Modus Novus e a abordagem intervalar da leitura cantada à primeira vista

Ricardo Goldemberg (UNICAMP)

Resumo: Esse trabalho investiga a natureza da leitura cantada à primeira vista através da análise dos sistemas de ensino empregados, aliados a uma comparação com os mecanismos de processamento da linguagem escrita. A partir dos elementos levantados, é feita uma avaliação crítica do sistema fixo de leitura cantada, conduzindo à caracterização do intervalo musical cantado ou escrito como unidade mínima do código musical. Procede-se com a apresentação de uma abordagem ascendente de leitura cantada, originalmente proposta por Lars Edlund no livro *Modus Novus* para lidar com as complexidades da música atonal, e generaliza-se a sua aplicabilidade para qualquer contexto musical.

Palavras-chave: Leitura cantada à primeira vista. Intervalos musicais. Modus Novus.

Title: *Modus Novus* and the Intervallic Approach to Sight-singing.

Abstract: This paper investigates the nature of sight-singing by the analysis of its pedagogical systems, along with a comparison with the mechanisms of processing written language. From the information gathered it is made a critical evaluation of the fixed system of sight-singing, leading to the characterization of the musical interval as the minimum unit of musical code. Proceeds with the presentation of a bottom-up approach for sight-singing, originally proposed by Lars Edlund in the textbook *Modus Novus* to deal with the complexities of atonal music, and generalizes its applicability to any musical context.

Keywords: Sight-singing. Musical Intervals. Modus Novus.

GOLDEMBERG, Ricardo. *Modus Novus* e a abordagem intervalar da leitura cantada à primeira vista. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 107-120, dez. 2011.

A habilidade de ler música à primeira vista, através da entoação vocal, tem sido fortemente valorizada no mundo musical há vários séculos. Essa ênfase é arraigada entre musicistas, uma vez que essa habilidade, expressa como leitura cantada, é considerada como fator de expressão do pensamento musical inteligente. É na medida em que músicos tornam-se capazes de ler música por si só, de maneira ativa e independente, que surge a possibilidade de se desfrutar música de uma maneira diferenciada, constituída por um mundo de *literacia*[1].

Já em 1894, Damrosh (apud HOLMES, 2009: 13) afirma: "é apenas aprendendo a cantar à primeira vista que se pode conseguir acesso aos vastos tesouros da música, da mesma maneira que os tesouros da literatura só são acessíveis por aqueles que são capazes de ler"[2].

A habilidade da leitura cantada, quando plenamente desenvolvida, encontra-se fortemente associada à ocorrência de processos cognitivos de ordem superior, como o da imagética auditiva, ou seja, a capacidade de imaginar sons em silêncio. Essa qualidade perceptiva foi originalmente denominada de "audiação" por Edwin Gordon, destacado investigador no âmbito da psicologia e educação musical, que a coloca em uma relação de equivalência à do pensamento para com a linguagem verbal. O autor destaca, dentre as diferentes formas de manifestar essa capacitação, que:

> Se você é capaz de ouvir o som musical e dar um significado sintático ao que você vê escrito em notação musical antes mesmo de tocá-lo, antes que alguém o toque, ou na medida em que escreve, você estará realizando a *audiação notacional*[3] (GORDON, 1999: 42).

De maneira complementar, Benward (1980: vii) descreve o fenômeno da seguinte maneira:

---

[1] O termo literacia é correntemente utilizado em Portugal. Seu escopo é maior do que o definido pelo termo letramento na medida em que se aplica à leitura de qualquer tipo de material, e não apenas ao material constituído pela linguagem verbal.

[2] "It is only by learning to sing at sight that entrance can be gained to the vast treasure house of music, just as the treasures of literature can only be gained by those who are able to read" (DAMROSH apud HOLMES, 2009: 13).

[3] "If you are able to hear the musical sound of and give syntactical meaning to what you see in music notation before you perform it, or as you write it, you are engaging in notational audiation" (GORDON, 1999: 42).

> Músicos experientes falam com frequência do "olho que ouve" e do "ouvido que vê". Eles descrevem com isso um sentido indefinível de atenção musical, um sexto sentido de percepção auditória e visual. Músicos experientes sabem imediatamente o que está sendo descrito, ao passo que os mais inexperientes acham a descrição confusa e incompreensível[4].

A leitura cantada, além do seu valor inerente como linguagem de comunicação dinâmica e interativa, que permite o compartilhamento de conteúdos específicos entre seus usuários, é um processo com imenso potencial pedagógico. Por intermédio de uma prática consistente e consequente assimilação de ideias musicais, estimula-se a mente a pensar musicalmente, levando em último plano à possibilidade de um estágio de autonomia imagética e criativa. Este é o ápice da formação musical, constituindo uma condição desejada por todos.

Sistemas de leitura cantada

A criação de um primeiro sistema para o ensino da leitura cantada surgiu em concomitância com a sistematização da notação musical. Dentre várias contribuições, o monge beneditino Guido D´Arezzo (992-1050) desenvolveu, no século XI, um sistema de associação dos graus da escala a determinadas sílabas, que se tornou amplamente difundido pela Europa por um período de aproximadamente cinco séculos.

A partir dos séculos XVI e XVII, o ensino de música se expandiu consideravelmente, e frente às novas demandas de ordem musical, modificações foram propostas, adequando o sistema às crescentes complexidades do processo musical. Soluções distintas para o ensino da leitura cantada surgiram, muitas vezes condicionadas por objetivos específicos em mente e até mesmo questões regionais. Ainda que a maioria dessas tentativas tenha caído rapidamente em desuso, algumas se destacaram e deram origem aos métodos modernos, comumente utilizados em nossos dias.

[4] "Experienced musicians often speak of the 'hearing eye' and the 'seeing ear'. They are describing a definition-defying sense of musical awareness, a sixth sense of auditory-visual kindredship. Experienced musicians who have already acquired this ability know instantly what is being described, while those who are still seeking it find the descriptions confusing and unintelligible" (BENWARD, 1980: vii).

Independentemente do método de leitura cantada, e mesmo da sua atualidade, constata-se que todos convergem basicamente à utilização de dois sistemas, com enfoques metodológicos distintos, conhecidos como sistema fixo e sistema móvel. O modo de designar as sílabas, recurso conhecido por solmização, difere em cada deles, sendo que o sistema móvel tem como pressuposto a relatividade das sílabas, em que "o modo de designar notas musicais expressa de maneira prioritária as funções melódicas da escala" (GOLDEMBERG, 2000: 10), ao passo que o sistema fixo tem como prioridade a representação das alturas específicas das notas, independentemente da sua função.

Ao se contrapor os dois sistemas, a seguinte crítica faz-se pertinente:

> Os defensores do sistema fixo argumentam que é necessário memorizar um número muito grande de sílabas no sistema móvel de solmização (17 sílabas), que musicistas tendem a se tornar desatentos à presença de sustenidos e bemóis na tonalidade, e que o sistema móvel é inapropriado para utilização em música atonal. Por outro lado, os defensores do sistema móvel argumentam que o sistema fixo requer a completa separação entre a análise funcional e a leitura cantada, que o ato de transpor é muito complicado nesse sistema, e que passagens modulatórias podem passar desapercebidas pelos musicistas (GOLDEMBERG, 2000: 12).

Ainda que a questão relativa às vantagens de um sistema versus o outro seja objeto de contínua polêmica entre educadores musicais, a disputa é infrutífera por se tratarem de proposições contextualmente distintas e não concorrentes. Sob esse ponto de vista, Nagel (2005) argumenta que a ênfase no sistema fixo é operacional, na medida em que foca a leitura das notas no pentagrama, enquanto que a ênfase no sistema móvel é perceptual, uma vez que foca as relações funcionais entre as notas da escala, e que a música como atividade plena requer a presença tanto de habilidades operacionais como funcionais.

Do ponto de vista metodológico, os métodos móveis de solmização apresentam uma clara lógica por detrás da sua proposição. Mesmo que o número de sílabas utilizadas pareça ser excessivo, elas são sempre representativas da sua posição na escala e podem ser utilizadas em transposição para qualquer tonalidade. Segundo Freire (2008: 120), o sistema privilegia a macroestrutura e "o conhecimento do contexto harmônico é elemento fundamental para estabelecer as funções de cada altura da estrutura musical".

Por outro lado, o sistema fixo não oferece recursos dessa natureza. As mesmas sílabas podem ser utilizadas para indicar notas naturais ou alteradas, e não oferecem relação clara com a tonalidade. Ainda que esse recurso possa oferecer apoio operacional no

reconhecimento dos símbolos escritos, ele não tem, do ponto de vista da entoação, qualquer papel de suporte mnemônico. Nesse caso, a utilização de sílabas tradicionais, sílabas modificadas, ou sílabas neutras não acarreta em descaracterização do sistema.

No que diz respeito à aplicabilidade de cada um desses sistemas, o móvel é mais disseminado no contexto da Europa germânica e anglo-saxônica, sobretudo quando associado ao ensino escolar, coral ou amador, e com o objetivo de oferecer uma educação musical ampla e acessível a todos. O mesmo não acontece em países de línguas neolatinas, onde o sistema fixo se tornou o padrão corrente, ainda que nunca tenha demonstrado aplicabilidade equiparável à do sistema móvel na meta de buscar uma sociedade musicalmente literata.

Ainda que os recursos e a ampla aplicabilidade do sistema móvel tenham oferecido uma perspectiva particularmente relevante em determinadas sociedades, o sistema fixo continua sendo fortemente valorizado, sobretudo em níveis mais avançados de proficiência musical. A tradição francesa responde por grande parte disso, mas mesmo nos Estados Unidos onde o sistema móvel é disseminado, escolas proeminentes como a *Julliard School of Music* e o *New England Conservatory* adotam o sistema fixo.

Uma comparação com a linguagem verbal

Frente à impossibilidade de se tentar validar qualquer um desses sistemas pautado unicamente na utilização de recursos mnemônicos, e na tentativa de determinar o que de fato lhes dá coerência, faz-se pertinente uma comparação com os mecanismos de processamento da linguagem escrita. Dessa forma, é possível avaliar a maneira pela qual se dá a aprendizagem da leitura cantada, e procura-se oferecer um modelo de referência para futuros estudos e pesquisas.

Hoje em dia, a leitura é compreendida como uma habilidade complexa, composta pela integração de componentes distintos e complementares, cujo escopo vai da discriminação de símbolos à compreensão de textos. No âmbito mais basal, as abordagens para a compreensão dos processos de leitura a veem como um processo de utilização de estratégias, denominadas ascendente (*bottom-up*), descendente (*top-down*) e integradora.

A estratégia ascendente provém de uma visão mecanicista da linguagem e é basicamente constituída pela rota fonológica, na qual unidades mínimas sonoras são associadas às respectivas unidades gráficas. Mediante a conversão de informação disponível no nível sensorial das palavras escritas suas formas fonológicas são ativadas, levando sequencialmente às representações semânticas correspondentes.

Nessa estratégia, o leitor parte do reconhecimento de letras, sílabas e palavras e só depois processa unidades maiores como as frases e parágrafos, chegando por fim ao significado do texto. De acordo com Zimmer (2006: 50) essa estratégia ocorre quando o leitor tem pouca experiência com o código escrito, como é o caso de crianças ou adultos em fase inicial de letramento.

Por outro lado, na estratégia descendente, geralmente utilizada por leitores experientes, "as representações de milhares de palavras familiares são armazenadas em um léxico de entrada visual, que é ativado pela apresentação visual de uma palavra" (SALLES; PARENTE, 2002: 322). Nesse caso, a leitura é um processo global com início na mente do leitor que, em um "jogo psicolinguístico de adivinhações"[5] (GOODMAN, 1976), constrói hipóteses e faz inferências baseadas na sua experiência prévia.

Visto que o uso exclusivo de uma estratégia ascendente ou descendente restringe a concepção do processo como um todo, pressupõe-se que o leitor hábil utiliza recursos de ambas, num amálgama que constitui a estratégia integradora. Nesse caso, "a utilização das duas estratégias atuam conjuntamente durante o processamento do texto, o que enseja uma formulação mais equilibrada, sugerindo que o conhecimento linguístico advindo de várias fontes (ortográfica, sintática e semântica) interage no processo de leitura" (ZIMMER, 2006: 51).

Ao comparar música e linguagem, Fletcher (1957: 77) parte do princípio de que "tanto a linguagem falada como a música cantada são formadas por padrões sonoros produzidos vocalmente"[6] e afirma, numa concepção ascendente da leitura, que em ambos os casos, "padrões sonoros contínuos são apreendidos como séries de unidades, correspondendo a unidades disponíveis no código"[7]. Expressa ainda que, no caso da música, a unidade mínima é o intervalo musical, correspondendo por analogia ao fonema ou grafema da linguagem verbal, falada ou escrita. De acordo com o autor:

> O padrão sonoro da linguagem é percebido como uma série de sons vocais de diferentes qualidades, cada qual representado por uma letra ou grupo de letras, aparecendo como uma série visual no papel. O padrão sonoro da música é percebido como uma série de intervalos melódicos relacionados, cada qual

[5] "[…] psycholinguistic guessing game […]" (GOODMAN, 1976).
[6] "Both spoken language and sung music are patterns of sound produced vocally" (FLETCHER, 1957: 77).
[7] "[…] continuous sound-pattern is apprehended as a series of units corresponding to units available in the code" (FLETCHER, 1957: 77).

> aparecendo no papel pela posição relativa de duas notas dispostas no pentagrama[8] (FLETCHER, 1957: 77).

Muito possivelmente, esse modelo, constituído pela identificação e entoação de unidades intervalares dispostas em série, encontra-se na essência do processo de leitura cantada, transcorrendo de maneira automática em níveis avançados de proficiência. Sob esse ponto de vista, cantar por intervalos não é um sistema antagônico aos sistemas vigentes, mas constitui-se até mesmo como base fundamental de sustentação do sistema fixo. Essa é uma perspectiva que vem em discordância à afirmativa de que "a análise de intervalos faz-se impossível de ser utilizada em situações de performance em tempo real, pois o tempo de processamento para calcular uma sequência de intervalos não é disponível em situações 'ao vivo'" (FREIRE, 2008: 120).

Por outro lado, na medida em que se forma um repertório de padrões sonoro-musicais, correspondentes ao léxico de entrada visual da leitura verbal, torna-se possível a utilização de estratégias descendentes. O fato da leitura se encontrar quase sempre contextualizada dentro dos parâmetros da tonalidade é um facilitador no processo, uma vez que no ocidente existe uma forte predisposição cultural que lhe confere um caráter contextual bastante intuitivo. Segundo Grossi (1994), essa "aculturação tonal se manifesta sob a forma de esquemas ou padrões de atividades perceptivas a partir do qual o indivíduo aprende (sic) a forma sonora que lhe é submetido. Notas, melodias, acordes são utilizados dentro de conceitos precisos e em proveito aos esquemas tonais codificados pelo uso e execução por mais de 300 anos na música do mundo ocidental".

Assim como antes, pressupõe-se que as duas estratégias, ou seja, de leitura por intervalos ou por padrões tonais, atuam de maneira integrada e concomitante. Nesse caso, ocorre uma complementaridade que permite ao leitor compensar eventuais deficiências em uma das estratégias de processamento pela outra, em que possui maior fluência ou conhecimento. De acordo com esse modelo, a estratégia ascendente é proeminente nos estágios iniciais do aprendizado, e na medida em que o repertório de padrões tonais é construído, a estratégia descendente passa a ser mais recorrente. Essa afirmativa é analogamente sustentada por Share (1995) que, em seus estudos a respeito da linguagem

[8] "The sound-pattern of language is then heard as a series of vocally-produced noises of differing quality, each of which is represented by a letter or a group of letters, appearing as a visual series on the page. The sound-pattern of music is heard as a series of melodic interval-relationships, each of which is represented on the page by the relative position of two notes against the staff." (FLETCHER, 1957: 77).

verbal, sugere a existência de uma progressiva "lexicalização" da rota fonológica no curso do desenvolvimento da leitura.

Ao final dessa discussão, cabe citar ainda que um elemento adicional de caracterização do sistema fixo, casualmente anunciado por alguns musicistas, traz a sugestão de que ele favorece o desenvolvimento do ouvido absoluto. Entretanto, essa é uma afirmação potencialmente falaciosa, na medida em que a literatura científica indica que o desenvolvimento do ouvido absoluto não está associado a programas de treinamento, mas sua aquisição é correlacionada a um período crítico de exposição a estímulos musicais em tenra idade, e mesmo a uma pré-disposição genética e inata (DEUTSCH, 2002: 201).

Ainda assim, e longe de representar uma aquisição em termos de ouvido absoluto, deve-se considerar o fato de que cantar sempre as mesmas notas em alturas definidas tem o potencial de produzir uma memória subvocal cinestésica, que oferece pistas adicionais no processo de leitura cantada. Nesse sentido, autores como Scotto Di Carlo (2008) constataram que o papel da memória muscular, aliada à memória da sensação vibratória no cantor, é capaz de produzir referenciais bastante precisos no processo de reconhecimento e emissão de notas musicais.

Modus Novus e a abordagem intervalar

A dissolução da tonalidade no século XX trouxe novos desafios, e os sistemas de leitura cantada utilizados eficientemente até então apresentaram algumas dificuldades em lidar com as complexidades da música atonal ou não tonal. Se por um lado a aplicação do sistema móvel mostrou-se bastante inadequada frente a sua proposição de enfatizar as funções tonais da escala, o sistema fixo ficou praticamente restrito, pelo menos num primeiro momento, à possibilidade de utilização de uma estratégia ascendente.

No novo contexto, a utilização dessa estratégia ascendente para a leitura cantada mostrou-se crucial, sobretudo agora que se tornou, em primeiro plano, estratégia única, com pouco ou praticamente nenhum apoio de ordem descendente. Nessas condições, cantar por intervalos caracterizou-se por ser uma condição praticamente obrigatória para lidar com a música atonal ou não tonal.

Com essa perspectiva em mente, educadores sagazes visualizaram uma nova forma de encarar o problema, tornando destaque referencial a proposição do sueco Lars Edlund, professor da *Royal Academy of Music* em Estocolmo, através do seu livro-texto intitulado *Modus Novus: Studies in Reading Atonal Melodies*, publicado em 1963.

O autor afirma, ao referir-se à musica do século XX, que frente à falta de

princípios estruturais lógicos que possam servir de método para o treinamento do ouvido, o intervalo musical pode ser encarado como uma figura "atonal" capaz de gerar discursos musicais cujo significado está muito além da simples razão entre duas notas. Ainda que a técnica proposta seja de natureza reducionista, visto que lida com um grupo limitado de intervalos de cada vez, o autor afirma com clareza que "o objetivo principal do treinamento auditivo deve ser o de desenvolver a sensibilidade musical"[9] (EDLUND, 1963: 13), e enfatiza que "o domínio (visual e auditivo) do estudante da teoria dos intervalos no sentido absoluto da palavra, entretanto, é aqui um mero *pré-requisito* para estudo posterior daquilo que eu gostaria de chamar de *estudo auditivo de padrões musicais*"[10] (EDLUND, 1963: 13-14).

Ainda que seja de difícil assimilação, e especificamente voltado para alunos avançados, o material apresentado contém um forte senso de musicalidade, seja sob a forma de exercícios compostos ou escolhidos do repertório. Mesmo lidando com um novo contexto, o autor manifesta interesse em manter conexão com a realidade musical prévia e afirmar que "os materiais de estudo apresentados neste livro, entretanto, foram construídos a partir de diversos padrões e figuras tonais que na opinião do autor tiveram algum papel em evitar as limitações tonais maior/menor na música do século XX"[11] (EDLUND, 1963: 13).

Do ponto de vista técnico, o autor toma particular cuidado ao ressaltar que o domínio de intervalos individuais por si só não é garantia de precisão na leitura de melodias atonais, e que "o mais importante agora é praticar combinações de intervalos que irão quebrar os laços de interpretação maior/menor de cada intervalo individual"[12] (EDLUND, 1963: 13). Dessa forma, o treinamento é feito sempre através da utilização de séries de intervalos musicais, evitando-se contextualizações tonais. A cada capítulo um novo intervalo é apresentado, sempre em companhia de outros já vistos, em combinações variadas e em ordem progressiva de dificuldade.

---

9 "The main object of aural training should be to develop musical sensitivity." (EDLUND, 1963: 13).

10 "The student´s command (visual and aural) of the theory of intervals in the absolute sense of the word, is here merely a *pre-requisite* for the further study of what I would like to call "the aural study of the musical patterns." (EDLUND, 1963: 13-14).

11 "The study material presented in this book, however, has been built up on a *number* of tonal and melodic figures which in the author´s opinion have played some part in avoiding the major/minor limitations in 20th-century music." (EDLUND, 1963: 13).

12 "The most important thing now is to practice combinations of intervals, that will break the bonds on the major/minor interpretation of each individual interval." (EDLUND, 1963: 13).

No *Modus Novus*, os intervalos são apresentados na seguinte progressão: segundas maiores, menores e quartas perfeitas; quintas perfeitas; terças maiores e menores; trítonos; sextas menores; sextas maiores; sétimas menores; sétimas maiores; intervalos compostos.

Com o intuito de ilustrar o procedimento, alguns exemplos são apresentados:

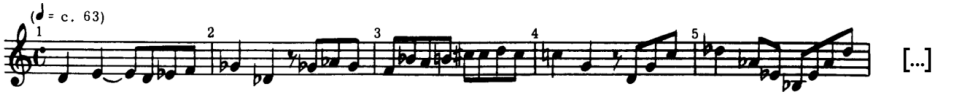


Fig. 1: Excerto de exercício com segundas maiores, menores e quartas perfeitas (EDLUND, 1963: 21).

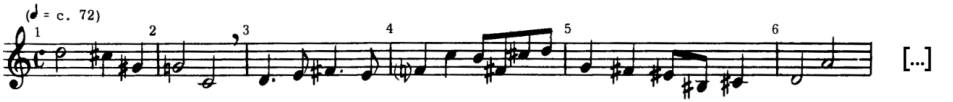


Fig 2: Excerto de exercício com quintas perfeitas e intervalos apresentados previamente (EDLUND, 1963: 28).

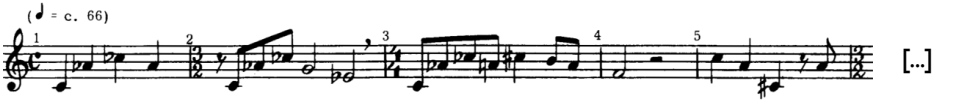


Fig 3: Excerto de exercício com sextas menores e intervalos apresentados previamente (EDLUND, 1963: 59).

A partir da publicação do *Modus Novus*, e nos quase 50 anos que o sucederam, alguns poucos métodos complementares surgiram, mantendo basicamente a mesma lógica de um estudo graduado de intervalos, apresentados em série e em contextos não tonais. Na medida em que o ensino da música tornou-se mais disseminado, os novos métodos trouxeram uma simplificação da proposta original do *Modus Novus*, muitas vezes eliminando dificuldades de ordem rítmica e graduando ainda mais a sequência dos intervalos apresentados.

Particularmente relevante foi a observância de que os benefícios dessa prática não estão restritos à música atonal do século XX, mas que sua aplicabilidade tem um escopo mais abrangente atendendo também, de maneira complementar, aos requisitos da bem-vinda música tonal. Ainda que não expresso de maneira explícita, a atitude de autores como

Prosser (2010) e Adler (1997) tem revelado um reconhecimento no fato de que a leitura por intervalos musicais tem conotação estrutural similar ao de uma leitura fonológica ascendente no qual grafemas são convertidos em fonemas.

Em seu livro a respeito de treinamento auditivo, Prosser (2010, contracapa) afirma que "essa habilidade é particularmente útil ao se lidar com música que é extremamente cromática, tonalmente ambígua ou rapidamente modulante"[13] (contracapa), mas mesmo assim deixa explicitada sua abrangência quando expõe a questão técnica da seguinte forma: "Colocando de maneira simples, você deve aprender e memorizar o som de cada intervalo da maneira como é por si mesmo, utilizável em **qualquer contexto musical**[14]" (PROSSER, 2010: 6, grifo nosso).

Da mesma forma, Adler (1997: xi), em um livro no qual os princípios da tonalidade estão claramente presentes, afirma que "a habilidade de cantar todos os intervalos em qualquer contexto musical, tonal ou não tonal, é o objetivo desse texto"[15]. Melodias tonais do repertório tradicional encontram-se organizadas pela presença de intervalos específicos, e no que diz respeito a melodias compostas, muitas das quais modulantes e mais cromáticas, o autor expressa que "elas devem ser inicialmente cantadas e praticadas cuidadosamente apenas por intervalos; depois de várias repetições, quando o estudante tiver integrado a peça do ponto de vista psíquico e do seu próprio ouvido, o esquema tonal ficará claro"[16] (ADLER, 1997: xi).

Existe uma concordância geral de que a compreensão das ideias musicais é o objetivo mais importante no aprendizado da leitura cantada, e que a tonalidade tem um papel preponderante nesse aspecto, mas autores como os citados entendem que o estudo dos intervalos na maneira proposta não só amplia o escopo das possibilidades na leitura, como também a consolida de maneira efetiva, independentemente do contexto musical.

---

[13] "This skill is particularly helpful in dealing with music that is extremely chromatic, tonally ambiguous or rapidly modulating." (PROSSER, 2010: contracapa).

[14] "Simply put, you must learn and memorize the sound of each interval *as it is of itself*, usable in any musical context.." (PROSSER, 2010: 6).

[15] "The ability to sing all intervals within any musical context, tonal or nontonal, is the goal of this text." (ADLER, 1997: xi).

[16] "They should be practiced carefully and sung at first purely by interval; after several repetitions, when each piece is integrated into the student´s musical psyche and ear, the tonal scheme will become apparent." (ADLER, 1997: xi).

Considerações finais

Do ponto de vista psicológico, a atividade da leitura à primeira vista é um processo complexo e de alto nível, que pode ser entendido como uma atividade de reconstrução a partir de estímulos perceptivo-visuais, com grande interação do conhecimento conceitual e expectativas do leitor. Ainda que seja claramente susceptível ao treinamento, as diferenças individuais são grandes e as estratégias utilizadas por leitores fluentes variam consideravelmente, dependendo de fatores como o tipo de música, familiaridade com o gênero, autoconfiança, conhecimento de teoria musical, e consciência melódica da sua parte e dos outros.

Sob esse ponto de vista, é impossível caracterizar um sistema de ensino de leitura cantada como superior ao outro. Sistemas específicos devem ser escolhidos com objetivos e repertórios específicos em mente, pois todos os métodos têm a propriedade de ser mais adequados em determinada circunstância. Os métodos de leitura cantada são apenas meios para um fim, ou seja, ferramentas para o desenvolvimento de uma leitura musical proficiente, com o objetivo maior de estimular a construção de habilidades "audiacionais" e oferecer autonomia intelectual ao musicista.

Há centenas de anos atrás, quando apenas alguns poucos privilegiados eram formalmente educados, a habilidade de ler palavras era encarada com espanto e reverência, ao passo que nos tempos modernos, ela mostrou-se potencialmente acessível a todos. É possível que no meio musical, ocorra algo parecido no âmbito da leitura e audiação notacional. Hoje em dia, sabemos que apenas uma pequena parcela de musicistas possui proficiência nessas habilidades, mas é perfeitamente plausível acreditar que elas estejam ao alcance de uma parcela muito mais significativa dessa população. Isso, por si só, representaria um ganho imenso no mundo musical.

Referências

ADLER, Samuel. *Sight-Singing: Pitch, Interval, Rhythm*. 2 Ed. New York: Norton, 1997.

BENWARD, Bruce. *Sightsinging Complete*. Dubuque, Iowa: William Brown, 1980.

DAMROSH, Frank. *Popular Method of Sight-Singing*. New York: G. Schirmer, 1894.

DEUTSCH, Diana. The Puzzle of Absolute Pitch. *Current Directions in Psychological Science*, v. 11, n. 6, p. 200-204, 2002.

EDLUND, Lars. *Modus Novus*: Studies in Reading Atonal Melodies. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1963.

FLETCHER, Stanley. Music Reading as a Code-Learning Problem. *Journal of Music Theory*, v. 1, n. 1, p. 76-96, mar. 1957.

FREIRE, Ricardo D. Sistema de solfejo fixo-ampliado: uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, v. 14, n. 1, p. 113-126, jun. 2008.

GOLDEMBERG, Ricardo. Métodos de leitura cantada: dó fixo versus dó móvel. *Revista da ABEM*, n. 5, p. 7-12, set. 2000.

GORDON, Edwin. All About Audiation and Music Aptitudes. *Musical Educators Journal*, v. 82, n. 2, p. 41-44, sep. 1999.

GOODMAN, Kenneth S. Reading: A Psycholinguistic Guessing Game. In: SINGER, H.; RUDDEL, R. B. (Ed.). *Theoretical Models and Processes of Reading.* Newark: International Reading Association, 1976.

GROSSI, Cristina S. A abordagem não-tonal na aprendizagem musical: um relato de pesquisa. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, n. 4/5, p. 52-59, 1994.

HOLMES, Alena V. *Effect of Fixed-Do and Movable-Do Solfege Instruction on the Development of Sight-Singing Skills in 7- and 8-year-old Children*. 2009. 142 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Graduate School of the University of Florida. University of Florida, 2009.

NAGEL, Jody. The Use of Solfeggio in Sightsinging: Fixed vs. Movable "Do" for People Without Perfect-Pitch. *JOMAR Press*. Disponível em: <http://www.jomarpress.com/ nagel/articles/Solfeg.html>.

PROSSER, Steve. *Intervallic Ear Training for Musicians*. Rottenburg: Advance Music, 2010.

SALLES, Jerusa Fumagalli; PARENTE, Maria Alice de Mattos. Processos cognitivos na leitura de crianças: relações com compreensão e tempo de leitura. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 15, n. 2, p. 321-331, 2002.

SCOTTO DI CARLO, Nicole. Role of Proprioceptive Memory in a Professional Opera Singer´s Absolute Pitch. *Journal of Experimental Voice Research*, v. 1, n. 2, p. 34-39, 2008.

SHARE, David L. Phonological Recoding and Self-Teaching: Sine qua non of Reading Acquisition. *Cognition*, v. 55, p. 151-218, 1995.

ZIMMER, Márcia C. O processamento da leitura em língua materna e em língua estrangeira: uma abordagem conexionista. *Revista Signo*, v. 31. p. 49-64, 2006.

Ricardo Goldemberg possui graduação em Música pela Berklee College of Music (EUA), mestrado em Educação Musical pelo Holy Names College (EUA), doutorado em Psicologia Educacional pela Universidade Estadual de Campinas e pós-doutorado em Educação Musical pelo Institute of Education University of London (Inglaterra). É professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas desde 1985 onde tem atuado nas áreas de percepção, fundamentos teóricos e acústica musical. Participa como orientador do programa de pós-graduação em Música da UNICAMP (mestrado e doutorado) desde 1999, é membro pesquisador no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) e tem aproximadamente 40 trabalhos publicados em revistas de relevância de seu *métier*. Além da formação acadêmica, é técnico-restaurador de instrumentos musicais de sopro, com formação especializada em centros de excelência. rgoldem@iar.unicamp.br