O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica

Maria Elisa Risarto (EMM)
Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar os fundamentos da metodologia de ensino da leitura à primeira vista ao piano proposta por Wilhelm Keilmann em seu método *Introdução à leitura à primeira vista ao piano ou outros instrumentos de teclado*. Um levantamento bibliográfico identificou as capacidades cognitivas e habilidades envolvidas na leitura à primeira vista ao piano e em outros instrumentos, verificando a eficiência pedagógica desta metodologia.

Palavras-chave: leitura à primeira vista; ensino de piano; metodologia de ensino.

Abstract: This article aims at analyzing the foundation methods of teaching sight reading at the piano as proposed by Wilhelm Keilmann in his *Introduction to Sight Reading at the Piano or other Keyboard Instrument*. A bibliographic research identified the cognitive capabilities and skills that are involved in sight reading at the piano and other musical instruments, and verified the pedagogical effectiveness of this methodology.

Keywords: sight reading; piano teaching; teaching methodology.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 39-60, dez. 2010.

Na busca de uma metodologia voltada para leitura à primeira vista para pianistas, tomamos conhecimento do método de Wilhelm Keilmann, intitulado: *Ich spiele vom Blatt – Schule des prima-vista-spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente,* (Peters Verlag, edição n. 8165), traduzido para o inglês por Kurt Michaelis em 1972 com o título *Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument*.

Keilmann expôs sua metodologia em dois volumes, pautado nas suas vivências pessoais enquanto pianista e professor de piano. Nossa pesquisa bibliográfica concentrou-se tão somente no primeiro volume e graças a ela pudemos verificar a eficiência pedagógica desta metodologia e algumas das capacidades cognitivas e habilidades musicais presentes no ato de ler à primeira vista ao piano, apontadas pelo autor de forma empírica e vivenciada.

No prefácio da obra, Keilmann explica 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 [...] 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 (o método) treina a pessoa a pensar flexivelmente e coloca a mente e as mãos independentes uma das outras. Isso desenvolve a musicalidade e até suplementa e promove a destreza manual. Todo bom professor sabe que isso está inseparavelmente ligado à atividade mental. [...] 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 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: 3).

Wilhelm Martin Keilmann foi pianista, mestre-capela, regente e compositor, além de ter estudado violino. Nasceu em 4 de agosto de 1908, na cidade de Würzburg e faleceu em 14 de novembro de 1989, na cidade de Brixen, ambas na 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 trabalho pedagógico. Em 1942, foi convidado pelo Diretor do Coro Filarmônico Alemão de Berlim, Bruno Kettel, a ser regente e correpetidor. Em 1943, Keilmann realizou uma série de concertos incluindo canções e duetos, com Tilla Briem (soprano) e Fred Drissen (baixo-barítono) em hospitais alemães. Keilmann criou 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 seu método de leitura à primeira vista para pianistas (KEILMANN, 2008).

O primeiro volume de sua metodologia está subdividido em 5 (cinco) capítulos: *Orientação ao teclado; Lendo música; Ritmo; Transposição; Exercícios de leitura à primeira vista no instrumento.*

No tópico *Orientação ao teclado,* Keilmann trabalha o tato com o reconhecimento dos grupos de teclas pretas e brancas, sem a ajuda da visão (KEILMANN, 1972: 5-11). Relacionando as teclas brancas entre, antes e depois das teclas pretas, o aluno tem condições de executar os exercícios propostos. A leitura de notas isoladas, com mãos separadas, usando um único dedo, faz com que o aluno desenvolva o tato, localizando cada nota e pressionando-a em seguida. Após trabalhar com notas isoladas incluindo acidentes e saltos, o método oferece exercícios de localização de intervalos harmônicos de segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, seguidos de tríades e acordes de 4 (quatro) notas com suas inversões. Nessa fase do aprendizado o autor sugere que o teclado seja coberto. Na figura abaixo, modelo de teclado-cego (*Blind-Klavier*), confeccionado em madeira leve e desmontável, para facilitar seu uso e transporte.



Fig. 1: O teclado-cego (*Blind-Klavier*).

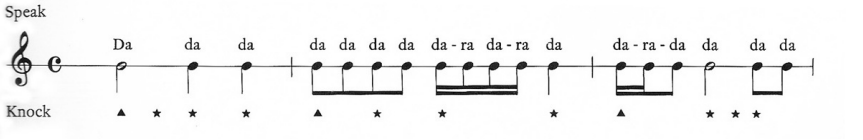
No tópico *Lendo música*, Keilmann concentra-se na leitura visual da partitura. Antes de executar a obra, o aluno deve observar todos os sinais gráficos presentes na partitura, com a maior rapidez possível, sem executá-la. Esta análise prévia, feita em segundos, pressupõe uma leitura visual onde o aluno vai observar a localização das mãos, a tonalidade, os acidentes, a fórmula de compasso, o desenho traçado da melodia, etc:

> Ler música corretamente é decisivo para o sucesso da leitura à primeira vista fluente. Isto pressupõe um trabalho mental intenso [...] 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: 12).

A *escala,* por exemplo, vista como sequência de graus conjuntos, deve ser imediatamente reconhecida pelo aluno, mesmo que dividida em partes. Seu desenho é claramente diferenciado da imagem dos intervalos, mesmo em conexão com outras figura.

O desenho das notas também deve ser observado. No caso de *intervalos* de segunda, as duas notas estarão sempre em sequência de semitons (uma nota na linha, outra no espaço, ou vice-versa). Já, nos intervalos de terça, ambas as notas estarão localizadas ou nas linhas, ou nos espaços. Tanto os intervalos quanto os acordes são trabalhados pelo autor na forma harmônica e melódica, para que os alunos possam observar a correspondência dos desenhos, e no caso dos acordes, são apresentados na fundamental e nas inversões.

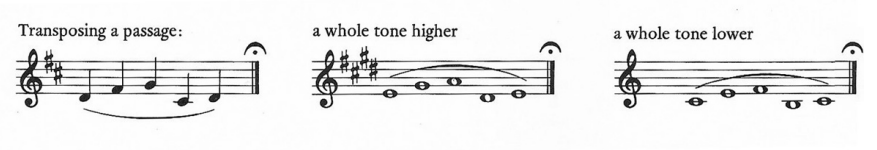
A compreensão da estrutura rítmica de uma peça, antes da execução, também é de vital importância. Para que o aluno tome consciência do **ritmo** utilizado na partitura, o autor utiliza alguns sinais embaixo das notas: triângulos nos primeiros tempos ou tempos fortes do compasso e estrelinhas nos tempos fracos do compasso que devem ser solfejados um a um. No exemplo abaixo, uma sugestão de exercício rítmico:



Ex. 2: Exercício rítmico (KEILMANN, 1972: 23).

Com a evolução dos trabalhos, o aluno deverá solfejar não só o ritmo como a melodia apresentada (sight-singing /solfejo cantado).

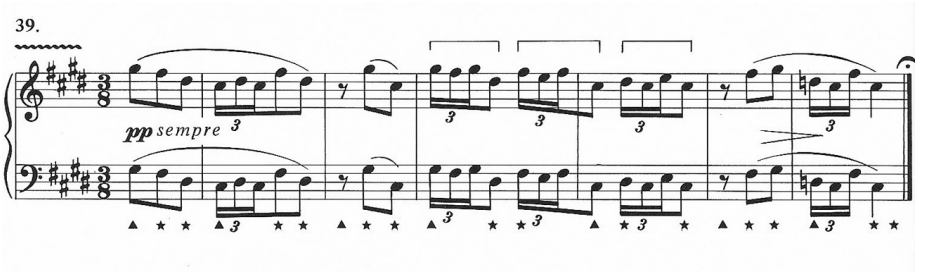
W. Keilmann considera a *Transposição* uma ferramenta importante para o aprendizado das melodias. Ela também é importante para que o aluno desenvolva padrões harmônicos que serão utilizados na execução, sem falar, do desenvolvimento auditivo baseado no tonalismo. Seguem alguns exemplos de transposição:



Ex. 3: Transposição um tom acima e um tom abaixo de uma passagem dada (KEILMANN, 1972: 24).

Os *Exercícios de Leitura à primeira vista ao piano* são escritos inicialmente só para os cinco dedos, a fim de que os alunos não tenham dificuldade com o dedilhado. Mesmo assim, eles devem seguir as seguintes regras: tocar usando o tato sem olhar para as mãos; olhar sempre algumas notas à frente; observar as imagens (ou padrões) de notas (motivos, grupos, etc.); adotar um tempo lento no início; nunca parar na execução; observar as dinâmicas.

Keilmann utiliza alguns sinais acima das claves para indicar se o andamento deve ser lento ou fluente. Uma linha ondulada significa um andamento lento e uma seta apontada para a direita significa um andamento fluente. Ele também utiliza chaves para mostrar na partitura quais os motivos principais, quais os secundários e quais os estendidos. No exemplo a seguir (Ex. 4), as chaves se referem a motivos secundários, com a duração de dois tempos, retirados da frase inicial. São compostos por uma tercina de semicolcheias seguida de uma colcheia cada um. O pianista deve obedecer este fraseado ao tocar.

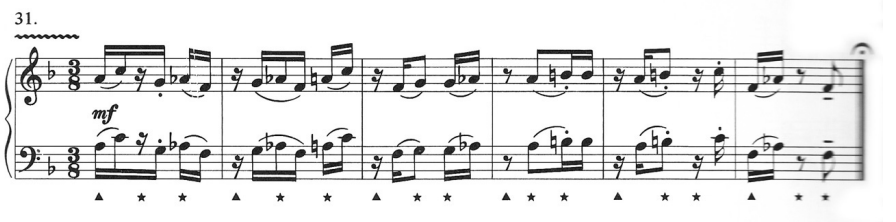


Ex. 4: Exercício 39 (KEILMANN, 1972: 36).

Ao final de cada exercício, Keilmann utiliza uma fermata, para que o aluno tenha tempo suficiente para realizar uma análise prévia do exercício seguinte.

Keilmann divide os 123 exercícios do método nas seguintes etapas: peças musicais em *movimento paralelo diatônico sem acidentes, com adição de acidente* e *com pausas; em movimento contrário sem acidentes* e *com adição de acidentes; em contraponto com mudanças de compasso, a duas vozes, com notas duplas no baixo* e *posteriormente na mão direita.*

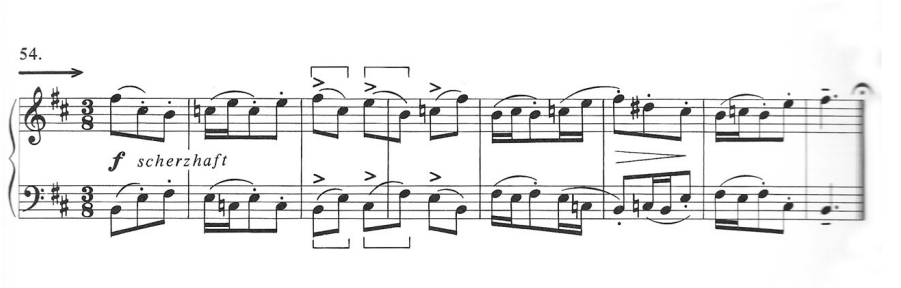
Nas peças em **movimento paralelo diatônico** a intenção é possibilitar ao aluno a leitura de diferentes tipos de fraseado, fórmulas rítmicas e harmônicas, acompanhados de diferentes marcações de *staccatos* e acentos, colocados de maneira inesperada, com o objetivo de forçar a atenção do aluno e aguçar a sua percepção musical. Esses exercícios também podem ser transpostos. Com o mesmo intuito, o autor apresenta uma série de exercícios **em movimento paralelo com acidentes ocorrentes**, inclusão de pausas em posições inesperadas, figuras rítmicas variadas e articulações diferentes (Ex. 5).



Ex. 5: Exercício 31 (KEILMANN, 1972: 34).

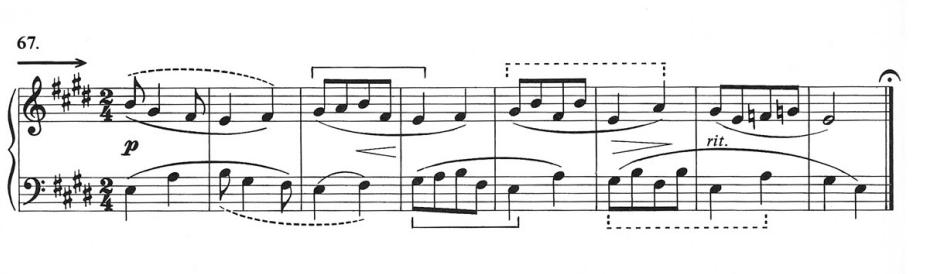
Nos exercícios em movimento contrário, Keilmann sugere que o aluno, antes de executar o trecho, dirija seu olhar para esse padrão de escrita, de forma a buscar um dedilhado semelhante para as duas mãos.

No exemplo que se segue, a flecha aponta a existência de um andamento mais acelerado. As chaves utilizadas pelo autor demonstram a importância de uma interpretação regular no padrão melódico utilizado (acento na primeira nota de cada grupo de colcheias, ainda que um deles perpasse a barra de compasso). No caso da tonalidade, Keilmann, leva os alunos a corrigirem notas sem perceber, dando continuidade ao que estão lendo, ou então tocam as notas como estão grafadas, sabendo que seu som não será aquilo que eles esperam. Observe o penúltimo compasso do Ex. 6:



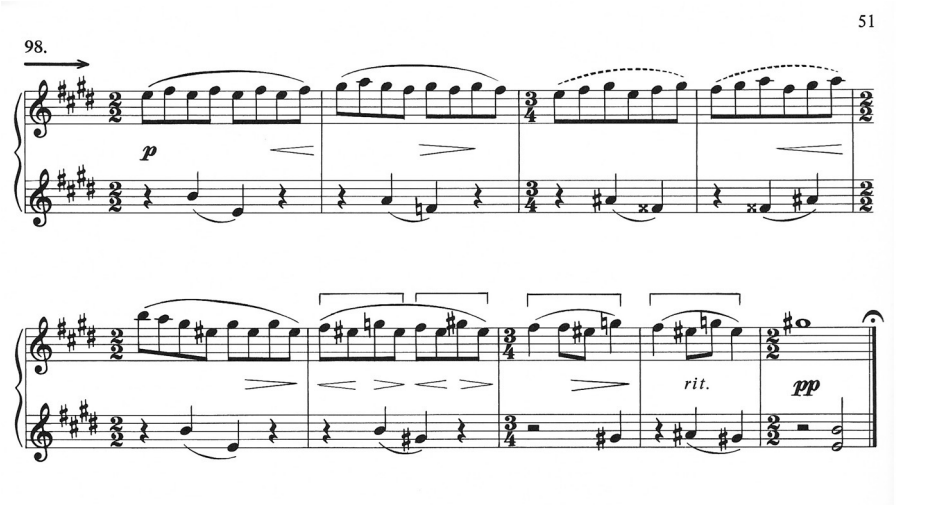
Ex. 6: Exercício 54 (KEILMANN, 1972: 40).

Nas peças contrapontísticas, o fraseado não é simétrico nas duas vozes, mas Keilmann, através de ligaduras e chaves normais e pontilhadas, chama a atenção do aluno para essas dificuldades, possibilitando sua realização. No exemplo seguinte - um cânone a duas vozes - as ligaduras pontilhadas, no início, servem para apontar a entrada do tema em cada voz. As chaves normais que se seguem, denotam os temas secundários e as chaves pontilhadas seguintes, a repetição dos temas secundários.



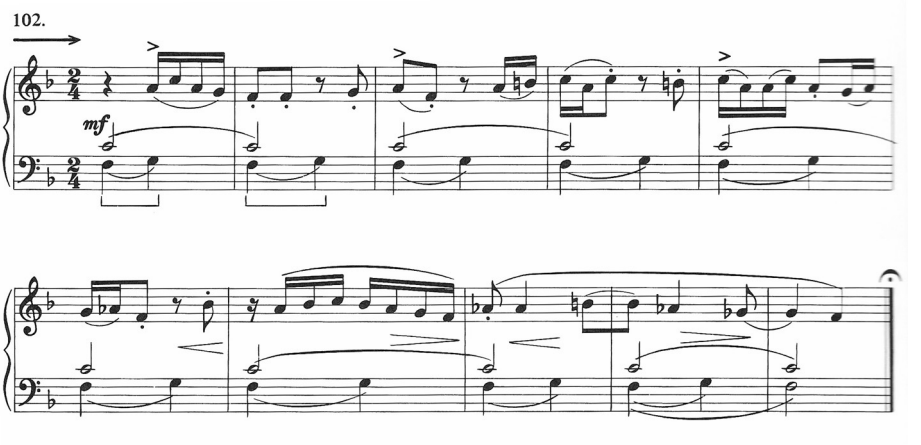
Ex. 7: Exercício 67 (KEILMANN, 1972: 43).

Keilmann também utiliza fórmulas de compasso irregulares, escritas no início dos exercícios ou no transcorrer das frases, para que o aluno se concentre nas mudanças de padrão rítmico, aprimore sua percepção para os tempos fortes e fracos da peça e seja capaz de encontrar a figura que melhor contribua para a fluência interpretativa do exercício. No exemplo que se segue (Ex. 8), a pulsação mais adequada a seguir, para dar fluência ao trecho, será a semínima. Ao ler à primeira vista este exercício, o aluno deverá seguir a pulsação, sem se preocupar com as fórmulas escritas no decorrer do exercício.



Ex. 8: Exercício 98 (KEILMANN, 1972: 51).

As peças incluindo notas duplas voltam a ter uma única fórmula de compasso. A intenção do autor é inserir fórmulas de acompanhamento de uma melodia na leitura à primeira vista, ora na mão esquerda, ora na mão direita. No exemplo abaixo, as notas duplas estão na mão esquerda (Ex. 9).



Ex. 9: Exercício 102 (KEILMANN, 1972: 53).

Observa-se nos exercícios propostos, uma intenção pedagógica crescente para agregar componentes musicais que ampliarão cada vez mais a percepção musical do aluno na apreciação da peça a ser executada. A sequência de exercícios adotada pelo autor propicia ao aluno um bom desenvolvimento performático, de forma gradual. Empiricamente o método pode e deve ser aplicado, entretanto, o nosso interesse na elaboração desse artigo, foi verificar a fundamentação teórica que envolve essa metodologia.

Fundamentação Teórica aplicada à metodologia de Wilhelm Keilmann

O levantamento bibliográfico realizado demonstrou que vários ensinamentos de Keilmann foram objeto de estudo por parte de alguns pesquisadores musicais, psicólogos, professores e musicólogos. Agregaram-se a ele, algumas entrevistas editadas, com professores e intérpretes atuantes no cenário musical. Por meio dessa bibliografia foi possível detectar quais capacidades cognitivas e habilidades musicais estariam presentes na metodologia de Keilmann e como elas deveriam ser trabalhadas desde o início do

aprendizado musical para atuarem como subsunçores[1] no processo de leitura à primeira vista ao piano. As capacidades cognitivas aqui expostas atuam no desenvolvimento performático de todos os instrumentistas, entretanto, algumas habilidades só fazem parte da *performance* dos pianistas. Embora Keilmann não tenha mencionado a presença dessas capacidades em sua metodologia, fica claro que o trabalho mental por ele exigido faz uso delas. Foram analisadas quatro capacidades: *a atenção, a concentração, a percepção* e *a memória* que integram qualquer processo de ensino/aprendizagem. Fica implícito ainda, que essas capacidades não podem interagir no desenvolvimento da leitura à primeira vista e na performance se o aluno não tiver um bom conhecimento da linguagem musical. Daí a importância de incluirmos os procedimentos cognitivos envolvidos no aprendizado da lecto-escrita musical.

A *atenção***,** como a ação de fixar a mente sobre alguma coisa, bem como, a *concentração*, estão presentes em todo aprendizado consciente. Qualquer ensinamento necessita de um aluno atento e concentrado. Já, a *percepção* é um processo cognitivo no qual um estímulo ou objeto 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 suscetível de ser captada pelos órgãos sensoriais, sendo, em uma primeira fase, identificada ou categorizada. Ela é um processo ativo. Uma vez que as informações sensoriais tenham sido apreendidas (visual, auditiva, olfativa, tátil, etc.) outros processos intervêm para a sua filtragem, anexação, supressão, transformação ou interpretação. Realizados esses processos, constrói-se uma representação interna do objeto ou do estímulo recebido (LAROUSSE, 1998: 4538-9).

Assim definida, a percepção é uma excelente ferramenta para o desenvolvimento musical do aluno quando utilizada nos processos de ensino / aprendizagem musical. Cristiane Hatsue Vital Otutumi, admite que o ensino 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 a escrita, audição e execução" (OTUTUMI, 2008: 6).

Virgínia Bernardes entende que o professor de percepção deve trabalhar as capacidades de perceber auditivamente, refletir e agir criativamente sobre a música: "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

[1] 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.

diversos níveis em que ocorrem, o músico pode ter a chave de qualquer música" (BERNARDES, 2001: 82).

Helena Caspurro da mesma maneira, concentra-se mais intensamente na importância de o aluno desenvolver a 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: 6). 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.

Boa parte do sucesso da leitura à primeira vista depende também da *memória.* O dicionário Larousse define memória como a faculdade de reter ideias e/ou reutilizar sensações, impressões ou quaisquer informações adquiridas anteriormente (LAROUSSE, 1998: 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 recomeçar a aprender tudo: os gestos, as ações, a forma de raciocinar. A memória é, portanto, um elemento essencial no processo de aprendizagem (KAPLAN, 1987: 69).

Milson Fireman (2008) afirma que boa parte do sucesso da leitura à primeira vista depende das habilidades mnemônicas de seus realizadores, ainda que pareça controverso falar de memória em uma atividade que teoricamente precisa ser executada *sem consulta prévia*. Fireman descreve três estágios de memória: a sensorial, a de curto prazo e a de longo prazo. Na leitura à primeira vista de uma obra musical o instrumentista utiliza a memória de curto prazo para memorizar os dados da partitura e ao mesmo tempo, a de longo prazo para rememorar e comparar os dados recebidos com aqueles que já sabe.

A memória musical tem valor inestimável para os músicos, daí o interesse de Kaplan, Zamacois e Barbacci em produzir textos voltados para esse tema:

> [...] 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: 24).

No que diz respeito aos *procedimentos cognitivos envolvidos no aprendizado da lecto-escrita musical* (leitura e escrita musical), recorremos à *Teoria da aprendizagem musical* de

Edwin Gordon. Parte do seu trabalho foi analisado no artigo *A influência de Jerome Bruner na teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon* (FREIRE & SILVA, 2005), que norteou nossa pesquisa. Em síntese, Gordon contempla dois sistemas ou maneiras para aprender música, que devem ser trabalhados a partir de uma estrutura sequencial e progressiva de conteúdos programáticos: *o sistema por discriminação* (onde os alunos imitam e comparam) e *o sistema por inferência* (onde os alunos descobrem soluções próprias para atividades musicais). Segundo Gordon, o *símbolo* musical, através da notação, será compreendido pela audiação do signo musical expressado por meio dele. Isto fará com que a leitura musical se realize naturalmente, facilitando a leitura à primeira vista, pois, sem um bom aprendizado da lecto-escrita musical não haverá boa compreensão musical. Portanto, a escrita, para o músico, é a própria representação sonora. O músico deve ser capaz de dar sentido ao que vai executar, através da audiação do texto a ser lido à primeira vista.

Além das capacidades cognitivas, algumas habilidades fazem parte da metodologia de Keilmann, entre elas, a *habilidade motora ocular*, e da mesma forma que as capacidades cognitivas elas funcionam como subsunçores no ato da leitura à primeira vista.

Robert Jourdain, ao pesquisar o tema da leitura à primeira vista, constatou que a fóvea, pequeno ponto no centro da retina, apinhada de células sensíveis à luz, é a responsável pela identificação dos objetos. Ela abarca apenas 5% de campo visual dado em cada fixação, sendo que o restante da retina distribui apenas o borrão da visão periférica. No caso de um pianista, a fóvea é capaz de abarcar cerca de 2,54 cm. de diâmetro, a cada fixação, o que equivaleria a um compasso em uma única pauta. É claro que as fixações obedecem aos estímulos da escrita musical. Segundo Jourdain:

> 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 (JOURDAIN, 1998: 286).

Sloboda, ao estudar o assunto, verificou que os pianistas ao lerem as pentagramas em suas partituras, conseguem identificar unidades estruturais significativas em fixações sucessivas que podem ser melódicas, no caso contrapontístico, e harmônicas, no caso de uma sequência de acordes (Fig. 2).

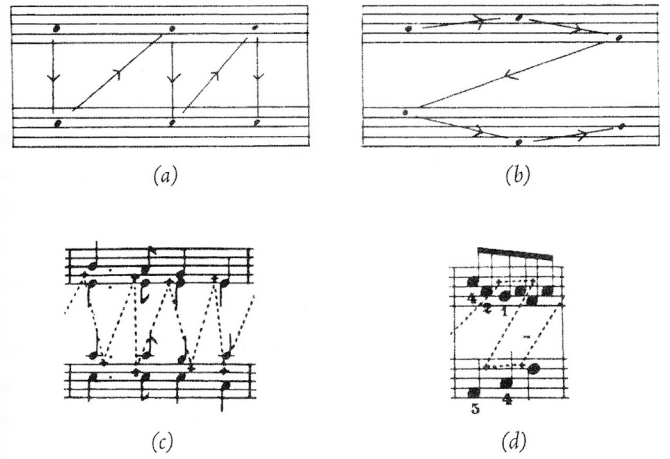


Fig. 2: a) Sequência de fixação vertical na leitura pianística;
b) Sequência de fixação horizontal na leitura pianística;
c) Exemplo de fixação vertical em progressão de acordes;
d) Exemplo de fixação horizontal em música contrapontística
(SLOBODA, 2008, p. 91).

Keilmann admite que o desenvolvimento da habilidade motora ocular ocorre quando buscamos reconhecer determinados padrões musicais no desenho das notas. Da mesma forma que em um texto escrito, inicialmente lemos sílabas, depois palavras, frases e assim por diante até adquirirmos uma leitura fluente, o músico também é capaz de fazê-lo. Um bom leitor musical não lê notas, mas frases e períodos musicais, que se baseiam em padrões formados por grupos de notas que são reconhecidos como tal.

No capítulo *Lendo Música*, Keilmann se reporta a esta habilidade quando demonstra ao aluno como reconhecer as linhas e os padrões musicais presentes na partitura (KEILMANN, 1972: 12-23).

Outra habilidade citada por Keilmann é a *habilidade de entendimento e antecipação da leitura em relação à execução* (1972: 27). Ela se faz presente na leitura à primeira vista, à medida que o pianista adquire uma boa lecto-escrita musical. Só assim ele vai ser capaz de ler e compreender a partitura com rapidez, antes mesmo da execução.

Denes Agay, ao tratar do assunto, revela que a principal exigência para uma boa leitura à primeira vista é a habilidade do músico de 'ler adiante'. Ele sugere que o professor indique ao aluno o quanto ele precisa olhar à frente, ou mais precisamente, *o que deve*

procurar (AGAY, 1981: 207). Sloboda, em sua pesquisa, foi capaz de medir a visão antecipada na performance, quando retirava a partitura do pianista propositadamente. Na leitura de um texto verbal o tempo entre o momento da retirada do texto e a última palavra correta falada, mede o intervalo *olho-voz* na leitura ou a *distância perceptiva* entre os olhos e a fala. 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 no instrumento. Sloboda declara que leitores musicais 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 prazo e mais tempo o pianista ou instrumentista terá para antecipar ações e realizar ajustes o mais prontamente (SLOBODA, 2008: 93).

A *habilidade de ler à primeira vista cantando (sight-singing)* também é sugerida na metodologia de Keilmann (1972: 23–4). Um instrumentista que desenvolve esta habilidade por meio do solfejo rítmico e melódico terá melhores condições de interpretar as frases musicais que visualiza, podendo condicionar sua execução de acordo com as respirações e apoios necessários àquele fraseado, da mesma maneira que faria com a voz.

O pianista André Rangel afirma que nas universidades de música dos Estados Unidos a disciplina *sight-singing* integra a matriz curricular dos cursos de instrumento. Segundo ele: "A melodia deve ser ensinada para que as pessoas saibam como projetar a frase musical e onde estão os pontos de apoio" (RISARTO, 2008). A pianista e correpetidora Marizilda Hein também cursou essa disciplina na State University of New York, Buffalo, e aplica essa atividade nas aulas da disciplina *Piano* e *Voz* que ministra na Escola Municipal de Música (RISARTO, 2008).

A *habilidade de transpor um trecho musical*, sugerida por Keilmann, é uma ajuda importante para a leitura à primeira vista, condicionando o aluno a intuir harmonicamente o trecho em questão (KEILMANN, 1972: 24-6). A vivência desta habilidade faz com que o aluno conheça e manipule melhor as tonalidades. Muitos pianistas entrevistados mencionaram a importância do conhecimento harmônico para os pianistas. Ricardo Ballestero assim se manifesta: "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" (RISARTO, 2008). Gilberto Tinetti também valoriza esse estudo: "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" (RISARTO, 2008).

A *habilidade de reconhecimento do teclado pelo tato* e *pela visão periférica*, tão

valorizada por Keilmann, também foi objeto de estudo por parte de Robert Pace: "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: 4). Denes Agay também chama a atenção para o desenho característico do teclado, dividido em grupos de duas e três teclas pretas ordenadamente, como pontos de referência para sua localização (AGAY, 1981: 200-3). É importante mencionar que nós podemos localizar as teclas fitando-as indiretamente, através da visão periférica, sem mover a cabeça e sem perder o contacto com a partitura (RISARTO, 2010).

A *habilidade motora* do pianista é consequência de uma técnica instrumental bem desenvolvida. Embora Keilmann não tenha se referido a ela, é impossível ao pianista obter uma leitura musical perfeita sem um estudo técnico diário. Portanto, ela funciona como um subsunçor para a habilidade motora e para *habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores.*

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 um automóvel. 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.

Para que se desenvolva uma técnica pianística adequada, o aluno deve trabalhar, desde o início de seu estudo, os movimentos básicos necessários para seu aprimoramento. Isto faz parte do tão necessário estudo diário de todos os instrumentistas. Não adianta o pianista ter uma boa leitura se não tiver a habilidade motora para realizá-la ao instrumento. Portanto, é na técnica que estão contidos alguns padrões de movimentos fundamentais que deverão ser automatizados e incorporados. É nela que os alunos vão adquirir o domínio dos mecanismos que o instrumento requer, domínio que engloba um processo de maturação, compreensão e destreza de execução.

O pianista deve utilizar este conhecimento incorporado na técnica ao ler à primeira vista, usando movimentos que foram anteriormente automatizados e memorizados. A pesquisadora 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, 2007). 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: 15). A interpretação depende de uma boa técnica. Só com uma técnica sólida é que o instrumentista poderá desenvolver matizes sonoros variados e uma interpretação natural.

Sloboda também entende que a técnica bem constituída pode facilitar em muito a leitura à primeira vista. Ele admite que um instrumentista experiente em leitura à primeira vista, ao ser 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: 9). Esse automatismo só ocorre com um estudo técnico diário.

O pianista Nahim Marun assim se reporta à técnica:

> 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).

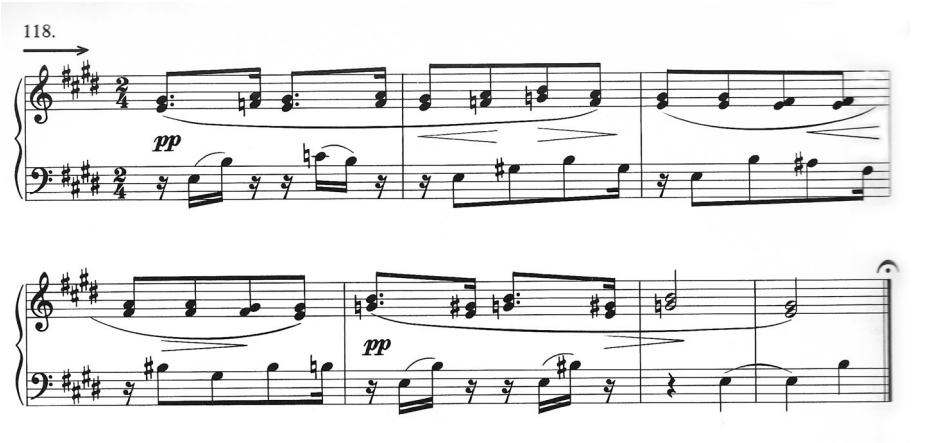
A *habilidade motora de acessar condicionamentos físico-rítmico-motores* necessários à execução pode ser observada quando os instrumentistas, ao lerem à primeira vista, utilizam todo seu potencial cognitivo musical e todas as habilidades musicais e condicionamentos previamente aprendidos, necessários a esta prática. Na leitura à primeira vista, a cada nova informação da partitura, *subsunçores* (ideias ou proposições já existentes na estrutura cognitiva, adquiridas de forma significativa e por descoberta, servindo de ancoradouro a uma nova informação) são acessados (ALBINO & LIMA, 2008: 1). Sendo assim, estes conhecimentos e condicionamentos existentes anteriormente à execução podem ser utilizados neste momento. O acesso aos subsunçores relativos aos condicionamentos físico-rítmico-motores necessários à execução, portanto, será feito simultaneamente na leitura à

primeira vista, de forma a propiciar uma boa execução.

A *Habilidade de monitoramento visual, auditivo e rítmico na leitura à primeira vista* é trabalhada por Wilhelm Keilmann, quando ele requer dos alunos um tempo constante na execução, as mudanças de andamento, e a não interrupção da execução (KEILMANN, 1972: 27). Brenda Wristen (2005: 46) se reporta a esta habilidade quando entende que o pianista deve gerar um plano de execução em larga escala para governar a execução de uma obra como um todo. Para ela é primordial que o pianista execute uma obra 'em tempo real' sem parar para decifrar a partitura escrita ou corrigir erros. O pulso rítmico deve ser 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 (McPHERSON *apud* WRISTEN, 2005: 51).

Keilmann dá vários exemplos da *Habilidade de dar continuidade e/ou corrigir erros da partitura inconscientemente.* No seu método ele 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 que seria tocar o que está escrito e ouvir um som estranho. No exemplo seguinte (Ex. 10), no segundo compasso há um Sol# no baixo, seguido de um sol bequadro na mão direita. Neste caso, os alunos ou tocam o Sol natural no baixo, ou fazem o sol # na mão direita, sem perceber:



Ex. 10: Exercício 118 (KEILMANN, 1972: 51).

A *Habilidade de incluir aspectos expressivos na leitura á primeira vista* deve ser levada em conta, pois a expressividade faz parte da *performance*. Uma das regras citadas por Keilmann é que se leve em conta as marcações de dinâmica da partitura durante a leitura à primeira vista (KEILMANN, 1972: 27). As variações expressivas referentes ao toque, tempo e andamento que caracterizam qualquer execução, em geral têm relação sistemática com elementos estruturais da música. Sloboda cita o caso da interpretação de uma fuga de Bach a partir de uma edição *Urtext* onde não constam indicações de dinâmica, toque ou fraseado, havendo somente notas e fórmulas de compasso. Segundo ele: "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: 106). 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: 110).

LIMA (2005) recorda os ensinamentos de Walter Bianchi durante as aulas de interpretação musical, no sentido de conferir à partitura uma expressividade própria. Para esse professor ler uma música já era interpretar:

> 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: 3-4).

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: 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 'enganchar-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: 114).

Outras habilidades estão presentes no ato de ler à primeira vista, mas elas não foram consideradas na metodologia de Keilmann. O levantamento bibliográfico aqui apresentado, permitiu-nos atribuir à metodologia de Wilhelm Keilmann maior credibilidade pedagógica e científica, considerando o papel dessas capacidades e habilidades e demonstrando a importância da pesquisa na área de performance para o desenvolvimento da prática instrumental.

Referências

AGAY, Denes. *The art of teaching piano: The classic guide and reference book for all piano teachers*. New York: Yorktown Music Press, 1981.

ALBINO, César; LIMA, Sonia Albano de. A aplicação da teoria da aprendizagem significativa de Ausubel na prática improvisatória. *OPUS*, v. 14, n. 2, dez. 2008.

BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. 4 ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1965.

BERNARDES, Virginia. A percepção musical sob a ótica da linguagem. *Revista da ABEM*, n. 6, set. 2001, p. 73-85.

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

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

FREIRE, Ricardo Dourado; SILVA, Verônica Gomes Archanjo de Oliveira. A influência de Jerome Bruner na teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*, 2005, p. 125-132.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa Imaginação*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica.* 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KEILMANN, Wilhelm. *Introduction to sight reading at the piano or other keyboard instrument.* Trad. inglesa de Kurt Michaelis. New York: Henry Litolff / C. F. Peters, 1972.

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

MATOS, Rebeca. Aprendizaje de la técnica básica pianística bajo el enfoque

estratégico: Desarrollo de procesos cognitivos. *Enclave: Revista Venezolana*, v. 1 n. 1, sep.-dic. 2007.

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

PACE, Robert. Sight-Reading and Musical Literacy. In: *The Essentials of Keyboard Pedagogy*. [s.l.]: Lee Roberts Music Publications, 1999. Disponível em: <http://iptfonline.org/Mono%201.pdf>. Acesso em 3 mar. 2008.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. *A leitura à primeira vista e o ensino do piano.* São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

_____. Entrevista com André Rangel realizada em 20 de outubro 2008.

_____. Entrevista com Nahim Marun, realizada em 7 de julho 2008.

_____. Entrevista com Marizilda Hein, realizada em 25 outubro 2008.

_____. Entrevista com Gilberto Tinetti, realizada em 29 de fevereiro de 2008.

_____. Entrevista com Ricardo Ballestero, realizada em 8 de abril de 2008.

SLOBODA, John A. *A mente musical: psicologia da música*. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

Wilhelm Keilmann. In: *Wikipédia*. Trad. Roberto Dante Cavalheiro. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Keilmann>, acessado em 20 fev. 2008.

WRISTEN, Brenda. Cognition and motor execution in piano sight-reading: a review of literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, fall-winter 2005, v. 24, n. 1, p. 44-56.

ZAMACOIS, Joaquín. *Temas de Pedagogia Musical.* Barcelona: Quiroga, 1973.

Maria Elisa Risarto é mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. Pós-graduada em Práticas Instrumentais (Piano) pela FMCG. Especialista em Interpretação Musical pela FMCG. Bacharel em Economia pela PUC-SP. É professora de piano na Escola Municipal de Música de São Paulo. melisafr@uol.com.br

Sonia Regina Albano de Lima é doutora em Comunicação e Semiótica, área de Artes (PUC-SP). Pós-graduada em práticas instrumentais e música de câmara (FMCG). Bacharel em Direito. É professora do programa de pós-graduação *stricto sensu* em Música do IA-UNESP e pesquisadora do GEPI – PUC/SP. Autora de vários livros e artigos científicos que tratam de interdisciplinaridade, *performance* e educação musical. Foi diretora e coordenadora pedagógica da FMCG no período de 1997 até 2010. soniaalbano@uol.com.br