

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DAIANY GAZOTTO DEZEMBRO

**LEITURA À PRIMEIRA-VISTA AO PIANO:  
UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA**

Ribeirão Preto

2009

DAIANY GAZOTTO DEZEMBRO

**LEITURA À PRIMEIRA-VISTA AO PIANO:  
UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA**

Trabalho apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, formulado sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Corvisier, para a Conclusão de Curso de Bacharelado em Instrumento com habilitação em Piano.

DEPARTAMENTO DE MÚSICA – ECA RP

Ribeirão Preto, 2009

*“Execute uma peça  
de tal maneira  
que acreditem tratar-se de uma  
composição própria...”*

W.A.Mozart

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, em primeiro lugar, por tudo que Ele representa e permite em minha vida.

Ao querido Prof. Dr. Fernando Corvisier, meu grande exemplo de pianista, pelos anos de convívio e por todo conhecimento, dedicadamente, a mim transmitido.

À querida Prof<sup>a</sup> Fátima Corvisier, pelos anos de convívio e exímio exemplo de educadora musical.

À todo o corpo docente do Departamento de Música (ECA-RP), que participaram da minha formação e me conduziram até este momento.

À meus pais, meus grandes exemplos de perseverança, dedicação e luta.

Ao meu namorado, Samuel Borelli, por estar ao meu lado e compartilhar de todos os diálogos, filmagens, discussões, formatações, enfim, pelo apoio incondicional.

Aos meus alunos, meus inspiradores, pelos quais tenho enorme prazer em apresentar este trabalho.

À minha primeira mestra, D. Sheyla Húngaro Duarte, cujo exemplo de dedicação e amor para com seus alunos, guiou-me até aqui.

À todos os meus amigos, porque eu os adoro!

## **RESUMO**

Abordando os processos cognitivos e as exigências específicas envolvidos no complexo processo de leitura à primeira-vista tentaremos explicar por que alguns instrumentistas são ótimos leitores à primeira-vista enquanto outros manifestam grande dificuldade nesta atividade, e ainda, abordar as possibilidades e meios para aquisição e/ou progresso nesta habilidade, apontando algumas estratégias pedagógicas, embasadas na análise e revisão bibliográfica da atual literatura concernente à este complexo conjunto de processos perceptivos, cognitivos e motores – a leitura à primeira-vista.

**Palavras-chaves:** Leitura à primeira-vista, piano, aquisição, desenvolvimento.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
Capítulo 1 – O PROCESSO DE LEITURA À PRIMEIRA-VISTA E SUAS IMPLICAÇÕES	
1 A LEITURA À PRIMEIRA-VISTA CONTEXTUALIZADA .....	11
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....	13
3 DESDOBRAMENTOS DA LEITURA À PRIMEIRA-VISTA .....	16
3.1 Habilidades visuais .....	16
3.1.1 A movimentação dos olhos .....	16
3.1.2 Eye-hand span .....	18
3.1.3 Percepção de grupos e estruturas .....	22
3.2 Habilidades táteis .....	25
3.2.1 A topografia do teclado do piano .....	25
3.2.2 A escolha de um dedilhado .....	27
3.3 Habilidades auditivas .....	29
3.3.1 A interferência do feedback auditivo na performance de leitura .....	29
3.3.2 A audição interna .....	31
4 O PAPEL DA MEMÓRIA .....	33
5 HABILIDADE PARA CORREÇÃO DE ERROS .....	36
Capítulo 2 – AQUISIÇÃO DA PROFICIÊNCIA NA LEITURA MUSICAL	
1 O ENVOLVIMENTO COM A TAREFA DE LEITURA .....	39
1.1 Ambientes musicais informais .....	40
1.2 A educação musical formal .....	41

2	ALGUMAS ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS .....	45
2.1	Rápido reconhecimento de notas .....	45
2.1.1	Posicionamento simétrico-geográfico das notas no pentagrama .....	45
2.1.2	Posicionamento simétrico-geográfico dos intervalos no pentagrama .....	48
2.2	Rápido reconhecimento de acordes .....	51
2.2.1	Tríades maiores e menores .....	51
2.2.2	Inversões de tríades .....	53
2.2.3	Tétrades .....	54
2.3	Construindo o domínio topográfico do teclado .....	55
2.3.1	Os nove passos de Richman .....	56
2.3.2	Transposição .....	62
2.4	Estruturas ou células rítmicas .....	63
2.4.1	O solfejo rítmico – em um trabalho paralelo ao piano .....	64
2.4.2	Considerações à performance de leitura à primeira-vista .....	68
2.5	Expandindo o “eye-hand span” ou alcance perceptivo .....	70
2.5.1	Fraseado musical .....	71
2.6	A escolha e realização do dedilhado .....	77
3	REPERTÓRIO PARA LEITURA À PRIMEIRA-VISTA .....	82
4	ORIENTAÇÕES GERAIS .....	85
	CONCLUSÃO .....	88
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	92

## INTRODUÇÃO

A leitura à primeira-vista é a habilidade para ler, interpretar e executar uma partitura musical, *a priori* totalmente desconhecida para o instrumentista, extraindo com propriedade e exatidão, se não todas, o maior número de informações nela impressas de forma a se obter um coerente discurso musical. Ou seja, consiste em um complexo processo de conversão de padrões visuais em sonoros que contempla, por sua vez, a integração de diferentes componentes como o processamento cognitivo, o conhecimento teórico e, a experiência particular de cada músico.

A leitura à primeira-vista é uma das “cinco habilidades básicas”<sup>1</sup> – ao lado da capacidade de executar, com domínio, um determinado repertório; tocar de memória; tocar de “ouvido”; e de improvisar nas mais diversas linguagens e gêneros musicais – que todo músico deveria desenvolver. A proficiência na leitura à primeira-vista possibilita ao instrumentista alcançar níveis mais elevados de interpretação e performance musical, além de manifestar-se como uma excelente ferramenta pedagógica de avaliação do nível de compreensão da linguagem musical como um

---

<sup>1</sup> *McPherson's Theoretical Model of Path Analysis* (McPherson, 1997)

todo. Ainda do ponto de vista pedagógico, a atividade de ler e explorar novas peças musicais permite aos estudantes, além da expansão do repertório, a possibilidade de tornar seu aprendizado mais independente, bem como promover altos níveis de processamento cognitivo e coordenação motora fina.

Ainda assim, vale salientar que, embora a leitura à primeira-vista não seja um fenômeno exclusivo da música ocidental, nem todas as culturas ou gêneros musicais apóiam-se na notação para facilitar o processo de aprendizagem. Em culturas como a indiana, mesmo possuindo notação<sup>2</sup>, o aprendizado musical geralmente ocorre pela transmissão oral, relegando a habilidade de leitura apenas à fins didáticos. Assim também no jazz e em outros gêneros populares, a música é transmitida oralmente, e se baseia muito mais na memorização.

Devido à sua extensa tessitura e ampla capacidade de produzir diversos sons simultaneamente, os instrumentos de teclado estão entre os mais complexos instrumentos musicais para a realização do processo de leitura à primeira-vista. Este trabalho tem por objetivo examinar o processo de leitura à primeira-vista, a fim de entender o que afeta a capacidade individual de leitura e assim, propor meios para aquisição ou avanço desta habilidade, especificamente, no piano – uma vez que, entre os pianistas uma hábil leitura musical se faz especialmente necessária, pois estes músicos estão freqüentemente envolvidos nas mais diversas atividades de colaboração musical (como a co-repetição com outros músicos ou corais) o que, paralelo ao vasto repertório pianístico, faz da leitura à primeira-vista um componente

---

<sup>2</sup> Os sistemas de notação musical estão intrinsecamente relacionados com as circunstâncias históricas e culturais. Portanto, faz-se importante frisar que, sendo altamente específicos para cada cultura, suas instruções variam consideravelmente.

*sine qua non* para o aprendizado de um repertório como um todo, e a situa como um processo que naturalmente ocorre no contexto do fazer musical (já que nenhum pianista pode estar completamente familiarizado com todas as peças solos e de acompanhamento até hoje escritas para o instrumento).

Este trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro – “O processo de leitura à primeira-vista e suas implicações” – abordo os processamentos e habilidades cognitivas, auditivas, visuais e motoras intrínsecas ao processo de leitura à primeira-vista que justificam a proficiência musical e localizam pontos a serem estimulados em leitores inexperientes. Pontos estes cuja estimulação será viabilizada à partir de exercícios práticos abordados no segundo capítulo deste trabalho – “Aquisição da proficiência na leitura musical” – que, formulados como modelo de ferramentas pedagógicas, venham a propiciar o desenvolvimento de uma fluente leitura musical. Portanto, através de uma revisão bibliográfica pretendo discutir os processos envolvidos nesta tarefa que, segundo Lehmann & McPherson apud Fireman (2008), “compreende habilidades de percepção, cinestesia, memória e resolução de problemas”, e tal como acredita Udtaisuk (2005, p.3), “através da prática e do aprendizado dos conceitos musicais, a competência na mesma pode crescer imensamente”.

## Capítulo 1 – O PROCESSO DE LEITURA À PRIMEIRA-VISTA E SUAS IMPLICAÇÕES

### 1 LEITURA À PRIMEIRA-VISTA CONTEXTUALIZADA

Na história da música ocidental, ainda que registros de uma possível forma de notação musical das civilizações antiga (como Egito e Grécia)<sup>3</sup> já tenham sido descobertos pelos arqueólogos musicais, o modelo de notação tal qual conhecemos emerge com o advento da música polifônica e a subsequente necessidade de coordenação das diversas vozes, bem como da música instrumental nascente. Assim, a partir do séc. IX, o sistema de notação musical ocidental sofisticava gradualmente sua sintaxe e estrutura e, à medida que os papéis entre compositores e intérpretes vão se distanciando e especializando, sendo a estes últimos atribuída a função de executar um repertório fixo, a leitura à primeira-vista passa a atrair atenção.

Era notável a habilidade dos instrumentistas e grupos de câmara para tocar peças à primeira-vista durante as apresentações. As performances públicas centralizavam-se muito mais na execução de peças, literalmente, de *“prima vista”*, em detrimento do extensivo trabalho de estudo como os de hoje. Isto se deve a diversas razões entre as quais está a familiaridade com o idioma musical; a objetividade das composições, que se destinavam a poucas execuções; e o medo

---

<sup>3</sup> Estes sistemas de códigos musicais serviam muito mais a propostas mnemônicas (LEHMANN, Andreas C.; KOPIEZ, Reinhard, 2009, p.344).

dos compositores para com possíveis plágios pelas orquestras; dentre outros. Como consequência, o instrumentista estava cotidianamente envolvido com o processo da leitura à primeira-vista. Foi apenas no século XIX, com Felix Mendelssohn Bartholdy e Clara Schumann, que se iniciou a tradição das performances pianísticas públicas centralizadas em um dado repertório extrema e intensamente preparado, a ponto de a execução se dar de memória (LEHMANN & MCARTHUR, 2002, p.136) – o que respondia ao “desenvolvimento da arte da interpretação e ao crescimento das expectativas das platéias” (LEHMANN & KOPIEZ, 2009, p.344).

A extrema proficiência na tarefa de leitura musical era, até então, não somente um pré-requisito, mas revelava o alto nível de aptidão musical e, as eminentes características de prodigalidade. Lehmann & McArthur (2002)<sup>4</sup> elucidam a excepcional habilidade de leitura de W.A.Mozart, descrita por Lord Barrington em reportagens científicas. Assim também em muitas outras biografias, como a de Felix Mendelssohn Bartholdy, Carl Czerny e Franz Liszt, a exímia habilidade de leitura é citada. Por diversas razões esta habilidade perdeu lugar nos recitais públicos, mas atualmente, como um elemento indispensável do fazer musical, tem novamente atraído grande atenção, o que justifica sua ampla recorrência em publicações pedagógicas.

---

<sup>4</sup> LEHMANN, Andreas C.; MCARTHUR, Victoria. *The Science & Psychology of music performance*. Oxford University Press, 2002. p.137

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Segundo Udtaisuk (2005)<sup>5</sup>, toda a atual literatura concernente ao estudo do processo de leitura à primeira-vista pode ser agrupada em quatro temas de interesse (que, juntos, fornecem-nos uma visão panorâmica das recentes pesquisas e investigações à cerca deste processo):

- a) Conseqüências desta habilidade no fazer musical como um todo;
- b) Principais componentes envolvidos no processo de leitura – sugestões técnicas para o aprimoramento desta habilidade;
- c) Características físicas e psicológicas pertinentes à capacidade de leitura à primeira-vista – como a movimentação dos olhos, as funções neurais, dentre outros aspectos (determinantes para uma performance de qualidade);
- d) Pesquisa, análise e descrição do processo de leitura à primeira-vista, fornecendo-nos as bases teóricas de fundamentação deste fenômeno.

Quando aborda as “conseqüências da leitura à primeira-vista no fazer musical”, Udtaisuk refere-se aos resultados obtidos por pesquisadores como Nuki (1984) cuja tese defende o crescimento da habilidade de memorização de peças musicais devido à competência na habilidade de leitura à primeira-vista. Também Sheldon (1998), que demonstrou a influência de uma proficiente leitura à primeira-vista na habilidade musical para perceber erros. E, ainda, Gilman (2003) e

---

<sup>5</sup> UDTAISUK, Dneya Bunnag. ***A Theoretical Model of Piano Sightplaying Components***. Columbia: MU, 2005. Dissertação (Doutorado), University of Missouri, 2005.

McPherson (1995), cujos estudos demonstraram uma forte correlação entre a habilidade de leitura à primeira-vista com a preparação mais extensa de um dado repertório. Ou seja, estas pesquisas demonstram que a habilidade para ler e transformar uma partitura desconhecida em um discurso musical coerente influencia outras diferentes habilidades musicais.

É fato, contudo, que para se realizar uma leitura musical proficiente a habilidade técnica e cognitiva particular de cada músico, bem como a compreensão dos conceitos teórico-harmônico-estruturais da música e a capacidade de audição interna, desempenham um papel determinante, pois, a familiaridade com as estruturas, signos, estilos e gêneros musicais, aliados ao tempo de envolvimento ou dedicação à atividade de leitura garantem a competência na mesma. Estes aspectos respondem ao segundo tema de pesquisas apontado por Udtaisuk como “os principais componentes envolvidos no processo de leitura à primeira-vista”.

Assim sendo, como um complexo conjunto de habilidades, a leitura à primeira-vista impõe um certo número de exigências cognitivas que facilmente a distingue do processo de amadurecimento e preparação mais extensa de um dado repertório – sobre o qual o pianista se debruça por semanas e até meses no treinamento cognitivo e motor, e então ganha um alto nível de familiaridade física com a peça. A habilidade para ler e executar uma música de primeira-vista é, antes, o resultado de uma série de funções corporais (simultâneas) que contemplam a movimentação dos olhos, na percepção da notação e de outros aspectos da partitura, e a interpretação cerebral das imagens recebidas, com a conseqüente transmissão de impulsos musculares para a transformação da impressão física e

visual em som pelas mãos e dedos, ao longo do teclado. Em suma, a capacidade de uma boa leitura à primeira-vista engloba a perícia de uma acurada percepção (reconhecimento), memorização, além da rápida antecipação e resolução de problemas – modalidades sobre as quais discorrerei de maneira particular nos capítulos seguintes.

### **3 DESDOBRAMENTOS DA LEITURA À PRIMEIRA-VISTA**

Ler uma peça musical ao piano pela primeira vez é um processo que envolve a participação de três dos nossos cinco sentidos – visão, audição e tato. Quando um pianista lê uma partitura musical coordena, simultaneamente, por meio do controle exato das teclas a serem acionadas, as informações vistas com o resultado sonoro obtido. Desta maneira, durante a leitura à primeira-vista toda esta percepção sensorial deve operar de maneira independente, e ao mesmo tempo, sincronizadas umas com as outras. E é exatamente a capacidade de integração destes três sentidos independentes que permite ao pianista realizar uma hábil leitura à primeira-vista. O foco deste capítulo está, portanto, em analisar os fatores e aspectos envolvidos com esta percepção sensorial capazes de garantir ou prejudicar a performance da leitura musical.

#### **3.1 HABILIDADES VISUAIS**

##### **3.1.1 A movimentação dos olhos**

Os processos fisiológicos e cognitivos subjacentes à movimentação dos olhos durante uma leitura têm revelado pontos cruciais para a compreensão da mesma. Sabe-se que, para obter a visualização de uma imagem completa, nossos olhos não trabalham como uma câmera fotográfica, que capta uma determinada imagem como um todo simultaneamente. Ao invés disso, focam-se em pequenas áreas por vez,

como se dessem um “zoom” em cada pequeno detalhe, de forma a obter a imagem completa por meio de sucessivas fotografias. Para isto, nossos olhos realizam uma série de saltos de um ponto ao outro de forma a captar o maior número de informações possíveis (numa média de aproximadamente 4 a 6 por segundo), enquanto o cérebro nos constrói uma imagem coerente. Estes pequenos saltos são conhecidos como *sacadas* ou *movimentos sacádicos* (RAYNER, 1998).

“Os movimentos sacádicos são, portanto, movimentos que direcionam os olhos até a área a ser fixada e, na leitura, apresentam comprimento médio de 7 a 9 letras” (YOKOMIZO, 2008)<sup>6</sup>. A cada sacada o foco muda de um ponto a outro próximo, e absorve o próximo grupo de letras. Assim, modernas pedagogias e técnicas de leitura estabelecem que enquanto lemos uma linha impressa, o olho não se foca em letras individuais uma a uma, mas em grupos de letras – em palavras. Conseqüentemente o movimento dos olhos da esquerda para a direita não é firme e contínuo, mas antes, acontece numa série de pequenos e grandes movimentos.

As pequenas pausas realizadas entre estes movimentos (ou *sacadas*), momento em que os olhos permanecem analisando uma dada área do estímulo, são conhecidas como *Fixações* (RAYNER, 1998). Nossos olhos estão constantemente alternando entre *sacadas* e *fixações* – que segundo Fischer (1993) apud Udtaisuk (2005) duram, em média, 100-250 milissegundos por fixações contra uma média de 20-40 milissegundos por sacadas. Ou seja, em 90% do nosso tempo de leitura nossos olhos estão no movimento de *fixação* enquanto que 10% deste tempo são

---

<sup>6</sup> YOKOMIZO, Juliana Emy et al. Movimentos sacádicos durante leitura de texto em crianças e universitários bons leitores. **O mundo da saúde**. São Paulo, v. 32, n. 2, ano 32, p. 131-138, abr./jun.2008.

destinados para as *sacadas*. Isto demonstra que, quanto maior a “área perceptiva” – quantia de material que os olhos podem absorver em uma única olhada – menores os saltos e, portanto, melhor e mais rápida a leitura será.

Ler música pressupõe algo similar da função dos olhos: *“eles se movem rapidamente de um ponto ao outro de forma a captar o maior número de informações possíveis antes de transferi-las para a produção sonora”* (UDTAISUK, 2005, p.44). Os olhos, portanto, não se focam em notas individuais, mas antes em grupos de notas, as quais devido à características como contorno melódico, padrões rítmicos, desenho acordal, etc., formam um padrão visual e musical reconhecível.

Há, contudo, diferenças fundamentais na leitura de palavras e notas. Na leitura musical ao piano, os olhos movem-se não apenas horizontalmente, da esquerda para a direita, mas também, verticalmente, a fim de absorver notas e símbolos das duas pautas, acordes, e texturas polifônicas. E ainda, uma importante diferença é a linha de impressão: palavras são claramente separadas, prontas para o cérebro ler, compreender e interpretar, enquanto que na notação musical não há a mesma clareza visual, de separação de grupos de notas; o cérebro tem que organizar as notas individuais em padrões reconhecíveis, assim como motivos, frases, compassos, acordes, etc. – a viabilização deste processo se dá, contudo, somente a partir de um prévio conhecimento harmônico, estrutural e formal, por parte do intérprete.

### **3.1.2 *Eye-hand span***

Examinando as características dos movimentos dos olhos<sup>7</sup> entre leitores mais e menos habilidosos, em vários instrumentos, Goolsby (1994) concluiu que, em leitores mais talentosos, os olhos estão sempre se movendo à frente de suas mãos. Sloboda (1984), em outro estudo, elucidou ainda que estes bons leitores lêem cerca de sete notas à frente de onde estão tocando (enquanto leitores com maior dificuldade absorvem apenas três ou quatro) – e, conseqüentemente, são capazes de continuar tocando por um tempo, se a partitura lhe for retirada de visão subitamente. Este tempo corresponde à distância que o instrumentista “examinou à frente”, e ao número de notas que conseguiu absorver neste processo. Esta distância foi chamada, por Sloboda, de “*eye-hand span*”<sup>8</sup> ou, “*perceptual span*”<sup>9</sup>, por outros pesquisadores, sendo este último “*mensurado a partir da quantia de informações extraídas em um ponto de fixação*” (UDTAISUK, 2005, p.82).

Esta específica habilidade de mover seus olhos à frente da notação que está sendo executada é uma expressão do quão discrepante se manifesta o *eye-hand span* em leitores mais e menos talentosos. A explicação para este fenômeno encontra sua existência na compreensão das características do movimento de *fixação* nestes leitores. Em um estudo realizado por Waters (1997) constatou-se que hábeis leitores à primeira-vista empregam movimentos de *fixação* bem mais curtos. Ou seja, estes leitores são capazes de absorver um grande número de detalhes e informações da partitura musical em uma única *fixação*. Isto traz à luz ainda duas implicações: (1) talentosos leitores musicais são, então, capazes de realizar grandes saltos com os olhos, ao longo da partitura, porque sabem exatamente *pelo que procurar*, (2) os movimentos de *fixação* destes leitores expandem-se em busca das

<sup>7</sup> Através da gravação e posterior comparação dos movimentos dos olhos.

<sup>8</sup> O termo poderia ser traduzido como a “distância entre o olho e a mão”.

<sup>9</sup> Termo que poderia ser traduzido como “alcance perceptivo”.

linhas e frases musicais, sendo guiados pelas fronteiras destas, ao invés de ater-se em nota-por-nota (GOOLSBY, 1994).

Assim, Goolsby (1994) deixa claro que, enquanto leitores iniciantes tendem a perpetuar o costume de ler “nota-por-nota”, leitores mais talentosos ao mesmo tempo em que levam seus olhos à diante, para absorver os detalhes que se seguirão na partitura, utilizam movimentos regressivos [dos olhos] para preencher detalhes previamente examinados – verificando a si próprios, e automaticamente, clarificando detalhes da notação. Ele observou ainda que, estes talentosos leitores utilizam o tempo oriundo de figuras com longas durações rítmicas para explorar a notação e atentar para as marcações expressivas, algumas vezes analisando outras pautas. Suas conclusões a este respeito foram posteriormente elucidadas por Walters e Underwood (1998), os quais confirmaram que habilidosos leitores à primeira-vista fixam seus olhos, algumas vezes, em pontos vazios (áreas em branco) da partitura. Embora a razão para isto seja desconhecida, Goolsby (1994) postulou que focar nos espaços vazios, possibilita ao leitor um “tempo de espera” enquanto executa aquilo que cognitivamente já foi processado.

O *eye-hand-span*, segundo Sloboda, não é uma medida fixa, mas cresce ou diminui de acordo com a estrutura musical. Se uma frase musical excede a média de alcance de um instrumentista em poucas notas, este alcance cresce para abranger o fim da frase; já se, por sua vez, o fim de uma frase musical está mais próximo da média de alcance, este alcance diminui. Aliás, esta média de alcance, foi postulada por Weaver (1943) em um estudo, como não excedente a oito notas ou acordes sucessivos – embora contemple uma variação. Portanto, o “*eye-hand span*” tende a

coincidir com a fronteira das frases, o que mostra o quanto o nível de expectativa (“o fim da frase está perto!”) influencia o modo como as notas são agrupadas numa leitura à primeira-vista.

Portanto, o movimento dos olhos é indubitavelmente influenciado pela estrutura musical (SLOBODA, 1993). Recentes pesquisas demonstraram que leitores de música contrapontística tendem a seguir linhas melódicas mais horizontalmente, enquanto que em músicas homofônicas, acordes são observados verticalmente. Além disso, Sloboda ainda salienta que “instrumentistas apresentam um maior *eye-hand span* quando lêem músicas tonais, o que não acontece quando se deparam com músicas que quebram as regras de progressão tonal”. Portanto, elementos como estrutura da peça, tempo e nível de dificuldade técnica devem ser observados como elementos limitantes à capacidade inata de *alcance perceptivo* de um instrumentista.

Em suma, as pesquisas sobre a movimentação dos olhos na leitura à primeira-vista revelam que bons leitores têm um melhor *alcance perceptivo* do que iniciantes; que fixam seus olhos em específicas localizações na partitura por curtos períodos; que usam progressivas e regressivas fixações em “zig-zag” (como se capturassem mais flashes de imagens) para visualmente analisar a partitura musical; além de se aproveitarem das passagens em longas durações rítmicas para clarificar detalhes e ter tempo de processar cognitivamente o que já foi visualmente analisado. Agora, o que talvez seja mais importante neste processo de leitura musical, é a evidente habilidade que estes leitores têm para agrupar notas individuais em padrões ou “imagens” musicais repletos de significado. Para permitir

ao cérebro este agrupamento, o prévio conhecimento dos vários elementos musicais como notação, harmonia e forma, é necessário. Além destes, um ouvido perspicaz, a boa coordenação motora, e a compreensão cognitiva da lógica de organização dos materiais musicais são tremendamente vantajosos na aquisição da fluência de leitura, e é o que possibilita àqueles com maior dificuldade alcançar uma impressionante habilidade de leitura através de um estudo sistemático, passo a passo. Segundo Weinberger:

A estratégia musical é olhar à frente para determinar para onde a partitura está “se dirigindo” (obtendo-se uma “imagem mais ampla”), fazendo inferências a respeito de muitos detalhes da partitura (a partir de prévio conhecimento como, por exemplo, da harmonia da música tonal ocidental), de maneira a se obter uma estrutura conceitual (“framework”) a partir da qual se podem rememorar notas que estão na frente daquelas que estão sendo tocadas – e repetir este processo complexo novamente. Tudo isto ocorre com uma frequência de cinco a seis vezes por segundo! (WEINBERGER apud GOLDEMBERG, 2005, p. 264)

### **3.1.3 Percepção de grupos e estruturas**

Como anteriormente foram citados, bons leitores não lêem nota-por-nota, mas sim, “grupos de notas”, e esta é a razão para o amplo alcance perceptivo destes leitores, em comparação com os de iniciantes, que se prendem na leitura de notas por si só. Se os instrumentistas percebem “padrões” de informação, os quais se seguem logicamente, seus olhos podem se mover a outros compassos, ao invés de seqüencialmente reter-se em cada nota, pois estes mesmos padrões são muito mais facilmente assimilados e recordados pelo cérebro.

Acompanhe um exemplo: se tivéssemos que recordar a seguinte sequencia de letras – v-p-a-a-r-s-i-e-m-i-r-i-i – provavelmente seria uma tarefa bastante difícil, já

que a mesma não nos oferece nenhuma aproximação possível e ainda, não possui nenhum significado. Agora, se esta mesma seqüência de letras nos fosse apresentada em outra ordem – p-r-i-m-e-i-r-a-v-i-s-t-a – com certeza não mais haveriam problemas, pois reconheceríamos a formação de um grupo com total campo de significância e, a sua recordação seria amplamente facilitada.

Portanto, entenda-se aqui o conceito “grupos ou padrões de informações”<sup>10</sup> como pequenas unidades melódicas, harmônicas ou rítmicas que trazem consigo algum significado, e sustentam uma seção musical, sendo a base para os motivos e frases musicais, que concatenados de maneira lógica, variados ou seqüenciados dão origem à grande estrutura formal. Gordon (2004) declarou que “*os termos ‘palavras’ e ‘grupos ou padrões de informações’ possuem igual função, na leitura verbal ou musical, respectivamente*”, ou seja, tal qual na leitura de palavras a movimentação dos olhos em torno do agrupamento de unidades que gerem padrões reconhecíveis e plenos de significância, é um dos fatores que proporciona a fluência na performance da leitura. Bons leitores sempre exibem uma melhor identificação e combinação destes grupos de informações ao longo da construção cognitiva, do que iniciantes (WATERS, TOWNSEND E UNDERWOOD, 1998).

Ainda que haja um consenso à respeito de que a capacidade de reconhecimento ou percepção dos “grupos ou padrões de informações” manifeste-se como um elemento chave para a proficiência na atividade de leitura à primeira-vista, a sua viabilização depende de um “pré-conhecimento” do contexto musical por parte do instrumentista, o que pressupõe a compreensão de aspectos harmônicos, formais

---

<sup>10</sup> O termo freqüentemente utilizado para isto é “*chunking*”.

e estilísticos. Muitos dos problemas durante uma leitura à primeira-vista surgem exatamente devido à carência deste tão assinalado “pré-conhecimento” musical que capacita o instrumentista a antever certos eventos, e assim estabelecer uma leitura muito mais fluente já que, por exemplo, recordar a seqüência “sol-si-ré-fá”, se esta não lhe traz a imediata visualização de um acorde de sétima da dominante (G7), e a conseqüente antecipação do próximo acorde (um Dó Maior, por exemplo, baseando-se na percepção de uma cadência autêntica), torna a informação casual e vazia, a leitura instável e, provavelmente, o instrumentista irá parar e, assim, bloquear o fluxo da mesma. Ou seja, a rápida identificação de intervalos ou estruturas acordais – que sustentam muitas passagens musicais – aumenta a fluência no processo de leitura (BERNSTEIN, 1981).

Ainda ilustrativamente, poderíamos também citar a típica textura da mão esquerda no acompanhamento pianístico conhecido como “Baixo de Alberti”: pressupondo-se um prévio conhecimento deste gesto harmônico oitocentista, o pianista necessita apenas de uma prévia identificação de quais as notas que o compõe e por quanto tempo ele o é sustentado, e então poderia focar-se na expressão, exatidão e sincronia de movimentos. Mais do que uma eficaz coordenação do processamento de notas e movimentos, talentosos leitores têm a base de conhecimentos musicais necessários à fluida absorção da partitura musical como um todo durante a leitura.

Vale sublinhar que o reconhecimento de padrões não se aplica somente à notas, mas também às unidades rítmicas. Aliás, a percepção do ritmo pode ser o aspecto central da leitura musical. Uma pesquisa realizada por Elliot (1982) ao redor

dos tipos de erros recorrentes durante uma leitura musical à primeira-vista revelou que 70% destes são ocasionados por problemas rítmicos. Quando um instrumentista tem consciência da estrutura rítmica de uma peça, e acompanha as relações (matemáticas) de divisão dos tempos entre os grupos de células rítmicas que sustentam as frases, ou parte delas, sua leitura se torna muito mais eficiente e precisa.

Muitas estratégias pedagógicas podem ser aplicadas para estimular os estudantes ao reconhecimento de padrões, e a respeito delas, mais à frente falaremos detalhadamente. No entanto, já aqui salientamos que estes “grupos ou padrões de informação” são essencialmente o mecanismo do qual nossa memória se utiliza para unir nossa percepção com o prévio conhecimento armazenado. Como defende Milson Fireman (2008, p.4), “os indivíduos lêem em unidades porque têm a capacidade de reconhecer estruturas familiares. Eles buscam satisfazer estruturas já conhecidas, ou armazenadas na memória de longo prazo”.

## **3.2 HABILIDADES TÁTEIS**

### **3.2.1 A topografia do teclado do piano**

O piano é um instrumento musical que oferece por si só uma vasta gama de possibilidades sonoras, o que contempla a possibilidade de execução de múltiplas notas simultaneamente por parte do pianista – o que não acontece em muitos outros instrumentos musicais. Assim sendo, eis aqui um dos pilares de sustentação de uma

boa leitura musical: o domínio tátil da topografia ou geografia do teclado do piano. A capacidade do pianista em ler fluentemente um determinado trecho musical se utilizando do mínimo monitoramento visual possível manifesta-se como um dos elementos cruciais durante a performance de uma leitura à primeira-vista, uma vez que, os olhos devem se manter o maior tempo possível na partitura afim de decodificar a notação escrita (RICHMAN, 1986).

Esta capacidade de executar com precisão as teclas correspondentes às notas escritas, sem a necessidade de olhar constantemente para o teclado (fazendo com que o intérprete gaste tempo e energia desnecessários, que só vem a interromper o fluxo da leitura quando o mesmo se perde ao olhar novamente para partitura) depende, contudo, da compreensão das relações de localização das teclas à partir da inter-relação destas com os intervalos grafados no pentagrama. Tal como Lannert (1945) afirma, a consciência e domínio deste sentido tátil da topografia do teclado – com suas sucessivas sequências de teclas brancas e pretas – é um dos fatores que discrimina leitores mais ou menos habilidosos. Bons leitores “passeiam” pelas teclas do piano, durante uma leitura musical, com muito mais familiaridade e velocidade que leitores menos habilidosos – justamente porque compreendem e assimilam a lógica visual de espaçamento entre os intervalos grafados na pauta e a localização tátil dos mesmos no teclado do piano.

Richman (1986) enfatiza que, os pianistas deveriam desenvolver tanto a habilidade de um *domínio tátil referencial*<sup>11</sup>, onde a identificação das notas no teclado pode ser ajudada tomando-se como referência outra nota que já foi tocada

---

<sup>11</sup> Este domínio tátil referencial pode ser vital na performance de leitura à primeira-vista em peças musicalmente complicadas (RICHMAN, 1986).

(por exemplo, a localização da nota “ré” pode ser facilitada sentindo-se que ela está exatamente ao meio do grupo de duas teclas pretas), quanto um *domínio tátil absoluto*<sup>12</sup>, onde a localização das notas não se dá mediante o sentido tátil referencial, mas acontece através da completa consciência da localização de cada nota. Ainda segundo Richman,

O valor em se conquistar um melhor domínio tátil do seu instrumento não está apenas em libertar seu campo de visão para ler música mais facilmente (já que você não mais necessitará ficar olhando para baixo), mas esta “confiança” tátil o ajudará na sua performance instrumental como um todo. Um pianista-cantor, por exemplo, à medida que se torna menos dependente do teclado, pode estabelecer uma melhor relação com o público. (RICHMAN, 1986. p.31)

Em ordem a ajudar a desenvolver a consciência deste sentido tátil, diferentes propostas podem ser assumidas por parte dos professores e educadores musicais. No próximo capítulo, contudo, as abordaremos.

### **3.2.2 A escolha de um dedilhado**

Possuir uma excelente leitura à primeira-vista implica em possuir uma notória habilidade para manter a fluência (ou continuidade) do discurso musical a fim de que se obtenha um resultado sonoro coerente. Para isto, como já foi citado, é de especial importância que o pianista não perca o contato visual com a partitura e, por conseguinte, a constante assimilação e antecipação dos “padrões ou grupos de informações”. Todavia, para que este processo seja viabilizado, a capacidade de

---

<sup>12</sup> Este “sentido absoluto” faz-se muito necessário em passagens cujos longos saltos nos impedem de manter um sentido tátil referencial (RICHMAN, 1986).

resolver em um tempo bastante limitado o dedilhado a ser empregado, torna-se um fator primordial, pois, uma pobre escolha de dedilhado pode ser considerada um obstáculo para a fluência da performance de leitura à primeira-vista (TOBIN, 1957), ao passo que, um dedilhado bem realizado *“pode colaborar em muito para elevar a qualidade da performance, ressaltando a musicalidade e expressividade da peça a ser lida”* (UDTAISUK, 2005, p.55).

Escolher um bom dedilhado, no entanto, é uma habilidade cognitiva (de resolução de problemas) que demanda certo tempo de desenvolvimento – haja vista que, no caso do piano, diversas combinações de dedilhados são passíveis de ocorrerem.

Diferentemente de situações como na execução de instrumentos de sopro, ou na datilografia, onde existe uma correspondência única entre cada dedo a ser empregado para cada chave (o que exige apenas alguns dias para que o aprendiz domine todo o dedilhado básico e, conseqüentemente, a aquisição de suas habilidades motoras envolverá apenas a velocidade e agilidade com que o mesmo transita entre estas básicas posições fixadas), no caso do piano cada nota possui uma exata tecla a ser acionada, porém qualquer um dos 10 dedos são considerados candidatos em potencial para a execução da mesma. Tudo dependerá do contexto em que cada nota for encontrada. (SLOBODA et al., 1998, p. 185)

Sloboda, Clarke, Parncutt e Raekallio deixam claro, em um estudo<sup>13</sup> realizado em 1998 sobre a escolha de dedilhado durante a performance de leitura à primeira-vista que, três diferentes aspectos limitantes relativos a este processo devem ser observados: (1) motor-anatômico – onde interagem as propriedades físicas das mãos do intérprete (como a máxima abertura ou extensão dos dedos), as

---

<sup>13</sup> SLOBODA, John A. et al. Determinants of Finger Choice in Piano Sight-Reading. *Journal of Experimental Psychology*, Human perception and performance, v. 24, n. 1, p. 185-203. 1998

características do teclado (com a sequência de teclas pretas sobre as brancas) e a independência motora dos dedos; (2) cognitivos – que refletem as características e interferência dos processos de memória, de curto ou longo prazo, na execução (através, por exemplo, da identificação de motivos sequenciados cuja repetição de dedilhado tornar-se-á um processo eficiente, ou ainda, da identificação de estruturas ou passagens já assimiladas e armazenadas na memória de longo prazo que são então resgatadas – como arpejos e escalas, por exemplo); e (3) artísticos – onde elementos expressivos tornam-se o foco (como a realização de um *legato* em uma determinada frase musical, ou a acentuação de uma nota em particular).

É notório como bons leitores à primeira-vista têm uma grande capacidade de empregar, de maneira bastante eficiente, o dedilhado necessário para a manutenção da fluência do discurso musical. Isto se deve ao fato de que nos mesmos, os aspectos relativos aos fatores motor-anatômico e cognitivos (designados pelos pesquisadores acima citados) já estão bastante solidificados. Aliás, uma das conclusões deste estudo realizado em 1998 por Sloboda, Clarke, Parncutt e Raekallio, apontam estes dois fatores como os de fundamental importância para a prática pedagógica do dedilhado.

### **3.3 HABILIDADES AUDITIVAS**

#### **3.1.1 A interferência do *feedback auditivo* na performance de leitura**

No decorrer de uma leitura musical à primeira-vista, para que os “grupos ou padrões de informações” sejam assimilados<sup>14</sup> e, mais do que isso, para que sejam antecipados, a interferência do *feedback auditivo* é determinante: através da criação de expectativas sonoras sobre as notas (ou grupos de notas) futuras ele será o guia para o caminhar da leitura musical. Assim, o *feedback auditivo* permite ao pianista reconhecer erros praticados e, ainda que, segundo Lehmann (2002), não se contemple a possibilidade de correção das notas que tenham sido lidas equivocadamente (uma vez que a performance da leitura à primeira-vista anseia pela continuidade e fluência do discurso lido, e não pelo seu interromper afim de realizar correções), a repetição destes mesmos erros futuramente é então amplamente evitada.

Um segundo ponto de influência do *feedback auditivo* durante a performance de leitura à primeira-vista se manifesta na condução da expressividade musical da mesma. Segundo Udtaisuk (2005)<sup>15</sup>, quando está lendo, um pianista pode analisar a sonoridade produzida em dois níveis: (1) referente às propriedades acústicas – onde se faz relevante a precisão das articulações, dinâmica e tempo; (2) referente aos elementos de expressividade musical – o que inclui a audição das frases musicais, cadências e progressões de acordes. A percepção de ambos os componentes, contudo, é facilitada em muito quando o instrumentista está familiarizado com os diferentes padrões e elementos musicais (LOWERY, 1940), pois a habilidade para se auto-monitorar e ajustar sua execução é baseada na “estruturação do material musical em algo coerente, reorganizado de acordo com as representações mentais sonoras já estabelecidas anteriormente” (MILSON FIREMAN, 2008, p.4). Portanto, o

---

<sup>14</sup> Fenômeno conhecido como “*chunking*”.

<sup>15</sup> UDTAISUK, Dneya Bunnag. **A Theoretical Model of Piano Sightplaying Components**. Columbia: MU, 2005. Dissertação (Doutorado), University of Missouri, 2005.

auto-monitoramento auditivo envolve a habilidade de uma alta coordenação entre olhos e ouvidos, uma vez que, “a mera coordenação entre olhos e mãos resulta em uma performance desprovida de valor musical” (UDTAISUK, 2005).

A notação é uma “janela” através da qual se espreita; a audição está do outro lado. Um músico que consegue ouvir é capaz de dar significado musical à notação. Um músico que não consegue ouvir só pode atribuir um significado teórico à mesma. (GORDON apud FIREMAN, 2008, p.3)

Assim, a capacidade de reprodução auditiva da partitura – o “ouvir internamente” – é outra importante característica de leitores talentosos. Water (1998) afirmou que a capacidade de formar representações auditivas e fazer predições de como a música deveria soar pode ainda ser mais importante do que a capacidade de reconhecer padrões, embora assuma que uma perfeita leitura à primeira-vista depende da coexistência destas três habilidades. Em suma, tal qual resume muito bem Udtaisuk (2005), uma leitura musical carente das duas funções vitais relativas ao *feedback auditivo* – um guia para o monitoramento da precisão, bem como, para o alcance da expressividade musical durante a performance de leitura – traduz-se como um “simples ato de decodificação da notação sem a essência da expressão musical”.

### **3.3.2 A audição interna**

Assim como Scripp (1995) defende, é comum encontrarmos em instrumentistas de todos os tipos, quando ingressam em conservatórios, uma

extrema dificuldade para ler uma música internamente, sem seu instrumento; de fato, eles “pensam com suas mãos”. Contudo, *“uma efetiva alfabetização musical pressupõe o desenvolvimento da habilidade de ver a notação e imediatamente ouvi-la internamente, antes de reproduzi-la num instrumento”* (MAINWARING apud UDTAISUK, 2005, p.76). Portanto, uma verdadeira educação musical deve capacitar os jovens estudantes a se expressarem musicalmente através de seu instrumento, e não, a se utilizarem de seu instrumento para ouvir a música (UDTAISUK, 2005). Kodály (1974) chega a afirmar que os professores não deveriam permitir que seus estudantes sequer se aproximassem dos instrumentos musicais até que fossem capazes de ler e cantar corretamente.

Partindo desta consciência, para que reprodução sonora da música anteceda a execução instrumental, deve-se promover um estudo que permita “aos ouvidos, enxergarem, e aos olhos, ouvirem a música” (UDTAISUK, 2005, p.66); ou seja, desenvolver uma eficiente audição interna contempla a habilidade de ouvir as notas e passagens rítmicas sem a necessidade de ouvir o som real das mesmas – o que enriquece significativamente a habilidade de leitura à primeira-vista (ANDERSON apud UDTAISUK, 2005, p.67). Isto implica em um treinamento diário de percepção rítmica, melódica e harmônica com os alunos de forma que a habilidade de predizer como as melodias devem soar seja construída nos mesmos – com, por exemplo, o “solfejo melódico” de diversos estilos musicais, e/ou ainda, a audição e identificação das várias progressões de acordes, dentre muitos outros exercícios e ferramentas pedagógicas que podem ser facilmente encontrados em muitas bibliografias.

## 4 O PAPEL DA MEMÓRIA

A memória humana tem sido extensivamente estudada por psicólogos, e muito já se escreveu sobre como uma informação é percebida, processada e armazenada. O mecanismo da memória funciona em três estágios diferentes: (1) memória sensorial, que age apenas por frações de segundos, e através dos órgãos dos sentidos, capta uma imagem completa e precisa cujas informações podem ou não ser selecionadas; caso sejam selecionadas passam então para a (2) memória de curto prazo, que retém a informação provinda do sistema sensorial, não mais como uma imagem completa do evento, mas sim, como a imediata interpretação destes eventos – ela se responsabiliza pelo armazenamento destas informações por um curto período, de 1 a 30 segundos, e mantém, portanto, um constante fluxo de informações relevantes a serem processadas e manipuladas. Se este conteúdo é assimilado a partir de seu reconhecível campo de significância e ativamente agrupado, ele pode ser então transferido à (3) memória de longo prazo – a mais complexa dos sistemas de memória, através da qual recordamo-nos de fatos ou acontecimentos de muito tempo atrás – onde ficará armazenada por um longo tempo. Esta última contempla, por sua vez, três tipos de memória, os quais diferem no tipo de informação armazenada: *processual*, que armazena ações e processos – “saber como se faz algo” – como, por exemplo, coordenar movimentos para produzir seqüências de notas, tais como escalas e arpejos, em um instrumento; *semântica*, que lida com conceitos, isto é, com o “conhecer algo”; e *episódica*, que armazena detalhes, acontecimentos, episódios da vida de alguém (HADAD & GLASSMAN, 2006).

Poucos estudos abordaram a positiva relação entre a memória de curto-prazo e a leitura à primeira-vista. Através dos primeiros estudos de Sloboda a respeito do *eye-hand span*, sabemos que a habilidade para ler à frente, enquanto se executa pela primeira vez uma determinada peça, é uma das condições essenciais para uma leitura de sucesso. No entanto, a carência do armazenamento e processamento de informações na memória de curto prazo tornaria a extensão do *eye-hand span* inútil; aliás, este *eye-hand span* nos permite justamente observar a capacidade da memória de curto prazo. Quando se fala em “processamento da informação”, três habilidades cognitivas simultâneas extremamente importantes estão envolvidas: a memória de curto prazo, a “memória de trabalho<sup>16</sup>” (uma extensão da memória de curto prazo) e a velocidade de processamento mental.

A “memória de trabalho” é parte essencial do processamento de informações na leitura à primeira-vista já que ela possibilita ao instrumentista armazenar e processar as informações simultaneamente, comparando-as a eventos passados e presentes, além de prever eventos futuros. Isto contribui muito mais para a habilidade de leitura, do que a própria capacidade de armazenamento de informações e, portanto revela-se como uma das razões para uma exímia leitura musical. Uma característica da “memória de trabalho” é que informações essenciais podem se perder se houver um acúmulo de informação. Portanto, a correlação entre esta memória e a velocidade de armazenamento e processamento das informações é fortíssima, e em muito determina a qualidade e fluência da performance na leitura. E isto acontece justamente porque a alta velocidade de processamento visa evitar o excesso de informações. Segundo R. Kopiez (2008), a velocidade mental não é

---

<sup>16</sup> Um conceito entendido como um banco de dados onde os itens são mantidos e operados. Podemos comparar este tipo de memória com o acesso à memória de computadores, cujo conteúdo se perde quando é desligado.

alcançada pelo treino, tampouco pela experiência ou prática da leitura, mas antes é uma habilidade pré-existente, oriunda de características genéticas que facilita em muito o processo de leitura à primeira-vista.

A memória de longo prazo também desempenha um importante papel na tarefa de leitura. Ao ler uma determinada peça, o instrumentista se utiliza de sua memória processual, na medida em que tem consciência da localização das notas no instrumento, bem como da intensidade necessária para realizar cada uma delas. Além disso, sua memória semântica se manifesta no conhecimento dos fundamentos necessários à interpretação dos signos musicais. Como defende Milson Fireman (2008):

(...) ao buscar uma coerência estrutural o instrumentista, consciente ou não, está sendo ajudado por sua memória implícita. Dispositivos da memória recebem e processam os estímulos sensoriais para que as respostas sejam coerentes com as representações mentais já presentes no indivíduo.

## 5 HABILIDADE PARA CORREÇÃO DE ERROS

Diante do acima exposto, faz-se evidente que, a habilidade para dar precisão, fluência e valor musical à leitura à primeira-vista de uma determinada peça, depende em muito do pré-conhecimento da estrutura musical como um todo que o instrumentista possui (o que engloba conhecimentos teóricos, harmônicos, formais, estilísticos e estéticos) e, das expectativas (inclusive, sonoras) à partir dele geradas. A importância e influência deste pré-conhecimento musical na performance de leitura à primeira-vista foi pesquisada por Sloboda através de um fenômeno da linguagem da leitura, conhecido como “*proofreader’s errors*”. Este fenômeno se trata da negligência de um erro numa palavra altamente familiar. A propósito, você reparou o erro de ortografia (proposital) na palavra “linguagem” da frase anterior? Pois é! De semelhante maneira este fenômeno ocorre durante uma leitura musical quando um instrumentista corrige notas de maneira não intencional (portanto, automaticamente) a fim de satisfazer suas expectativas.

Um caso muito famoso, relatado por Sloboda, é o de um professor de piano – Goldovsky – que ao ouvir uma aluna iniciante executar um *Capriccio* de Brahms, acreditou que a mesma tivesse cometido um erro de leitura da peça, pois estava tocando um sol natural, musicalmente impossível para o contexto. Foi quando percebeu que o erro, na verdade, era dele e de tantos outros músicos que já haviam tocado a peça muitas vezes, sempre cometendo o mesmo erro de leitura – inserindo um suspenso no sol natural – para satisfazer o contexto. Ao observar isso, Goldovsky convidou diversos leitores habilidosos para que encontrassem o erro na

peça, permitindo-lhes que lessem quantas vezes fosse necessário. E, surpreendentemente, nenhum músico encontrou o erro. A recorrente atitude destes pianistas é facilmente compreensível e justificável, e valho-me aqui das palavras de Udtaisuk (2005, p.120) para tal: “este fenômeno do ‘proofreader’ os influenciou a substituir a nota impressa na partitura por outra que seguisse seu prévio conhecimento e experiência musical”.

Sloboda então, em outro estudo, alterou várias notas de uma simples peça tonal para piano, de tal forma que ao ser executada tal qual estava escrita, soaria estranhamente desajustada. Competentes pianistas leram esta peça duas vezes. Como resultado, ainda que o nível geral de erros em ambas as performances foi muito baixo (2,9% para a primeira performance, e 1,7% para a segunda), o nível de erros sobre os erros de impressão aumentaram na segunda performance. Isto demonstra como a percepção e conhecimento interferem na leitura já que, “ao ler o indivíduo vai interpretando como em um texto, tentando extrair sentido. Ao obter o feedback, com a execução, ajustará sua interpretação” (MILSON FIREMAN, 2008, p.4). Em suma, na segunda performance, os pianistas tiveram tempo de reorganizar as informações comparando-as às estruturas já pré-estabelecidas em sua memória, promovendo, portanto, um coerente discurso musical através da correção das notas, intencionalmente, alteradas.

Outra evidência sobreveio de um experimento onde pianistas foram expostos à leitura de uma peça (também por duas vezes), onde muitas notas foram apagadas. Para o preenchimento dos espaços vazios as performances foram, então, ancoradas pela improvisação e pelo alto nível de dedução. Novamente, na segunda

performance, o número de notas corretamente improvisadas foi maior. Mais uma vez, isto demonstra que bons leitores assimilaram a estrutura da peça como um todo, e a partir de seu amplo conhecimento dos aspectos harmônicos, formais e estilísticos, estavam aptos para a criação de passagens propícias ao contexto musical.

## **Capítulo 2 – AQUISIÇÃO DA PROFICIÊNCIA NA LEITURA MUSICAL**

### **1 O ENVOLVIMENTO COM A TAREFA DE LEITURA À PRIMEIRA-VISTA**

A probabilidade e os meios por onde a habilidade de leitura à primeira-vista possa, ou não, ser adquirida ou, ainda, aperfeiçoada, tem despertado grande interesse em educadores e músicos em geral. É fato que a frequência da prática da leitura à primeira-vista, é diretamente proporcional à qualidade dos resultados (Banton, 1995). Para ser mais específico, sabe-se por meio de recentes estudos que, o número de horas comprometidas em atividades de acompanhamento, e conseqüentemente o tipo de repertório desenvolvido nestas atividades, é o fator primordial para o alcance da proficiência na atividade de leitura; em detrimento de fatores como idade, prática pianística ou desempenho em outras habilidades como improvisação, memorização, etc. Ou seja, uma boa performance de leitura musical é diretamente proporcional à dedicação e/ou treino, e não mero acaso de uma fortuita predisposição.

Assim sendo, as experiências musicais particulares de cada pianista – geradas à partir dos meios formais ou informais de educação musical como o envolvimento e interatividade com outras práticas e ambientes musicais – assumem um papel vital na construção de uma hábil performance de leitura à primeira-vista.

Segundo Udtaisuk (2005, p.107) estas experiências “facilitam a aquisição da prontidão, confiança e prazer da leitura à primeira-vista”.

### **1.1 AMBIENTES MUSICAIS INFORMAIS**

O envolvimento ou participação em ambientes musicais informais se dá a partir de uma pré-disposição e interesse pessoal do instrumentista. Assim sendo, através de atividades extra-curriculares ou mesmo de atividades de lazer promovidas muitas vezes dentro das próprias casas, a competência no processo de leitura musical cresce sensivelmente, uma vez que a leitura à primeira-vista se torna um elemento *sine qua non* para a viabilização destas atividades.

Ainda que poucas pesquisas tenham sido realizadas na busca das intrínsecas relações entre as experiências de acompanhamento e a habilidade de leitura à primeira-vista, sabe-se que as atividades de acompanhamento têm demonstrado grandes benefícios para a competência na leitura à primeira-vista (UDTAISUK, 2005). Um estudo conduzido por Lehman e Ericsson (1993) demonstrou que pianistas solistas apresentam uma deficiente leitura à primeira-vista (se comparada com a leitura de pianistas acompanhadores) quando a mesma deve ocorrer sob um determinado e específico pulso musical. Quando, contudo, estes hábeis pianistas têm a liberdade de ler em seu próprio ritmo, o resultado de ambas as performances de leitura (de pianistas solistas ou acompanhadores) são equivalentes.

Isto se deve ao fato de que, quando um pulso não é estabelecido de maneira rigorosa, há um flexível balanço entre cada instrumento do grupo de forma a

conduzir a leitura, sem que os instrumentistas se sintam pressionados ou ameaçados. Quando o pulso é, no entanto, determinado e controlado, o nível de ansiedade gerado por esta limitação cresce, e os erros se tornam iminentes. Para que se alcance esta exata habilidade de ler fluentemente sob um tempo restrito Lyke<sup>17</sup> (1996) enfatiza a necessidade de incentivar a prática das mais diversas formas de atividades musicais em grupo como: piano a 4 mãos, 2 pianos ou a co-repetição (acompanhamento) de outros instrumentistas ou cantores.

Estas práticas viabilizam o domínio dos múltiplos processamentos cognitivos envolvidos no processo de leitura à primeira-vista uma vez que, cada músico deverá encontrar seus caminhos para que a rápida resolução de problemas musicais aconteça sem comprometer o fluxo da leitura. Assim, freqüentes hábitos como parar, corrigir erros e manter um tempo irregular decrescem sensivelmente.

## **1.2 A EDUCAÇÃO MUSICAL FORMAL**

Como já foi discutido anteriormente, a leitura à primeira-vista envolve complexos processos cognitivos que, ao ser comparada à tarefa de preparação ou performance de um determinado repertório, traz à luz apenas frágeis associações (já que ambas as tarefas exigem habilidades específicas). Na prática, isto significa que diferentes posturas devem ser assumidas durante uma leitura musical afim de que sejam adquiridos hábitos que estejam em conformidade com as necessidades

---

<sup>17</sup> Pedagogo do piano

performáticas da leitura à primeira-vista. A tabela a seguir, por exemplo, compara e ilustra algumas diferentes estratégias utilizadas (ou que deveriam ser utilizadas) pelos pianistas quando estão praticando para uma performance e/ou para uma leitura à primeira-vista:

Tabela 1

<b>Na preparação de um repertório</b>	<b>Na prática da leitura à primeira-vista</b>
Corrige seus erros	Mantém ritmo e métrica
Olha para as mãos quando está tocando	Evita olhar para as mãos
Os detalhes são importantes	A “grande imagem” é importante
Corrigir dedilhado é crucial	Continuar as notas como você pode
Evitar erros e omissões	Erros e omissões são permitidos !!!

Fonte: LEHMANN, Andreas C.; MCARTHUR, Victoria. *The science & psychology of music performance*. Oxford University Press, 2002. p.145

De acordo com a tabela acima, bloquear o fluxo da leitura pela necessidade de olhar para as mãos e o teclado, por exemplo, é um dos hábitos extremamente nocivos à leitura à primeira-vista e, para que o mesmo seja abolido, ainda que erros possam surgir durante a leitura, o importante é que o intérprete seja capaz de continuar tocando e, portanto, que evite olhar para suas mãos, de forma a não perder o contato visual com a partitura e, por conseguinte, a assimilação dos “padrões ou grupos de informações”. Esta diferente postura a ser assumida durante a leitura à primeira-vista deve ser, contudo, estimulada pelos professores.

De igual maneira, os alunos devem também ser encorajados à prática pessoal da leitura à primeira-vista. Segundo Udtaisuk (2005), esta “prática pessoal da leitura”

refere-se a dedicação de um tempo em particular para leituras de peças onde o aprendizado autodidata se promova. Quando feita de maneira freqüente e efetiva, está prática acelera o desenvolvimento das habilidades específicas e necessárias a uma proficiente performance de leitura à primeira-vista, uma vez que o pianista direciona seu estudo para atender à necessidades, interesses e expectativas particulares. O tempo a ser dedicado para o treinamento da leitura à primeira-vista dependerá da necessidade particular de cada estudante. Maus leitores deverão devotar um tempo maior a esta prática em comparação a leitores mais proficientes. Mas, via de regra, todos os pianistas devem dedicar um mínimo tempo que seja à prática da leitura à primeira-vista.

No entanto, não somente a prática de leitura se faz importante. Podemos observar que, quando alguém lê intensivamente, mas sempre sozinho, sem elevar gradativamente os níveis de dificuldade, não avançará no que diz respeito ao acúmulo de experiência – este é o caso de instrumentistas amadores. Contudo, quando esta prática contempla um estudo baseado na leitura à primeira-vista de materiais com níveis gradativos ou na estratégia de construção de um repertório próprio de acompanhamento (orientado pelo professor), a correlação entre experiência e nível de leitura se manifestará no aperfeiçoamento desta habilidade.

Obviamente, esta tarefa de leitura à primeira-vista não é tão simples. Uma fluente leitura musical pressupõe a assimilação dos “padrões ou grupos de informações” através da capacidade de formular representações auditivas e de antecipar eventos – os três componentes básicos para a aquisição da habilidade de leitura segundo Walters, Townsend e Underwood (1998). Portanto, para ler música,

tem-se que automatizar certos processamentos na ativa construção de modelos mentais de cada situação, o que acelerará os específicos processos de correção e reconstrução. A seção a seguir irá sublinhar algumas estratégias para a gradativa percepção visual dos signos e padrões musicais, e a conseqüente geração de ações motoras automatizadas de forma a acelerar o processamento cognitivo da leitura à primeira-vista, e garantir um nível de excelência na mesma.

## 2 ALGUMAS ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS

### 2.1 RÁPIDO RECONHECIMENTO DAS NOTAS

Para que se alcance uma hábil assimilação dos “grupos e padrões de informações” durante uma leitura musical (o que pressupõe que a movimentação dos olhos não aconteça nota a nota mas que, respondendo às expectativas já previa e internamente formuladas, seja guiada pelo contorno das frases musicais) o objetivo primeiro subjacente ao treino da leitura à primeira-vista deve contemplar o desenvolvimento da capacidade de um rápido reconhecimento das notas na pauta e sua imediata localização no teclado do piano. Para isto, as dicas e estratégias a seguir, sugeridas por Denes Agay<sup>18</sup>, se fazem bastante pertinentes.

#### 2.1.1 Posicionamento simétrico-geográfico das notas no pentagrama

A localização das notas nos pentagramas respeita certa lógica visual que, se compreendida, facilita em muito o processo de reconhecimento e familiarização com o teclado. Adotando-se uma “nota piloto”, como por exemplo, o DÓ CENTRAL<sup>19</sup>, estrategicamente localizado entre os dois pentagramas, algumas associações são passíveis de serem estabelecidas com outras notas, de forma a guiar e orientar os alunos no imediato reconhecimento das notas na pauta e no teclado. É preciso salientar, contudo, que a referência a uma nota piloto, não pressupõe uma leitura

---

<sup>18</sup> AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981.

<sup>19</sup> A nota SOL (na segunda linha da clave de sol) e a nota FÁ (da quarta linha da clave de fá), também são, por vezes, utilizadas como “notas pilotos”.

baseada na aproximação das demais notas com esta, mas sim, uma ilustração da lógica visual e simétrica do posicionamento das notas no pentagrama, em relação à mesma (no caso, ao DÓ CENTRAL). Observe:

1. As notas DÓ uma oitava abaixo e acima do DÓ CENTRAL encontram-se ambas no segundo espaço (respectivamente, de baixo para cima, e de cima para baixo) do pentagrama:

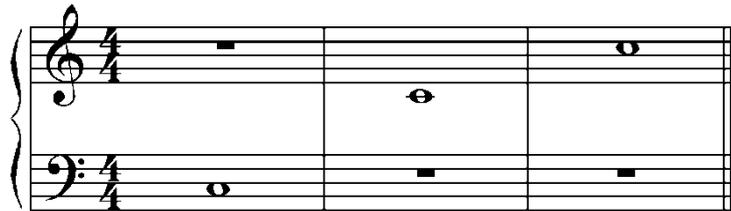


Figura 1: Posicionamento simétrico das notas "Dó" no pentagrama.

2. As notas DÓ acima e abaixo do sistema de pentagramas encontram-se ambas na segunda linha suplementar (superior e inferior respectivamente):

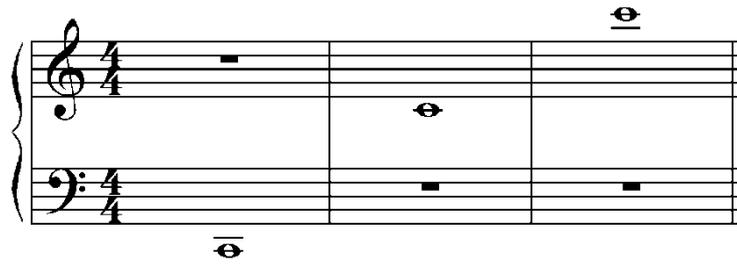


Figura 2: Posicionamento simétrico das notas "Dó" no pentagrama.

3. As notas SOL da clave de sol estão, respectivamente, na segunda linha (de baixo para cima) e no primeiro espaço sobre a pauta; e as duas notas FÁ da clave de fá, também se encontram na segunda linha (porém de cima para baixo agora) e no primeiro espaço abaixo da pauta:

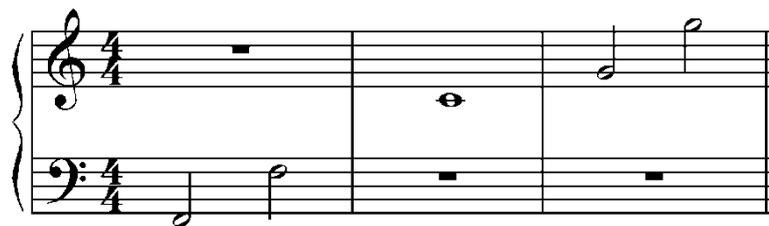


Figura 3: Posicionamento simétrico das notas "Sol" e "Fá" no pentagrama.

Estas relações podem ser estudadas através da projeção em slides de uma seqüência de notas, ou ainda, em cartões (que o próprio professor pode segurar ao alto), cujas notas devem ser executadas sem hesitação pelo aluno.

Além disto, a própria topografia do teclado, com seus grupos ordenados de duas e três teclas pretas, nos fornecem associações táteis muito fortes auxiliando, de maneira bastante eficiente, na rápida localização das teclas brancas – haja vista que as notas DÓ sempre se localizam ao lado esquerdo de um grupo de duas teclas pretas; os RÉ sempre ao meio destes; os FÁ sempre ao lado esquerdo do grupo de três teclas pretas; e assim por diante.

### **2.1.2 Posicionamento simétrico-geográfico dos intervalos no pentagrama**

Estando o aluno apto a reconhecer e executar, com exatidão, qualquer nota sobre o pentagrama, a próxima meta a ser alcançada e, que em muito contribuirá para o processamento cognitivo-motor durante sua leitura à primeira-vista, está na plena percepção, antecipação e realização de um dado intervalo sobre a pauta, seja melódico ou harmônico. Para isto, é preciso que o instrumentista tenha em mente a imagem da distância geográfica característica de cada intervalo, ou seja, de seus respectivos posicionamentos no pentagrama. Para isto, certos padrões visuais podem orientar-nos:

#### **❖ Intervalos pequenos:**

- Intervalos de segunda – as notas que o formam estão sempre em linha e espaço consecutivos, ou vice-versa;

- Intervalos de terça – suas notas se sucedem de uma linha à outra imediata, ou de um espaço à outro imediato;
- Intervalos de quarta – as notas que o formam mudam sempre de uma linha para o segundo espaço consecutivo (acima ou abaixo), ou vice-versa;
- Intervalos de quinta – as notas que o formam se sucedem de uma linha à duas acima ou abaixo, ou então, de um espaço à dois acima ou abaixo;



Figura 4: Posicionamento simétrico dos intervalos no pentagrama.

#### ❖ Intervalos grandes:

- Intervalos de sexta – as notas que o compõe mudam sempre de uma linha a um espaço, ou vice-versa;
- Intervalos de sétima – suas notas mudam de uma linha à outra, pulando duas linhas; ou de um espaço à outro, pulando dois espaços;

- Intervalos de oitava – as notas que o formam mudam sempre de uma linha a um espaço, ou vice-versa;



Figura 5: Posicionamento simétrico dos intervalos no pentagrama.

Para a prática deste reconhecimento visual o professor pode novamente se utilizar da projeção em slides ou dos cartões como um exercício estimulador. Mas, talvez como um dos aspectos essenciais neste estudo, o aluno não somente deve ser incentivado à integração da função dos olhos com uma resposta física das mãos, mas, principalmente, a ouvir internamente um determinado intervalo. O professor deve cuidar do desenvolvimento da percepção musical de seus alunos, incentivando o desenvolvimento da audição interna nos mesmos – aspecto essencial para fluência do discurso musical durante uma leitura. E para esta tarefa, pode ser muito útil associar um devido intervalo com parte de uma canção popular onde o mesmo ocorra.

A partir disto, Denes Agay nos sugere algumas pequenas melodias que podem ser aplicadas aos jovens pianistas, de forma a incentivá-los à percepção visual destas distâncias geográficas características de cada intervalo:

segunda    terça    quarta    quinta

M.D.

5

M.E.

5

Figura 6: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 202-04

Além dos pequenos exemplos acima o professor ainda pode utilizar outros materiais ou trechos de músicas recolhidos das mais variadas coletâneas de livros de iniciação musical – como, por exemplo, o *Mikrokosmos* (de Béla Bartók) ou o *Keyboard Musician* (de F. Clark, L. Goss e R. Grove), dentre muitos outros – nos quais as habilidades acima especificadas sejam adquiridas gradualmente.

## 2.2 RÁPIDO RECONHECIMENTO DE ACORDES

### 2.2.1 Tríades maiores e menores

Partindo do princípio de que uma tríade é formada mediante a superposição de duas terças consecutivas, sua posição fundamental (enquanto aspecto geográfico-visual) em um pentagrama, consiste em três linhas ou três espaços preenchidos consecutivamente. Portanto, com esta simples informação o aluno já deveria ser capaz de reconhecer visualmente toda e qualquer tríade, de forma a acelerar o processo de antecipação e construção dos padrões de informações, e conseqüentemente, garantir uma exímia leitura musical, sem possíveis interrupções do discurso musical. Em leitores mais talentosos é notória esta habilidade para identificação e combinação destes padrões; como por exemplo, acontece neste pequeno trecho melódico, intencional e exclusivamente baseado em tríades (harpejadas ou em bloco):



Figura 7: Pequena melodia construída sobre tríades.

Para que isto seja viabilizado, além de um prévio conhecimento de questões harmônicas, alguns exercícios praticados no teclado podem ser bastante interessantes como, por exemplo, colocar as mãos sobre qualquer tecla e, na posição dos cinco dedos, tocar somente os dedos 1-3-5 na mão direita, e os dedos

5-3-1 na mão esquerda – posteriormente, fazer o mesmo de mãos juntas, preferencialmente, passeando pelas mais diversas tonalidades (maiores e menores).

O instrumentista deve também estar apto a reconhecer não só fisionômica, mas principalmente, auditivamente, se uma tríade é maior ou menor, bem como a cantar as notas que a compõe. E, mais uma vez, se necessário, associações destas [tríades] com melodias conhecidas são perfeitamente cabíveis.

### **2.2.2 Inversões de tríades**

Após a consolidação da imagem característica de uma tríade, seja esta maior ou menor, sob um pentagrama, a próxima meta para o avanço do processo de leitura à primeira-vista vislumbra a percepção, reconhecimento e antecipação, de suas inversões, o que exige um pouco mais de treino. Contudo, como um guia neste estudo, mais uma vez, podemos citar os aspectos visuais inerentes ao seu posicionamento sobre o pentagrama.

Ambas as inversões de uma tríade podem ser facilmente distinguidas após a discriminação da posição da nota fundamental na mesma. Veja, na primeira inversão, esta nota se encontra a uma terça do baixo; enquanto que, na segunda inversão, está a uma quarta do baixo. Ou seja, os intervalos que formam estas tríades são uma 3ª e uma 4ª na primeira inversão; e uma 4ª e uma 3ª na segunda inversão. Para o treinamento cognitivo-motor destes aspectos visuais, os seguintes

modelos de exercícios<sup>20</sup> podem ser aplicados (lembrando que os mesmos devem ser aplicados nas mais diversas tonalidades):

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise in 6/8 time. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords with fingerings 1 3 5, 1 2 5, 1 3 5, and 1 3 5. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings 5 3 1, 5 3 1, 5 2 1, and 5 3 1. The second system also consists of two staves. The treble staff shows chords with fingerings 5 3 1, 5 3 1, 5 3 1, and 5 3 1, with the dynamic marking *m.d.* below. The bass staff shows chords with fingerings 1 3 5, 1 3 5, 1 2 5, and 1 3 5, with the dynamic marking *m.e.* above.

Figura 8: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 205

### 2.2.3 Tétrades

Assim como as tríades, os acordes de sétimas (ou tétrades) também podem ser facilmente reconhecidos e antecipados durante o processo de leitura musical pela sua configuração geográfico-espacial de sobreposição de três terças consecutivas sobre a pauta, ou em outras palavras, pelo preenchimento de três espaços ou três linhas consecutivas do pentagrama (na posição fundamental).

<sup>20</sup> AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981.

No tocante ao reconhecimento das inversões destes acordes, a sugestão dada por Agay se faz bastante interessante: estando todas as notas, que formam o acorde, escritas na mesma pauta, o aluno deve apenas procurar as notas que formam um intervalo de segunda (o que é facilmente distinguido pela sua posição diagonal na pauta). Se este intervalo estiver no topo, a tétrede estará na 1ª inversão; se estiver no meio, estará na 2ª inversão; e se estiver na base, estará na 3ª inversão.

A partir disto, a próxima etapa é formar a imediata resposta motora para cada uma destas posições de tétredes. Ou seja, exercícios técnicos específicos cujo objetivo seja o desenvolvimento da “fôrma da mão” para cada posição de tétrede, devem ser propostos aos alunos de forma que o domínio topográfico do teclado esteja em relação direta com a consciência do dedilhado a ser empregado, bem como com a distância necessária entre os dedos para que se atenda a relação intervalar exigida em cada posição (fundamental ou inversões). Estes exercícios podem ser similares aos exemplos de tríades, anteriormente citados – o que contempla, na verdade, um sistemático estudo de arpejos – ou ainda podem ser pequenos trechos musicais extraídos de específicas passagens, especialmente selecionadas pelo professor, do extenso repertório pianístico à disposição ou ainda do próprio repertório de estudo de cada aluno em particular.

### **2.3 CONSTRUINDO O DOMÍNIO DA TOPOGRAFIA DO TECLADO**

Uma vez dominadas as etapas de um rápido reconhecimento das notas, intervalos e acordes na pauta (por meio de uma leitura muito mais relativa), e suas respectivas localizações no teclado do piano, o próximo ponto a ser trabalhado na aquisição de uma hábil leitura à primeira-vista é o desenvolvimento de uma rápida resposta motora a estas estruturas percebidas, o que contempla uma familiaridade tátil com o teclado do piano.

Em muito já se salientou que a proficiência na habilidade de leitura está diretamente relacionada à capacidade do pianista em manter pleno contato visual com a partitura, o que pressupõe um forte comando tátil da geografia do teclado, e conseqüentemente, evita que o mesmo esteja constantemente a olhar para suas mãos. Qualquer progresso em direção a uma hábil leitura à primeira-vista será frustrado se esta capacidade elementar por perdida. Portanto, desde muito cedo, o aluno deve ser estimulado a treinos que desenvolvam esta habilidade de sentir a localização das notas sobre seus dedos, sem a necessidade de olhar para os mesmos.

Alguns professores se utilizam do procedimento de cobrir as mãos de seus alunos, enquanto estes realizam uma leitura musical (com uma folha de papel, por exemplo) para que o contato visual com o teclado seja então, forçosamente, interrompido. Ainda que não repudio este procedimento, acredito que o estímulo à confiança de que eles realmente não necessitam deste feedback visual, não acontecerá. Para que este aluno conquiste esta exata confiança, na seção a seguir

irei transcrever alguns dos exercícios propostos por Howard Richman<sup>21</sup> como ferramentas pedagógicas para este fim.

### 2.3.1 Os nove passos de Richman

A fim de desenvolver tanto o domínio tátil referencial quanto absoluto, Richman propõe uma série de nove exercícios que devem ser executados: (1) sem que haja o monitoramento visual das mãos no teclado e, (2) na exata ordem dada ordem para que então se alcancem resultados positivos.

- Exercício 1

Neste exercício o contato visual com as mãos será justamente substituído pelo comando tátil dos grupos de duas e três teclas pretas. Para isto, o aluno deve identificar (através do tato) o primeiro grupo de teclas pretas, e então, deslizar paralelamente em direção ao próximo grupo, e assim suceder até que tenha percorrido toda a extensão do piano com ambas as mãos em paralelo. É necessário, contudo, que o aluno não sinta este grupos de teclas pretas apenas com a ponta de seus dedos, mas que deixe a mão deitada e o mais relaxada possível, de forma que toda a extensão dos dedos, e inclusive a palma da mão, sintam as teclas pretas. Após sentir os respectivos grupos de teclas pretas o aluno deverá, então, flexionar seus dedos (deixando a mão em forma de “conchinha”) – os dedos 2 e 3 serão designados para o grupo de duas teclas pretas, e os dedos 2, 3 e 4 para o grupo de três teclas pretas – e em seguida, tocar como *clusters* (usando para isto o peso de todo o braço) os grupos de teclas pretas identificados.

---

<sup>21</sup> RICHMAN, Howard. ***Super Sight-Reading Secrets***: An Innovative, Step-By-Step. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986.

- Exercício 2

Na primeira tecla branca acima de cada grupo de tecla de duas e três teclas preta ficam, respectivamente, as notas MI e SI. Já na primeira tecla branca abaixo, ficam respectivamente, as notas DÓ e FÁ. Neste exercício, mantendo a mão na posição curvada (de “conchinha”), o aluno deverá tocar (sem olhar para o teclado) os dois grupos de notas citadas, MI-SI e DÓ-FÁ, com o polegar – primeiramente de mãos separadas e, então, gradualmente, de mãos juntas. O importante neste exercício é não perder a fôrma da mão. Vale ressaltar que além de desenvolver o domínio tátil, este exercício já está preparando o aluno para a execução das escalas.

- Exercício 3

A execução do exercício anterior, como já foi dito, capacita o aluno para o estudo das escalas. Veja, se começarmos a executar a nota SI e então seguirmos em busca das notas MI e SI, estaremos realizando a escala de Si Maior. Se começarmos, por sua vez, a tocar a nota RÉb e seguirmos em busca do grupo de notas DÓ e FÁ, estaremos realizando a escala de Réb Maior. Uma vez conquistado o domínio desta configuração de passagens do polegar, qualquer outra escala será facilmente executada. O exercício 3 consiste-se, então, no estudo destas duas escalas (Si Maior e Réb maior), à princípio num andamento lento e posteriormente, acelerando – chegando a tocá-la por 4 oitavas do piano. Vale citar que a partir daqui, ao longo dos demais exercícios, o estudo das 24 escalas maiores e menores, deve ser perpetuado gradativa e rotineiramente, pois além de garantir um domínio tátil do teclado, as escalas também viabilizam a realização de um bom dedilhado durante a leitura à primeira-vista.

- Exercício 4

Este exercício aborda a execução de tríades. Partindo do pressuposto de que o aluno já tenha o conhecimento teórico à cerca dos tipos e características das tríades (caso ele não tenha, aqui será um momento precioso para que a aquisição do mesmo), ele deverá executar sobre cada grau da escala cromática, na forma ascendente e descendente, a seguinte sequência de tríades: “maior, menor, diminuta, aumentada, maior”. Estes acordes deverão ser tocados na posição fundamental, de mãos juntas, sem olhar para o teclado e, sendo anunciados pelo aluno – que dirá, por exemplo, “Dó maior” antes de executar uma tríade de Dó Maior.

- Exercício 5

Neste exercício o aluno deverá agora praticar a execução das tríades em arpejos. Para isto, sobre cada grau da escala cromática, tal qual foi feita no exercício anterior, o aluno deverá arpejar as tríades maiores e menores (apenas), porém não somente na posição fundamental, mas também nas suas inversões – dobrando em cada acorde a *nota baixo*. As execuções deverão ser feitas respeitando a seguinte sequência: acorde na posição fundamental, acorde na 2ª inversão, e acorde na 1ª inversão. Além disso, Richman enfatiza a importância em se manter neste exercício sempre a mesma configuração de dedilhado para todos os acordes. Veja:

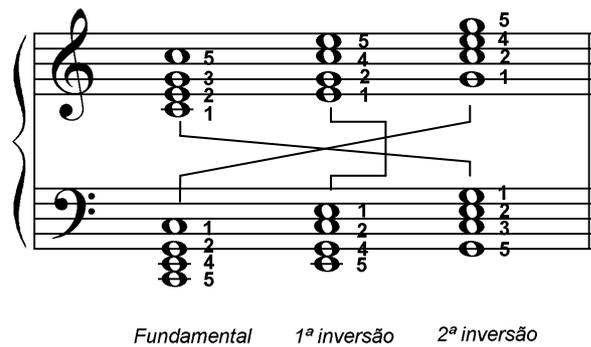


Figura 9: RICHMAN, Howard. *Super sight-reading secrets: an innovative, step-by-step*. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986. p. 35

- Exercício 6

Estando agora apto a executar qualquer acorde em qualquer posição, o aluno pode escolher um acorde por dia e executá-lo em diferentes oitavas obedecendo a seguinte sequencia: posição fundamental – 1ª inversão – 2ª inversão (sem olhar para as mãos). Posteriormente pratique o mesmo, porém, arpejando as notas deste acorde. Observação: comece por um acorde que contenha uma tecla preta, pois esta lhe dá um referencial mais seguro.

- Exercício 7

Este exercício trabalha o deslocamento de oitava. A essência dele está em trocar o dedo 5 pelo 1 e vice-versa de forma a promover o deslocamento dos acordes em oitavas acima e abaixo (através de uma “nota eixo”) por movimentos paralelos e contrários. O exemplo abaixo ilustrará este exercício com propriedade. Observação: o mesmo deverá ser praticado com cada um dos acordes treinados nos exercícios anteriores.

Figura 10: RICHMAN, Howard. *Super sight-reading secrets: an innovative, step-by-step*. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986. p. 36

- Exercício 8

Pratique agora o que já foi realizado no exercício 7 porém, eliminando a “nota eixo”, ou seja, o deslocamento pelas oitavas acima e abaixo (em movimento paralelo ou contrário) deve acontecer por saltos. Vale lembrar mais uma vez que tudo isso deve acontecer sem que haja o monitoramento das mãos. Para isto, as mãos devem deslizar pelo teclado e cair exatamente nas teclas devidas.

- Exercício 9

Pratique o mesmo exercício realizado anteriormente com as seguintes variações: (1) entre cada acorde pause suas mãos no seu colo; (2) após cada deslocamento de acorde, levante suas mãos para o alto e movimente sua cabeça da esquerda para direita, antes de atacar o próximo acorde (que deve ser executado sem olhar para as mãos). Esta última variação simula uma performance onde o pianista necessita olhar para o maestro.

### 2.3.2 Transposição

A habilidade de “caminhar” sobre o teclado do piano com total familiaridade e confiança (rejeitando, portanto, a necessidade de um monitoramento visual) durante a performance de uma leitura pode ser estimulada também através da prática da *transposição*. Os professores devem incentivar esta prática desde os primórdios do treino de leitura à primeira-vista, isto é, desde a leitura das peças mais simples (extraídas do amplo repertório pianísta disponível), pois, através da mesma o sentido e domínio tátil da topografia do teclado será amplamente conduzido por uma leitura relativa que preconizará a observação das intrínsecas relações de posicionamento simétrico-geográfico das notas nas pautas (e, por conseguinte, no teclado) no desvelar dos grupos e padrões de informações que compõem as frases musicais e, assim, fará do feedback visual um elemento completamente desnecessário para a sua movimentação ao longo do teclado. Abaixo transcreverei alguns importantes passos (citados por Dennes Agay)<sup>22</sup> a serem seguidos durante a prática de transposição:

- a) Observe a nova armadura de clave;
- b) Pratique a escala desta nova tonalidade, bem como algumas simples cadências na mesma;
- c) Observe o intervalo existente entre as notas da antiga e da nova tonalidade (isto indicará a distância para a qual as notas deverão ser movidas). Assim, se possível, opte sempre pelo menor intervalo possível –

---

<sup>22</sup> AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981, p. 215.

veja, ao transpor uma peça de Fá Maior para Ré Maior, pense em uma terça abaixo, ao invés de uma sexta acima;

- d) Procure, no teclado, as notas em que se iniciam cada uma das mãos;
- e) Ponha suas mãos sobre a nova posição e execute a peça antecipando os grupos de informações por meio da leitura relativa dos intervalos dispostos da pauta;
- f) Seja constantemente guiado por seu ouvido, isto é, pela memória auditiva que você já formou quando executou a peça em sua tonalidade original.

## **2.4 ESTRUTURAS OU CÉLULAS RÍTMICAS**

O objetivo primeiro de uma hábil leitura musical é conseguir extrair da partitura, já pela primeira vez na qual nos é apresentada, tudo o que a mesma nos oferece enquanto um discurso musical compreensível. Todavia, a principal dificuldade encontrada, não só entre os pianistas, mas entre os músicos em geral é justamente conseguir manter a fluência deste discurso, sem que o mesmo seja interrompido a qualquer momento, por influência de causas diversas. Ao longo de todo este texto tenho justamente discutido e proposto soluções ou alternativas para que se “previnam” estas possíveis interrupções da leitura em decorrência de uma carência técnica, teórica ou cognitivo-motora que inviabilize a absorção e

antecipação das frases musicais. Contudo, talvez um dos pontos centrais que mais induzem os instrumentistas a perderem a fluência da leitura musical desencadeando então o abominável círculo vicioso de “parar, voltar, olhar para as mãos, corrigir as notas e, então novamente, ‘tropeçar’, parar e voltar”, é a dificuldade de divisão rítmica, bem como a execução de células rítmicas padrões seqüenciadas, que vêm a comprometer a pulsação e o ritmo musical.

Para que esta carência rítmica seja suprida o professor deve expor seus alunos ao constante solfejo rítmico. E aqui, mais uma vez, emerge a importância de um trabalho alheio às questões pianísticas propriamente ditas (no caso, um trabalho específico de percepção), o que comprova que a formação musical como um todo se faz essencial, e intrinsecamente responsável pela exímia habilidade de leitura. Existem muitos métodos com diferentes níveis e propostas para este fim. Cabe ao professor buscar os que atendam as reais dificuldades de cada aluno em particular. E, uma vez internalizadas, as células rítmicas são então executadas naturalmente durante a performance de leitura, não mais representando um entrave à fluidez do discurso musical.

#### **2.4.1 O solfejo rítmico – em um trabalho paralelo ao piano**

Como já foi salientado anteriormente existem diversas bibliografias às quais os professores podem recorrer a fim de ajudar seus alunos a trabalharem sua percepção rítmica – Egar Willems, Pozzoli, Adam Prince, Bohumil Med, Gramani, dentre outros. No entanto, tomo a liberdade de abordar aqui um tópico um tanto quanto bastante simples que, por sua vez, revela-se como um dos principais

responsáveis por inúmeros problemas rítmicos. Quando se fala em solfejo rítmico, o que deveria ser estimulado em cada estudante é a habilidade para calcular matematicamente o valor de cada célula rítmica disposta em um compasso. Assim, a construção da consciência rítmica deve vislumbrar a assimilação dos padrões ou grupos de células rítmicas, que se estabelecem dentro de um compasso, de acordo com os valores e subdivisões possíveis para cada pulso.

Kodály (1974) afirma que um método eficaz de ensino da percepção rítmica deve contemplar em primeiro lugar a vivência auditiva das células rítmicas e, posteriormente, estabelecer uma conexão com a sua imagem escrita, tal qual acontece na leitura de palavras. Desta forma, é preciso que o professor estimule seus alunos a vivenciarem a subdivisão matemática das figuras, tomando-se como referência a *unidade de tempo* do compasso, pois a consciência e compreensão do valor que cada figura assume ante uma determinada fórmula de compasso tornam-se o objetivo primeiro a ser desenvolvido.

O exemplo abaixo, extraído do livro “Super sight-reading secrets” (de H. Richman), ilustra com propriedade esta idéia: estabelecendo uma figura qualquer como o pulso musical (portanto como a unidade de tempo do trecho a ser lido), a subdivisão das demais figuras são sentidas e calculadas à partir da mesma. Nestes exercícios, Richman propõe que os alunos vivenciem estas relações de subdivisões através da contagem. Além desta forma, o professor também pode propor a utilização de movimentos corporais – como bater palmas, bater os pés, ou ainda o solfejo falado em bom tom de voz (emitindo a sílaba “ta”, por exemplo) – para a realização deste solfejo. Aliás, os movimentos corporais e o solfejo falado das

células rítmicas em muito contribuem para o crescimento da consciência de subdivisão de um pulso (Heyge & Sillick, 1997; Leivinowitz, 1998).

**Example:**



Say: 1 2 1 2 1 2 3 1 1 1 2 1 2 3 4

Count ♩'s (♩ = 1)

1



2



Count ♩'s (♩ = 1)

3



4



5



6



7



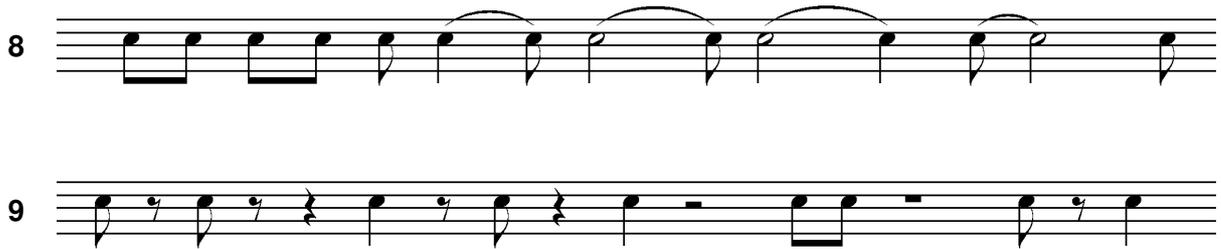


Figura 11: RICHMAN, Howard. *Super sight-reading secrets: an innovative, step-by-step*. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986. p. 20

Num segundo momento acredito ser de grande valia o trabalho de solfejo de células rítmicas específicas (apresentadas de maneira sequencial e gradativa) Abaixo transcreverei algumas delas, tomando-se como pulso a semínima. Estas células, contudo, podem e devem ser “transportadas” para outros pulsos, ou seja, devem ser reescritas tendo-se como base outras *unidades de tempo* como mínimas, colcheias, etc., pois, uma vez que o aluno consiga sentir matematicamente a relação de divisões destas figuras que formam a célula rítmica a ser empregada em um determinado pulso, a grafia destas células (tendo-se como base qualquer outra das sete figuras musicais) torna-se um processo relativo, facilmente assimilado, e a realização de uma leitura musical far-se-á efetiva em qualquer fórmula de compasso (seja 2/4, 5/8, 3/2, 6/16, 7/4, etc). Todavia, tomo a liberdade de salientar que, esta transcrição só deve acontecer quando os alunos tenham realmente dominado o solfejo destas primeiras células:

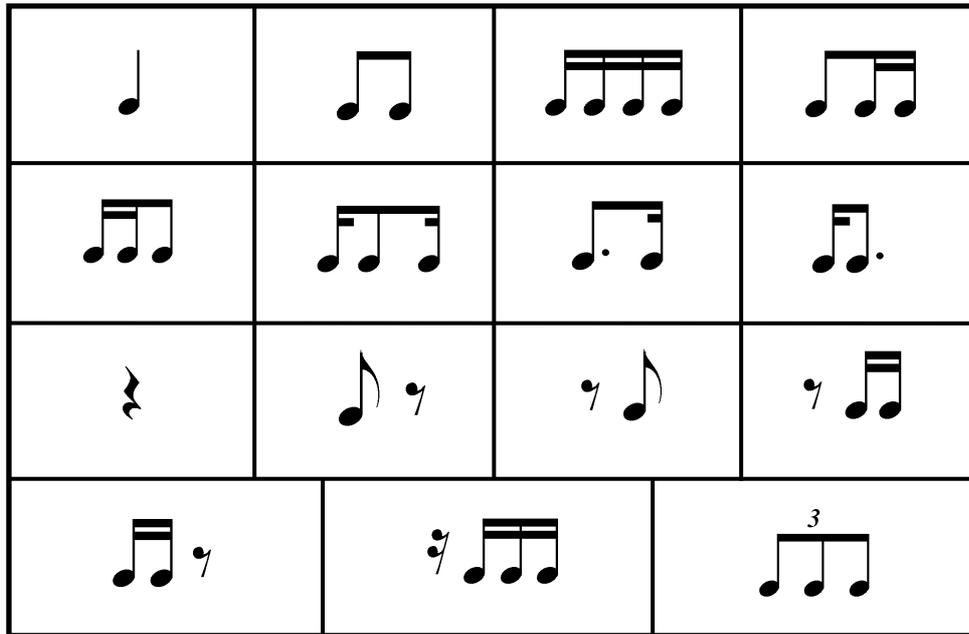


Figura 12: Quando representativo de células rítmicas específicas

#### 2.4.2 Considerações à performance de leitura à primeira-vista

Uma vez consolidado todo este trabalho paralelo de percepção rítmica, o professor notará que a realização dos grupos de células rítmicas não mais será um entrave à fluência da leitura de seus alunos. É preciso, contudo, considerar alguns importantes componentes que interferem no processo da leitura, tais como o nível de ansiedade pessoal (inerente à realização desta tarefa), e o envolvimento cognitivo particular de cada pianista (UDTAISUK, 2005). A competência e precisão da leitura à primeira-vista é, de certa forma, influenciada por estes fatores que estão longe do controle do professor.

É exatamente por isto que a escolha de um tempo específico para a realização da atividade de leitura à primeira-vista revela-se como um elemento crucial. Tal qual na leitura de palavras, cada indivíduo possui a sua própria

velocidade de leitura e esta afeta a qualidade da leitura. O movimento de nossos olhos consiste em um complexo mecanismo de adaptação ao tempo ou pulso musical. Souter (2002) comprovou isto através de um estudo realizado com nove excelentes leitores à primeira-vista onde os movimentos de seus olhos foram analisados mediante a leitura de dois hinos similares em diferentes tempos. Os resultados demonstraram que o número e a duração dos movimentos de *fixação* destes pianistas foram muito menores quando os mesmos estavam lendo em um tempo mais rápido (M.M = 120, versos, M.M. = 60). Em outro estudo conduzido por Furneaux & Land (1999) a respeito do “olhar à frente”, encontrou-se que hábeis pianistas são capazes de ler em torno de 1,3 segundos à frente do valor total da nota – tomando-se como referencial um tempo lento para a realização da leitura. Quando, ao contrário, a execução se dá sob um tempo mais rápido, este “olhar à frente” cai para 0,7 segundos. Portanto, nesta última leitura (sob um tempo mais rápido), a capacidade da memória não diminuiu, mas devido à limitação de tempo para a decodificação da notação, este “olhar à frente” diminuiu.

Portanto, uma sugestão imprescindível para o desenvolvimento de uma fluente performance de leitura à primeira-vista: escolha um tempo confortável! Isto é, comece em um tempo mais lento, para que seu processamento cognitivo na percepção de todas as informações grafadas na partitura e sua consequente realização motora não seja bloqueada pelo alto nível de ansiedade gerado pela pressão de um tempo rápido. Escolha um tempo que lhe permita sentir-se à vontade e confiante para a realização da leitura.

## 2.5 EXPANDINDO O “*EYE-HAND SPAN*” OU ALCANCE PERCEPTIVO

Após a completa assimilação desta etapa de identificação das notas e intervalos nos pentagramas, suas imediatas correspondências com o teclado do piano e a automática resposta motora para a execução das mesmas, o próximo objetivo para estimular uma exímia leitura à primeira-vista é aumentar o alcance perceptivo, ou “*eye-hand span*” (SLOBODA, 1974). Já foi bastante salientado o quanto uma fluente leitura à primeira-vista se faz extremamente proporcional à amplitude deste alcance perceptivo. Portanto, a habilidade de “ler à frente”, absorvendo grupos de notas, ao invés de se ater em cada nota singularmente, deve ser incentivada desde os primórdios da iniciação à leitura musical. Contudo, apenas dizer para os alunos “olharem para frente” é algo bastante vago. É preciso, pois, dar-lhes sugestões mais específicas sobre “como olhar à frente, ou mais precisamente, pelo que procurar à frente” (AGAY, 1981, p.207).

Muitas vezes os olhos dos leitores, ainda que procurando “olhar para frente”, se movem de uma barra de compasso à outra; isto é, a performance de leitura se baseia na absorção de imagens das notas de compasso à compasso. Esta estratégia é, musicalmente, muito pobre – embora pequenas estruturas musicais sejam passíveis de serem formadas dentro de cada compasso. O caminho mais eficiente para ler música, fluentemente, é perceber numa única olhada os elementos que sustentam a ampla estrutura musical nas mãos: motivos, frases, ou pedaços de frases que geralmente transcendem as barras de compasso. Ou seja, devem-se seguir as divisões naturais da linha melódica, negligenciando o posicionamento das

barras divisórias de compasso. É indiferente se uma frase se delimita exatamente a um compasso, se transcende a mais compassos, ou se soma menos que um compasso. O ponto essencial é que os olhos devem ser capazes de perceber estas frases (por meio, inclusive, de uma análise, comparação e aproximação entre elas), para então procurar pelos “pontos de respiração” (cadências, inflexões cadenciais, notas longas, e outros) e, a partir disto, determinar o próximo grupo de notas a ser captado<sup>23</sup>. Segundo A. Schoenberg,

A menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas. (...) O termo ‘frase’ significa, do ponto de vista de estrutura, uma unidade aproximada àquilo que pode se cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. (SCHOENBERG, 1991, p. 29)

### 2.5.1 Fraseado musical

Se para uma fluida e hábil leitura à primeira-vista tem função determinante a amplitude do alcance perceptivo (e a habilidade de englobar neste o maior número de informações possíveis no que se refere à assimilação destas pequenas unidades musicais que sustentam as grandes estruturas formais), é preciso, pois, que desde muito cedo os professores ensinem a seus jovens alunos o que são, como se apresentam e como podem se inter-relacionar as frases musicais. Uma frase, tal qual a define Schoenberg, contempla em si um elemento conhecido como *motivo*:

---

<sup>23</sup> Este processo corresponde exatamente ao processo de movimentação dos olhos, já descrito em capítulos anteriores, com seus *movimentos sacádicos* e as conseqüentes *fixações* durante uma leitura.

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente (...). O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de forma a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. (1991, p. 35)

A procura pela delimitação e absorção das frases musicais, durante o processo de leitura à primeira-vista, deve ser guiada pela assimilação destes característicos contornos motivicos subjacentes a elas. Observemos o exemplo abaixo: o contorno ou desenho melódico é uma linha reta nos dois primeiros compassos (quando a nota é repetida), e crescente nos outros dois compassos (quando as notas vão se sucedendo por diferentes intervalos).

#### French Folksong

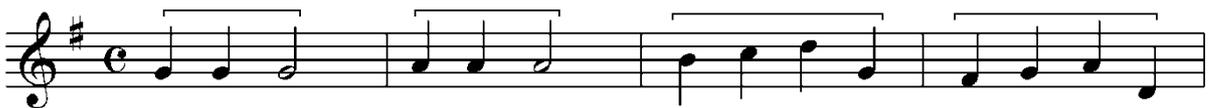


Figura 13: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 209

Talvez mais importante ainda do que perceber os contornos melódicos em si, é perceber a relação entre eles. Um motivo, seja ele simples ou complexo, aparecerá continuamente no curso de uma peça, porém, em muitas vezes, as repetições contemplarão uma variação. E é exatamente isto que o professor deve incentivar em seus alunos: a percepção e antecipação destas possíveis variações, e as relações intervalares entre elas; em outras palavras, deve incentivar a procura

por características motílicas semelhantes, cujas repetições seqüenciais engatilharão, automaticamente, uma resposta motora dos dedos. A pequena frase musical acima contempla duas únicas células motílicas e, se um jovem pianista, durante a leitura à primeira-vista deste trecho, for capaz de reconhecer que estas células se repetem sucessivamente, apenas transpostas para uma segunda acima, e uma quarta abaixo, respectivamente, estará no exato caminho de desenvolver uma proficiente habilidade de leitura musical.

É muito comum, também, encontrarmos contornos melódicos baseados no contexto harmônico como, por exemplo, em acordes arpejados. Se o instrumentista, alicerçado em seu prévio conhecimento teórico-musical, for capaz de reconhecer estas relações, sua leitura será extremamente fluida, pois ao visualizar um dado grupo de notas automaticamente antecipará os próximos possíveis grupos – permitindo assim, que seu alcance perceptivo seja cada vez mais amplo. É por isso que o conhecimento da harmonia elementar é uma precondição necessária à uma boa leitura pois, ao colocar os contornos melódicos em seus contextos harmônicos, o aluno reconhece o acorde base das figurações em arpejo, ou as escalas que produzem as passagens rápidas, permitindo-lhe cada vez mais a percepção e antecipação de grupos de notas, o que facilita em muito o processo de leitura:

## Hummel: Écossaise

The image shows a piano accompaniment for Hummel's 'Écossaise'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with slurs over groups of notes. The bass staff contains chords labeled C, F, G, and C. The time signature is 3/4.

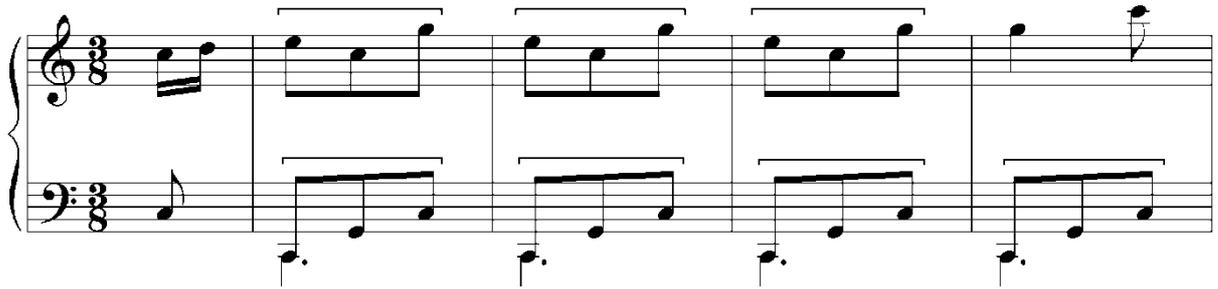
## Haydn: German Dance

The image shows a single treble staff for Haydn's 'German Dance'. It contains a melody with a slur over a group of notes. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4.

Figura 14: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 210

Durante o treino da leitura à primeira-vista faz-se interessante que o intérprete realize um preliminar e rápido exame visual da peça antes da execução, a fim de se descobrir, *à priori*, o contexto nos quais estão inseridos os aspectos de repetição – que podem contemplar notas únicas; intervalos; figurações melódicas de 3, 4 ou mais notas; escalas; passagens em arpejos ou acordes blocados; e outras possíveis figurações de acompanhamento – ou variação que sustentam as seções motílicas ou frases como um todo ao longo da peça. Observe as repetições nestes exemplos:

## Couperin: "Carnival"



## Schubert: Waltz

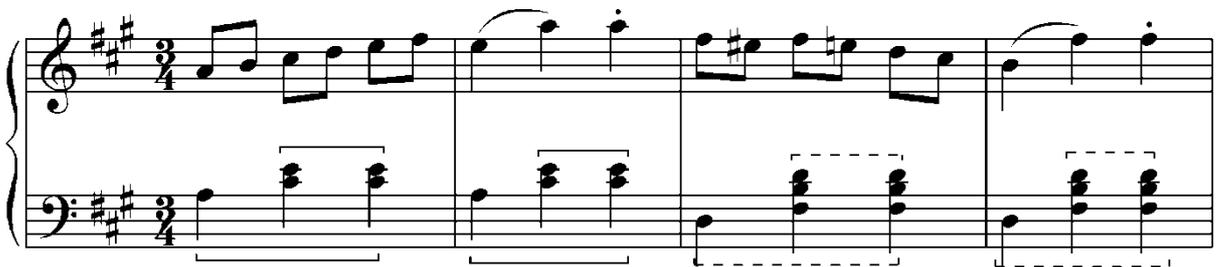


Figura 15: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 211

Este preliminar exame visual da partitura, salientando as possíveis repetições e variações da melodia e ritmo entre as células motivicas, guiará estes leitores incipientes em seus primeiros passos rumo ao universo da análise formal – aspecto extremamente importante no processo de estudo ou treinamento da leitura à primeira-vista. Para tal finalidade, talvez se faça um bom ponto de partida, a leitura e execução de canções folclóricas, que podem ser analisadas seguindo o mesmo modelo dos exemplos abaixo<sup>24</sup>, onde os colchetes indicam as células motivicas: letras idênticas escritas sobre os colchetes indicam exata repetição; e, os números 1 e 2 colocados após as letras indicam que a rítmica é idêntica, mas a melodia é levemente alterada.

<sup>24</sup> AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981.

## Schmitt: Sonatina

## Dandrieu: "The Fifers"

Figura 16: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 212-13

Acompanhe ainda outro exemplo de análise que deve ser ilustrada aos alunos de forma a induzi-los à automática e consciente expansão de seu alcance perceptivo e garantir, assim, uma proficiente leitura musical:

- Compasso 1 – mão direita: notas repetidas;

mão esquerda: tríade de Fá maior arpejada repetidamente;



não conseguirem encontrar um rápido e eficiente dedilhado para as mesmas. Perdem o ritmo e, então, desencadeiam o indesejável círculo vicioso de “parar, voltar, olhar para as mãos e corrigir as notas”, completamente negativo para a performance de leitura à primeira-vista.

O desenvolvimento das habilidades motoras dos diversos tipos – para atender às exigências musicais de uma partitura – consiste, principalmente, em melhorar a rapidez e a precisão com que o sistema nervoso central coordena a atividade. (KAPLAN, 1987, p. 20).

É exatamente neste ponto que enfatizo novamente a importância do estudo diário das escalas. São elas que nos proporcionam a consciência da seqüência lógica de passagens dos dedos (rapidamente associados com as posições das respectivas teclas), e conseqüentemente, a familiaridade topográfica com cada tonalidade. Uma vez automatizada esta seqüência, o dedilhado emerge durante a leitura sem muita necessidade de pensamento. Ou seja, se os movimentos já foram automatizados, ainda que haja diferenças particulares na estrutura anatômica das mãos de pianista para pianista, um bom dedilhado é encontrado muito mais fácil e rapidamente durante o processo de leitura, facilitando, portanto, a expansão do alcance de olhar dos mesmos.

É preciso salientar que um dedilhado eficiente deve facilitar o fraseado. E, um dedilhado é eficiente quando sua realização contempla o menor número de saltos possíveis. Em outras palavras, quanto mais notas de uma determinada frase musical forem executadas com as mãos na mesma posição, mais eficiente será o dedilhado realizado. Assim, para que os saltos ou reposicionamento das mãos sobre o teclado

sejam sensivelmente reduzidos, a escolha de um dedilhado deve levar em consideração o contorno da frase a ser executada. Acompanhe o exemplo abaixo:

**Exemplo:** Mão esquerda do compasso 39 – Noturno Op.32, N.1 (Chopin)

**INEFICIENTE**  
(3 posições de mão)

**EFICIENTE**  
(2 posições de mão somente)

Figura 18: RICHMAN, Howard. *Super sight-reading secrets: an innovative, step-by-step*. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986. p. 21

Partindo disto, é preciso salientar que, se por um lado o estudo de escalas nos fornece a base de assimilação cognitivo-motora necessária à realização de muitas passagens pianísticas, de outro, é essencial a orientação e busca (por parte do professor) de um dedilhado confortável e específico para cada aluno, pois, também assim possibilita-se, ao longo do tempo, a formação de uma imediata resposta motora para passagens específicas – o que se reflete numa leitura à primeira-vista muito mais consciente. Portanto, é de grande importância que, numa fase posterior à leitura – de estudo ou preparação mais intensa de um repertório – haja uma orientação quanto à escolha e realização do dedilhado para que este

esteja, inclusive, em conformidade com o estilo e linguagem das composições, a fim de que a interpretação esteja, também, em conformidade com a estética da obra<sup>25</sup>.

Vale citar ainda que a adoção de um bom dedilhado é em muito enriquecida com o estudo de arpejos e cadências – que pode e deve ser praticado em todas as tonalidades, maiores e menores, seguindo um plano progressivo – uma vez que, praticar escalas, acordes e arpejos “ajudará o aluno a desenvolver o sentido harmônico, facilitar a transposição e aumentar as habilidades técnicas do mesmo, com a adoção de um bom dedilhado – habilidades estas extremamente importantes na aquisição da competência de leitura” (AGAY, 1981, p.215). Acompanhe abaixo um modelo<sup>26</sup> para o estudo de simples cadências:

The image shows two musical exercises for piano. The first exercise is in 4/4 time, G major, and features a sequence of chords (I, V, I) and triplets. The second exercise is in 3/4 time, G major, and features a sequence of chords (I, IV, V, I).

<sup>25</sup> Nas composições de Bach, por exemplo, o dedilhado está ligado à articulação. O fraseado será, então, muito mais facilmente realizado se o dedilhado se basear na mudança de posições ou no intenso uso de passagens.

<sup>26</sup> Estes exercícios devem ser praticados em todas as tonalidades e inversões. Sempre vagarosa e precisamente, sem olhar para as mãos. (AGAY, 1981, p.214)

The image shows a musical score for piano in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords: G major (I), C major (IV), D major (V), and G major (I). The bass staff contains a sequence of notes: G (I), C (IV), D (V), and G (I). The chords are labeled with Roman numerals: I, IV, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V, and I. The notes in the bass staff are G, C, D, and G, corresponding to the chords above them. The score is divided into three measures, each containing two measures of music.

Figura 19: AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981. p. 214

### 3 REPERTÓRIO PARA A LEITURA À PRIMEIRA-VISTA

Além de todos os exercícios e sugestões anteriormente citados, para um sistemático estudo da leitura à primeira-vista, faz-se primordial uma cuidadosa seleção de peças musicais que venham a compor um repertório particular para o uso diário de cada pianista. Há numerosas publicações especificamente designadas a este propósito e, o professor pode ainda selecionar, do vasto número de métodos e coletâneas que compõem o repertório pianístico, diferentes materiais (de acordo com o nível de cada aluno). Transcrevo a seguir algumas considerações, sintetizadas por Denes Agay<sup>27</sup>, que podem nortear a seleção de um bom repertório:

- a) Os níveis devem promover, comodamente, amplas oportunidades para gradualmente envolver todas as funções corporais – visual, tátil e intelectual;
- b) Somente peças interessantes, apelativas e bem escritas devem ser selecionadas, para que se condicionem as desejadas antecipações e apropriadas respostas motoras;
- c) Deve ser claro para o professor (especialmente nos níveis iniciais) quais as propostas específicas da peça para as mãos – leitura de intervalos, percepção rítmica, estudo de acordes, familiaridade com o teclado, expansão do alcance de olhar, etc.;

---

<sup>27</sup> AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981, p.215-216.

- d) As peças para leitura à primeira-vista devem ser mais fáceis que os materiais de estudo regular dos alunos, com gradativas diferenças variando conforme circunstâncias individuais. Nos primeiros níveis, materiais com um atraso de meio a um ano seria suficiente para a média do aluno. Nos níveis intermediários, as peças podem ser de uma ou duas séries mais fáceis que o material regular. A instrumentistas com problemas de leitura óbvios deve ser dado um curso corretivo em nível de 2 ou 3 séries abaixo da sua capacidade técnica. Em casos extremos, pode ser necessário iniciar um estudo sistemático de leitura à primeira-vista desde o primeiro nível, independente da habilidade pianística do instrumentista;
- e) Um vasto repertório de gradativas peças a quatro mãos deve estar à disposição do professor para o uso diário. Tocar duetos é uma importante parte do treino de leitura à primeira-vista. O instrumentista deve manter a constância nos momentos futuros e a fluidez rítmica; se ele se perde, esta continuidade sonora é mantida pelo outro instrumentista, e então há tempo para aquele se localizar novamente, retornar e recuperar a tranquilidade. Melhores resultados podem ser adquiridos com materiais no quais as partes do *primo* e *secondo* estão aproximadamente no mesmo nível, e então o aluno pode alternar a execução das duas partes. Estes duetos podem também ser escritos para um ou dois pianos; e muitas peças solos podem ser arranjadas para duos. A música de teclado barroca – invenções, fugas e várias danças – são especialmente convenientes para esta proposta.

Em suma, um bom repertório de leitura à primeira-vista deve contemplar uma considerável variedade de peças bem escritas, apelativas e que sejam gradativamente expostas ao aluno (de forma metódica e “passo-a-passo”), de acordo suas necessidades individuais.

## 4 ORIENTAÇÕES GERAIS

Para finalizar, neste capítulo não pretendo discorrer sobre ferramentas pedagógicas que venham a auxiliar professores na construção de uma hábil leitura à primeira-vista em seus alunos, mas antes, valho-me de algumas considerações apontadas por Denes Agay (1981)<sup>28</sup> que, como um resumo geral, traduzem-se em valiosas orientações a promover uma confiante e satisfatória leitura:

- a) Antes de começar a ler uma peça, atente-se e esteja consciente sobre o *título*, a *fórmula de compasso* (ou outras indicações à cerca do tempo) e a *armadura de clave* (portanto, a *tonalidade*) da mesma. Ainda que pareçam supérfluos estes elementos guiam a performance da leitura. Denes Agay ilustra que, através do *título* de uma peça podem transparecer não apenas o caráter, mas ainda considerações e aproximações sobre o tempo e o ritmo básico da peça (veja como exemplo os *noturnos*, *tarantellas*, *pastorales*, *rag*, etc). E, assim também se dá com as indicações de tempo (*andante cantábile*, *allegro giocoso*, *solid blues tempo*, dentre outros) que transmitem muito mais do que a mera indicação da velocidade;
  
- b) Ainda antes de começar a tocar verifique a posição em que ambas as mãos se iniciam, e rapidamente, analise a partitura procurando por

---

<sup>28</sup> Idem.

evidentes características na melodia, ritmo, harmonia, ou outros (tais como repetições);

- c) Comece em um tempo mais lento do que o indicado. Se ocorrerem erros durante a leitura, esteja consciente deles, mas continue a ler, não pare. Não bloqueie o fluxo da leitura<sup>29</sup>;
- d) Procure sempre por grupos ou padrões de informações seguindo, portanto, os motivos ou frases, de forma que sua leitura não se atenha de nota à nota. Aproveite as pausas ou as longas notas cadencias para já procurar pelo próximo grupo de informações;
- e) Não olhe para suas mãos! Mantenha seus olhos na partitura. Você sentirá a localização das teclas. Como ilustração, Denes Agay propõe que você pratique isto através da execução, de olhos fechados ou em um quarto escuro, de peças que você já conheça;
- f) Ao ler acordes, leia-os sempre de baixo para cima, pois, a posição da nota mais grave pode lhe fornecer uma boa dica quanto à posição deste acorde bem como à sua função harmônica.

Vale citar ainda que durante uma leitura à primeira-vista nem todos os elementos grafados numa partitura são igualmente importantes – haja vista, por exemplo, a leitura de reduções de partes orquestrais para o piano (que às vezes

---

<sup>29</sup> Se muitos erros estiverem ocorrendo, deve ficar claro ao professor que o nível da peça que está sendo lida está incompatível com a habilidade de leitura à primeira-vista de seu aluno. É preciso, portanto, a leitura de materiais mais gradativos quanto ao nível de dificuldade apresentada.

contêm muitas passagens extremamente complexas ou até anti-pianísticas). Assim, a omissão de elementos não essenciais torna-se um processo “natural” e completamente aceitável durante uma performance de leitura à primeira-vista. A maturidade musical, a perspicácia e a “esperteza”, advindas da prática e do constante envolvimento com a atividade de leitura, guiarão os pianistas nesta tarefa de seleção dos elementos que se façam essenciais ou não.

Contudo, em estágios elementares ou iniciais do treinamento da leitura à primeira-vista, faz-se extremamente importante a leitura de absolutamente **todos** os elementos contidos numa partitura musical, pois será através deste intenso e gradativo processo de leitura que leitores incipientes “adquirirão as habilidades básicas para coordenação das funções dos olhos, do cérebro e das mãos” (AGAY, 1981, p.217) que os possibilitará e encorajará, futuramente, a perceber e omitir elementos não essenciais para uma leitura à primeira-vista.

## CONCLUSÃO

Como um complexo conjunto de processos cognitivos, perceptivos e motores, a leitura à primeira-vista revela-se não somente como uma habilidade, mas também como uma ferramenta inerente ao *métier* do músico. Ferramenta esta cujo domínio demonstra o alto nível de compreensão da linguagem musical por parte deste, uma vez que, torna-se inconcebível a realização de uma proficiente leitura musical se esta é desprovida de uma ampla gama de conhecimentos teóricos, harmônicos, estruturais e formais por parte do leitor.

Portanto, tal qual se desenvolvem as habilidades de improvisação ou memorização, por exemplo, a leitura à primeira-vista pode e deve ser trabalhada desde os primórdios da iniciação musical de um jovem instrumentista. Entre os pianistas, esta habilidade ganha um espaço ainda mais notório. Atendendo às expectativas das platéias oitocentistas, que ansiavam por apresentações cada vez mais virtuosísticas, os concertos pianísticos públicos passam a centralizar-se na apresentação de peças memorizadas – o que revelava performances muito mais “polidas” e relegava a leitura à primeira-vista a planos inferiores de atenção (LEHMANN et al., 2009). Atualmente, contudo, o processo de leitura musical tem

novamente conquistado seu espaço, pois os músicos estão frequentemente ligados às atividades de acompanhamento ou co-repetição que, paralelamente ao vasto repertório pianístico disponível, faz da leitura à primeira-vista uma ferramenta de extrema importância.

Para que se promova um estudo eficaz quanto ao desenvolvimento da habilidade de leitura à primeira-vista, especificamente no piano, é preciso deixar claro alguns conceitos básicos que fundamentam e justificam a proficiência nesta questão. Durante uma leitura musical nossos olhos não se movimentam de forma a captar uma imagem como um todo, mas antes, focam-se em pequenas áreas por vez, alternando assim entre *movimentos sacádicos* e *fixações*, para captar o maior número de informações possíveis entre cada salto. Uma fluente leitura musical, portanto, não se baseia na observação e assimilação de nota a nota, mas de grupos de notas, cujo “agrupamento” (fenômeno conhecido como *chunking*) se dá mediante características melódicas, rítmicas, harmônicas ou fraseológicas destas notas. Em bons leitores musicais a movimentação dos olhos sempre se dá à frente da sua execução motora, numa média de sete notas à frente, segundo Sloboda (1984). Portanto, eis aqui uma primeira característica de hábeis leitores musicais: seu amplo *alcance perceptivo*.

Ao mesmo tempo em que são capazes de absorver um grande número de informações notacionais em cada salto (condição esta possibilitada devido à sua ampla bagagem de conhecimentos teórico-musicais – que promove a antecipação destes grupos de notas), seus olhos retornam ao ponto onde estão a executar de forma a analisar e refletir sobre as informações já cognitivamente processadas

segundos antes. E tudo isto acontece em frações de segundos! Outro fator essencial para a viabilização destes movimentos progressivos e regressivos dos olhos destes leitores é o domínio tátil da topografia do teclado que os mesmos possuem. O contato visual com o teclado do piano, de forma a monitorar a execução, é praticamente nulo em hábeis leitores à primeira-vista. Desta forma, é bastante evidente que estes leitores possuem uma perfeita consciência das relações de posicionamento simétrico-geográfico das notas no pentagrama musical, e suas respectivas posições simétrico-geográficas no teclado do piano. Ou seja, a notória familiaridade tátil por eles apresentada é promovida, em primeiro lugar, pela capacidade de leitura relativa destes posicionamentos intervalares, respectivamente, na pauta e no teclado do piano; e, em segundo lugar, pela capacidade de solucionar em frações de segundo o dedilhado a ser empregado para uma execução eficiente dos grupos de notas já cognitivamente antecipados.

Isto revela que, além de uma vasta gama de conhecimentos da estrutura musical como um todo, o que pressupõe conhecimentos harmônicos, formais e estilísticos, estes músicos apresentam um domínio técnico significativo, pois o emprego de um eficiente dedilhado revela uma habilidade motora já cognitiva e previamente formada com o intenso estudo de escalas e arpejos, por exemplo.

Portanto, para que se conquiste uma fluente leitura à primeira-vista é preciso (1) expandir os conhecimentos musicais do leitor, como um todo, pois são estes conhecimentos que guiam a leitura de um dado discurso musical, fazendo com que a mesma seja baseada muito mais na resolução das expectativas (inclusive, sonoras) por eles geradas – uma vez que este leitor tornar-se-á capaz de enxergar e

antever estruturas que estão além das notas impressas na partitura e que, no entanto, estão sustentando e, ao mesmo tempo, dando significado e coesão a esta partitura musical; (2) envolver-se com a prática da leitura musical: recentes estudos demonstraram que o número de horas comprometidas em atividades de acompanhamento, e conseqüentemente o tipo de repertório desenvolvido nestas atividades, é o fator primordial para o alcance da proficiência na atividade de leitura; o que juntamente com (3) um trabalho paralelo de técnica bem como de desenvolvimento do sentido e confiança tátil no teclado do piano, venham a expressar o quão possível se faz o desenvolvimento e avanço nesta habilidade – a leitura à primeira-vista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAY, Denes. *The art of teaching Piano*. Nova York: Yorktown Music Press, Inc, 1981.
- BRODSKY, Warren. et al. The mental representation of music notation: notational audition. *Journal of Experimental Psychology*, Human perception and performance, v. 34, n. 2, p. 427-445. 2008.
- FIREMAN, Milson. O papel da memória na leitura à primeira-vista. In: IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4, 2008, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Paulistana, 2008.
- GOLDEMBERG, R. . A impropriedade do raciocínio por análise comparativa entre música e linguagem verbal. *Opus* (Porto Alegre), Campinas, SP, v. 11, p. 137-146, 2005.
- KOPIEZ, Reinhard; LEE, Ji in. Towards a general model of skills involved in sight-reading music. *ROUTLEDGE Taylor and Francis Group*, Music Education Research, v. 10, n. 1, p. 41-62. March 2008.
- LEE, Ji in. The role of working memory and short-term memory in sight-reading. In: 5<sup>th</sup> Triennial ESCOM Conference, 2003, Germany. *Proceedings*. Germany: Hanover University of Music and Drama, September 2003. p. 261-264.
- LEHMANN, Andreas C.; KOPIEZ, Reinhard. Sight-Reading. In: HALLAN, S. et al. *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press, p. 344-351, 2009.
- LEHMANN, Andreas C.; MCARTHUR, Victoria. *The science & psychology of music performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- RICHMAN, Howard. *Super sight-reading secrets: an innovative, step-by-step*. 3.ed. United States of America: Sound Feelings Publishing, 1986.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Traduzido por Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução de: Fundamentals of Music Composition.
- SLOBODA, John A. et al. Determinants of finger choice in piano sight-reading. *Journal of Experimental Psychology*, Human perception and performance, v. 24, n. 1, p. 185-203. 1998.

UDTAISUK, Dneya Bunnag. *A theoretical model of piano sightplaying components*. Columbia: MU, 2005. Dissertação (Doutorado), University of Missouri, 2005.

WRISTEN, Brenda. Cognition and motor execution in piano sight-reading: A Review of Literature. *UPDATE*, Applications of Research in Music Education. University of South Carolina, v. 24, n. 1, p. 44-56, Winter 2005.

YOKOMIZO, Juliana Emy et al. Movimentos sacádicos durante leitura de texto em crianças e universitários bons leitores. *O mundo da saúde*. São Paulo, v. 32, n. 2, ano 32, p. 131-138, abr./ jun.2008.