de força maior. Foram estudados os segmentos **D**, **E**, **F** e **G**, as principais dificuldades se apresentaram nos **T.P. 7** e **9**. No **T.P. 7** foi realizada uma contagem mental dos pulsos do segmento, executando satisfatoriamente após isso. No **T.P. 9**, a dificuldade foi realizar o salto de mão esquerda da 14ª para a 5ª casa em um andamento rápido. Para resolver o **T.P. 9**, utilizou-se a repetição de forma muito lenta, sem o uso do metrônomo, como sugere Ryan (1991, pg. 168), visando fortalecer a memória cinestésica e, consequentemente, resolver o problema. A seção **F** foi executada com a colcheia igual a 192 b.p.m., mesmo andamento

indicado na partitura (semínima igual a 96 b.p.m.). Optou-se pelo pulso em colcheias para facilitar a marcação rítimica na seção com o compasso em 7/8. Apesar da curta duração dessa S.E., o resultado foi positivo, ocorrido pelo fato dos objetivos estarem fortemente determinados antes de iniciar a prática. O foco principal foi estudar os trechos problemáticos.

16ª S.E.: o objetivo dessa S.E. era revisar e executar os segmentos **A** até **G** ininterruptamente. Para isso, foram planejadas revisões individuais de cada segmento unindo-os aos limítrofes de acordo com que esses estivessem mecanicamente seguros. A revisão iniciou com o pulso metronômico indicando semínima igual a 60 b.p.m. Os 17 minutos finais foram dedicados à execução dos trechos estudados no mesmo dia sem acompanhamento do metrônomo, mas com o provável andamento de uma eventual performance. Em uma autoavaliação, notou-se a facilidade natural para manter o pulso da obra, com raros erros ocasionais, entre eles esbarrões de M.D. e notas mal pressionados. Essa revisão demonstrou segurança na execução e uma sonoridade uniforme. Pouco se trabalhou a respeito de dinâmica, agógica e sonoridade até o presente momento.

17ª S.E.: o objetivo estabelecido antes dessa S.E. foi aprimorar a execução dos segmentos **H** e **I**. Para isso, foi planejado uma revisão com uso do metrônomo indicando o pulso. O segmento **H** foi executado com a semínima igual a 40 b.p.m. e **I**, a mesma figura de tempo igual a 60 b.p.m. visando à aproximação ao andamento indicado, "*andante, poco a poco animando*". Os 28 minutos finais, realizados após o intervalo, foram dedicados à execução dos segmentos **A** até **I**, sem a utilização do metrônomo. Após essa S.E. foi planejado não realizar a simples revisão mecânica dos trechos já estudados. A partir desse momento, o objetivo era ler a obra até o final, com previsão para o encerramento na 19ª S.E.

18ª S.E.: realizar a leitura dos segmento **J**, **K** e **L** foi o objetivo cumprido durante essa S.E. Como esses segmentos apresentavam semelhança com outros estudados anteriormente (**J** com **B**, **K** com **E** e **L** com **F**), houve facilidade para ler e assimilar os segmentos. Sugerido por Ryan (1991), para facilitar a leitura de trechos lentos, o metrônomo foi ajustado para marcar a metade do pulso, colcheia igual a 80 b.p.m. A leitura foi realizada em 5 minutos, depois se elevou o andamento para 50 b.p.m., indicando a semínima, e consequentemente, para 60 b.p.m. após 2 minutos, de forma que o novo conteúdo logo foi assimilado. No andamento do segmento anterior (semínima igual a 60 b.p.m.), foi dado início à leitura do segmento **K** no

décimo minuto de estudo. A maior dificuldade encontrada nesta S.E.foi a execução do **T.P. 14**; para resolvê-lo, a nota *MI* (segmento **K**, 1º compasso 4º pulso) teve sua digitação alterada do dedo *4* para corda solta. A Figura 4, abaixo, mostra em verde, a digitação escolhida e, em vermelho, a digitação descartada. Essa alteração ocorreu para montar o acorde na cabeça do próximo compasso. O resultado dessa S.E. foi satisfatório, embora por um motivo de força maior precisou ser planejada com menos de meia hora de duração.

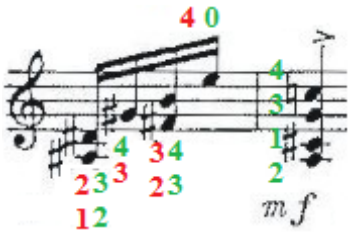


FIGURA 4: ESCOLHA DE DIFERENTES DIGITAÇÕES NO **T.P.** 14.

19ª S.E.: tendo como objetivo realizar a leitura dos segmentos **M** e **N**, foi planejado iniciar os estudos com o metrônomo indicando o pulso em colcheias igual a 60 b.p.m. Perceptivelmente, a seção **M** apresentou poucas dificuldades e, por isso, foram despendidos apenas 2 minutos; logo, foi possível executar no andamento planejado (semínima igual a 72 b.p.m.). Como o segmento **N** apresenta variações de andamento, cada compasso foi selecionado para a execução no primeiro andamento indicado, semínima igual a 40 b.p.m, que é também o mais lento. Os 8 minutos finais foram empregados para as execuções desses segmentos sem o uso de metrônomo, sendo possível realizar as mudanças de andamento conforme indicado na partitura. Os objetivos foram cumpridos conforme o planejado. Por esses segmentos apresentarem compassos, a leitura foi consideravelmente facilitada nos trechos de notas longas, tais como mínimas e semibreves

20ª S.E: o objetivo desta S.E. era executar, com os andamentos indicados na partitura, os segmentos de **H** até **N**. Para isso, era necessário focar na sonoridade, técnica, duração das notas, resolução dos **T.P.** Infelizmente, nem todos estes objetivos foram cumpridos. O segmento com maior dificuldade para executar no andamento indicado até o momento dos estudos foi o **F**; para isso foi realizado um estudo na metade do andamento, pulso igual a colcheia em 96 b.p.m. Conforme as dificuldades iam sendo superadas, o andamento foi elevado progressivamente para semínima igual a 80 b.p.m., progredindo para 90 b.p.m. e, finalmente, a 96

(andamento sugerido pelo compositor). Também foi realizado um estudo apenas com a mão direita, como é sugerida por Ryan (1991, p.165). Esse estudo do segmento **F** teve duração de 20 minutos. Após essa S.E., foi estabelecido que a técnica seria resolvida junto com a etapa da memorização.

21ª S.E.: foi realizado o primeiro estudo voluntário de memorização de um segmento inteiro. Para a realização dessa etapa foram aplicados os conceitos de Gieseking e Leimer (1949), na qual sugere o estudo com reflexão da obra sem o instrumento. O estudo iniciou com a leitura mental da obra, sem o instrumento. Após isso, foi realizada uma visualização mental da partitura, na qual o autor do presente trabalho descreveu mentalmente as notas e ritmos da obra sem o uso da partitura. A cada dúvida, ou uma visualização confusa da "imagem mental" de algum trecho, recorria-se à partitura com o intuito de esclarecer a execução de tal passagem. A proposta inicial era estudar apenas as seções **A** e **B**, embora tenha sido possível se dedicar ao segmento **C**, pois a memorização apresentou consistência após a reflexão realizada. Sem estar preso à visualização da partitura, houve uma melhor audição dos segmentos estudados, tornando perceptível qualquer imprecisão rítmica ou mecânica.

22ª S.E.: dando continuidade a S.E. anterior, foi estudado, da mesma forma os segmentos **D**, **E**, **F** e **G**. Foi constatado um novo **T.P.**, o de número **8**, resultado do salto da 14º até a 1ª posição no momento dos rasgueados. A resolução desse **T.P.** foi conquistada com assimilação por repetições mecânicas após identificação do problema. O estudo correspondeu com ao objetivo imposto ocorrendo a memorização por reflexão sem grandes dificuldades.

23ª S.E.: dando continuidade ao estudo voluntário de memorização foi realizada a revisão dos segmentos estudados nas S.E. anteriores, sendo esses de **A** até **G**. Essa S.E., cujo foco era revisar estes segmentos, fortaleceu a visualização da "imagem mental" da obra, cumprindo o objetivo do estudo. Com a assimilação da obra e a constante formação dessa imagem, os mesmo segmentos aparentaram possuir a extensão mais curta em relação aos estudos anteriores. Um desses casos é o **T.P. 6**, que até as S.E. anteriores apresentava a "imagem mental" confusa para o autor deste trabalho. Com a memorização por reflexão, essas notas pareciam se completar seguindo uma direção musical, formando a "imagem mental" esperada. Com isso, os erros mecânicos ficavam mais audíveis, sendo corrigidos durante a seção de estudo conforme apareciam. No decorrer dos estudos, optou-se por não

realizar intervalos, pois o instrumentista não apresentou desgaste mental e ainda conseguiu atingir um estado de profunda concentração.

24ª S.E.: foi realizada a memorização das seções **H** e **I**, não sendo usado o metrônomo no decorrer desse estudo. Continuou-se realizando a memorização da obra com descrições da partitura, conforme sugere Gieseking e Leimer (1949), e adicionando a memorização recomendada por Ryan (1991). Ryan insere os movimentos mecânicos dos dedos no estudo mental da obra. Essa reflexão influenciou na correção da mão para a execução dos acordes nos **T.P. 9** e **11**. A M.E. se ajeitou com movimento involuntário para soar conforme o desejado, sem os ruídos resultados do atrito com as cordas graves do violão. Dos 79 minutos da S.E., os primeiros 39 foram dedicados ao estudo do segmento **H** e o restante para a o **I**. No decorrer do estudo, ficaram perceptíveis algumas situações de imprecisão rítmica nas colcheias nos dois últimos sistemas do segmento **I**. Esse reconhecimento foi possivelmente ocasionado pela maior concentração despendida durante a reflexão, contribuindo com maior segurança na prática individual.

25ª S.E.: o objetivo cumprido nesta S.E. foi memorizar os segmentos **J**, **K** e **L**. Como nas S.E. anteriores, a memorização da obra, ou a familiarização com essa, fez com que fossem detectados problemas mecânicos que impediam a desejada fluência musical. No decorrer do estudo, foi constatado um problema de digitação no fim do segmento **J** (ver **T.P. 13** na partitura anexa) e, como solução, foi alterada a digitação da nota *SOL* anterior ao *DÓ* da 1ª corda, 3ª casa do braço do violão, para a 2ª corda. A Figura 5, abaixo, mostra, em verde, a digitação escolhida nesta S.E., e em vermelho, a digitação descartada. Após a certificação dessa escolha foi preciso realizar a mecanização do trecho; para isso, foi realizado um treino com duração de quatro minutos com o metrônomo marcando a semínima igual a 60 b.p.m. Os segmentos **K** e **L** não apresentaram maiores dificuldades de memorização. Os 4 minutos finais foram dedicados à execução dos 3 segmentos estudados a fim de testar a memorização e as resoluções das dificuldades trabalhadas.

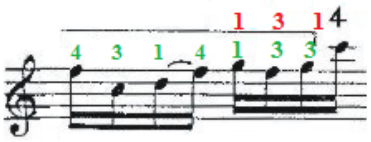


FIGURA 5: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO NO **T.P. 13**.

26ª S.E.: o objetivo estabelecido para esta S.E. era memorizar os segmentos **M** e **N**. Como o segmento **M** apresenta elementos rítmicos semelhantes a outros, já memorizados na obra (**T.P 1** e o segmento **G**), houve considerável facilidade para atingir os objetivos estabelecidos. Em relação ao segmento **N** houve maiores dificuldades, sendo difícil gravar mentalmente as frequentes mudanças de andamento (9 andamentos em 11 compassos). O resultado dos estudos desse dia não foi satisfatório. Embora tenham sido estudados os segmentos planejados, houve muita falta de concentração, provavelmente ocasionada pelo estado de saúde débil do autor deste trabalho, resultando em execuções pouco precisas e com muitos erros ocasionais.

27ª S.E.: o objetivo do estudo era revisar a memorização das seções **H** até N. Como na S.E. anterior, houve muita dificuldade de concentração e o intervalo planejado inicialmente serviu como encerramento dos estudos. Essa decisão ocorreu devido ao precário estado de saúde do autor deste trabalho, o que atrapalhou consideravelmente os estudos, causando a sensação de tempo perdido e notável irritação. Por esse motivo, o resultado da S.E. foi considerado insatisfatório, não havendo grande segurança na execução da obra, assim como lapsos de memória excessivos, falta de motivação e cansaço físico aparente. O estudo foi interrompido antes de iniciar a revisão da seção **N**.

28ª S.E.: o objetivo estabelecido para esta S.E. foi revisar a memorização dos segmentos **M** e **N**, focando duração das notas longas. Para memorizar com reflexão, sem grandes dificuldades, ao segmento **M** foram dedicados apenas cinco minutos. Exigindo mais atenção, o segmento **N** consumiu 19 minutos de estudo. Nos minutos finais foram executados ambos os segmentos em sequência, a fim de realizar o encaixe entre eles.

29ª S.E.: o objetivo desta S.E. era realizar a memorização das seções **H** até **N**, juntando umas às outras. O estudo ocorreu conforme o planejado. A alteração da digitação realizada no segmento **J**, durante a 25ª S.E., foi rapidamente assimilado após a reflexão mental do trecho. Para relembrar cada segmento estudado, foi realizada a leitura da partitura sem o instrumento, seguida por uma visualização mental da fonte escrita (sem o instrumento e a partitura). Após fazer a visualização mental dos segmentos, foi executada a obra com o instrumento, mas sem o auxílio visual da partitura. Ao final do estudo, foi executado duas vezes as seções de **H** até

N para avaliar o rendimento dessa S.E., ocorrendo apenas erros ocasionais gerados pela falta de concentração, que foram imediatamente corrigidos após a identificação.

30ª S.E.: os objetivos estabelecidos para esta S.E. foram atingidos sem grandes dificuldades. Eram eles: executar os segmentos de **A** até **G** inserindo as variações de dinâmica e agógica, assim como identificar os **P.C.** nesses segmentos. Os **P.C.** são trechos que até esta S.E. ainda apresentavam problemas de execução impedindo a fluidez satisfatória dos trechos musicais. Foram encontrados 4 **P.C.** que estão identificados na partitura anexa (ver Anexo 1) como **P.C. 1**, **2**, **3** e **4**. Como tentativa de solucionar o **P.C. 4,** foi alterada a digitação do 1º e 2º acordes durante os rasgueados. Os dedos *1*, *2* e *3* deram lugar para os dedos *2*, *3* e *4*. Assim, o dedo *2* serviu como dedo guia na 3ª corda para realizar o salto da 4ª para a 2ª casa no braço do violão. Para resolver o **P.C. 4**, foi preciso alterar a digitação do 2º compasso do segundo sistema do segmento **F**. Para realizar os acordes na 14ª e 4ª casa com esta nova digitação de M.E., foi necessário alterar o posicionamento dos dedos na passagem anterior como mostra a Figura 6 abaixo.

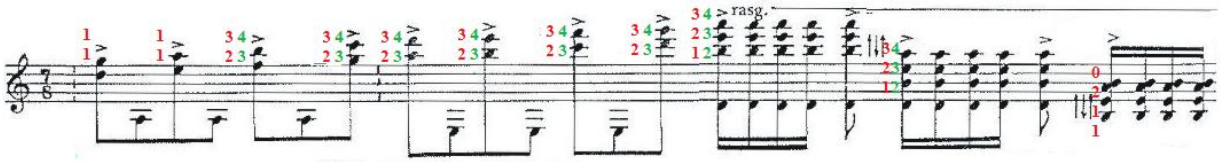


FIGURA 6: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O **P.C. 4**.

31ª S.E.: com os objetivos semelhantes à S.E. anterior, foram identificados os **P.C.** nos segmentos **H** até **N**. Foram encontrados três trechos identificados como **P.C. 5**, **6** e **7** (ver Anexo 1). Notavelmente, o **P.C. 5** se assemelha com o **P.C. 2**, identificado na S.E. anterior. Para o estudo desses trechos, foi realizado o estudo com variação de padrão e andamento, assim como a reflexão mental. Como solução para a resolver o **P.C. 6,** foi necessário alterar a digitação conforme mostra a Figura 7, abaixo; em verde, está a nova digitação e, em vermelho, a digitação que estava sendo realizada até a presente S.E.

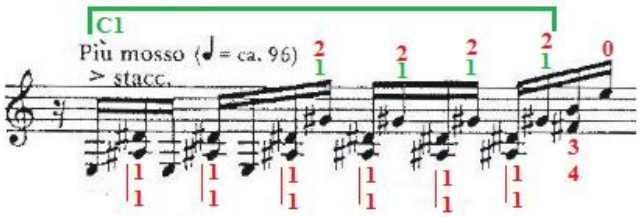


FIGURA 7: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O **P.C. 6**.

A realização de uma meia pestana com o dedo *1* sobre a 4ª e 5ª corda do violão com o dedo *2* da M.E. resultava em um salto impreciso para as notas *FÁ SUSTENIDO* e *SI*, gerando erros frequentes durante a execução desse trecho. A colocação de uma pestana sobre a 5ª, 4ª, e 3ª corda permitiu que pudesse ser preparado os dedos *3* e *4* da M.E. sobre as casas antes de serem pressionadas pela M.E. Essa mudança resultou em uma execução mais precisa. Ao final dessa S.E., foi planejado que na próxima seria realizado apenas o estudo desses **P.C**, visando realizar a resolução dos problemas.

32ª S.E.: o objetivo desta S.E. era resolver os problemas de execução dos **P.C.** previamente identificados. Para isso, foi esboçado um plano que previa estas resoluções utilizando três estratégias diferentes. Essas estratégias eram: executar de forma muito lenta, a fim de identificar o problema exato que interferia na fluência satisfatória do trecho, realizar o estudo mental de cada trecho procurando encontrar a solução para resolver a dificuldade, e realizar repetições com variações rítmicas adicionando movimentos anteriores e posteriores ao exato problema (variações de padrão).

2.1.2. Resolução dos pontos críticos

Para resolver as dificuldades no **P.C. 1** não houve grandes problemas, uma vez que, na 30ª S.E., havia sido percebido que o toque excessivamente forte com a M.D. estava resultando no som “estourado” na nota *SI BEMOL*. Para resolver o problema persistente de M.E., som com ruído ocasionado pela nota mal pressionada pelo dedo *1* da M.E., foi preciso preparar a pestana durante a execução da nota *SOL* anterior e pressionar o *SI BEMOL* com a 3ª falange do dedo indicador. Este **P.C.** foi estudado por apenas 2 minutos, tempo suficiente para atingir o objetivo imposto nesta S.E. O **P.C. 2** foi resolvido com 15 minutos de estudo. Para isso, foi necessário fazer um treinamento reflexivo, seguindo uma execução lenta da nota *DÓ* e do acorde no último tempo pulso deste **P.C.** A insatisfação com a execução do **P.C. 2** era resultado do atraso para tocar o acorde final do segmento **B**. Com a execução lenta, foi possível retirar o dedo *1* (M.E.) que estava segurando a nota *FÁ* anterior ao acorde e preparar, em conjunto com o dedo *2*, para segurarem, respectivamente, as notas *RÉ SUSTENIDO* e *LÁ SUSTENIDO* no acorde final deste **P.C.**

Durante a 30ª S.E., foi realizada uma mudança de digitação que ocasionou o **P.C. 3**. Após o estudo com reflexão, foi encontrada outra possibilidade de realizar a digitação nessa passagem, como mostra a Figura 8 abaixo. As digitações em vermelho mostram a escolha na 30ª S.E.; as identificadas pela cor verde demonstram a escolhida na 32ª S.E. e, as em preto, a digitação sugerida pela partitura.

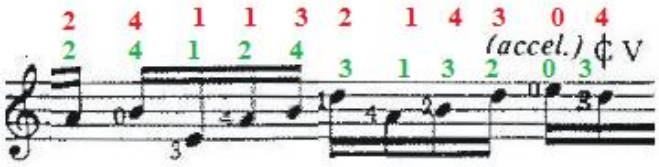


FIGURA 8: ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE M.E. PARA SOLUCIONAR O **P.C. 3**.

Essa mudança de digitação fez com que se eliminassem as falhas de M.E., que eram notas *MI* e *LÁ* mal pressionadas, respectivamente executadas com os dedos *3* e *4* e *LÁ* e *SI* (dedos *4* e *2*). A alteração também solucionou a imprecisão de coordenação motora entre a M.E. e M.D. ao realizar a pestana, como indicado na partitura, uma vez que a nota *RÉ* (última nota da Figura 8) é executada com o dedo *3* servindo como dedo guia sobre a 3ª corda vindo da nota *SI*. Com 13 minutos de estudo foi possível executar este **P.C.** satisfatoriamente.

O **P.C. 4** se caracteriza pela dificuldade de realizar o salto da 4ª para 2ª casa do violão. A alteração de digitação foi realizada durante 30ª S.E., como ilustra a Figura 6. A nova digitação gerou outras dificuldades, como a realização do salto da 14ª para a 4ª casa do braço do violão. Como resolução, foi experimentado o movimento do cotovelo em direção ao corpo do instrumentista enquanto a M.E. se afastava. Assim, os dedos da M.E. chegavam após o salto entre a 14ª e 4ª casa. Este trecho foi resolvido apenas com execução de repetições variando o ritmo e padrão durante 7 minutos de estudo.

O **P.C. 5** apresenta similaridades com o **P.C. 2**, diferindo-se apenas no acorde final e, por isso, a resolução de ambos **P.C.** mereceram tratamentos diferentes. Após a execução lenta das duas notas anteriores ao acorde, chegou-se à conclusão que deveria ser feito um movimento com o cotovelo angulando em 90º em relação ao ombro. Assim, foi possível obter sucesso na resolução deste **P.C.** com 13 minutos de estudo.

O **P.C. 6** é resultado de um salto de M.E. seguido de um acorde com os dedos *3* e *4* como guias. Como esse **P.C.** já havia sido estudado durante a 31ª S.E. e a digitação alterada conforme está ilustrado na Figura 2, foram executadas apenas repetições com variações de andamento. As dificuldades foram superadas em 5 minutos de estudo.

Com pouco estudo, o **P.C. 7** não apresentou muita dificuldade para ser resolvido. Esse trecho foi identificado como **P.C.**, pois na S.E. anterior houve constantes erros de execução, ocasionados pela mudança de dois acordes consecutivos, formados com os quatro dedos da M.E. e sem a possibilidade de utilizar um dedo guia. A troca de acordes foi realizada de forma lenta, a fim de aprimorar a memória cinestésica. Com apenas 3 minutos de estudo, foi possível executar este **P.C.** de forma satisfatória. Esta foi a última S.E. realizada na presente pesquisa, tendo o resultado positivo, pois os **P.C.** foram executados com segurança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dividido em 32 seções de estudos da obra Homenagem a Villa-Lobos, op. 46 do compositor Marlos Nobre, foi contabilizado o total de 24 horas e 36 minutos de prática, resultando na média de aproximadamente 46 minutos em cada S.E. Após uma autoavaliação dos estudos realizados, considera-se o resultado final satisfatório no que se refere à segurança de execução da obra e resolução das dificuldades. Mesmo assim, após a 32ª S.E. não foi atingido um nível aceitável para realizar uma performance pública. Para isso, seria preciso a execução, durante as S.E., apresentar segurança técnica e interpretativa, assim como não ocorrer lapsos de memória e as nuances musicais serem realizadas conforme a intenção do autor deste trabalho.

Dentre os autores selecionados para subsidiar a preparação da obra, estão Gieseking e Leimer (1949); Carlevaro (1984); Ryan (1991); Provost (1992); Fernández (2000); Iznaola (2000); Ginsborg (2004); Gordon (2006); Jorgensen (2004); Chaffin e Logan (2006) e Klickstein (2009). Os subsídios sobre a definição de metas e objetivos, agendamento, planejamento da construção da performance e resolução das dificuldades motoras influenciaram, positivamente, a preparação da obra musical durante as S.E. realizadas.

Estabelecer previamente objetivos fez com que, em cada S.E., houvesse o constante desejo de atingir os resultados. Para isso, o planejamento foi seguido o mais próximo possível do que foi estabelecido e as mudanças de planos ocorriam em momentos que os resultados eram alcançados precocemente. A necessidade de aprender a lidar com essas mudanças é mencionada por Jorgensen (2004). Na presente pesquisa, as alterações no planejamento foram realizadas satisfatoriamente. Inicialmente, os objetivos foram esboçados em folhas de papel, conforme sugerido por Jorgensen (2004), Provost (1992) e Klickstein (2009), e deixados no campo de visão do autor deste trabalho durante a prática individual. Foi escolhido deixar os objetivos de cada S.E. em um lugar visível para que a leitura periódica impedisse o desvio de metas previamente estabelecidas. Essa estratégia foi descartada a partir da 10ª S.E., pois o autor deste trabalho considerou que estavam sendo irrelevantes após as seis primeiras S.E., por constatar que dificilmente ocorriam desvios de objetivos no decorrer da prática.

Um importante fator para a satisfação no término da pesquisa foi a concentração no estudo. Estar focado no estudo, com raros desvios de atenção, pode ser resultado do planejamento diário, sempre ocorrendo um período do dia dedicado para realizar somente essas S.E. Por isso, a manutenção das outras obras do repertório ocorriam em horários separados, geralmente antes de iniciar as S.E. referentes à presente pesquisa. Outro fator importante para atingir essa concentração se deve à gravação em vídeo das S.E. Em muitos casos o autor desta pesquisa informava em voz alta o problema detectado e como seria realizado o estudo para solucioná-lo. Esses fatores contribuíram para que houvesse uma constante automonitoração dos estudos, mantendo sempre o foco em cumprir os objetivos estabelecidos.

Entre as estratégias raramente utilizadas pelo autor deste trabalho em suas práticas diárias de estudos anteriores à presente pesquisa, estão: leitura com acompanhamento do metrônomo; resolução de uma passagem defeituosa com reflexão mental; planejamento a longo prazo; esboçar os objetivos deixando-os à vista. Entre essas estratégias apenas a última, provavelmente, não entrará na rotina de estudo deste pesquisador.

A realização da leitura com o metrônomo fez com que fosse constantemente mantido o pulso rítmico durante a leitura, sendo que as falhas eram perceptíveis e mais facilmente corrigidas. Sugerida por Ryan (1991), a subdivisão do pulso, para evitar variações de andamento, contribuiu para leitura da obra, pois se iniciava sempre com andamento muito lento, em muitas vezes, inferior a um quarto do que era sugerido na partitura.

Para resolver problemas mecânicos de execução, o autor deste trabalho geralmente estudava lentamente, progredindo o andamento até o considerado ideal. Realizar o estudo mental dos movimentos mecânicos, refletir sobre cada movimento dos dedos fez com que esse autor, muitas vezes, encontrasse soluções ou novas possibilidades de digitação, uma vez que não ter a preocupação com a execução possibilitou a melhor visualização dos problemas.

O planejamento a longo prazo foi pouco seguido no decorrer das S.E. Essa diferença do planejamento inicial com o que foi realizado ao longo da pesquisa pode ser vista comparando as Tabelas 2 e 3 (página 31). Foi notável o amadurecimento dos planejamentos que iam sendo realizados ao longo das S.E. No decorrer dos estudos e conhecimento da obra, os objetivos e o planejamento eram melhores

estabelecidos, sendo cumpridos em sua maioria. Esse amadurecimento pode ser o motivo para a constante alteração de planos ao longo da pesquisa.

Quanto à memorização com reflexão, essa já havia sido realizada anteriormente pelo autor deste trabalho, mas com outras obras do repertório de estudo. Destaca-se que, durante a presente pesquisa, foi percebido que a constante realização da reflexão, a “imagem mental” da obra ia se formando. Inicialmente, era percebida uma representação da estrutura geral da obra e, em um estágio mais avançado, era possível “visualizar” como executar cada fragmento estudado.

Por fim, considera-se que o objetivo da realização desta pesquisa, exposta na introdução deste trabalho, foi plenamente atingido, assim como foram encontradas as respostas que nortearam a presente investigação. Espera-se que este artigo de conclusão de mestrado tenha influência positiva nos estudos do autor deste trabalho, assim como forneça subsídios a outros estudantes de música.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Marcos Vinícius. **Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical da Elegy (1971) de Alan Rawsthorne.** 2010. 138 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BARROS, Luis Claudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental**: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. 265 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**. Cuadernos I-IV. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

_____. **School of Guitar: Exposition of Instrumental theory.** Buenos Aires: Ed. Dacisa s.a. 1984.

_____. **Guitar Masterclass: Fernando Sor 10 studies.** Volume II. Heidelberg, Alemanha. Chanterelle. 1993.

_____. **Guitar Masterclass: technique analysis na interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos.** Volume II. Heidelberg, Alemanha. Chanterelle. 1987.

_____. **Guitar Masterclass: technique analysis na interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos.** Volume III. Heidelberg, Alemanha. Chanterelle. 1988.

_____. **Guitar Masterclass: J. S. Bach Chaconne BWV 1004.** Volume IV**.** Heidelberg, Alemanha. Chanterelle. 1989.

CHAFFIN, Roger. e*t al*. Preparing for memorized cello performance: The role of performance cues. **Psychology of music**. p. 1-28. 2009.

CHAFFIN, Roger, LOGAN, Topher. Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance. **Advances in cognitive psychology**. v.2, n. 2-3, p. 113-130. 2006.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen T. Performing from memory. in S. HALLAM (Ed.) **The Oxford handbook of music psychology**. Oxford: Oxford University Press. P. 352-363. 2008.

CONNOLLY, Christopher. WILLIAMON, Aaron. Mental skills Training. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence:** strategies and techniques to enhance performance. Oxford. Oxford University Press, 2004. p. 221-246.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Technique mechanism learning: becoming a guitarist.** 2ª edição. Pacific: Mel Bay Publications inc.. 2001.

GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millennium. **Psychology of music**, v.31, p. 221-272, 2003.

GIESEKING, Walter. LEIMER, Karl. **Como devemos estudar piano.** 2. ed. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949.

GINSBORG, Jane. Strategies for memorizing music. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence:** strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 123-142.

GORDON, Stewart. **Mastering art of performance:** a primer for musicians. New York: Oxford University press inc, 2006.

IZNAOLA, Ricardo. **On practicing**: a manual for students of guitar performance. Mel Bay publications, 2000.

JORGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. **Musical excellence:** strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística:** uma abordagem psicológica. Porto Alegre: Editora Movimento. 1987.

KLICKSTEIN, Gerald. **The musician`s way:** a guide to practice, performance, and wellness. New York: Oxford university press. 2009.

NOBRE, Marlos. **Homenagem a Villa-Lobos op. 46**. Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition. 1977 (5 p.). 1 partitura. Violão solo.

PROVOST, Richard. **The art and technique of performance**. San Francisco: Guitar solo publications, 1994.

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

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de guitarra.** Libro 1-4. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1934.

RAY, Sonia. Ciência e performance musical: relatos de experiência e aplicações pedagógicas. In: LIMA, Sonia Albano de. **Ensino, música & interdisciplinaridade**. Goiânia: Editora Vieira. 2009. p. 97-105.

RYAN. Lee F. **The natural classical guitar**: the principles of effortless playing. Westport: The Bold Strummer, 1991.

SANTIAGO, Diana Sobre a construção de representações mentais em performance Musical. **ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.** Dezembro 2001, 164-178.

SILVEIRA FILHO, Fernando Gonçalves Dutra da. **Uma análise da digitação grafada nas Five Bagatelles de William Walton**. 2004. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOR, Ferdinand. **Sor's method for the spanish guitar.** Trad. A. Merrick. Mineola: Dover Publications inc, 2007.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon:** the classical guitarist's technique handbook**.** Nathaniel Gounod (Ed.), 1995.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing music. In. RINK, John. **Musical performance:** a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 113-126.

WILLIAMON, Aaron, VALENTINE, Elizabeth. The role of retrieval structures in memorizing music. **Cognitive psychology**, n. 44, p.1-32, 2002.

WOLFF, Daniel. **Como digitar uma obra para violão.** *In.* Violão Intercâmbio n. 46 2001.

ANEXOS

ANEXO 1: PARTITURA DA HOMENAGEM A VILLA-LOBOS OP. 46 DE MARLOS NOBRE

Oeuvre imposée aux épreuves finales du 21ème Concours International de Guitare, Radio France, Paris, Octobre 1979

Pera Dagoberto Linhares

Homenagem a Villa-Lobos

FOR GUITAR – SOLO

MARLOS NOBRE

Opus 46

A

CALMO – LIBERAMENTE (♩ = ca. 60/63)

mf espressivo

C III

mp

T.P. 1

T.P. 2

poco a poco più agitato

mf *f* *più f*

più f

ancora più f

P.C.1

ff

B Più mosso – poco accel.
(rit. al inizio)

mp cresc.

C III

T.P. 3

P.C.2

C VIBRANTE – Poco più mosso che il Tpo. I°

ff *f*

C III

C V

mp

T.P. 4

T.P. 5

Poco a poco più agitato

mp *cresc.* *mf*

T.P. 6

MARCATO

mp dolce *mf* *f* *sf*

©Copyright 1977 by Marlos Nobre

All rights reserved

2 NERVOSO

più f cresc. poco accel. mp mf cresc. f

D Più mosso – poco accel. (rit. al inizio) P.C. 3

ff f con fuoco - cresc.

E Tempo I ② T.P. 7

(accel.) ¢ V ¢ VII

4 più f pp poco cresc. dolcemente

F ff T.P. 8 Più mosso (♩ = ca. 96)

mp p dolcissimo stacc. ff con fuoco ff

MARCATO

rit. e poco a poco accel.

mf súbito, cresc.

VIVO – FURIOSO T.P. 9

rasg. P.C. 4 G

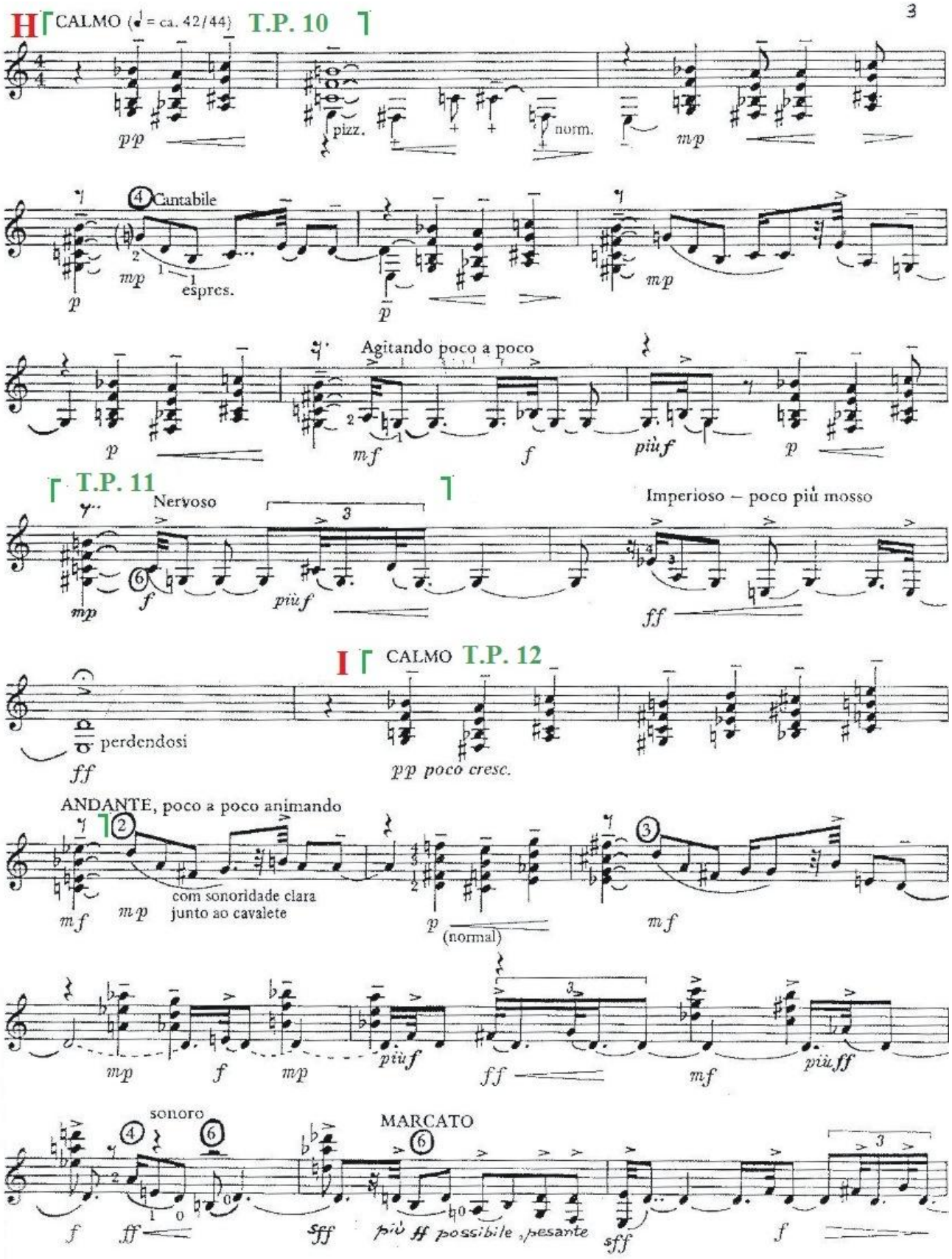
ff con fuoco sff ff

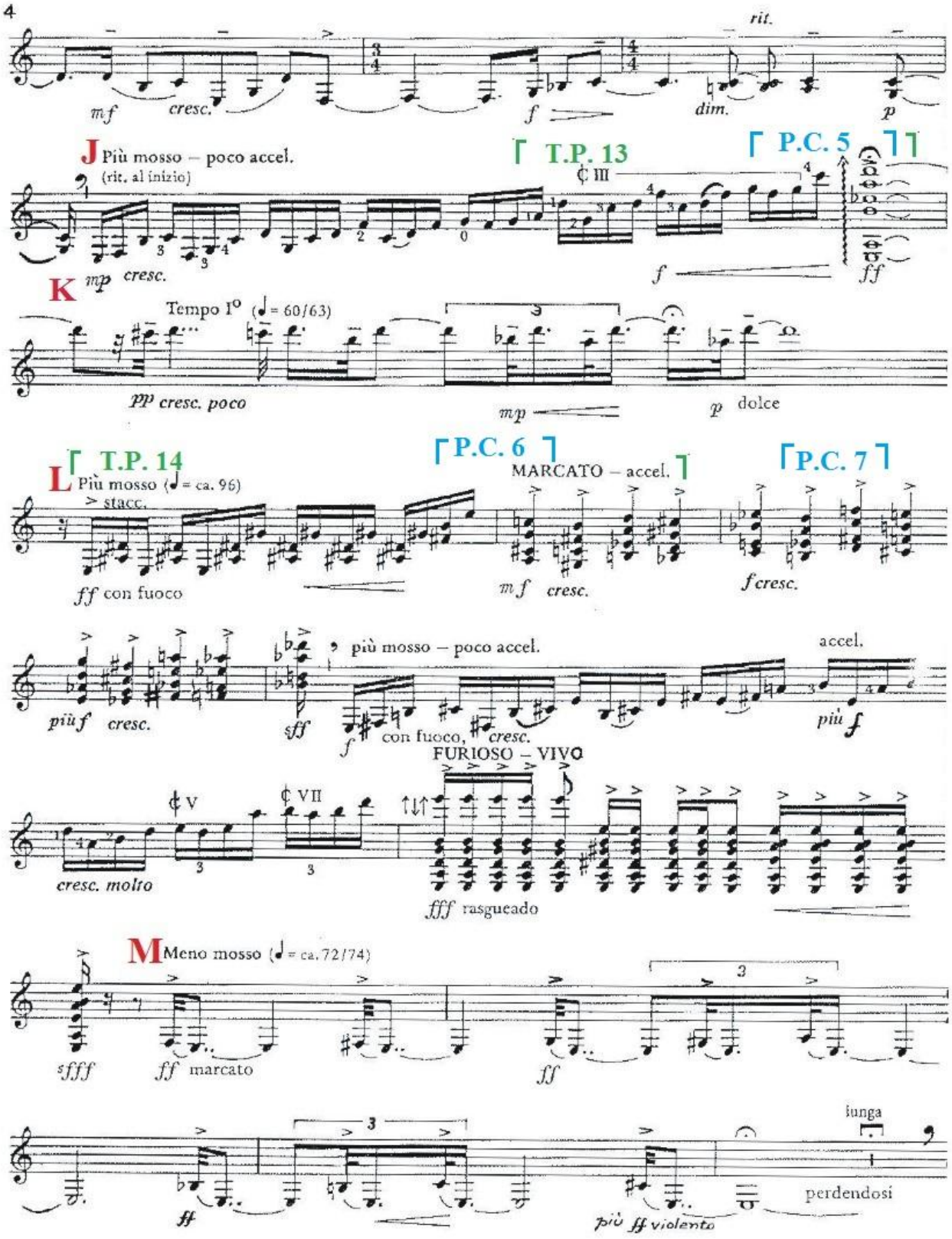
CALMANDO rall.

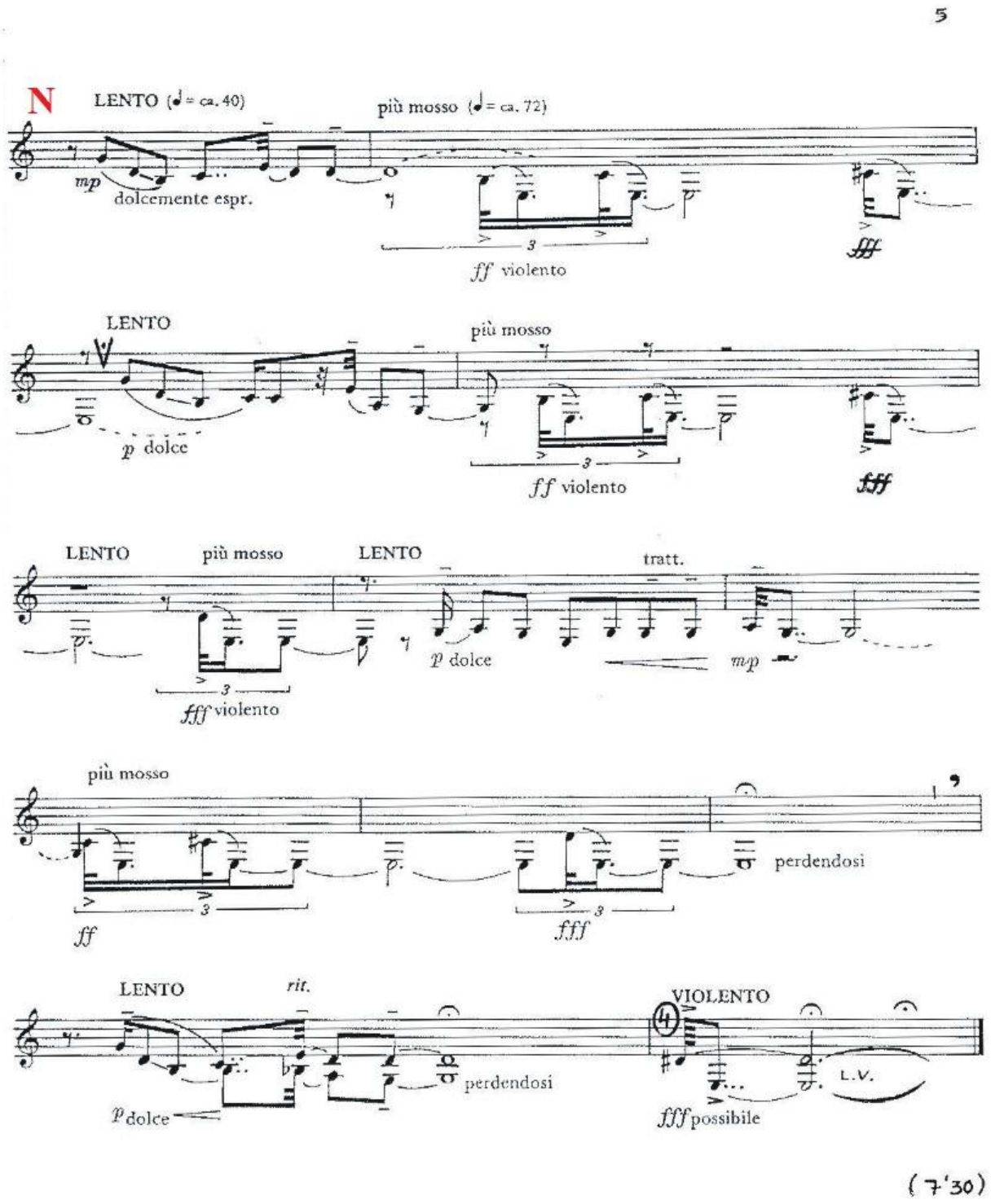
dim. f mf mp p

LENTO PIÙ LENTO lunga

pp ppp perdendosi


H
CALMO (♩ = ca. 42/44)
T.P. 10
3
pp
pizz.
norm.
mp
Cantabile
mp
espres.
p
p
mp
Agitando poco a poco
p
mf
f
più f
p
T.P. 11
Nervoso
mp
f
più f
Imperioso – poco più mosso
ff
I
CALMO
T.P. 12
perdendosi
ff
pp poco cresc.
ANDANTE, poco a poco animando
mf
mp
com sonoridade clara
junto ao cavalete
p
(normal)
mf
mp
f
mp
più f
ff
mf
più ff
sonoro
f
ff
MARCATO
sff
più ff possibile, pesante
sff
f


4
mf
cresc.
f
dim.
rit.
p
J Più mosso – poco accel.
(rit. al inizio)
T.P. 13
P.C. 5
mp
cresc.
f
ff
K
Tempo I°
pp cresc. poco
mp
p dolce
L
T.P. 14
Più mosso
stacc.
ff con fuoco
P.C. 6
MARCATO – accel.
mf cresc.
P.C. 7
f cresc.
più f cresc.
più mosso – poco accel.
sff
f con fuoco, cresc.
accel.
più f
FURIOSO – VIVO
cresc. molto
fff rasgueado
M
Meno mosso
sffff
ff marcato
ff
ff
più ff violento
lunga
perdendosi


5
N
LENTO (♩= ca. 40)
più mosso (♩= ca. 72)
mp
dolcemente espr.
ff violento
fff
LENTO
più mosso
p dolce
ff violento
fff
LENTO
più mosso
LENTO
tratt.
fff violento
p dolce
mp
più mosso
ff
fff
perdendosi
LENTO
rit.
VIOLENTO
perdendosi
L.V.
p dolce
fff possibile
(7'30)