

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
CAMPUS DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARIA ELISA FERREIRA RISARTO

A LEITURA À PRIMEIRA VISTA E O ENSINO DE PIANO

SÃO PAULO

2010

MARIA ELISA FERREIRA RISARTO

A LEITURA À PRIMEIRA VISTA E O ENSINO DE PIANO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”- Campus de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sonia Regina Albano de Lima

SÃO PAULO

2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Risarto, Maria Elisa Ferreira.
R595l A leitura à primeira vista e o ensino de piano / Maria Elisa Ferreira Risarto. - São Paulo, 2010.
177 f.

Bibliografia
Orientador: Profa. Dra. Sonia Regina Albano de Lima
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música – leitura e execução. 2. Música – Instrução e estudo. 3. Piano – Instrução e estudo. 4. Leitura à primeira vista. I. Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 780.7

MARIA ELISA FERREIRA RISARTO

A LEITURA À PRIMEIRA VISTA E O ENSINO DE PIANO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”), Campus de São Paulo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Orientadora: Prof^a Dr^a Sonia Regina Albano de Lima

Dissertação defendida e aprovada em 30/08/2010

Banca Examinadora:

Presidente: Orientadora: Prof^a Dr^a Sonia Regina Albano de Lima
(Departamento de Música – UNESP)

2º Examinador: Prof. Dr. Celso Antonio Mojola
(Escola Superior de Música - Faculdade Cantareira)

3º Examinador: Prof. Dr. Amilcar Zani Neto
(Departamento de Música – ECA – USP)

*À minha amada mãe, Domingas, in
Memorian, por seu contagiante
amor pela música e pela vida.*

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos que, de alguma maneira, contribuíram com este trabalho.

À minha querida orientadora, Prof. Dr^a. Sonia Regina Albano de Lima, agradeço de coração todo apoio, entusiasmo, paciência e amizade demonstrados durante o meu percurso acadêmico.

À DD. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP, Prof. Dr^a. Lia Tomás, aos professores das disciplinas cursadas no PPGM do IA-UNESP: Alberto Tsuyoshi Ikeda, Dorotéa Machado Kerr, Giacomo Bartoloni, Marisa Fonterrada, Nahim Marun e Sonia Regina Albano de Lima e a todos os colegas do curso, que muito me auxiliaram no cumprimento das tarefas e dos trabalhos apresentados e que me brindaram com sua amizade e entusiasmo.

Ao Prof. Dr. Cláudio Richerme de Oliveira Azevedo, que me aceitou no estágio de docência, permitindo-me participar de suas aulas, tomando contacto com a sistemática curricular do curso de bacharelado do IA-UNESP.

Aos funcionários do IA-UNESP, incluindo o pessoal da secretaria de pós-graduação, na pessoa de Marisa Isabel Alves, ao pessoal da biblioteca do IA-UNESP, na pessoa de Fabiana Colares e aos funcionários do SAEP na pessoa de Moacir Vieira da Silva, que sempre solícitamente me apoiaram em tudo que necessitei para esta realização.

Ao Prof. Henrique Gregori, ex-Diretor da EMM, por autorizar a realização do curso de leitura à primeira vista na Instituição, que se consolidou como uma das fontes de pesquisa deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Celso Mojola e ao Prof. Dr. Amilcar Zani Neto, pelas valiosas observações durante o exame de qualificação e na defesa de minha dissertação.

À Prof. Marizilda Hein, por me apresentar o método de leitura à primeira vista de Wilhelm Keilmann, dando ensejo a este trabalho.

A todos os professores e amigos pianistas, que participaram das entrevistas muito solícitamente, a saber: Achille Picchi, Alex Sandra Grossi, André Rangel, Angela Volcov, Claudio Richerme, Diva Evelyn Reale, Eduardo Monteiro, Estela Caldi, Flavio Augusto, Gilberto Tinetti, Glacy Antunes, Hermes Daniel Jacchieri, Lilian de Almeida, Marco Antonio

de Almeida, Marcylda Clis, Margarida Fukuda, Marisa Lacorte, Marizilda Hein, Nahim Marun, Paulo Gori, Paulo Steinberg, Renato Figueiredo, Ricardo Ballesterro, Rosana Civile e Scheilla Glaser.

Aos alunos da EMM que participaram do curso de leitura à primeira vista para pianistas, a saber: Beatriz Chaim Salles, Camila Cursio Brioli, Cíntia Pereira Gasparetti, Priscilla Barbosa Ribeiro e Rodrigo Queroz Cunha, cujas presenças muito contribuíram para a elaboração da pesquisa, agradeço pelo entusiasmo que demonstraram. Agradeço também aos seus professores que sugeriram que participassem.

Ao Pedro Luiz Pinotti pela construção do teclado-mudo, a nosso pedido, que muito nos ajudou nas aulas de leitura à primeira vista.

A todos que de alguma forma me apoiaram, incluindo os professores e amigos da secretaria da EMM, principalmente à Maraiza, à Sonia e à Terezinha. Agradeço também à Cristina e ao Lutero Rodrigues pelo empréstimo dos dois volumes do método de Keilmann. Ao professor Dante Cavalheiro Filho, pelo apoio, pela tradução da biografia do autor e por conseguir os originais em alemão do método. À Ana Consuelo Ramos pela boa vontade em me enviar sua dissertação de mestrado.

Aos meus amados familiares, pai, irmãos, sobrinhos (especialmente ao Homero, à Renata e à Clarissa) pela ajuda, e principalmente ao Roque, marido e companheiro paciente e amoroso, pelo apoio e incentivo nestes tempos em que estive ausente.

“Os maus músicos não podem ouvir o que tocam; os medíocres poderiam ouvir, mas não escutam; os músicos medianos ouvem o que ‘tocaram’; apenas os bons músicos ouvem o que ‘irão’ tocar”.

Edgar Willems

RESUMO

A leitura ao piano é utilizada pela maioria dos músicos: arranjadores, regentes, compositores, professores de matérias teóricas, cameristas, instrumentistas, acompanhadores e correpetidores. Mesmo assim, os cursos de música ainda não oferecem na sua matriz curricular uma disciplina essencialmente voltada para o desenvolvimento da leitura à primeira vista. Esse fato contribui para a formação de instrumentistas alheios a essa prática, situação que se agrava ainda mais, quando se trata dos pianistas. Esta dissertação, utilizando a pesquisa-ação como modelo investigativo, parte dessa problemática, fazendo uso de procedimentos variados para demonstrar a importância de se introduzir nos cursos de música, a disciplina leitura à primeira vista ao piano como suporte pedagógico auxiliar ao desenvolvimento da performance. Primeiramente a mestranda avaliou os resultados pedagógicos obtidos no curso de leitura à primeira vista para pianistas, realizado na Escola Municipal de Música. Nele foi empregada a metodologia de Wilhelm Keilmann dirigida ao desenvolvimento da leitura à primeira vista para pianistas, descrita no método *Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument* (1972). Também foram entrevistados diversos pianistas e professores do instrumento, com o intuito de verificar de que forma essa habilidade foi incorporada no cotidiano desses instrumentistas e como ela é ensinada por eles. Integrou a pesquisa o levantamento bibliográfico efetuado, com o intuito de compreender a natureza e o sentido da leitura à primeira vista na performance e o quanto ela depende do aprendizado anterior da lecto-escrita musical. Graças a esse levantamento observou-se que nem sempre o aprendizado da lecto-escrita musical obedece a um trabalho seqüencial dos conteúdos teórico-musicais, vivenciados anteriormente, produzindo um hiato entre o nível de leitura musical do pianista e o seu desenvolvimento performático. Contribuiu nessa verificação a teoria do aprendizado musical desenvolvida por Edwin Gordon. Concluiu-se ainda que a metodologia de W. Keilmann estava embasada em dados teóricos presentes na maioria dos pesquisadores consultados, mostrando-se pedagogicamente eficiente para a aplicação no ensino dessa habilidade. As entrevistas, o método de W. Keilmann e o levantamento bibliográfico apontaram para a necessidade de se verificar quais as capacidades cognitivas e habilidades musicais envolvidas na leitura musical e na leitura à primeira vista. De forma enfática, fizeram parte da fundamentação teórica os pesquisadores John Sloboda, Edwin Gordon, Robert Pace, Luigi Pareyson, H. G. Gadamer, dentre outros. As capacidades cognitivas analisadas foram: a percepção, a atenção e a memória. Também foram verificados alguns procedimentos cognitivos envolvidos no aprendizado da lecto-escrita e as habilidades musicais pertinentes ao ato de ler à primeira vista, quais sejam: habilidade motora; motora ocular; motora de acessar condicionamentos; de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução; de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente; de reconhecimento do teclado pelo tato e pela visão periférica; de monitoramento visual e auditivo; de cantar à primeira vista: de incluir aspectos expressivos na leitura à primeira vista. Concluindo a dissertação, constatou-se que a pesquisa-ação produzida contribuiu sensivelmente para incorporar ao tema, subsídios teóricos que possibilitaram uma reflexão contínua em torno dessa prática. Verificou-se ainda, que o aprendizado da lecto-escrita musical proposto por E. Gordon beneficia consideravelmente o desenvolvimento da leitura à primeira vista, fato que viabiliza a inclusão da disciplina nos cursos de música em geral. A partir dos subsídios coletados, espera-se a continuidade desta investigação para o fortalecimento científico da área de performance.

Palavras chave: Leitura à primeira vista, piano, processos cognitivos, habilidades musicais, aprendizado musical.

ABSTRACT

Reading piano scores is used by most musicians, arrangers, conductors, composers, teachers of theoretical subjects, chamber musicians, instrumentalists, accompanists and co-repetitors. Nevertheless, the music courses still have not offered in their syllabus a subject which is essentially directed to the development of sight-reading. This fact has contributed to the formation of instrumentalists who are foreign to this practice, a situation which becomes even worse in the case of pianists. Making use of the action-research as an investigative model, this dissertation starts from this problem, using various procedures in order to demonstrate the importance of introducing the subject of piano sight-reading in the music courses as a pedagogical aid to promote the development of the performance. As a first step, the graduate student evaluated the pedagogical results achieved in the course of sight-reading for pianists, held at the Municipal School of Music [*Escola Municipal de Música*]. In this course, Wilhelm Keilmann's methodology directed to pianists was used, as described in his *Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument* (1972). Several pianists and teachers have been interviewed in order to verify the way in which this ability has been incorporated into these instrumentalists' daily lives and how it is taught by them. As part of the research, the bibliographic raising was carried out in order to understand the nature and the meaning of sight-reading in the performance, as well as how much it depends on the previous learning of musical reading and writing. Thanks to this data collecting, it was observed that the learning of musical reading and writing does not always follow a sequential study on the theoretical and musical contents which were previously experienced. This seems to produce a gap between the level of reading music by the pianist and his performance development. The theory of musical learning developed by Edwin Gordon contributed to this verification. It was concluded that W. Keilmann's methodology was based on theoretical data present in the majority of the consulted researchers, proving to be pedagogically effective for the application in the teaching of this skill. The interviews, W. Keilmann's method, and the bibliographic data have pointed to the need of ascertaining which cognitive capabilities and musical skills are involved in sight-reading music. In an emphatic way, John Sloboda, Edwin Gordon, Robert Pace, Luigi Pareyson, and H. G. Gadamer, among others, were part of the theoretical foundation. The cognitive capabilities evaluated were the ones of perception, attention and memory. Some cognitive procedures involved in the learning of reading and writing, as well as the musical skills which are relevant to the act of sight-reading were also observed, such as: motor and ocular motor skills; motor skills to access conditioning processes; ability to understand and anticipation of reading in relation to the execution; ability to give continuity and/or unconsciously correct errors in the score; to recognize the keyboard by touch and peripheral vision; visual and auditory monitoring; sight-singing; to include expressive aspects in sight-reading. Concluding the dissertation, it was verified that the produced action-research has significantly contributed to incorporate theoretical support to the theme, which allowed for continuous reflection on this practice. It was also found that the learning of reading and writing music proposed by E. Gordon considerably benefits the development of sight-reading, a fact that makes it possible for the inclusion of courses in the discipline of music in general. Having the collected subsidies as a starting point, the continuity of this research is expected in order to provide scientific strength to the performance area.

Key-words: Sight-reading, piano, cognitive processes, musical skills, musical learning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS	Pág.
Fig. 1 - Quadro sobre pesquisação de Tripp	24
Fig. 2 - SLOBODA: a) sequência de fixação vertical na leitura pianística; b) sequência de fixação horizontal na leitura pianística; c) exemplo de fixação vertical em progressão de acordes e d) exemplo de fixação horizontal em música contrapontística	69
Fig. 3 - Método W. Keilmann, p. 51 – Exercício nº 118	74
Fig. 4 - Foto do Blind-Keyboard (teclado-cego)	84
Fig. 5 - Método W. Keilmann, p. 15 – Figuras diatônicas - Escala	85
Fig. 6 - Método W. Keilmann, p. 16 – Intervalos de segunda, em forma harmônica ou simultâneos (acima) e melódica ou quebrados (abaixo)	86
Fig. 7 - Método W. Keilmann, p. 23 – Ritmo	87
Fig. 8 - Método W. Keilmann p.24 – Transposição de uma passagemn dada para um tom acima e um tom abaixo	87
Fig. 9 - Método W. Keilmann p. 36 - Exercício nº 39	88
Fig. 10 - Método W. Keilmann, p. 34 – Exercício nº 31	89
Fig. 11 - Método W. Keilmann, p. 40 – Exercício nº 54	89
Fig. 12 - Método W. Keilmann, p. 43 – Exercício nº 67	90
Fig. 13 - Método W. Keilmann, p.47 – Exercício nº 80	90
Fig. 14 - Método W. Keilmann, p. 51 – Exercício nº 98	91
Fig. 15 - Método W. Keilmann, p. 53 – Exercício nº 102	91
Fig. 16 – Carta da Profª Drª Lia Tomás, escaneada	177

LISTA DE SIGLAS

PPGM – Programa de Pós-Graduação em
Música

UNESP – Universidade Estadual Paulista

IA – Instituto de Artes

EMM – Escola Municipal de Música

SAEP - Seção de Apoio, Ensino, Pesquisa
e Extensão

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA DA PESQUISA.....	15
OBJETIVOS E METODOLOGIA DA PESQUISA.....	23
CAP. 1	
LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO	
1.1 LIVROS.....	27
1.2 DISSERTAÇÕES DE MESTRADO.....	31
1.3 MONOGRAFIAS.....	33
1.4 ARTIGOS CIENTÍFICOS.....	35
CAP. 2	
LEITURA À PRIMEIRA VISTA	
2.1. CONCEITUAÇÃO.....	43
2.2. PROCEDIMENTOS COGNITIVOS E MUSICAIS PRESENTES NA LEITURA À PRIMEIRA VISTA.....	52
2.3. HABILIDADES PRESENTES NA LEITURA À PRIMEIRA VISTA	
2.3.1. Habilidade motora	64
2.3.2. Habilidade motora ocular	67
2.3.3. Habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico- motores necessários à execução (subsunçores).....	70
2.3.4. Habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução.....	71
2.3.5. Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente.....	72
2.3.6. Habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato e pela visão periférica	74
2.3.7. Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista.....	75
2.3.8. Habilidade de ler à primeira vista cantando (sight- singing).....	76
2.3.9. Habilidade de incluir aspectos expressivos na leitura à 1ª vista	77
CAP. 3	
O CURSO DE LEITURA À PRIMEIRA VISTA E OS RESULTADOS ALCANÇADOS	
3.1. O MÉTODO DE WILHELM KEILMANN.....	80
3.2. OS QUESTIONÁRIOS DE AVALIAÇÃO.....	96
3.5.1. Primeiro questionário.....	97
3.5.2. Segundo questionário.....	99
3.6. DAS ENTREVISTAS.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	
TEXTOS.....	114
PARTITURAS UTILIZADAS NO CURSO.....	119
ENTREVISTAS.....	120
QUESTIONÁRIOS.....	122
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	124

ANEXOS

ENTREVISTAS DE PIANISTAS E PROFESSORES EDITADAS.....	131
PRIMEIRO QUESTIONÁRIO DE ALUNOS PARTICIPANTES.....	160
SEGUNDO QUESTIONÁRIO DE ALUNOS PARTICIPANTES.....	163
DIÁRIO DAS AULAS.....	171
CARTA DA PROF. DRA. LIA TOMÁS (Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” – Campus de São Paulo) PARA O MAESTRO HENRIQUE GREGORI (ex-diretor EMM).....	177

INTRODUÇÃO

PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

O piano, ainda hoje, é um dos instrumentos mais utilizados na prática musical. Os instrumentistas em geral, sejam regentes, compositores, arranjadores ou professores de *performance* e matérias teóricas não desconhecem a importância de desenvolverem uma leitura pianística básica para utilizar nas aulas, em seus estudos, na execução de suas composições, arranjos, nos ensaios de coro e na prática camerística. É comum presenciarmos violinistas, percussionistas e outros *performers* executarem ao piano os seus estudos de harmonia, contraponto e percepção, principalmente aqueles que lidam com instrumentos melódicos. É bom que se esclareça que mesmo com a queda vertiginosa pela escolha da carreira de pianista solista, há que se contemplar o número acentuado de pianistas que têm se dedicado a outras práticas musicais, quais sejam, a prática camerística, a correpetição, o preparador de cantores de ópera, o acompanhador nos balés, pianistas que atuam em musicais, gravações, fato que pressupõe uma leitura pianística bem mais eficiente e imediata do que a de um pianista solista. Na verdade, a execução pianística ainda é uma grande aliada de boa parte dos músicos.

Se a leitura pianística pode ser precária para os músicos, é inadmissível que o seja para os pianistas. Esses profissionais devem ter uma leitura pianística precisa, eficiente e rápida. Mesmo assim, não é tão incomum depararmos-nos com pianistas que têm dificuldade em ler com certa desenvoltura uma partitura desconhecida à primeira vista.

Lenita Portilho Furlan dá início à sua dissertação de mestrado, relatando a sua perplexidade ao observar as dificuldades que uma pianista consagrada enfrentou ao ler à primeira vista uma partitura simples, em linguagem tonal. Esse acontecimento norteou sua pesquisa que se desenvolveu no sentido de elaborar desde o início do aprendizado musical um trabalho pedagógico voltado para a compreensão e execução da lecto-escrita¹ musical:

A tarefa de leitura e escrita musicais, ao longo dos anos, tem passado por sucessos e fracassos. É freqüente nas escolas de música brasileiras, em todos os níveis, deparar-se com queixas de alunos e professores a respeito da falta de domínio da leitura e escrita musicais, principalmente entre os alunos de piano, que, por vezes, por não estarem desde o início do processo de aprendizagem, inseridos em um contexto de

¹ Habilidade adquirida de ler e escrever.

prática de leitura-escrita, nem sempre se familiarizam com estes processos [...] O que é possível perceber, por meio de contato com alunos e professores, e por dados levantados informalmente, é que eles próprios atribuem essa falta de competência a falhas na formação básica inicial, que incidem na dificuldade de compreensão do código de escrita e no estabelecimento de relações entre os elementos desse código e o fenômeno sonoro (FURLAN, 2007, p.14-5).

Acreditamos que essa inabilidade é resultado de um ensino de piano que prioriza essencialmente o trabalho técnico e o estudo do repertório pianístico, deixando para um segundo plano a leitura à primeira vista. Para um pianista solista, uma boa leitura à primeira vista não se faz tão necessária, uma vez que, de alguma maneira, ele irá dominar o seu repertório graças aos seus estudos diários. Já, nas atividades onde ele atua em conjunto, vai ter que dispor de uma leitura musical muito mais ativa.

Costumeiramente, as aulas de piano nos conservatórios, institutos de ensino superior e escolas técnicas, têm uma duração semanal de 50 a 60 minutos, tempo insuficiente para se trabalhar a leitura à primeira vista. A maioria dos professores de piano parte do pressuposto que essa habilidade vai se consolidar com o tempo, a partir do estudo do repertório e de um trabalho técnico contínuo. As aulas de música de câmara ou prática de conjunto, por sua vez, também são destinadas ao estudo do repertório que será executado nos ensaios gerais. Dessa forma, a leitura à primeira vista quase sempre é realizada pelo próprio aluno, sem a utilização de uma metodologia específica ou de critérios pedagógicos mais direcionados.

Tanto é ruim depararmos-nos com pianistas que têm uma excelente técnica, mas não têm uma boa leitura, ou com pianistas que apenas têm uma boa leitura, mas não são bons intérpretes. A execução pianística requer profissionais que detenham além de uma boa leitura musical, um alto poder interpretativo e outras tantas habilidades. Nesse sentido, medir o seu campo de ação, a sua importância na *performance*, o momento em que ela deve ser preterida em prol de um bom desenvolvimento interpretativo, são tarefas prioritárias para um pianista.

No que concerne à leitura musical em geral, é importante, primeiramente, observarmos as diferenças que existem entre a leitura de um texto musical e a leitura de um texto verbal. Liliana Garb Bollos, em seu artigo *Performance na música popular: uma questão interdisciplinar*, assim se reporta à leitura musical:

Se pensarmos que o ensino da leitura na escola tem como objetivo chegar à compreensão direta do texto escrito através de uma leitura interior e silenciosa, o ensino da música não tem dado a mesma importância a este processo de interiorização da leitura musical, da mesma forma que, mesmo músicos com anos de treinamento

não estabelecem contato direto entre a página escrita e o sentido musical que nasce dentro dela [...] Essa condição técnica, a leitura mental da partitura, pouquíssimo discutida na *performance* musical, é uma grande aliada na interpretação, determinando, muitas vezes, o rumo de um fazer musical (LIMA, 2009, p. 107-8).

A leitura inicial de um texto literário não exige a participação integral do corpo, só a do aparelho fonador, no caso de uma leitura falada, e em uma leitura internalizada, uma atitude e concentração mental direcionadas. O texto literário pode ser compreendido em toda a sua integralidade, mesmo que sua leitura seja silenciosa. A música, no entanto, só se consome na execução. Mesmo que possamos conceber uma leitura silenciosa do texto musical, é na execução que a obra musical adquire sua plenitude, e nessa execução o corpo participa de forma integral.

Para o filósofo L. Pareyson, a execução musical não se produz na decifração da escrita simbólica e convencional contida na partitura. Executar uma obra musical é fazê-lo de tal forma, que o conjunto de sons reais, as palavras cantadas, os gestos e os movimentos que resultam dessa execução, sejam a própria obra em sua plena e acabada realidade (PAREYSON, 1993, p. 211).

A execução musical pressupõe, além do domínio pleno da linguagem musical e a interpretação dos signos e da idéia musical contida na partitura, a habilidade e coordenação motora para concretização dessa execução; bom entendimento rítmico e pulso interno; domínio muscular e outras habilidades que interagem de forma sincronizada na mente do intérprete. Qualquer tensão muscular ou falta de domínio corporal pode afetar sensivelmente a execução. O instrumentista deve ter plena consciência de suas limitações corporais e dos enfrentamentos que poderá deflagrar contra o seu corpo para obter uma *performance* adequada, fato que não ocorre com o leitor de um texto falado, a não ser que este seja encenado ou declamado em público.

Nos últimos anos tem havido um aumento de pesquisas que estudam a relação do corpo com a *performance*. São comuns trabalhos científicos que tratam do funcionamento dos músculos e suas funções na execução musical. Habitualmente a pesquisadora e contrabaixista Sonia Ray tem produzido textos descrevendo a importância da preparação de um instrumentista sob uma perspectiva psíquica e corporal. No artigo *Relações da performance musical com a anato-fisiologia* de CARVALHO, MACHADO & RAY (2004, p. 174) estão descritas as situações de *stress* físico e emocional pelo qual passa a maioria dos

instrumentistas em sua atividade cotidiana. Esse fato exige um preparo corporal e psíquico de excelência para que se possam cumprir as tarefas técnicas de domínio do instrumento, da voz e regência.

Em outra publicação, Sonia Ray demonstra a importância de o *performer* se prevenir das lesões em sua atividade:

É possível que o *performer* musical se prepare com consciência no processo à medida que se informa sobre como adquirir resistência muscular, como treinar sequências de movimentos usando mínimo esforço, como se alimentar mais adequadamente para período de maior e de menor intensidade de trabalho e, principalmente, como se prevenir de lesões quando em atividade. Um preparo inadequado pode impedir o desenvolvimento pleno do *performer* tanto em sua preparação quanto em sua execução (RAY, 2005, p. 46).

No mesmo artigo ela descreve o quanto os aspectos neurológicos estão diretamente ligados a tudo que o corpo faz, tendo em vista que o cérebro está por traz de todas as ações voluntárias e involuntárias realizadas no corpo. Nesse sentido, cada vez mais presenciamos a importância de reintegrar ciência e arte na pesquisa performática.

Gainza & Kesselman, no livro *Música y Eutonia*² deixam claro a necessidade de o músico trabalhar bem com o seu corpo:

Hoje existe um consenso de que todo músico necessita sentir e usar seu corpo com destreza, sensibilidade, e ainda com uma necessária funcionalidade e com economia de esforço, como o faria um desportista, um mágico, um acrobata ou um astronauta. [...] Os enfoques mais recentes em matéria de consciência corporal aplicados à arte, ao esporte e à vida cotidiana, consideram o corpo e o movimento como instâncias que todo ser humano constrói de um modo único e pessoal. [...] Sem dúvida, aos executantes e intérpretes profissionais – ou a caminho de sê-lo – o corpo deveria necessariamente interessar-lhes: à semelhança do bailarino ou do desportista profissional, o músico deve treinar-se corporalmente para otimizar seu rendimento técnico, pois é sabido que, a partir de certa etapa da formação, se requerem horas de esforço e dedicação para incorporar os aspectos básicos da técnica instrumental. [...] tudo aquilo que o músico sabe e sente acerca da música deverá ser realizado, expressado, mediante uma atuação corporal inteligente e sutil; um trabalho que é executado pelos dedos, mas em que estes apenas constituem a trama final de um circuito finamente integrado que inclui a totalidade do corpo. A atuação corporal do executante se reflete no som: tanto suas virtudes e capacidades técnicas como seus vícios e dificuldades corporais poderão ser vistas, mas também serão ouvidas através da música que produz. (GAINZA & KESSELMAN, p. 68-9)³

²A palavra eutonia (do grego eu = bom, justo, harmonioso, e tonos = tônus, tensão) foi criada em 1957 para expressar a idéia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento (ALEXANDER, 1991, p. 9).

³ Tradução livre da mestrandia do texto: “Hoy existe consenso acerca de que todo músico necesita sentir y usar su cuerpo con destreza, sensibilidad, y además con una necesaria funcionalidad y economía de esfuerzo, como lo

No capítulo I do livro *A Mente Musical*, John A. Sloboda elabora um estudo comparativo entre a linguagem verbal e a música. Embora o assunto não seja o enfoque primeiro de nossa pesquisa, é importante tomarmos conhecimento dessa analogia, pois os padrões cognitivos ali existentes têm implicações profundas e articuladas em todas as atividades musicais (SLOBODA, 2008, p. 84). Para esta pesquisa, entretanto, o capítulo de maior importância é aquele destinado à *performance*, pois a partir dele, vamos verificar quais as habilidades que envolvem a execução musical, como ela se processa e quais os benefícios de uma boa leitura musical para os intérpretes. Sloboda parte da hipótese de que os *performers* dão realidade a uma composição pré-existente, dessa maneira, admite a existência de três estágios principais de envolvimento do *performer* com uma partitura:

Primeiramente, há a *performance* não-premeditada que o músico é capaz de realizar na primeira leitura da partitura. Isso é geralmente conhecido como leitura à primeira vista. Em segundo, vêm as *performances* geradas por um período de exposição continuada à partitura. O objetivo destas *performances* é geralmente o de aprimorar a execução até que a mesma atinja um certo critério de adequação, já que a leitura à primeira vista nem sempre produz uma execução totalmente satisfatória. Este tipo de *performance* é conhecido como ensaio ou prática. Finalmente, há o produto mais ou menos acabado do ensaio, uma execução que foi aperfeiçoada e que pode envolver a memorização total de uma partitura. Esse último tipo de *performance* será chamado aqui de *performance expert*, embora seja importante salientar que alguns músicos podem executar bem diversas músicas sem necessidade de muitos ensaios. Uma boa leitura à primeira vista (e, de fato, um bom ensaio) também identifica um *expert* (SLOBODA, 2008, p. 87-8).

Foi esse capítulo que nos permitiu delimitar com maior precisão o campo de ação da leitura à primeira vista, conceituá-la, e analisar seus efeitos para o desenvolvimento do *performer*.

Embora nossas inquietações iniciais estivessem concentradas mais na execução pianística e não tanto no aprendizado da lecto-escrita musical⁴, muitos questionamentos surgiram a partir dessa relação: Como adquirir uma boa leitura pianística? As falhas ocorridas

harían un deportista, un mago, un acróbata o un astronauta. [...] Los enfoques más recientes en materia de conciencia corporal aplicados en el arte, el deporte y la vida cotidiana, consideran el cuerpo y el movimiento como instancias que todo ser humano construye de un modo único y personal. [...] Sin embargo, a los ejecutantes e intérpretes profesionales – o en camino de serlo – el cuerpo debería necesariamente interesarles: a semejanza del bailarín o el deportista profesional, el músico debe entrenarse corporalmente para optimizar su rendimiento técnico, pues es sabido que, a partir de cierta etapa de la formación, se requieren horas de esfuerzo y dedicación para incorporar los aspectos básicos de la técnica instrumental. [...] todo aquello que el músico sabe y siente acerca de la música deberá ser realizado, expresado, mediante una actuación corporal inteligente y sutil; un trabajo que es ejecutado por los dedos, pero en el que éstos apenas constituyen el tramo final de un circuito finamente integrado que incluye la totalidad del cuerpo. La actuación corporal del ejecutante se refleja en el sonido: tanto sus virtudes y capacidades técnicas como sus vicios y dificultades corporales podrán verse, pero también se escucharán a través de la música que produce”.

⁴ Habilidade adquirida de ler e escrever música.

no início do processo de ensino/aprendizagem da leitura e escrita musical poderiam afetar o desenvolvimento de uma boa leitura à primeira vista? O quanto o aprendizado da lecto-escrita musical influenciaria a boa leitura à primeira vista? Como expressar em uma primeira leitura, a idéia musical contida na obra a ser executada? Que metodologia utilizar para desenvolver no pianista uma boa leitura à primeira vista? Haveria métodos adequados para o exercício dessa prática? Em que idade ou em que nível do aprendizado musical a leitura à primeira vista poderia ter início? A leitura à primeira vista para pianistas seria um atributo possível apenas aos alunos dotados de uma boa técnica? Seria a leitura à primeira vista a simples execução das notas contidas na partitura, ou um processo que prevê, além do conhecimento teórico-musical, a prática interpretativa e a compreensão da lecto-escrita musical?

Além desses questionamentos, outros emergiram: Quais as razões pelas quais os pianistas têm maior dificuldade na leitura à primeira vista em relação aos demais instrumentistas? Como definir a leitura à primeira vista já que as conotações atribuídas ao termo eram um tanto diferenciadas entre os estudiosos da matéria? Alguns professores entrevistados e pesquisadores consideravam a leitura à primeira vista um simples processo de leitura inicial de uma obra musical desconhecida a ser estudada posteriormente, outros a tratavam como a interpretação de uma obra desconhecida, feita no ato e com este único intuito.

Na verdade, os questionamentos expostos e o meu interesse pelo tema foram os norteadores desta pesquisa. Desde o início de meu aprendizado pianístico, tive a sorte de trabalhar a leitura à primeira vista, juntamente com a transposição e a memorização. Antes de ser alfabetizada e efetivar a minha lecto-escrita musical, desenvolvi minha percepção auditiva em aulas coletivas que envolviam a atividade corporal. Graças a esse modo de ensino, que ainda considero importante, pude conhecer boa parte do repertório pianístico, realizar exercícios de transposição de forma lúdica, executar células rítmicas com variações diversas, adquirir uma boa concentração mental na execução e memorização, transformando o meu estudo de piano em um *fazer* não tão repetitivo. Paralelamente, foi-me oferecido um trabalho técnico-instrumental desde tenra idade, o que me possibilitou maior desenvoltura no teclado de modo a ter contacto com todo e qualquer problema técnico-pianístico. Essa prática de leitura também me possibilitou resolver problemas técnico-interpretativo-musicais que, juntamente com a capacidade de formar imagens mentais das obras, me sugeriam modos de execução e realização ao piano, da forma mais natural e objetiva possível. Mais tarde, pude constatar como camerista, o quão necessário era desenvolver uma boa leitura à primeira vista,

pois é dificultoso para um grupo camerístico ter um pianista sem uma leitura musical rápida e de boa qualidade. Na minha função de professora de piano sempre tive a preocupação de ensinar leitura à primeira vista aos meus alunos, mas, conforme dito anteriormente, o tempo dedicado às aulas de *performance* era escasso, dificultando esse aprendizado. Durante o Festival de Música de Londrina realizado em 1991, onde atuei como acompanhadora, tomei conhecimento do trabalho de leitura à primeira vista para pianistas, realizado pela Prof. Dra. Estela Caldi. Pude assistir a apenas duas de suas aulas, mas observei o quão necessário seria trabalhar essa habilidade, separadamente. No final de 2004, por intermédio da Prof. Marizilda Hein, conheci o 1º volume do método de Wilhelm Keilmann, *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*, com tradução de Kurt Michaelis para o inglês, do original em alemão *Ich spiele vom Blatt schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente*, destinado exclusivamente ao desenvolvimento da leitura à primeira vista para pianistas. Com a adoção desse método, observei uma melhora considerável na *performance* dos meus alunos. Isso me fez caminhar para um estudo mais atento dessa prática, que se consumou nesta pesquisa. Foi meu intento inicial verificar se a metodologia utilizada por Wilhelm Keilmann seria adequada aos nossos propósitos e à nossa realidade, daí a elaboração de um ítem, no capítulo 3, exclusivamente dedicado à análise desse material didático. Concentrei-me no 1º volume do método, por sua importância na introdução de uma abordagem exclusivamente voltada para a leitura à primeira vista ao piano. Tive muita dificuldade em encontrar o 2º volume, não tendo tempo hábil para incluí-lo na pesquisa.

Graças ao levantamento bibliográfico realizado, a pesquisa se estendeu e pude conhecer e estudar mais atentamente as capacidades cognitivas e habilidades envolvidas na prática de leitura à primeira vista, abordadas no capítulo 2. Os termos *capacidade* e *habilidade*, em geral, são considerados sinônimos. Porém, achamos conveniente empregá-los com sentidos distintos. Segundo a Enciclopédia Larousse, o termo *capacidade* se refere à qualidade de quem é apto a fazer determinada coisa, a compreendê-la; competência (LAROUSSE, 1998, 1133). Conforme o Houaiss, *capacidade* se reporta a competência e/ou talento para realizar ou compreender algo (HOUAISS, 2004, p. 132). Já o termo *habilidade*, se refere à qualidade daquele que é hábil, de alguém que é capaz de realizar um ato com uma boa adaptação psicomotora, adequada ao fim em questão (LAROUSSE, 1998, p. 2891).

Durante a investigação constatei a escassez de cursos e métodos voltados para o desenvolvimento dessa habilidade aqui no Brasil. Alguns livros de pedagogia pianística disponibilizavam um ou dois capítulos na discussão do tema. Diante desse fato, minha

análise inicial concentrou-se no método de W. Keilmann, que me pareceu conter uma metodologia de ensino voltada exclusivamente para essa prática musical. Hoje, ao término desta pesquisa, estão em circulação outros métodos estrangeiros que tratam do assunto e que não serão objeto de análise neste trabalho, por razões temporais.

Nos questionários e entrevistas realizados, verifiquei quão incerto era o entendimento metodológico sobre o assunto. Boa parte dos professores de piano considerava que a prática de leitura à primeira vista resumia-se na leitura de peças de menor dificuldade em sala de aula ou durante os estudos diários. Embora essa prática contribuísse sobremaneira para a melhoria da leitura musical, ela não poderia ser considerada uma metodologia de ensino adequada à leitura à primeira vista.

Também pude verificar que a leitura à primeira vista não estava presente na matriz curricular de boa parte dos cursos de música, fato que não ocorria nas escolas de música estrangeiras. Seria oportuno levantar a hipótese de inclusão dessa disciplina nos cursos técnicos de música, nos bacharelados de composição e regência, nos bacharelados de instrumento e nas licenciaturas do Brasil. Constatei que no curso de graduação em composição e regência do Instituto de Artes da UNESP, a disciplina *Leitura de partitura*, ministrada a pelo Prof. Dr. Nahim Marun, é desenvolvida ao piano, mas ela não integra a matriz curricular do curso de bacharelado em piano. Todos esses aspectos me pareceram justificativas plausíveis para a elaboração desta pesquisa. Não obstante, teríamos que considerar o quanto um curso de leitura à primeira vista para pianistas facilitaria o desempenho profissional deles.

OBJETIVOS E METODOLOGIA DA PESQUISA

A pesquisa teve como objetivos iniciais:

- Verificar se o método de Wilhelm Keilmann de leitura à primeira vista ao piano poderia ser aplicado com eficiência aos nossos alunos de piano;
- Verificar qual o conceito mais adequado para a leitura à primeira vista;
- Encontrar um embasamento científico para a prática e o ensino da leitura à primeira vista, com o intuito de promover uma sincronia e integração entre a docência, a prática e a teoria musical;
- Avaliar em que medida a leitura à primeira vista depende do aprendizado da lecto-escrita musical;
- Verificar quais as capacidades e habilidades que estão presentes no ato de ler à primeira vista;
- Oferecer aos professores e estudantes de piano, paradigmas metodológicos que permitam um bom desenvolvimento da leitura à primeira vista e, conseqüentemente, da *performance* musical;
- Sugerir a integração dessa disciplina na matriz curricular dos cursos de música em geral.

Adotamos como modelo de investigação, a pesquisa-ação. Ela pode ser aplicada em diversas áreas de conhecimento, dentre elas a educação. Para Thiollent (2002, p. 14) a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica, concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. Ela tem sido empregada intensamente na educação porque permite solucionar problemas na área, uma vez que oferece uma descrição detalhada da situação investigada e permite uma avaliação diferenciada dos rendimentos escolares obtidos após sua utilização. Conforme esclarece Thiollant: “Tal orientação contribuiria para os esclarecimentos das microssituações escolares e para a definição de objetivos de ação pedagógica e de transformações mais abrangentes” (Thiollent, 2002, p. 75).

Ela não visa a generalização, mas atende a práticas pedagógicas determinadas e particularizadas, motivo pelo qual tem sido largamente utilizada na avaliação de metodologias de ensino ou práticas pedagógicas.

David Tripp vê a pesquisa-ação como uma forma de investigação-ação que utiliza técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar uma prática (TRIPP, 2005, p.447).

O quadro abaixo descreve o trajeto investigativo adotado por Tripp para a elaboração de uma pesquisa-ação:

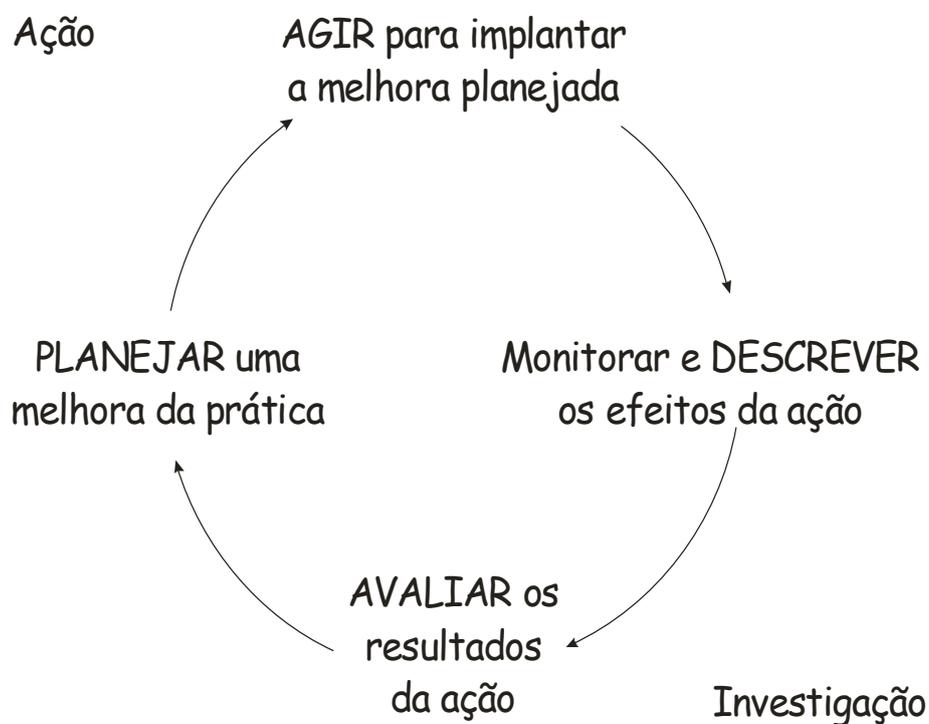


Figura nº 1- Quadro sobre pesquisa-ação de Tripp⁵

Para Tripp, a reflexão está presente em todo o ciclo da pesquisa-ação:

O processo começa com reflexão sobre a prática comum a fim de identificar o que melhorar. A reflexão também é essencial para o planejamento eficaz, implementação e monitoramento, e o ciclo termina com uma reflexão sobre o que sucedeu. Isso se

⁵ Vide quadro in: *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. Dissertação de ALBINO, César Augusto Coelho Albino, (Mestrado em Música) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2009, p. 6.

perde quando o processo é reduzido a “planeje, faça, reflita”, como acontece muitas vezes em educação (2005, p.454)

No artigo de LIMA & ALBINO (2010)⁶, fica claro que a pesquisa ação não se processa enquanto investigação realizada por um único pesquisador, ela pertence a toda a coletividade envolvida no processo, por isso exige pesquisadores que saibam dialogar e respeitar a opinião de terceiros. Nesse método de análise é importante a negociação, a interação, o diálogo e a abstenção de um poder hierárquico por parte do pesquisador em relação aos colaboradores. Este deve ter consciência da importância e do lugar que cada participante ocupa na investigação. Não bastasse, o pesquisador deve estar a serviço de um objetivo de transformação ou remodelação de uma prática pedagógica ou social que está em vigor, ou de implantação de uma nova, sem deixar de lado o rigor científico na elaboração da pesquisa. Ela não visa a generalização, mas atende a práticas pedagógicas determinadas e particularizadas, motivo pelo qual tem sido largamente utilizada na avaliação de metodologias de ensino. Ela é uma pesquisa que articula a relação *teoria/prática*, fazendo da investigação uma ação que possibilita ao pesquisador uma atuação efetiva sobre a realidade estudada. De certa maneira, esse tipo de pesquisa trabalha com pólos antes contrapostos e considera a intervenção social na prática como seu princípio e fim último. A pesquisa-ação é capaz de construir um saber da prática e estar a serviço de um objetivo e não de um projeto imposto. Ela não permitirá apenas a produção de novos conhecimentos, mas poderá formar pesquisadores e professores mais críticos e reflexivos. Os aspectos descritos acima foram determinantes para adoção dessa modalidade de pesquisa.

Com o intuito de atender aos objetivos traçados, foram cumpridos os seguintes procedimentos metodológicos:

- Levantamento bibliográfico focando as pesquisas já realizadas e as publicações referentes ao tema (Capítulo I);
- Conceituação do termo leitura à primeira vista (Capítulo II, ítem 1º);
- Descrição das Capacidades Cognitivas e Habilidades presentes na leitura musical à primeira vista (Capítulo II, ítem 2º e 3º);

⁶ LIMA & ALBINO. *El uso de procedimientos de investigacion - Acción Artístico-Musical*. In: MEMORIAS DEL. Anais do XVI Congreso Mundial de Ciencias de La Educación. Monterrey, Nuevo León, México, 2010. Resumo expandido. ISBN 978 607 9036 – 00- 3. Colóquio n. 9. La interdisciplinarietà ¿Cuál es La Cuestión?

- Realização de um curso de leitura à primeira vista para alunos de piano da Escola Municipal de Música com a aplicação e análise do 1º volume do método de Wilhelm Keilmann (Capítulo III, item 1º);
- Realização de dois questionários destinados aos alunos participantes que se encontram no anexo da pesquisa, que serviram de base para a avaliação dos resultados (Capítulo III, item 2º);
- Realização de diário de classe, com o intuito de auferir o aproveitamento pedagógico dos participantes (anexo);
- Realização de entrevistas com pianistas e professores de piano do cenário musical brasileiro, editadas pela mestrandia (Capítulo III, item 3º);
- Discussão de Resultados e Considerações Finais

CAPÍTULO I

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

Para fundamentar teoricamente a pesquisa foi necessário elaborar um levantamento bibliográfico que englobou referenciais que cuidaram não só da leitura musical à primeira vista, mas também dos processos de aprendizagem da lecto-escrita musical, da visão e dos movimentos dos olhos, da percepção e entendimento da partitura, da memória de curta e longa duração, da execução simultânea e da resposta motora através do sistema neurológico cerebral, da interpretação musical e das metodologias relacionadas ao tema. Para tanto, foram consultados *livros, dissertações, monografias e artigos científicos*. Esse levantamento criou subsídios capazes de verificar se a metodologia de Wilhelm Keilmann continha embasamento teórico condizente à sua adoção e abriu caminho para inúmeras reflexões acerca do assunto. A revisão não teve intenção catalográfica, reportou-se apenas às obras cuja temática estava direcionada para a pesquisa.

1.1 Livros

AGAY, Denes. *The Art of Teaching Piano*. U.S.A. Copyright 1981, 2004 ed. Yorktown Music Press Inc. p.197-218.

Denes Agay, famoso compositor e arranjador, nasceu em 1911, em Budapest, Hungria. Fez seu doutorado em composição e *performance* em piano na Academia Ferenc Liszt de Música, em Budapest, em 1934. Autor da antologia “*Best Loved Songs of the American People*”, morreu em 2007 em Los Altos, Califórnia, onde vivia com sua filha desde 2004.

O capítulo *Sight Reading: The Basics, Step by Step* do livro *The Art of Teaching Piano*, traça as diretrizes básicas para desenvolver a habilidade de ler e tocar uma música à primeira vista. É um treino para trabalhar a leitura de notas em geral, resultado de uma complexa série de funções corporais envolvendo os olhos na leitura das imagens da notação musical, o cérebro que interpreta o que foi lido pela percepção auditiva e tátil e o sistema motor que vai obedecer ao cérebro com os movimentos necessários para transformar a impressão aural e visual em som.

A diferença fundamental que ele estabeleceu entre a leitura de um texto verbal em voz alta e a leitura de um texto musical é que o pianista ao ler as notas da partitura tem que utilizar além do cérebro, todo o seu corpo para executá-la, enquanto que o leitor de um texto verbal, ao ler as palavras em voz alta só utiliza o cérebro e o seu aparelho fonador.

D. Agay faz uso de diversos exercícios para que o aluno tenha maior destreza na execução, na mesma seqüência indicada por W. Keilmann. Ele também acredita que para um pianista ter uma boa leitura, deve desenvolver uma sensibilidade táctil e não visual. As notas devem ser executadas sem que o pianista dirija os olhos para as mãos. As teclas devem ser percebidas pelo contato dos dedos e não pelos olhos. Ele também recomenda o exame preliminar da obra a ser executada, para que o pianista armazene em seu cérebro, o maior número de informações musicais possíveis no momento da execução. Também sugere a prática de escalas, arpejos e cadências em todas as tonalidades para facilitar a leitura musical. Finalmente, o autor indica um repertório básico para desenvolver essa habilidade

Constatamos ao final da leitura, que Denis Agay utiliza nessa publicação, muitas das informações contidas no método de Wilhelm Keilmann. Seu objetivo pedagógico é criar diretrizes objetivas para os professores trabalharem a leitura à primeira vista.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: Como a Música captura nossa Imaginação*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva. 1998.

Robert Jourdain, pianista profissional e compositor, trabalha com inteligência artificial há mais de 20 anos, dedicando-se ao desenvolvimento de esquemas conceituais para a representação do conhecimento. Criador de *software* sintetizador de música feito para a representação gráfica e manipulação dos conceitos musicais, publicou até agora, cinco livros sobre computação.

No livro citado, Jourdain analisa os efeitos que a música promove no indivíduo, reportando-se a outras áreas de conhecimento, entre elas, a acústica, a psicoacústica e a psicoacústica musical. Com uma introdução seguida de 10 capítulos, ele descreve vários fatores presentes no processo musical: o som, o tom, a melodia, a harmonia, o ritmo a composição, o desempenho, a escuta, a compreensão e o êxtase. Concentramo-nos na leitura do sétimo capítulo, principalmente no tópico referente à leitura da música.

Para ele, a leitura da música, feita através do movimento dos olhos, não deixa de ser uma habilidade motora, mas também exige certa inteligência. O campo visual de um músico não avança ao acaso. Quando um músico lê a partitura a uma distância de visão normal, a fóvea⁷ abarca uma área aproximada de 2,54 cm de diâmetro. Ela absorve informações por um quarto de segundo e, depois, pula para a próxima fixação, dentro de mais um vigésimo de segundo. Essa área é suficiente para cobrir aproximadamente um compasso em uma única pauta. Entretanto, no caso de um instrumentista habilidoso, o movimento dos olhos segue a estrutura da música, focalizando pontos cruciais, musicalmente significativos. Por exemplo, quando um pianista lê uma melodia apontada por acordes, os movimentos dos olhos seguem o padrão para cima e para baixo. Quando a música é contrapontística, com duas ou mais vozes movendo-se paralelamente, os olhos desse pianista disparam para trás e para frente. É nesse momento que o músico recorre à sua inteligência para saber em que direção dirigirá a fóvea, a fim de obter bons resultados:

Bons leitores à primeira vista captam instantaneamente os traços mais importantes da música e podem de imediato preencher os detalhes, quando não têm tempo para captar todas as notas. Eles tendem a olhar para sete ou oito notas adiante. Em comparação, maus leitores à primeira vista lêem no máximo três notas por antecipação, e o número de suas fixações é muito maior que o necessário (JOURDAIN, 1998, p.286).

Por conseguinte, a leitura fluente de uma música tem fortes relações com a capacidade de entender a música. Em todo o capítulo o autor demonstra que essa capacidade intelectual é determinante:

Uma mente musical bem treinada prevê como serão transformados os padrões rítmicos, como as melodias serão transpostas, os acordes preenchidos, as frases concluídas. Um cérebro equipado com esse conhecimento pode ignorar notas isoladas e prestar atenção a padrões mais amplos, e saberá para onde apontar a fóvea, a fim de colher exatamente as informações necessárias e verificar se as previsões são corretas. [...] a aptidão para ler fluentemente música tem fortes relações com a capacidade para entender fluentemente música (JOURDAIN, 1998, p. 286-7).

Somente com treinamento, a mente musical poderá prever os padrões rítmicos e melódicos, o fraseado, etc.. Assim, notas isoladas serão ignoradas, sendo que a fóvea se dirigirá para onde estas informações estarão, e se elas realmente reforçam as previsões.

⁷ Fóvea: minúscula fosseta da parte central da retina dos vertebrados terrestres e diurnos, situado no centro da mácula lútea (LAROUSSE, 1998, vol.11, p.2525).

Na leitura desse capítulo, Jourdain deixa claro que alguns músicos são mais dotados de imagens mentais auditivas profundas do que outros. Esse fato determina a importância de estudarmos mais profundamente a mente musical.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical: A psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

O Professor John Sloboda é internacionalmente conhecido por suas pesquisas no campo da psicologia da música. É autor de mais de 100 publicações na área, incluindo os livros: *A Mente Musical* (1985), *Explorando a Mente Musical* (2005) e *Psicologia para Músicos* (2007). Em 2008, tornou-se professor emérito na Keele University, onde trabalhou por 34 anos no Departamento de Psicologia.

O livro “A Mente Musical” de John Sloboda tornou-se uma referência importante para o nosso trabalho. A publicação está subdividida em 7 capítulos, a saber:

- 1) A música como habilidade cognitiva
- 2) Música, linguagem e significado
- 3) A *performance* musical
- 4) A composição e a improvisação
- 5) A audição musical
- 6) Aprendizagem musical e desenvolvimento
- 7) A mente musical em contexto: cultura e biologia.

Na nossa pesquisa recorreremos mais especificamente aos capítulos 1, 2 e 3. No capítulo nº 1, Sloboda descreve como a música é capaz de afetar as pessoas. De algum modo a mente musical é que dá significado aos sons. Estes sons, de uma certa maneira, tornam-se símbolos de algo que nos faz rir ou chorar. Como a maioria de nossas respostas à música é aprendida, essa fala nos coloca em contato com aquilo que ele chama de psicologia cognitiva.

Na publicação, Sloboda fala da diferença que existe entre a memória dos músicos experientes e a dos mais novatos para o reconhecimento dos elementos musicais, como por exemplo, as cadências, as progressões harmônicas, etc. Da mesma forma que um linguista tem muito mais condições de apreender especificidades de um texto escrito, o mesmo se aplica ao músico que lê à primeira vista:

A propósito, a pessoa experiente em leitura à primeira vista, quando confrontada com uma passagem de uma escala familiar não precisará tomar decisões conscientes sobre quais dedos usar para quais notas. Sua mão automaticamente tomará a configuração certa, enquanto sua atenção poderá estar nos elementos expressivos, ou no preparo mental da próxima frase musical (SLOBODA, 2008, p.9).

No capítulo nº 2, Sloboda faz um paralelo entre a linguagem verbal e a música e discute o significado da música. Grande parte do capítulo é organizado em torno da subdivisão da linguagem e da música em três componentes: fonologia, sintaxe e semântica. Referindo-se à linguagem musical, ele declara:

A fonologia se refere à maneira como uma variedade potencialmente infinita de sons é ‘recortada’ em um número finito de categorias sonoras discretas, que constituem as unidades comunicativas básicas. A sintaxe concerne à maneira de como essas unidades são combinadas em sequências [...] A semântica preocupa-se com a maneira como as sequências construídas veiculam sentido. Combinações particulares e fixas de unidades fonológicas podem ter significados fixos, mas é característica tanto da linguagem quanto da música que o significado também seja veiculado pela ordenação e combinação dos elementos em sequências mais longas (SLOBODA, 2008, p.17)

No capítulo nº 3, ao descrever os vários tipos de performance, Sloboda aborda especificamente o tema leitura à primeira vista:

A pergunta que muitos músicos fazem é ‘o que torna alguém um bom leitor à primeira vista? Esta pergunta inclui duas preocupações distintas – primeira, o que se pode dizer acerca das características de quem lê fluentemente à primeira vista – e, segunda, o que deve fazer um indivíduo que apresenta uma leitura à primeira vista ruim? Um fato lamentável, mas inevitável, é que uma resposta razoavelmente completa da primeira pergunta não conduz, necessariamente, a uma receita para a segunda (SLOBODA, 2008, p.88-9).

Ele descreve algumas características básicas que o *performer* deve ter para obter essa habilidade, tais como, o movimento dos olhos na leitura, os erros de leitura e os aspectos expressivos na leitura à primeira vista, contribuindo imensamente para a nossa pesquisa.

1.2 Dissertações de Mestrado

RAMOS, Ana Consuelo. *Leitura prévia e performance à primeira vista no ensino de piano complementar: implicações e estratégias pedagógicas a partir do modelo C(L)A(S)P de Swanwick. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Orientadora: Sandra Loureiro de Freitas Reis, 11 de novembro de 2005.*

A autora é professora da Escola de Música da Universidade do estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG), bacharel em Piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), especialista em Música Brasileira: Práticas Interpretativas pela ESMU/UEMG e mestre em Música pela EMUFMG.

A dissertação está dividida em cinco capítulos. No capítulo 1 ela se preocupa em demonstrar como o piano pode ser um instrumento musicalizador e complementar à formação do músico. No capítulo 2 demonstra como o processo de musicalização ocorre no piano e de que maneira os professores se reportam à notação musical. No capítulo 3 ela apresenta o referencial teórico e analítico relativo ao assunto. O capítulo 4 trata da metodologia empregada em cinco alunos do Curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Canto – da ESMU/UEMG, na disciplina Piano Elementar. O capítulo 5 demonstra a relevância da prática habitual da *leitura prévia*, os resultados da pesquisa e as impressões sobre o procedimento metodológico a ser adotado nessa habilidade.

Nosso interesse concentrou-se no capítulo 2, quando a autora trata da leitura de partituras. Aqui ela discute conceitos, tais como: *leitura prévia*, *leitura à primeira vista*, *primeira performance*, *execução à primeira vista* e *performance à primeira vista*.

Para a autora, o termo *leitura prévia* é usado para designar um estudo pormenorizado da obra em questão, antes do pianista executar a peça no instrumento. Queremos deixar claro que a leitura à primeira vista, no nosso entendimento, não privilegia essa prática. Dessa maneira, leitura prévia e leitura à primeira vista têm aplicações diferenciadas dentro da *performance*.

FURLAN, Lenita Portilho. *Aprendizagem da Lecto-Escrita Musical ao Piano: Um Diálogo com a Psicogênese da Língua Escrita. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.*

As questões que instigaram a autora a elaborar sua pesquisa surgiram da constatação de que certos pianistas tinham dificuldade na leitura à primeira vista:

Porque alguns alunos de música aprendem com facilidade a ler partitura enquanto outros passam a vida toda com dificuldades para cumprir esta tarefa ‘à primeira vista’? A razão desta dificuldade está na capacidade de aprendizagem do aluno, na visão que o músico-educador tem acerca do processo de aprendizagem da lecto-escrita

musical que se traduz em seu método de ensino, ou em algum outro fator? (FURLAN, 2007, p.16)

A dissertação subdivide-se em 3 capítulos. No primeiro capítulo, a autora fala da iniciação à lecto-escrita musical na visão de músico-educadores. Foram analisados alguns métodos de iniciação ao piano e a metodologia de alguns educadores musicais do séc. XX voltada para o ensino do piano.

No capítulo 2 a autora descreve o processo de alfabetização verbal utilizado por Emilia Ferreiro e a psicogênese da Língua Escrita. No capítulo 3 ela aplica parte da metodologia de Emilia Ferreiro, pautada no pensamento construtivista de Piaget, no processo de aprendizagem da lecto-escrita musical.

A dissertação foi útil para a nossa pesquisa no sentido de verificar se um bom aprendizado da lecto-escrita na fase inicial é capaz de auxiliar a leitura à primeira vista nos processos de execução.

1.3 Monografias

PACE, Robert. *Sight-Reading and Musical Literacy*. In: *The Essentials of Keyboard Pedagogy: A series of ten monographs on basic elements of piano instruction*. Lee Roberts Music Publications, Inc. 1999. Disponível em: <<http://iptgonline.com/Mono%201.pdf>> Acesso em: 3 mar. 2008.

O compositor, pianista, conferencista e educador musical americano Robert Pace, trouxe novos conceitos à pedagogia do piano. Seu método “Criando e Aprendendo” para o ensino do piano, inclui a leitura à primeira vista e a transposição. O texto em discussão é o primeiro de 10 monografias sobre os princípios básicos da pedagogia pianística e trata diretamente da leitura à primeira vista.

Robert Pace inicia o seu trabalho definindo o que é leitura à primeira vista: “a habilidade de ler e tocar obras musicais à primeira vista sem provar ou praticar preliminarmente no teclado” (PACE, 1999, p.1). A partir dessa conceituação, ele discute a importância do conhecimento da notação musical e o entendimento da linguagem musical.

Sua experiência docente levou-o a concluir que os alunos, via de regra, executavam um repertório pianístico mais difícil do que aquele que eles podiam ler à primeira vista. Diante disso, desenvolveu uma pesquisa que durou aproximadamente 25 anos. Esse trabalho foi realizado em um estúdio experimental, em Scarsdale, New York, no final dos anos 40, com 30 alunos absolutamente iniciantes e 30 transferidos de outros professores. Nesse trabalho ele relata as estratégias necessárias para se desenvolver uma boa leitura à primeira vista.

Para o autor, ler à primeira vista ao piano envolve uma complexa interação cognitiva, afetiva e psicomotora, na qual dedos específicos precisam apertar e soltar certas teclas na seqüência exata de tempo e nos corretos níveis de dinâmica, ao mesmo tempo.

Pace considera que todos os alunos, jovens ou adultos, devem praticar desde o início essa habilidade, pois é importante que o pianista tenha um bom conhecimento musical, para perceber e compreender o que está sendo lido e em seguida interagir psicomotoramente no teclado do piano da melhor maneira possível.

Desta forma, o bom leitor combina os dados cognitivos (intervalos, padrões de acordes, seqüências, repetições, etc.) de experiências prévias, com algumas intuições musicais do que poderia, pela lógica, vir a seguir, antecipando os movimentos durante a leitura. A habilidade para sentir o ritmo e o compasso, visualizar os contornos melódicos e ouvir as mudanças dinâmicas na música vai facilitar o desenvolvimento dos exercícios de leitura.

Os aspectos cognitivos da leitura à primeira vista musical envolvem reconhecer com precisão, em fração de segundos, vários sinais musicais, símbolos e estruturas. O toque deve ser fluente, sem interrupções de qualquer espécie. Esta fluência da leitura à primeira vista, segundo Pace, poderia ser a meta principal para o sucesso deste trabalho.

Esta monografia foi importante para a nossa pesquisa, porque mostra o resultado que o autor teve com alunos de piano em relação à leitura à primeira vista. Segundo ele, além da prática em aula, deve haver tempo suficiente para a prática diária. Isso vai assegurar que os alunos sejam hábeis em ler de acordo com a dificuldade do repertório que está sendo estudado.

1.4 Artigos Científicos

BERNARDES, Virginia. *A percepção musical sob a ótica da linguagem.* In: *Revista da ABEM, nº 6, setembro de 2001, p.73-85.*

A autora é mestra pela Faculdade de Educação da UFMG, em 2000. O artigo é um resumo de parte da sua dissertação de mestrado: *A Música nas Escolas de Música: A Linguagem Musical sob a ótica da Percepção*. No artigo ela objetiva discutir a percepção musical como uma das disciplinas eixo na formação musical do aluno que vem das escolas de música e das universidades que adotam a metodologia advinda dos antigos conservatórios de música:

A pedagogia que serve a tais modelos curriculares, privilegia ações que se baseiam em atividades repetitivas e que têm no reconhecimento e na reprodução o seu fundamento e principal veículo metodológico [...] Foi constatado que a concepção de música que estaria ancorando o ensino e que acaba por determinar o enfoque pedagógico que tradicional e preferencialmente é empregado, não dá conta de promover a compreensão e o domínio da linguagem musical (BERNARDES, 2001, p.73).

A autora vê a percepção como uma disciplina que vai trabalhar no aluno sua capacidade de perceber a música auditivamente, refletir e agir criativamente com ela (BERNARDES, 2001, p. 74-5). A maneira como hoje essa disciplina é ensinada, dando primazia aos ditados e solfejos, parece arbitrária para a autora, alienando o verdadeiro sentido da leitura musical. A autora considera que o fato de ouvir com o intuito de escrever, é diferente de compreender o que se ouve para interpretar e criar musicalmente.

A percepção possibilita adquirir um entendimento sólido da linguagem musical, que pode ser utilizado de forma imediata na execução musical à primeira vista. Entretanto, nosso intuito não será discutir quais tipos de abordagens metodológicas serão mais oportunas para seu ensino, mas sim levantar a questão sobre o motivo de tantas dificuldades no entendimento da escrita musical demonstrado pela maioria dos pianistas, ao lerem à primeira vista ao piano.

CASPURRO, Helena. *Audição e Audição: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta.* *Revista da APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical, 127, 2007.*

A autora é professora auxiliar convidada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, interessando-se particularmente pelo tema da improvisação no processo de aprendizagem musical, tendo concluído em 2006 sua dissertação: *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmônica no desenvolvimento da improvisação*.

No artigo mencionado, a autora questiona a qualidade do ensino musical instituído, tendo em vista as dificuldades que o músico erudito tem em desenvolver as habilidades de improvisar, compreender a harmonia, ler à primeira vista, transpor ou tocar ‘de ouvido’ trechos musicais, mesmo considerando-se o fato de alguns educadores do séc. XX terem se preocupado com a escuta sonora, o movimento corporal e a improvisação, entre eles, Émile-Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff, Shinichi Suzuki. Para ela, essa dificuldade reside na falta de um trabalho pedagógico contínuo e seqüenciado capaz de desenvolver certas habilidades musicais que permitirão um desempenho performático mais amplo, tarefa adequadamente realizada por Edwin Gordon⁸. Em sua *Teoria da Aprendizagem Musical*, ele define a audição (tradução de *audiation*, termo criado pelo autor), que consiste na capacidade de ouvir e compreender musicalmente o som quando ele não está fisicamente presente. Isto acontece quando lemos, improvisamos ou escrevemos música, sem auxílio de um instrumento.

No texto em questão, Caspurro descreve **como** se ouve (audição e sintaxe musical) e **o que** se ouve (padrões tonais e padrões rítmicos). O fato é que um músico que compreende o significado dos sons que ouve ou evoca, experimenta a capacidade de compreender a sintaxe tonal ou rítmica de uma música, assim como entende aquilo que lê na escrita musical. Dar sentido ou significado ao que estamos ouvindo é, por conseguinte, audiar as alturas e durações que são essenciais à nossa compreensão musical. Assim como as letras são agrupadas para formar palavras e estas, por sua vez, frases, também na música, as alturas ou durações são agrupadas em padrões e estes, por sua vez, em frases.

A autora explica que diferentes atos como executar, ler, escutar ou escrever música requerem dos instrumentistas estágios diferentes de compreensão musical. Estes processos,

⁸ E. Gordon, nascido em 1927, é um dos mais destacados investigadores da atualidade no âmbito da Psicologia e Pedagogia da Música. Foi o criador da *Teoria de Aprendizagem Musical*, cujos princípios são estabelecer objetivos curriculares seqüenciais, desenvolvendo a audição rítmica e tonal. Com a audição, os alunos poderão atribuir significado à música que ouvem, executam, improvisam, lêem e compõem. Disponível em: <<http://www.escola-musica.com/metodologias-e-exames/edwin-gordon.html>> Acessado em: 14/5/2010.

para ela, são projeções de conhecimento realizado por meio da memória destes padrões audiados anteriormente em outras peças, portanto, teríamos a partir dessas projeções, a capacidade de generalizar, transferir, descobrir.

Quando um aluno lê corretamente música não-familiar através do canto, demonstra que não apenas consegue dar sentido sonoro aos símbolos representados, como o faz de uma forma que lhe permite assegurar em tempo imediato à performance, a habilidade de detectar padrões ou estruturas na partitura (CASPURRO, 2007, p. 9-10).

Caspurro admite que as dificuldades dos alunos de música erudita para improvisar melódica e tonalmente, estão ligadas a problemas relacionados com a compreensão harmônica. Ela faz uma crítica na forma como os professores de teoria aplicam os ditados, executam os solfejos rítmicos e melódicos e realizam as leituras de partituras de maneira descontextualizada. Para ela o ensino da harmonia, da percepção e da teoria musical, deve privilegiar um contexto musical real, ele não pode se constituir de repetições fragmentadas de acordes, encadeamentos e progressões desarticuladas. Essa forma de ensinar leva o aluno ao insucesso tanto na leitura, como na escrita musical.

A autora vê a importância de Edwin Gordon na criação do conceito de *audiação* e na substituição do termo *método* de ensino por *teoria* de aprendizagem, vez que uma teoria tem maiores possibilidades de responder questionamentos importantes, quais sejam: Como se aprende a ouvir música? Como e quando se aprende a organizá-la e compreendê-la? Como se aprende a criá-la?

Para nosso trabalho, este assunto teve muita importância, porque o pianista, dentre outras coisas, deve audiar o que está lendo, no momento de tocar o trecho à primeira vista ao piano. Desta forma, a audiação torna-se presente entre as capacidades cognitivas musicais pertinentes à leitura à primeira vista ao piano.

CHAPON, Martine. *Le déchiffrage ou comment redonner sens à la lecture de la partition.*

CEFEDEM Rhône-Alpes, Promotion, 2000. Disponível em

[HAPON. pdf> Acesso em: 19 abr. 2010.**](http://www.cefedemrhonealpes.org/documentation/memoires.pdf/memoires%202000/C</u></p></div><div data-bbox=)**

A autora é francesa, estudou acordeão no Conservatoire National de Lyon, com Patricia Hivert. É membro do Quinteto de Acordeões do Conservatório desde o final dos anos 90. Titular do Diplôme d'État de Professeur de Musique, depois de 2000, após concluir sua formação do CEFEDM (Centre de Formation des Enseignants de la Musique) do Rhône-Alpes. Leciona atualmente no Conservatório de Villefranche-sur-Saone.

Questões importantes são expostas pela autora nesse texto: Quais os limites da leitura à primeira vista? Até que ponto seria simplesmente uma apropriação do texto musical? Até que ponto seria uma interpretação musical? Porque os alunos tremem ao pensar na leitura à primeira vista? Por que, normalmente, eles se saem mal quando lêem à primeira vista? Por que não conseguem dar sentido ao que lêem à primeira vista?

Com entendimento semelhante à Caspurro, a autora relata que o fato de os alunos abordarem uma nova peça tocando as notas sem relacioná-las, demonstra que o ouvido (audiação) está separado da leitura. “Não será isto a fonte de todos os problemas enfrentados na leitura à primeira vista?” (CHAPON, 2000, p.11).

No texto pode-se obter uma boa conceituação: “A leitura à primeira vista, enquanto atividade global e simultânea feita automaticamente, solicita uma síntese de formação musical e instrumental” (CHAPON, 2000, p.25)⁹. Também está previsto um modelo de ensino dessa prática para as escolas e, quando classificada como disciplina, a forma como ela deve se interrelacionar com as demais disciplinas da matriz curricular desses cursos, para que não haja uma dicotomia entre o ensino da teoria e da prática musical.

FIREMAN, Milson. *O papel da memória na leitura à primeira vista*. In: *Anais do SIMCAM4- IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais – maio 2008*.

O autor é violonista e doutor em Música pela Universidade da Bahia com a tese *O aprendizado da Leitura à primeira vista ao Violão: a relação entre organização do material para estudo e o desenvolvimento da habilidade de leitura*.

⁹ Tradução livre da mestranda do texto: “Le déchiffre en tant qu’activité globale et simultanée fait automatiquement appel à une synthèse formation musicale et instrumentale”.

Para ele a leitura à primeira vista está ligada a habilidades mnemônicas¹⁰, cinestésicas¹¹, perceptivas e principalmente à resolução de problemas performáticos. No texto em questão ele apresenta um modelo de estrutura da memória humana aceito pela sociedade científica, que demonstra como as memórias de curto e longo prazo interferem no processo de leitura à primeira vista e como as informações recebidas são recuperadas.

O autor analisa pontos importantes ligados ao tema: as distâncias perceptivas *ou eye-hand span*, termo traduzido como distância olhos-mãos; o conceito *chuncking*, visto como unidades de reconhecimento na leitura musical e o termo *proofreaders' error*, tratado como a correção que os músicos hábeis fazem de possíveis erros de edição nas partituras, tendo em mente a audição do trecho que está sendo lido e interpretado no momento da execução.

No artigo fica claro o quão importante é trabalhar as memórias musicais do pianista ao ler à primeira vista, uma vez que elas evocam não só os padrões da escrita, mas também, e principalmente, os padrões motores e interpretativos que seriam necessários para realizar um trecho musical à primeira vista ao piano, com perfeição.

HARDY, Dianne. *Teaching Sight-Reading at the Piano: Methodology and Significance*. In: *Piano Pedagogy Forum*, v. 1, nº 2, May 1, 1998. Disponível em: <<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/PPF/1.2./1.2.PPF/ke.html>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

Dianne Hardy é Ph. D. em Educação Musical (Piano) pela University of Oklahoma e Professora Assistente de Educação Musical e Piano na Dickinson State University. No seu trabalho de mestrado foram entrevistados 223 professores certificados nacionalmente pela Music Teachers National Association (MTNA) com o intuito de pesquisar a importância da leitura à primeira vista para os instrumentistas. Dos 221 que responderam à pesquisa, 13% disseram considerar a leitura à primeira vista a mais importante habilidade pianística, 73% consideraram-na sumamente importante ou significativa e os demais entenderam ser essa habilidade de média importância. Somente 7% dos professores certificados que responderam à pesquisa, disseram que trabalham a leitura à primeira vista regularmente durante a semana.

¹⁰ Relativo à memória (LAROUSSE,1998, p.4023).

¹¹ Que se referem às percepções conscientes da posição e dos movimentos das diferentes partes do corpo (LAROUSSE,1998, p.1413).

A autora relata que muitos professores não trabalham esta habilidade com seus alunos, por não saber como ensiná-la e alguns até por não serem bons leitores à primeira vista.

No artigo, a autora cita os benefícios desta habilidade para os pianistas: facilitar o aprendizado de novas obras; permitir maior conhecimento dos estilos característicos de diferentes compositores; formar a memória tátil, aural e cinestésica, aumentando a confiança do intérprete, além de capacitá-los para muitas exigências profissionais na área. Ela considera inadequada a afirmação de que os bons leitores à primeira vista nascem feitos, pois, acredita que a arte da leitura à primeira vista pode ser ensinada. No seu entender, a maioria dos alunos de nível intermediário abandona seus estudos pianísticos pelas dificuldades que encontram na leitura de um repertório que não conseguiriam ler à primeira vista, mas que é trabalhado e estudado com dificuldade, para cumprir as exigências curriculares. Ela faz um levantamento das publicações sobre leitura à primeira vista, na maioria, para iniciantes, sendo os mais usados, parte de uma série de métodos. No texto são levantadas as seguintes questões:

- Estudos têm demonstrado que a maioria dos alunos não lê bem à primeira vista e que poucos professores oferecem um ensino específico de leitura à primeira vista;
- Há poucas informações sobre habilidades comprovadas em leitura à primeira vista e menos ainda focadas em desenvolver um plano para direcionar o professor neste ensinamento.
- As falhas de leitura e os erros cometidos pelos alunos nas aulas de instrumentos são resultantes da má compreensão da escrita musical.

Este artigo trouxe um levantamento estatístico importante, confirmando a necessidade deste aprendizado para a boa formação dos pianistas.

WRISTEN, Brenda. *Cognition and Motor Execution in Piano Sight-Reading: A Review of Literature*. In: *Update, Applications of Research in Music Education*, fall-winter 2005, vol.24, n° 1, p.44-56.

Brenda Wristen é professora assistente de Pedagogia do Piano na Universidade de Nebraska-Lincoln, reconhecida não só por suas pesquisas destinadas aos pianistas de mãos

pequenas e prevenção de danos físicos para os pianistas, mas também, pelas pesquisas destinadas ao ensino da leitura à primeira vista ao piano.

No trabalho citado, Wristen faz uma revisão da literatura sobre o conhecimento e execução motora na leitura à primeira vista ao piano. Ela afirma que ler à primeira vista é parte integrante da experiência musical de todos os músicos, em particular dos pianistas, que necessitam desta habilidade nas situações de música em conjunto ou na colaboração e acompanhamento de outros músicos ou grupos corais, tal a vastidão desse repertório que devem conhecer e praticar e das necessidades pedagógicas de escolha e demonstração de repertório em sala de aula, no caso dos professores.

A autora inicia sua exposição declarando a importância de um nível básico de domínio técnico para que o aluno possa enfrentar tarefas de leitura à primeira vista. No caso de alunos iniciantes, a leitura à primeira vista pode incluir somente uma voz (a mão direita, por exemplo), onde ele poderá reconhecer padrões rítmicos e ganhar aos poucos, familiaridade com a geografia do teclado. Deduz-se no artigo, que os alunos não devem praticar a leitura à primeira vista com textos que estão acima de sua compreensão musical e nem muito abaixo dela.

A preocupação da autora, assim como da maioria dos autores que abordam esse tema, concentra-se em verificar quais os processos internos que diferenciam os bons leitores dos menos treinados. Alguns destes estudos focam o trabalho processado pelo cérebro examinando o resultado físico durante a leitura à primeira vista. O reconhecimento de padrões de elementos básicos incluindo ritmo, melodia, harmonia e contexto formal e expressivo mais a habilidade de antecipar a leitura e prever como a música continua, sem perder o andamento e a visão geral, são algumas das necessidades deste tipo de prática.

Este artigo nos interessou pela revisão da literatura abordando o tema e pelas habilidades musicais estudadas para o bom desempenho da leitura à primeira vista: a execução motora, os movimentos dos olhos durante esta prática, a percepção grupal e estrutural e o monitoramento visual e auditivo durante a execução à primeira vista.

A revisão bibliográfica aqui relacionada, auxiliou-nos a compreender a natureza da leitura à primeira vista, sua aplicabilidade na *performance* e a forma como deve ser ministrada pelos professores. Permitiu, também, consolidar uma fundamentação teórica para a pesquisa e

refletir se a metodologia de Wilhelm Keilmann teria bases científicas que poderiam ser aplicadas.

CAPÍTULO 2

LEITURA À PRIMEIRA VISTA

2.1. Conceituação.

Na música, muitos são os conceitos e significados atribuídos ao termo leitura à primeira vista. Mario de Andrade define-a como: “Expressão empregada pelo músico instrumentista quando lê um determinado trecho sem o conhecer previamente” (ANDRADE, 1989, p. 283). Essa conceituação, contudo, não é unânime entre os pesquisadores musicais. Não obstante, inúmeros trabalhos têm se preocupado em estudar as semelhanças e diferenças que existem entre a leitura de um texto verbal e a de um texto musical.

No Dicionário HOUAISS o termo *leitura* é definido como: ação ou efeito de ler; ato de decifrar signos gráficos que traduzem a linguagem oral; arte de ler; ato de ler em voz alta; ação de tomar conhecimento do conteúdo de um texto escrito; o hábito, o gosto de ler; o que se lê; material a ser lido; texto, livro; conjunto de obras já lidas; maneira de compreender, de interpretar um texto, uma mensagem, um acontecimento; matéria de ensino elementar; ato de decifrar qualquer notação (HOUAISS, 2001, p.1739)¹²

No dicionário Le Robert Micro (1998) o termo *décchiffrer* que se aplica à palavra leitura, tem duas conotações: decifrar uma escrita, uma mensagem, um signo e *décchiffrer de la musique*, que significa ler à primeira vista ou, então, a ação de decifrar música. No artigo *Le Décchiffrage: ou comment redonner sens à la lecture de la partition*, Martine Chapon (2000, p. 5) encontrou dois sentidos para a palavra leitura: 1. decifrar a escrita para descobrir o significado, compreender através da escrita, decodificar. 2. decifrar para vir a ler, distinguindo letra a letra. A primeira definição está pautada no ato de decifrar, associando uma busca de sentido e a segunda, no ato de soletrar, envolvendo os mecanismos de apropriação da leitura.

Na Enciclopédia Larousse, *decifrar* significa: “Ler e executar simultaneamente, à primeira vista, um fragmento musical; interpretar” (LAROUSSE, 1998, p.1782). No Collins Dictionary of Music (1980), o termo *sight-reading* significa tocar ou cantar uma peça de música à primeira vista¹³.

¹² Citamos somente os ítems de nosso interesse.

¹³ Sight-reading: playing or singing piece of music at first sight (tradução livre da autora).

Observa-se nas definições apresentadas, que o ato de decifrar é uma característica constante ao termo. Resta-nos então, verificar como se processa a decifragem, quais as diferenças e semelhanças existentes entre o decifrar musical e o decifrar verbal e em que medida ela adquire um significado.

Na Enciclopédia Larousse fica expressa a importância de se atribuir ao ato de ler uma significação. Sem isso, a leitura torna-se inócua:

A significação que se deve atribuir àquilo que se lê depende da prática da língua, e a criança que não está familiarizada com ela ignora as ligações internas do sistema lingüístico: para atribuir um som e um sentido a uma mensagem escrita, ela deverá conhecer muitos elementos dessa mensagem. Quanto mais pertinentes forem suas hipóteses relativas ao sentido da mensagem escrita, menos elementos ela terá necessidade de conhecer. Ou seja, compreende melhor o contexto, as relações de dependência das palavras, etc.. Isto mostra que, quanto mais se lê, mais rapidamente e melhor se lê (LAROUSSE, 1998, p. 3546-7).

O conceito de *leitura* é mediado por dois outros: comunicação e linguagem. A comunicação não existe sem a linguagem, nem a linguagem existe sem a leitura. O verbo *ler* que deu origem à palavra *leitura*, tem o significado etimológico de percorrer com a vista e interpretar o que está escrito. Por sua vez, a palavra *língua*, que originou a palavra *linguagem*, é interpretada etimologicamente como *sistema de comunicação verbal, idioma*, entre outras tantas definições. A educadora musical Marisa Fonterrada vê na linguagem o elo de ligação do sujeito com o mundo:

[...] é impossível prescindir-se dela (da linguagem) em algum momento. Todo conhecimento de si ou do mundo passa pela linguagem [...] Todo pensamento e conhecimento já estão marcados pela interpretação lingüística do mundo [...] A capacidade de comunicação da linguagem humana é ilimitada, permite a existência de significados e conceitos comuns entre os homens (FONTERRADA, 1994, p.33).

Lima, em artigo publicado, entende que as diversas linguagens se manifestam no universo como formas de conhecimento representado. Diante disso, as artes também são formas de conhecimento representado e, como tal, exigem a utilização de procedimentos interpretativos para sua compreensão:

Essa representação que é a base para obtenção de qualquer conhecimento, projeta-se no mundo, não como um reflexo da realidade ou como a própria realidade em sua complexidade. Ela é um artefato, um objeto técnico, uma construção dos humanos para os humanos, que é destinada a um projeto preciso. Ela toma o lugar, representa, coloca em evidência uma situação que é parte de uma realidade mais complexa. Assim, representar uma situação é sempre construir um modelo conceitual com certa

intenção ou objetivo, fazendo dessa construção cognitiva um processo artificial que pressupõe a limitação (LIMA, 2005, p. 92-3).

Ao tratar da representação nas artes, o filósofo Hans-Georg Gadamer assim se expressa:

É evidente que não é uma determinação especial da obra de arte a de ter seu ser na sua representação, nem é uma peculiaridade do ser da história, que se compreenda em seu significado. Representar-se, ser compreendido, são coisas que não somente correm juntas, no sentido de que uma passa à outra, que a obra de arte é uma com sua história efetual, tal como o transmitido historicamente é uno com o presente de seu ser compreendido – ser especulativo, distinguir-se de si mesmo, representar-se ser linguagem que enuncia um sentido, tudo isso não o são somente a arte e a história, mas todo ente, na medida em que pode ser compreendido (GADAMER, 1997, p. 690)

Esse sentido ontológico atribuído à obra de arte pressupõe procedimentos interpretativos que para o filósofo Paul Ricoeur são similares aos que se aplicam ao texto verbal. Para ele, a compreensão de uma obra de arte tem o mesmo sentido atribuído ao texto verbal, ou seja, decifrar o sentido oculto do texto:

O projeto de busca da referência do documento escrito (obra) vai, então, colocar o leitor diante de uma tarefa hermenêutica: aquela da decifração e desdobramento dos símbolos impressos que tem diante de si. Importante ressaltar que a referência do documento (ou seja, o conteúdo de sentido que foi destacado pelo leitor através da interpretação) é sempre idiossincrática, pois depende do repertório experiencial do leitor. [...] As tarefas de descontextualização e recontextualização, empreendidas dentro de um projeto prévio da compreensão do documento, é que vão mais propriamente caracterizar a interpretação. O trabalho interpretativo, portanto, revela-se como o desvelamento, elaboração e explicitação das possibilidades de significação do documento, projetadas pela compreensão. Em última análise, pode-se dizer: a interpretação des-cobre aquilo que a compreensão projeta (RICOEUR, apud SILVA, 1981, p. 68-71).

Paul Ricoeur vê na compreensão de uma linguagem, um procedimento ontológico, pois se configura como a maneira de ser do indivíduo no sentido de se relacionar com os seres e com o próprio ser:

Se posso compreender os mundos desaparecidos, é porque cada sociedade criou seus próprios Órgãos de compreensão, criando mundos sociais e culturais, nos quais ele se compreende. A história universal torna-se, assim o próprio campo hermenêutico. Compreender-me, é fazer o maior desvio, o da grande memória que retém o que se tornou significante para o conjunto dos homens. (RICOEUR, apud LIMA, 2005, p. 112)

No dizer da filósofa Dulce Mara Critelli:

O ser das coisas (o que são, como são) não está consumado na sua conceituação, mas também não está incrustado nas próprias coisas, ensimesmadas. Está no lidar dos homens com elas e no falar, entre si, dessas coisas e dos modos de se lidar com elas. Está entre os homens e as coisas; está numa trama de significados que os homens vão tecendo entre si mesmos e através da qual vão se referindo e lidando com as coisas e com tudo o que há. Os homens não se dirigem direta e simplesmente às coisas em sua mera presentidade, mas mediados por essa trama de significados em que as coisas vão podendo aparecer. [...] Quando as representações não podem mais reter e expressar as coisas em seu ser e as coisas mesmas não são mais que meras coisas, insignificativas, o que se evadiu, através delas, foi o sentido que ser (existir) tinha para nós (CRITELLI, 1996, p. 17-8)

Sendo a linguagem um meio de comunicação do homem com o mundo, a sua compreensão também se dá nas leituras dos significados que ela, enquanto linguagem, adquire nas suas constantes representações. No artigo intitulado “Os múltiplos aspectos e interfaces da leitura”, de Ligia Maria Moreira Dumont, encontramos informações ampliadas desse termo:

Ao se tentar delinear os conceitos de leitura e mesmo de texto, verifica-se que esses extrapolam até os limites do verbal. Os chineses, por exemplo, utilizam mais amplamente o conceito de leitura há muitos séculos. Referindo-se a um quadro, dizem ‘ler o quadro’ e não vê-lo. Para se ler, não se necessita tão somente de decodificar signos, mas de utilizar todos os sentidos, ou seja, toda a capacidade de interpretação e compreensão. Lêem-se quadros, fotografias, gestos, pessoas, cidades. A palavra grega *legei* significa colher, juntar, pôr as coisas umas ao lado das outras. Em latim, originou a palavra *lego*, mas os latinos utilizavam também *interpretare*, tendo ambas o significado de ‘ler’ (DUMONT, 2002, p.3).

Dumont admite que o estudo da leitura compõe-se de um mosaico de teorias e conceitos pertencentes às várias áreas do conhecimento. Concebida enquanto ação, e não como ato passivo, pressupõe uma abordagem multidisciplinar, em razão das diversas facetas do processo dinâmico do ato de ler. É a diversidade que delinea o seu conteúdo teórico, sempre aberto e tolerante à interferência de vários olhares. Cada ciência dedica-lhe um olhar específico, de acordo com o recorte social, antropológico, histórico, comportamental, filosófico, teológico, que a ela é atribuído (DUMONT, 2002, P. 1-3).

Para que uma leitura se efetive, não basta ao indivíduo o conhecimento da língua, é necessária a organização das idéias e dos conhecimentos. Maria Helena Martins vê a leitura sob dois ângulos: como decodificação mecânica de signos lingüísticos, por meio de aprendizado estabelecido a partir do condicionamento estímulo-resposta (perspectiva behaviorista-skinneriana) e como processo de compreensão abrangente, cuja dinâmica

envolve componentes sensoriais, emocionais, intelectuais, fisiológicos, neurológicos tanto quanto culturais, econômicos e políticos (perspectiva cognitivo-sociológica) (MARTINS, 1994, p.31).

O pedagogo Ezequiel T. da Silva, pautado nos ensinamentos de Paul Ricoeur, apóia-se na hermenêutica para compreensão das leituras que o homem faz do mundo. Silva nos diz que a leitura não pode ser confundida com decodificação de sinais, com reprodução mecânica de informações ou com respostas convergentes a estímulos escritos pré-elaborados: “O ato de ler [...] sempre envolve apreensão, apropriação e transformação de significados, a partir de um documento escrito. Leitura sem compreensão e sem recriação do significado é pseudoleitura” (SILVA, 1981, p. 96).

Uma leitura hermenêutica da obra de arte evidencia com maior propriedade a diferença que existe entre ler um texto verbal e ler uma obra de arte. Para o filósofo Luigi Pareyson¹⁴ a leitura de uma obra de arte, diversamente do que ocorre na leitura verbal, pressupõe sempre a execução:

A execução, portanto, é um aspecto necessário e constitutivo da leitura de uma obra de arte enquanto aspecto conatural e insuprimível de sua própria formação. Ela é reclamada e exigida pela obra porque estava contida no processo que a formava: essencial porque originária. Exigindo sua execução, a obra não reclama nada a não ser o que já lhe é próprio, e quem a executa só a torna presente e viva em sua própria realidade. A execução do leitor retoma a mesma execução do artista: como esta é uma atividade que faz a obra viver de uma vez para sempre, assim também aquela é uma atividade que lhe dá vida cada vez, não uma vida nova, que lhe seja acrescentada ou emprestada, mas a própria vida de onde começou a viver e quer viver ainda (PAREYSON apud LIMA; RISARTO, 2010, p. 7)

Mesmo que o trabalho artístico esteja dividido entre um mediador e o ouvinte ou o espectador, quer se encontre reunido no leitor que tem direto acesso à obra, é sempre na execução que a obra artística se faz presente. Ler uma obra de arte para Pareyson não é abandonar-se ao efeito da obra de forma passiva, mas assenhorar-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, conferindo-lhe o efeito operativo: “A obra de arte se deixa reconhecer como tal somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria, ou seja, a quem executá-la. Sua reconhecibilidade é sua própria executabilidade” (IBIDEM, p. 213).

¹⁴ Luigi Pareyson, nascido em Piasco em 1918 e falecido em 1991 em Gênova, foi um dos maiores filósofos italianos do século XX. Sua obra está ligada à filosofia da existência, à hermenêutica, à filosofia da religião e à estética. Para ele, a única forma de entrar em contacto com a verdade é através da interpretação.

Ao admitir que a obra de arte só se presentifica na execução fica evidente a importância do ato de interpretar nas artes em geral. Só a interpretação pode explicar em que medida as execuções artísticas podem ser múltiplas e diversas, sem que isso comprometa a unidade e identidade da obra de arte. Para L. Pareyson executar uma obra de arte significa, antes de tudo, interpretar, tendo em vista que a interpretação contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a personalidade do intérprete que a executa. Esses dois aspectos são inseparáveis: “Por um lado, trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, pelo outro lado, é sempre novo e diferente o modo de exprimi-la e dar-lhe vida” (IBIDEM, p.216). Nesse comportamento não se cultua o subjetivismo puro, mas o caráter pessoal do intérprete e a independência da obra de forma integrada. É na interpretação que a obra está em contínuo movimento e sua substância histórica se renova e se enriquece em cada execução:

O que se espera de um intérprete não é que ele na sua execução se tenha deixado guiar unicamente pelo critério da originalidade, como se a sua nova interpretação tenha interesse maior do que o da própria obra, ou pelo menos um interesse totalmente independente dele. Dele se espera que interprete, simplesmente, e no máximo se deseja, da parte de quem lhe conhece o gosto, a perspicácia e a habilidade, que seja justamente ele que interprete a obra. Que se preocupe, ele mesmo, em executar a obra, e não com outra coisa. Somente assim a sua há de ser, simultaneamente, execução da obra e nova execução pessoal. [...] Porque aquilo que esperamos da multiplicidade das execuções de uma mesma obra não é que se efetue uma espécie de juízo mediante o qual se repudiam muitas interpretações diferentes para salvaguardar apenas a única correta, mas ver a *própria obra* viver única e idêntica em muitas das execuções que desejam exprimi-la e dar-lhe vida (PAREYSON, 1993, p. 219).

Essa visão permite que a execução de uma produção artística contenha simultaneamente: a fidelidade à obra, a liberdade de interpretação e o poder de comunicabilidade. Conforme expressa L. Pareyson:

Ela (a característica comunicativa da arte) está toda presente em sua realidade física, e não remete a um significado que a transcenda, pois a sua própria existência é o seu significado. Ela não é nem sinal, nem símbolo, nem alusão, mas não indica senão a si mesma. Não que seu aspecto sensível seja transparente a uma idéia que aí transluz e aí se manifesta ou a um espírito que aí se encarna e se revela, porque nela espiritualidade e fisicalidade são tudo uma coisa só, e a sua própria presença física é muito eloquente e fala bem alto. [...] A comunicabilidade da arte tem uma eficácia tão grande e profunda, que a simples freqüentação das obras é capaz de instituir um gosto, que é um modo de ver e apreciar, mas também um modo de pensar e sentir (IBIDEM, p. 270-1)

A análise hermenêutica da obra de arte afasta-a da dimensão puramente tecnicista do *fazer*. Ela permite interpretações capazes de resgatar a tradição e a historicidade da obra de

arte em um momento presente, fazendo do intérprete um co-criador e co-participante da obra. Esse comportamento, ao ser estendido para a linguagem musical, traz à *performance* um atributo que extrapola a simples leitura dos signos musicais contidos na partitura. Aqui, o ato de executar e interpretar estão interrelacionados.

Nas entrevistas realizadas pudemos observar quão variados foram os conceitos e os significados atribuídos ao termo *leitura à primeira vista ao piano* - eixo motriz desta dissertação. Quase todos partilharam da idéia de Robert Pace que define a leitura à primeira vista como: “a habilidade de ler e tocar obras musicais à primeira vista sem provar ou praticar preliminarmente no teclado” (PACE, 1999, p.1). Contudo, o sentido hermenêutico atribuído ao termo, ainda que inconscientemente, esteve presente em boa parte das respostas dos entrevistados. Também se observa que os entrevistados agregam na leitura à primeira vista, inúmeras capacidades cognitivas e habilidades musicais.

Scheilla Glaser, por exemplo, vê a leitura à primeira vista como o reconhecimento de um código que já está interiorizado no instrumentista:

Você não vai conseguir ler à primeira vista algo que de alguma maneira não reconhece [...] Da mesma forma que você pega um texto escrito e consegue ler mesmo que contenha palavras que nunca viu, porque você reconhece o código, a ordenação, aquele conjunto de sílabas, da mesma forma você consegue ler música na medida em que consegue reconhecer padrões, não só as notas, mas também a disposição dos padrões rítmicos [...] desenhos (RISARTO, 2008, entrev. 22, perg. 2).

A pianista Glacy Antunes incorpora ao termo, conhecimentos prévios que o intérprete deve ter do compositor, do título da obra, o que de certa maneira presume uma leitura estilística anterior ao processo de execução:

A leitura à primeira vista, na minha concepção, pode ter dois aspectos. Um aspecto ligado à leitura propriamente dita [...] e o da necessidade de saber quem é o compositor, o título da obra, como é que se aborda a rítmica, a métrica, a dinâmica, o princípio agógico, o andamento... Tudo isso, na leitura à primeira vista, tem que ser muito rápido. O que não se pode é começar sem estabelecer critérios ou parâmetros, pois a obra facilmente perde o seu caráter (RISARTO, 2008, entrev. 11, perg. 2).

Diva Evelyn declara que leitura à primeira vista é a capacidade do músico, diante de uma partitura desconhecida, de executar e transmitir de forma coerente e musical a essência proposta pelo compositor (RISARTO, 2008, entrev. 6, perg.2). Estela Caldi declara que o termo se define como a capacidade de poder reproduzir, ao piano, um texto musical com todas

as informações que ele possa ter em termos de articulações, dinâmicas, com um entendimento de discurso como um todo (RISARTO, 2009, entrev. 8, perg.2).

Ricardo Ballestero assim se pronuncia quanto ao termo:

Acho que quanto mais eficiente uma leitura à primeira vista for, mais ela revela as qualidades do intérprete. Não é que você tenha que ler tudo que lá está, mas como você articula o seu conhecimento e como você associa esse conhecimento que está por trás, naquele momento: conhecimento do seu corpo, da técnica pianística, conhecimento de harmonia, de contraponto, conhecimento do que é novo ou não naquele estilo – então, são muitas coisas (RISARTO, 2008, entrev. 20, perg. 2).

Nahim Marun dá a leitura à primeira vista um significado mais amplo. Ele entende que outros conhecimentos e habilidades devem estar internalizados no pianista antes da primeira execução, quais sejam, a harmonia, o contraponto, a análise e a técnica pianística (RISARTO, 2008, entrev. 17, perg. 2). Da mesma forma, o pianista Achille Picchi afirma que para se obter uma boa leitura à primeira vista são necessários três tipos de conhecimento musical: o analítico-musical, um bom reflexo do pianista evitando olhar para o teclado e certo nível de repertório auditivo que o ajudará a identificar o que aquela partitura tem em comum com outras obras daquele mesmo autor (RISARTO, 2008, entrev. 1, perg. 2).

Paulo Gori declara que ler notas e ritmo não basta para se obter uma boa leitura à primeira vista pianística. Dinâmica, fraseado, tempo, estilo, sonoridade adequada, isso e muito mais, devem ser priorizados, para que a música soe bem (RISARTO, 2009, entrev. 18, perg. 2).

Rosana Civile confere ao termo um sentido duplicado: o de leitura à primeira vista e o de leitura prévia:

Entendo como o primeiro contato que você faz com uma obra, que poderá ser feita no instrumento ou fora dele. No caso específico da leitura à primeira vista no instrumento, ela envolverá uma série de comandos, reflexos e mecanismos próprios de cada um dos instrumentos em questão (RISARTO, 2008, entrev. 21, perg. 2).

Da mesma maneira, Marcilda Clis afirma que entende a leitura à primeira vista como “o ler sem ter conhecimento de nada do que está escrito, já diretamente ao instrumento. Mas, se houver tempo, aconselho que façam uma leitura prévia, mental” (RISARTO, 2008, entrev. 13, perg. 2).

Esses dois depoimentos pressupõem a adoção de um estudo pormenorizado da partitura, anterior ao ato de execução da obra, denominado por Ana Consuelo Ramos de leitura prévia: um procedimento que se caracteriza pela observação minuciosa da partitura, antes de ser tocada ou cantada e pela realização, fora do instrumento, de determinadas estruturas da partitura, por meio do solfejo e da ação combinada. Ramos admite que a análise do texto musical, antes da execução, permitirá ao intérprete observar e apreender visualmente os símbolos e desenhos, reconhecer as claves, indicações de compasso, tonalidade, células rítmicas e melódicas predominantes, modulações e forma:

Considera-se, portanto, que ao tocar-se ou cantar-se uma partitura desconhecida, passando-se pelo procedimento de leitura prévia, tem-se uma primeira performance (execução) da partitura, significando também a possibilidade de uma realização mais precisa, esclarecida e refinada da obra em questão. Por conseguinte, neste contexto, a terminologia leitura à primeira vista perderia o seu sentido, uma vez que já houve uma leitura, uma primeira vista” (RAMOS, 2005, p. 57).

Sobre a leitura prévia, Paiva e Ray citam Perdomo-Guevara, que declara:

O primeiro contato de todo instrumentista com a partitura envolve o cruzamento de uma série de elementos presentes na representação gráfica da peça com elementos que formam o cabedal de conhecimentos musicais do intérprete. Então, uma interpretação satisfatória envolve a compreensão integral do texto musical, mediante o diálogo destes elementos externos e internos do intérprete. A leitura prévia, ou ‘leitura interior’ compreende uma tomada de consciência do conteúdo do texto musical, e deve ser feita de maneira silenciosa e atenta, sem a interposição do instrumento entre o intérprete e a obra (PERDOMO-GUEVARA Apud PAIVA E RAY, 2006, p. 1063).

Os autores, no artigo *O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para a leitura à primeira vista* entendem este momento de pré-leitura como ideal, porém a realidade da leitura à primeira vista é quando a partitura precisa ser lida e executada pelo pianista no momento de um ensaio, por exemplo. “Aliado a isso, há que se levar em conta aspectos psicológicos da *performance* musical (como controle da ansiedade, desenvolvimento de autoconfiança na exposição em público, etc.) amplamente considerados por pesquisadores da área” (PAIVA E RAY, 2006, p. 1063).

Apesar de considerarmos importante este trabalho de leitura prévia, com o intuito de um estudo pormenorizado da obra, é bom que se esclareça que a sua natureza é bem diversa da leitura à primeira vista. Esta pressupõe o ato de ler e executar concomitantemente. Fireman também entende a leitura à primeira vista como uma “atividade que teoricamente precisa ser executada sem consulta prévia” (FIREMAN, 2008, p.1). Concordamos com Wilhelm

Keilmann, que em seu método de leitura à primeira vista preconiza que, num golpe de vista de não mais que 25 segundos, se observe silenciosamente a partitura antes da leitura à primeira vista, para tomar conhecimento de algumas características da obra que será lida em seguida (ver capítulo 3).

Portanto, consideramos a leitura à primeira vista uma *performance* cuja interpretação é feita simultaneamente à leitura de uma obra desconhecida. Ela pressupõe uma executabilidade momentânea e primeira de uma obra musical, sem preparação prévia. Mesmo assim, algumas capacidades e habilidades cognitivas estão incorporadas ao ato, e são elas que contribuem para a melhor ou pior *performance*, a maior ou menor capacidade de leitura, a mais capacitada ou menos capacitada interpretação musical, transformando-se em subsunçores ao próprio processo de executar.

2.2. Procedimentos cognitivos e musicais presentes na leitura à primeira vista

Nos últimos anos, as ciências cognitivas têm auxiliado imensamente as pesquisas musicais que objetivam examinar o comportamento cognitivo do músico nos processos de execução e ensino/aprendizagem. Esse transporte de conhecimento tem auxiliado imensamente a educação. No artigo *Transferência de habilidades cognitivas e a música: uma revisão*, Caroline Pacheco¹⁵ declara que as ciências cognitivas carregam em seu escopo a multidisciplinaridade, a conversa produtiva que se estende entre as diferentes áreas do conhecimento (PACHECO, 2008, p.1). Esta comunicação de áreas é feita nas transferências, termo usado por ela, para descrever o fenômeno mais amplo de qualquer transporte de conhecimento ou de habilidades de uma situação problemática para outra (STERNBERG, Apud PACHECO, 2008, p.1). Três procedimentos cognitivos auxiliam e atuam diretamente na execução musical. São eles: a percepção, a atenção e a memória, entretanto, outros procedimentos cognitivos estão presentes na leitura musical, independentemente dos três citados acima.

¹⁵ Caroline Brendel Pacheco é mestre em Cognição e Filosofia da Música pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, tendo sido orientada por Beatriz Ilari com a Dissertação: *Habilidades Musicais e Consciência Fonológica: um estudo correlacional com crianças de 4 e 5 anos de Curitiba* (2008).

A *percepção* é definida na Enciclopédia Larousse como um processo cognitivo no qual um estímulo ou um objeto, presente no meio ambiente próximo de um indivíduo, é representado em sua atividade psicológica interna, a princípio, de forma consciente e depois automaticamente. A percepção consiste em um conjunto de atividades que têm como função apreender uma informação susceptível de ser captada pelos órgãos sensoriais, sendo, em uma primeira fase, identificada ou categorizada. A teoria da Gestalt contribuiu muito para a compreensão dos processos de percepção visual das formas e sua identificação. Algumas atividades perceptivas da apreensão da informação são comportamentos observáveis (por exemplo, os movimentos oculares), mas admite-se que as atividades internas de apreensão estão sempre presentes e que a percepção é um processo ativo. Uma vez que as informações sensoriais foram apreendidas (visual, auditiva, olfativa, tátil, etc) outros processos intervêm para a sua filtragem, anexação, supressão, transformação ou interpretação. Concluídos esses processos, constrói-se uma *representação* interna do objeto ou do estímulo (LAROUSSE, 1998, p.4538-9).

Todo instrumentista costuma representar uma obra musical por meio de imagens mentais que sugerem certas relações com os padrões musicais conhecidos em função das particularidades da obra em questão. Sloboda verificou a forma como essas representações atuam nos músicos:

A maneira como as pessoas representam a música para si mesmas determina a maneira como a lembram e a executam. A composição e a improvisação requerem que sejam geradas essas representações, e a percepção depende de um ouvinte que as constrói. Estas representações, e seu processo de criação, não são diretamente observáveis. Temos que inferir sua existência e natureza observando a maneira como as pessoas ouvem, memorizam, criam e reagem á música (SLOBODA, 2008, p.5-6).

Para Kaplan, ter uma imagem mental clara do que irá ser realizado é condição básica para a execução. Todo o movimento necessário é exercido por meio da vontade, sendo originado e controlado pelo cérebro do indivíduo que o realiza, condicionado pela qualidade da imagem mental da obra a ser executada. Relembrando os ensinamentos de Hoffman, Kaplan afirma: “Tocar é simplesmente a expressão manual de algo que o executante tem na mente” (KAPLAN, 1987, p.83). Com esta capacidade imaginativa, o instrumentista tem mais condições de interpretar a obra musical com excelência, envolvendo a escrita musical e as intenções expressivas do compositor, contidas na partitura.

Rebeca Matos¹⁶ no artigo “*Aprendizaje de la técnica básica pianística bajo el enfoque estratégico: desarrollo de procesos cognitivos*” também se reporta ao assunto:

Os seres humanos são capazes de simbolizar uma realidade. As expressões artísticas, e entre elas a música, são uma manifestação desta simbologia. Estes símbolos têm um significado e seu objetivo constitui a possibilidade de compreender estes materiais escritos para posteriormente avaliá-los e usá-los para satisfazer suas necessidades. O objetivo fundamental desta compreensão é ir além da simples leitura, é ser capaz de estabelecer relações e derivar inferências, é ir além da informação escrita, é construir um sistema cognitivo que lhe permita dar uma significação ao que lê. Para isto, é necessário colocar em funcionamento “um conjunto de ações internamente organizadas que o indivíduo utiliza para processar informação; compreendem o recordar, transformar, reter e transferir informação a novas situações” (RIOS, Apud MATOS, 2005, p.12-3)¹⁷.

Não sem fundamento, o estudo da percepção musical tem sido extremamente valorizado nos cursos de música. É ele que permite ao musicista a maior desenvoltura musical. Cristiane Hatsue Vital Otutumi¹⁸ admite que o estudo da Percepção Musical é responsável pela ponte que se estabelece entre os conhecimentos teóricos e práticos: “Nestas aulas são repassados pontos de teoria, unidos aos exemplos audíveis e às atividades de leitura, numa articulação contínua entre escrita, audição e execução” (OTUTUMI, 2008, p.6).

Otutumi, no artigo, critica a forma como essa disciplina tem sido ministrada nos cursos de graduação do Brasil, pois os seus conteúdos se resumem na leitura e escrita musicais trabalhados nos solfejos e ditados. Como o sentido auditivo é o veículo central para entender o ambiente sonoro, a autora discute o que seja *ouvir* e *escutar*. Ouvir, para ela, envolve a sensação física do som, enquanto que escutar vai além da percepção do som, pois pressupõe a formação de relações entre os sons e os processos de cognição. (OTUTUMI, 2008, p.13). Ela admite que a percepção musical contempla duas acepções. A primeira aponta

¹⁶Dra. Rebeca Matos é Professora Titular de dedicação exclusiva do Departamento de Arte del Instituto Pedagógico de Caracas - Venezuela (UPEL-IPC). Ministra a cadeira de Piano - I da especialidade Educación Musical. Nos Estados Unidos obtém seu Bachelor of Music em 1977 e Master of Music em 1978, ambos na Southeastern Louisiana University em Hammond, Louisiana. Obteve o Doutorado na UPEL-IPC em 2005.

¹⁷ Tradução livre da mestrandia do texto: “Los seres humanos son capaces de simbolizar una realidad. Las expresiones artísticas, y entre ellas la música, son una manifestación de esta simbolización. Estos símbolos tienen un significado y el fin último lo constituye la posibilidad de comprender estos materiales escritos para posteriormente evaluarlos y usarlos para satisfacer sus necesidades. El objetivo fundamental de esta comprensión es llegar más allá de la simple lectura, es ser capaz de establecer relaciones y derivar inferencias, es ir más allá de la información escrita, es construir un sistema cognitivo que le permita otorgarle una significación a lo que lee. Para lograrlo es necesario poner en funcionamiento un “conjunto de acciones internamente organizadas que el individuo utiliza para procesar información; comprenden el recordar, transformar, retener y transferir información a nuevas situaciones” (Pablo Rios, La aventura de aprender. Caracas: Cognitus, 2001, p.95)

¹⁸ Cristiane Hatsue Vital Otutumi é mestra em música pela UNICAMP (S. Paulo, 2008) com a dissertação: **Percepção musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música.**

uma perspectiva de ação que se assemelha a um treinamento auditivo e de forma objetiva determina seus critérios de avaliação, competência, habilidade e finalidade. Nesta acepção a palavra treinamento é entendida como desenvolvimento de atitudes, conhecimentos, habilidades e condutas requeridas para que alguém consiga realizar determinada tarefa, sendo que esta metodologia considera a fragmentação do discurso musical. Na segunda visão, há diversas abordagens visando os processos de discernir, distinguir, comparar e entender o universo musical (OTUTUMI, 2008). A segunda acepção é que permite que a percepção musical funcione como uma ferramenta importante para compreensão da música, estabelecendo o conhecimento global como prioridade, integrando a ele aspectos emocionais, resultando numa condução mais subjetiva.

Virginia Bernardes, no artigo *A percepção musical sob a ótica da linguagem* (2001), aponta a incongruência de um ensino da percepção voltado exclusivamente para o adestramento auditivo, modelo de ensino que acaba alienando o sentido de linguagem musical.

Bernardes entende que o professor de percepção musical deve trabalhar as capacidades de perceber auditivamente, refletir e agir criativamente sobre a música. A abordagem da escrita, usada como fundamento do saber música, faz com que conceitos teóricos sejam definidos sem a vivência necessária, tornando-os descontextualizados:

[...] a grande questão é a qualidade dessa audição e dessa leitura, ou seja, até que ponto a linguagem musical estaria sendo introjetada, assimilada e compreendida através desse treinamento? Ditados e solfejos, quando trabalhados assim, de modo restrito, são essencialmente atividades de reconhecimento e reprodução, que não aprofundam nem abrangem as possíveis significações e sentidos articulados pela linguagem. Estariam então sendo suficientes para garantir sua compreensão e domínio? (BERNARDES, 2001, p.76).

Bernardes cita a análise auditiva como recurso pedagógico que trabalha o objeto sonoro na sua totalidade e não a sua representação (a partitura), evitando-se dessa maneira, desfragmentar seus elementos, que mantém relação contínua entre si e com o todo. Esta forma de percepção do contexto lembra os ensinamentos do compositor e pedagogo H. J. Koellreutter, quando busca integrar e interrelacionar as partes e o todo, evidenciando a estrutura da linguagem, e permite que a música seja compreendida como objeto vivo, portador de tantos sentidos quantos forem os percebidos e articulados pelo ouvinte e pelo intérprete:

Quando o trabalho de percepção musical parte do todo e busca saber como esse todo foi engendrado, urdido, a música assume sua real dimensão de existência no mundo e passa a ser percebida tal qual é ouvida na vida: na dimensão desse tecido complexo feito de sons e silêncios contínuos e/ou descontínuos; cuja trama comporta densidades e intensidades variadas; cujas cores são dadas pelos timbres; onde o jogo das durações e dos gestos estabelecem o tempo do fluir e do estancar que se estrutura e articula em partes que se expandem na inteireza da forma. Essa cadeia de pensamentos, sentimentos e ações, vivenciada na análise auditiva, é a síntese de um processo de aprendizado que leva ao conhecimento. Isso passa, necessariamente, pela curiosidade e essa, por sua vez, desperta o interesse que é motivador de uma atitude ativa diante do objeto investigado (BERNARDES, 2007, p.78).

Para Bernardes, feito esse trabalho de percepção, a notação musical tradicional surge para tornar exequível e socializado o que foi compreendido:

A compreensão da linguagem é fundamental porque é libertadora e propicia o pensar e ser autônomos. Uma vez percebidas, compreendidas e assimiladas as relações musicais nos diversos níveis em que ocorrem, o músico pode ter a chave de qualquer música, não importando se é grafada ou não [...] Mais do que um trabalho que promova o aluno a estar apto a ouvir, reconhecer, ler ou reproduzir qualquer coisa, aqui busca-se a formação de um ouvido musical aberto e atento (BERNARDES, 2001, p.82).

A mesma compreensão se estende para a musicista Yara Cásnók, na palestra proferida no I Fórum Paulista de Musicoterapia, em 23 de maio de 1999:

Nas aulas de percepção, por exemplo, prepara-se o aluno para reconhecer qualquer intervalo, célula rítmica, acorde, escala, timbre, forma, tonalidade e todos os demais elementos constituintes da linguagem musical. Via de regra, isolam-se os mesmos conteúdos para que eles apareçam de maneira mais clara e apreensível, sem, no entanto devolvê-los ao seu habitat, ou seja, às obras das quais eles foram retirados. Em prol de uma estabilidade e de uma visibilidade, condições propícias ao aprendizado, conforme a epistemologia positiva(sic), sacrifica-se todo o contexto e a trama das relações na qual estes elementos têm o seu sentido engendrado. Treina-se o aluno para ouvir objetos, elementos e não, música (CÁSNÓK, 1999, p. 82-3).

Helena Caspurro, no artigo *Audição e Audiação: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta*, também partilha do mesmo entendimento, debruçando-se mais intensamente no sentido da audiação: “Audiação é a tradução de *audiation*, termo criado por Edwin Gordon em 1980, que consiste na capacidade de ouvir e compreender musicalmente o som quando ele não está fisicamente presente” (CASPURRO, 2007, p. 6). Com isso ela pressupõe uma percepção musical que permite aos músicos ouvir uma idéia musical ou conjunto sonoro, antes mesmo de executá-lo. Os compositores, arranjadores e improvisadores em geral, têm muito aguçada essa capacidade. É

ela que dá condições aos intérpretes de prever antecipadamente que sentido eles pretendem destinar à obra que será executada.

É importante distinguir as diferenças que existem entre audição e audição interior. Para Gordon a audição interior pode ocorrer sem um entendimento. É como ler um fonema em outra língua, sem saber o que ele significa. Trata-se de um processo imitativo. Essa forma de leitura não traz a compreensão do texto musical. Já a audição necessita dessa pré-compreensão.

Dar sentido ou significado a uma peça que estamos lendo é, por conseguinte, audiar as alturas e durações que são essenciais à nossa compreensão musical. Em nossa pesquisa esse conceito tem grande importância porque o pianista, ao executar o trecho à primeira vista ao piano, audia o que lê para interpretá-lo. Quando esta capacidade não é convenientemente desenvolvida, surgem problemas de compreensão e entendimento e de falhas advindas do aprendizado da lecto-escrita musical.

Audiar não significa realizar uma leitura prévia da obra que será executada. A audição pressupõe a existência de um trabalho perceptivo contínuo que instintivamente será aplicado no momento da execução. Já a leitura prévia presume o ato silencioso de ler o texto musical antes da execução, fato que não contempla a atuação constante da capacidade perceptiva no processo de execução.

De nada adiantaria um trabalho de percepção musical se não houvesse por parte do aluno a devida *atenção*. Ela denota a ação de fixar a mente sobre alguma coisa, significa a atividade ou estado pelo qual um indivíduo aumenta sua eficiência mental em relação a certos conteúdos psicológicos (perceptivos, intelectuais, mnemônicos, etc.) mais frequentemente, selecionando certas partes ou certos aspectos e inibindo ou negligenciando outros (LAROUSSE, 1998, p.497). Concentrar-se, por extensão, quer dizer: estado de quem se absorve em um estudo; trabalho, reflexão, meditação (LAROUSSE, 1998, p. 1541-2).

Todo aprendizado ou trabalho intelectual pressupõe o comprometimento intelectual do indivíduo. Para que isso ocorra, a atenção e a concentração são fundamentais, principalmente porque permitem o armazenamento das informações percebidas e a contextualização desse aprendizado. O indivíduo muito pouco poderá memorizar ou perceber sem concentração ou atenção.

Kaplan diz que o fato de o jovem aluno estudar e tocar *concentrado* auxilia muitíssimo a sua *performance*, pois no início dos estudos as suas habilidades motoras ainda não estão ‘gravadas’ no sistema nervoso, os movimentos necessários para a execução ainda não foram automatizados (memória cinestésica)¹⁹ pela *repetição* - importante na aquisição destas habilidades. Portanto, é preciso dar oportunidade ao aluno de centrar sua atenção nas sensações próprio-ceptivas e de vigiar visualmente as atividades de seu aparelho motor com a finalidade de eliminar as contrações desnecessárias à consecução de uma rápida e perfeita coordenação dos movimentos. A fiscalização auditiva também é uma peça chave no processo de aprendizagem músico-instrumental (KAPLAN, 1987, p. 83).

Na leitura à primeira vista, o pianista necessita focar toda sua atenção e concentração na análise, compreensão e entendimento da escrita musical, podendo, desta forma, ser capaz de traduzir e interpretar, em sua execução, o que vai lendo, durante o ato de tocar. Isso requer muita concentração e atenção.

Outra capacidade cognitiva importante para o processo de leitura à primeira vista é a memória. De acordo com Larrouse “*memória* é a faculdade de reter idéias e/ou reutilizar sensações, impressões ou quaisquer informações adquiridas anteriormente” (LAROUSSE, 1998, p.3919).

Kaplan afirma que a memória é um conjunto de funções do psiquismo que nos permite conservar o que foi de algum modo, vivenciado. Se não fosse ela, a cada dia deveríamos recomençar a aprender tudo: os gestos, as ações, a forma de raciocinar, etc. A memória é, pois, um elemento essencial ao processo de aprendizagem (KAPLAN, 1987, p. 69).

Este assunto é discutido no artigo *A Conquista da Memória* da Revista *Veja*²⁰ de 13 de janeiro de 2010. Toda vez que uma nova informação (a ser aprendida) é recebida pelo cérebro, as sinapses²¹ formam padrões de comunicação entre os neurônios (células nervosas) de diversas áreas, na forma de sinais químicos e elétricos. Estas informações são então comparadas às lembranças existentes, analisadas e então será selecionado o que vai ser esquecido e o que vai ser memorizado (KANDEL, *apud* SCHELP, 2010, p.80).

¹⁹ Memória que se refere aos movimentos físicos do próprio corpo.

²⁰ SCHELP, Diogo. **A Conquista da Memória**. Revista *Veja* edição nº 2147, 13/1/2010, p.78-87. Internet: <http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: 7 abr. 2010.

²¹ Diferenciação morfológica e funcional das células nervosas que assegura a comunicação de informações entre os neurônios. Comunicação entre protoplasmas de duas células nervosas vizinhas através de finos canículos da membrana. (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p.5400).

Milson Fireman²² no artigo *O papel da memória na leitura à primeira vista* afirma que: “Embora pareça controverso falar de memória em uma atividade que teoricamente precisa ser executada *sem consulta prévia*, tenho observado que boa parte do sucesso na leitura musical depende das habilidades mnemônicas²³ de seus realizadores” (FIREMAN, 2008, pg. 1). Adotando o modelo de estrutura da memória humana aceito pela comunidade científica, Fireman admite três estágios de memória: a sensorial (ponto de entrada das informações); a de curto prazo (armazenamento temporário das informações) e a memória de longo prazo (estágio final, onde a informação é codificada e depois recuperada como memória semântica, que lida com conceitos; memória episódica, que lida com eventos e experiências envolvendo acontecimentos e datas, e memória processual, que armazena ações e processos ou procedimentos e habilidades, onde se encaixa, por exemplo, tocar piano) (FIREMAN, 2008, p.2). Seguem exemplos das memórias citadas: Quando lembramos que a capital da Itália é Roma (conceito atemporal), usamos a memória semântica; quando lembramos que o Brasil foi descoberto em 1500, usamos a memória episódica e quando dirigimos, usamos a memória processual.

A memória tem um valor inestimável para os músicos em geral, tanto que optamos por citar autores que estudaram especificamente a memória musical, entre eles Kaplan, Joaquín Zamacois e Rodolfo Barbacci. Em geral, cada memória se relaciona com uma das habilidades musicais que serão discutidas no decorrer desta dissertação. Todas estas memórias se encontram presentes no ato de ler à primeira vista, pois fazem parte do cabedal de conhecimentos que o músico tem até aquele momento.

No livro *Temas de Pedagogia Musical*, Joaquín Zamacois²⁴ distingue entre a memória *reflexiva ou mental*, própria do homem como ser racional, da *memória sensorial*, derivada dos sentidos corporais, que é mecânica, irreflexiva e inconsciente (ZAMACOIS, 1973).

Se pensarmos na existência de uma **memória musical**, podemos dizer que durante a leitura à primeira vista de uma obra musical, o instrumentista necessita memorizar os dados

²² Milson Fireman é violonista e doutor em Música pela Universidade da Bahia com a tese “O aprendizado da Leitura à primeira vista ao Violão: a relação entre organização do material para estudo e o desenvolvimento da habilidade de leitura”.

²³ Relativas à memória.

²⁴ Joaquín Zamacois (1894-1976): compositor chileno nascido em Santiago do Chile, viveu em Barcelona. Estudou no Conservatório Musical do Liceu de Barcelona e na Escola Municipal da mesma cidade. Em 1914 foi nomeado professor do Liceu e em 1940 na Escola Municipal onde se tornou diretor em 1945, transformando-a em Conservatório. É famoso por seus tratados e textos que são referência no ensino da música na Europa e na América Latina. In: Enciclopédia Wikipédia: <http://es.wikipedia.org/wiki:Joaqu%C3%ADn_Zamacois>. Acesso em 30 mar.2010.

da partitura por curtíssimo prazo de tempo (de 15 a 30 segundos), usando ao mesmo tempo sua memória de longo prazo para rememorar e comparar estes dados com o que já sabe, tendo tempo antecipado para realizar simultaneamente o que leu segundos antes.

A memória que provém da inteligência obviamente se serve dos sentidos para sua formação, não só controlando-os, mas privando-os de sua natural espontaneidade. Como exemplo, imaginemos o instrumentista que quer aprender uma nova peça ao piano. Se ele usar seu cérebro, com toda atenção e concentração para comandar seus movimentos, enquanto reconhece e escolhe a nota, o ritmo e o dedilhado certo de um trecho da partitura, terá facilidade em memorizá-la adequadamente e ganhará tempo na preparação da obra musical, como um todo. Deixando os movimentos a seu bel prazer, seu aprendizado não será eficiente nem rápido, pois tocará cometendo enganos que depois deverão ser corrigidos, gerando perda de tempo e prejudicando a automação dos movimentos, dificultando a memorização e seu entendimento da obra.

Segundo Zamacois, “a memória que provém exclusivamente dos sentidos resulta inconsistente e efêmera. Unicamente à força de realizar certas operações determinadas, chegam os órgãos sensoriais a memorizá-las” (ZAMACOIS, 1973, p. 61)²⁵.

O autor define cinco memórias musicais:

- Memória reflexiva ou mental: por intermédio do intelecto, ela vai arquivar, reter e evocar o que pretende memorizar. Vai depender dos conhecimentos teóricos e analíticos musicais, além dos específicos do instrumento em questão, no caso, o piano. Zamacois reafirma que a memória reflexiva estará presente em todo tipo de estudo, sendo indispensável para um resultado positivo em qualquer aprendizado.
- Memória auditiva: envolvendo sons e ritmos que foram assimilados.
- Memória visual: envolvendo imagens que foram retidas.
- Memória motora: envolvendo movimentos que foram vivenciados e automatizados através da repetição consciente.
- Memória afetiva: envolvendo sensações não corpóreas, projetadas pelo espírito, na expressividade do artista. (ZAMACOIS, 1973, p.62)

²⁵ Tradução livre da autora do texto a seguir: “La memoria que proviene exclusivamente de los sentidos resulta inconsistente y efimera. Únicamente a fuerza de realizar unas operaciones determinadas, llegan los órganos sensoriales a memorizarlas”.

Já Rodolfo Barbacci²⁶ enumera sete memórias musicais em seu livro “Educación de la Memoria Musical”. São elas:

- Memória muscular e tátil
- Memória auditiva interna e externa
- Memória visual
- Memória nominal
- Memória rítmica
- Memória analítica (ou intelectual)
- Memória emocional.

Segundo Barbacci, a memória musical deve ser trabalhada logo no início do ensino performático. Ele concorda com Kaplan quando afirma que o aluno deve ser levado a dirigir sua atenção e concentração para captar detalhes no processo de execução, tanto no sentido de aperfeiçoar sua interpretação, quanto de memorizá-la. Com este intuito, Barbacci oferece inúmeros exercícios que servirão para desenvolver e aperfeiçoar cada uma das memórias, oferecendo também um pequeno histórico que descreve a importância da memória, que vai da Grécia Antiga até Franz Liszt, criador dos famosos recitais apresentados inteiramente de memória por um único artista: o pianista.

Barbacci diz que o aluno que não tem segurança em sua memória musical demonstra, dentre outras coisas, que o idioma musical lhe é desconhecido. Podemos entender este fato ao imaginar como seria difícil memorizar frases de um idioma desconhecido. Assim também ocorre com a música. “A memorização ajuda a compreender aquilo que é conhecido e é o caminho mais fácil e seguro para a análise, quando o professor sabe fazer ‘ver’ o que o aluno deve reter. O idioma musical se torna, assim, fácil e simples como o idioma materno” (BARBACCI, 1965, p.13)²⁷.

²⁶ Rodolfo Barbacci: musicólogo e compositor argentino, nascido em 1911 e estabelecido no Peru. Estudou em Buenos Aires e Milão. Na volta à Argentina, publicou várias revistas musicais: Revista Musical Argentina, América Musical e Clave. No Perú foi arpista da Orquestra Sinfônica Nacional de Lima e publicou a Revista Musical Peruana. Autor de obras para piano publicou monografias e livros sobre temas musicais. Internet: <http://www.laenciclopedia.com/dbiografias/html/popbio.asp@clave=5436.htm> – acesso em: 30 mar. 2010.

²⁷ Tradução livre da mestranda do texto original: “La memorización ayuda a comprender y es el camino más sencillo y seguro para el análisis, cuando el profesor sabe hacer ‘ver’ lo que el alumno debe retener. El idioma musical se vuelve así fácil y sencillo como el idioma materno”.

Portanto, o aluno que tiver sido orientado pelo docente a conhecer de forma clara e precisa o léxico musical, tem maior facilidade de desenvolver sua memória musical reflexiva ou analítica e dessa forma, saberá ativar essa memória com habilidade quando estiver executando um trecho musical à primeira vista, envolvendo todas as informações musicais aprendidas e vivenciadas, tanto teóricas quanto práticas, até aquele momento e que estão arquivadas na memória de longo prazo.

Barbacci sugere que algumas memórias musicais muito desenvolvidas num sentido, podem ser deficientes em outros. Daí a necessidade da educação da memória musical:

[...] a memória musical se apresenta imprescindível para toda classe de execução, desde a simples leitura à primeira vista que se vale da lembrança de fórmulas mentais que capta a leitura e as técnicas que permitem sua execução, até o aperfeiçoamento que o estudo prepara enquanto incorpora, precisamente pelo mecanismo da memória, o que a inteligência, o discernimento, os ensaios e repetições tenham preparado para serem gravados na mente (BARBACCI, 1965, p.24)²⁸.

Gostaríamos de enfatizar que todo este trabalho envolvendo a memorização é conseqüência do desenvolvimento das habilidades correlatas à sua definição (por exemplo, memória tátil, desenvolvida através da habilidade tátil, etc.). Esse trabalho influi sobremaneira na qualidade da execução à primeira vista, como vivenciamos em nossa prática de docência. O professor de *performance* deve promover situações em que os alunos tenham esta vivência em aula, mesmo porque, segundo o autor, a educação da memória musical deveria se iniciar já na primeira aula, por ser mais fácil e seu resultado mais completo.

Além da percepção, da atenção e da memória, o **aprendizado da lecto-escrita musical** também exige procedimentos cognitivos específicos.

Percebemos durante os cursos ministrados, que os alunos que apresentam falhas no aprendizado da lecto-escrita musical não conseguem desenvolver uma boa leitura à primeira vista. Durante a pesquisa, o que mais nos auxiliou a reconhecer estes procedimentos foi a Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon, baseada no artigo *A influência de Jerome Bruner*²⁹ na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon, escrito por Freire e Silva.

²⁸ Tradução livre da autora do original: “[...] la memoria musical se presenta imprescindible para toda clase de ejecución, desde a simple lectura a primera vista que se vale del recuerdo de las fórmulas mentales que capta la lectura y las técnicas que permiten su ejecución, hasta el perfeccionamiento que el estudio prepara en cuanto incorpora, precisamente por el mecanismo de la memoria, lo que la inteligencia, el discernimiento, los ensayos y repeticiones, han preparado para quedar grabados en la mente”.

²⁹ Jerome Bruner, norte-americano, nascido em 1915, é considerado o pai da psicologia cognitiva. Um aspecto relevante de sua teoria é que o aprendizado é um processo ativo, no qual aprendizes constroem novas idéias, ou

Segundo Gordon, existem dois sistemas ou maneiras de se aprender música: *por discriminação* (onde os alunos imitam e comparam) e *por inferência* (onde os alunos descobrem soluções próprias para atividades musicais), trabalhados a partir de uma estrutura seqüencial e progressiva de conteúdos programáticos (GORDON, Apud FREIRE E SILVA, 2005, p.126-7).

Na *discriminação*, o nível mais básico da aprendizagem musical seria vivenciado no ouvir e cantar (processos aural/oral) onde a criança discrimina padrões tonais e rítmicos, ouvindo e repetindo, desenvolvendo sua competência de audição. O segundo nível seria vivenciado pelas associações entre os sons musicais e sua representação auditiva, por meio de sílabas (exemplo: lá,lá,lá) ou usando o nome das notas (chamado de associação verbal). O terceiro nível seria vivenciado pela diferenciação oral entre contextos de tonalidade maior/menor e de métrica dupla/tripla (chamada síntese parcial), identificadas nos solfejos. O quarto nível (chamado associação simbólica), já envolve a leitura e a escrita, a partir de um trabalho de manipulação do material musical visto anteriormente. Gordon lembra que signos são os sons que ouvimos e símbolos são as notas escritas que representam os sons. A notação torna-se então imagem do que os alunos já estão audiando. O quinto nível é o nível mais elevado da aprendizagem por discriminação, onde os alunos aprendem a audiar, ler e escrever uma série de padrões (chamado de síntese composta).

Na aprendizagem por *inferência*, teremos a generalização, onde tudo que os alunos aprendem tem a ver com o que já aprenderam, levando à apreensão e à aplicação imediata destes conhecimentos na *performance* instrumental (GORDON, Apud FREIRE E SILVA, 2005, p.128-9). Como exemplo: o aluno que vivenciou o ritmo ternário, no início somente ouvindo e repetindo cantando (discriminação aural/oral), depois dizendo lá, lá, lá (associação verbal), passando a bater palmas ou contando 1, 2, 3 (síntese parcial), ligando este ritmo a símbolos escritos (associação simbólica – leitura e escrita), vai finalmente chegar à síntese composta, onde conseguirá audiar, ler e escrever estes padrões rítmicos.

A Teoria de Aprendizagem Musical de Gordon, que se apresenta de forma a prover uma educação seqüencial baseada no entendimento e na vivência musical através da audição consciente, faz com que o símbolo musical, através da notação, seja compreendido pela audição do signo musical expressado por meio dele. Isto fará com que a leitura musical se

conceitos, baseados em seus conhecimentos passados e atuais. A aprendizagem torna-se então um processo interno.

realize naturalmente, facilitando a leitura à primeira vista, pois, sem um bom aprendizado da lecto-escrita musical não há boa compreensão musical. Para o músico, a escrita se torna a própria representação sonora. O ouvinte ouve sem discriminar, já o músico é capaz de ouvir, discriminar e representar graficamente a idéia sonora do que audia. O compositor é capaz de criar, discriminar e representar o que ouve internamente ou audia.

No próximo item analisaremos cada uma das habilidades que auxiliam a leitura à primeira vista ao piano e contribuem para o desenvolvimento da memorização naquela especificidade.

2.3. Habilidades presentes na leitura à primeira vista

As habilidades aqui citadas foram contempladas por Keilmann, pelos pesquisadores e pelos entrevistados. Elas serão estudadas individualmente, entretanto é bom que se diga que elas interagem no processo de execução de forma simultânea. São elas:

- Habilidade motora – Técnica Instrumental
- Habilidade motora ocular envolvida na leitura musical
- Habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução (subsunçores)
- Habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução
- Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente
- Habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato e pela visão periférica
- Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista
- Habilidade de ler à primeira vista cantando (sight-singing)
- Habilidade em incluir aspectos expressivos durante a leitura à primeira vista

2.3.1. Habilidade Motora – Técnica Instrumental

A **habilidade motora** do pianista é desenvolvida através do estudo da **técnica instrumental**. Para que o pianista tenha um boa leitura à primeira vista, é necessário também

que ele desenvolva um boa técnica instrumental. Não adianta uma boa leitura, se o instrumentista não tiver a habilidade motora de realizá-la ao instrumento. Mesmo os músicos populares, acostumados à improvisação, para executá-la têm que desenvolver uma boa técnica pianística.

John Sloboda explica que uma passagem de 20 notas pode ser considerada, por um virtuose, como uma unidade integrada, quando os movimentos já foram vivenciados, automatizados e memorizados anteriormente (SLOBODA, 2008, p.9). O estudo diário das escalas, por exemplo, possibilita ao pianista o desenvolvimento de uma técnica instrumental adequada à execução de uma obra na tonalidade correlata àquele estudo anterior, pois, pressupõe uma mão automatizada tanto para o dedilhado quanto para a execução da obra.

A prática instrumental de certa forma está pautada na automatização, feita através da repetição concentrada, fazendo com que os movimentos se tornem, conscientemente, automáticos. Temos como exemplo uma pessoa que aprende a dirigir o seu carro; no início, os seus movimentos são descontrolados, mas à medida que são repetidos ordenadamente, tornam-se automáticos. O automatismo na execução musical pressupõe um corpo capaz de realizar uma ação motora baseada no controle cerebral total, possibilitando-lhe uma boa leitura à primeira vista.

Segundo Robert Jourdain, seria impossível saber o local no cérebro onde se deposita o conhecimento de como executar uma peça. Poderíamos supor que seria em toda parte e em parte alguma, segundo o autor, pois o cérebro funciona por circuitos que vão se intercalando (JOURDAIN, 1998, p. 278-9). Ele constatou que alguns músicos que tocam obras por vários anos, dizem ter incorporado estes movimentos de tal forma em seus corpos que se tornaram tão naturais como o andar ou o mastigar. Este condicionamento do sistema motor é conseguido por meio de repetições de pequenos fragmentos da peça em questão, que podem ser, por exemplo, em uma página, em um compasso mais as primeiras notas do seguinte, o que propicia um *feedback* para novos movimentos. Depois, repetições de dois compassos mais primeiras notas do próximo compasso, depois quatro compassos e assim por diante, até que se complete o trecho musical a contento.

No livro “A técnica pianística: uma abordagem científica”, Claudio Richerme afirma:

[...] a técnica deve existir especialmente em função dos resultados musicais [...] Se a técnica instrumental é a base necessária a uma boa interpretação musical, nada mais

coerente que se inicie o estudo da interpretação pela base, assim como se inicia a construção de um edifício pelo alicerce, com todos os seus detalhes específicos (RICHERME, 1997, p. 206).

A falta destas habilidades motoras originadas pela automatização, realizada através do treinamento da técnica pianística básica, traz problemas na leitura à primeira vista.

Ainda sobre este assunto, Nahim Marun afirma:

Um conselho que sempre dou a todos os alunos, sejam eles de regência ou de piano principal e em qualquer nível de aprendizado, é o de fazer técnica pura diariamente, respeitando sempre seu nível particular de desenvolvimento. A técnica trabalha grande parte dos padrões da música ocidental, melhorando assim também a leitura. Sugiro então, que os alunos dediquem um quarto do tempo de estudo diário à técnica e em seguida à leitura à primeira vista. Após alguns minutos de descanso muscular, aconselho iniciar o trabalho com o repertório geral (RISARTO, 2008, entrev. 17, perg. 3).

Rebeca Matos propõe o ensino de escalas e arpejos maiores sobre 5 notas e combinações de acordes em sequências harmônicas com a finalidade de desenvolver processos cognitivos de alto nível. “Uma técnica equivocada produz uma música equivocada. É por isso que a técnica não pode ser separada da música” (MATOS, 2005, p.4-5). Isto é o que justifica o estudo da técnica. A partir da essência da técnica, que se resume em alguns padrões de movimentos fundamentais que deverão ser automatizados e incorporados, e da coordenação motora, os alunos terão condições de ter o domínio dos mecanismos que o instrumento requer, domínio este que engloba um processo de maturação, compreensão e destreza de execução.

Segundo a autora, é inegável que a técnica permite ao pianista desenvolver força, velocidade, coordenação, agilidade e flexibilidade muscular. Só através da prática disciplinada de uma boa técnica é possível chegar a uma excelente execução e interpretação, já que técnica e interpretação se acham intimamente entrelaçadas. “As escalas e os arpejos são considerados pelos grandes mestres como as tábuas de multiplicar dentro da cultura instrumentista [...] ao conhecerem os dedilhados e posições de todas as tonalidades, os dedos encontram por si mesmos o dedilhado correto para qualquer passagem musical” (MATOS, 2005, p. 15). Da qualidade dos sons depende a expressividade musical. Só com uma técnica sólida é que o instrumentista poderá desenvolver matizes sonoros variados e uma interpretação natural.

Brenda Wristen declara que leitores à primeira vista especializados têm um sistema motor programado melhor desenvolvido e mais flexível que os leitores à primeira vista principiantes (WRISTEN, 2005, p.47).

2.3.2. Habilidade motora ocular

A **habilidade motora ocular** é necessária para todos os instrumentistas, principalmente para os pianistas. Robert Jourdain, assim se expressa quanto ao fato:

Quando olhamos o mundo, nossos olhos captam luz de um arco que se estende por 200 graus, de um lado ao outro, e algo menos, de cima para baixo. Esse é o *campo visual*. Apenas um pequeno ponto no centro da retina (a fóvea³⁰) está suficientemente apinhada de células sensíveis à luz a ponto de proporcionar a acuidade necessária para a identificação dos objetos. Ela abarca apenas 5% do campo visual. O restante da retina distribui apenas o borrão da visão periférica (JOURDAIN, 1998, p. 284).

Normalmente temos a ilusão de ver o todo, mas isto é possível porque a memória visual de curto prazo ecoa fixações (ou tomadas instantâneas) recentes e porque aceitamos como completo um campo visual que na verdade não o é. Ao ler música a fóvea abarca cerca de 2,54 cm. de diâmetro, o que equivaleria a um compasso, em uma única pauta. As fixações vão se movendo para adiante, seguindo a estrutura da música:

Na leitura à primeira vista, como em todos os tipos de atividade visual, as fixações são feitas de forma inteligente [...] A observação feita num dado momento dá lugar a previsões do que, além daquilo, deve estar presente, e o cérebro usa as mais fortes dessas previsões para decidir em que direção dirigirá em seguida a fóvea, da maneira mais proveitosa. Bons leitores à primeira vista captam instantaneamente os traços mais importantes da música e podem de imediato preencher os detalhes, quando não têm tempo para captar todas as notas. Eles tendem a olhar para sete ou oito notas adiante. Em comparação, maus leitores à primeira vista lêem no máximo três notas por antecipação, e o número de suas fixações é muito maior que o necessário (JOURDAIN, 1998, p.286).

O autor então relata que a aptidão de ler fluentemente música tem relação com a capacidade de entender fluentemente a música. Somente com treinamento adequado, a mente musical poderá reconhecer os padrões rítmicos e melódicos, o fraseado e assim por diante. Ele explica que a visão se movimenta horizontalmente se a música for contrapontística e

³⁰ Minúscula fosseta da parte central da retina dos vertebrados terrestres e diurnos, situado no centro da mácula lútea (Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1995, vol.11, p. 2525).

verticalmente se a música for harmônica (ou contiver acordes). Sloboda também discute o assunto:

A questão de maior interesse psicológico é como o leitor controla a sequência e a localização das fixações. [...] encontramos deslocamentos verticais e horizontais, saltos que omitem áreas significativas e uma quantidade variável de retornos [...] parece que as irregularidades nos movimentos de olhos estão sob controle cognitivo imediato [...] portanto, o padrão de movimento de olhos nos diz algo sobre essas necessidades” (SLOBODA, 2008, p.90).

De acordo com esta afirmativa, podemos supor que o que promove estes movimentos é uma necessidade mental interna motivada por necessidades intelectivas baseadas no conhecimento da linguagem musical. Com isso ele quer dizer que o movimento dos olhos do músico ao ler à primeira vista acompanhará sua necessidade mental em busca das informações que ele necessita para continuar sua execução, voltando ou retornando para tirar dúvidas ou indo em frente, sempre antecipadamente, para ter tempo de reconhecer quais trazem novidades e para prever o que deverá fazer para realizá-las na execução instrumental.

Robert Pace ao tratar deste assunto, assim se manifesta:

Nos estágios iniciais da aprendizagem da leitura da notação, os professores devem dar aos alunos uma breve demonstração dos movimentos dos olhos da esquerda para a direita através da página. Na leitura à primeira vista ao piano, os olhos focam nos símbolos musicais, então o cérebro chama pelas respostas psicomotoras dos dedos. Os olhos rapidamente se movem e focam de novo [...] Esta sequência em focar e mover é repetida muitas vezes” (PACE, 1999, p.4).

Não podemos nos esquecer que ao piano temos dois pentagramas, o que obriga o leitor a fixar uma linha de cada vez. A idéia de que a estratégia de fazer varreduras verticais (para cima ou para baixo) e deslocamentos à direita resolveria a questão, é falsa, a não ser no caso de sequências de acordes a serem lidos. Sloboda (2008, p.91) diz que o leitor normalmente identifica unidades estruturais significativas em fixações sucessivas que podem ser melódicas (no caso contrapontístico) e harmônicas (no caso de uma sequência de acordes). Veja exemplos:

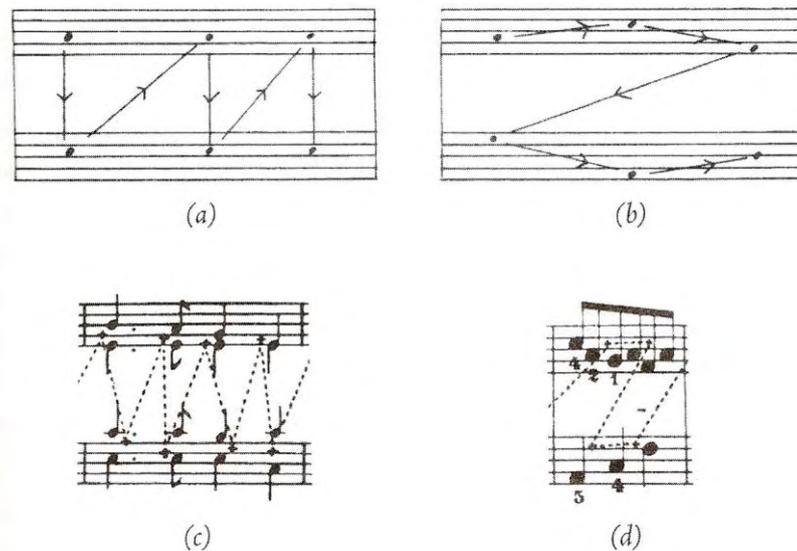


Fig. nº 2 - a) seqüência de fixação vertical na leitura pianística. b) seqüência de fixação horizontal na leitura pianística, c) exemplo de fixação vertical em progressão de acordes e d) exemplo de fixação horizontal em música contrapontontística (SLOBODA, 2008, p. 91)

Os leitores mais habilidosos ou com desempenho ideal na leitura à primeira vista, também demonstram realizar mais fixações ou maiores *flashes* de imagens, além de voltarem aos pontos que já tinham sido fixados para rever partes duvidosas que não tenham sido entendidas:

A pessoa experiente em leitura à primeira vista, quando confrontada com uma passagem de uma escala familiar não precisará tomar decisões conscientes sobre quais dedos usar para quais notas. Sua mão automaticamente tomará a configuração certa, enquanto sua atenção poderá estar nos elementos expressivos, ou no preparo mental da próxima frase musical (SLOBODA, 2008, p. 9).

Outra coisa importante é desenvolver a velocidade dos olhos. André Rangel reporta-se ao assunto em sua entrevista. Ele afirma usar truques que são utilizados na leitura dinâmica de livros, como tampar a partitura com uma cartolina contendo furos por onde o aluno enxerga parte do texto (RISARTO, 2008, entrev.3, perg. 3). Achille Picchi também fala sobre a leitura dinâmica em sua entrevista (RISARTO, 2008, entrev.1, perg. 1).

Fireman relata que, no caso da música, não se lêem notas, mas pequenos motivos; esses motivos vão formando as frases musicais que poderiam ser consideradas uma unidade para o leitor (ou cada leitor estabelecerá suas unidades, ao ler música). O termo

frequentemente utilizado para isso é “*chuncking*” em inglês. Estas unidades (*chuncks*) em música podem ser uma escala, um acorde, ou blocos harmônicos, reconhecidos como estruturas familiares como os padrões musicais.

Wilhelm Keilmann declara que os padrões musicais são como as palavras. O músico deve ler blocos de notas e não notas isoladas, para que sua leitura seja fluente (KEILMANN, 1972, p.12). Robert Pace também fala sobre os padrões melódicos, exemplificando os ascendentes, suas repetições, quando os padrões se movem por degraus, um resumo do que acontece em milhares de composições de todos os períodos e níveis da literatura musical. Sloboda explica que a maioria das músicas se baseia na repetição temática, onde alguns padrões harmônicos são onipresentes.

A maior parte dos materiais musicais tem tantos padrões e estruturas quanto uma posição no tabuleiro de xadrez. Certos estilos dos materiais musicais particulares têm tantos padrões regulares e recorrentes (isto é, acordes, escalas e arpejos) e qualquer pessoa exposta a um estilo poderá se familiarizar rapidamente com tais padrões. (SLOBODA, 2008, p.7).

Flavio Augusto conta que pede a seus alunos que olhem o ‘gráfico’ de cada uma das mãos, sem fazer com que pensem muito nas notas:

Entendo que o ‘bom leitor’ é aquele que compreende o texto, e não apenas aquele que sabe ler bem todas as palavras. Assim, para o músico, sinto que não basta apenas a compreensão das notas e, justamente por esse motivo, insisto tanto com meus alunos sobre a questão do ‘gráfico’. Sentia que, quanto mais precioso eles queriam ser (lendo todas as notas escritas), mais eles se distanciavam da ‘mensagem musical’. Não quero dizer com isto que não seja importante ler corretamente todas as notas escritas por um compositor. [...] Dou muito valor ao músico que é capaz de colocar uma partitura pela primeira vez na sua frente e ‘fazer música’ de verdade (RISARTO, 2009, entrev.9, perg. 2) .

2.3.3. Habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução (subsunçores)

Em geral, os instrumentistas, ao lerem à primeira vista, utilizam todo seu potencial cognitivo musical e todas as habilidades musicais e condicionamentos, previamente aprendidos, que são necessários a esta prática.

Na leitura à primeira vista, a cada nova informação da partitura, subsunçores³¹ são acessados, conforme descrito no artigo *A aplicação da teoria da aprendizagem significativa de Ausubel na prática improvisatória* (ALBINO & LIMA, 2008, p.1). Estas informações se relacionam a um aspecto relevante da estrutura significativa do indivíduo. A aquisição de significados para símbolos ou signos de conceitos ocorre de forma gradual, individual e idiossincrática, ou seja, de acordo com o modo de ser de cada indivíduo. Sendo assim, estes conhecimentos e condicionamentos podem ser utilizados e transferidos. O acesso aos subsunçores relativos aos condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução será feito simultaneamente na leitura à primeira vista, de forma a propiciar uma boa execução.

2.3.4. Habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução

Na leitura à primeira vista, presume-se que a pessoa tenha uma lecto-escrita embasada, para que possa antecipar a visão da leitura com relação à execução ao instrumento, que será feita simultaneamente. Se não houver entendimento da escrita musical, o instrumentista não terá condições de fazê-lo naturalmente, pois o reconhecimento do código musical estará prejudicado. Temos encontrado muitos casos onde a decifração da escrita ainda se encontra em um nível muito restrito, pois ainda se lêem notas ao invés de padrões e frases musicais. Isto prejudica totalmente a prática da leitura à primeira vista ao instrumento.

Como foi dito, o pianista, durante a leitura à primeira vista, deve ter a capacidade de ler e simultaneamente executar o trecho musical. Sobre este assunto, Sloboda afirma não haver trabalhos sobre visão prévia e leitura musical, mas é possível estimar quanto mede a visão prévia na *performance* normal, retirando-se o texto propositalmente. O tempo entre o momento da retirada e a última palavra correta falada é que mede o intervalo *olho-voz* na leitura da linguagem ou a *distância perceptiva* entre os olhos, ao ler o texto e a voz ao dizê-lo (SLOBODA, 2008, p.93). Na música o termo usado é “*eye-hand span*”, intervalo *olho-mão* ou distância perceptiva entre os olhos, ao ler a partitura e as mãos, ao realizá-la ao instrumento. Sloboda declara que leitores proficientes foram capazes de produzir até sete notas seguintes corretas, no experimento de leitura de uma linha à primeira vista. Quanto maior esta distância, na leitura à primeira vista, maior será a capacidade da memória de curto

³¹ Subsunçor seria uma idéia ou proposição já existente na estrutura cognitiva, adquirida de forma significativa e por descoberta, servindo de ancoradouro a uma nova informação.

prazo, importando o processamento destas informações para a resolução de problemas que estão por vir, durante o processo. Isto quer dizer que quanto maior a distância perceptiva, mais tempo o pianista terá para antecipar ações e realizar ajustes o mais prontamente. Já Fireman afirma que a memória de curto prazo interfere na leitura à primeira vista, aumentando a distância perceptiva ou *eye-hand span*, dando chance de o pianista ter o tempo necessário para agir. Já a memória de longo prazo vai contribuir de várias maneiras: o pianista ao ler à primeira vista, usa sua memória processual, tendo consciência corpórea e sabendo a localização das notas no teclado, além dos movimentos necessários para realizar a peça e interpretá-la ao piano. A memória semântica entraria no reconhecimento, leitura e interpretação dos signos e conceitos musicais.

Fireman baseia-se em Furneaux³² para explicar as duas maneiras de se medir o *eye-hand span*: “como o tempo de atraso da fixação à *performance* ou como o número de notas entre a posição do olho e a *performance*” (FURNEAUX e LAND apud FIREMAN, 2008, p.3).

Marisa Lacorte conta usar uma técnica para fazer com que os alunos leiam à frente, tampando a visão do compasso anterior antes de ser tocado, forçando-o a memorizar rapidamente para tocar em seguida, e assim por diante (RISARTO, 2008, entrev. 15, perg. 2).

Denes Agay assim se reporta ao assunto: “a principal exigência para a boa leitura à primeira vista é a habilidade do músico de ‘ler adiante’ [...] devem ser dadas sugestões do quanto à frente olhar, ou mais precisamente, *o que procurar*” (AGAY, 1981, p. 207).

Wilhelm Keilmann, em seu método de leitura à primeira vista, também sugere que se antecipe a visão, no momento da leitura à primeira vista (KEILMANN, 1972, p.27).

2.3.5. Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente

Sloboda (2008, p.96) cita um estudo de Pilsbury, que demonstra que os leitores em geral são capazes de ler corretamente mesmo as palavras escritas com letras erradas. São as chamadas *transferências perceptuais* que os leitores, em geral, fazem inconscientemente. Este fenômeno é chamado de “*proofreaders’ error*” ou *erro de leitura*. O autor cita o caso de um

³² FURNEAUX, S; LAND, M.F. *The effects of skill on the eye-hand span during musical sight-reading*. Proceedings of The Royal Society of London, v. 288, p. 2435-2440, setembro 1999.

professor chamado Boris Goldovsky, famoso pianista, que ao ouvir uma aluna tocar um Capriccio de Brahms (op. 76 nº 2) constata que ela cometeu o que ele considerou ser um erro de leitura. Na realidade, o compasso 42 da partitura continha um erro de impressão, pois o acorde de dó#maior estava grafado com um sol bequadro (erro), sendo assim executado pela aluna. Presume-se que esta aluna não tinha a capacidade de audiar a partitura, pois se assim fosse, ela corrigiria o erro sem pensar. Esta habilidade de prever como a música vai continuar, durante a execução, é muito importante na leitura à primeira vista, pois o pianista pode dar sequência à interpretação sem depender somente da visão das notas. Quando Sloboda introduziu, em sua pesquisa, erros propositais em peças do período clássico, de um compositor contemporâneo de Mozart, músicos hábeis corrigiram inconscientemente os erros, pois tinham a habilidade de prever como a música continuaria, já que quando as notas apresentadas não estavam de acordo com a estrutura musical, os instrumentistas as alteravam para que se tornassem coerentes. Com isso, podemos deduzir que a percepção e o conhecimento destes músicos interferiram na interpretação. Eles davam sentido musical enquanto liam as frases e audiavam os padrões musicais, corrigindo os erros inconscientemente.

Esta habilidade de usar informações sobre o contorno das notas depende muito da experiência musical.

O leitor de música parece estar preparado para armazenar informações sobre padrões de escalas e arpejos, o que sugere que tais informações são usadas na leitura 'normal'. Isso pode ocorrer devido ao fato de tais serem geralmente associados a padrões de movimentos estereotipados dos dedos e das mãos, de modo que a identificação rápida e prévia permite adiantar o planejamento motor. Basta que alguém consiga identificar corretamente a primeira nota de um desses padrões e tenha algum conhecimento de sua estrutura harmônica nesse ponto através do contexto, para que a identificação do contorno seja suficiente para especificar a ação necessária (SLOBODA, 2008, p.104).

Paulo Steinberg nos diz sobre o assunto:

[...] se temos um domínio teórico, acabamos 'adivinhando' ou completando acordes. Eu me lembro de ter lido que nossa preparação na hora da leitura se baseia na atenção aos detalhes que fogem da regra: se tivermos nossos olhos nos próximos compassos, teremos tempo de verificar se as próximas notas fazem parte do óbvio. Se não fazem parte do óbvio, nosso cérebro se encarrega de decifrar a passagem enquanto as outras notas vão sendo executadas quase que automaticamente (RISARTO, 2009, entrev. 19, perg.2).

Wilhelm Keilmann, em seu método de leitura à primeira vista, cria situações em que a escrita vai contra o esperado, tendo em vista o contexto tonal do exercício. Neste caso, na maioria das vezes, o aluno toca a nota que é esperada auditivamente e não a que está escrita, sem perceber, ou se vê em um dilema, pois naquele momento deve tocar o que está escrito sabendo que vai soar estranho aos ouvidos. Veja um exemplo:

Figura nº 3 – Método W. Keilmann p. 51 - Exercício nº 118

2.3.6. Habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato e pela visão periférica

Uma das mais importantes habilidades necessárias à leitura à primeira vista é o reconhecimento do teclado pelo tato. O pianista que depende da visão para encontrar as teclas necessárias no momento da execução à primeira vista perde muito tempo com este movimento dos olhos, atrasando o andamento e ocasionando erros, perdendo o controle entre a visão da partitura e a sua realização simultânea.

Wilhelm Keilmann, no seu método, demonstra que se cobrirmos as mãos do aluno à sua visão, ele terá maiores chances de desenvolver esta habilidade, sendo mais rápido seu raciocínio, já que a visão estará totalmente voltada para o texto musical posto à sua frente. Os exercícios de seu método são todos montados sobre cinco dedos, justamente para não haver preocupações com saltos e passagem do polegar. Fizemos uso do “teclado-cego” nos cursos

ministrados, seguindo as orientações do autor, e obtivemos respostas favoráveis dos alunos quanto aos resultados alcançados.

Robert Pace ao se referir a esta habilidade assim se expressa:

As teclas pretas são essenciais para desenvolver a sensação do tato necessário e a qualidade espacial para achar notas específicas [...] O uso das teclas pretas como o 'Braille' musical facilita ler em qualquer tecla que venha depois [...] dirigindo confortavelmente e gentilmente os dedos curvados 'dentro, sobre e ao redor' das teclas pretas (PACE, 1999, p.4).

Denes Agay também preconiza o desenvolvimento da habilidade de olhar somente a partitura neste tipo de prática, chamando a atenção para o desenho característico do teclado, dividido em grupos de duas e três teclas pretas ordenadamente, como pontos de referência para localização. Quanto à localização das teclas brancas, o trabalho seria o mesmo, sempre relacionando-as com as teclas pretas. A seguir, indica o trabalho com duas notas, em intervalos rítmicos e melódicos e com tríades maiores e menores (AGAY, 1981, p. 200-3).

Wilhelm Keilmann trabalha de forma semelhante quanto à localização das teclas pretas, sem usar a visão, e a partir delas, as notas isoladamente, com uma mão de cada vez, são encontradas pelo tato, até chegar aos acordes de 4 sons (KEILMANN, 1972, p.5-11).

Já durante a leitura à primeira vista de uma partitura, devemos desenvolver a habilidade de localizar as teclas através da visão periférica, isto é, sem que a visão fite diretamente a tecla desejada, mas que o faça de soslaio (de lado ou obliquamente) sem mover a cabeça e sem perder o contacto com a partitura. Desta maneira, se evitará o erro (num salto, por exemplo) sem perder o controle da partitura, pois quando a visão se afasta totalmente dela, ao voltar o pianista pode perder o lugar onde estava lendo e com certeza terá perdido o tempo também. É claro que neste caso, o pianista estará usando de reflexos condicionados anteriormente aprendidos, para ter mais facilidade na localização destas notas.

2.3.7. Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista

No decorrer do ato de ler à primeira vista, o instrumentista deve ter completo controle visual, auditivo e rítmico do que está realizando. Neste monitoramento ele poderá evitar

problemas tanto com relação à parte visual, relativa à partitura, como também com relação aos saltos ou mudanças de posicionamento das mãos ao teclado, ainda quanto à parte auditiva, envolvendo o tipo de toque requerido em cada passagem de acordo com a interpretação do texto como um todo, e quanto ao ritmo, mantendo o pulso durante a execução.

Brenda Wristen (2005, p. 46) fala sobre a necessidade de o pianista conseguir gerar um plano de execução em larga escala para governar a execução de uma peça como um todo, e considera como o mais rigoroso atributo da tarefa de ler à primeira vista, a habilidade de executar ‘em tempo real’ sem parar para decifrar a partitura escrita ou para corrigir erros, sendo primordial manter um pulso rítmico contínuo:

De fato, os mais competentes leitores à primeira vista pareceram ser capazes de usar habilidades auditivas e proféticas para detectar quando a *performance* começa a se desviar da notação musical, permitindo a eles fazer os ajustes apropriados para a correta execução motora. A habilidade de se controlar e ajustar a execução nestas situações envolve exatamente e igualmente a notação visual com a resposta auditiva (Mc PHERSON apud WRISTEN, 2005, p.51).

De certa maneira, a leitura à primeira vista se aproxima um pouco da improvisação, no que tange à necessidade de ajustes, no momento da execução.

Devemos lembrar que quando um pianista é chamado a acompanhar um cantor ou executar uma peça camerística à primeira vista, deve monitorar, além da sua parte, a parte do solista ou dos outros músicos, tomando conhecimento também do que se encontra escrito na parte relativa à voz ou aos outros instrumentos, com o propósito de adequar sua *performance* ao andamento e à sonoridade requeridos, apoiando-os durante a leitura. Marizilda Hein, em sua entrevista, diz que se o aluno for trabalhar com cantor, que suba sua visão para saber sobre a parte da voz e sobre o texto: “É muito importante ampliar a visão para ver o que o solista vai fazer” (RISARTO, 2008, entrev.16, perg. 2).

2.3.8. Habilidade de ler à primeira vista cantando (sight – singing)

Outra habilidade a ser desenvolvida pelo instrumentista é a de **cantar uma melodia à primeira vista** (sight-singing). Esta habilidade é desenvolvida no solfejo cantado. Para desenvolver a leitura à primeira vista, o músico tem que saber cantar o trecho a ser executado.

O instrumentista treinado nesta habilidade terá melhores condições de interpretar as frases musicais que visualiza através da escrita musical durante a leitura à primeira vista ao instrumento, podendo condicionar sua execução de acordo com as respirações e apoios necessários àquele fraseado, conforme faria com a voz.

André Rangel, em sua entrevista, conta que nos Estados Unidos existem classes de sight-singing: “A melodia deve ser ensinada para que as pessoas saibam como projetar a frase musical e onde estão os pontos de apoio” (RISARTO, entrev. 3, 2008, perg. 2). Da mesma forma, Marizilda Hein conta que este trabalho é feito na State University of New York at Buffalo, onde ela estudou:

Eu trabalho (leitura à primeira vista) com o pessoal de leitura e voz. [...] principalmente com o pessoal de ópera. Inclusive, metade da aula dos cantores, eu faço solfejo à primeira vista para cantores (sight-singing). Eu utilizo um livro exclusivamente para cantores, baseado nos períodos da história da música. Então eles sempre estão lendo à primeira vista (RISARTO, entrev. 16, 2008, perg. 3).

2.3.9. Habilidade de incluir aspectos expressivos na leitura à primeira vista

A expressividade faz parte da *performance*. As variações expressivas referentes ao toque, tempo e andamento que caracterizam qualquer execução, em geral têm relação sistemática com elementos estruturais da música. Elas também devem estar presentes na leitura à primeira vista.

Sloboda cita o caso da interpretação de uma fuga de Bach em texto original, (urtext) onde não constam indicações de dinâmica, toque ou fraseado, havendo somente notas e fórmulas de compasso: “seria inapropriado se o *performer* considerasse que todas as notas precisam ser tocadas da mesma forma. Uma execução inócua destas, embora estivesse livre de erros, não seria considerada musicalmente eficaz”. (SLOBODA, 2008, p.106)

Para ele, uma sequência repetida de um desenho com alturas gradativamente mais agudas, pode assinalar a chegada de um ponto culminante, cuja resposta apropriada é aumentar a intensidade. No caso de duas melodias que diferem somente na posição dos tempos fortes e fracos, a variação expressiva deve respeitar necessariamente a mudança métrica: “é claro que ao primeiro tempo de cada compasso também é dado um tratamento especial na execução, mas há uma dica de notação explícita aqui: a barra de compasso” (SLOBODA, 2008, p. 110).

LIMA (2005) recorda os ensinamentos do Prof. Walter Bianchi durante as aulas de interpretação musical:

O problema da interpretação está sempre na melodia. [...] A música começou no canto, depois vieram os instrumentos de percussão e mais tarde os outros instrumentos. O estudo minucioso da teia melódica resolve todos os problemas interpretativos. [...] Via de regra, a melodia mais aguda é a principal. Muitas vezes temos um contracanto e, nesses casos, necessariamente ele tem que estar subjugado à melodia principal. O contracanto se serve da melodia principal para florear a frase. Às vezes temos uma variação melódica que também tem que estar subjugada à melodia principal (BIANCHI Apud LIMA, 2005, P.23-4).

No processo de aplicar variações expressivas na leitura à primeira vista, Sloboda vê três estágios principais:

Em primeiro lugar, vem a formação de uma representação mental da música a partir do exame da partitura, que identifica elementos a serem marcados expressivamente na execução [...] uma representação tonal da abordagem cadencial e escalar [...] uma estrutura métrica interna [...] um contorno de intensidade possível, que poderia ser derivado da computação destas diversas representações (escalar, tonal e de compasso) [...] A segunda etapa do processo expressivo envolve um dicionário de variações expressivas que são aceitas como eficazes para comunicar as marcações estruturais que foram identificadas. Em outras palavras, precisamos pressupor a existência de uma 'linguagem' da expressão aceita de comum acordo entre *performers* e ouvintes (SLOBODA, 2008, p.111-3)

A terceira etapa envolve a programação motora em uma sequência de comandos aos músculos que realizarão a execução, revelando na forma de sons as diferenciações expressivas selecionadas naquele dicionário mencionado anteriormente. Portanto, cada nota deve começar em um determinado momento, em um determinado volume que depende da nota anterior a ela e daquela que se segue:

Executar com perícia requer, em primeiro lugar, capacidades analíticas de audição de um tipo desenvolvido, que permitam 'engancha-se' às finas variações temporais e de intensidade que a tornam uma execução magistral [...] As técnicas expressivas são passadas de um músico a outro por demonstração. É também por isso que os bons professores *precisam* ser, na minha opinião, *bons performers*" (SLOBODA, 2008, p.114).

Após o entendimento desses procedimentos cognitivos e habilidades musicais mencionadas, necessárias para o desenvolvimento de uma boa leitura à primeira vista,

acreditamos termos atingido os anseios de nossa pesquisa, no intuito de definir precisamente o que consideramos leitura à primeira vista e o que é necessário para seu bom desempenho.

No capítulo que se segue, passamos à análise da metodologia de Wilhelm Keilmann, voltada especificamente à leitura à primeira vista ao piano, e à aplicação de seu método, em curso ministrado a alunos da Escola Municipal de Música, bem como seus resultados pedagógicos, além dos comentários sobre as entrevistas a professores e pianistas, editadas pela mestranda.

CAPÍTULO 3

O CURSO DE LEITURA À PRIMEIRA VISTA E OS RESULTADOS PEDAGÓGICOS ALCANÇADOS

3.1. O Método de Wilhelm Keilmann

Além do levantamento bibliográfico, das considerações sobre a leitura à primeira vista, sua definição e do necessário para seu bom desempenho, a mestrandia ofereceu aos alunos de piano da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM), um curso voltado a esta prática, baseado nas orientações pedagógicas constantes no Iº Volume do método de Wilhelm Keilmann – “*Ich spiel vom Blatt – Schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente*”, volume I, Peters - Verlag Edition nº 8165, traduzido para o inglês por Kurt Michaelis, em 1972, com o título de *Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument*³³. O mesmo curso já havia sido ministrado em 2005 na mesma instituição, obtendo excelentes resultados. Além deste curso, a mestrandia elaborou questionários de avaliação pedagógica para os participantes e entrevistas com pianistas e professores, que se encontram no anexo da dissertação. O retorno obtido nestes questionários e entrevistas está descrito nos itens 3.2 e 3.3 deste capítulo.

A Escola Municipal de Música é uma escola de ensino performático não oficial, mantida pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Foi fundada em 1969 e tem como objetivo pedagógico a formação de instrumentistas e cantores para atuar como solistas ou nas orquestras sinfônicas e organismos similares. Além das aulas de instrumento ela oferece cursos de canto, música antiga, regência sinfônica, regência coral, jazz, prática camerística, prática coral (infantil, juvenil e de adultos), prática orquestral. Também fazem parte da matriz curricular dessa escola os cursos de percepção, harmonia, contraponto, análise musical e história da música. A instituição possui os seguintes corpos estáveis: Orquestra Sinfônica Infante-Juvenil e Orquestra Sinfônica Jovem da EMM, Grupo de Música Antiga da EMM, Coral Infantil, Coral Infante-Juvenil e Coral Adulto da EMM. Os pianistas, em particular, são

³³Tradução: Introdução à leitura à primeira vista ao piano ou outros instrumentos de teclado. No site consultado constatamos que o método alemão foi traduzido para o inglês, português e japonês. Tivemos acesso apenas à tradução inglesa, editada em dois volumes. No curso foi utilizado apenas o primeiro volume. A tradução das informações contidas no método e que foram anexadas ao texto foi realizada pela mestrandia.

preparados para atuar como solistas, recitalistas, cameristas, pianistas acompanhadores, correpetidores, o que requer uma leitura pianística bem desenvolvida.

Participaram do curso, cinco alunos de piano, com faixa etária entre 17 a 25 anos, oriundos de diferentes professores:

- Beatriz Chaim Salles (aluna da professora Marisa Lacorte),
- Camila Cursio Brioli (aluna da professora Scheilla Glaser),
- Cíntia Pereira Gasparetti (aluna do professor Renato Figueiredo),
- Priscilla Barbosa Ribeiro (aluna da professora Alex Sandra Grossi)
- Rodrigo Queroz Cunha, (aluno da professora Marisa Lacorte)

O curso foi realizado entre 21 de agosto e 13 de novembro de 2008, com um total de 13 aulas coletivas e duração de 2 horas cada uma, às quartas-feiras, no período matutino. O resultado pedagógico obtido em cada aula ministrada, consta do diário das aulas, inserido no anexo dessa dissertação. A diretoria da escola tomou conhecimento da natureza do trabalho por meio da carta-ofício encaminhada pela Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP, constante no anexo desta dissertação. Os alunos participantes foram devidamente esclarecidos do teor da pesquisa e responderam aos questionários de avaliação no início e final do curso, autorizando a sua publicação no texto.

Além de utilizar o Iº Volume do método de W. Keilmann, a mestranda fez uso de um repertório pianístico diversificado, contendo peças solo e a quatro mãos. Todo o trabalho de execução foi realizado pelos próprios alunos, entretanto, nas obras a quatro mãos, a mestranda teve de executar o *piano secondo*, quando não havia aluno capaz de realizá-lo.

O alemão Wilhelm Martin Keilmann³⁴, autor do livro que serviu de fonte primária para a pesquisa, foi pianista, mestre-capela e compositor, além de ter estudado violino. Nasceu em 4 de agosto de 1908, na cidade de Würzburg (Alemanha) e faleceu em 14 de novembro de 1989, na cidade de Brixen (Alemanha). Atuou em Mainz e Berlim como mestre capela e de coro. Recebeu os primeiros ensinamentos musicais de seu pai Ferdinand Keilmann. Lecionou em vários conservatórios e escolas de música, desenvolvendo intenso

³⁴ O resumo biográfico de Wilhelm Martin Keilmann foi extraído do texto em alemão constante do site http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Keilmann, acessado no dia 20 de fevereiro de 2008, traduzido pelo professor e mestre em música Roberto Dante Cavalheiro.

trabalho pedagógico. Em 1942, foi convidado pelo Diretor do Coro Filarmônico Alemão de Berlim, Dr. Bruno Kettel, a ser regente e correpetidor. Em 1943, Keilmann realizou uma série de concertos com canções e duetos, com Tilla Briem (soprano) e Fred Drissen (baixo-barítono) em hospitais alemães. No último ano da Segunda Guerra Mundial, foi capturado e mantido em cativeiro americano. Retornou para Aschaffenburg depois da guerra, criando uma notável classe de piano, fato que lhe deu grande notoriedade, a ponto de ser chamado para lecionar piano e composição no Conservatório Richard Strauss, em Munique, onde trabalhou de 1959 a 1975. Nesse período escreveu o método de leitura à primeira vista para pianistas. Sua versatilidade como pianista, regente e compositor foi muito enaltecida por personalidades internacionais, como Elly Ney, Ludwig Hoelscher, Wilhelm Stross, Kieth Engen, Detlef Kraus, Fred Drissen, Oscar C. Yatco, Joseph Märkl, Rudolf Metzmacher, Tilla Briem, Lore Fischer, Pamela Coburn, e outros. Em 14 de novembro de 1989, Wilhelm Keilmann morreu inesperadamente de insuficiência cardíaca, em uma estadia no sul do Tirol, encontrando seu descanso no cemitério de Bad Kohlgrub.

No prefácio da obra citada, W. Keilmann descreve porque escreveu este método e qual a importância dele para os pianistas:

Além de suas aulas e práticas diárias, os estudantes de piano constantemente se deparam com a necessidade de ler música à primeira vista, e não importa o quanto sejam proficientes tecnicamente, frequentemente vão falhar nisso. Infelizmente, existe um antigo preconceito por parte de alguns professores por acreditarem que freqüentes leituras à primeira vista acabam sendo muito superficiais e tendem a tensionar o aluno, o que viria a impedir seu progresso. A verdade é exatamente o oposto, e isto será enfaticamente constatado aqui. É preciso que seja entendido, é claro, que aqui, a leitura à primeira vista não será tratada de uma maneira superficial, mas ensinada de uma maneira sistemática, desde o início. Desta forma, ele (método) treina a pessoa a pensar flexivelmente e coloca a mente e as mãos independentes uma das outras. Isto desenvolve a musicalidade e até suplementa e promove a destreza manual. Todo bom professor sabe que isto está inseparavelmente ligado à atividade mental. Se o instrumentista evita, sob a contínua supervisão do seu professor, as contrações supérfluas dos seus músculos, a leitura à primeira vista, que é controlada pela sua mente, contribui claramente para o relaxamento de todo o corpo, enquanto estiver tocando. O presente método, empiricamente baseado na prática e na experiência, oferece ao professor e ao aluno uma orientação para adquirir a capacidade de ler à primeira vista precisa e corretamente no decorrer das lições regulares. Seguindo o uso destes exercícios de piano, a leitura à primeira vista é desenvolvida na teoria e na prática pelo treinamento regular e com progressiva dificuldade. Os breves exercícios deste volume são quase que exclusivamente escritos na extensão de cinco notas. Deste modo, a concentração não é desviada por problemas de dedilhado (KEILMANN, 1972 p. 3)³⁵.

³⁵ Tradução livre da mestranda: In addition to his lessons and daily exercises, every beginner at the piano repeatedly faces the need to read music at sight, and no matter how proficient he may be technically, he will frequently fail at it. Unfortunately, it is an old prejudice on the part of many teachers to believe that frequent sight reading leads to superficial and tense playing which will hinder progress. Exactly the opposite is true, and this should emphatically be stated here. It must be understood, of course, that sight reading is not done in an

W. Keilmann elaborou o método baseado em suas vivências pessoais enquanto pianista e professor de piano. A publicação transformou-se em um guia completo para professor e aluno trabalharem a leitura à primeira vista ao piano. Um dos pontos mais importantes desenvolvidos pelo autor está na conscientização que o pianista deve ter para dirigir a visão para a partitura e o tato para o teclado. Esse fato foi bastante discutido por outros estudiosos do assunto. Dessa maneira, a percepção das notas no teclado é tarefa tátil e a leitura das notas na partitura é tarefa visual.

Em uma fase inicial do aprendizado, W. Keilmann sugere que o aluno cubra o teclado, levando em conta o vício desenvolvido por eles de olhar constantemente para as teclas. No curso realizado pela maestranda, a fim de que se cumprisse a intenção pedagógica almejada pelo autor, utilizamos um *blind-keyboard* (teclado-cego) que foi manufaturado por Pedro Luiz Pinotti³⁶ em madeira leve e desmontável, para facilitar seu uso e transporte. Este artefato foi usado com a única intenção de evitar que o aluno olhasse para o teclado ou para as mãos, enquanto estivesse lendo e tocando música à primeira vista. O teclado-cego foi utilizado pelos alunos, em todos os exercícios sugeridos pelo autor do método; ele só não foi empregado no repertório adicional utilizado pela maestranda.

Segue foto ilustrativa:

amateurish fashion but is taught in a systematic manner from the beginning. In this way, it trains one to think flexibly and makes the mind and hands independent of each other. It develops musicianship and also supplements and promotes manual dexterity. Every good teacher knows that this is inseparably tied to mental activity. If the player avoids, under the continuous supervision by his teacher, the superfluous contraction of his muscles, sight reading which is controlled by the mind clearly contributes to the loosening of the entire body while playing. The present method, based on practical experience, affords to teacher and pupil thorough guidance in acquiring the faculty to sight-read precisely and correctly in the course of regular lessons. Following the use of the piano exercises, the sight reading is developed in theory and practice by regular training and with progressive difficulty. The brief exercises of this volume range almost exclusively within the scope of five tones. In this way concentration is not deflected by problems of fingering .

³⁶ A melhor tradução para o termo *blind-keyboard* é a palavra teclado-cego, que doravante adotaremos. Pedro Luiz Pinotti é cenógrafo e aderecista de teatro, funcionário da Escola Municipal de Música e carnavalesco de escolas de samba. E-mail: pedropinotti@hotmail.com



Figura nº 4 - Foto do blind-keyboard (teclado-cego) utilizado nas aulas.

O primeiro volume do método de Wilhelm Keilmann está subdividido em 5 capítulos:

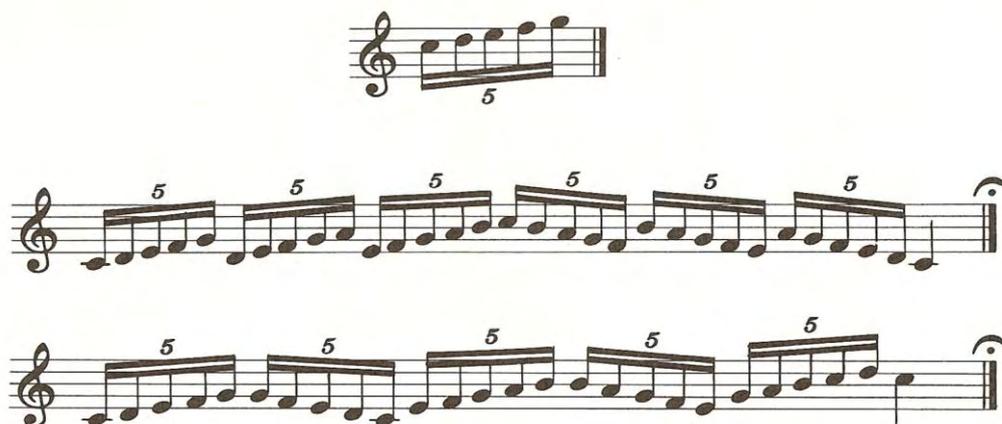
- Orientação ao teclado;
- Lendo música;
- Ritmo;
- Transposição;
- Exercícios de leitura à primeira vista no instrumento.

No tópico **Orientação ao teclado**, W. Keilmann trabalha o tato com o reconhecimento dos grupos de duas e três teclas pretas, sem a ajuda da visão. Depois o mesmo trabalho é realizado com as teclas brancas. Só depois o professor prepara o aluno para a execução. Nestes exercícios preliminares, cada mão é trabalhada separadamente e o dedo escolhido deve ser mantido até o final de cada exercício. Numa seqüência crescente de dificuldade, Keilmann mistura notas de teclas brancas e pretas. Depois, ainda com mãos separadas, são trabalhados os intervalos, as tríades, até chegar aos acordes de quatro sons.

No tópico **Lendo música**, W. Keilmann concentra-se na leitura visual. Segundo o autor, antes de executar a obra à primeira vista, o aluno deve observar todos os sinais gráficos iniciais da partitura num golpe de vista, por não mais do que 25 segundos. Esta observação pressupõe uma leitura visual silenciosa, onde o aluno presta atenção à localização das mãos, à tonalidade, aos acidentes, à fórmula de compasso, ao desenho traçado da melodia, etc.. Segundo o autor:

Ler música corretamente é decisivo para o sucesso da leitura à primeira vista fluente. Isto pressupõe um trabalho mental intenso. Primeiro, a composição de uma peça musical desconhecida deve ser explorada, antes de começarmos a tocar, para captarmos rapidamente suas características mais importantes. Este tipo de técnica deve ser adquirido sistematicamente. O compositor teve à sua disposição basicamente só doze notas para com elas criar a forma final de sua obra, formando motivos e desenhos tirados das repetições de escalas, intervalos e acordes. Cada nota é repetida muitas vezes e nenhuma composição é possível, portanto, sem o princípio da repetição. Para aprender a ler música, é importante olhar várias notas como grupos, breves motivos e figuras e especialmente reconhecer sua repetição. O resultado é que uma obra musical é lida exatamente como um jornal que não é falado, mas olhado e compreendido por meio de relances de palavras e sentenças (KEILMANN, 1972, p.12).³⁷

A observação rápida, silenciosa e antecipada da partitura, deve se transformar em uma prática constante, pois os motivos musicais em uma partitura são repetidos diversas vezes, em diferentes nuances. Tudo isto deve ser percebido previamente: grupos de notas, escalas e figuras diatônicas, intervalos e acordes. A *escala* como sequência de notas em graus conjuntos que se sucedem (uma na linha, outra no espaço) deve ser imediatamente apreendida. O desenho da escala, por exemplo, é claramente diferenciado da imagem dos intervalos, mesmo em conexão com outras figuras.



³⁷ Reading music correctly is decisive for the success of fluent sight reading. It presupposes intensive mental work. First, the composition of an unknown piece of music must be explored, before starting to play and to grasp its important characteristics quickly. Such a technique can be systematically acquired. The composer has at his disposal basically only twelve notes from which he creates the final form of his work by forming motives and designs out of repetitions of scales, intervals and chords. Each single note is repeated quite often, and no compositions is, therefore, possible without the principle of repetition. In order to learn to read music, it is important to see several notes as a whole, brief motives and figures and, especially, to recognize their repetition. The result is that a composition is read just as a newspaper which is not spelt, but looked at and grasped by way of glancing at words and sentences.

Figura nº 5 – Método W. Keilmann p. 15 - Figuras diatônicas – escala

Os pequenos motivos retirados das escalas formam as *figuras diatônicas*. É fácil localizá-las nos trechos musicais, porque podemos observar o sentido para onde vão estas notas (ascendente ou descendente) e em qual nota elas iniciam e terminam.

No caso de *intervalos* de segunda, as duas notas estarão sempre em seqüência de semitons (uma nota na linha, outra no espaço, ou o contrário). Nos intervalos de terça, ambas as notas localizam-se ou nas linhas, ou nos espaços e estão muito próximas. Keilmann exemplifica esses intervalos da forma harmônica e melódica. Veja o exemplo do intervalo de segunda:

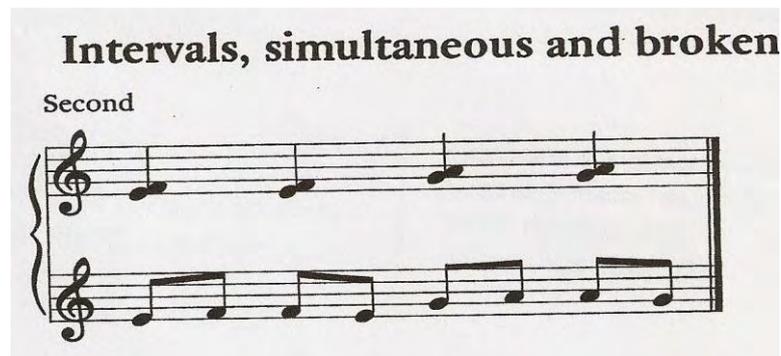


Figura nº 6 – Método W. Keilmann, p. 16 – Intervalos de segunda, em forma harmônica ou simultâneos (acima) e melódica ou quebrados (abaixo).

Os *acordes* em geral também são trabalhados de forma harmônica e melódica, para que os alunos possam observar a correspondência dos desenhos, tanto na fundamental como nas inversões.

No tópico referente ao **Ritmo**, Keilmann destaca o quanto o desempenho rítmico é importante para o pianista. A compreensão mental da estrutura rítmica de uma peça antes de executá-la é de vital importância. O autor usa sinais embaixo das notas como triângulos, (referindo-se aos primeiros tempos ou tempos fortes do compasso) e estrelinhas (para os tempos fracos do compasso) para melhor orientar o aluno.

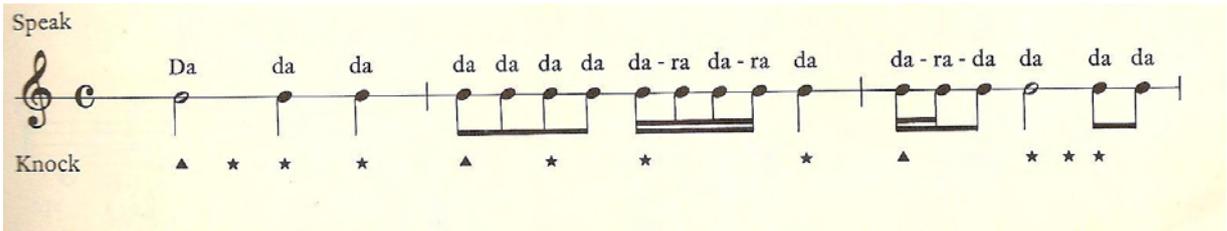


Figura nº 7 – Método W. Keilmann, p. 23 – Ritmo

Keilmann considera a **Transposição** uma ferramenta auxiliar de muita importância no aprendizado das melodias. O autor usa alguns exemplos de transposição começando as frases em um tom acima, um tom abaixo, meio tom acima, meio tom abaixo e assim por diante.

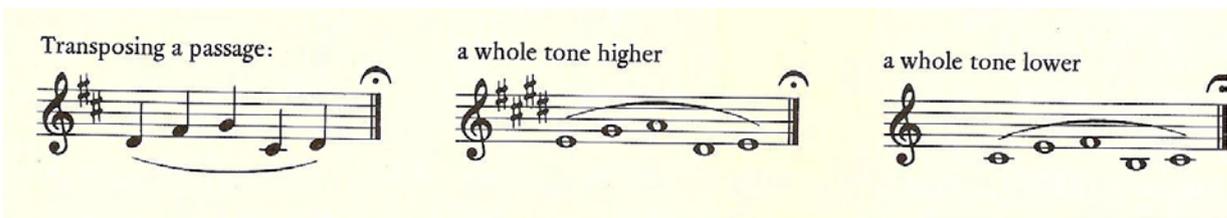


Figura nº 8 - Método de W. Keilmann, p. 24. Transposição de uma passagem dada para um tom acima e um tom abaixo.

Os **Exercícios de Leitura à primeira vista ao Piano** foram escritos para os cinco dedos, para que os alunos não tenham dificuldade com o dedilhado. Os primeiros exemplos em uníssono são simples, permitindo fluência imediata, caso sejam seguidas as regras abaixo listadas:

- Tocar usando o tato;
- Olhar sempre algumas notas à frente;
- Observar as imagens de notas (motivos, grupos, etc.);
- Adotar um tempo lento no início;
- Nunca parar na execução;
- Observar as dinâmicas.

Mesmo o aluno mais adiantado deve começar com essas peças simples, para incorporar gradativamente as regras mencionadas. São usados alguns sinais acima das claves, significando andamento lento (linha ondulada) ou fluente (uma seta apontando para a direita).

As fermatas são sempre empregadas para se localizar novas posições sobre o teclado. Há ainda, algumas chaves que demonstram os motivos principais, secundários ou estendidos.

Figura nº 9 - Método W. Keilmann p. 36. Exercício nº 39

Keilmann divide os 123 exercícios do método em etapas, começando pelas mais simples como peças musicais:

- em movimento paralelo diatônico;
- em movimento paralelo com adição de acidentes;
- em movimento paralelo com pausas;
- em movimento contrário;
- em movimento contrário com adição de acidentes;
- em contraponto;
- com mudanças de compasso;
- a duas vozes;
- com notas duplas no baixo
- com notas duplas na mão direita.

Nas peças em movimento paralelo diatônico, de no máximo duas linhas cada, já encontramos indicações de fraseados, ligaduras e *staccatos*, acentos, diferentes tipos de fórmulas de compasso e de tonalidades, sendo que aqui não há acidentes ocorrentes. Há ainda, indicações de dinâmica que devem ser observadas. A aparente facilidade na escrita, em movimento paralelo, esconde certos truques do compositor, fazendo com que o aluno tenha que ler realmente as notas, pois a troca de padrões, de fraseados e acentos inesperados faz com que eles sejam induzidos constantemente ao erro. O aluno deve estar atento, para que isso não ocorra. Esses exercícios podem ser transpostos, conforme sugestão do autor. Na

seqüência, temos as peças em movimento paralelo com acidentes ocorrentes, o que cria incertezas sobre a notação. As peças com pausas inesperadas trazem dificuldades, o que leva o aluno a cometer erros. Logo em seguida ele utiliza fraseados mais complexos e a figura da semicolcheia.

Figura nº 10 - Método W. Keilmann p. 34. Exercício nº 31

Nas peças em movimento contrário, Keilmann explica que os olhos devem seguir a direção dos movimentos nos dois sistemas ou pentagramas, antes da ação das mãos. Na seqüência, vêm as peças em movimento contrário com adição de acidentes.

Figura nº 11 - Método W. Keilmann p. 40. Exercício nº 54

Nas peças contrapontísticas, os temas são apresentados a duas vozes. Não bastasse isto, ainda são adicionados acidentes ocorrentes. É preciso realmente ler as notas para não cair nas artimanhas criadas por Wilhelm Keilmann.

67.

p

rit.

Figura nº 12 - Método W. Keilmann p. 43. Exercício nº 67

Nas peças com mudanças de compasso, o autor volta a escrever em movimento paralelo, o que facilita de certo modo o trabalho dos alunos, para que possam se concentrar nas mudanças de fórmulas de compasso que deverão resolver. As duas ou três diferentes fórmulas de compasso destes exercícios são escritas junto à armadura de clave ou no decorrer dos compassos. A combinação destas fórmulas também traz problemas para os alunos, pois eles devem encontrar a figura que lhes dê a pulsação que deve ser seguida durante os exercícios.

80.

p

Figura nº 13 - Método W. Keilmann p. 47. Exercício nº 80

As peças com mudanças de compasso (a duas vezes) trazem as mesmas dificuldades no que se refere às diferentes fórmulas de compasso, mais as dificuldades da leitura.

98. 51

Figura nº 14 - Método W. Keilmann p. 51. Exercício nº 98

A seguir, Keilmann introduz peças com notas duplas numa das mãos. As peças com notas duplas voltam a ter uma única fórmula de compasso.

102.

Figura nº 15 - Método W. Keilmann p. 53. Exercício nº 102

A aplicação da metodologia de W. Keilmann no curso ministrado pela mestrandia concentrou-se em três pontos fundamentais, tendo em vista a brevidade com que foi desenvolvido (26 horas-aula): *visão, tato e execução*.

Primeiramente preocupamo-nos com a **leitura visual** do trecho musical, antes da execução. Com base nos sinais gráfico-musicais, os alunos, de forma coletiva, dirigiam sua atenção para: andamento, claves, acidentes, tonalidades, fórmulas de compasso, dinâmica, notas e agrupamento de notas, padrões da escrita da mão direita e esquerda, acordes, arpejos, dedilhados, fórmulas rítmicas, desenhos melódicos, motivos, frases, acompanhamentos. Esses dados eram armazenados na memória para serem utilizados posteriormente durante a execução ao piano. Esta observação silenciosa, feita de forma coletiva, propiciou maior participação da classe, riqueza de detalhes e diferentes percepções.

Em um segundo momento, priorizamos a **leitura tátil**. O executante deveria localizar as notas no teclado, sem o auxílio da visão. Este treinamento foi feito primeiramente com notas isoladas, depois duas a duas com saltos ou em graus conjuntos, com intervalos melódicos e harmônicos ou notas duplas, com acordes, conforme indicado no primeiro capítulo do método de Keilmann.

A classe constatou que o trabalho tátil é muito importante para o desenvolvimento da leitura, pois a localização das teclas certas, frações de segundos antes de tocar, torna-se primordial para uma boa execução. Em várias situações, a mestrandia observou que boa parte dos alunos não tinha esse sentido desenvolvido. Quando lhes era tirada a visão, eles erravam as notas. Foi nesse momento que utilizamos o teclado-cego. Ele foi usado no início de cada aula, somente nos exercícios indicados por Keilmann e em alguns exercícios de notas isoladas de autoria de Heinz Walter (volume 2).

Finalmente nos concentramos no **processo de execução**. Aqui o aluno deveria manter um ritmo estável e executar o trecho musical sem interrupções, incluindo todas as informações anteriormente armazenadas pela memória visual, usando as outras memórias musicais (rítmica, auditiva, tátil, motora, intelectual, analítica, etc), bem como todo o conhecimento prévio adquirido anteriormente nos seus estudos. Deveria ainda manter constantemente as mãos no teclado e os olhos voltados para a partitura, a fim de que esses dois sentidos fossem utilizados de forma correta.

Além dos exercícios indicados pelo autor, durante as aulas fizemos uso de um repertório diversificado, desconhecido da classe, incluindo peças solo e a quatro mãos, sem a utilização do teclado cego. As peças foram escolhidas com o intuito de sanar as dificuldades da classe. A cada dificuldade vencida, outras eram apresentadas. Com o tempo, foram inseridas peças de maior dificuldade técnica, a fim de que os alunos melhorassem sua leitura. A leitura do repertório a quatro mãos foi muito proveitosa, pois os alunos, em peças diferentes, ora executavam o *piano primo*, ora o *piano secondo*. Isso permitiu que eles desenvolvessem uma execução nas duas mãos, ora na clave de fá, ora na clave de sol. Eles ainda executavam uma das partes e observavam o que o outro pianista estava fazendo, para poder interagir com seu parceiro.

Observamos, entretanto, que a maioria dos alunos executava as notas e o ritmo certo, sem se preocupar com a interpretação e a dinâmica da peça. Foi necessário chamar a atenção para estes detalhes da partitura, bem como trabalhar a audição interna do aluno, para que ele desenvolvesse um senso interpretativo. Assim, antes da execução, eles deveriam imaginar como a melodia deveria soar, cantando internamente, e qual a dinâmica que seria empregada.

Segue abaixo, o repertório complementar utilizado, incluindo peças tonais e de diversas técnicas composicionais do séc. XX. Evitamos, neste curso, peças envolvendo o serialismo e o dodecafonismo, por necessitarem de um conhecimento prévio desta linguagem por parte dos alunos. Isto não significa que este repertório não possa ser trabalhado posteriormente.

- *Children's Piano: Pieces by Soviet Composers*. Trata-se de um álbum musical de dificuldade média, desconhecido dos alunos, com 29 peças curtas de compositores russos, entre eles: Alexander Gladkovsky, Nikolai Miaskovsky, Elena Gnessine, Vladimir Fehre, Mikhail Rauchverger, Dmitri Kabalevsky, Ivan Shishov, Vassily Barvinsky, Serge Prokofieff, Alexander Goedicke e Anatole Drosdoff.
- *Easy Original Piano Duets - Everybody's Favourite Series nº 3*. Este álbum de 139 páginas foi escolhido pela diversidade de compositores e estilos. São 45 peças originais para piano a quatro mãos de autores como Anton Arensky, Ludwig van Beethoven, Georges Bizet, Johannes Brahms, Karl Czerny, Anton Diabelli, Cornelius Gurlitt, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Robert Schumann, Peter I. Tchaikovsky e outros.
- Lillie H. Phillip - *Piano Study: Application & Technique*. O livro foi usado no início do trabalho, para treinar a observação dos alunos quanto aos desenhos da partitura na

visão prévia de cada peça a ser executada. É um livro sobre técnica pianística e contempla um repertório onde as dificuldades técnicas precisam de um trabalho específico.

- *Waltzes by 25 Contemporary Composers*. O álbum consta de 25 valsas de diferentes compositores contemporâneos: Alden Ashforth, John Cage, Richard Felciano, Ross Lee Rinney, Philip Glass, Lou Harrison, Robert Helps, Karl Kohn, Zygmunt Krauze, Robert Moran, Alan Sout, Ivan Tcherepnin e outros. A partir de uma conversa telefônica entre os compositores Robert Helps e Robert Moran e com o apoio da C.F. Peters Corporation, este álbum de música contemporânea foi editado. As peças são de média a grande dificuldade.
- Alexander Tikhonovich Grechaninov - *Children's Book* op. 98. Inclui 15 peças de pouca dificuldade, que foram usadas no início do trabalho.
- Alexandre Tansman - *Happy Time*. Volumes 1, 2 e 3. Book 1 – primary, book 2 – elementary e book 3 – intermediate trazem 15, 13 e 10 pequenas peças, respectivamente. As músicas são muito interessantes e em linguagem musical bem moderna.
- Bela Bartók - *Bartók for Two*. Trata-se de transcrições para piano a quatro mãos de Benjamin Suchoff de cinco peças do Mikrokosmos de Béla Bartók de nível iniciante e intermediário.
- Carl Reinecke - *Five Serenades for the Young* op. 183. Trata-se de cinco pequenas suítes chamadas Serenades, compostas de várias peças de média dificuldade.
- Daniel Gottlob Türk - *Tonstücke: für vier Hände* volume 1. Trata-se de um livro que contém obras a quatro mãos do autor como: 4 Sonatinas, várias Suítes, Marchas, Danças e outras peças diversas. De dificuldade média, estas peças nos ajudaram muito durante o trabalho a quatro mãos.
- Dimitri Shostakowitsch - *Kinderheft*. O livro para crianças consta de 6 peças fáceis em escrita moderna.
- Ernst Widmer - *Ludus Brasiliensis*: 162 peças progressivas para piano, vol. 2 e 3. São álbuns que visam contribuir para a iniciação ao piano e abrem caminho para a compreensão da música moderna. Escolhemos os volumes 2 e 3 com peças de dificuldade média. Inclue peças escritas exclusivamente para leitura à primeira vista.
- Francis Poulenc - *Villageoises*: Petites Pièces Infantines pour piano. É uma suíte de 6 peças com uma linguagem musical moderna.

- Georges Bizet - *Children's Games*: 12 Original Pieces for Piano Duet. A suite é uma das mais famosas peças para piano a quatro mãos, de grande dificuldade pianística.
- Granados, *Cuentos de La Juventud* op.1. Este álbum é formado por 12 peças espanholas para piano solo, de dificuldade média.
- Heinz Walter - *Klavierschule*. Volumes 2 e 3. Trata-se de um método para piano incluindo teoria musical, técnica pianística, exercícios e pequenas peças para piano solo e a quatro mãos.
- Heinz Walter - *Spiel auf Tasten*: Neue Studien am Klavier für Schüler der Unterstufe. É um livro para piano solo que pode ser dado quando o aluno estiver fazendo o volume III do Klavierschule.
- Katchaturian – *Ten Pieces for the Young Pianists*. Trata-se de 10 pequenas peças para piano solo, em escrita moderna e de dificuldade média.

Ao término do curso foram obtidos os seguintes resultados:

- Os alunos passaram a olhar quase que exclusivamente para a partitura. Com esse comportamento eles não perdiam um tempo precioso nas idas e vindas dos olhos da partitura para o teclado e vice-versa;
- Eles criaram o hábito salutar de dedicar alguns segundos para observar a partitura, antes de tocá-la, analisando alguns detalhes do texto escrito;
- Eles desenvolveram uma percepção musical mais aguçada, fato que propiciou maior segurança na execução;
- Eles assumiram a atitude de continuar tocando mesmo quando algum erro ocorria, suplantando o hábito antigo de interromper a execução a cada erro realizado;
- Eles passaram a se preocupar com a interpretação musical. Não tocavam apenas as notas e os ritmos certos, observavam também o fraseado;
- Eles desenvolveram maior exatidão rítmica e melódica, diante do hábito de manter o contato com as teclas. Isto fez com que eles não errassem tanto o dedilhado.
- Eles diminuíram o grau de tensão ao executarem as peças à primeira vista.

3.2. Os Questionários de avaliação

Com a intenção de obter uma avaliação do curso oferecido por parte dos participantes, foram organizados dois questionários padrões, um antes do início do curso e outro ao término das atividades. Todos os questionários respondidos estão no anexo desta pesquisa. Nesta seção constam apenas os depoimentos mais direcionados aos propósitos da pesquisa. Os questionários seguiram o seguinte modelo de indicação bibliográfica no texto: Sobrenome do aluno participante, ano, número do questionário e número da pergunta. Exemplo: (FULANO, 2008, q. 1, perg. 2). O primeiro questionário teve o objetivo de saber se o aluno já havia participado de algum curso de leitura à primeira vista, se ele a praticava e qual o seu interesse no curso. Já o segundo questionário foi direcionado para avaliar o nível de aproveitamento obtido após a realização do curso e se o aluno teria interesse na continuidade do curso.

Não houve intenção de quantificar os dados coletados, mas sim, obter um padrão de avaliação qualitativo. Essa prática tem sido constantemente utilizada na avaliação de metodologias de ensino, pois permite incorporar à pesquisa, uma amostragem intencional, direcionada e particularizada. O artigo de Hugo Cogo Moreira no livro *Ensino, Música & Interdisciplinaridade*³⁸, assim se refere à pesquisa de natureza qualitativa:

Na pesquisa qualitativa [...] a estratégia de amostragem é conhecida como amostragem intencional (purposeful sampling). Nesse caso, exclui-se qualquer forma de aleatoriedade no processo de seleção das unidades amostrais. Observa-se uma ruptura na lógica e na estratégia de compreender e abordar os dados. O pesquisador utilizará apenas os sujeitos que melhor puderem responder suas dúvidas ou questionamentos delimitados no projeto. Na pesquisa qualitativa abre-se mão do acaso para trabalhar com a lógica e a racionalidade. O pesquisador escolhe ativamente a amostra que melhor auxiliará a compreender um determinado fenômeno em questão; não se observa o interesse em estabelecer leis gerais para uma determinada população. Foca-se normalmente em estudos constituídos de casos únicos ou com amostragens reduzidas. Dizer que a amostragem intencional não é estatisticamente representativa de uma população é de certa forma um equívoco, pois essa, como acima explicado, não visa ser representativa ou estabelecer leis gerais. A amostra em pesquisas qualitativas é observada de forma profunda por meio de entrevistas abertas ou semi-estruturadas que muitas vezes são coletadas por meio de gravações (LIMA, 2009, p. 213-4).

Para este autor os dados resultantes das entrevistas ou questionários realizados, podem ser avaliados por meio de diferentes tipologias de análise do conteúdo, pois as características

³⁸ O título do artigo é: *Qual método usar? Pressupostos teóricos, delineamento e estruturação do método quantitativo.*

sintáticas e semânticas do corpo textual permitirão ao pesquisador fazer diversos níveis de conjecturas. Esse processo é totalmente diferente dos testes estatísticos utilizados pela metodologia quantitativa. Hugo Cogo Moreira entende que a pesquisa de natureza qualitativa busca encontrar a melhor amostra nas respostas obtidas - aquela que contem elementos capazes de responder e esclarecer dúvidas levantadas. Dessa maneira, se diferentes pesquisadores fossem interrogados a respeito de qual amostra eles escolheriam para responder uma determinada pergunta, diferentes possibilidades poderiam ser estipuladas. Na pesquisa qualitativa não existe uma regra definida a respeito do melhor tamanho da amostra, ou quais seriam os elementos necessários para responder à pergunta do pesquisador. Nesses casos, a amostragem está mais relacionada com o critério de julgamento do pesquisador do que com o número de amostragem preestabelecido. O tamanho da amostra dependerá daquilo que o pesquisador quer saber, da proposta da investigação, do que será útil para a condução da pesquisa e de quanto tempo e recursos disponíveis o pesquisador possui para realizar sua tarefa. Essa indefinição e falta de regra no que se refere ao tamanho amostral das pesquisas qualitativas, não reduz a credibilidade e a validade dos achados, pois simplesmente não são compatíveis com a lógica e estruturação da amostragem probabilística, em que o acaso e a significância estatística são elementos primordiais. Portanto, a coerência, a credibilidade e a validade serão fatores que dependerão muito mais das capacidades analíticas e observacionais de cada cientista, do que meramente do tamanho amostral em si. Observa-se que nesse processo de análise, os dados coletados terão maior ou menor pertinência, dependendo da experiência do pesquisador diante do fenômeno. Alguns cientistas terão mais capacidade para absorver informações e elaborar possíveis hipóteses (dedução) de acordo com suas habilidades, do que outros. Isso não acontece na pesquisa quantitativa que testa hipóteses (LIMA, 2009, p.217-9).

3.2.1. Primeiro Questionário

Este questionário foi aplicado na primeira aula do curso, ou seja, antes do método de W. Keilmann ser aplicado. Seguem as perguntas formuladas:

- 1) Há quanto tempo estuda piano?
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade?
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente?
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta?

- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano?
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano?
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista?
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento?
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito?
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área ?
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano?
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista?
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa?
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área?
- 15) Qual seu interesse nesta área?
- 16) O que espera desta iniciativa?
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista?
- 18) Concorda em participar desta pesquisa?
- 19) Concorda em que seu nome apareça ou prefere preservar a sua identidade, sendo denominado sujeito 1, 2, etc..
- 20) Concorda em frequentar durante 12 semanas estas aulas, que serão de duas horas?
- 21) Está disposto a seguir estas orientações e evitar faltar a estes encontros?

Como dissemos anteriormente, nossa intenção com este questionário era conhecer os alunos, saber como se sentiam com relação à leitura à primeira vista, se já tinham participado de algum curso na área e se tiveram acesso a um método específico.

Todos os alunos consideraram importante um pianista ter uma boa leitura à primeira vista. A aluna Priscilla assim se manifesta:

Sim, tanto para facilitar o estudo, o que permite que durante o semestre nos dediquemos mais a trabalhar as músicas do que à sua leitura e para ter maior versatilidade, considerando as diferentes atuações que o pianista pode assumir além de ser um concertista - o que se aplica, na verdade, a casos restritos (RIBEIRO, 2008, q.1, perg.7).

Nenhum dos alunos teve acesso anterior a um método de leitura à primeira vista. Dois alunos, até então, nunca haviam trabalhado a leitura à primeira vista, dois outros trabalharam essa habilidade na aula de música de câmara e somente um, na aula de instrumento. Além

disto, os que tentaram desenvolver esta atividade por conta própria não persistiram na prática e não obtiveram resultados positivos.

3.2.2. Segundo Questionário

O segundo questionário foi aplicado no encerramento dos trabalhos, contendo a avaliação do curso pelos participantes. É bom que se esclareça que o tempo exíguo entre a realização do curso e a possibilidade de observação dos resultados pela mestrandia não possibilitou a produção de uma avaliação precisa e substancial. Mesmo assim, algumas respostas foram valorizadas. Uma avaliação pedagógica de maior efeito seria possível se a mestrandia tivesse tido a oportunidade de acompanhar a *performance* desses alunos em um espaço de tempo maior (um ou dois anos), fato que não ocorreu.

O questionário contou com as seguintes perguntas:

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista?
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método?
- 4) A professora soube trabalhar com o tema?
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas?
- 6) Concorda com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos.
- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann?
- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório?
- 9) Concorda em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar?
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista?
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida?
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista?

- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações?
- 14) Indicaria este curso a algum colega?
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ?
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática?
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance?
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado?
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente?

Das respostas obtidas, a aluna Beatriz Chaim Salles fala da importância da leitura à primeira vista para os pianistas: “principalmente na área de co-repetição [...] já que através da leitura rápida, há uma facilidade maior para observar outros aspectos da música além das notas” (SALLES, 2008, q.2, perg.1). Os demais alunos disseram que, se tivessem uma boa leitura à primeira vista, poderiam dedicar mais tempo ao estudo do repertório e da técnica.

Os alunos consideraram o método de Wilhelm Keilmann bom, porque ele trabalha o desenvolvimento dessa habilidade de forma progressiva. A aluna Priscilla assim se expressa: “surpreendente, pois eu não tinha idéia de como seria um curso de leitura à primeira vista, imaginava que seria algo que não desse para se ensinar, mas que se aprende somente com a prática. O curso fez mudar minha opinião a respeito” (RIBEIRO, 2008, q.2, perg.2).

Camila Cursio Brioli afirma que só se deu conta de que tinha um tato desenvolvido quando foi impedida de olhar para o teclado ao executar os exercícios: “Isso ajudou a tocar as peças posteriormente sem olhar, acho que principalmente pela confiança adquirida” (BRIOLI, 2008, q.2, perg. 3). Rodrigo comentou: “confesso que nunca tinha pensado a respeito de procurar as notas pelo tato. Isso realmente poupa aquelas olhadelas no teclado que nos desconcentram da partitura” (CUNHA, 2008, q. 2, perg.3).

Todos os participantes declararam ter aprendido técnicas importantes para desenvolver sua execução, tanto nas peças solo quanto nas peças a quatro mãos. Priscilla Barbosa Ribeiro declara:

Um aspecto importante desse trabalho é que ele consiste, em parte, na conscientização, por parte do aluno, de atitudes que ele já assume automaticamente quando lê [...] mesmo esta percepção já estando automatizada, é importante estar consciente dela, particularmente numa situação de leitura. A professora nos orientou também com relação a outros aspectos que facilitam a leitura, como a observação do desenho rítmico realizado em cada mão, checando qual a relação entre o desenho de cada uma e a estrutura que se repete. A leitura harmônica das mãos isoladamente ou em conjunto também é um fator que pode facilitar a leitura, dentre outros apresentados (RIBEIRO, 2008, q. 2, perg. 4).

A maioria dos alunos admitiu ter obtido uma boa leitura após a realização do curso, mas gostariam que esse trabalho se estendesse por um período maior.

Todos os participantes concordaram que o teclado-cego foi uma ferramenta importante para o trabalho e que ajudou na exclusão do vício de olhar para o teclado. Priscilla Barbosa Ribeiro assim se manifesta quanto ao fato:

[...] ele nos ajuda a criar mais intimidade entre as mãos e o teclado, ou ajuda a percebê-la, pois na verdade tal intimidade já existe. Além disso, o uso do teclado-cego reduz as ‘atividades’ da visão na leitura, permitindo que esta se concentre principalmente na partitura musical. Essa prática é importante e, com o tempo, é assimilada e passamos a não olhar para as mãos mesmo na ausência do objeto que cobre o teclado. Ter essa independência é importante particularmente nas leituras em conjunto, quando muitas vezes é necessário olhar para um regente ou para outros músicos (RIBEIRO, 2008, q. 2, perg.6).

Quanto aos exercícios do método de Wilhelm Keilmann, os participantes em geral consideraram bons, tanto no tocante à gradação crescente das dificuldades, quanto à falta de previsibilidade dos exercícios, fazendo-os estar obrigatoriamente atentos à partitura. A aluna Cintia Pereira Gasparetti complementa: “Ele trilha todo um caminho e quando nos damos conta, estamos tocando notas duplas, saltando no teclado com as mãos sem sequer olhar para elas, e está tudo bem. Simplesmente estamos lendo” (GASPARETTI, 2008, q. 2, perg.7).

O depoimento de Priscilla Barbosa Ribeiro resume as opiniões sobre o material usado nas aulas:

Acredito que o repertório paralelo ao de Wilhelm Keilmann complementou de forma produtiva a proposta deste compositor, pois pudemos sentir os efeitos dos exercícios realizados em peças de diferentes estilos, inclusive a quatro mãos. Foi também importante na medida em que buscávamos aplicar nas leituras o que havia sido praticado anteriormente. A seleção das peças foi muito boa, pois muitas delas eram mais contemporâneas e, por isso, imprevisíveis (RIBEIRO, 2008, q. 2, perg.8).

Houve unanimidade quanto à suspensão do uso do teclado-cego na execução do repertório complementar. Vejamos o depoimento da aluna Cíntia Pereira Gasparetti: “[...] sempre começávamos com o método de Wilhelm Keilmann com o ‘teclado-cego’, então não adiantava olharmos para o teclado. Quando abordávamos o repertório complementar, sem o ‘teclado-cego’, naturalmente não olhávamos porque já tínhamos nos habituado a não ver nossas mãos, somente a partitura” (GASPARETTI, 2008, q.2, perg. 9).

Segundo os participantes, a presença de um professor atuando em aula foi muito produtiva por mostrar falhas e complementar as informações propostas pelo método, o que corrobora ainda mais a importância de uma disciplina dessa natureza nos cursos de instrumento, ministrada por um professor. O método em si, não é suficiente para o aprendizado da leitura à primeira vista.

Ao final do curso, por ter havido certo avanço na leitura à primeira vista depois de realizarem o curso, os alunos se sentiam mais confiantes e seguros. A metodologia de Wilhelm Keilmann e o uso do teclado-cego foram apontados como fatores pedagógicos inovadores para o desenvolvimento dessa habilidade.

3.3. Das Entrevistas

Além da aplicação da metodologia de Wilhelm Keilmann e dos questionários de avaliação, entrevistamos alguns pianistas e professores do cenário musical brasileiro, com o intuito de averiguar se a leitura à primeira vista é uma habilidade que tem sido utilizada em suas aulas de instrumento e como eles aprenderam essa habilidade. Para entrevistá-los foi adotado um questionário semi-estruturado contendo as seguintes questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
- 2) O que entende por leitura à primeira vista?
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*?
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade?
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico?
- 7) Concorde que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas?
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida?

Foram entrevistados os seguintes pianistas e professores de instrumento:

- Achille Picchi
- Alex Sandra Grossi
- André Rangel
- Angela Volcov
- Claudio Richerme
- Diva Evelyn Reale
- Eduardo Monteiro
- Estela Caldi

- Flavio Augusto
- Gilberto Tinetti
- Glacy Antunes
- Hermes Daniel Jacchieri
- Marco Antonio de Almeida
- Lilian de Almeida
- Marcylda Clis
- Margarida Fukuda
- Marisa Lacorte
- Marizilda Hein
- Nahim Marun
- Paulo Gori
- Paulo Steinberg
- Renato Figueiredo
- Ricardo Ballesterro
- Rosana Civile
- Scheilla Glaser

As entrevistas foram editadas pela mestranda e estão enumeradas em ordem alfabética no anexo. Não constam dos anexos, as entrevistas de Lilian de Almeida, Marco Antonio de Almeida e Renato Figueiredo, devido à falta de envio, por e-mail ou impressa, da autorização de publicação do texto editado.

Não houve interesse por parte da mestranda em quantificar os dados coletados. Apesar da importância de todos os depoimentos, foram utilizadas no corpo do trabalho as respostas mais direcionadas ao assunto abordado. A indicação bibliográfica adotada foi a seguinte: sobrenome da mestranda, ano de realização da entrevista, número da entrevista, número da pergunta. Exemplo: (RISARTO, 2008, entrev. 1, perg. 2)

Das entrevistas constatou-se, ainda, que a maioria dos entrevistados desenvolveu uma boa leitura à primeira vista no estudo sistemático do instrumento e na preparação de um repertório variado para solo, música de câmara e acompanhamento de cantores, e não através de uma metodologia específica voltada para essa habilidade. André Rangel e Flavio Augusto admitem que, antes mesmo de serem alfabetizados, já liam partituras.

André Rangel, aos quatro anos de idade, aprendeu a ler música desenhando. Depois, seguindo os conselhos de sua professora, passou a ler à primeira vista toda partitura que estivesse ao seu alcance. Só mais tarde, nos Estados Unidos, teve aulas diretamente voltadas ao desenvolvimento dessa habilidade. Aí ele aprendeu a relação que havia entre a velocidade dos olhos e a velocidade motora, os padrões de escrita musical, e outros ensinamentos. É

interessante observar que ele também trabalhou, da mesma forma que W. Keilmann, a leitura tátil e a leitura visual:

Os olhos começaram a captar os desenhos da escrita daquele compositor [...] Muito mais tarde eu aprendi que a velocidade com que você toca piano e pensa que você tem, é a velocidade dos seus olhos. Se você treina os seus olhos para trabalharem rapidamente, você tem uma velocidade motora [...] Sedimentei isso quando fui fazer meus cursos nos Estados Unidos, porque comecei a entender que quanto mais rápido o olho passeava pela partitura, mais rápido eu tocava, porque a velocidade do olho não só é mais rápida, como o campo de visão é maior. Os dedos vão obedecer à visão só se você tiver uma total confiança na idéia espacial do que é o teclado do piano, porque se você tem que olhar para o teclado, você já perdeu tempo. Você tem que fazer aquilo tudo com muita rapidez, mas uma rapidez sem *stress*, porque é uma coisa natural [...] Minha mãe já fazia brincadeiras nesse sentido [...] cobria o teclado com o feltro do piano e eu tocava as minhas peças sem ver, ou então eu olhava para a música e ela colocava um papel para que eu não visse minhas mãos. Minha professora do Rio também me ensinou como treinar um salto ao piano sem olhar para o teclado - você coloca a mão que não irá tocar na tecla seguinte à desejada e leva a mão que irá tocar à tecla onde sua mão deve chegar. Você faz isso várias vezes e pronto (RISARTO, 2008, entrev.3, perg.1-2).

Flavio Augusto começou a estudar piano aos 3 anos e meio, o que lhe permitiu adquirir uma boa leitura musical:

Até hoje, sinto ter muito mais facilidade para ler um “texto musical” do que para ler livros propriamente ditos. Porém, anos mais tarde, quando comecei a lecionar música, tive que encontrar maneiras de passar tais “processos” para os alunos, afinal, percebia claramente que as minhas facilidades não eram as facilidades de todos. Assim, comecei a tentar “teorizar” aquilo que, até então, era um processo intuitivo para mim – a “leitura”. Ainda hoje, sinto uma grande dificuldade nisso. Primeiro, pela falta de métodos existentes no mercado. Comprei alguns livros que falavam sobre o assunto (como, por exemplo, o livro “*Como ler uma partitura*” – Cadernos de Música da Universidade de Cambridge – editada no Brasil pela Jorge Zahar Editora), porém achava tudo muito vago e de pouca utilidade “prática”. Assim, preferi fazer com que os alunos tentassem olhar as partituras de uma maneira “gráfica” (RISARTO, 2009, entrev. 9, perg.1)

Tal comportamento (observar a grafia da partitura) também é utilizado na metodologia de W. Keilmann, quando por meio de ordenamento contínuo ele faz o aluno reconhecer nos desenhos da notação musical, os padrões musicais necessários para obtenção de uma boa leitura à primeira vista.

Ricardo Ballestero desenvolveu uma boa leitura ao acompanhar frequentemente inúmeros cantores. A partir desse trabalho ele criou algumas diretrizes pedagógicas, as quais tem aplicado nas aulas que ministra na ECA/USP na disciplina *Colaboração Pianística: Técnicas, Prática e Repertório*. Como ele mesmo menciona: “Não é realmente a aplicação de um método em si, mas a aplicação destes conceitos” (RISARTO, 2008, entrev. 20, perg.1).

Gilberto Tinetti, que também desenvolveu sua leitura trabalhando um grande repertório pianístico e camerístico, restringe um pouco mais a maneira intuitiva de aprender essa habilidade, quando afirma que o instrumentista precisa ter um estudo de harmonia suficiente para obter uma boa *performance* à primeira vista. Graças à indicação do cantor Eladio Perez Gonzalez, ele começou a estudar harmonia com o Prof. H. J. Koellreutter, obtendo excelentes resultados performáticos:

A minha experiência com leitura à primeira vista nunca foi resultado de um curso ou de aulas de leitura à primeira vista [...] Acho que um dos fatores fundamentais que contribuem para uma leitura melhor é o conhecimento da harmonia porque a gente olha para o desenho de um acorde e já sabe como ele vai soar, então a mão vai, pelo menos aproximadamente certo, no acorde. [...] eu sou plenamente a favor de que haja uma sistematização de um curso de leitura à primeira vista, com métodos específicos desenvolvidos por alguns especialistas [...] um curso de leitura à primeira vista não pode ser uma coisa meramente empírica, mas tem que mostrar a valorização da harmonia, tem que provar ao aluno que ele precisa conhecer música mais a fundo (RISARTO, 2008, entrev. 10, perg. 1).

Ricardo Ballesterio, além de corroborar essa afirmativa, declara o quanto o ensino teórico deve estar ligado à prática musical:

O que eu sinto é que existe um estudo ligado à harmonia, existe um estudo ligado à percepção, existe um estudo ligado à interpretação da música em seu instrumento, e estes segmentos não se cruzam. Se o aluno souber analisar seis tipos de acordes, se ele conseguir fazer música com isto, se ele conseguir ouvir estes acordes, é melhor do que saber todos os acordes cromáticos, e tocar um acorde na tônica e um acorde muito longe da tônica da mesma forma. Baseado nisso, eu vejo que a leitura à primeira vista é uma disciplina que deveria estar ligada especialmente à questão da harmonia, no caso da música tonal. Quanto mais você conhece os materiais musicais, mais rapidamente você vai identificá-los. No caso dos pianistas, o que eu vejo é que eles olham para a partitura e ainda continuam soletrando, lendo notas, demonstrando uma falta de conhecimento do material musical [...] Por exemplo: o trecho é em dó maior e o que quer dizer dó maior ao piano? E este dedilhado já está automatizado? E o lado da técnica? Então faltam estas abordagens. Eu acho que a leitura à primeira vista no Brasil deveria estar muito ligada a um trabalho de harmonia ao teclado. Não que se encerrasse aí, mas isto forçaria os alunos a pensarem num número menor de signos. Por exemplo: na minha opinião, pedir ao aluno para realizar um baixo contínuo é um exercício que vai ajudar muito; quando tudo estiver escrito, eles devem fazer o trabalho oposto. Assim como o músico popular lê cifras, o pianista, da mesma maneira, não deve soletrar as notas, mas identificá-las harmonicamente. Então, eu acho necessário um curso de leitura à primeira vista, contanto que esteja associado às outras disciplinas (RISARTO, 2008, entrev. 20, perg. 6).

Eduardo Monteiro fala sobre a importância do solfejo para a leitura à primeira vista:

Eu estudei na França e você observa que lá todo mundo lê muito bem, porque eles têm um treinamento de solfejo muito forte, desde criança. Uma vez me contaram sobre um concurso de leitura à primeira vista entre França e Alemanha, (onde só os dois países

participavam) e que os franceses sempre ganhavam por causa deste treinamento que eles faziam (RISARTO, 2009, entrev. 7, perg. 1) .

Estela Caldi declara que o trabalho de solfejo realizado nas 7 claves e em textos manuscritos também auxilia o desenvolvimento da leitura à primeira vista, além do estudo harmônico e estilístico (RISARTO, 2009, entrev. 8, perg.1).

Nahim Marun é enfático ao afirmar a importância de se introduzir uma disciplina de leitura à primeira vista nos cursos de bacharelado em instrumento:

Seria interessante criar-se um curso específico de leitura à primeira vista no currículo escolar, além da orientação instrumental de técnica e repertório. Portanto seriam duas aulas separadas, com objetivos distintos, mas complementares [...] Não trabalho leitura durante a aula de instrumento-piano, porque o tempo de aula é muito escasso. Tratar de muitos assuntos simultaneamente pode não produzir bom resultado. Organizo minhas aulas em duas partes: técnica, de quinze a vinte minutos, e o restante da aula, repertório. Recentemente, criou-se uma disciplina na UNESP chamada “Prática de Leitura e Repertório” que engloba as aulas de instrumento, leitura e conhecimento de repertório [...] Esse ano, por exemplo, implantei um teste, como se faz nos Estados Unidos, para reconhecimento de obras. Em dois dos cursos que ministrei, um na graduação e outro na pós³⁹, apliquei o teste e senti que todos os alunos foram impelidos a ouvir com atenção e várias vezes o repertório escolhido. Ouvir é essencial, e nós, como educadores, temos o dever de incentivar os alunos a adquirirem esse hábito [...] Veja, Maria Elisa, parece que estou fugindo do assunto, mas de fato, não estou! Uma boa leitura à primeira vista pressupõe também o conhecimento dos estilos e do repertório na prática, vivenciando-os auditivamente e também ao instrumento. E digo ainda mais, acho que os pianistas têm o dever de conhecer os instrumentistas de seu tempo e do passado. Quando menciono pianistas como Brailowsky, Paderewsky, Petri, Michelangeli, Casadesus, Gulda, Serkin, Anda, Haskil e tantos outros, a maioria não conhece. Eles não têm idéia da importância dessas pessoas para a arte musical e pianística. Conhecer estilo e história da interpretação é fundamental para estruturar toda a criatividade do instrumentista. Somente através da História da Interpretação, ou seja, conhecendo-se os intérpretes do passado e refletindo sobre o resultado de seus trabalhos, um pianista contemporâneo poderá construir com segurança, o seu estilo próprio (RISARTO, 2008, entrev. 17, perg. 5 e 6).

Marisa Lacorte apresentou um dado importante para a implantação dessa disciplina nos bacharelados de instrumento. Cada vez mais, devido aos problemas de ordem econômica, as instituições de ensino têm seus interesses pedagógicos voltados à produção de aulas coletivas de instrumento, e não a aulas individuais. Uma disciplina específica para desenvolver essa habilidade seria providencial.

³⁹ *Leitura e Prática de Repertório*, no curso de Bacharelado em Instrumento - Piano e *O Repertório para Piano do Século XX*, no curso de Pós-Graduação, ambos ministrados no Instituto de Artes da UNESP pelo Prof. Dr. Nahim Marun em 2008.

Um aspecto importante apresentado por alguns entrevistados é o fato de que a boa leitura à primeira vista não está necessariamente relacionada à boa *performance*. Muitos pianistas são excelentes instrumentistas pelo fato de terem estudado, por longo tempo, um repertório vastíssimo, sem se preocuparem em desenvolver essa habilidade. Gilberto Tinetti admite que um estudo intenso e dedicado, pode prescindir da leitura à primeira vista. “É o que se pode observar com esses enormes talentos que não lêem à primeira vista. Sem dúvida e, antes de mais nada, perderiam menos tempo se o fizessem” (RISARTO, 2008, entrev.10, perg.7).

Uma prova dessa afirmativa está no depoimento do pianista e professor Claudio Richerme. Em sua entrevista ele conta que, poucas vezes, desenvolveu um repertório voltado à música de câmara e, quando o fez, sempre teve tempo para preparar as peças com calma. Por conta disso, ele não tem uma boa leitura à primeira vista. Seu trabalho performático não se concentra no desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Hermes Daniel Jacchieri, também partilha dessa idéia e apresenta um dado importante a ser considerado. Declara que há casos em que os alunos têm tanta facilidade para decorar, que acabam tocando muito bem o repertório estudado, sem se preocuparem em ler à primeira vista. (RISARTO, 2008, entrev.12, perg. 7 - 8).

Da mesma forma, Eduardo Monteiro explica: “Naturalmente, uma boa leitura ajuda na preparação e aprendizado da obra e sobretudo na velocidade em que esse aprendizado se dá. Não obstante, alunos com leitura não tão boa, podem chegar ao mesmo resultado ou até a resultados melhores, através de um aprofundamento no estudo, que independe da leitura” (RISARTO, 2009, entrev. 7, perg. 8). Ele pensa que a leitura à primeira vista se desenvolve muito por força do hábito:

Eu nunca tive grande leitura, porque nunca fez parte do meu dia a dia. Por exemplo, eu nunca trabalhei acompanhando [...] e quem trabalha acompanhando vai desenvolvendo por conta do hábito, porque tem que fazer e vai fazendo. O que melhorou bastante a minha leitura foi dar aulas, porque, como tenho dois pianos na sala, eu fico o tempo todo demonstrando e tenho que ler. Hoje em dia a minha leitura é muito melhor do que era. Você vê que é uma coisa muito de hábito (RISARTO, 2009, entrev.7, perg. 6).

A entrevistada Diva Evelyn Reale acredita que uma boa leitura à primeira vista é muito importante para cameristas, pianistas acompanhadores, co-repetidores, pianistas de

orquestra, etc. Já para os solistas e recitalistas que vão se dedicar ao repertório pianístico solo, a boa leitura à primeira vista contribui para se ter uma idéia global da obra e para diminuir o tempo de preparo do repertório, mas o resultado final depende muito mais da forma como a obra é estudada:

[...] a qualidade da performance pressupõe, entre outros, um estudo inicial de mãos separadas, depois juntar as mãos bem devagar, sistematizar o dedilhado, evitando ao máximo possível a fixação de erros, sempre observando atentamente notas, ritmo, articulações, fraseado, agógica, dinâmica, juntamente com um trabalho de sonoridade, aumento gradual do andamento, conhecimento estilístico e do período ao qual pertence a peça, como também outros trabalhos de técnica pianística específicos exigidos para cada obra (RISARTO, 2008, entrev.6, perg. 7-8)

Alex Sandra Grossi declara que muitos alunos que têm facilidade na leitura à primeira vista, deixam passar detalhes importantes da execução e não têm muita paciência para desenvolver um estudo profundo do repertório. Para ela, até mesmo os cameristas têm que trabalhar certos aspectos interpretativos e sonoros. Ela vê essa habilidade como um pré-requisito para o bom *performer*: “Mas a *performance* é uma coisa complexa. Não posso falar só da leitura à primeira vista. São vários pontos que interferem na *performance* de um pianista. Eu diria que a leitura à primeira vista seria um ponto desta grande *performance*” (RISARTO, 2008, entrev. 2, perg. 7-8).

Marisa Lacorte, admite que a leitura à primeira vista deveria ser trabalhada desde o início do aprendizado, pois os adultos não são tão naturais quanto as crianças. Eles têm um poder de julgamento mais exacerbado: “A pessoa tem medo de ler porque sabe que sua leitura é ruim e a leitura é ruim porque a pessoa tem medo de sair lendo”. Para ela é importante que os instrumentistas desenvolvam um trabalho musical que inclua inúmeros aspectos. (RISARTO, 2008, entrev.15, perg.7).

A Prof. Angela Volcov não sabe se é a boa leitura que determina a desenvoltura na *performance*, ou se é a desenvoltura (proveniente da experiência, trabalho e talento) que também se manifesta na leitura: “Acho que as coisas estão interligadas, e quanto maior o conhecimento de diferentes repertórios, melhor a leitura à primeira vista [...] também acho possível que se tenha uma boa performance mesmo sem se ter uma boa leitura” (RISARTO, 2008,entrev.4, perg. 7-8).

Flávio Augusto não tem a menor dúvida quanto à questão: “Todos os grandes ‘músicos’ que conheci têm uma leitura extraordinária. São pessoas que possuem uma visão

muito diferente do *fazer musical*” (RISARTO, 2008, entrev. 9, perg.7). Para ele, a boa leitura à primeira vista facilita muito o trabalho pedagógico, pois permite ao professor trabalhar outras questões interpretativas: “O tempo da aula (com esse trabalho) pode ser usado apenas para a troca de idéias musicais, e não para a correção da leitura ‘equivocada’ de um texto” (RISARTO, 2008, entrev. 9, perg. 8).

Para Nahim Marun, a leitura à primeira vista é uma atividade complexa e precisa ser observada:

Eu tive muitos alunos que possuíam uma facilidade extraordinária para a leitura, que acabavam por banalizar a música. Paradoxalmente, a facilidade de leitura dessas pessoas lhes afastavam da real dimensão da interpretação musical. Assim sendo, a música tornava-se um aglomerado de notas e ritmos executados corretamente. Alguns acham ingenuamente, que seguindo algumas das orientações interpretativas da partitura já cumpriram bem seus trabalhos. Sabemos que não é bem assim! Essa atitude impede a descoberta e a criação de um estilo próprio de interpretação. Se a imaginação do músico não for além das notas escritas, interagindo completamente com as idéias do compositor, a comunicação com o ouvinte fica prejudicada e a música se torna estéril, perdendo totalmente sua função artística (RISARTO, 2008, entrev. 17, perg. 7).

É importante observar que, com exceção da pianista Marizilda Hein e da Prof. Margarida Fukuda, os demais entrevistados desconheciam o método de Wilhelm Keilmann. A Prof. Margarida utiliza o método de Keilmann em suas aulas e relata:

O método é bastante sistemático e eficaz, contendo exercícios com dificuldade progressiva começando com a leitura de notas simples, intervalos, tríades, tétrades sendo trabalhadas, ainda, transposições, leitura em movimentos paralelos, contrários, entre outros. Tem ajudado no desenvolvimento da leitura de alunos de diferentes faixas etárias e de níveis de adiantamento (RISARTO, 2008, entrev. 14, perg.4) .

Após a análise da metodologia de Wilhelm Keilmann de leitura à primeira vista ao piano, pudemos verificar que os procedimentos cognitivos e musicais e as habilidades necessárias à leitura à primeira vista, listadas no segundo capítulo deste trabalho, estão presentes neste método. A fundamentação teórica descrita no capítulo 2, portanto, permite atribuir à metodologia de W. Keilmann maior credibilidade pedagógica e científica.

Passamos, então, às considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos esta pesquisa-ação temos que considerar que as leituras bibliográficas trouxeram novos rumos à pesquisa e demonstraram a importância de se agregar aos cursos de leitura à primeira vista para pianistas, informações de caráter teórico relevantes.

Em outros cursos, realizados posteriormente, a mestranda verificou que alguns participantes não tiveram o mesmo aproveitamento pedagógico, suscitando dúvidas a respeito da origem das dificuldades demonstradas pelos alunos.

A visão seqüencial de aprendizado musical desenvolvida por Edwin Gordon em sua teoria auxiliou muito a compreensão dos caminhos percorridos pelo músico, para o aprendizado da lecto-escrita musical. Ficou provado que depois de cumpridas as etapas cognitivas expostas em sua teoria, vão sendo construídas as capacidades e habilidades necessárias ao desenvolvimento da lecto-escrita musical e subseqüentemente a leitura à primeira vista terá melhor desenvolvimento. Portanto, o aprendizado da lecto-escrita musical é um subsunçor para o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Restou notório que a leitura à primeira vista precisa ser praticada desde o início do aprendizado musical, trabalhando conteúdos musicais vivenciados anteriormente pelo aluno de forma gradativa, fato que propiciará ao aluno um equilíbrio maior entre o aprendizado da lecto-escrita musical e a própria execução.

Foi o trabalho de pesquisa bibliográfica que permitiu uma análise hermenêutica da leitura musical. A partir dos dados coletados, ficou clara a importância de se integrar outras áreas de conhecimento na pesquisa musical, fato que traz para a investigação, maior cientificidade e amplitude analítica. Com isso, a análise, ainda que superficial, dos procedimentos cognitivos presentes na atividade musical, permitiram verificar quais as habilidades que deveriam ser trabalhadas para o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Os questionários foram utilizados de forma qualitativa, tendo em vista o propósito da pesquisa. O diário das aulas elaborado pela mestranda poderá servir de base para outros cursos de leitura à primeira vista ou sua continuidade. As entrevistas editadas pela mestranda trouxeram questionamentos pertinentes que foram levantados e discutidos na pesquisa.

O fato dos alunos participantes manifestarem certo interesse em dar continuidade ao curso de leitura à primeira vista e a constatação de que o tempo destinado ao curso foi insuficiente para trabalhar os tópicos envolvidos no tema, corroboraram a iniciativa inicial da mestrandia de propor um curso regular de leitura à primeira vista, com a duração aproximada de dois anos, incluindo a aplicação do 2º volume do método de Keilmann.

Também ficou comprovado nas leituras efetuadas, que a metodologia de W. Keilmann está alçada em um substrato teórico básico, presente em boa parte dos pesquisadores consultados, sendo plenamente possível aplicá-la com regularidade em nosso sistema de ensino.

Concordamos plenamente com Lehmann e Ericsson ao afirmar que: “[...] a habilidade de ler à primeira vista não tem relação com o talento musical como um todo, nem representou um específico tipo de talento inato. Antes, a habilidade de leitura à primeira vista resulta de um tempo longo de deliberado engajamento em atividades que mantém um continuado aspecto de desafio” (LEHMANN E ERICSSON apud WRISTEN, 2005, p.54).

Várias teorias e áreas de conhecimento estiveram agregadas à investigação aqui realizada, entre elas, destaca-se a Teoria do Aprendizado Musical de Edwin Gordon, vista sob a perspectiva de Jerome Bruner e a Psicologia Cognitiva da Música, no enfoque de John Sloboda. A partir da Teoria de Gordon, ficou nítido que, na atualidade, a importância não está em saber como se ensina, mas em como se aprende, o que valoriza cada vez mais a inclusão da psicologia cognitiva nos processos de ensino/aprendizagem musical. Textos como os de H. Gardner, Sloboda e tantos outros, são muito bem vindos na educação artística e musical.

A pesquisa como um todo, se estendeu além de uma perspectiva eminentemente pianística, podendo ser aplicada na *performance* em geral.

A pesquisa apontou com certa nitidez, a falta de integração existente entre a prática musical e a teoria, o que impede a ampliação de pesquisas voltadas exclusivamente para a *performance*. Acreditamos que o futuro da pesquisa em *performance* está justamente na unificação destes dois pilares.

A pesquisa também demonstrou que a leitura à primeira vista é um dos tópicos a ser trabalhado na *performance* musical, mas não o único. Esta se compõe de outras atividades que

lhes são próprias e mais complexas. A presunção de que um bom leitor musical será um bom intérprete, é equivocada.

Ficou ainda comprovada a diferença tênue existente entre os conceitos de leitura à primeira vista e leitura prévia. A leitura prévia é um procedimento detalhado que envolve uma preparação anterior à própria execução. É um treinamento musical que o intérprete realiza antecipadamente, de partes de uma obra que irá executar posteriormente. Já a leitura à primeira vista, como a entendemos, pressupõe a execução imediata de um texto musical desconhecido, permeada por subsunções e habilidades que atuam durante esse processo.

Finalizando este trabalho, entendemos que seria pertinente dar continuidade a esta pesquisa, tendo em vista a complexidade do tema abordado.

REFERÊNCIAS

TEXTOS

AGAY, Denes. **The Art of Teaching Piano**. U.S.A. Copyright 1981, 2004 ed. Yorktown Music Press Inc. p.197-218.

ALBINO, César Augusto Coelho. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

ALBINO, César; LIMA, Sonia Albano de. A aplicação da teoria da aprendizagem significativa de Ausubel na prática improvisatória. In: **OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM**, vol. 14, nº 2, dez. 2008.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um Caminho para a percepção corporal**. Tradução: José Luis Mora Fuentes. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991, 196p.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coord. Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia. (Brasília, DF): Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade e São Paulo, 1989.

BARBACCI, Rodolfo. **Educacion de la memoria musical**. 4ª edicion. Buenos Aires: Editora Ricordi Americana, 1965, 132 p.

BERNARDES, Virginia. A percepção musical sob a ótica da linguagem. In: **Revista da ABEM**, nº 6, setembro de 2001, p.73-85.

BOLLOS, Liliana Harb. Performance na música popular: uma questão interdisciplinar. In: LIMA, Sonia Albano (org.) **Ensino, Música & Interdisciplinaridade**. Goiânia: Editora Vieira, 2009, p.107-124.

CARVALHO, Vivian Deotti; MACHADO, Brisa Broseghini; RAY, Sonia. Relações da performance musical com a anato-fisiologia. In: **Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música da RFG**, 2004.

CASNOK, Yara Borges. Ouvir, Escutar. In: **Anais do I Fórum Paulista de Musicoterapia**. Realização APEMESP, 1999, p. 80-88.

CASPURRO, Helena. Audição e Audição: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. In: **Revista da APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical**, 127, 2007. Disponível em :
<http://www.mulheravestruz.pt/downloads/DocenciaInvestigacao/Audica_e_audiacao-APEM.pdf>. Acesso em 9 jun. 2009.

CHAPON, Martine. **Le déchiffrage ou comment redonner sens à la lecture de la partition**. CEFEDM Rhône-Alpes, Promotion, 1998-2000. Disponível em:
<http://www.julien_boulier.net/IMG/le_dechiffrage_Isabelle_Poncet.pdf>. Acesso em 18 abr. 2010.

COLLINS-GEM. **Dictionary of Music**. William Collins Sons & Co. Ltd. 1980.

CRITELLI, Dulce Mára. **A analítica do Sentido: uma aproximação e interpretação do real na orientação fenomenológica**. São Paulo, EDUC: Brasiliense, 1996, 140p.

DUMONT, Lígia Maria Moreira. Os múltiplos aspectos e interfaces da Leitura. In: **Data Grama Zero** – Revista de Ciência da informação – v. 3, dez. 2002. Disponível em:
<http://www.dgz.org.br/dez02/Art_05.htm> Acessado em: 1 jul. 2007.

FIREMAN, Milson. O papel da memória na leitura à primeira vista. In: **Anais do SIMCAM4** - IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais – mai. 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. In: **Cadernos de Estudo: Educação Musical** 4/5, 1994, p.30-43.

FREIRE, Ricardo Dourado e SILVA, Verônica Gomes Archanjo de Oliveira. A Influência de Jerome Bruner na Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon. In: **Anais do décimo Quinto Congresso da ANPPOM**, 2005, p. 125-32.

FURLAN, Lenita Portilho. **Aprendizagem da Lecto-Escrita Musical ao Piano: Um Diálogo com a Psicogênese da Língua Escrita**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

GAINZA, Violeta, KESSLMAN, Susana. **Música y Eutonía**: El Cuerpo em estado de arte. 1ª ed. Buenos Aires: Lumen, 2003, 288p.

HARDY, Dianne. Teaching Sight-Reading at the Piano: Methodology and Significance. In: **Piano Pedagogy Forum**, v. 1, nº 2, May 1, 1998. Disponível em: <<http://www.music.sc.edu/ea/keyboard/PPF/1.2./1.2.PPF/ke.html>>. Acesso em 20 abr. 2007.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.1739.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 2ª ed. rev. e aum.- Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**: Como a Música captura nossa Imaginação. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva. 1998.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**: uma abordagem psicológica. 2ª edição revista. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KEILMANN, Wilhelm. **Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument**. Tradução para o inglês de Kurt Michaelis. New York. Henry Litolf Verlag/C.F.Peters nº 8165, 1972, método, vol. 1.

LAROUSSE Cultural. **Grande Enciclopédia**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1998.

LIMA, Sonia Regina Albano de (org.). **Ensino, Música & Interdisciplinaridade**. Goiânia: Editora Vieira, 2009.

_____, Sonia Albano de. **Investigação Hermenêutica nos processos de Interpretação Musical**. Resumo do texto proferido no I CIBRAPEC – I Conferência Internacional do Brasil de Pesquisa Qualitativa – 24 a 27 mar. 2004. São Paulo.

_____, Sonia Albano de (org.). **Performance & interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

_____, Sonia Regina Albano de. Performance: Investigação hermenêutica nos Processos de Interpretação Musical. In: Ray, Sonia (Org.). **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005-A, p. 91-114.

_____, Sonia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005-B.

_____, Sonia Albano de Lima & ALBINO, Cesar Augusto Coelho. El uso de procedimientos de investigación - Acción Artístico-Musical. In: **Memorias del Anais do XVI Congreso Mundial de Ciencias de La Educación**. Monterrey, Nuevo León, México, 2010. Resumos expandidos. ISBN 978 607 9036 – 00- 3. Colóquio n. 9. La interdisciplinariedad ¿Cuál es La Cuestión?

_____, Sonia Regina Albano de; RISARTO, Maria Elisa. **A leitura da obra de arte sob uma perspectiva hermenêutica**. 2010. Artigo no prelo.

MARTINS, Maria Helena. **O que é a Leitura**. 19ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Coleção Primeiros Passos; 74.

MATOS, Rebeca. Aprendizaje de la técnica básica pianística bajo el enfoque estratégico: Desarrollo de procesos cognitivos. In: **Musica Enclave Revista Venezolana** vol. 1, nº 1, septiembre-diciembre 2007. Disponível em:

<http://www.musicaenclave.com/AutoresCV/RebecaMatos/Aprendizaje%20de%20TBP%20bajo%20el%20enfoque%20estrat_gico%20_Definitivo_.pdf> Acessado em 21 mai. 2010.

MOREIRA, Hugo Cogo. Qual método usar? Pressupostos teóricos, delineamento e estruturação do método quantitativo. In: Lima, Sonia Albano de (Org.). **Ensino, Música & Interdisciplinaridade**. Goiânia: Editora Vieira, 2009, p. 205- 228.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. **Percepção Musical**: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – São Paulo, 2008.

PACE, Robert. Sight-Reading and Musical Literacy. In: **The Essentials of Keyboard Pedagogy**: A series of 10 monographs on basic elements of piano instruction. Lee Roberts Music Publications, Inc. 1999. Disponível em: <<http://iptfonline.com/Mono%201.pdf>>. Acesso em 3 mar. 2008.

PACHECO, Caroline. Transferência de habilidades cognitivas e a música: uma revisão. In: **Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais**. Mai. 2008.

PAIVA, Sérgio de & RAY, Sonia. O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para a leitura à primeira vista. In: **Anais do XVIº Congresso da ANPPOM**. Brasília: 2006, p. 1063-9.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

RAMOS, Ana Consuelo. **Leitura prévia e performance à primeira vista no ensino de piano complementar: implicações e estratégias pedagógicas a partir do modelo C(L)A(S)P de Swanwick**. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Orientadora: Sandra Loureiro de Freitas Reis, 11 nov. 2005.

_____, Ana Consuelo & Marino, Gislene. **Piano 1: Arranjos e atividades**. Belo Horizonte: Gráfica e Editora Cultural Ltda., 2001.

RAY, Sonia (org.). **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005.

RIBEIRO, Célia. Metacognição: Um apoio ao Processo de Aprendizagem. In: **Psicologia, Reflexão e Crítica**, 2003, 16(1), p. 109-116.

RICHERME, Claudio. **A técnica pianística: uma abordagem científica**. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1997.

SCHELP, Diogo. A Conquista da Memória. In: **Revista Veja**, edição nº 2147, 13 jan. 2010, p. 78-87. Disponível em: <<http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em 7 abr. 2010.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **O Ato de Ler : Fundamentos Psicológicos para uma Nova Pedagogia da Leitura**. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.

SLOBODA, John A. **A Mente Musical: Psicologia da Música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 11ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. In: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, vol.31, n.3, set./dez. 2005.

WRISTEN, Brenda. Cognition and Motor Execution in Piano Sight-Reading: A Review of Literature. In: **Update, Applications of Research in Music Education**, fall-winter 2005, vol.24, n° 1, p.44-56.

ZAMACOIS, J. **Temas de Pedagogia Musical**. Barcelona: Ediciones Quiroga, 1973, p. 60-76.

PARTITURAS UTILIZADAS NO CURSO MINISTRADO

Álbum: **Children's Piano Piece**: by Soviet Composers. LEEDS, Heritage Series. Melville, New York: MCA Music Inc., 1946.

Álbum: **Everybody's Favourite Series n° 3: Easy Original Piano Duets**. Consolidated Music Publishers, Inc., 1959.

Álbum: **Waltzes: by 25 Contemporary Composers**. New York: C.F. Peters Corporation, 1978.

BARTÓK, Bela. **Bartók for 2: Children's Piano Pieces** transcribed for piano duet by Benjamin Suchoff. Melville, N.Y., Edward B. Marks Music Corporation, 1960.

BIZET, Georges. **Children's Games: 12 Original Pieces for Piano Duet**. New York City: International Music Company, 1952.

GRANADOS, Henrique. **Cuentos de La Juventud** op.1. London: The Associated Board of the Royal School of Music, s/ data.

GRECHANINOV, Alexander Tikhonovich. **Children's Book** op. 98. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 1984.

KATCHATURIAN, Aram. **Then Pieces for the Young Pianists**

KEILMANN, Wilhelm. **Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument**. Tradução para o ingles de Kurt Michaelis. New York. Henry Litolff Verlag/C.F.Peters n° 8165, 1972, método, vol. 1.

PHILLIP, Lillie H. **Piano Study**: Application & Technique.

POULENC, Francis. **Villageoises**: Petites Pièces Infantines pour piano. Paris, Salabert Editions, 1933.

REINECKE, Carl. **Five Serenades for the Young** op. 183. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 1983.

SHOSTAKOWITSCH, Dimitri. **Kinderheft** . Frankfurt: C. F. Peters , nº 4749, s/data.

TANSMAN, Alexandre. **Happy Time**. New York: MCA MUSIC, 1960.

TÜRK, Daniel Gottlob. **Tonstücke: für vier Hände** (Pieces for Four Hands). Mainz, Germany: B.Schott's Söhne, 1961.

WALTER, Heinz. **Klavierschule**. Germany: Breitkopf & Härtel – Wiesbaden, 2º e 3º volume, s/ data.

WALTER, Heinz. **Spiel auf Tasten**: Neue Studien AM Klavier für Schüler der Unterstufe. Germany, Breitkopf & Härtel - Wiesbaden. s/ data.

WIDMER, Ernst. **Ludus Brasiliensis**: 162 peças progressivas para piano, vol.2 e 3. São Paulo: Ricordi.

ENTREVISTAS

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 1** com o Prof. Mestre Achille Picchi, realizada no dia 16 de outubro de 2008, na Escola Municipal de Música, gravada em MD .

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 2** com a Prof. Mestra Alex Sandra Grossi, realizada no dia 12 de março de 2008, na Escola Municipal de Música de São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 3** com o Prof. Dr. André Rangel, realizada no dia 20 de outubro de 2008 no IA-UNESP, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 4** com a Prof. Angela Volcov, enviada por e-mail e recebida em 15/07/2009.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 5** com o Prof. Dr. Claudio Richerme, realizada no dia 7 de outubro de 2008, no Instituto de Artes da UNESP, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 6** com a Prof. Mestra Diva Evelyn Reale, realizada no dia 1º de março de 2008 em sua residência.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 7** com o Prof. Dr. Eduardo Monteiro, realizada em janeiro de 2009, durante o Festival de Música de Poços de Caldas, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 8** com a Prof. Dra. Estela Caldi, enviada por e-mail e recebida em 17/08/2009.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 9** com o Prof. Mestre Flavio Augusto, realizada em janeiro de 2009, durante o Festival de Música de Poços de Caldas, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 10** com o Prof. Gilberto Tinetti, realizada no dia 29 de fevereiro de 2008 em sua residência em São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 11** com a Prof. Dra. Glacy Antunes, realizada no dia 17 de julho de 2008 durante o Festival de Música de Londrina, Paraná, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 12** com o Prof. Hermes Daniel Jacchieri, enviada por e-mail.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 13** com a Prof. Marcylda Clis, realizada no dia 19 de julho de 2008 durante o Festival de Música de Londrina, Paraná, gravada em MD e editada pela mestranda.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada nº 14** com a Prof. Dra. Margarida Fukuda, enviada por e-mail e recebida dia 23 de março de 2008.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 15** com a Prof. Mestre Marisa Lacorte, realizada no dia 19 de março de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 16** com a Prof. Mestre Marizilda Hein, realizada no dia 25 de outubro de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 17** com o Prof. Dr. Nahim Marun, realizada no dia 7 de julho de 2008 em sua residência em São Paulo, gravada em MD e editada pela mestranda.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 18** com o Prof. Paulo Gori, realizada em março de 2009 em São Paulo, na residência da mestranda, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 19** com Prof. Paulo Steinberg, enviada por e-mail e respondida dia 10/06/2009.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 20** com o Prof. Dr. Ricardo Ballestero, realizada no dia 08 de abril de 2008 em sua residência em São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 21** com a Prof. Rosana Civile, realizada no dia 19 de março de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo, gravada em MD.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **Entrevista editada n° 22** com a Prof. Mestre Scheilla Glaser, realizada no dia 26 de fevereiro de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo, gravada em MD.

QUESTIONÁRIOS

BRIOLI, Camila Cursio. **Questionário 1**, 2008.

BRIOLI, Camila Cursio. **Questionário 2**, 2008.

CUNHA, Rodrigo Queroz. **Questionário 1**, 2008.

CUNHA, Rodrigo Queroz. **Questionário 2**, 2008.

GASPARETTI, Cintia Pereira. **Questionário 1**, 2008.

GASPARETTI, Cintia Pereira. **Questionário 2**, 2008.

RIBEIRO, Priscilla Barbosa. **Questionário 1**, 2008.

RIBEIRO, Priscilla Barbosa. **Questionário 2**, 2008.

SALLES, Beatriz Chaim. **Questionário 1**, 2008.

SALLES, Beatriz Chaim. **Questionário 2**, 200

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARAÚJO, Rosane Cardoso de; PICKLER, Letícia. Um estudo sobre a motivação e o estado de fluxo na execução musical. In: **Anais do IV Simósio de Cognição e artes Musicais**. Mai. 2008.

BARBIER, René. **A Pesquisa-Ação**. Tradução Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

BASTIEN, James W. **How to teach Piano Successfully**. 3ª edição. (ano e editor? Unesp)

BRUNI, José Carlos & ANDRADE, José Aluysio Reis de. **Introdução às técnicas do trabalho intelectual**. Araraquara, S.P.: Gráfica UNESP/ Araraquara, s.d.

CASNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASPURRO, Helena. A improvisação como processo de significação. Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon. In: **Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical** (103): 1999.

CHANG , Chuan C. **Fundamentals of Piano Practice**. 2nd Edition, Aug. 28, 2006, p. 203-210. Disponível em: <<http://members.sol.com/chang8825/completebook.pdf>>, acesso em jan. 2007.

CHUEKE, Zelia. Reading music: a listening process, breaking the barriers of notation. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, n.10, p. 106-112, jan./jun. 2005.

CINTRA, Sylmara, VIEIRA, Marcus, RAY, Sonia. Relações da performance musical com a biomecânica do movimento humano. In: **Anais do IV Seminário nacional de Pesquisa em Música da UFG**, p.164-7, 2004.

COSTA, Cristina Porto, ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, nº 10, p. 60-79, jul./dez. 2004.

COVELLO, Stephen. **The Eyes Have it:** The Process of Note Reading. In: **Clavier**, Jan. 1979.

DESCARDECI, Maria Alice Andrade de Souza – Ler o mundo: um olhar através da semiótica social. In: ISSN: 1517-2539 – **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.3, n.2, p.19-26, jun. 2002.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. 15. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FLORENZANO, Éverton. **Dicionário de Ouro Francês-Português**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., s.d.

FENKER, Daniela & SCHÜTZE, Harmut. Aventura de Aprender, tradução: Renata Dias Mundt. In: **Revista Mente&Cérebro**. Duetto Editorial, ed. 193, fev. 2009, p.36-43.

FONTES, Martins. **Dicionário escolar espanhol**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2005.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **Educação Musical, Investigação em quatro movimentos:** Prelúdio, Coral , Fuga e Final. Dissertação (Mestrado em Música), PUC-SP, Centro de Educação, 1991.

FRANÇA, Cecília Cavalieri, BEAL, Ana Denise Donadussi. Redimensionando a performance instrumental: pesquisa-ação no ensino de piano de nível médio. In: **Em Pauta**, v. 14, nº 22, p. 65-84, jun. 2004.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da pesquisa-ação. In: **Educação e Pesquisa** , São Paulo, v.31, nº 3, p. 483-502, set./dez. 2006.

GARTENLAUB, Odette. **Preparation au déchiffre pianistique**. Paris: Éditions Rideau Rouge, 1969, partituras, vol. 1, 2 e 4.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar:** como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GORDON, Stewart. **Etudes for Piano Teacher's Art**. Oxford University Press. Inc. New York. 1995, p. 40-50.

GUIMARÃES, Sandra Regina Kirchner. Dificuldades no Desenvolvimento da Lectoescrita: O papel das Habilidades Metalinguísticas. In: **Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa**, jan.-abr. 2003, vol. 19 n° 1, p. 33-45.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. **O Cérebro nosso de cada dia**: descobertas da neurociência sobre a vida cotidiana, 1ª ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama. A contribuição da neurociência na questão da memorização no aprendizado pianístico. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, mar. 2005, p.111-118.

HORNBY, A. S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Inglaterra, Oxford University Press, 1974.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KEILMANN, Wilhelm. **Ich spiele vom Blatt II**: Schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, 1970, Band. II, método.

_____, Wilhelm. **Ich spiele vom Blatt**: Schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, 1975, Band.I, método.

_____, Wilhelm. **Introduction to Sight Reading**: at the Piano or other Keyboard Instrument. Tradução para o inglês de Kurt Michaelis. New York. Henry Litolff Verlag/C.F.Peters n° 8165, 1972, método, v. 2.

KODAMA, Marcia Kazue. **Tocando com Concentração e Emoção**. São Bernardo do Campo, São Paulo: M. Kazue Kodama, 2000.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical**: a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Anablume, 2007.

LEIMER, Karl. **La moderna ejecucion pianistica**. 8ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

LEUCHTER, Catherine. **Oralité et lecture dans l'apprentissage instrumental**. CEFEDEM Rhône-Alpes, Promotion,2000-2002. Disponível em: <<http://www.cefedem->

rhonealpes.org/documentation/memoires.pdf/memoires%202002%20drome/leuchter.pdf>

Acessado em:

LIMA, Sonia Albano de (org). **Educadores musicais de São Paulo: encontro e reflexões**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

MARSICO, Leda Osório. **Introdução à leitura e à grafia musical: Caderno de metodologia**, Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana. Porto Alegre: s.d.

McLEOD, W. T. **Collins Gem Dictionary: portuguese-english**. London: William Collins Sons & Co. Ltda, 1964.

MECACCI, Luciano. **Conhecendo o Cérebro**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel: Instituto Italiano di Cultura di São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1987.

MIRANDA, Marília Gouvea e RESENDE, Anita C. Azevedo. Sobre a pesquisa-ação na educação e as armadilhas do praticismo. In: **Revista Brasileira de Educação**, V. 11, nº33, set./dez. 2006.

MONCEAU, Gilles. Transformar as práticas para conhecê-las: pesquisa-ação e profissionalização docente. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. In: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 31, p. 467-482, set./dez. 2005.

NOVAK, Kalman. Steps to Successful Sightreading. In: **Clavier**. Dec. 1978.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1969. Tradução de Maria Luísa Ribeiro Ferreira.

PENAGOS, Rafael Avila. La producción de conocimiento em La investigación acción pedagógica (iape): balance de uma experimentación. In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, nº 3, p. 503-519, set./dez. 2006.

PACE, Robert. **Brincando com a Tríades**. Tradução Abigail R. Silva. São Paulo: Musicália S/A, 1977.

PACE, Robert. **Criando e aprendendo**. Tradução e adaptação por Vera Silvia Camargo Guarnieri e Marion Verhaalen. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1973. Livro I e II.

PACE, Robert. **Criando e aprendendo**. Tradução e adaptação por Vera Silvia Camargo Guarnieri e Marion Verhaalen. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1961. Livro III.

PACE, Robert. **Criando e aprendendo**. Tradução e adaptação por Vera Silvia Camargo Guarnieri e Marion Verhaalen. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1962. Livro IV.

PIMENTA, Selma Garrido. Pesquisa-ação crítico-colaborativa?: construindo seu significado a partir de experiências com a formação docente. In: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, p. 521-539, set./dez. 2006.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan, PONTES, Vânia Eger. Técnica pianística e coordenação motora: relações interdisciplinares com vistas à aprendizagem motora. In: **Revista da Pesquisa**, v. 2, nº 2. Projeto de Pesquisa CEART/UDESC. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_da_pesquisa/volume2/numero2musica/Bernardete20%20%Vania.pdf

RAMOS, Ana Consuelo – Iniciação à leitura musical no piano. In: **Revista da ABEM** nº 9, set. 2003, p.43-54.

_____, Ana Consuelo & Marino, Gislene. **Piano 2: Arranjos e atividades**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2009.

RICHARDSON, Paul. Sight Reading: A Trying Time for Teacher and Pupil. In: **Music Teachers.Co.Uk**: the internet service for practical musicians. 2000. Disponível em: <http://www.musicteachers.co.uk/resourcessightr.pdf>. Acessado em: 4/10/2009.

RICHMANN, Howard. **Super Sight-Reading Secrets**. Edição revisada, 1986. Disponível em: <http://www.geocities.com/Athens/Marble/9607/sight.htm?20051>. Acesso em 1 mar. 2005.

SANTIAGO, Diana. Construção da performance musical: uma investigação necessária. In: **Performance Online**, 2 (1). 2006. Disponível em: <http://performanceonline.org/pt/edicoes/pt/n2/SantiagoPrt.pdf> Acesso em: 13/6/2009.

SANTIAGO, Patrícia Furst. Potenciais contribuições da Técnica Alexander para a Pedagogia Pianística. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília – 2006, p.136-144.

SANTAELLA, Lucia. *Panorama da semiótica geral*. In: **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade** / Lucia Santaella et al.; org. Lia Tomás. – São Paulo: EDUC, 1998, p.13-31.

SEKEFF, Maria de Lourdes Sekeff. *Música e semiótica*. In: **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade** / Lucia Santaella et al.; org. Lia Tomás. – São Paulo: EDUC, 1998, p.33-58.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 20.ed.rev.e ampl.. São Paulo: Cortez, 1996.

SMITH, Hannah. **Progressive Sight Reading Exercises for Piano**. New York: Associated Music publishers, Inc., 1978, método.

SPRINGER, Sally P. & DEUTSCH, Georg. **Cérebro Esquerdo, Cérebro Direito**. Tradução: Thomaz Yoshiura. São Paulo: Summus, 1998.

STEPHAN, Rudolf. **Enciclopédia Meridiano/Fischer de Música**. Lisboa: Editora Meridiano, Ltda., 1968.

SLOBODA, John A. Experimental Studies of Music Reading: A Review. IN: **Music Perception** , Vol.2, nº 2, p. 222-236.

_____, John. What Makes a Musician? In: **EGTA Guitar Journal** nº 5 (1994), p.18-22

TELFER, Nancy. **Lectura a primera vista: Un método creative en un aprendizaje paso a paso**, Edición Del Maestro. Tradução para o espanhol: Oscar Escalada. U.S.A.: Neil A. Kjos Music Company, 1995. Método.

VERHAALLEN, Marion. **Explorando música através do teclado 1**. Tradução e adaptação Denise Frederico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1989. Método.

_____, Marion. **Explorando música através do teclado 1: guia do professor**. Tradução e adaptação Denise Frederico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1989. Método.

_____, Marion. **Explorando música através do teclado 2**. Tradução e adaptação Denise Frederico. Porto Alegre: Editora da Universidade/FRGS, 1993. Método.

_____, Marion. **Explorando música através do teclado 2: guia do professor.** Tradução e adaptação Denise Frederico. Porto Alegre: Editora da Universidade/FRGS, 1993. Método.

WEINBERGER, Norman. M. Music and the Brain. In: **Scientific American**, Nov. 2004, p. 88-95.

_____, Norman M. Sight-Reading Music: A Unique Window on the Mind. In: **MuSICA Research Notes**, vol. V, Issue 1, Winter 1998. Disponível em:

<<http://www.misica.uci.edu/mrn/V5I1W98.html>> Acessado em: 22/2/2007.

WESTRUP, Jack & HARRISON, F. LI. **Collins Gem Dictionary of Music.** London: William Collins Sons & Co. Ltd. 1980.

ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (org.) **Performance & Interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

ANEXOS

Entrevistas de pianistas e professores editadas

Modelo:

Como parte de uma pesquisa de mestrado, a professora M. Elisa Risarto elaborou um projeto sobre a leitura à primeira vista para pianistas e gostaria da sua participação, por meio desta entrevista.

A entrevista será posteriormente editada e levada aos professores para aprovação e posterior inclusão na pesquisa. O professor deverá declarar por escrito, estar de pleno acordo com o texto final apresentado.

Será incluído pequeno release fornecido por cada professor, antes de sua entrevista, na publicação.

Obrigada.

Questões propostas:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
- 2) O que entende por leitura à primeira vista?
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument?
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade?
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico?
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas?
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida?
- 9) Concordaria em que seus alunos participassem desta pesquisa de mestrado, que constará de um curso de três meses, com aulas semanais de 2 horas, onde 6 a 7 alunos participassem em cada grupo? Obs. Esta questão não será mencionada na pesquisa.
- 10) Tem algum aluno que gostaria de indicar para este trabalho? (indique nome e telefone para contato) – obs. Esta questão não será mencionada na pesquisa.

Entrevista Nº 1 - Prof. Dr. Achille Picchi, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 16 de outubro de 2008, na Escola Municipal de Música de São Paulo.

É pianista, regente, compositor, professor e musicólogo. Criou a cadeira de História da Música Brasileira na Universidade de Campinas. Detentor de vários prêmios no Brasil e exterior. Tem vários discos gravados. Foi diretor adjunto da sociedade Brasileira de Musicologia. É mestre pela Universidade de São Paulo e doutorando pela UNICAMP. Atualmente é pianista-corpetidor na EMM e professor de composição e análise na UNESP.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Trabalhar com uma pessoa eu não trabalhei, mas me interessei pela leitura à primeira vista. Ao longo da minha vida profissional eu percebi que eu tinha facilidade para isso e esta facilidade é um dos elementos que interessam muito neste trabalho. Só que eu percebi isto por minha própria conta e pelo gosto de ler as coisas. Desde criança, quando comecei a aprender piano, gostava de empilhar músicas e ler uma atrás da outra. Naturalmente, no início isto acontecia com muitos erros, com muitos problemas. Mas eu sempre fiz isto, devido a dois fatores: à minha facilidade de tocar e principalmente à vontade de aprender o que estava escrito e não só o que eu ouvia. Logo que eu comecei a trabalhar com Dona Celina Sampaio e toda aquela turma, eu precisava da leitura rápida. *(Dona Celina Sampaio foi uma cantora importante e grande professora de canto, que eu conheci na antiga Pro-Arte de São Paulo, onde estudava na época, e que me iniciou no acompanhamento de voz, porque acreditava no meu*

talento para tanto. Como ela tenha alguns dos mais prestigiosos alunos de canto da cidade, que depois desenvolveram carreiras, comecei praticamente minha vida profissional de pianista de câmara com voz aí e trabalhei com quase todos eles depois – alguns mesmo até hoje). Aí eu comecei a pensar: como é que eu faço para conseguir isto? Então, ao longo da vida, eu fui trabalhando isto. Fiz até um curso de leitura dinâmica de textos, de um americano que tinha um método de leitura e memorização. Eu fiquei interessado e aí aprendi duas coisas que funcionam bem para a leitura à primeira vista. A primeira é você jamais parar, fazendo uma leitura constante do final para a continuação, e a segunda é a leitura lateral (*É o seguinte: não ficar, vamos dizer, lendo por pedaços, tentar ler como um todo; e a leitura indireta é não interromper o fluxo da leitura por pequenos detalhes, como uma ou outra palavra, um ou outro sentido mais difícil, ir pelo geral*). Aí eu fui aplicando ao meu conhecimento musical, fui desenvolvendo coisas, ao ponto de em alguns momentos da vida, em festivais por exemplo, eu poder trabalhar um pouco disto com as pessoas que tinham facilidade, etc..

- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Para mim, a leitura à primeira vista demanda três tipos de conhecimento: primeiramente um conhecimento analítico musical, uma certa profundidade de como a música se desenvolve, no caso da melodia, harmonia, desenvolvimento do pensamento musical; em segundo lugar, um bom desenvolvimento do reflexo do pianista ao instrumento, para ele não ter que fazer a ida e a volta do olhar do que ele está lendo para as mãos no teclado e por fim um certo nível de repertório auditivo para que ele possa também ler alguma coisa que já tenha conhecimento de como se desenvolve, nem que ele não conheça aquela partitura ainda. Te dou um exemplo: quando comecei a ler Mozart, não conhecia a obra de Mozart. Ao longo do tempo, fui ouvindo as sinfonias, os quartetos, obras que não são para piano. Com a leitura e/ou audição crítica, fui percebendo algumas coisas que Mozart usou com frequência, de modo estilístico. Eu, por assim dizer, já não precisava mais ler ao piano porque já sabia o que ele ia fazer. À medida que eu lia as partes de piano dos concertos, das sonatas, das peças para voz, eu entendia como ele caminhava, usando certos clichês dele. Então estas três coisas sempre foram um tripé importante para mim como base para a leitura à primeira vista. Se você não desenvolve estas três qualidades concomitantemente ao estudo do instrumento, sua leitura à primeira vista será insuficiente. Isto no meu entender.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Basicamente trabalho com aulas coletivas. Não dei muita aula de piano. Trabalhei uma vez em Tatuí e aí eu trabalhava a leitura sobre o repertório. Por exemplo, as pessoas que estavam trabalhando Mozart comigo tinham que ler todas as sonatas, o que era muito sacrificado para eles, mas alguma coisa deve ter ficado. Mas eu não tenho uma metodologia, porque nunca trabalhei com isto, efetivamente.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não. Mas acho muito interessante, agora que você me mostrou, essa coisa de transposição, também. Trabalhando com transposição, coisa fundamental para correpetidores ao acompanhar cantores, temos de trabalhar certos esquemas ao instrumento, inclusive manuais. A posição da mão, você conhecendo a música e sabendo o caminho a percorrer, ajuda para transpor certas posições, isto no caso da leitura.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Considerando que nunca dei aula disto, não saberia responder. Mas imagino que talvez uma parte inicial dela.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Em princípio eu não concordo que seja aula em separado, pois acredito que isto deve ser trabalhado junto do instrumento e junto da música de câmara, muito especialmente, não com um professor à parte. Acho que o trabalho da leitura à primeira vista não ocupa tanto tempo assim. Ele tem que ser orientado e tem que ser trabalhado constantemente. Não é como você trabalhar com técnica pianística, que você tem que controlar, avaliar, etc.. É um esquema que você tem que trabalhar com o aluno, me parece, com pouco tempo de orientação. E principalmente com professores de música de câmara, tem uma matéria na UNESP e na UNICAMP. O professor de música de câmara, para mim, seria o maior responsável por esta orientação para o pianista. Trabalhar a leitura à primeira vista na música de câmara, num trabalho pertinente e em conjunto.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Concordo e ainda acredito que isto representa, profissionalmente, um ganho, pois o tempo de estudo e conhecimento em relação à maturação das obras é algo importante para a carreira, de um modo em geral.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Com certeza. A leitura tem duas pontas de lança: ela

naturalmente desenvolve o instrumentista no todo e cria um repertório do instrumentista, o que é fundamental para o seu trabalho.

Entrevista Nº 2 – Profª Mestra Alex Sandra Grossi, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 12 de março de 2008, na Escola Municipal de Música de São Paulo

Natural de Londrina-PR, graduou-se pela Faculdade de Música daquela cidade. Mestra em Musicologia pela Universidade de São Paulo, foi regente titular do Coral da Universidade de Mogi das Cruzes. Atualmente leciona piano na EMESP e na Escola Municipal de Música de São Paulo.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? A leitura à primeira vista em minha formação e na vida profissional foi desenvolvida naturalmente graças ao imenso repertório que elaborávamos para estudo e concertos. Não existia a matéria Leitura a primeira vista.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? É ser capaz de tocar uma partitura sem prévio estudo.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu trabalho um pouco da leitura a primeira vista, porque acho que hoje em dia eles lêem pouco e o repertório pedido, tanto nas escolas como em aulas particulares é muito exíguo. Precisa de um complemento. Corneço, então, outros materiais mais simples para que possam ler rapidamente. O material entregue é pensado para cada aluno. Peço sempre para que eles leiam em casa outros estilos de música, porque a leitura à primeira vista também facilita a familiarização do pianista com seu instrumento.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não. Aliás, eu nunca li nada sobre leitura à primeira vista. Espero ter materiais para ler depois da sua dissertação. Já li sobre improvisação, mas leitura à primeira vista não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Gasto quinze minutos mais ou menos.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Eu acredito ser importante. Hoje o mundo moderno não busca só o solista, busca também o pianista completo que possa tocar rapidamente qualquer música colocada na sua frente.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? É relativo, porque a pessoa que tem facilidade com a leitura à primeira vista deixa passar muitos detalhes na partitura. Não tem muita paciência no estudo diário. Eles têm facilidade para ver o geral e não para acertar detalhes. De outro lado, eu acho que facilita a leitura de repertório na música de câmara. À medida que os ensaios vão se desenvolvendo, o aluno terá que ter o cuidado de voltar à obra e analisar os detalhes. Dos meus alunos, 80% têm uma excelente leitura à primeira vista, mas não vêm os detalhes. Eu tenho alunos que acompanham corais, e quando eu quero uma execução perfeita observo que eles têm dificuldade de absorver detalhes.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Eu sempre acho que a leitura à primeira vista melhora a performance do aluno. É um pré-requisito de um bom pianista ter uma boa leitura à primeira vista. Os que têm uma leitura muito ruim, sem dúvida melhorariam. Mas a performance é uma coisa complexa. Não posso falar só da leitura à primeira vista. São vários pontos que interferem na performance de um pianista. Eu diria que a leitura à primeira vista seria um ponto desta grande performance.

Entrevista Nº 3 - Prof. Dr. André Rangel, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 20 de outubro de 2008, no Instituto de Artes da UNESP.

Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978) com Medalha de Ouro, Mestre em Música pelo The New England Conservatory of Music (1981) e Doutor em Música, pela The Catholic University Of America (1987). Ingressou na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP) em 1994 onde é professor desde 1995.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Sempre trabalhei a leitura à primeira vista. Acho que a leitura à primeira vista é uma atividade essencial. Eu sou um caso à parte porque comecei a ler música com aproximadamente 4 (quatro) anos. Fui iniciado por uma professora do interior. Ela fez todo um desenho para fazermos a leitura, pois eu já tocava piano de ouvido desde os 2 anos e meio. Eu aprendi a tocar no Rio de Janeiro porque minha mãe estudava, eu ficava observando e tocava em seguida. Depois meu pai foi transferido por três meses para a cidade de Cataguases, em Minas Gerais, onde estudei com a professora Maria Auxiliadora Gonçalves. Nesses 3 meses eu já estava tocando com ela a quatro mãos os Cantos de Hoffmann de Offenbach, com arpejos, acordes arpejados, e tudo o mais. Com 4 anos, já que a televisão não pegava em Minas, minha distração era ouvir a grande coleção de discos em 78 rotações que tínhamos e ficar dançando e tocando piano. Eu tenho ouvido absoluto, então podia dar nome às notas que ouvia, o que divertia a todos. Eu aprendi a ler música antes de ser alfabetizado, antes de ir para o colégio. Minha mãe me alfabetizou em casa, para eu poder escrever o nome das notas. Quando voltamos ao Rio de Janeiro, eu tive uma professora que começou a me dar peças mais difíceis e aí a leitura ficou um pouco mais complicada. Então ela me aconselhou a ler tudo que estivesse ao meu alcance. Então podemos dizer que a minha leitura à primeira vista foi desenvolvida na base da prática. Como meu pai era funcionário público e trabalhava no centro do Rio, eu pedia que comprasse álbuns das Valsas de Chopin, os Scherzos e cada semana eu lia uma novidade. Desta forma fui formando uma biblioteca de partituras. Quando ficava muito difícil, minha professora sugeria que eu pulasse aquela e que fosse adiante, e com isso eu passei a ter uma desenvoltura de leitura e a coisa foi fluindo. Os olhos começaram a captar os desenhos da escrita daquele compositor, sendo que eu atirava a mão e a metade dava certo. Muito mais tarde eu aprendi que a velocidade com que você toca piano e pensa que você tem, é a velocidade dos seus olhos. Se você treina os seus olhos para trabalharem rapidamente você tem uma velocidade motora e coordenação. Eu aprendi isso um pouco mais tarde, já como concertista. Sedimentei isso quando fui fazer meus cursos nos Estados Unidos, porque comecei a entender que quanto mais rápido o olho passeava pela partitura, mais rápido eu tocava, porque a velocidade do olho não só é mais rápida como o campo de visão é maior. Os dedos vão obedecer à visão só se você tiver uma total confiança na idéia espacial do que é o teclado do piano, porque se você tem que olhar para o teclado, você já perdeu tempo. Você tem que fazer aquilo tudo com muita rapidez, mas uma rapidez sem *stress*, porque é uma coisa natural, como uma pessoa que solta pipa, uma pessoa que enrola o peão, ou uma pessoa que usa o bambolê, ou pula corda, é uma coisa que você cria um hábito e ele é tranquilo.
- Fiz isso durante o meu curso de mestrado em Boston, onde eu tive uma colega russa, cuja mãe era professora do Conservatório Tschaikovsky, em Moscou. Ainda era União Soviética e ela tinha publicado quatro volumes de ensino de leitura à primeira vista. Não sei o nome dela. Se eu tivesse um jeito de voltar às minhas notas eu acharia o seu nome, ou então a minha ex-professora poderá me informar. Em 1979 já havia essa publicação. A professora Judith Coccarelli, no Rio de Janeiro, mãe do pianista José Carlos Coccarelli, também tem um fascículo sobre leitura à primeira vista. Eu acredito que eu ainda tenha isso. Naturalmente, uma obra publicada ao final dos anos 60, não tem as mesmas normas, mas já é uma ajuda. Fiz outros cursos de leitura à primeira vista, para poder explicar isso às pessoas. A minha maneira de explicar é a seguinte: eu compro papel cartão, corto tripas, faço buracos, ou ponho um papel qualquer, e vou empurrando a visão dos alunos. Por exemplo, eles estão tocando aquele compasso, e eu já empurro para o próximo, e o que eles conseguirem ler, eles lêem, e o que não conseguirem eles não lêem. Não tem uma segunda vez. Por isso chama-se leitura à primeira vista. Se você leu errado, vira a página e vai em frente. Aquela peça já foi feita. Você não volta para ela.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Você lê à primeira vez e toca o que consegue. Quando criança, ia lendo e aquilo que eu não conseguia executar pulava e passava adiante. Depois de passado um mês, voltava para a partitura e achava fácil aquilo que eu não consegui tocar anteriormente. Dessa maneira tudo ia saindo. Então, na leitura “à segunda vista” que fazia um ou dois meses depois, tudo ficava mais fácil. Minha memória é prodigiosa. Com o tempo eu comecei a selecionar as coisas, porque eu fixava tudo; telefone, nome, endereço, etc. Tem muito espaço no cérebro, mas a gente não usa porque não sabe. Minha mãe já fazia brincadeiras nesse sentido que o pai de Mozart fazia com ele, exatamente como ela tinha lido sobre ele. Ela cobria o teclado com o feltro do piano e eu tocava as minhas peças sem ver, ou então eu olhava para a música e ela colocava um papel para que eu não visse minhas mãos. Minha professora do Rio também me ensinou também como treinar um salto ao piano sem olhar para o teclado - você coloca a mão que não irá tocar na tecla seguinte à desejada e leva a mão que irá tocar à tecla onde sua mão deve chegar. Você faz isso várias vezes e pronto.

Eu entendo que a leitura à primeira vista pode ter segmentos diferenciados. Ela tem um segmento que é para aquele que está sendo iniciado, no caso de uma criança. Mas você vai lidar com pessoas que precisam de leitura à primeira vista para começar a desenvolver os olhos, como ao datilografar ou digitar olhando para a tela, sem olhar o teclado. A outra abordagem da leitura à primeira vista é para aquelas pessoas que estão lendo as peças que elas precisam estudar para tocar de memória, em público, etc. Tem uma outra abordagem da leitura à primeira vista que eu aplico na música de câmara. Recentemente fui tocar com uma amiga nos Estados Unidos e ela me disse: não adianta você ler a sua parte do piano I ou do piano II, olhando a minha parte, sem que eu toque. É melhor lermos juntos. É o processo utilizado pelas Irmãs Labeque. A gente senta, põe o metrônomo no número 40 (bem lento) e vai lendo junto, observando tudo, trabalhando as frases, etc.. Depois voltamos e passamos no metrônomo 42, e depois de algum tempo vai estar no metrônomo 120 e a peça está lida e então vamos adiante. Mas raríssimas são as pessoas que estão dispostas a fazer este trabalho com metrônomo. O metrônomo é apenas um guia que vai controlar o tempo, caso você seja uma pessoa muito agitada ou tenha ansiedade. Você controla a pulsação assim: é como se o seu coração estivesse batendo ali, externamente. Você tem tempo de ler não só as notas, como a dinâmica, o pedal, as articulações, etc. Você pode até parar para colocar um dedilhado, pensando se aquilo vai funcionar na velocidade rápida, pois dedilhado se põe uma só vez.

No caso dos iniciantes, que precisam de uma leitura para poder ter um desembaraço maior ao teclado, eu sempre uso peças muito curtas, muito simples e que não fazem parte do repertório *standard* de piano. Então, eu uso aí Frances Clark, James Bastien, Alice Mac Grow, qualquer publicação da Alfred e mesmo música popular - uma música popular não muito conhecida. Uso peças facilitadas, para ver se o aluno está lendo realmente. Se eu detecto que ele está "lendo de ouvido", eu ponho aquilo de lado e volto para peças totalmente desconhecidas, porque aí o ouvido estava fazendo o papel do olho.

Nós não temos classes de leitura à primeira vista instituídas no nosso sistema educacional como nos Estados Unidos. Lá temos aulas de 50 minutos três vezes por semana, isso para o pessoal de graduação. Eles têm também a classe de *sight-singing*, que é cantar um solfejo à primeira vista e também a de *sight-reading*. . A melodia deve ser ensinada para que as pessoas saibam como projetar a frase musical e onde estão os pontos de apoio. Aí entra a disciplina harmonia que, para mim é a emoção da música e, se você não sabe onde a harmonia muda, você não pode direcionar o seu discurso, a sua emoção. Queira ou não, você tem que vender a sua performance e as pessoas têm que sair com vontade de voltar e se for um CD então, você precisa fazer aquilo de uma maneira que seja cativante. Então quando a leitura à primeira vista chega ao nível de performance, vai ajudar no sentido de como esse trecho pode ficar mais bonito, de como é que eu posso deixar minha própria personalidade nessa peça. Então, isto é o final da leitura à primeira vista, que precisa ser muito bem encaminhada a princípio, como eu disse, pois é como aprender uma língua. Essa língua que eu aprendi antes de ir para o colégio me ajudou a ser detalhista com meu próprio idioma. Fui um bom aluno de português. Fui um bom aluno em todas as matérias. Resultado: quando aprendi francês e inglês, o meu inglês não tem sotaque nem meu francês e eu falo tão bem quanto meu português. Mas tudo isso eu devo à rapidez dos olhos. Tanto que quando eu perdi 30 % da visão do meu olho direito, eu comecei a ficar muito preocupado e aí pensei que tinha de dar um jeito de ler muito depressa tudo que podia pois, com minha memória prodigiosa, poderia carregar tudo no meu HD. Eu estudo as peças todas de memória, e mesmo se a peça está precisando de um pente fino, eu vou ao piano e estudo devagar a mão esquerda, a mão direita, sempre de memória. Você sabia que o pianista Evgeny Kissin viaja com a professora e não leva nenhuma partitura? Ela estuda com ele de memória. E a gente pensa: é um gênio? Não é nada disso, porque eu fiz a mesma coisa. Só que eu não tive facilidades porque no meu país isto é tido como recreação. Como nós somos recreação não temos estrutura. Nós temos milhões de talentos que são rolados do Vale do Ribeira abaixo e ficam afogados lá. Isso é um crime. Eu tive 18 alunos durante os meus seis anos na universidade nos Estados Unidos e não tinha nenhum que tivesse meio talento. Aqui eu chego e no primeiro ano tenho 7 alunos, dos quais um não tinha talento. No segundo ano, dois não tinham talento, no outro ano todos tinham talento e vai por aí fora. Então é um crime porque jogamos fora coisas muito importantes. Nos Estados Unidos eu tinha todos aqueles alunos em todos os anos, vários de outras faculdades, de química, de física, de matemática, de economia, que tinham aula comigo para completar os créditos, mas gostavam muito de piano. E tinha também os alunos do departamento. Então, eu via a diferença da dedicação da minha aluna que era chefe do departamento de física, que era uma sumidade, com trabalhos complicados, uma mulher de 37 anos que tinha um *Steinway* em casa porque ela ganhava muito bem. A dedicação que ela tinha ao piano era muito maior que um aluno da graduação de piano. Ela era uma grande aluna. Eu tinha também um aluno economista e uma psicóloga. Alguns tinham mais talento que os meus alunos de piano aqui no Brasil, porque todos se dedicavam muito mais. Eu fiquei famoso nesse lugar. Todos queriam ter aulas comigo, não porque eu era uma pessoa excepcional, mas porque eu os tratava com respeito e mostrava a eles que eles podiam tocar. Eu dizia para eles praticarem um pouco no piano,

porque seu computador ia ficar muito mais rápido com a leitura de piano. Isso funciona e isso tem a ver com a leitura à primeira vista.

- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Como eu disse anteriormente, eu costumo trabalhar. Com alunos que apresentam mais dificuldade, uso a cartolina, como disse anteriormente, ou então, faço buracos na cartolina e peço para que leiam mesmo que com trechos cobertos. Assim se faz também na leitura dinâmica de livros.
Estive na casa do meu advogado, nos Estados Unidos, e ele desenvolveu a leitura dinâmica. Ele lê na diagonal, então ele põe todos os livros dele no celular, que é um desses *Palm*, e vem lendo pela viagem, porque ele dorme pouco. Ele tem o mesmo sistema, mais avançado que o do Presidente Kennedy, porque hoje em dia as pessoas até ensinam o processo, mas o ensinam para ler livros. No meu caso, eu gosto do papel, gosto de ler, gosto de livro e posso sempre voltar ao texto.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Eu não conheço.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Às vezes 30 minutos.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Sim. Eu acho que deveria ser uma classe separada. Aliás, se voltar a música para as escolas, em que todos liam os hinos por música, sabia-se o ritmo e a notação. Quando saíam do primário, podiam até estudar um instrumento. Na época, no meu edifício tinha 80 apartamentos - havia 40 pianos e 30 acordeões. Todo mundo fazia isso, era um incentivo. Enquanto a música não voltar à escola, eu acho importante ter a leitura à primeira vista, nem que seja para ensinarmos como é que se faz, pois na realidade, os alunos chegam muito despreparados e precisam muito disto, por causa do nosso ensino que é muito defasado e não consegue chamar a atenção do aluno para o papel, mas para a tela.
- 7) Concorde que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Concorde. Não só estarão melhor preparados para atividades musicais como poderão organizar e compreender melhor qualquer tipo de linguagem de símbolos como alfabetos.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sim. Eles melhorariam da noite para o dia, como um aluno meu que não tinha uma boa leitura e que depois do processo disse que já estava melhorando. Então eu disse que este trabalho eu já havia mostrado como se faz, mas quem fazia era o aluno. Se os alunos têm que aprender uma peça, por exemplo, a Nazarethiana do Marlos Nobre em duas horas e meia, numa tarde, devem dividir as dificuldades em tarefas e em duas horas ela pode estar pronta. Você não vai entrar num palco e tocar em duas horas e meia, mas ela está praticamente pronta, porque o dedilhado e os reflexos já estão lá, se você souber planejar a sua leitura à primeira vista.

Entrevista Nº 4 – Profª Angela Volcov, enviada por e-mail e recebida em 15/07/2009.

Pianista e professora de Piano Complementar na Escola Municipal de Música de São Paulo, foi instrumentista monitora da Orquestra Experimental de Repertório e Coordenadora da Orquestra da Rádio e TV Cultura, onde também atuou como produtora de programas de Rádio. Apresentou-se como solista com a OSESP, OSUSP, OER, Orquestra Sinfônica de Santo André, entre outras. Dedicou-se há vários anos ao trabalho de duo pianístico. Bacharel e Licenciada em Música (Piano) pela USP, foi orientada por Caio Pagano e Daisy de Lucca.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Durante a formação, muito pouco. Já na vida profissional, a leitura à primeira vista é uma necessidade, e desenvolvi esta habilidade na prática – evoluindo com o tempo e principalmente com a experiência.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Executar um texto musical desconhecido de maneira completa a partir da primeira leitura - enquanto vai tomando contato com ele. Quanto maior a capacidade de apreensão e compreensão (além de notas e durações, andamento, fraseado, dinâmica, estrutura), melhor a leitura.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Escolho o material conforme o perfil/necessidade de cada aluno, dentro do repertório pianístico ou didático para piano. Geralmente algo que não seja muito difícil a ponto de

travar a fluência da leitura, nem muito fácil que não ofereça algum desafio. Os alunos do curso de Piano Complementar da EMM (onde o pré-requisito mínimo é estar cursando o último ano de Teoria/Percepção) geralmente possuem boa leitura em seus respectivos instrumentos, necessitando desenvolvê-la e adaptá-la às particularidades do Piano, tanto no aspecto da técnica (execução de escalas, arpejos, acordes, coordenação e execução de diferentes acontecimentos em cada mão - melodia/acompanhamento, duas ou mais vozes, etc.) quanto da leitura em si (leitura em duas claves, melodia, harmonia, contraponto). Entre os materiais utilizados no curso poderia citar: Willy Schneider – *Die Klavier Fibel*, Frances Clark – *Keyboard Musician*, Feliks Rybicki – *I begin to play*, Leila Fletcher – *Piano Course*.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Cerca de 20% da aula.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Acho que seria de grande importância o desenvolvimento de um trabalho específico para a leitura à primeira vista ao piano, já que ela envolve diferentes habilidades e operações mentais, inclusive a memória.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Sim. Mas não sei o que vem primeiro, se é a boa leitura à primeira vista que determina a desenvoltura na performance, ou se é a desenvoltura (proveniente da experiência, trabalho e talento) que também se manifesta na leitura. Acho que as coisas estão ligadas, e quanto maior o conhecimento de diferentes repertórios melhor a leitura à primeira vista.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sim, mas dentro do contexto da resposta anterior. Ou seja, as coisas caminham juntas; e também acho possível que se tenha uma boa performance mesmo sem se ter uma boa leitura.

Entrevista Nº 5 - Prof. Dr. Claudio Richerme, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 7 de outubro de 2008, no Instituto de Artes da UNESP.

Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1991) e Doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998). Atualmente é professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Através de seu trabalho de pesquisa, publicou o livro “A Técnica Pianística numa Abordagem Científica”.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Eu trabalhei pouquíssimo a leitura à primeira vista. Aliás, eu até considero uma falha na minha formação, porque de fato eu precisei pouco. Eu fiz pouquíssima música de câmara, e quando fiz, tive tempo suficiente para preparar as peças, com calma. Não precisei fazer aqueles ensaios de pegar a partitura na hora. Uma das vezes em que isso ocorreu, eu só fui bem porque tinha bebido um pouquinho. Caso contrário eu não teria conseguido, porque eu tinha um bloqueio quanto à leitura à primeira vista.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? É o que se conhece. É importante aplicar a leitura nas partituras novas. Há várias vantagens. No meu caso, a primeira coisa que eu penso quando pego uma partitura, é marcar um dedilhado apropriado para cada trecho. Isso, na verdade, é um estudo oposto ao da leitura à primeira vista, embora bastante detalhado. Por isso, eu não desenvolvi essa habilidade. Eu leio até que relativamente rápido, mas não com aquela obrigação de tocar à primeira vista.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Veja, há dois conceitos similares: a leitura rápida e a leitura à primeira vista. Se for essa a que você se refere, é a que eu trabalho pouquíssimo com os meus alunos. Eu trabalho a leitura rápida. O aluno deve aprender logo a partitura, não visando o treino à primeira vista. Uso técnicas de domínio dessa partitura, visando também a resolução de problemas técnicos, numa análise rápida. Quanto aos métodos, acho o Francis Clark um excelente método para iniciantes. Eu deveria passar o Clark do começo ao fim, porque é uma maneira interessante para quem vai trabalhar com a leitura à primeira vista. Procurar desenvolver isso com este livro seria um excelente início. Depois, há algumas técnicas que eu já soube e explico para eles: nunca pare na execução, sempre olhe adiante, mesmo que toque errado continue. Eu chego a explicar, mas eu trabalho pouco em aula.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Não faço esta atividade em aula.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Talvez seja de bastante utilidade, quem sabe como matéria optativa. Seria o ideal e deveria ser indicado para os alunos que tivessem uma necessidade específica para desenvolver essa habilidade.
- 7) Concorde que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Não. Nas aulas de música de câmara ou para acompanhar cantores e instrumentistas não tenho dúvidas, porque são campos específicos da atuação musical do pianista. Agora, quanto ao preparo de alto nível, eu não sei até que ponto isso vai influenciar. Eu conheço até pianistas que têm uma leitura excelente, mas na hora que vão tocar, tocam como se estivessem lendo à primeira vista, ou seja, não têm aquela idéia de aperfeiçoamento. Mas é um caso de má orientação. Você pode ter uma leitura rápida, mas depois aperfeiçoar. Uma coisa deve ajudar e não atrapalhar. Agora, se ficar unilateral, se a pessoa adquire a preguiça de pensar na partitura, de analisar, de aperfeiçoar a interpretação e a técnica também, aí fica uma formação unilateral. Aí eu concordo que também é uma formação unilateral você não ter a leitura à primeira vista, como é o meu caso.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? É o que eu estava dizendo: tem que fazer este estudo que é à parte, que é independente daquele do aperfeiçoamento, mas sempre ajuda, é claro. Qualquer treinamento musical é sempre válido, desde que a pessoa não fique só naquilo, que saiba depois parar e analisar os problemas e como melhorar a interpretação.
- 9) Concorde, com certeza, porque pode ser útil inclusive para a atuação profissional deles, para ampliar o seu campo de trabalho, se forem atuar como acompanhador, como músico de câmara, etc..

Entrevista Nº 6 – Profª Mestra Diva Evelyn Reale. editada pela mestrandia, realizada no dia 1º de março de 2008 em sua residência.

Inicialmente frequentou o Conservatório Dramático e Musical e a Escola Municipal de Música de São Paulo, onde diplomou-se. Bacharel em Piano pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestra em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Conquistou vários Prêmios em Concursos como o Barroso Neto, F. Mignone e Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Especializou-se em Duos Pianísticos, tendo representado o Brasil no “The Third International Duo Competition” em Tokyo, onde se apresentou no “Kodaira Citizen Cultural Hall”.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Pouco na formação e mais na vida profissional pela exigência da carreira pianística.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? A capacidade do músico, diante de uma partitura desconhecida, de executar e de transmitir de forma coerente e musical a essência proposta pelo compositor.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Costumo sim, trabalhar a leitura, mas sem nenhum método específico já que a literatura pedagógica não traz este item. Como professora gostaria de poder contar com um bom método de leitura à primeira vista para trabalhar com os alunos. Com exceção dos iniciantes, proponho, por exemplo, como atividade lúdica, pequenos desafios de leitura à primeira vista de partituras de um nível de dificuldade um pouco abaixo do atual desenvolvimento técnico e musical do aluno, para que ele consiga um bom resultado e aperfeiçoamento da leitura. Não se pode esquecer de salientar que as características de personalidade e fatores emocionais do aluno, ou do futuro músico podem interferir no momento em que a leitura à primeira vista for exigida.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Trabalho esporadicamente esta atividade.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Sim. Na minha opinião, o ideal seria que a leitura à primeira vista

fosse uma matéria trabalhada separadamente e que fizesse parte dos currículos das escolas de música de nível médio ou técnico e como matéria optativa nos currículos em cursos superiores e universidades.

- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Sim. Acredito que uma boa leitura à primeira vista seja importantíssima principalmente para pianistas que se dedicam à música de câmara, pianistas acompanhadores, co-repetidores, pianistas de orquestra, etc. Já, para os solistas e recitalistas que vão se dedicar ao repertório pianístico solo, a boa leitura à primeira vista contribui para se ter uma idéia inicial global da obra e contribui para diminuir o tempo de preparo do repertório, mas o resultado final depende muito mais da forma como a obra foi estudada.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Considero que eles diminuiriam o tempo de preparo da peça, mas a qualidade da performance pressupõe, entre outros, um estudo inicial de mãos separadas, depois juntar as mãos bem devagar, sistematizar o dedilhado, evitando ao máximo possível a fixação de erros, sempre observando atentamente notas, ritmo, articulações, fraseado, agógica, dinâmica, juntamente com um trabalho de sonoridade, aumento gradual do andamento, conhecimento estilístico e do período ao qual pertence a peça, como também outros trabalhos de técnica pianística específicos exigidos para cada obra.

ENTREVISTA Nº 7 - Prof. Dr. Eduardo Monteiro, gravada e editada pela mestranda, realizada em janeiro de 2009 durante o Festival de Música de Poços de Caldas – Minas Gerais.

Bacharel e Mestre em Piano pela Escola de Música da UFRJ e Doutor em Musicologia pela Universidade de Paris IV-Sorbonne. Após ganhar 10 Concursos Nacionais, venceu Concursos Internacionais em Colônia, Dublin e o de Santander, Espanha. Realizou o Artist Diploma do New England Conservatory of Music de Boston com a professora Wha-Kyung Byun de 2000 a 2002. É professor de Piano da Universidade de São Paulo desde junho de 2002, assumindo a vaga de Gilberto Tinetti.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Pouquíssimo. Eu acho que de uma maneira geral, é um pouco assim no Brasil. Eu estudei na França e você observa que lá todo mundo lê muito bem, porque eles têm um treinamento muito forte, com solfejo desde criança. Uma vez me contaram que parece que existe ou existia um concurso de leitura à primeira vista entre França e Alemanha (só os dois países participavam) e que os franceses sempre ganhavam por causa deste treinamento que eles faziam. A única coisa que eu fiz relativo a leitura foi na aula de acompanhamento ao piano na URFJ. Mas eram pouquíssimas aulas. Duas vezes por semestre, colocavam uma partitura para a gente ler à primeira vista. Às vezes mandavam transportar, mas era uma prática feita esporadicamente. Em termos formais, foi só isso.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? O que eu entendo por leitura à primeira vista é você pegar uma partitura e ler de cara, sem nenhum tipo de conhecimento prévio da obra.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eventualmente, quando tenho alunos que tem dificuldade de leitura (não no caso dos alunos da USP), geralmente eu trabalho o Mikrokosmos de Béla Bartók com eles. Mando lerem, recomendando para que eles não estudem previamente o livro em casa. Durante a aula eu faço o seguinte: primeiro eu digo para eles olharem e pergunto (geralmente são alunos bem mais elementares, por isso, trabalho com o primeiro volume) o que tem ali de características, que tessitura está trabalhando, qual a armadura, qual o tipo de ritmo, qual o andamento, e vou perguntando porque por mais que a gente faça isso, raramente eles fazem estas observações sozinhos. Toda aula você tem que perguntar: qual o andamento? O ideal seria que eles fizessem isto como hábito para poder ter primeiro uma percepção para depois tocar. Aí eles tocam uma vez e depois eu mostro o que foi bom e o que não foi, que ali o ritmo foi executado errado, etc.. e peço para tocar de novo. Uma coisa que eu faço na USP e que não é exatamente o mesmo trabalho, com os alunos que às vezes têm um pouco mais de dificuldade de leitura ou que demoram muito a ler ou que ainda têm algum aspecto técnico que precisa se desenvolver, é pedir para eles lerem os estudos de Czerny. Eles lêem durante a semana, tocam na aula e eu aponto o que pode melhorar. Na aula seguinte repetem esse mesmo estudo e trazem um novo e assim por diante. No fundo não é exatamente para leitura mas que acaba desenvolvendo muito a leitura, porque eles têm que ler, ler, ler. Tem que cobrar, tem que ler.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não conheço nenhum método de leitura. De uma maneira geral a gente tem uma carência muito grande de literatura, no Brasil. Não tem livro em português sobre música, de fato. Temos algumas biografias, um ou outro livro como a Geração Romântica do Charles Rosen, dois livros de Schoenberg traduzidos para o português, por exemplo, mas praticamente não existe literatura de música em português. É uma pena.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Isso varia muito. Eu diria talvez uns 20 minutos, quando eu faço isso. Eu faço pouco.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Acho isso importantíssimo. Isso tem que ser trabalhado nessa disciplina de acompanhamento. Inclusive esse tipo de disciplina vai muito mais além, como reduzir grade de orquestra, o que a gente está bem distante ainda. É claro que alguns alunos acabam fazendo isso por conta de seus compromissos de trabalho. Mas eu tenho a impressão de que a leitura à primeira vista se desenvolve muito por força do hábito. Eu nunca tive grande leitura, porque nunca fez muito parte do meu dia a dia. Por exemplo, eu nunca trabalhei acompanhando, já acompanhei, mas nunca trabalhei acompanhando. Quem trabalha acompanhando vai desenvolvendo por conta do hábito, porque tem que fazer e vai fazendo. O que melhorou bastante a minha leitura foi dar aulas, porque como tenho dois pianos na sala, eu fico o tempo todo demonstrando e tenho que ler. Hoje em dia a minha leitura é muito melhor do que era. Você vê que é uma coisa muito de hábito, pois desenvolvi uma leitura para ler pequenos trechos. Mas se eu tiver que ler uma peça do começo ao final, vai ser muito menos bom, porque eu desenvolvi a capacidade de ler o pequeno trecho só para demonstrar. É diferente porque você não tem o sentido de continuidade. Isso, quem acompanha é obrigado a ter. Fora isso, acho que tem uma coisa também de aptidão. Tem gente que tem muita aptidão para isso. Possivelmente isto esteja ligado também a uma prática que vem de criança. Tenho alguns alunos que lêem muito bem, lêem tudo muito bem. Tenho um aluno especialmente que não tem prática de acompanhamento, mas lê tudo, e sempre fala que a avó dele tinha um armário de partituras e que a diversão dele era ler partituras. Eu realmente acho que tem também uma coisa de personalidade. Acho que tem gente que faz as coisas mais rápido, que tem uma visão mais panorâmica e tem outras pessoas que têm uma tendência a aprofundar mais e que não têm esta visão panorâmica tão fácil. Acho que é mais ou menos como corredor de fundo ou 5000 metros e corredor de 100 metros, apesar dos dois serem excelentes corredores eles têm personalidades diferentes e atuam de forma muito diferente.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Depende muito de que universo você está tratando. Se você está tratando do universo de pessoas que são boas e ruins, aí você tem um monte de gente que é ruim em tudo. Não lê, não toca e não faz nada. Agora, se você pegar gente que é boa, acho que varia. Acho que não é uma regra, acho que não é forçosamente isso que acontece, mas se eu tivesse que fazer uma média, talvez eu diria que os que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida têm mais facilidade, porque são pessoas que pensam mais rápido. Se você pegar o universo de pessoas que tocam bem, eu acho que não é uma regra.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Mesma coisa: depende de que universo você está tratando. Eu tenho alunos que não lêem bem, que têm uma certa dificuldade, não sei se dificuldade em si mas que lêem lentamente, que trazem na primeira aula tudo muito devagar, como se diz 'catando milho', e na próxima aula continuam catando milho. Não são alunos que não estudam, acho que foi pelo fato de nunca serem muito cobrados em relação a isso e acham que o tempo é assim mesmo, que daqui a pouco vão saber as notas, e acabam sabendo, não é? Mas que não vão muito rápido. Nesses casos, se eles soubessem ler mais rapidamente, sem dúvida nenhuma iriam muito mais rápido. Atrasa um pouco a preparação de uma obra porque fica muito no problema de leitura. Agora, quem não tem uma excelente leitura à primeira vista mas aprende relativamente rápido, não há grande diferença. Realmente o problema é quando há uma grande dificuldade de leitura e que se arrasta um pouco. Naturalmente, uma boa leitura ajuda na preparação e aprendizado da obra e sobretudo na velocidade em que esse aprendizado se dá. Não obstante, alunos com leitura não tão boa, podem chegar ao mesmo resultado ou até a resultados melhores, através de um aprofundamento no estudo, que independe da leitura".

Entrevista Nº 8 – Profª Drª Estela Caldi, enviada por e-mail e recebida em 17/08/2009.

Argentina de nascimento, a pianista radicou-se no Rio de Janeiro desde 1969. Bacharelou-se no conservatório nacional de Música de Buenos Aires. Mestre pela Escola de Música da UFRJ. Trabalhou no Instituto Villa-lobos

do Centro de Letras e Artes da UNIRIO até 2004, quando se aposentou. Apresenta-se pela Europa e América Latina como solista e camerista. Gravou dois CDs, com seu trabalho com o grupo Libertando.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Não. Eu tinha desenvolvido um solfejo muito bom, lendo nas sete claves e em textos manuscritos, o que facilitou o desenvolvimento da minha leitura. Cedo comecei a acompanhar ao piano alunos de canto, o que me obrigou a estudar muito cedo as partes primeiro, para me dar como resultado uma leitura cada vez melhor e mais veloz.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? A capacidade de poder reproduzir, ao piano no meu caso, um texto musical com todas as informações que ele possa ter em termos de articulações, dinâmicas, com um entendimento de discurso como um todo. Isto requer conhecimento das relações harmônicas, bom uso do pedal e idéia aproximada de andamento o que de alguma maneira, leva quase sempre a acertar no caráter da obra.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Variações de Haendel, Invenções de Bach, Prelúdios e Fugas de Bach, Variações de Beethoven, segundos movimentos de sonatas de Haydn e Schubert, Sonatas de Beethoven, Pequenos Prelúdios de Scriabin, Mazurcas de Chopin e como fio condutor de tudo isso, os seis livros do Mikrokosmos de Bartók. (Minha turma de alunos já tem uma bagagem musical anterior).
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Sim. Mas não utilizo.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Gasto uma hora semanal.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Sim.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Sim.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sim. Todos os meus alunos já são professores em diferentes instituições e trabalham durante a semana. Alguns estão fazendo mestrado e outros, doutorado. Acho inviável para eles essa proposta, o que realmente lamento.

Entrevista Nº 9 - Prof. Mestre Flavio Augusto, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada em janeiro de 2009, durante o Festival de Música de Poços de Caldas.

Ganhador de 28 concursos nacionais e internacionais de piano, incluindo em 1988 o Concurso Internacional de Piano “Villa-Lobos”, no Rio de Janeiro, pela 1ª vez conquistado por um brasileiro. É Bacharel em Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, pós-graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros, M.G. e Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Gravou vários CDs: “Prelúdios de Debussy”, a 1ª gravação mundial dos “50 Estudos para Piano” de J.B.Cramer, CD “Arco & Tecla” com o violinista Ricardo Amado, “Impressões Brasileiras” com o violinista Daniel Guedes e dois CDs como integrante do Trio Aquarius.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Honestamente, não. Na verdade, tudo aconteceu comigo de uma forma muito interessante: como comecei a estudar piano muito cedo, com três anos e meio de idade (portanto, antes mesmo de ser alfabetizado), vi o meu processo se dar de uma forma bastante interessante. Até hoje, sinto ter muito mais facilidade para ler um “texto musical” do que para ler livros propriamente ditos. Porém, anos mais tarde, quando comecei a lecionar música, tive que encontrar maneiras de passar tais “processos” para os alunos, afinal, percebia claramente que as minhas facilidades não eram as facilidades de todos. Assim, comecei a tentar “teorizar” aquilo que, até então, era um processo intuitivo para mim – a “leitura”. Ainda hoje, sinto uma grande dificuldade nisso. Primeiro, pela falta de métodos existentes no mercado. Comprei alguns livros que falavam sobre o assunto (como, por exemplo, o livro “*Como ler uma partitura*” – Cadernos de Música da Universidade de Cambridge – editada no Brasil pela Jorge Zahar Editora), porém, achava tudo muito vago e de pouca utilidade “prática”. Assim, preferi fazer com que

os alunos tentassem olhar as partituras de uma maneira “gráfica”. Trabalhava com eles, semanalmente, a leitura de estudos de Czerny (do primeiro volume), fazendo com que eles olhassem bem o “gráfico” de cada uma das mãos, sem fazer com que eles pensassem muito nas “notas”. Daí, comecei a perceber que isso funcionava e dava certo. A leitura de todos eles melhorava consideravelmente a cada semana. Mesmo assim, ainda sinto muita falta de uma sustentação bibliográfica sobre este assunto.

- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Entendo que o “bom leitor” é aquele que compreende o texto, e não apenas aquele que sabe ler bem todas as palavras. Assim, para o músico, sinto que não basta apenas a compreensão das “notas” e, justamente por esse motivo, insisti tanto com os meus alunos sobre a questão do “gráfico”. Sentia que, quanto mais precioso eles queriam ser (lendo todas as notas escritas), mais eles se distanciavam da “mensagem musical”. Não quero dizer com isto que não seja importante ler corretamente todas as notas escritas por um compositor. Sabemos que isso é fundamental. Porém, tão importante quanto isso, é não deixar que a música fique em último plano. Dou muito valor ao músico que é capaz de colocar uma partitura pela primeira vez na sua frente e “fazer música” de verdade (mesmo que as notas não estejam todas ali naquele instante). Percebo claramente que o processo “musical” é muito mais rápido do que com aqueles que lêem devagar “todas as notas” e deixam para pensar na “música” depois. Penso que o mesmo se dá com como um ator que pega um script do seu personagem pela primeira vez: penso que ele, num primeiro momento, queira saber o “caráter” do personagem que será representado, não é? Disso vai resultar a entonação de suas falas, a inflexão que será dada a cada palavra, a cada gesto, etc. Aquele que não sabe nada disso e simplesmente decora o texto, dificilmente saberá o que fazer depois. E isso é o que mais podemos observar entre os alunos de música – estudam, decoram, colocam no andamento... e, infelizmente, “nada acontece”.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Realmente, isso é algo que venho pesquisando muito nos últimos anos, inclusive, porque já fui convidado várias vezes para lecionar “*leitura à primeira vista*” em festivais e cursos de música. Porém, sempre recusei fazer isso com receio de que tal curso fosse “intuitivo” demais e sem grandes sustentações teóricas. Adoraria sim ter um bom material sobre isso em mãos, com toda certeza.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Infelizmente, não conheço. Foi editado no Brasil?
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Penso que, pelo menos, 40 % da duração total da aula de um aluno é voltada para essa prática da leitura. Insisto muito nessa questão: fazer com que o aluno entenda que não é simplesmente “ler notas”, mas sim, “fazer música”. Assim, mais do que ficar ouvindo a execução de todo o repertório estudado pelo aluno, prefiro dedicar um tempo da aula para a leitura de peças simples como, por exemplo, as do “Álbum para a Juventude” de Schumann, ou mesmo, pequenas peças do “For Children” de Béla Bartók.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Eu penso, honestamente, que esta não deveria ser uma matéria optativa, mas sim, obrigatória. Confesso que nunca vi (e nem mesmo sei se existe) tal disciplina em alguma escola de música aqui no Brasil. Só sei que, sempre que trabalho com uma turma de “música de câmara”, percebo claramente que são os “pianistas” os que mais dão trabalho para ler uma partitura. Outros instrumentistas conseguem, com maior facilidade, pensar num “contexto musical” – mas os pianistas parecem estar sempre muito preocupados com “as notas”. É bem verdade que a leitura de uma partitura de “piano” requer uma atenção dobrada (ou triplicada). Afinal, temos que ler duas claves, fazer ritmos diversos em ambas as mãos, pedalizar (muitas vezes com os dois pés simultaneamente e diferentemente), etc. Mas acredito que tudo isso pode e deve ser trabalhado desde cedo.
- 7) Concorde que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Não tenho a menor dúvida disso. Todos os grandes “músicos” que conheci, têm uma leitura extraordinária. São pessoas que possuem uma visão muito diferente do “fazer musical”. São músicos capazes de “ouvir o outro”, de ouvir e enxergar “além” de uma simples partitura.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sem dúvida alguma. Eis aí a minha maior tranquilidade: quando percebo que o aluno já pode caminhar com os próprios pés. Não precisa mais usar o tempo de uma aula para ser “acompanhado” na sua leitura. O tempo da aula pode ser usado apenas para a troca de idéias musicais, e não para a correção da leitura (equivocada) de um texto.

Obs. Texto enviado por e-mail dia 7/4/2009

Entrevista Nº 10 - Prof. Gilberto Tinetti, gravada em MD e editada pela mestrandia, realizada no dia 29 de fevereiro de 2008 em sua residência em São Paulo.

O renomado pianista foi professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP de 1980 a 2002. Desde 1986 vem apresentando programas dedicados ao repertório pianístico, através da Rádio Cultura FM de São Paulo. Com o Trio Brasileiro, formado em 1975 por Tinetti, Lehninger e Clis, gravou 5 LPs e 1 CD para os selos Philips e Eldorado. O CD que gravou com o cellista brasileiro Antonio Meneses foi considerado o melhor lançamento clássico de 1985. Em 2004, foi lançado mais um CD do Trio Brasileiro, desta vez para o selo Lami, dedicado ao repertório brasileiro contemporâneo.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? A minha experiência com leitura à primeira vista nunca foi resultado de um curso ou de aulas de leitura à primeira vista, mas acho que seria uma experiência muito interessante. Porém, a minha experiência foi o interesse que eu tinha de conhecer partituras, de ler, de acompanhar cantores, etc. Então, na prática eu fui desenvolvendo a leitura à primeira vista. Naturalmente, o que me ajudou, me lembro muito bem, foi quando eu comecei a acompanhar cantores, inclusive quando o Eladio Perez Gonzáles me chamou para trabalharmos juntos - fizemos alguns concertos na época. Certa vez ele me disse que o que melhoraria a minha leitura à primeira vista seria o estudo da harmonia, sendo que naquela época eu ainda não havia feito um estudo sistematizado de harmonia. Então eu fui realmente estudar harmonia, inclusive estudei com o Koellreuter, um ótimo professor. Acho que um dos fatores fundamentais que contribuem para uma leitura melhor é o conhecimento da harmonia porque a gente olha para o desenho de um acorde e já sabe como ele vai soar, então a mão vai, pelo menos aproximadamente certo, no acorde. O meu contacto com a leitura à primeira vista foi extremamente prático. Sobre a experiência com alunos, me lembrei do Paulo Reis que você conhece bem. Ele veio estudar comigo quando estava com 12 anos de idade e eu me lembro que naquele tempo não havia facilidades como DVD, CD, MP3, etc.. Ele gostava mesmo de devorar partituras - ia para o piano e lia, lia, lia. Com 13, 14 anos ele já lia muitíssimo bem, porque teve esta vontade. Então, eu sou plenamente a favor de que haja uma sistematização de um curso de leitura à primeira vista, com métodos específicos desenvolvidos por alguns especialistas, mas eu acho que isto tudo tem que ter sempre uma motivação fundamental. Quer dizer, a pessoa tem que usar a leitura à primeira vista não de uma maneira vazia: “Eu sei ler à primeira vista”, mas sim: “Eu tenho muita vontade de conhecer música e aí eu quero ler mais rapidamente” e então usar esses métodos. Mas, se não tiver uma finalidade, fica meio sem sentido. É muito importante que a pessoa tenha esse amor pelo conhecimento de novas partituras.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Primeiro tem que ter esta motivação, mas o conhecimento de todos os elementos que propiciem uma análise, o conhecimento de textos, de uma maneira mais profunda, são essenciais. Então, um curso de leitura à primeira vista não pode ser uma coisa meramente empírica, mas tem que mostrar a valorização da harmonia, tem que provar ao aluno que ele precisa conhecer música mais a fundo.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Não. Na minha experiência nunca usei um método específico.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Não faço esta atividade.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Acho que é uma coisa extremamente saudável, e acho que vai facilitar a vida de muita gente, que gostaria de ter facilidade para leitura. Às vezes eu gosto de citar casos que vou encontrando nestas poucas décadas de trabalho: por exemplo - de pessoas que tocam piano muitíssimo bem, e que você conhece, inclusive, e que não lêem à primeira vista. Uma vez, eu nunca me esqueço, precisei de um segundo piano para um concerto de Mozart, e eu achava que certo aluno, muito adiantado, que dava concertos e tudo mais, podia fazer isto brincando, principalmente um adágio, etc. Mas aí ele me disse: “Olha, eu sou muito ruim de leitura”. Aí, a gente leva um susto. Como que uma pessoa tão desenvolvida ao piano, de repente tem um falha dessas no seu conhecimento? E isto não foi uma exceção, pois assim como ele, encontrei vários que tocam muitíssimo bem, mas na hora de pegar uma coisa à primeira vista, não sai nada.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Para o trabalho camerístico é indispensável desenvolver uma

boa leitura, libertando-se daquela “necessidade” de olhar para o teclado, pois além de olhar para a partitura, muitas vezes ele terá que olhar para os colegas com os quais estiver tocando. Quanto ao piano solo, acredito que se houver um estudo intenso e dedicado, a leitura à primeira vista talvez não faça tanta falta. É o que se pode observar com esses enormes talentos que não lêem à primeira vista.

- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sem dúvida e antes de mais nada, perderiam menos tempo. Então, esta é uma providência de ordem extremamente prática.
- 9) Sim, sem dúvida. É que eu restringi muito a minha atividade pedagógica nos últimos tempos, principalmente nesse momento que não posso trabalhar com muita intensidade, tendo que me preservar por causa do acidente que sofri. Tenho dado poucas aulas - são pessoas que vêm uma vez por mês, então não tenho alunos regulares. Isto seria bom para professores de escolas, que dão aulas com regularidade.

Entrevista Nº 11- Prof^a Dr^a Glacy Antunes. Gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 17 de julho de 2008 durante o Festival de Música de Londrina, Paraná.

Livre Docente em Piano além de Professora Titular e membro do Conselho Universitário na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG é Consultora ad-hoc da CAPES/MEC. Ministra as disciplinas Música, Cultura e Sociedade no Mestrado em Música e Pedagogia da Performance Instrumental, no Curso de Especialização em Performance Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Trabalhei; sempre trabalhei muito a leitura à primeira vista ao piano, principalmente na música de câmara. Na realidade, uma formação organizada em leitura à primeira vista eu tive só nos Estados Unidos. É até interessante contar que na primeira vez que eu fui fazer música de câmara e olhe que eu tocava bem o piano, o professor pediu para ler à primeira vista um trio. Eu imediatamente vi que não ia dar conta de ler à primeira vista e fingi que estava sentindo dor, que estava doente e disse que ia para casa, pedindo licença para ele. Fui então estudar a parte e no dia seguinte eu toquei. Mas, na segunda vez que eu usei o truque, ele claro que percebeu, não é? Era um grande professor de música de câmara e me ajudou muito na questão da leitura à primeira vista, as dicas, os macetes, como por exemplo, estabelecer os critérios para abordagem da obra e sempre focar a vista em pelo menos um compasso à frente. Lá, nos EUA, especialmente na música de câmara, se trabalhava muito, paralelamente, a leitura à primeira vista.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? A leitura à primeira vista, na minha concepção, pode ter dois aspectos. Um aspecto ligado à leitura propriamente dita, como eu leio uma peça, de que forma eu me aproximo dela, etc. O termo leitura à primeira vista ficou mais ligado ao fato de ler e ao mesmo tempo já tocar uma peça com organização e com o devido caráter. Se você não trabalhar muito os princípios da leitura propriamente dita, definição de parâmetros interpretativos, etc, você terá uma enorme dificuldade em fazer leitura à primeira vista, na qual é preciso realizar rapidamente o mesmo que se produz através da leitura feita com tempo, detalhadamente. É o que hoje nós comentávamos na aula, da necessidade de saber quem é o compositor, o título da obra, como é que se aborda a rítmica, a métrica, a dinâmica, o princípio agógico, o andamento... Tudo isso, na leitura à primeira vista, tem que ser muito rápido. O que não se pode é começar sem estabelecer critérios ou parâmetros, pois a obra facilmente perde o seu caráter.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Costumo trabalhar sim. Importante lembrar que, quando professores inexperientes, gostamos de dar para os alunos peças mais difíceis do que eles podem fazer. Isso aconteceu comigo em início de carreira. Quanto mais talentoso o aluno, mais difícil a peça, o que é um erro. Então, para trabalharmos bem com o aluno, ensinando a ler, é importante trabalhar algumas peças de dificuldade possível para o aluno e peças ainda mais fáceis, para que ele possa ler corretamente à primeira vista. Hoje eu citei aqueles livros da Marthe Morhange: Petit Classic e Petit Romantique, que são bons e excelentes exemplos de peças curtas. Dá para o aluno ler várias delas, para conseguir rapidamente apreender os elementos necessários para uma competente leitura à primeira vista. Existe também uma série argentina, editada pela Violeta Gainza - não me recordo o nome, com peças do

- século XVII, XVIII. São edições muito boas, com pecinhas curtas, as quais é possível trabalhar bem a leitura à primeira vista
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Eu já li, já vi esse método, mas não posso dizer que eu conheça a ponto de estudá-lo profundamente.
 - 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Eu, particularmente, gasto um bom tempo, porque como eu pretendo que o aluno aprenda a ler corretamente, geralmente defino com eles os parâmetros principais, orientando como deve ser o estudo. Não gosto de pedir simplesmente que comprem a peça e leiam em casa. Então, aproveito para trabalhar a leitura, de todas as peças, o que se torna, na realidade, uma leitura à primeira vista, porque define-se o que aquela peça contém e como é que o pianista vai abordar a obra. Gosto muito de fazer uma leitura prévia, que poderíamos chamar de leitura à primeira vista, de todo o material que eles tocam.
 - 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Eu acho que a disciplina, de modo geral, não consta nos currículos. De fato, na Universidade Federal de Goiás, que tem um bom currículo, não aparece uma disciplina com o título específico de “Leitura à primeira vista”, mas os alunos fazem Oficina de Criatividade que inclui um pouco dessa percepção de primeira vista. Os alunos de piano têm uma hora e meia de aula por semana de instrumento. Além desta hora e meia, há uma disciplina que se chama “Literatura e Repertório” cujo objetivo é trabalhar um repertório que não está sendo trabalhado nas aulas individuais. Geralmente os professores utilizam muitas peças curtas para que os alunos possam ler, conhecer e trabalhar as diversas possibilidades de caráter, estilo, gênero, andamentos, etc. Na “Música de Câmara” também se trabalha muito a leitura à primeira vista, se bem que, quase sempre, as peças são lidas pelo aluno, em casa. Enfim, nas disciplinas “Música de Câmara, Literatura e Repertório, Didática do Instrumento” e mesmo na aula individual de instrumento, é possível trabalhar a leitura à primeira vista. Mas, infelizmente, não existe uma disciplina específica de leitura à primeira vista.
 - 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Esta pergunta é delicada porque, na realidade não se trata do aluno com domínio da leitura à primeira vista, mas sim do pianista consciente dos parâmetros necessários para uma boa leitura, seja à primeira vista ou não. Agora, se pode ler com competência à primeira vista, estabelecendo o caráter da obra e até transpondo, é claro que vai acompanhar melhor, fará melhor música de câmara, será um profissional mais competitivo. Minha opinião é que, de modo geral, os pianistas desprezam as amplas possibilidades profissionais para quem domina a leitura à primeira vista: uma possibilidade enorme, porque nos Estados Unidos, por exemplo os *coaches* pianistas ganham muito bem. Por exemplo: a Kiri Te Kanawa tem um *coach* e é ele quem propõe o andamento, discute o caráter da obra, estabelece dinâmica e agógica. Quando o pianista, infelizmente, se julga mero acompanhador, já não toca em duo e sim fica em segundo plano. É preciso ler muito bem para oferecer sólida base interpretativa ao músico com quem ele está tocando.
 - 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Penso que o trabalho de leitura é fundamental e sempre briguei muito pela minúcia na leitura. Na nossa universidade (UFG) nós tínhamos uma prova chamada “leitura”, no fim do primeiro bimestre. Mas depois os professores, talvez por excesso de trabalho, não queriam mais fazer essa prova e somente ouvem o aluno, em formato de Banca, no final do semestre. O que acontece: se o aluno leu mal, já ficou mal lido. É muito importante o professor acompanhar o processo de leitura do aluno. E quanto mais o processo de leitura for minucioso, detalhado, mais o aluno adquire a possibilidade de fazer bem uma leitura à primeira vista. Quero concordar com você, que o trabalho específico de leitura à primeira vista pode ser extremamente útil e produtivo para que o pianista obtenha resultados interpretativos importantes.

Entrevista Nº 12 - Prof. Hermes Daniel Jacchieri, enviada por e-mail

Pianista e professor de matérias teóricas formado pela ECA-USP. Estudou com Gilberto Tinetti e Amaral Vieira. Foi bolsista da Academia Maurice Ravel na França onde estudou com Bernard Ringeissen. É professor de matérias teóricas e música de câmara na EMESP Tom Jobim e de matérias teóricas na EMM, na Universidade de Música Cantareira e no Instituto Baccarelli. É autor, juntamente com Theophilo Augusto Pinto, do livro de exercícios de teoria musical “Notas Introdutórias”.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Sim, como pianista acompanhador com muita frequência.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Capacidade de ler e dar sentido musical para uma peça que não se tenha estudado anteriormente.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Os alunos começam praticando com peças do repertório de execução mais fácil do que o nível em que eles estão e vão, aos poucos, abordando peças de leitura mais complicada.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? De uma maneira geral pouco tempo, depende também da necessidade do aluno.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Com certeza. Seria a solução ideal para uma prática tão importante.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Para as práticas em conjunto concordo, mas para o repertório solo é comum o caso dos alunos que não tem boa leitura mas que tem facilidade de decorar e acabam tocando muito bem o repertório que estão estudando.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Eu não tenho certeza de que a leitura apurada melhora a performance (eu acredito que o que melhora a performance seja um misto de compreensão musical e sensibilidade artística). Mas eu tenho a mais absoluta certeza que ajuda muito na vida profissional.

Entrevista Nº 13 – Profª Marcilda Clis, gravada em MD e editada pela mestrandia, realizada no dia 19 de julho de 2008 durante o Festival de Música de Londrina, Paraná.

Pianista e professora de piano, foi aluna de Arnaldo Estrela, na Escola de Música da UFRJ. Mudou-se para São Paulo, ministrando aulas na Faculdade Carlos Gomes. Organizou vários intercâmbios levando a música brasileira a Moscou, Bellegarde, Sévres (França), Cochabamba (Bolívia) e Medellín (Colômbia). Participa de Festivais de Música e atualmente leciona da Escola de Música Villa-Lobos (RJ) e na EMESP (SP).

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Sempre. É uma coisa que eu sempre fiz, começando com o nível mais elementar na partitura, fazendo o aluno começar a ler de mãos juntas, lentamente, prestando já atenção em tudo que está escrito: a dinâmica, o fraseado, o ritmo, as acentuações, num andamento bem devagar, mas construtivo.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? O ler, sem ter conhecimento de nada do que está escrito, já diretamente ao instrumento. Agora, se houver tempo, aconselho a que façam uma leitura prévia, mental.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu tenho alunos desde a faixa de 4 anos de idade e a todos os meus alunos sempre eu ensino a, no dia seguinte, na semana seguinte, me trazerem um exercício tirado por base da referência do conhecimento daquela aula que nós tivemos, sendo sempre um trabalho à primeira vista que eles vão me trazer. Aí eu vou consertar os erros. Desde o início, eu obrigo o aluno a ter a leitura sozinha primeiro, para depois me trazer e não eu ficar o tempo todo estudando com o aluno.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não conheço mas teria interesse em conhecer.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Às vezes, até um tempo grande, depende do objetivo da aula, entende? Se a gente está pegando duas peças que seriam novas, então ficamos a aula inteira nessas peças novas. Agora, não às vezes inteira, mas em trechos, para ele não ter a fobia de tocar de qualquer jeito, fazendo o aluno aprender a ter disciplina de ler com os olhos, passando as ordens para as mãos, para elas terem a disciplina de tocar exatamente o que está escrito e não aprendendo a jogar a mão em qualquer lugar, porque eu acho que essa leitura não vai a lugar nenhum.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro

horário e com professor específico? Totalmente. Seria uma coisa de muita importância. Aliás, tudo que se torna um acréscimo para o nosso conhecimento em relação aos nossos alunos, e para nós também, só seria válido.

- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Não tem dúvida. O reflexo dele é mais rápido, em relação ao aluno que às vezes quer fazer as coisas muito perfeitas, porém sem ter o reflexo de caminhar.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sem dúvida.

Entrevista Nº 14 – Prof^a. Dr^a. Margarida Fukuda, enviada por e-mail e recebida dia 23 de março de 2008.

É graduada em música (licenciatura e bacharelado) pela Faculdade Santa Marcelina. Mestre em Comunicação e Semiótica (Artes) pela PUC-SP e doutora em Musicologia pela ECA-USP. Tem como tema de pesquisa um método analítico voltado para a performance instrumental desenvolvido pelo pianista alemão Jürgen Uhde e a filósofa e pianista Renate Wieland, com base em seu livro *Denken und spielen* (refletir e tocar). Estudou com os professores Sachiko Fukuda, Gilberto Tinetti, Renata Braunwieser, H.J. Koellreutter, no Brasil, e Werner Genuit e Heidi Köhler, na Alemanha. Atualmente leciona na Escola Municipal de Música de São Paulo e na Faculdade Santa Marcelina.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Sim, durante o curso de graduação e na vida profissional, junto com os alunos.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Como o próprio termo indica, entendo como a prática de uma primeira leitura de um texto musical ao instrumento.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Em alguns casos específicos, tenho utilizado o método de Wilhelm Keilmann: *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*, indicado pela Profa. M. Elisa Risarto. E sempre que possível, tenho trabalhado repertório solo e para piano a quatro mãos de autores diversos.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*? O método é bastante sistemático e eficaz, contendo exercícios com dificuldade progressiva começando com a leitura de notas simples, intervalos, tríades, tétrades sendo trabalhadas, ainda, transposições, leitura em movimentos paralelos, contrários, entre outros. Tem ajudado no desenvolvimento da leitura de alunos de diferentes faixas etárias e de níveis de adiantamento.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Pouco, levando-se em consideração a importância desta atividade. O tempo reduzido de aulas de piano, na maioria das vezes, de apenas uma hora semanal, dividido entre o estudo da técnica e do vasto repertório existente para esse instrumento, torna-se insuficiente, para um estudo direcionado especificamente à leitura.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Concordo, pelo motivo acima mencionado.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Acredito que possuir uma boa leitura à primeira vista voltada à compreensão do conteúdo musical auxiliaria muito no preparo de um repertório pianístico, tanto solístico como camerístico.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Acredito que o desenvolvimento da leitura à primeira vista seja tão importante para a performance, quanto o da capacidade de se aprofundar na obra musical estudada.

Entrevista Nº 15 – Prof^a Mestra Marisa Lacorte, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 19 de março de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo.

É bacharel em piano, pós-graduada em Metodologia do Ensino Superior pelas Faculdades Metropolitanas Unidas- UNIFIAM-FAAM e Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. É professora de

piano no curso de bacharelado das Faculdades de Artes “Alcântara Machado” – UNIFIAM-FAAM e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo. Tem se dedicado à didática pianística, contribuindo para a formação de muitos dos jovens pianistas que se destacam em Concursos Nacionais de Piano, tendo acumulado mais de 400 prêmios.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
 Creio que esta tenha sido uma falha na minha formação inicial que procuro não transmitir aos meus alunos. Mesmo quando estudei na Escola Tagliaferro, enfatizava-se muito uma série de exercícios motóricos aplicados a uma leitura que se iniciava muito lentamente, de mãos separadas e, só quando se dominava relativamente bem este primeiro passo, é que se juntavam as mãos. Na verdade valorizava-se muito mais a performance final que a leitura à primeira vista. Mas acho que uma coisa não exclui a outra e, pelo contrário, uma boa leitura à primeira vista, ajuda bastante. Tenho esta preocupação, principalmente com os alunos iniciantes e mesmo com os mais adiantados que apresentem esse problema, sugerindo um treinamento diário de leitura a primeira vista, muitas das vezes feito em aulas semanais.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Penso que seja um conjunto de coisas. São adestramentos da expansão do campo visual, com reconhecimento rápido dos elementos musicais, além de treinamento da percepção auditiva, memória tátil do teclado, estudos de reflexo condicionado e uma série de estudos que, no conjunto, melhoram a leitura à primeira vista. Como exemplo de uma das técnicas que podem ser utilizadas, posso citar que comumente eu trabalho, sobretudo com as crianças, tampando o compasso que ela está lendo de forma que ela seja obrigada a ler e memorizar rapidamente o que aconteceu, forçando sua visão e memória para ler imediatamente à frente o evento musical que vai acontecer. Como todo treino, os elementos vão sendo ampliados e, em seu desenvolvimento, o aluno também deve exercitar o ouvido interno, que no processo de percepção, vai ajudá-lo a reconhecer elementos melódicos, funções harmônicas, modulações, etc. Esse treinamento, no todo, bem complexo, faz com que se possa desenvolver uma boa leitura à primeira vista.
 Uma outra forma interessante de desenvolver a leitura à primeira vista é propor-se a acompanhar cantores, fazendo correpetição e/ou fazer música de câmara. O cantor, o violista, o clarinetista, etc, apresentam-se com a música que eles, cantores, ou instrumentistas, pressupostamente já sabem, já trabalharam, já executaram. O pianista novato nesta experiência, muitas vezes nem conhece a música e conseqüentemente é obrigado a acompanhá-la já de “prima” no andamento, sem tempo prévio de preparação. Isto faz com que ele aprenda a decodificar muito rapidamente os eventos sonoros e vá assimilando cada vez mais, o espaço tátil do teclado.
 No caso da música de câmara, os instrumentistas em geral estudam a sua parte, em sonatas ou trios, por exemplo, como obras de seu repertório obrigatório. Desta forma, esses instrumentistas começam a estudar essas obras com antecedência, para depois de prontas juntarem-se com o pianista. Para o pianista, estas obras de música de câmara são acrescidas ao seu repertório solista que é enorme, talvez um dos maiores. Assim sendo, num primeiro momento, quando a pessoa não tem experiência, ela é obrigada a desenvolver a leitura à primeira vista. Claro que no caso de obras mais complexas, ou mesmo de obras mais simples, o grupo pode resolver estudar junto desde o início do trabalho. Entretanto, na maioria das vezes, o pianista tem que se virar na hora, até que um dia possa dominar tanto o repertório para piano solo, quanto o repertório operístico, ou de música de câmara. Acontece, muitas vezes, também, que alguns pianistas venham a se especializar em alguns desses repertórios. Conheço jovens pianistas que têm na mão quase todas as óperas mais importantes do repertório (cuja redução da parte da orquestra é bastante complexa) e que atuam junto aos regentes no preparo das mesmas que, ao final, serão realizadas com orquestra.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Meus alunos menores sempre lêem aquilo que vão estudar. Por exemplo, se vamos iniciar uma nova obra, já fazemos uma primeira leitura em aula, mesmo que apenas de um trecho, com as duas mãos juntas, já procurando entender a forma da música, (a parte A, a parte B, etc) os elementos melódicos, as escalas, progressões, e alguns elementos básicos de harmonia.
 Mas há também muitos alunos que tocam repertórios mais complexos que exigem outro tipo de adestramento, como por exemplo, estudar uma fuga a 3 vezes de Bach. Este estudo requer muito mais um trabalho de percepção auditiva do que de leitura à primeira vista. Neste caso sugiro que se estude: cantar a 1ª voz e tocar a 2ª voz;
 cantar a 1ª voz e tocar a 3ª voz
 cantar a 2ª voz e tocar a 1ª voz;
 cantar a 2ª voz e tocar a 2ª voz;

cantar a 3ª vóz e tocar a 1ª vóz;

cantar a 3ª vóz e tocar a 2ª vóz;

Posteriormente:

cantar a 1ª vóz e tocar a 2ª e a 3ª vozes

cantar a 2ª vóz e tocar a 1ª e a 3ª vozes

cantar a 3ª vóz e tocar a 1ª e a 2ª vozes

E ainda, como normalmente ouvimos mais o que cantamos do que o que tocamos, sugiro que se faça um trabalho para:

Cantar a 1ª voz ,tocar 2ª voz , e direcionar o ouvido para a 1ªvoz

cantar a 2ª voz, tocar 1ª voz; e direcionar o ouvido para a 2ªvoz

E assim sucessivamente em todas as combinações.

Creio, também, que todos os elementos teóricos musicais devam estar o tempo todo sendo entendidos, ouvidos e realizados na práxis instrumental.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não conheço. Uma vez eu tive contato com um material de leitura à primeira vista, num curso da pianista Estela Caldi. Esta pianista é reconhecida como uma das melhores no quesito leitura à primeira vista. Ela lê grade de orquestra, quintetos, quartetos “de prima” com a maior facilidade. Às vezes percebo um fenômeno interessante: pessoas que lêem à primeira vista com muita facilidade, às vezes têm maior dificuldade em memorizar as obras e vice-versa. Os pianistas populares, por exemplo, têm um ouvido treinado desde sempre para, como eles dizem, “tirar” a música de ouvido e geralmente eles reconhecem auditivamente as harmonias, as modulações, embora muitas vezes não saibam nomeá-las. No entanto, como não trabalham a leitura, isto se apresenta como um obstáculo. O aluno vai “catando” as notas, memorizando tudo, para depois poder tocar.

Um dos treinamentos que faço é colocar uma folha tampando o teclado, evitando o olhar para as teclas, fazendo-os procurar pelo tato onde estão as notas para que percebam qual a sensação física do teclado. Faço isto com as crianças, também. Quando a leitura é muito ruim, eu já aconselhei que mandem, mesmo, fazer uma madeira que abranja toda a extensão do teclado, numa altura que caibam as mãos embaixo e, não importando o que aconteça, (erros, esbarros, etc) coloque-se um metrônomo para ter determinado pulso contínuo que pode inicialmente ser lento, fazendo-se leituras do começo ao final, sem interrupção de tempo, com as duas mãos juntas.

É claro que, como sempre, alguns colocam em prática as sugestões recebidas e outros, não. Tenho um aluno que iniciou seus estudos aos 15 anos. A partir do momento em que falei sobre a importância da leitura à primeira vista, ele se propôs imediatamente a praticá-la e gradualmente foi lendo obras mais fáceis até conseguir ler, por exemplo, todas as Sonatas de Mozart e atualmente, todas as variações de Beethoven. Assim, mesmo que não tenha mecanismo adequado para realizar a contento as tais leituras, sua leitura à primeira vista melhorou 100%.

- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Isto varia de acordo com o repertório e com as dificuldades. Às vezes posso gastar todo o tempo da aula enfocando a leitura.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Creio que no Brasil isto é quase impossível. Pelo governo, até pode ser, mas para as escolas particulares é tarefa inexecutável. Eu sei de universidades que no primeiro ano de piano dão aulas em grupo porque o custo das aulas individuais é inviável. Sabemos que este trabalho é uma tradição oral, é um trabalho artesanal que procura a lapidação multifacetada em caráter individual. No entanto, acontece que em outros cursos universitários (como Direito, por exemplo) pode-se ter 150 alunos pagando uma hora aula do professor. Isto comparado ao mecanismo do Curso de Música no qual apenas um aluno paga essa hora aula do professor torna-se complicado, pois este esquema não cobre os custos (férias, encargos do governo, 13º salário, etc) deste professor sobretudo para a instituição privada. Por isto, penso que é pouco provável as universidades particulares, abrirem mais uma matéria, relacionada com o instrumento. Pelo contrário elas estão reduzindo a quantidade de carga horária dos cursos e os mesmos já se tornaram menos extensos. Penso que talvez os professores possam estar mais atentos para este aspecto da formação (leitura à primeira vista). Como quase sempre seguimos o modelo do séc. XIX, na verdade os bacharelados ainda se preocupam mais em preparar pianistas para recitais, cursos, concursos e a leitura à primeira vista, às vezes, é menos enfatizada. A memorização para a performance solista parece ser um quesito mais importante.

No entanto, se o aluno desenvolver leitura à primeira vista a contento, terá menos dificuldades em montar repertórios e, com certeza, terá um campo de atuação maior, o que é mais interessante. É importante que se incentive os alunos para que acompanhem corais, cantores e façam música da câmara. Todas as pessoas que de alguma forma foram obrigadas, até por problemas financeiros, a se

desenvolverem nestas outras áreas, fazem disto uma atividade profissional interessante que é rentável e tem menos concorrência.

- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Com certeza. No entanto também é preciso pensar que, muitas vezes, quando se passa muito tempo realizando somente correpetição, ou o tempo todo só lendo, sem parar para estudar com maiores detalhes, a produção musical pode perder muito a qualidade. O repertório solista e o trabalho lento e minucioso do estudo de uma obra faz muita falta para uma melhor performance tanto solista quanto camerista. O ideal é ter um trabalho musical bem desenvolvido em todos os âmbitos. A leitura à primeira vista é um dos aspectos importantes. Se ela é trabalhada desde criança, torna-se uma coisa muito natural. Quando já se é um adulto, essa dificuldade pode vir a se tornar um problema. A pessoa tem medo de ler porque sabe que sua leitura é ruim e a leitura é ruim porque a pessoa tem medo de sair lendo.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Alguns alunos que têm a leitura à primeira vista muito boa, não têm a preocupação por detalhes musicais, pelo som e, muitas vezes, muita coisa fica a desejar na montagem de uma obra, pois como ele sai lendo tudo, muitas vezes não tem paciência de estudar mais lentamente, observando os detalhes mais rigorosamente. Para mim, leitura significa entendimento do texto. Sempre ouço a primeira leitura mais lentamente, enfatizando a equalização, o fraseado, o movimento sonoro, as intenções musicais, a direcionalidade da linha melódica, etc. Esta parte da montagem musical é muito importante. Neste sentido, a leitura à primeira vista dá uma idéia geral, do que temos pela frente, em termos de estudo e como separar os trechos que vão dar mais trabalho, etc. Outros alunos precisam trabalhar a leitura mais rápida para depois entenderem os detalhes com maior clareza. Nos dois casos sempre me posiciono no princípio de que a idéia musical é sempre a prioridade sendo anterior a qualquer outro aspecto: motórico, velocidade, leitura à primeira vista, etc. Na verdade, nossas facilidades são nossas prisões. Sempre alerta que a música não sofre metamorfoses. Ela é como UMA concepção da vida. No ato em que um espermatozóide adentra um óvulo todas as informações já estão lá (sexo, cor dos olhos, cor do cabelo, a altura que a criança vai ter, as possíveis doenças que ela poderá desenvolver.) Assim também é a leitura de um texto musical. Tudo deve ser detalhadamente entendido e estudado no ato concepção da obra, com todos os detalhes musicais que a tal obra exija.

Entrevista Nº 16 – Profª Mestra Marizilda Hein, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 25 de outubro de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo.

Formada em psicologia pela PUC/SP e música pelas faculdades Santa Marcelina, com mestrado na Universidade de N. York. Suas atividades incluem participações em corais como o Lírico Municipal, do Estado de São Paulo e o da Universidade de N. York. Prêmio Governador de São Paulo (1977), gravou para a NBC (EUA). Atualmente leciona matérias teóricas e a disciplina ‘Piano e Voz’ na EMM.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Trabalhei desde pequena. Quando acabava a aula, nos últimos 20 minutos, a professora abria qualquer livro, em qualquer lugar e dizia: lê. Isto em S. Paulo, no Conservatório, quando eu tinha 8, 9, 10 anos. Era o Conservatório da Lins e minha professora era a Cinira Tasso, que tinha sido aluna do Souza Lima. Foi uma mão na roda, mesmo sem saber o que eu ia fazer depois. Ela fazia isso com todo mundo. Foi muita sorte.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? O que eu entendo por leitura à primeira vista? Ora, você abre uma partitura e reproduz fielmente o que está escrito lá da melhor forma possível, com dinâmica, etc.. Aí depende: se for trabalhar com cantor, vá subindo a visão para ler o texto, subindo para ver a voz do cantor, é isso. É muito importante ampliar a visão para ver o que o solista vai fazer.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu trabalho com o pessoal de leitura e voz. Quando sobra um tempinho, às vezes eu jogo uma partitura lá, principalmente com o pessoal de ópera. Inclusive, metade da aula dos cantores, eu faço solfejo à primeira vista para cantores (sight-singing). Eu utilizo um livro exclusivamente para cantores, baseado nos períodos da história da música. Então eles sempre estão

- lendo à primeira vista. Depois a gente pára e estuda: bom, aqui o que estava envolvido? Tinha uma escala, está vendo, ou intervalos. Se tivéssemos agrupado isto numa tríade, ia ser melhor, etc..
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Claro que conheço. ⁴⁰Lá na Universidade (State University of New York at Buffalo) eles tinham leitura à primeira vista no curso de piano complementar, acredite se quiser. O meu professor nunca fez, mesmo porque nunca dava tempo, com tanta coisa para fazer no mestrado. Mesmo no piano solo, ele nunca fez, mas era o pessoal de bacharelado, os pequenininhos e o pessoal de piano complementar. Também, no mestrado, você lia com a classe de canto, com a classe de flauta, etc.. você lia tudo a semana inteira. Foi lá que eu vi isso. Meu mestrado foi de piano e voz.
 - 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Nessa aula de piano e voz, gasto pouquíssimo tempo e tem aula que nem acontece, porque não dá tempo. O problema é o tempo. Agora sabe o que eu acho? Se pusesse no exame semestral uma leitura à primeira vista, os alunos iam ficar espertos. Você faz o exame de canto e leva lá uma peça para leitura à primeira vista, porque se eles não são cobrados, eles não se interessam. E a gente também fica em cima das músicas, e deixa pra lá, achando que é mais importante e não é. Na verdade não é porque a leitura à primeira vista fixa tudo que você aprendeu no teclado e na voz. Eu acho que deveria cobrar isto. É uma idéia a se cobrar. Pode ser uma coisa bem simples, só para eles serem expostos a esta situação.
 - 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Totalmente. Nem que seja para começar com uma classe chamada “Leitura à Primeira Vista”, que seja optativa no começo, etc.. Acho que podia ser aqui na Escola Municipal, na Unesp. Sou totalmente a favor.
 - 7) Concorde que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Lógico. Isto abrevia meia hora, 40 minutos de sofrimento. Até ler, encaixar a mão, ver a dinâmica, etc.. Se o cara abre e já lê, só fica trabalhando onde tem as dificuldades técnicas, ver a interpretação sem perder tempo com bobeira.
 - 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Setecentos bilhões e três por cento. Até o professor de piano solo lucraria com isto. O que podia mesmo é cobrar. Podia começar a cobrar deles exames, nem que seja um minuto, só para o aluno levar um choque e se ligar: agora vou ter que ler à primeira vista, agora to perdido, etc.. E os professores entre si ou entre eles mesmos, começar a desenvolver para não ficar com medo: se eu não faço, tenho medo de ensinar, aí eu vou cobrar e o cara vai me pedir para ler e aí?

Entrevista Nº 17 - Prof. Dr. Nahim Marun, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 7 de julho de 2008 em sua residência em São Paulo.

O pianista recebeu o Prêmio de Melhor Solista do Ano pela Associação Paulista dos Críticos de Artes APCA. Suas gravações em CDs receberam o Diapason de Ouro e o Prêmio Bravo de Cultura de 2006. Marun estudou piano com Isabel Mourão, no Brasil e com Grant Johannesen nos EUA, e matérias teóricas com Hans Koellreutter e Carl Schachter. Mestre em Piano pelo The Mannes College of Music de Nova York, e atualmente é Professor-Doutor de piano na Universidade Estadual Paulista UNESP, em São Paulo.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Eu trabalhei sozinho. Não tive professor de leitura a primeira vista. Ler bem, com eficiência, foi uma necessidade que senti quando já havia decidido pela profissionalização pianística. A partir de então, comecei a aprimorar meu processo de leitura, mas sem uma metodologia específica. Em conversa com Hans Joachin Koellreutter, com quem estudava na época, eu comentei que gostaria de aperfeiçoar minha leitura. Assim, por sua grande experiência didática, ele me sugeriu um caminho que incluía algumas obras importantes do repertório pianístico, e claro muita música do século XX. Após alguns anos, Koellreutter me convidou para trabalhar como seu assistente, no treinamento dos estudantes de regência em leitura de claves e transposição. Trabalhamos em diversas instituições como no Festival de Inverno de Campos do Jordão, na Universidade Federal de Minas Gerais, na FAP-ARTE, Faculdade

⁴⁰ Foi por intermédio da Prof. Marizilda Hein que vim a conhecer o método de Wilhelm Keilmann

Santa Marcelina de São Paulo. Para me preparar para ministrar esses cursos, eu treinei com métodos específicos (de leitura de claves) que o próprio Koellreutter sugeriu, tais como os organizados por Morrison ou por Creuzburg. Bem, voltando ao nosso assunto sobre o trabalho específico de leitura pianística, como instrumentista eu dediquei uma parte do meu estudo diário a ler Sonatas e Sonatinas de Clementi, Scarlatti, Bach, Invenções e Sinfonias, Suítes, Toccatas, Prelúdios muitos Temas e Variações e Sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven.

- 2) O que entende por leitura à primeira vista? O que normalmente se entende por leitura à primeira vista é você conseguir ler bem partitura que você não conhece. Porém, esse “ler bem” talvez não seja ler bem logo à primeira vista, mas ler à segunda vista ou terceira vista. Convenhamos que tudo depende da complexidade da obra e dos conhecimentos que o leitor possui de harmonia, contraponto, análise e técnica pianística. O objetivo de um curso de leitura deveria ser o processo de aprimoramento da leitura, tornando-a cada vez mais eficiente. Apesar de existir pessoas dotadas de um talento especial para a leitura, acredito que, com toda certeza, há sempre muito treino durante o processo.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu os aconselho a fazerem um treino semelhante ao que eu fiz. Trabalhar o repertório que sugeri na questão número um. Ler pouco a pouco, sistematicamente e todos os dias. O tempo destinado a cada obra é variável. Atualmente, eu ministro o curso “Leitura de Partitura” para a classe de composição e regência do Instituto de Artes da UNESP. Na verdade, há muita semelhança com o treino de leitura à primeira vista para pianistas, mas é claro que as obras enfocadas são diferentes. Para os pianistas, indico obras mais complexas tanto tecnicamente quanto musicalmente, enquanto que para os regentes, escolho obras mais difíceis no que diz respeito às claves, transposição, simultaneidade de claves, cruzamento de vozes. Como já citei, existem métodos específicos que desenvolvem a leitura para regência, porém para a leitura dos pianistas ainda não encontrei um método completo que me agradasse. Um conselho que sempre dou a todos os alunos, sejam eles de regência ou de piano principal e em qualquer nível de aprendizado, é o de fazer técnica pura diariamente, respeitando sempre seu nível particular de desenvolvimento. A técnica trabalha grande parte dos padrões da música ocidental, melhorando assim também a leitura. Sugiro então, que os alunos dediquem um quarto do tempo de estudo diário à técnica e em seguida à leitura primeira vista. Após alguns minutos de descanso muscular, aconselho iniciar o trabalho com o repertório geral.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não tive a oportunidade. Conheço alguns métodos americanos, como o de Francis Clark, por exemplo, mas acho que seus objetivos são outros, como a iniciação musical para adultos. Os alunos de Regência ou mesmo os alunos de Piano Complementar na Universidade já chegam com algum conhecimento musical. É diferente. Para os alunos de regência, apesar de utilizar os métodos que citei na questão número um, acabei criando um método próprio, mais abrangente, que combina leituras de claves com exercícios de transposição, técnica pura básica e baixo contínuo. Por exemplo, escolho exercícios do Köhler, ou Bull ou mesmo Sonatinas de Clementi, e peço aos alunos que transponham para vários tons, por exemplo, de dó maior para fá, de fá para sol, etc. Esse treino os prepara para a leitura de instrumentos transpositores, como clarinetes, trompas e trompetes. Gosto de trabalhar com o baixo cifrado do barroco, pois estimula os alunos a ouvirem a Harmonia na prática. Ministrei por alguns anos cursos de Harmonia no ensino superior e percebi que os alunos sentem dificuldade em aplicar os conhecimentos teóricos na prática instrumental ou mesmo na prática da regência.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Não trabalho leitura durante a aula de instrumento-piano, porque o tempo de aula é muito escasso. Tratar de muitos assuntos simultaneamente pode não produzir bom resultado. Organizo minhas aulas em duas partes: técnica, de quinze a vinte minutos, e o restante da aula, repertório. Seria interessante criar-se um curso específico de leitura à primeira vista no currículo escolar, além da orientação instrumental de técnica e repertório. Portanto seriam duas aulas separadas, com objetivos distintos, mas complementares.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Sim. Foi isso exatamente o que coloquei na questão anterior. Seria importantíssimo para todos os alunos, independente da carreira que almejem, seja ela de instrumentistas solistas, cameristas ou integrantes de orquestra. Recentemente, criou-se uma disciplina na UNESP chamada “Prática de Leitura e Repertório” que engloba as aulas de instrumento, leitura e conhecimento de repertório. Nós, os professores de piano, estamos ainda nos adaptando, buscando um conteúdo programático ideal para a matéria. Matérias novas demandam um tempo de maturação para seus aperfeiçoamentos. Esse ano, por exemplo, implantei um teste, como se faz nos Estados Unidos, para

reconhecimento de obras. Em dois dos cursos que ministrei, um na graduação e outro na pós⁴¹, apliquei o teste e senti que todos os alunos foram impelidos a ouvir com atenção e várias vezes o repertório escolhido. Ouvir é essencial, e nós, como educadores, temos o dever de incentivar os alunos a adquirirem esse hábito. Parece absurdo cobrar-se de um estudante de música que ele ouça música, mas, se não há um objetivo claro, inserido em uma disciplina, a maioria não se aventura na audição de obras novas. Para um instrumentista, sair da Universidade sem no mínimo conhecer muito bem a partitura e áudio dos concertos básicos do repertório é inadmissível! Veja Maria Elisa, parece que estou fugindo do assunto, mas de fato, não estou! . E digo ainda mais, acho que os pianistas têm o dever de conhecer os instrumentistas de seu tempo e do passado. Quando menciono pianistas como Brailowsky, Paderewsky, Petri, Michelangeli, Casadesus, Gulda, Serkin, Anda, Haskil e tantos outros, a maioria não conhece. Eles não têm idéia da importância dessas pessoas para a arte musical e pianística. Conhecer estilo e história da interpretação é fundamental para estruturar toda a criatividade do instrumentista. Somente através da História da Interpretação, ou seja, conhecendo-se os intérpretes do passado e refletindo sobre o resultado de seus trabalhos, um pianista contemporâneo poderá construir com segurança o seu estilo próprio.

- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvolto e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Sim, em princípio eu diria que sim, pois é o que normalmente se observa na maioria das escolas de música. Mas esse é um assunto delicado e precisamos refletir com cautela. Eu tive muitos alunos que possuíam uma facilidade extraordinária para a leitura, que acabavam por banalizar a música. Paradoxalmente, a facilidade de leitura dessas pessoas lhes afastavam da real dimensão da interpretação musical. Assim sendo, a música tornava-se um aglomerado de notas e ritmos executados corretamente. Alguns acham ingenuamente, que seguindo algumas das orientações interpretativas da partitura já cumpriram bem seus trabalhos. Sabemos que não é bem assim! Essa atitude impede a descoberta e a criação de um estilo próprio de interpretação. Se a imaginação do músico não for além das notas escritas, interagindo completamente com as idéias do compositor, a comunicação com o ouvinte fica prejudicada e a música se torna estéril, perdendo totalmente sua função artística.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sem dúvida. O primeiro contato com qualquer obra sempre demanda alto grau de concentração e atenção a todos os detalhes da escrita musical, e muitas vezes esse processo demanda algum tempo. Quanto mais eficiente e racional for a abordagem da leitura, mais prazeroso será o subsequente processo criativo da interpretação pianística .

Entrevista Nº 18 - Prof. Paulo Gori, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada em março de 2009 em São Paulo, na residência da mestranda.

O pianista brasileiro Paulo Gori deu início a sua carreira na Europa no final dos anos 1970, depois de ter sido premiado nos grandes concursos internacionais de piano Paloma O'Shea (1976), em Santander, Espanha, e Rainha Elisabeth (1978), em Bruxelas, Bélgica.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Não na escola de música em que estudei. Eu trabalhei isso sozinho, porque eu tinha muita curiosidade em conhecer as obras, enfim. Mesmo que não fosse do repertório do meu ano, eu pegava e lia sonatas de Beethoven que ouvisse algum colega tocando, e que eu gostasse, ou uma peça de Chopin que eu tivesse ouvido num concerto. Quer dizer: eu fiz isso sozinho, por muito amor às obras, força de vontade e curiosidade.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? É complexo porque tem muita coisa para se levar em conta, só notas e ritmo não basta. Dinâmica, fraseado, tempo, estilo, sonoridade adequada, tudo isso e muito mais devem ser considerados, e tudo ao mesmo tempo para que a música soe, para que se possa considerar uma verdadeira leitura.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu às vezes pego alguma coisa para tocar comigo a quatro mãos, e os

⁴¹ *Leitura e Prática de Repertório*, curso de Bacharelado em Instrumento Piano e *O Repertório para Piano do Século XX*, curso de Pós-Graduação, ambos ministrados no Instituto de Artes da UNESP pelo Prof. Dr. Nahim Marun em 2008.

incentivo para que façam música de câmara justamente para isso: treinar a leitura. Quando eu era estudante fiz muita música de câmara, a primeira obra que fiz foi o Trio com clarineta e viola, e também o quarteto com piano de Mozart, então fui lendo bastante, fazendo o treinamento por esse lado. Na minha época não se treinava isso nas escolas de música.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não, não conheço.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Não faço esta atividade em aula.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Eu acho que seria interessante.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvolto e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Não necessariamente, acho que não é sempre. Alguns alunos que tenham uma leitura mais desenvolvida podem ler mais rápido, mas o trabalho em cima da peça pode às vezes ser mais lento, porque depende do aluno. Acho que não tem muito a ver uma coisa com a outra.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Não. Eu acho que uma coisa não tem muito a ver com a outra. Eu acho que grandes pianistas, muitas vezes não têm uma boa leitura à primeira vista. Vou até citar o Brendel, como eu já te contei, que disse: “a minha leitura à primeira vista é medíocre” e no entanto é um grande pianista que toca Haydn e Schubert como poucos. Então o interesse é outro, vai além disso, eu acho. Grandes pianistas, como a Martha Argerich, também parecem não ter uma leitura muito boa. Acho que essa leitura rápida ajuda, talvez facilite algumas coisas, mas não é essencial. Acho que deve ser muito interessante, pois tem gente que tem essa facilidade de ler qualquer coisa muito rápido, isto porque a leitura é uma coisa, mas preparar uma peça rapidamente é outra. Eu acho que é diferente. Estamos falando de leitura, de você chegar, colocar uma partitura e pedir para tocar na hora. Acho até que se for uma coisa que o aluno já ouviu, continua sendo leitura à primeira vista, porque ele nunca tocou aquela obra. Também depende, se você pega uma obra contemporânea, ou moderna, como um Stravinsky por exemplo, já é uma coisa mais complicada, porque você pode não estar muito familiarizado com aquela linguagem. Agora, o aluno que prepara rápido, às vezes pode não ler tão rápido, mas pode colocar aquilo nos dedos rapidamente. Então, claro que vai ser bom para ele aprender a ler mais rápido também. Daí tudo fica mais fácil. Leitura à primeira vista é uma coisa que se treina, você vai desenvolvendo cada vez mais essa habilidade. Acho que isto depende muito também de escolaridade, como eu tinha dito, porque uma vez que a pessoa sabe decifrar rapidamente o que lê, vai colocar as mãos muito rápido no lugar, vai tocando e vendo o que irá tocar em seguida, então é muito de agilidade. Mas acho que não tem nada a ver com tocar realmente bem, é somente uma qualidade a mais.

Entrevista Nº 19 - Prof. Paulo Steinberg, enviada por e-mail respondida dia 10/06/2009.

Pianista brasileiro fez bacharelado na ECA/USP, mestrado na Arizona State University e doutorado na Indiana University. Foi aluno de Gilberto Tinetti, Caio Pagano e Paulo Gori e Ms. Evelyne Bracart. Atualmente leciona na School of Music at James Madison University.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Eu fazia leitura à primeira vista desde o início de meus estudos de piano. Era mais uma curiosidade, pois minha professora não trabalhava essa parte comigo. Continuei fazendo o mesmo durante toda a minha formação, às vezes por necessidade, já que participava de ensaios em coros que estavam sempre aprendendo repertório novo e muitas vezes eu precisava tocar acompanhamentos sem “aviso prévio”. Também participei de vários grupos de música de câmara “improvisados”, os quais se reuniam para aprender/conhecer músicas novas.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Para mim, leitura à primeira vista é o que faço quando toco ao piano, sozinho ou acompanhado, algo que nunca vi antes. Acredito que o ideal dessa técnica é fazê-la sem interrupções com o máximo de concentração e antecipação possíveis. Durante esse tipo de leitura, se temos um domínio teórico, acabamos “adivinhando” ou completando acordes. Eu me lembro de ter lido que nossa preparação na hora da leitura se baseia na atenção aos detalhes que fogem da regra; se tivermos nossos olhos nos próximos compassos, teremos tempo de verificar se as próximas notas fazem

parte do óbvio; se não fazem parte do óbvio, nosso cérebro se encarrega de decifrar a passagem enquanto as outras notas vão sendo executadas quase que automaticamente.

- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Não utilizo um método específico, mas trabalho a leitura à primeira vista com todos os meus alunos, desde as crianças (procurando peças que estejam dois níveis abaixo da capacidade de performance real de cada aluno) até os alunos de mestrado e doutorado (utilizando peças do repertório pianístico, geralmente de um período/estilo diferentes a cada semana).
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não conheço o método mencionado.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Procuo usar de 10 a 15 minutos, pois uso o material para conversar um pouco sobre estilo e história.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Seria ótimo se houvesse uma matéria de leitura à primeira vista nas escolas de nível superior. É uma necessidade que infelizmente ainda não tem sido suprida nas escolas.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Concordo com a afirmativa. Sim, os alunos com leitura mais desenvolvida têm muito mais “tempo” para fazer decisões de performance e assim mostram sua musicalidade com mais desenvoltura e naturalidade.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Concordo: a maioria dos alunos melhora sua performance ao piano se esses alunos têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida.

Entrevista Nº 20 - Prof. Dr. Ricardo Ballesterro, gravada em MD e editada pela mestranda, realizada no dia 08 de abril de 2008 em sua residência em São Paulo.

Pianista nascido em São Paulo, tem dedicado sua carreira à arte da Colaboração Pianística. Completou o seu doutorado em Colaboração Pianística e em Música de Câmera na Universidade de Michigan. É Professor-Doutor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, onde leciona Repertório Vocal (canção e ópera) e Colaboração Pianística.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Minha primeira relação com a leitura à primeira vista foi quando eu comecei a tocar em aulas de canto, isto aos 16 anos. Nunca fiz um curso de leitura à primeira vista, nem na graduação nem na pós-graduação. Mas comecei a sentir um progresso em relação a isto e digamos que com este progresso eu consegui identificar o que realmente me ajudava e o que realmente me atrapalhava. Daí sim eu comecei a aplicar estes conceitos, como agora, na minha classe na USP (Colaboração Pianística: Técnicas, Prática e Repertório). Não é realmente a aplicação de um método em si, mas a aplicação destes conceitos.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Tenho várias coisas a dizer sobre isto. Acho que quanto mais eficiente uma leitura à primeira vista for, mais ela revela as qualidades do intérprete. Não é que você tenha que ler tudo que lá está, mas como você articula o seu conhecimento e como você associa esse conhecimento que está por trás naquele momento: conhecimento do seu corpo, da técnica pianística, conhecimento de harmonia, de contraponto, conhecimento do que é novo ou não naquele estilo, então são muitas coisas. A eficiência não é que você chegue a um nível de ler Schonberg sem nenhuma falha, é como você se comunica, neste primeiro veículo de comunicação. Se você reconhece uma estrutura e modifica o texto mas reconhece a intenção, isto para mim já é uma grande leitura à primeira vista. Se você tenta ler o texto e não comunica o movimento, intenção, fraseado, etc. então não será uma boa leitura à primeira vista. O conhecimento do código está embutido nisto. Nem sempre se reconhece todos os símbolos, mas sim a estrutura, a intenção global, etc. Se você comparar uma grade de orquestra com uma redução daquela obra para piano, esta será uma visão, uma leitura, não é o real. Esse mecanismo de tradução, de interpretação, também pode ser aplicado à leitura à primeira vista.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Às vezes, o fato de você não ter acesso a um método, faz você buscar respostas para suas perguntas. Então, eu criei uma disciplina, na qual falamos sobre a leitura à primeira

vista, principalmente por questões de ordem prática, por exemplo, para trabalhar e ganhar dinheiro. (Porque) eu até comento que o ideal seria fazer música sem ler à primeira vista,

Mas, se for necessário, como fazer música lendo à primeira vista? Então, baseado nisto, eu montei uma série de exercícios e percebi depois que foram de encontro com a revisão da literatura da Brenda Wristen, naquele artigo “Cognition and Motor Execution in Piano Sight-Reading: A Review of Literature”. Eu trabalho muito como você lida com cognição, como você sintetiza o maior número de símbolos em um signo só, etc. Eu uso muito a seguinte comparação: a nota é uma sílaba, então como você monta as frases? Havia uma propaganda, no Discovery Channel, onde as letras apareciam em ordem diferente, mas onde você conseguia ler. Por exemplo, em uma textura de arpejos, eles reconhecendo três notas já sabem o que é aquilo.

- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? -
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Concordo. O que eu sinto é que existe um estudo ligado à harmonia, existe um estudo ligado à percepção, existe um estudo ligado à interpretação da música em seu instrumento, e estes segmentos não se cruzam. Se o aluno souber analisar seis tipos de acordes, se ele conseguir fazer música com isto, se ele conseguir ouvir estes acordes, é melhor do que saber todos os acordes cromáticos, e tocar um acorde na tônica e um acorde muito longe da tônica da mesma forma. Baseado nisto, eu vejo que a leitura à primeira vista é uma disciplina que deveria estar ligada especialmente à questão da harmonia, no caso da música tonal. Quanto mais você conhece os materiais musicais, mais rapidamente você vai identificá-los. No caso dos pianistas, o que eu vejo é que eles olham para a partitura e ainda continuam soletrando, lendo notas, demonstrando uma falta de conhecimento do material musical, seja ele escala, Por exemplo: o trecho é em dó maior e o que quer dizer dó maior ao piano? E este dedilhado já está automatizado? E o lado da técnica? Então faltam estas abordagens. Eu acho que a leitura à primeira vista no Brasil deveria estar muito ligada a um trabalho de harmonia ao teclado. Não que se encerrasse aí, mas isto forçaria os alunos a pensarem num número menor de signos. Por exemplo: na minha opinião, pedir ao aluno para realizar um baixo contínuo é um exercício que vai ajudar muito; quando tudo estiver escrito, eles devem fazer o trabalho oposto. Assim como o músico popular lê cifras, o pianista, da mesma maneira, não deve soletrar as notas, mas identificá-las harmonicamente. Então eu acho necessário um curso de leitura à primeira vista contanto que esteja associado às outras disciplinas.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desenvolvidos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Nem sempre. Eu conheço um pianista que trabalha numa das principais casas de ópera do mundo e que era capaz de ler com muita desenvoltura por exemplo o 4º Concerto de Rachmaninoff para piano e orquestra. Mas num recital, poderia ser menos comunicativo que outros. Outro exemplo é o Alfred Brendel que diz ter ele mesmo uma péssima leitura, precisando ler com mãos separadas, etc. Difícil acreditar e imaginar uma coisa destas. Já o Roberto Szidon, dizem que tem uma ótima leitura. Mas não podemos dizer que o Szidon é mais desenvolvido que o Brendel, não é mesmo? Mas com certeza o Szidon deve ter gasto menos horas para preparar o repertório. Mas quando a leitura à primeira vista é trabalhada, associadamente com o nível de pianismo, a pessoa consegue identificar as coisas bem em cima da hora, porque é uma leitura em que a quantidade é prioridade e onde o pianismo é sempre forte, porque o gesto é muito rápido, tudo meio em cima da hora, e aí claro que o som não é trabalhado.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Eles melhorariam ao piano, porque conheceriam um repertório maior. Não tocar só quatro sonatas de Beethoven, mas ser capaz, como disse o Charles Rosen, de sentar e em uma semana, ler todas as sonatas de Beethoven. Então, este conhecimento horizontal faria com que ele reconhecesse, na que ele estaria estudando, o que é novo, o que é típico, o que é atípico. Ou ao estudar a Tempestade, que tem um recitativo, saber o que é um recitativo, se já tocou um recitativo. Aí eu teria um ganho. Acho que neste sentido, a desenvoltura seria melhor, mas se a pessoa passar pelo repertório refletindo, como eu disse anteriormente, porque ler nota por nota não vai fazer diferença se não agrupar, não associar. Quanto aos alunos, eles são um pouco resistentes em mudar a chave, porque é uma luta contra hábitos de 10, 15 anos, e eles não entendem porque tem de ser assim até que eles se deparem com uma situação real de necessidade. Todos têm dificuldades em fazer os exercícios, então, no último mês, eu trouxe uma cantora profissional, e eles tinham de ler à primeira vista, sem comentar nada, ou seja, sem corrigir o alemão, etc. Então você tem de condensar muito a sua leitura, porque você não vai ler tudo, você não tem como olhar para a parte do cantor e ouvir, se estiver

preocupado com cada nota da parte de piano . Mas, o que aconteceu: eles tinham de tocar deixas de outros cantores, porque não era uma peça só para soprano, mas tinha outros cantores, e aí eles se atrapalharam. Então, frente à situação com o cantor, se a chave for a de sintetizar, de agrupar, de associar, de ter expectativas, de se envolver na leitura, assim intelectualmente e não falo só emocionalmente, eu acho que o ganho é muito maior.

Entrevista Nº 21 – Profª Rosana Civile, gravada em MD e editada pela mestrand, realizada no dia 19 de março de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo.

Pianista, graduada pela Universidade de São Paulo. Atua como camerista, solista e recitalista no Brasil e no exterior. Pianista ensaiadora do Teatro Municipal de São Paulo e professora da Escola Municipal de Música de São Paulo. Idealizadora e presidente do *Núcleo Hespérides - Música das Américas*.

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano?
Acabei trabalhando na prática, no dia-a-dia. Não freqüentei curso regular, pois na época não existia. Eventualmente, assisti a uma ou outra *master-class* realizada por artista estrangeiro em passagem pelo Brasil. Sei que você, Maria Elisa, ministrou recentemente um curso na Escola Municipal de Música e está pesquisando a fundo esta área. Acho o seu trabalho de extrema importância, pois promoverá o preenchimento de uma grande lacuna.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Entendo como o primeiro contato que você faz com uma obra, que poderá ser feita no instrumento ou fora dele. No caso específico da leitura à primeira vista no instrumento, ela envolverá uma série de comandos, reflexos e mecanismos próprios de cada um dos instrumentos em questão. Considero elementos facilitadores: o domínio técnico do instrumento, ouvido interno bem desenvolvido, conhecimento musical geral (teoria, harmonia, contraponto, estrutura, gêneros, estilos, etc.). A “qualidade” desta primeira leitura será a soma de todos estes elementos e objetivará a compreensão da obra, que será aprofundada posteriormente com o estudo. Estabelecendo um paralelo com a linguagem verbal / escrita, é como se você pegasse um livro pela primeira vez. A fluência e a compreensão da leitura dependem da soma de vários elementos, entre eles a cultura geral.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Nas aulas de música de câmara que realizo na EMM, procuro praticar a leitura à primeira vista com os alunos, ainda que de maneira bem limitada. Há pouco tempo para desenvolvê-la, pois o repertório específico a ser trabalhado é grande. Tenho notado um bom aproveitamento deste tipo de atividade realizada em conjunto (seja duo, trio, quarteto ou outras formações), pois acaba sendo desafiadora e um instrumentista colabora para a fluência de leitura do outro. Não utilizo método específico. Depende das características de cada grupo. De maneira geral, tento estabelecer quais são as principais deficiências individuais e escolho peças que apresentem esses elementos. Como a maior parte dos alunos não está acostumada à prática da leitura à primeira vista (principalmente os pianistas) e alguns tem muita dificuldade, inicialmente escolho peças mais fáceis do que estão tocando, para tornar a leitura realizável e não ser motivo de inibição ou bloqueios. Aos poucos, gradativamente o repertório vai sendo dificultado. Para os que apresentam mais dificuldade, sugiro a prática diária, individual, utilizando os exercícios contidos nos métodos que *não* foram estudados. Por exemplo, em geral os pianistas costumam estudar o *Mikrokosmos* de Béla Bartók, não em sua íntegra. Assim, os exercícios não estudados podem se tornar ótimo material, ainda mais que são gradativos.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não. Ouvi falar por você, mas não o conheço.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Pouco: em uma hora de aula, de 15 a 20 minutos. Porém, existe certa maleabilidade: se o grupo não estudou o repertório da aula e não está rendendo o que deve, aproveito e trabalho mais a leitura.
- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Concordo plenamente.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvoltos e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? O aluno com boa leitura poderá preparar um repertório mais amplo, com mais facilidade, em um período reduzido de tempo, o que permitirá conhecer “mais e

melhor”. Além disso, um músico deve ser completo: dominar seu instrumento, os aspectos musicais, ter boa leitura, memória, imaginação / criatividade, entre outras aptidões.

- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Sim!!! Encurtarão o caminho da preparação das obras e do entendimento das mesmas.

Entrevista Nº 22 – Profª Mestra Scheilla Glaser, gravada em MD e editada pela mestrandia, realizada no dia 26 de fevereiro de 2008 na Escola Municipal de Música de São Paulo.

Mestre em Música e Bacharel em piano pela UNESP, é Especialista em Fundamentos Psicopedagógicos da Arte e da Comunicação (Mackenzie), e professora de piano na Escola Municipal de Música de São Paulo desde 1999. Gravou dois CDs: com o violinista Davi Gratton pelo selo Eldorado (1998) e com a cantora Sandra Félix (Canções Brasileiras) pelo selo Paulus (2000).

Questões:

- 1) Durante sua formação e na vida profissional, trabalhou a leitura à primeira vista ao piano? Durante a minha formação pré-universitária, como estudante não, mas na vida profissional, sim. Durante a formação na Universidade, como trabalho paralelo, sim. Eu tive aulas de música de câmara na Universidade com o Ayrton Pinto e ele foi a primeira pessoa que levantou a questão da leitura à primeira vista para mim, ele me ensinou como trabalhar isso sozinha.
- 2) O que entende por leitura à primeira vista? Acredito que a leitura à primeira vista, na verdade, é o reconhecimento de um código que você já tem. Você não vai conseguir ler à primeira vista algo que de alguma maneira não reconhece. Da mesma forma que você pega um texto escrito e consegue ler mesmo que contenha palavras que nunca viu porque você reconhece o código, a ordenação, aquele conjunto de sílabas, da mesma forma você consegue ler música na medida em que consegue reconhecer padrões, não só as notas, mas também a disposição dos padrões rítmicos. Você reconhece desenhos. Na medida em que você desenvolve isto (esse reconhecimento de padrões), também precisa desenvolver reconhecer o teclado e tocar sem olhar para as mãos, ou olhando o mínimo possível para que a leitura à primeira vista funcione. Então, a maneira de trabalhar a leitura à primeira vista com os alunos que eu tenho usado e que eu vejo que dá certo é sempre oferecer para eles algum material extra ao material que eles estão preparando, que seja mais fácil do que o que eles já fizeram, que não tenha novidades, e que a proposta seja: ler direto com as duas mãos sem parar. Então, se a gente começa a fazer isto desde que os alunos são pequenos e os estimula a, por exemplo, procurarem música na internet, etc., se descobrirem que ler música não é difícil para eles, que é gostoso, uma parte destes alunos vai acabar desenvolvendo esta habilidade. Existe uma outra parte que tem mais dificuldades, como em todas as habilidades musicais sempre tem um grupo de alunos que tem mais dificuldade.
- 3) Costuma trabalhar com seus alunos a leitura à primeira vista, utilizando algum método específico ou não? Cite o material utilizado? Eu costumo utilizar sempre, desde que são pequeninos, incluindo os alunos particulares. Mas eu não uso nenhum método específico, no sentido de método como um livro (partitura). Conheço alguns, não vou lembrar o nome de todos eles. Tive acesso a eles por meio do Miguel Laprano que é uma pessoa que trabalha bastante este assunto e dá palestras. Na verdade, conheço mais textos que falam sobre o assunto do que materiais. Tenho por exemplo, aqueles “flash cards” que são comuns de utilizar com alunos iniciantes. Eu uso os do Menestrel (vendidos pelo site da empresa) que tem os cartõzinhos que são de um material legal, resistente, e que dá para usar. Mas, entendendo os princípios do estudo da leitura à primeira vista apresentados nos materiais específicos, eu vou trabalhando com os alunos utilizando um material paralelo ao que eles estão fazendo, recolhido de outros livros de música.
- 4) Conhece o método de Wilhelm Keilmann: Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument? Não, se conheço, não lembro do nome. Se este livro for aquele que tem seqüências de exercícios em poucos compassos e de repente falta um pedacinho do compasso, para você aprender a jogar o olhar para frente, eu conheço. Esse material de leitura à primeira vista, eu já manuseei, mas não comprei, por não achar interessante comprar. O que eu achei interessante foi ver a proposta, como ele trabalha, para aproveitar e fazer da mesma maneira. Existem outros materiais (relacionados a outros assuntos) que eu me entusiasmei em comprar, mas em relação a esse assunto específico, até hoje não me interessei.
- 5) Quanto tempo da aula gasta nesta atividade? Eu não separo a aula categorizando por minutos. O tempo pode variar. Por exemplo, tem dias que podemos usar um tempo grande da aula para isto. Tem outras aulas que a gente nem mexe nisso. Eu não costumo dizer: Agora vamos trabalhar leitura à primeira

vista, mas sim dizer algo como: “Hoje vamos fazer uma coisa diferente. Vamos ler esta música que você não conhece”. Ou oferecer músicas para ele ler com o objetivo de ler uma peça nova, um outro estudo do livro, etc (pequenos exercícios de Czerny, por exemplo, também são legais para isso). Não precisa colocar o nome “leitura à primeira vista”, o legal é ir fazendo naturalmente. Outro exemplo é criar uma situação como: “Aquele aluno, que está menos adiantado que você, vai tocar esta peça a quatro mãos e precisa de um acompanhador, você vai tocar junto com ele, vamos ler agora”, pegando o aluno de surpresa. Eu acho que o legal é você fazer com que ler música não seja uma coisa para a qual o aluno fique ansioso. Por exemplo, se sair falando: “Agora vamos fazer uma coisa muito difícil: ler à primeira vista”. O aluno, coitado, já se assusta e treme nas bases, antes de começar.

- 6) Sabendo que poucas escolas de música, em nível superior, têm esta disciplina no currículo, concorda sobre a necessidade de que se trabalhe só a leitura à primeira vista ao piano com os alunos, em outro horário e com professor específico? Depende. Eu acho que leitura à primeira vista é algo importantíssimo. Mas eu acho que a questão de criar categorias é sempre complicada porque aí você vai criar uma categoria para leitura à primeira vista e depois vai criar uma categoria para aprender a acompanhar, uma categoria para aprender a ler redução de orquestra, etc. Acho que, na verdade, o ideal seria que o professor de instrumento estivesse capacitado, que tivesse conhecimento suficiente para lidar com todas estas questões em um nível básico. Talvez pudesse ser oferecida uma classe que trabalhasse isto numa universidade ou num curso de pós-graduação, por exemplo, numa especialização. Mas voltando, acho meio complicado trabalhar com categorias, pois são tantas as coisas que um pianista precisa aprender, só falando em música erudita, sem falar na música popular e na improvisação, tanta coisa que se a gente começa a criar muitas categorias, daqui a pouco serão criados tantos especialistas que haverá menos professores, ainda, que tenham um grau de conhecimento mais amplo. Acho que o mais necessário é estimular os alunos e estimular os professores a falarem sobre o assunto e a trabalharem a questão, porque, embora isso esteja mudando, ainda vivemos numa sociedade pianística voltada para concursos e voltada para fazer as crianças tocarem de memória mal começam a estudar (como se isso fosse mais importante que ler). Muitas vezes se esquece de que desenvolver a leitura é tão importante quanto. É um erro do nosso sistema, colocar a leitura em segundo plano. Colocando a leitura em segundo plano, a leitura à primeira vista vai ficar mais atrasada ainda. Voltando novamente à pergunta, como uma disciplina optativa acho que seria possível. Já, como uma disciplina obrigatória, não sei. Quem vai precisar de leitura à primeira vista é quem vai acompanhar, quem vai trabalhar com música de câmara, etc. Aquele pianista que não tem esses interesses não precisa da leitura à primeira vista. Quantos pianistas maravilhosos eu conheço que não têm leitura à primeira vista e nem à segunda vista? Então, ler à primeira vista não é uma exigência para você ser pianista, mas é uma habilidade interessante de ser adquirida.
- 7) Concorda que os alunos que têm uma leitura à primeira vista mais desenvolvida são mais desvolto e se saem melhor tanto no preparo do repertório pianístico solo como nas aulas de música de câmara e ao acompanhar cantores e instrumentistas? Concordo em parte. Concordo que os alunos que têm uma boa leitura à primeira vista digerem a parte estrutural da partitura mais rápido. Eles resolvem a leitura das notas e onde colocar os dedos mais rapidamente. Porém, nem sempre este aluno tem a paciência necessária para desenvolver a outra parte do trabalho, que é o trabalho de fraseado, que é o trabalho de sonoridade, que não pode ser deixado de lado, nem é secundário. Dizer que o aluno que tem boa leitura à primeira vista naturalmente se sai melhor que os outros, eu não concordo. Eu acredito que o aluno que tem uma boa leitura à primeira vista tem, na verdade, uma ferramenta a mais para resolver uma parte do trabalho, que é a mais chata, que é a parte da leitura. Agora, se ele vai ser um bom camerista, depende. Se ele tiver uma ótima leitura, mas não for capaz de ouvir o outro, não será um bom camerista. Se ele tiver uma ótima leitura, mas não tiver paciência, para depois estudar detalhes, encontrar um dedilhado que sirva melhor, entender a música e tudo o mais, ele não vai ser um bom camerista. Ele até pode ser um bom correpetidor, por exemplo, que é um trabalho para o qual é preciso ler muito, sem precisar essencialmente da outra parte. Já um camerista, para tocar uma coisa fina, como um quinteto de Fauré, por exemplo, não pode só ler à primeira vista. Dizer que ele vai ser melhor porque tem essa habilidade, eu não concordo, mas dizer que ele tem uma ferramenta a mais é uma grande verdade.
- 8) Você considera que seus alunos melhorariam sua performance ao piano, se tivessem uma leitura à primeira vista mais apurada e desenvolvida? Também depende. Como eu trabalho isto, aqueles que têm mais facilidade já vão se desenvolvendo naturalmente. Aqueles que têm mais dificuldade, em geral, demandam mais trabalho específico. Não podemos esquecer que estamos trabalhando com o ser humano, cada aluno é uma pessoa com peculiaridades próprias, sendo que o professor esbarra, muitas vezes, em entraves psicológicos e em outros problemas que dificultam certos aspectos do aprendizado. Uma coisa que eu notei informalmente, de conversar com os alunos, é que, em geral, aqueles que dizem gostar muito de ler livros, desenvolvem mais rápido uma leitura razoável no instrumento. Aquele que fala que não gosta de ler, em geral tem mais preguiça de ler música também.

Não sei se numa pesquisa formal, isto seria validado realmente, mas é algo que eu notei com meus alunos. E tem alguns alunos que têm realmente muita dificuldade em ler, que decoram música muito rápido ou que brigam com a leitura pela dificuldade em perceber padrões. Com estes, há muita coisa para fazer antes de serem pressionados a ler à primeira vista. Agora, quem tem certa facilidade de leitura, ou pelo menos já não tem tanta dificuldade, a gente vai dando apoio, e depois encaminhando o aluno para aulas de música de câmara, ou recomendando que faça estágio como acompanhador de cantores, e isso fará com que continue a desenvolver a leitura à primeira vista, pois ele vai ler músicas novas com frequência. Concluindo, gostaria de acrescentar que, em termos de textos, o livro do Denis Agay - A arte de lecionar piano - tem um capítulo específico sobre leitura à primeira vista que me ajudou muito. A leitura do livro *Música, Cérebro e Êxtase*, também. O Livro de piano para adultos da Frances Clark tem uma proposta de inclusão de Leitura à primeira vista interessante, eu uso e gosto desse material. Acho que seria muito importante que os pianistas que lecionam, lessem livros pedagógicos sobre o ensino do piano. Em inglês tem alguns muito bons e fáceis de comprar na Amazon, pela Internet. Estes livros nos dão idéias, fazem-nos pensar, ajudam-nos a rever a prática e melhorar nosso trabalho.

Primeiro questionário de alunos participantes

Como parte de uma pesquisa de mestrado, a professora M. Elisa Risarto elaborou um projeto envolvendo a leitura à primeira vista para pianistas e gostaria de contar com a sua participação. O prazo previsto para a entrega é de uma semana.

Nome:

Endereço:

Telefone:

E-mail:

- 1) Há quanto tempo estuda piano?
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade?
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente?
- 4) Atualmente, que escola de música frequênta?
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano?
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano?
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista?
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento?
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito?
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área?
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano?
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista?
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa?
- 14) Já frequêntou alguma oficina ou curso nesta área?
- 15) Qual seu interesse nesta área?
- 16) O que espera desta iniciativa?
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista?
- 18) Concorda em participar desta pesquisa?
- 19) Concorda em que seu nome apareça ou prefere preservar a sua identidade, sendo denominado sujeito 1, 2, etc..
- 20) Concorda em frequêntar durante 12 semanas estas aulas, que serão de duas horas?
- 21) Está disposto a seguir estas orientações e evitar faltar a estes encontros?

Obs.. Todos concordaram em participar da pesquisa, conforme pergunta 18. Na pergunta 19, todos os alunos concordaram em que seu nome apareça na pesquisa. Da mesma forma, todos responderam sim às perguntas 18, 20 e 21. Portanto elas não serão mencionadas abaixo. Usamos a ordem alfabética de primeiro nome dos alunos participantes.

Nome do participante: **Beatriz Chaim Salles**

- 1) A quanto tempo estuda piano? 12 anos.
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade? Iniciei com 7anos na musicalização, em uma escola privada (Allegro)
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente? Atualmente estudo com a Prof. Marisa Lacorte.
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta? EMM e UNESP.
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano? Considero mediana.
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano? Sinto uma tensão, e às vezes falta concentração para ler à frente.
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista? Muito importante.
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento? Já trabalhei na aula de música de câmara, não na de instrumento.
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito? Não.
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área? Conversei com amigos, que indicaram exercícios e corais de Bach para leitura.
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano? Não
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista? Sim, com diversas partituras.
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa? Senti melhora, mas não consigo fazer dos exercícios de leitura algo permanente.
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área? Não.
- 15) Qual seu interesse nesta área? Mais rapidez na leitura, para acompanhar melhor os outros instrumentos.
- 16) O que espera desta iniciativa? Melhorar a leitura e descobrir técnicas que ajudem.
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista? Pela minha professora Marisa Lacorte.

Nome do participante: **Camila Cursio Brioli**

- 1) A quanto tempo estuda piano? Estudo piano há 8 anos
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade? Iniciei com 8 anos de idade, na EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística)
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente? Estudei com Dalva Argentino – EMIA (1999-2000); Sonia Muniz – EMM (2001); Scheilla Glaser – EMM (2001-2008); André Rangel – UNESP (2008)
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta? EMM e UNESP
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano? É regular; eu consigo “me virar”, mas tem muito para melhorar.
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano? Nervosa, um pouco insegura.
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista? Muito, acho que é essencial uma boa leitura.
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento? Sim.
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito? Orientações apenas na aula de instrumento, mesmo assim poucas orientações.
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área? Apenas conversei com colegas, mas não adiantou muito porque a maioria tem a mesma dificuldade.
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano? Não.
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista? Sim.
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa? Eu treinei com coisas bem simples, então não tive problemas, mas parei de treinar antes de “subir o nível”. Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área?
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área? Não
- 15) Qual seu interesse nesta área? Grande, porque eu realmente acho importante ter uma boa leitura.
- 16) O que espera desta iniciativa? Um progresso e um aprendizado suficiente para que eu saiba continuar o trabalho mesmo depois que o curso terminar.
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista? Pela minha professora (Scheilla) e pela minha colega (Beatriz).

Nome do participante: **Cíntia Pereira Gasparetti**

- 1) A quanto tempo estuda piano? Estudo piano há 4 anos.
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade? Com meus pais, com 5 anos.
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente? Estudei órgão, violão no Projeto Guri e atualmente piano com o professor Renato Figueiredo.
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta? Escola Municipal de Música.
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano? Ruim/regular.
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano? Insegura.
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista? Sim
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento? Somente na aula de música de câmara.
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito? Pouca, somente para treinar em casa lendo peças de iniciação de piano e conforme o desenvolvimento do trabalho e do resultado, aumentar a dificuldade da peça.
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área? Não.
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano? Não
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista? Sim.
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa? Melhorou, porém melhorou pouco.
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área? Não.
- 15) Qual seu interesse nesta área? Grande, porque é importante para a formação pianística e pedagógica.
- 16) O que espera desta iniciativa? Espero melhorar minha leitura e aprender um método de ensino.
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista? Através da entrevista da Professora M. Elisa com o Prof. Renato Figueiredo.

Nome do participante: **Priscilla Barbosa Ribeiro**

- 1) A quanto tempo estuda piano? Estudo piano há 16 anos (nossa! Eu nem sabia que fazia tanto tempo!)
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade? Aos 9 anos comecei a estudar piano em aulas particulares com uma colega de trabalho de minha mãe. Ela estudava no Conservatório do Iimirim, devia estar no 6º ano de piano, aproximadamente.
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente? Sobre a 1ª professora já falei na questão anterior. Estudei com ela por 5 anos, depois fui estudar na minha igreja com Silmara Fernandes, formada pelo Conservatório Dramático e então estudante de Composição e Regência na UNESP. Ao fim de 2 anos, prestei exame na ULM onde estudei com Theo (Theophilo Augusto Pinto) por 4 anos e com Leila Mutanen por 1 ano. Fiquei 1 ano (2005) sem fazer aulas e então prestei exame na Escola Municipal de Música, onde estudo com Alex Sandra Grossi.
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta? Escola Municipal de Música.
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano? Razoável, mas depende do tipo de música, do período e da quantidade de vozes (tenho mais dificuldade com muitas).
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano? Depende da situação. Em aula, quando a música não precisa realmente “sair” na hora, fico relaxada e não me aborreço se a música for muito complicada (como reduções de orquestra) e não sair. Mas, quando em um ensaio, ou vou acompanhar um coral ou grupo de câmara que já conhece a música, fico um pouco tensa.
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista? Sim, tanto para facilitar o estudo, o que permite que durante o semestre nos dediquemos mais a trabalhar as músicas do que à sua leitura; para ter maior versatilidade, considerando as diferentes atuações que o pianista pode assumir além de ser um concertista – o que se aplica, na verdade, a casos restritos.
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento? Não que eu me lembre.
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito? Não exatamente. Somente uma vez, em que a profa. Alex Sandra me orientou a ler os estudos e sonatas a serem trabalhados no semestre já aplicando as dinâmicas e intenções musicais, o que eu fazia só com as peças (não sei porquê!)
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área? Não
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano? Não

- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista? Não.
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa? –
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área? Não
- 15) Qual seu interesse nesta área? Desenvolver a leitura e entendimento prévio da música somente pela observação visual, antes de ouvi-la.
- 16) O que espera desta iniciativa? Desenvolver a leitura à 1ª vista e compreender melhor esse processo.
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista? Por indicação da profa. Alex Sandra.

Nome do participante: **Rodrigo Queros Cunha**

- 1) A quanto tempo estuda piano? Aproximadamente 3 anos.
- 2) Como foi sua iniciação e com que idade? No piano com 14 anos.
- 3) Com quem estudou, em que escola e qual seu professor atualmente? Estudei com professor particular, começando com teclado depois para piano. Depois conheci uma ex-aluna da Marisa e estudei com ela e com outro aluno (Yuri Pingo) até entrar na EMM.
- 4) Atualmente, que escola de música frequenta? EMM e ULM.
- 5) Como considera sua leitura à primeira vista ao piano? Ruim.
- 6) Como se sente quando precisa ler à primeira vista ao piano? Inseguro.
- 7) Considera importante para os pianistas ter uma boa leitura à primeira vista? Sim.
- 8) Já trabalhou a leitura à primeira vista em sua aula de instrumento? Não
- 9) Teve alguma outra orientação a este respeito? Não.
- 10) Ainda sobre este assunto, procurou em livros ou conversou com colegas ou profissionais da área? Não.
- 11) Conhece algum método específico para leitura à primeira vista ao piano? Ler alguma coisa razoavelmente fácil com metrônomo do começo ao fim sem parar. Treinar todos os dias.
- 12) Tentou particularmente treinar sua leitura à primeira vista? Às vezes.
- 13) Qual foi o resultado desta tentativa? Não persisti.
- 14) Já frequentou alguma oficina ou curso nesta área? Não.
- 15) Qual seu interesse nesta área? Ler bem à primeira vista, para facilitar trabalhos com grupo de câmara e coral.
- 16) O que espera desta iniciativa? -
- 17) Como soube deste curso de leitura à primeira vista? M. Elisa convidou.

Segundo questionário de alunos participantes

Este questionário tem por objetivo coletar informações dos participantes do curso de Leitura à primeira vista, oferecido na Escola Municipal de Música de São Paulo, no período de 21 de agosto a 13 de novembro de 2008 ministrado pela Professora Maria Elisa Risarto, autorizado pelo Diretor da Escola Municipal de Música. O curso teve uma carga horária equivalente a 26 horas, divididas em 13 aulas semanais com a duração de duas horas. Foi utilizado como material pedagógico básico o livro *Introduction to Sight Reading at the piano or other Keyboard Instrument*, de Wilhelm Keilmann. As informações coletadas integrarão a pesquisa que está sendo realizada pela Professora Maria Elisa Risarto no Mestrado em Música do IA-UNESP.

Nome do participante:

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista?
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método?
- 4) A professora soube trabalhar com o tema?
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas?
- 6) Concorda com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos.
- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann?

- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório?
- 9) Concorda em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar?
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista?
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida?
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista?
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações?
- 14) Indicaria este curso a algum colega?
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ?
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática?
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance?
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado?
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente?

Nome do participante: **Beatriz Chaim Salles**

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos. Sim, muito importante, principalmente na área de co-repetição, que me interessa muito. Já que através da leitura rápida, há uma facilidade maior para observar outros aspectos da música além das notas.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista? Pareceu muito bom, progressivo e atento a não viciar os alunos exclusivamente para o tonalismo.
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método? Só trabalhamos essa parte do método, então minha opinião é a da resposta acima.
- 4) A professora soube trabalhar com o tema? Aparentemente sim. Ela nos indicou melhores modos de leitura, deu dicas que parecem úteis.
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas? Considerando que a melhora da leitura é um processo, acho que foi um bom início. Ainda não tenho o nível de leitura a primeira vista que desejo, mas acho que o simples fato de praticá-lo durante as aulas já ajudou.
- 6) Concorda com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos. Sim, concordo para tirar o vício do aluno de olhar para o teclado e confiar no tato da mão.
- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann? Achei os exercícios bem pensados, já que vão aumentando a dificuldade pouco a pouco e sem ter tonalidades definidas.
- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório? Achei eficiente, já que visava também acompanhar outra pessoa no piano a 4 mãos à primeira vista.
- 9) Concorda em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar? Sim, considerando que na presença de saltos no teclado, é necessária a visualização do mesmo

- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista? Sim.
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida? Mais segura em relação aos procedimentos a serem seguidos, porém não fico totalmente segura.
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista? Sim, com certeza.
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações? Sim.
- 14) Indicaria este curso a algum colega? Sim .
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ? Sim, no sentido de aprimorar o trabalho de correpetição.
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática? Não, já tinha ouvido falar, mas nunca havia utilizado.
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões. Sim, acredito que a partir da prática constante da leitura a primeira vista é que se obtém o melhor resultado, fazendo disso, um exercício diário.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance? Acho que a leitura já traria benefícios.
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões. Pelo menos para mim, foi importante o curso para que eu soubesse que caminho seguir ao me deparar com uma partitura.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta. A professora misturou o método com partituras comuns, o que deu uma dinâmica maior à aula e ajudou a visualizar como podemos fazer isso sempre.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta. Não, acho que ajudaram, mas não algo que se possa perceber tão rapidamente, acho que é um aprendizado a longo prazo.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta. Acho que deveria ser um curso como outros, sem um prazo fixo, considerando que é um trabalho para toda a formação.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado? Sim, acho que seria importante.
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta. Não, acho que uma semana entre as aulas é um bom período.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente? Sim.

Nome do participante: **Camila Cursio Brioli**

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos. Sim, pois o pianista não toca somente repertório solo; está constantemente acompanhando outros instrumentos, e para isso é essencial uma boa leitura à primeira vista. Além disso, com o hábito da leitura, mesmo para estudar as peças solo (claro que o estudo é diferente, e com calma) fica mais fácil.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista? Gostei bastante, ele tem dificuldades muito bem elaboradas e não é nada previsível. Assim você é realmente forçado a ler.
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método? Eu não me lembro bem qual era... mas se for a parte que só tinha os acordes e notas duplas e etc. foi bem legal, porque nós podemos aprender a tatear o piano e assim nós percebemos que na verdade já sabíamos como achar as notas somente pelo tato, só que essa “habilidade” era desconhecida. Isso ajudou a tocar as peças posteriormente sem olhar, acho que principalmente pela confiança adquirida.
- 4) A professora soube trabalhar com o tema? Sim. Só senti falta, no final do curso, de mais “dicas”(coisas como, olhe sempre pra frente, veja a dinâmica, etc.) para nos ajudar.
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas? Foi em parte, porque eu pensei que nós iríamos mais adiante e leríamos coisas mais difíceis, mas entendo que o método não chega a tanto e que seria preciso mais tempo de curso para chegar a esse nível.
- 6) Concorda com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos. Muito! Ajudou na parte que eu descrevi anteriormente de “aprender” a tatear o teclado.

- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann? Eu gostei, e como já expliquei, gostei mais ainda pelo fato dos exercícios não serem previsíveis e apresentarem dificuldades diferentes.
- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório? Também foi muito útil, porque o método tratava somente da dificuldade, sem fazer uso de uma música em especial, “música” propriamente dita; portanto, ler diversas peças ajudou a nos habituar a ler todas as informações de uma partitura, e o fato de lermos músicas a 4 mãos também foi muito bom, porque tínhamos que ter uma atenção redobrada, para ouvir o colega e conseguir fazer uma música agradável.
- 9) Concorda em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar? Acho que não ia fazer muita diferença, porque nós não estávamos olhando para as mãos enquanto tocávamos... Talvez usar o “teclado-cego” fosse atrapalhar só psicologicamente, porque mesmo sem o aparelho, não olhávamos.
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista? Sim.
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida? Ainda me sinto inseguro, porque as coisas que eu tenho que ler a primeira vista são mais difíceis do que as abordadas no curso.
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista? Sim, principalmente graças as dicas dadas pela professora como: olhar a dinâmica e a articulação, olhar sempre para frente, agrupar as figuras, etc.
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações? Sim, acho que é essencial continuar o trabalho.
- 14) Indicaria este curso a algum colega? Sim.
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ? Sim, agora as músicas que eu leio à primeira vista tem “cara de música”...
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática? Não.
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões. Acho que sim, mas com o método fica mais organizado, porque ele foi feito para apresentar diversas dificuldades, e se não utilizássemos o método a professora teria que procurar por conta própria, e talvez as dificuldades não fossem tão imprevisíveis quanto no método.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance? Acho que a aplicação do método facilita muito. A prática é sempre melhor do que a teoria sozinha.
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões. Foi muito útil pelo motivo que eu já descrevi das “dicas”.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta. A professora ajudou nas dicas. É preciso ter uma pessoa para ver a sua dificuldade e orientá-la como melhorar.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta. Na performance sim, porque como eu disse acima, eu aprendi a ler as músicas com “cara de música”.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta. Deveria se estender por mais tempo, para aumentar a dificuldade das músicas, e mesmo para o fago de lermos à primeira vista na frente da professora para que ela pudesse nos indicar os pontos que poderíamos melhorar.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado? Seria bom, porque a leitura à primeira vista é importante para o pianista, e diferente daquela realizada pelos instrumentistas que tocam em orquestra. Eles praticam a leitura à primeira vista constantemente. Os pianistas não tem essa oportunidade. Cabe a eles correr atrás disso.
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta. Não, de maneira nenhuma. A assimilação acontecia a cada aula, e dava perfeitamente para acompanhar o ritmo do curso.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente? É indiferente.

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos. Sim, porque não estudamos somente o repertório de piano, temos também peças com outros instrumentos, com voz, enfim, e muitas das vezes em aulas de música de câmara os professores levam peças para executarmos em conjunto que não conhecemos. A leitura a primeira vista é que conta nessas horas, e não o fato de conhecermos a música ou não, também quando acompanhamos cantores, muitas das vezes as peças são desconhecidas, e de novo a leitura a primeira vista entra em cena.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista? É um método muito bom, porque suas lições são imprevisíveis, nunca sabemos o que esperar num mesmo compasso, que dirá no compasso seguinte. Então temos que ler mesmo, não tem como seguir intuições de resolução de tensão e outras intuições musicais que estão no nosso inconsciente.
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método? Gostei muito do método pois ele trilha todo um caminho que vai aumentando aos poucos a dificuldade, pois muitas vezes, o fato de ler a primeira vista se torna algo muito difícil, pela insegurança de não treinarmos isso ao longo dos estudos regulares de piano. Embora muitos de nós treine lendo peças em casa, é sempre bom um auxílio, numa aula específica em matéria à parte, e principalmente por ter um método de desenvolvimento, como esse método sugere.
- 4) A professora soube trabalhar com o tema? Sim, e foi muito interessante, porque além de fazermos o método completo treinando a leitura de cada um, também lemos peças a quatro mãos para treinar a leitura sempre com alguém tocando junto.
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas? Sim. Na verdade, superou. Achei que ia ser muito mais previsível. Ele possibilitou que eu pelo menos tomasse consciência que não precisava olhar para o teclado do piano sempre, pois eu sabia onde as notas estavam pelo tato.
- 6) Concorda com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos. Concordo, e acho que não deve ser usado somente na etapa inicial. Utilizando as peças mais complexas do método, não teremos dificuldades de execução. Assim, não haverá peças tão difíceis para quem estudar dessa maneira.
- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann? Gostei muito do método, dos exercícios. Ele trilha todo um caminho e quando nos damos conta, estamos tocando notas duplas, saltando do teclado com as mãos sem sequer olhar pra elas, e está tudo bem. Simplesmente estamos lendo.(risos).
- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório? Fantástico! O método inclui também peças imprevisíveis e algumas um pouco mais tranquilas. Tudo muito interessante, também porque nós, (acredito que todos), notamos como melhorávamos treinando sempre, pelo menos um pouco por dia, e principalmente nas aulas, quando tínhamos todo um auxílio e muito tempo.
- 9) Concorda em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar? Isso é curioso. Porque sempre começávamos com o método de Wilhelm Keilmann com o “teclado cego”, então não adiantava olharmos para o teclado, quando abordávamos o repertório complementar, sem o “teclado cego”, naturalmente não olhávamos porque já tínhamos nos habituado a não ver nossas mãos, somente a partitura.
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista? Sim, eu lia, mas sentia uma insegurança muito grande e achava a minha leitura ruim.
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida? Bem mais tranquila: primeiro olho a partitura com cautela, observando tudo o que a professora nos ensinou, como fórmula de compasso, acidentes na clave, tonalidade, acidentes ocorrentes, dinâmica e qual seria a figura para que marcasse o tempo, para executá-la de forma a manter o tempo.
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista? Sim.
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações? Sim.
- 14) Indicaria este curso a algum colega? Sim.
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ? Sim.
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática? Não.
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões. Não sei, mas acho que com este método e o auxílio de um professor, no caso a Prof^a. Maria Elisa Risarto, é muito mais fácil desenvolver a leitura. É claro que se pode ler, por exemplo, um álbum de sonatas que se tem em casa, ou mesmo os prelúdios e fugas de Bach, mas ter alguém para nos mostrar as falhas que não percebemos sozinhos e nos fazer tomar mais atenção em cada detalhe, é muito importante, acredito que é o que faz a diferença.

- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance? Acho que um bom método aliado a um acompanhamento é a melhor opção.
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões. Foi de grande utilidade, pelos mesmos motivos apontados na questão de número 17. Tendo um acompanhamento com um professor é mais seguro conseguir um resultado melhor.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta. Sim, a começar pelo fato de eu nunca ter visto um método pra isso, e não ter visto também pessoas interessadas em aplicar esses métodos e treinar leitura a primeira vista de uma forma específica.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta. Sim, porque comecei a prestar mais atenção em cada detalhe que a partitura me oferecia, quando olhava à primeira vista.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta. Acho que poderia se estender um pouco mais, na verdade poderia ter o mesmo tempo que um curso normal na escola, de 1 semestre, para os que iniciam o livro, e uma continuidade para quem já fez essa primeira etapa.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado? Acho que deveria ser incluso sim, porque o curso e os métodos utilizados são muito bons, e auxilia muito em um desenvolvimento que nos torna mais próximos e íntimos do nosso instrumento, conhecendo através do tato sem se prender a visualização.
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta. Não, acho que o espaço de uma semana é suficiente, porque muito tempo sem aula, ao invés de ajudar pode esfriar muito nossa memória. Tendo aula toda semana, por mais que não assimilamos algumas coisas elas ficam no nosso inconsciente e vão amadurecendo aos poucos. De repente elas aparecem tão maduras quanto as que nós assimilamos mais rápido.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente? Concordo que sejam veiculados em pesquisa e não me importo com a preservação da identidade, pra mim é indiferente.

Nome do participante: **Priscilla Barbosa Ribeiro**

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos. Sem dúvida. Ter uma boa leitura à primeira vista permite ao pianista gastar menos tempo com a leitura do que com o desenvolvimento do repertório programado, tornando seu tempo mais produtivo. Além disso, as atividades de um pianista podem exigir uma boa leitura, como no trabalho de acompanhamento de corais, co-repetição, música de câmara, e mesmo participação em eventos (casamentos e outros), em que muitas vezes as músicas são selecionadas ou trocadas próximo à data da apresentação. A boa leitura amplia as oportunidades de trabalho do pianista profissional.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista? Surpreendente, pois eu não tinha a menor idéia de como seria um curso de leitura à primeira vista, imaginava que seria algo que não desse para ser ensinado, mas que se aprende somente com a prática. O curso fez mudar minha opinião a respeito.
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método? Achei que é estruturado de forma interessante. Apresenta ao aluno grupos de exercícios com grau de dificuldade que aumenta gradativamente, só que me parece que, quando se torna realmente difícil, acaba a série de exercícios. Acho que seria interessante se as dificuldades fossem um pouco mais exploradas, mas talvez seja mesmo essa a proposta do autor, ir além dos limites do aluno sem forçá-los demais.
- 4) A professora soube trabalhar com o tema? Apesar de minha ignorância inicial sobre como ensinar a leitura à primeira vista, me pareceu que sim. Um aspecto importante desse trabalho é que ele consiste, em parte, na conscientização, por parte do aluno, de atitudes que ele já assume automaticamente quando lê. A conscientização de que devemos observar a armadura de clave, a fórmula de compasso, e ver se elas se alteram no decorrer da peça favorece uma execução mais consistente. Mesmo esta percepção já estando automatizada, é importante estar consciente dela, particularmente numa situação de leitura. A

professora orientou-nos também em relação a outros aspectos que facilitam a leitura, como a observação do desenho rítmico realizado em cada mão, checando qual a relação entre o desenho de cada uma e uma estrutura que se repete; a leitura harmônica das mãos isoladamente ou em conjunto também é um fator que pode facilitar a leitura, dentre outros apresentados.

- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas? Minha idéia em relação ao que seria o curso era extremamente vaga, mas esperava desenvolver a leitura, o que tenho sentido que realmente aconteceu. Gostaria que houvesse uma continuação.
- 6) Concorde com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos. Sim, pois ele nos ajuda a criar mais intimidade entre as mãos e o teclado, ou ajuda a percebê-la, pois na verdade tal intimidade já existe. Além disso, o uso do teclado cego reduz as ‘atividades’ da visão na leitura, permitindo que esta se concentre principalmente na partitura musical. Essa prática é importante e, com o tempo, é assimilada e passamos a não olhar para as mãos mesmo na ausência do objeto que cobre o teclado. Ter essa independência é importante particularmente nas leituras em conjunto, quando muitas vezes é necessário olhar para um regente ou para outros músicos.
- 7) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório? Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann? Os exercícios são interessantes e bem elaborados, e sua disposição, em ordem crescente de dificuldade é muito boa. Se bem utilizados pelo professor, são muito adequados para cumprir o propósito de desenvolver a leitura à primeira vista.
- 8) Acredito que o repertório paralelo ao de Wilhelm Keilmann complementou de forma produtiva a proposta deste compositor, pois pudemos sentir os efeitos dos exercícios realizados em peças de diferentes estilos, inclusive a quatro mãos. Foi também importante na medida em que buscávamos aplicar nas leituras o que havia sido praticado anteriormente. A seleção das peças foi muito boa, pois muitas delas eram mais contemporâneas e, por isso, imprevisíveis.
- 9) Concorde em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar? Sim, achei a suspensão do teclado cego interessante, pois nos tornamos mais conscientes de nossa relação visual com o teclado do piano, e conseguimos perceber que, depois de tocar sem vê-lo, nos tornávamos visualmente menos dependentes.
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista? Não exatamente. A insegurança dependia mais da situação de leitura do que do fato de estar lendo propriamente.
- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida? Sinto-me mais consciente desse ato que, antes, era intuitivo.
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista? Sem dúvida. Além de ter adquirido maior conscientização do processo, no curso foram mostrados certos elementos que devemos observar antes de iniciar a tocar, que nas aulas pude verificar que são realmente importantes.
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações? Sim, mas é importante ressaltar que a situação ainda é determinante para me sentir mais ou menos à vontade ou segura. Exemplifico com a audição de música de câmara da EMM do fim de 2008, em que o professor, durante a apresentação, pediu-me para acompanhar o quarteto ou quinteto de cordas em dois concertos (um de Mozart, e outro de um compositor que eu desconhecia). As partes que deveria tocar eram a redução dos sopros, e havia lido uma única vez, em alguma aula do semestre. Sentir-me extremamente desconfortável nessa situação, pois, em SE tratando de uma apresentação, não soube antecipadamente que tocaria.
- 14) Indicaria este curso a algum colega? Sim! Inclusive, já indiquei para vários!
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ? Acredito que sim, e inclusive cheguei a perceber isso ainda durante o semestre. Enquanto lia uma música num ensaio da orquestra em minha igreja (grau médio de dificuldade, parte da cantata “Experiência com Deus”), percebi que conseguia olhar somente para a partitura e me localizar no piano pelo tato, mesmo estando as mãos bem separadas, a esquerda nos graves mais extremos e a direita na parte aguda.
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática? Não.
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões. Na realidade, antes do curso não tinha muita idéia de como se poderia ensinar leitura à primeira vista. Achei os exercícios bons e importantes para desenvolver a leitura, mas a intervenção do professor é essencial para que haja um bom resultado, pois ele pode chamar a atenção do aluno para elementos importantes da leitura. Acredito que a simples aplicação do método, sem intervenções, não surtiria o mesmo efeito.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance? A mediação do professor nesse trabalho é importantíssima.

- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões. Não acredito que o mero estudo dos livros seria suficiente para desenvolver os conteúdos do curso, pois muitos elementos importantes foram trazidos pela professora. Além disso, o contato com os colegas também foi enriquecedor, pois muitas vezes discutíamos pontos interessantes das aulas, ou dificuldades comuns que tínhamos em algum exercício ou série de exercícios, o que resultou, muitas vezes, em interessantes contribuições
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta. Sim, o uso do teclado cego é uma inovação bastante interessante, além da ampliação do repertório com peças que não eram do curso de Wilhem Keilmann.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta. Acredito que meu desempenho na leitura à primeira vista melhorou um pouco, mas a contribuição mais importante do curso foi que me preparou para um salto qualitativo. Agora, é necessário praticar com frequência, e nas situações de leitura, lembrar de observar os elementos trabalhados nas aulas.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta. Seria bom se o curso se estendesse, pois é mais fácil lembrar de aplicar os ensinamentos do curso (especialmente os mais recentes) no decorrer do mesmo, mesmo não estando em aula. Quando tive que ler à primeira vista e ainda frequentava as aulas, tinha mais facilidade em aplicar o que havia sido trabalhado. Mas acredito que isto seja uma questão de prática, e com o tempo os elementos importantes da leitura acabam sendo assimilados.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado? Acho que seria importante o curso de leitura como parte do curso de piano, especialmente para alunos de nível menos avançado, que muitas vezes ficam desorientados com o repertório que tem a desenvolver.
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta. Acredito que sim, o que inclusive já comentei na pergunta 22. Para que haja uma melhor assimilação das informações, é importante a aplicação das mesmas em situações de leitura fora da aula.
- 25) Concorde que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente? Não é necessária a preservação da identidade.

Nome do participante: **Rodrigo Queros Cunha**

- 1) Você considera a leitura à primeira vista um dado importante a ser desenvolvido pelo pianista? De acordo com sua resposta, explique os motivos. Perfeitamente. A leitura é com certeza um dado muito importante, pode fazer uma grande diferença no preparo das peças. Quanto mais ágil a leitura, menor o tempo de preparo, e assim há a possibilidade de se realizar um repertório maior em menos tempo.
- 2) O que achou do método de Wilhelm Keilmann para leitura à primeira vista? Achei ótimo, me ajudou muito. Trabalha as mais diversas formas de leitura.
- 3) Qual sua opinião sobre a primeira parte do método? Confesso que nunca tinha pensado a respeito de procurar as notas pelo tato, isso realmente poupa aquelas olhadelas no teclado QUE nos desconcentram da partitura
- 4) A professora soube trabalhar com o tema? Bastante.
- 5) A aplicação dessa metodologia foi condizente às suas expectativas? Sim.
- 6) Concorde com o uso do “teclado cego” na etapa inicial dos trabalhos? Explique os motivos. Sim, pois para tirar um vício como esse de olhar no teclado não é tão fácil.
- 7) Qual sua opinião sobre os exercícios propostos pelo método de Wilhelm Keilmann? São muito interessantes, porém poucos.
- 8) Foram utilizados outros materiais nas aulas, além do método específico de leitura à primeira vista citado acima. Qual sua opinião sobre este repertório? Acho ótimo, por ser um repertório de fácil compreensão o que é um ótimo exercício para aprimorar a leitura a primeira vista. Às vezes, com um repertório complicado não é possível trabalhar com facilidade.
- 9) Concorde em termos suspenso o uso do “teclado cego” quando abordávamos o repertório complementar? Indiferente pra mim. O “teclado-cego” é uma ajuda, o mais importante é com ou sem ele não olhar para o teclado.
- 10) Anteriormente sentia-se inseguro ao ler à primeira vista? Sim, e ainda me sinto um pouco.

- 11) Após a realização do curso, como se sente ao ler à primeira vista uma partitura desconhecida? Vejo-a com outros olhos, tenho muito mais tranquilidade do que antes.
- 12) Depois de realizar o curso você considera que houve certo avanço na sua leitura à primeira vista? Sim, só não foi maior porque negligenciei meus estudos em casa.
- 13) Sentiu-se encorajado a praticar a leitura à primeira vista em casa, ou em outras situações? Sim.
- 14) Indicaria este curso a algum colega? Vários.
- 15) O curso trouxe algum benefício para a sua performance ? Sim, me ajudou a preparar as coisas com um pouco mais de rapidez.
- 16) Antes de realizar este trabalho, você conhecia algum método que abordasse essa temática? Não.
- 17) Você considera que a temática poderia se desenvolver de outra forma, sem a utilização do método aplicado? Indique as razões. O método para mim é uma forma de despertar o interesse de trabalhar, mas o desenvolvimento maior vai depender de o aluno pegar outras coisas e ir lendo e praticando todos os dias.
- 18) Você considera importante a aplicação do método por um professor, ou a simples leitura do trabalho já traria benefícios para a sua performance? É importante o professor, pois torna a coisa um tanto mais séria.
- 19) O trabalho pedagógico desenvolvido pelo professor neste curso foi de utilidade para você, ou ele poderia ser dispensado? De acordo com a resposta explique as razões. Sim, com o professor a responsabilidade e a pontualidade com os exercícios aumentam. Quando não temos o professor e tem a disciplina, o trabalho também é sério, mas com o professor a responsabilidade aumenta.
- 20) Há alguma inovação pedagógica introduzida pelo professor ministrante, em relação ao método utilizado? Explique os motivos de acordo com a resposta. Acho que a professora trabalhou super bem, mas não houve nada de “chocante” no caráter pedagógico pra mim.
- 21) As aulas oferecidas neste curso possibilitaram um salto qualitativo em sua performance? Aponte as razões de acordo com sua resposta. Sim, pois uma boa leitura além de aumentar as chances na co-repetição, ajuda no preparo do repertório.
- 22) Você considera adequado o tempo destinado ao curso, ou ele deveria se estender por mais tempo? Aponte os motivos, de acordo com sua resposta. Acredito que por mais tempo, por no mínimo um ano, para que essa pratica de leitura tenha maiores chances de se tornar um hábito.
- 23) Você considera importante introduzir no curso de performance em piano, uma disciplina voltada para a Leitura à Primeira Vista, ou esse curso já seria suficiente para o seu aprendizado? Acho que esse curso poderia ser introduzido como uma disciplina.
- 24) Você considera que o curso de 24 horas deveria ser oferecido com um espaçamento maior entre uma aula e outra para a melhor compreensão e assimilação dos dados pedagógicos apresentados? Justifique a resposta. Acho que uma vez por semana, assim como as aulas práticas e teóricas, é bem equilibrada. Mais que uma vez por semana seria desnecessário e um intervalo maior causaria uma possível acomodação da parte dos alunos.
- 25) Concorda que os dados aqui expostos sejam veiculados na pesquisa, preservando-se a sua identidade, ou a preservação da identidade é um dado que lhe é indiferente? Para mim é indiferente.

Diário das aulas

Primeira aula – 21/08/2008

Neste primeiro encontro, abordamos o que por nossa experiência seria o primeiro aspecto da leitura à primeira vista: a VISÃO. Chegamos ao entendimento do código musical através do que é captado visualmente da escrita musical. A observação de informações como andamento, claves, acidentes, fórmulas de compasso, dinâmica, notas, dedilhados, fórmulas rítmicas, desenhos melódicos, fraseado, acompanhamentos, baixos, em não mais que 25 segundos, foi trabalhado com cada aluno.

Tudo isto foi vivenciado, praticando leituras segundo a lista abaixo (solos e a quatro mãos):

TÜRK – Sonatina a quatro mãos (pg. 45) – Allegro com Beatriz e Camila (Observação: sempre que estivermos falando de peças a quatro mãos, a primeira pianista citada realizou a parte do segundo piano, que fica na parte esquerda do teclado ou baixo, enquanto a outra pianista tocou a parte do primeiro piano, que fica na parte direita do teclado, ou agudo)

TÜRK - Pequenas Peças (pg. 2 e 3) com Rodrigo e Priscilla.

TANSMAN – 1º volume: pg. 2 – Priscilla, pg. 6 – Camila e pg. 11 – Beatriz

HEINZ WALTER – Spiel auf Tasten – vol. 1 – exercício nº 4 com Priscilla , exercício nº1 com Rodrigo continuando com Camila lendo o exercício 5A com Beatriz.

Estes exercícios foram escolhidos por usar o sistema tonal e por não terem muita dificuldade de leitura. Os alunos se saíram razoavelmente, embora estivessem ainda desconfortáveis com a situação de ler à primeira vista.

Na parte final da aula, foram mostrados os aspectos visuais das partituras usando exemplos de trechos musicais do livro: “Piano Study – Application & Technique by Lillie H. Phillip”. Foram abordados todos os aspectos visuais de uma partitura, sem tocá-las, apenas comentando qual o desenho melódico utilizado pelo compositor, como poderíamos simplificar a análise do que víamos para um entendimento melhor do texto como um todo, observando o que as duas mãos faziam em cada caso, as figuras com subdivisões diferentes ou como poderíamos transformar séries de notas em padrões de acordes quebrados ou notas duplas para facilitar a leitura, etc.. Nos desenhos melódicos, se seguissem os graus conjuntos poderíamos pensar nas escalas, observando onde mudavam de direção (subindo ou descendo). Se fosse o caso de intervalos ou oitavas quebradas, observando os dedilhados.

Exemplificando, pudemos analisar, sem tocar, as notas duplas da mão direita da Elegie op. 3 nº 1 de Rachmaninoff, compassos 41-46 (PHILLIP, p.14). Na Sonata Waldstein de Beethoven, compasso 28 do Allegro com brio, haviam acordes arpejados nas duas mãos, em movimento contrário (PHILLIP, p.16). No estudo nº 3 de Chopin, em compasso 6/8, transformando os grupos de semicolcheias em notas duplas, entenderíamos melhor os desenhos na hora de ler (PHILLIP, p.32). Outro exemplo foi o estudo op. 10 nº 2 de Chopin, compasso 1-4, onde a mão direita tem um grupo de quatro semicolcheias em desenho cromático com os dedos 3-4-5 da mão direita, e notas duplas com os dedos 1 e 2 da mesma mão. De Moschelles, o estudo op. 70 nº 3, Allegro brilhante, encontramos um desenho cromático da mão direita no compasso 1-3, também em grupo de 4 semicolcheias, agora é feito com os dedos 1-2-3 e as notas duplas só na 1ª nota de cada grupo de 4 semicolcheias (PHILLIP, p.41). Na Canção da Primavera de Mendelssohn, op. 62 nº 6, a linha melódica do início está nas notas ligadas da parte de cima da mão direita e a parte central com ornamentos, passa da mão direita para a mão esquerda (PHILLIP, p.44). Na Boite à Musique de Sauer, que usa acciacaturas na mão direita, observamos a diferença das apogiaturas (PHILLIP, p.45). Nos compassos 10-11 do Concerto op. 16 de Grieg, 1º movimento, vimos como entender melhor o desenho, se separarmos num compasso os quatro tempos e depois em cada tempo a subdivisão de tercina de semicolcheias se encaixando na segunda metade de cada tempo (PHILLIP, p.47). No Improviso op. 90 nº 1 de Schubert, compassos 41-46, os desenhos de tercinas de semicolcheias na mão esquerda poderiam ser entendidos como acordes arpejados, para facilitar a leitura das notas. A mesma coisa acontecendo com o Improviso op. 90 nº3 do mesmo autor, que nos 8 compassos iniciais mostram tercinas em semicolcheias, agora na mão direita, como acompanhamento (PHILLIP, p.58). Na Berceuse de Chopin encontramos no compasso 41, na parte da mão direita e ao mesmo tempo fusas e semicolcheias na melodia. A melodia é feita com o 5º dedo enquanto o primeiro e segundo dedos fazem as fusas (PHILLIP, p.73).

Nesta ocasião foram distribuídos questionários para os alunos preencherem em casa, com questões sobre a leitura à primeira vista (ver anexos).

Segunda aula – 28/08/2008

Nesta aula começamos a utilizar o método de Wilhelm Keilmann, Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument, objeto deste trabalho. Nesta ocasião foi abordado o que pela nossa experiência seria o segundo aspecto da leitura à primeira vista: a **LOCALIZAÇÃO NO TECLADO**, sem o recurso da visão, através do tato. Os exercícios escolhidos foram os de notas isoladas (KEILMANN, p.7-9).

Cada aluno desenvolveu os exercícios deste método individualmente, sendo que aqui usamos o teclado cego (um artifício que evita que o aluno localize com os olhos as notas no teclado, composto por uma peça de madeira desmontável para facilitar seu manuseio, que quando montada é apoiada sobre as laterais do teclado do piano, cobrindo as teclas à visão do pianista)⁴².

Como material paralelo envolvendo a localização de notas isoladas no teclado, usamos o método de Heinz Walter: Klavier Schule – 2º volume, pág. 3 exercício 2 (usando as duas mãos, incluindo ainda notas suplementares). Ainda foram desenvolvidos os exercícios nº 10,11,12,13 e 14 da pág. 4 e o exercícios 2 da pág. 8.

Como leituras paralelas, agora sem o uso do teclado-cego, foram usados os seguintes exercícios, do mesmo livro: pág. 54 – ex. 66 com Camila, pág. 66 – ex. 64 com Rodrigo e pág. 52 – ex. 62 com Cintia.

Do livro de Alexander Tansman – Peças solo - 1º volume: Camila tocou pág. 10,12, Rodrigo tocou pág. 4, 9, 3 e 7 e Cintia tocou pág. 5, 6, 11, 13 e 14.

Do livro de Türk, *Tonstücke* : für vier Hände (a 4 mãos) tivemos: Presto, com Cintia e Camila – p. 10,

⁴² Detalhes sobre o teclado-cego foram tratados no capítulo 3, p. 83-4.

Allegretto e Vivace com Camila e Rodrigo, p.10,
 Non troppo com Camila e Cintia – p.12 e
 Moderato, com Camila e Rodrigo - p.14.

De modo geral, os alunos se acostumaram bem com o “teclado cego”. Ele foi usado, como eu disse, somente para os exercícios do método de Keilmann e alguns exercícios equivalentes de Heinz Walter, volume 2. Senti que tiveram dificuldades na leitura das notas em linhas suplementares, precisando praticar mais este tipo de dificuldade.

Obs.. às 20h30 deste mesmo dia, encontrei a Camila por acaso, que me relatou que havia lido à primeira vista uma peça com um flautista e que se surpreendeu de conseguir ir do início ao fim com desenvoltura, quando então foi elogiada pelo flautista por sua leitura.

Terceira aula – 4/09/2008

Começamos a aula com os exercícios do Keilmann, usando o teclado cego. Priscilla e Beatriz fizeram os exercícios de localização de notas isoladas, e Rodrigo os exercícios de localização de notas duplas. Em sequência, Camila, Beatriz e Priscilla realizaram também os exercícios de notas duplas (KEILMANN, p.9-10). Enquanto eles trabalhavam isoladamente comigo, pedi que os outros lessem em silêncio as peças do álbum Children’s Book e Lillie H. Philipp, treinando assim o reconhecimento de padrões da escrita musical, analisando os detalhes de leitura, como foi dito na aula anterior.

O restante da aula foi preenchido com leituras complementares ao piano, a saber: Türk – a quatro mãos: Rondó – pág. 16 – Rodrigo e Priscilla. Depois Beatriz e Camila leram a pág. 18 inteira, Camila e Priscilla trabalharam a pág. 22 e Priscilla e Camila a pág. 24. Trabalhamos ainda o vol. 1 de Tansman , com peças para piano solo, a saber: Beatriz, pág. 4 e 14; Priscilla, pág. 6; Rodrigo pág. 8 e 10 e Priscilla pág. 12 e 15.

Em geral, senti que todos estavam mais conscientes e observando maior número de detalhes importantíssimos, antes de iniciar e durante a leitura. Porém a mudança de localização no teclado, com saltos, ainda é problemática. Observei também que quando tocam a quatro mãos, a maioria sente certa dificuldade em ler a clave de fá na mão direita também, quando fazem o segundo piano e em ler a clave de sol nas duas mãos quando no primeiro piano. Muitos dos erros cometidos durante a aula foram por conta desta leitura equivocada, mais ainda quando havia notas suplementares. Nas peças um pouco mais complicadas, eles demonstraram ainda certa insegurança.

Quarta aula – 11/09/2008

Iniciamos com os exercícios do método do Keilmann, incluindo agora a localização das tríades, ou acordes de 3 notas (KEILMANN,p.10-11).

Cintia trabalhou ainda Heinz Walter, pág. 12 ex. 30 e pág. 17 ex. 2. A quatro mãos: pág. 43 ex. 35 e 36 com Beatriz e Cintia.

De Türk foram lidos os exercícios a quatro mãos da pág. 26 - Allegro - com Rodrigo e Cintia; e o Allegro, quase presto com Cintia e Rodrigo. Camila e Beatriz leram na pág. 20 o Trio II - Minueto grazioso. Priscilla e Rodrigo trabalharam a pág. 18 inteira e Camila e Cintia ainda leram a pág. 6 .

De Katchaturian – Then Pieces for the Young Pianists, para piano solo, foram lidos o nº 1 com Priscilla, nº 2 - Bed-Store com Rodrigo, nº 5 – Snare Drum com Beatriz , nº 4 – The Leopard on the Seesaw com Cintia e nº 8 – Rhythmic Gymnastics com Camila.

Quinta aula – 18/09/2008

A aula foi iniciada com o método de Keilmann, com exercícios de localização de acordes de 4 notas (KEILMANN, p.11). Beatriz trabalhou os acordes, seguida por Priscilla, Rodrigo, Camila e Cintia.

Nesta aula, abordamos então o terceiro aspecto da leitura à primeira vista, a meu ver: A EXECUÇÃO PROPRIAMENTE DITA , iniciando os exercícios em movimento paralelo, agora com as duas mãos (KEILMANN, p. 28)

Nos exercícios nº 1 a 5 os alunos treinaram a leitura à primeira vista com as duas mãos ao mesmo tempo em movimento paralelo, usando o teclado cego.

De Heinz Walter, 2º volume, Beatriz, Camila e Rodrigo leram os exercícios nº 3 e 4 da pág. 32.

Do livro *Children’s Piano Pieces by Soviet Composers* (piano solo) foram lidos: pág. 20 – Étude com Cintia, pág. 12 – Miniature com Camila e pág. 19 - The Little Mosquito com Priscilla.

Do Ludus Brasiliensis de Ernst Widmer, vol.2, Rodrigo leu nº 58 e 91, Beatriz leu nº 72 e 73, Camila nº 62 e 82 e Priscilla nº 66 e 75.

Sexta aula – 25/09/2008

Nesta aula, continuamos a leitura dos exercícios em movimento paralelo. Camila leu nº 6 a 15, assim como Beatriz, Rodrigo e Cintia (KEILMANN, p. 29-30).

De Heinz Walter, 2º vol. Tivemos:

Thema + Variações 1 e 2 p. 30 nº 51 com Beatriz,
 Variações 3 e 4 com Cintia,
 Variações 5 e 6 com Rodrigo,
 pág. 36 nº 16 com Camila,
 pág. 38 nº 20 a 4 mãos com Cintia e Beatriz,
 pág. 43 nº 35 a 4 mãos com Beatriz e Cintia e
 pág. 44 nº 35 a 4 mãos com Rodrigo e Camila.

Do álbum *Children's Piano Pieces by Soviet Composers* (piano solo), Rodrigo e Camila leram de Ernst W. Wolf – Sonatina - Finale .

Do livro *Easy Original Piano Duets*, foram trabalhadas as seguintes peças: de Daniel Türk- The Storm - pág. 8 com Beatriz e Cintia , de Heinrich Hoffmann – Conversation – pág. 96 e de Robert Volkman – Ländler – também pág.96 com Camila e Rodrigo, de George Bizet – Little Husband, Little Wife pág. 118 com Cintia e Beatriz de Ernst W. Wolf – Finale pág. 12 com Rodrigo e Camila.

Nesta aula todos demonstraram ainda dificuldades quando à parte da mão esquerda, quando tem muita informação para ser lida.

Sétima aula – 2/10/2008

Nesta aula, todos leram os exercícios de nº 16 ao 27, envolvendo a leitura em movimento paralelo com acidentes ocorrentes (KEILMANN, p. 31-33)

Do *Children's Piano Pieces by Soviet Composers* (piano solo) foram trabalhados:

Vladimir Fehre – Ever Onward – pág. 8 com Camila,
 Dmitri Kabalevsky – Old Dance – pág. 3, com Beatriz,
 Sergei Prokofieff – March – pág. 24, com Priscilla,
 Alexander Gladkovsky - Miniature Procession – pág. 12, com Beatriz
 Mikhail Rauchverger – In the Story – pág. 2, com Camila.

Do livro *Easy Original Piano Duets* com peças a 4 mãos foram trabalhados:

Franz Anton Hoffmeister – Two German Dances – pág. 40 com Beatriz e Camila
 Franz Anton Hoffmeister = 2ª Dança Germânica – pág. 42 com Camila e Beatriz
 L. van Beethoven – Gavotte - pág. 44 com Priscilla e Beatriz
 Carl Maria Von Weber – Sonatina - pág.54, Moderato e com amore, com Camila e Priscilla.
 J. Friedrich Burgmüller – Duas Danças - pág. 70 foram trabalhadas por Beatriz e Priscilla
 Joseph Haydn – Minuet – pág. 16 foi lido por Camila e Beatriz
 Anton Diabelli – Polonaise - pág. 24 foi lida por Beatriz e Camila.

Oitava aula – 9/10/2008

Iniciamos com os exercícios nº 28 a 43 do Keilmann, que se referem a peças incluindo pausas (KEILMANN, p.33-38) e os exercícios 44 a 50 que se referem a peças em movimento contrário (KEILMANN, p. 38-39). Cintia, Priscilla e Camila fizeram individualmente cada um deles.

Depois, como leituras complementares tivemos de Tansman – vol. 2 :

Perpetual Motion - p. 8 - com Camila,
 Dancing Air na pág. 3 - com Priscilla e
 Caravan na pág. 6 com Cintia.

Do livro de Reinicke, *Five Serenades for the Young* op. 183, tivemos:

Pastorale da pág. 10 com Camila,
 Finale da pág. 16 com Cintia,
 Serenade V da pág. 22 com Priscilla,
 Scherzo da pág. 25 com Camila e
 Adagio da pág. 24 com Priscilla.

Nona aula – 16/10/2008

O método do Keilmann foi trabalhado do exercício nº 51 a 60, que se referem a peças em movimento contrário incluindo acidentes ocorrentes (KEILMANN, p. 39-41) e os exercícios nº 61 a 69 que se referem a peças com contraponto (KEILMANN, p. 42-43).

Do livro *Easy Original Piano Duets* com peças a 4 mãos foram lidas as seguintes peças :

Türk – Two Chorales – pág. 4 por Beatriz e Rodrigo
 A. Diabelli – Hungarian Dance – pág. 26 por Rodrigo e Beatriz.
 Heinrich Wohlfahrt - Waltz – pág. 28 – com Priscilla e Camila
 Heinrich Wohlfahrt - Galop – pág. 30 com Camila e Priscilla.
 Fritz Spindler – 2 Immortales na pág. 64 com Camila e Priscilla.
 Fritz Spindler - a 2ª Immortelles com Rodrigo e Priscilla.
 J. Brahms – Waltz – pág. 116 com Priscilla e Rodrigo
 Louis Koehler – French Folk Song - pág. 88 com Camila e Beatriz
 Joseph Löw – Tarantella - pág. 92 com Beatriz e Camila,
 Joseph Löw – Krakowiak - pág. 94 com Cintia e Beatriz,
 Adolphe Blanc – Scherzetto - com Rodrigo e Cintia,
 Karl Czerny – Tyrolean Dance - pág. 50 com Cintia e Priscilla,
 Karl Czerny - Melody – pág. 50 com Priscilla e Cintia
 Karl Czerny - Andantino com Grazia – pág. 52 com Camila e Cintia
 Cornelius Gurlitt – Allegretto - pág. 74 com Cintia e Camila.

Décima aula – 23/10/2008

Foram trabalhados os exercícios do livro do Keilmann de nº 70 a 77, continuando as peças com contraponto (KEILMANN, p. 44-45) e os exercícios nº 78 a 86 que se referem às peças com mudanças de tempo (KEILMANN, p. 46-47).

Depois passamos para a leitura de peças solo do livro de Granados – *Cuentos de La Juventud op.1:*
 La Huerfana – nº 9 e Dedicatória – nº 1, com Rodrigo,
 La mendiga – nº 2, com Beatriz,
 Cancion de Maio – nº 3 com Camila,
 Lento com tenerezza – nº 6, com Cintia e
 Viniendo de La Fuente – nº 5 com Beatriz.

Do livro *Easy Original Piano Duets* com peças a 4 mãos foram trabalhados:
 Corneliur Gurlitt – Scherzo – p. 76 com Rodrigo e Beatriz,
 Mozart – Finale – Sonata em sibemol – Molto presto – p. 32 com Camila e Cintia,
 Edward Mac Dowell – The Swan – p. 134 com Cintia e Camila,
 Peter I. Tschaikevsky – Rustling Pine – p. 124 com Cintia e Camila,
 Lond'Ourville – The Lake – p. 108 com Rodrigo e Beatriz.

Do álbum *Children's Piano Pieces by Soviet Composers* (piano solo) foram trabalhados:
 Sergei Prokofieff – Waltz – p. 28 com Camila e
 Vassily Barvisnky – Mr. Rooster Threshes Wheat – p. 26 com Cintia.

Décima primeira aula – 30/10/2008

Iniciamos esta aula com os exercícios do livro de Wilhelm Keilmann de números 87 a 99, que se referem a peças em movimento contrário só que a duas vezes (KEILMANN, p. 48-51) e continuamos com os exercícios nº 100 a 112 que se referem às peças com notas duplas na mão esquerda (KEILMANN, p. 52-55).

Passamos então ao livro de Heinz Walter: *Spiel auf Tasten*: onde Beatriz e Priscilla treinaram os exercícios nº 14 e 16 – p. 18 e 20, individualmente.

Como leituras complementares, tivemos a suíte de Georges Bizet, *Children's Games: 12 Original Pieces* for Piano Duet, com as seguintes peças:

- 1 – The See-Saw – p. 2
- 3 – The Doll – p. 10
- 4 – The Merry – go – round – p. 12
- 10 – Leapfrog – p. 40 lidas por Beatriz e Priscilla.

Como a aluna Beatriz teve de sair mais cedo, e os alunos Rodrigo, Camila e Cintia não compareceram neste dia, treinei junto com a Priscilla a peça de nº 2 da série *Children's Games* de Bizet – *Spin the Top* – p. 6 - para quatro mãos, fazendo o segundo piano.

Continuando, a aluna Priscilla trabalhou as seguintes peças para piano solo do álbum de Shostakovich:
Kinderheft 2 – Walzer – p. 4,
 4 – Eine lustige Geschichte – p. 6
 5 – Eine traurige Geschichte – p. 8

A aluna Priscilla então leu duas peças da Suíte *Villageoises* de Francis Poulenc:
 1 – Valse Tyrolienne e

2 – Staccato

Em seguida foram trabalhadas peças de Béla Bartók, do álbum de peças para piano a quatro mãos *Bartók for Two*:

Slovakian Folk Tune – p.2 e

Boatman! Boatman – p. 4, onde a maestranda tocou a parte do segundo piano e a aluna a parte do primeiro piano.

Prosseguindo, do mesmo álbum:

Tortuous Struggle – p. 6

Two Hungarian Folktones – p. 8 e

Hungarian Folk Song – p. 10, onde Priscilla tocou o segundo piano e a maestranda o primeiro piano.

Décima segunda aula – 6/11/2008

Nesta aula as alunas Camila, Beatriz e Priscilla terminaram o trabalho com o método de Wilhelm Keilmann, com os exercícios nº113 a 123, que se referem às peças com notas duplas na mão direita (KEILMANN, p. 55-58).

Continuamos a aula com o álbum *Waltzes by 25 Contemporary Composer*:

Robert Moran – Waltz “In Memoriam – Maurice Ravel” – p. 51 e

Zygmunt Krauze – Music Box Waltz – p. 47 com Camila.

Do livro de Ernst Widmer, *Ludus Brasiliensis* – vol. 3 – trabalhamos os seguintes Estudos Polirítmicos:

I – p. 20 com Beatriz,

II – p. 21 com Camila.

Do livro *Kinderheft* de Dimitri Shostakovitch, tivemos:

Nº 6 – Die aufgezogene puppe – p. 10 – com Camila

Da Suíte *Children's Games* de George Bizet, para piano a quatro mãos, foram lidos:

Nº 12 – The Ball – p. 46 com Priscilla e Camila,

Nº 11 – Plying Hous – p. 44 com Camila e Priscilla e

Nº 8 – Puss in the Corner – p. 30 com Camila e Beatriz

Do álbum *Béla Bartók for Two*, para piano a quatro mãos foram trabalhados:

Tortuous Struggle com Beatriz e Camila,

Two Hungarian Folk Tunes com Beatriz e Camila e

Hungarian Folk Song com Priscilla e Beatriz.

Décima Terceira Aula – 13/11/2008

Nesta aula, os alunos Rodrigo e Cintia terminaram a aplicação do método de Wilhelm Keilmann, com os exercícios finais de nº 113 a 123, que se referem às peças com notas duplas na mão direita (KEILMANN, p. 55-58).

Trabalhamos ainda a suíte *Children's Games* de Georges Bizet, para piano a quatro mãos:

Nº 3 – The Doll

Nº 4 – The Merry-go-round – p. 12 e

Nº 7 – Soap Bubbles – p. 26 com Rodrigo e M. Elisa (a maestranda tocou com o aluno porque a aluna Cintia ainda não havia chegado)

Do álbum *Easy Original Piano Duets* para piano a quatro mãos, os alunos trabalharam:

Franz Schubert – Children's March – p. 60 com Cintia e Rodrigo,

Louis Koehler – Lithuanian Song – P. 90,

Louis Koehler – Christmas Song – p. 86 e

Robert Schumann – Round Dance – p. 80 com Rodrigo e Cintia.

Do álbum *Waltzes by 25 Contemporary Composers* para piano solo, foram trabalhados:

Francis Thorne – A Lovesong Waltz – p. 69 com Rodrigo,

Zygmunt Krauze – Music Box Waltz – p. 47 com Cintia,

Philip Glass – Modern Love Waltz – p. 33 com Rodrigo,

Virgil Thomsom – For a Happy Occasion – p. 68 com Rodrigo e

Ivan Tcherepnin – Valse Perpétuelle – p. 62 com Cintia.

Carta da Prof^a Dr^a. Lia Tomás, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, ao Maestro Henrique Gregori Netto, ex-Diretor da Escola Municipal de Música de São Paulo, datada de 2 de julho de 2008:



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

São Paulo, 02 de julho de 2008

Ilmo. Sr. Maestro Henrique Gregori Netto
Diretor da Escola Municipal de Música de São Paulo

Prezado Senhor,

Esta carta tem por objetivo solicitar à V. Senhoria autorização para a mestranda abaixo identificada, professora desta Instituição, trabalhar com alunos matriculados nesta unidade. Os alunos foram indicados pelos professores para participar do curso "Leitura à primeira vista para pianistas" o qual será utilizado na coleta de dados de sua pesquisa de Mestrado.

Informo que a aluna MARIA ELISA FERREIRA RISARTO está matriculada no Programa de Pós-Graduação em Música, nível de Mestrado, Programa reconhecido de acordo com o disposto na Portaria Ministerial nº 1878, de 24-8-2005 publicada no D.O.U. de 26/8/2005.

A dissertação de mestrado a ser defendida no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP na área de MUSICOLOGIA/ETNOMUSICOLOGIA, está dentro da linha de pesquisa: "ABORDAGENS HISTÓRICAS, ESTÉTICAS E EDUCACIONAIS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO, TRANSMISSÃO E RECEPÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL", no projeto temático: "A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE – PESQUISAS E ATIVIDADES INTERDISCIPLINARES NA EDUCAÇÃO MUSICAL, PERFORMANCE E LINGUAGEM MUSICAL", sendo seu título: "A METODOLOGIA DE LEITURA À PRIMEIRA VISTA DE WILHELM KEILMANN PARA PIANISTAS: REFLEXÕES E APLICABILIDADE"

Atenciosamente,

Profª Drª Lia Tomás
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música

HENRIQUE GREGORI NETTO
Escola Municipal de Música
Diretor

Instituto de Artes – Seção de Pós-Graduação
Rua Dom Luis Lasagna, 400 CEP 04266-030 São Paulo/ SP
Tel 11 6166-6533/6534 fax 11 6914-3177 posgraduacao@ia.unesp.br

Fig. 16 – Carta da Profª Drª Lia Tomás, escaneada.