

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ALEXANDRE FRITZEN DA ROCHA

**LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA:
Um estudo com guias de auxílio para estudantes universitários de órgão e
piano**

**Porto Alegre
2017**

ALEXANDRE FRITZEN DA ROCHA

LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA:

Um estudo com guias de auxílio para estudantes universitários de órgão e piano

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas/órgão pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Profa. Dr. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Rocha, Alexandre Fritzen da
Leitura musical à primeira vista: um estudo com
guias de auxílio para estudantes universitários de
Órgão e piano / Alexandre Fritzen da Rocha. -- 2017.
331 f.
Orientadora: Any Raquel Souza de Carvalho.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Leitura musical à primeira vista. 2. Órgão de
tubos. 3. Piano. 4. Leitura musical. 5. Treinamento
musical. I. Carvalho, Any Raquel Souza de, orient.
II. Título.

ALEXANDRE FRITZEN DA ROCHA

LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA:

Um estudo com guias de auxílio para estudantes universitários de órgão e piano

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas/órgão, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Aprovado em 22 de dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva – UDESC

Prof. Dr. André Loss – UFRGS

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos – UFRGS

Aos meus pais, pelo carinho e atenção dedicados ao longo de toda minha formação acadêmica.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pelo compartilhamento do conhecimento e ideias ao longo das orientações acadêmicas e artísticas no decorrer do curso de doutorado.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Profa. Dra. Catarina Domenici, Prof. Dr. Daniel Wolff, Profa. Dra. Luciana Del Ben e Prof. Dr. Ney Fialkow que estiveram presentes ao longo de minha formação neste curso.

Aos professores integrantes da banca de defesa de minha tese Prof. Dr. André Loss, Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva e Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos.

Aos professores doutores integrantes das bancas de recitais André Loss, Antonio Carlos Borges Cunha, Catarina Domenici, Cristina Capparelli Gerling, Dorotéa Machado Kerr, Fernando Lewis de Mattos, Luís Cláudio Barros Pereira da Silva, Ney Fialkow e Regina Antunes Teixeira dos Santos.

Aos professores deste Programa ministrantes de disciplinas ao longo do meu curso de doutorado que colaboraram com meu trabalho.

Aos servidores e bolsistas do Programa que acompanharam minha trajetória, especialmente Isolete Kichel, Maria Lúcia Machado e Rida Valderez Lopes.

Aos participantes da pesquisa, que por motivos de anonimato não serão nomeados. Suas participações foram fundamentais para a construção deste trabalho.

Aos avaliadores das execuções dos participantes. Seus nomes não serão revelados, mas suas participações no trabalho foram cruciais.

À minha família, por todo apoio e incentivo que dedicaram a mim ao longo de toda minha formação acadêmica.

A todos os colegas que tive a sorte de conviver ao longo dos anos de curso nesta instituição.

Aos inúmeros amigos e colegas de música que acompanharam minha trajetória acadêmica e muito colaboraram com minha formação musical.

Aos meus alunos da UCS, do Curso de Extensão em Instrumentos Musicais da UFRGS, particulares e de meus estágios docentes no doutorado, que muito me ensinaram, incentivaram-me e inspiraram meu crescimento humano e profissional.

À Renata Ramos pelo apoio psicoterapêutico ao longo do curso.

À CAPES pelo fornecimento de bolsa de estudos ao longo deste trabalho. Este apoio foi fundamental para a realização deste estudo. Agradeço também à população brasileira, pelo incentivo indireto através do pagamento de impostos.

Aos autores de minha bibliografia, por colaborarem indiretamente com a construção deste trabalho.

À Fernanda, por todo o carinho, amor e amizade ao longo da construção desta pesquisa.

"Quando você está estudando um assunto, ou considerando alguma filosofia, pergunte a si mesmo, somente. Quais são os fatos? E qual é a verdade que os fatos revelam? Nunca se deixe divergir pelo que você gostaria de acreditar ou pelo que você acha que traria benefícios às crenças sociais se fosse acreditado. Olhe apenas e somente para quais são os fatos."

Bertrand Russell (1959)

RESUMO

Leitura musical à primeira vista é uma tarefa complexa que envolve a sobreposição de processos cognitivos, de execução motora, de memória e perceptuais. A habilidade demanda do músico uma ampla base de conhecimento em repertório, estilos e compreensão de códigos musicais. O desenvolvimento da habilidade de ler à primeira vista pode promover o melhoramento de muitas habilidades musicais, incluindo o aumento da consciência musical global. O objetivo deste trabalho é testar o uso de guias para o auxílio no desenvolvimento da tarefa de ler música à primeira vista com estudantes universitários, utilizando a análise musical como ferramenta de auxílio. Esta pesquisa contou com 23 participantes, organistas e pianistas, divididos em dois grupos (experimental e controle), os quais foram submetidos à performance de três trechos musicais inéditos. Os participantes do grupo experimental realizaram a interpretação do segundo trecho com interferência de guias de auxílio para a execução. A maioria dos estudantes demonstrou interesse em desenvolver estudos em leitura à primeira vista. A média de andamento dos sujeitos nos trechos da pesquisa foi 63,5% mais baixa do que o andamento sugerido na partitura. A média de erros foi de 8,78 erros por trecho, e os tipos de erros mais cometidos foram os da voz do baixo. As melhores avaliações foram dadas aos estudantes de pós-graduação. 81,82% dos participantes do grupo experimental consideraram que os guias auxiliaram suas execuções. Os resultados mostram que o melhoramento em leitura à primeira vista possivelmente é mais efetivo em um estudo a longo prazo, envolvendo conhecimentos de análise musical, aspectos motores e conhecimento de repertório. Concluímos que o uso dos guias promoveu o melhoramento do andamento da execução dos trechos dos estudantes do grupo experimental e estes sujeitos obtiveram médias menores de erros e as melhores avaliações de juízes externos, além de cometerem menos erros na melodia e na voz do baixo depois de serem submetidos aos guias.

Palavras-chave: Leitura musical à primeira vista. Órgão de tubos. Piano. Leitura musical. Treinamento musical.

ABSTRACT

Sight-reading is a complex task that involves overlap of cognitive processes, motor execution, memory and perceptual process. This skill demands broad knowledge in repertory skills, styles and comprehension of musical codes. The development of sight-reading ability can improve several musical skills, including the increase of musical consciousness. The aim of this work is to test the use of musical guides in the development of sight-reading skills with undergraduate students, using musical analysis as a support tool. Twenty-three students participated in this research, among them organists and pianists, from undergraduate, graduate, and extension courses of Federal University of Rio Grande do Sul. The participants were included in two groups, experimental and control, and were asked to perform three unpublished musical excerpts. Those included in the experimental group performed the second excerpt with the use of musical guides. The majority of the students demonstrated interest in developing studies in sight-reading. The average overall tempo of the subjects in the excerpts was 63.5% lower than that suggested in the score. The average of errors was 8.78%, and the most frequent errors occurred in the bass voice. The best evaluations were awarded to postgraduate students. 81.82% of the participants considered that the guides helped their performances. Results show that improvement in sight-reading is more likely to occur in a long term study involving, in addition to knowledge of musical analysis, motor aspects and repertory background. The use of guides improved the musical tempo in the students' performance in the experimental group. Moreover, the subjects in the experimental group obtained a lower error average and a better rate from the external evaluators. They also made fewer mistakes in the melodic line and the bass voice after using the musical guides.

Key-words: Sight-reading. Organ. Piano. Music reading. Musical training.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Representação (através do ponto amarelo) da área aproximada da visão focada pelo olho	14
Figura 2. Movimento dos olhos de acordo com a textura musical (homofônica e contrapontística)	16
Figura 3. Fluxograma das etapas dos testes no Estudo Piloto e Estudo Principal....	36
Figura 4. Aspectos enfatizados no momento da leitura visual precedente à prática do Trecho II	37
Figura 5. Modificação das partituras com os guias de auxílio no Estudo Piloto	38
Figura 6. Modificação das partituras do GPADE C entre o Estudo Piloto e o Estudo Principal	40
Figura 7. Estrutura do teste para os participantes do Grupo Experimental	47
Figura 8. GPADE A – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c.1-6) – Aspectos rítmicos	48
Figura 9. GPADE A – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-5) – Aspectos rítmicos	48
Figura 10. GPADE B – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-6) – vozes internas	49
Figura 11. GPADE B – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c.1-5) – vozes internas	49
Figura 12. GPADE C – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-6) – estrutura formal e padrões	50
Figura 13. GPADE C – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-11) – estrutura formal e padrões	50
Figura 14. Aspectos de dificuldade na prática de LMPV apontados pelos participantes da pesquisa.....	183
Figura 15. Aspectos de dificuldade na prática de LMPV separados por instrumento	184
Figura 16. Aspectos considerados primordiais pelos participantes no momento da leitura visual precedente à prática de leitura à primeira vista de acordo com cada instrumento.....	186

Figura 17. Percentual dos tipos de erros nas interpretações dos três trechos da pesquisa	196
Figura 18. Percentual referente aos benefícios dos GPADEs nas interpretações dos trechos	209

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Nomes fictícios dos participantes, instrumentos executados na pesquisa e cursos em que estavam matriculados	42
Quadro 2. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à manutenção de pulso rítmico	54
Quadro 3. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à construção de fraseado	55
Quadro 4. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à articulação desenvolvida	55
Quadro 5. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho I	61
Quadro 6. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho II	61
Quadro 7. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho III	61
Quadro 8. Informações referentes à interpretação de Armando nos trechos	62
Quadro 9. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho I	66
Quadro 10. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho II	66
Quadro 11. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho III	66
Quadro 12. Informações referentes à interpretação de Bruno nos trechos	67
Quadro 13. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho I	70
Quadro 14. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho II	70
Quadro 15. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho III	71
Quadro 16. Informações referentes à interpretação de Camargo nos trechos	72
Quadro 17. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho I	75

Quadro 18. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho II	75
Quadro 19. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho III	75
Quadro 20. Informações referentes à interpretação de Dinorá nos trechos	76
Quadro 21. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho I	80
Quadro 22. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho II	80
Quadro 23. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho III	80
Quadro 24. Informações referentes à interpretação de Esther nos trechos	81
Quadro 25. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho I	85
Quadro 26. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho II	85
Quadro 27. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho III	85
Quadro 28. Informações referentes à interpretação de Francisca nos trechos	86
Quadro 29. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho I	89
Quadro 30. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho II	90
Quadro 31. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho III	90
Quadro 32. Informações referentes à interpretação de Gilberto nos trechos	91
Quadro 33. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho I	94
Quadro 34. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho II	95
Quadro 35. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho III	95
Quadro 36. Informações referentes à interpretação de Heitor nos trechos	96

Quadro 37. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Igor, referente ao Trecho I	101
Quadro 38. Notas atribuídas pelos juízes externos ao Igor, referente ao Trecho II	101
Quadro 39. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Igor, referente ao Trecho III	101
Quadro 40. Informações referentes à interpretação de Igor nos trechos	102
Quadro 41. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy referente ao Trecho I	105
Quadro 42. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy, referente ao Trecho II	105
Quadro 43. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy referente ao Trecho III	105
Quadro 44. Informações referentes à interpretação de Jocy nos trechos	106
Quadro 45. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz referente ao Trecho I	111
Quadro 46. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz, referente ao Trecho II	112
Quadro 47. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz referente ao Trecho III	112
Quadro 48. Informações referentes à interpretação de Karlheinz nos trechos	113
Quadro 49. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue referente ao Trecho I	118
Quadro 50. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue, referente ao Trecho II	118
Quadro 51. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue referente ao Trecho III	118
Quadro 52. Informações referentes à interpretação de Lindembergue nos trechos	119
Quadro 53. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza referente ao Trecho I	124
Quadro 54. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza, referente ao Trecho II	124
Quadro 55. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza referente ao Trecho III	124
Quadro 56. Informações referentes à interpretação de Mariza nos trechos.....	125

Quadro 57. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia referente ao Trecho I	129
Quadro 58. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia, referente ao Trecho II	129
Quadro 59. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia referente ao Trecho III	129
Quadro 60. Informações referentes à interpretação de Nadia nos trechos	130
Quadro 61. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Olilveira referente ao Trecho I	133
Quadro 62. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Oliveira, referente ao Trecho II	133
Quadro 63. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Oliveira referente ao Trecho III	133
Quadro 64. Informações referentes à interpretação de Oliveira nos trechos	134
Quadro 65. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre referente ao Trecho I	138
Quadro 66. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre, referente ao Trecho II	138
Quadro 67. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre referente ao Trecho III	138
Quadro 68. Informações referentes à interpretação de Pierre nos trechos	139
Quadro 69. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz referente ao Trecho I	143
Quadro 70. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz, referente ao Trecho II	143
Quadro 71. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz referente ao Trecho III	143
Quadro 72. Informações referentes à interpretação de Quantz nos trechos	144
Quadro 73. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés referente ao Trecho I	147
Quadro 74. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés, referente ao Trecho II	148
Quadro 75. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés referente ao Trecho III	148

Quadro 76. Informações referentes à interpretação de Radamés nos trechos	149
Quadro 77. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia referente ao Trecho I	153
Quadro 78. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia, referente ao Trecho II	153
Quadro 79. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia referente ao Trecho III	154
Quadro 80. Informações referentes à interpretação de Sofia nos trechos	155
Quadro 81. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona referente ao Trecho I	159
Quadro 82. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona, referente ao Trecho II	160
Quadro 83. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona referente ao Trecho III	160
Quadro 84. Informações referentes à interpretação de Tona nos trechos.	161
Quadro 85. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte referente ao Trecho I	167
Quadro 86. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte, referente ao Trecho II	167
Quadro 87. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte referente ao Trecho III	168
Quadro 88. Informações referentes à interpretação de Ugarte nos trechos.....	169
Quadro 89. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia referente ao Trecho I	174
Quadro 90. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia, referente ao Trecho II	174
Quadro 91. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia referente ao Trecho III	175
Quadro 92. Informações referentes à interpretação de Vânia nos trechos	176
Quadro 93. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine referente ao Trecho I	179
Quadro 94. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine, referente ao Trecho II	180

Quadro 95. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine referente ao Trecho III	180
Quadro 96. Informações referentes à interpretação de Wilhelmine nos trechos	181
Quadro 97. Apontamentos dos participantes referente a aspectos que costumam observam no decorrer de uma leitura visual precedente à leitura à primeira vista ..	185
Quadro 98. Média de andamentos de todos os participantes da pesquisa nos três trechos e percentual em relação com o andamento solicitado nas partituras	187
Quadro 99. Média de andamentos de todos os participantes separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras.....	187
Quadro 100. Diferenças percentuais de andamento entre os participantes dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III.....	188
Quadro 101. Comparação entre as médias e percentuais de andamento entre os organistas e pianistas na pesquisa	188
Quadro 102. Diferenças percentuais de andamento entre os pianistas dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III	189
Quadro 103. Média de andamentos dos pianistas separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras	189
Quadro 104. Diferenças percentuais de andamento entre os organistas dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III	190
Quadro 105. Média de andamentos dos organistas separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras.....	190
Quadro 106. Média de andamento de todos os participantes e o grupo correspondente	191
Quadro 107. Quantidade de erros dos participantes nos três trechos (em ordem crescente).....	192
Quadro 108. Média de erros por trecho de acordo com os cursos dos participantes	193
Quadro 109. Médias de erros nos três trechos a partir dos grupos da pesquisa	194
Quadro 110. Média de erros nos três trechos separados pelos grupos de instrumentistas	194
Quadro 111. Média de erros dos participantes da pesquisa trecho a trecho, de acordo com seus grupos e instrumentos.....	195
Quadro 112. Média de erros por trecho de acordo com os cursos dos participantes	197

Quadro 113. Média de erros por tipo de acordo com os instrumentos dos participantes	197
Quadro 114. Média de erros por tipo de acordo com os grupos dos participantes na pesquisa	198
Quadro 115. Média das notas concedidas pelos avaliadores externos para os participantes da pesquisa em cada um dos três trechos	199
Quadro 116. Média dos participantes nos três trechos de acordo com as avaliações dos juízes externos (em ordem crescente).....	200
Quadro 117. Média das avaliações de todos os trechos de acordo com os cursos dos participantes	201
Quadro 118. Média das avaliações em cada um dos três trechos de acordo com os cursos dos participantes.....	202
Quadro 119. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de pós-graduação trecho a trecho	203
Quadro 120. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de graduação trecho a trecho	204
Quadro 121. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de extensão trecho a trecho	204
Quadro 122. Médias gerais e por trecho separadas pelos instrumentos dos participantes	205
Quadro 123. Médias gerais dos participantes por trecho separados pelos grupos da pesquisa	206
Quadro 124. Médias gerais por trecho dos participantes do GE separados pelos instrumentos.....	206
Quadro 125. Médias gerais por trecho dos participantes do GC separados pelos instrumentos.....	207
Quadro 126. Médias gerais por trecho dos participantes organistas separados pelos grupos	207
Quadro 127. Médias gerais por trecho dos participantes pianistas separados pelos grupos	208
Quadro 128. Percentual de melhoramento dos participantes organistas do Trecho I para o Trecho II	211
Quadro 129. Percentual de melhoramento dos participantes pianistas do Trecho I para o Trecho II	212

Quadro 130. Percentual de melhoramento dos participantes organistas do Trecho I para o Trecho III	212
Quadro 131. Percentual de melhoramento dos participantes pianistas do Trecho I para o Trecho III	213
Quadro 132. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Bruno.....	241
Quadro 133. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Bruno.....	241
Quadro 134. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte.....	242
Quadro 135. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II do Participante Bruno.....	242
Quadro 136. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Bruno.....	242
Quadro 137. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Bruno.....	243
Quadro 138. Manutenção do pulso rítmico na avaliação do Trecho I de Camargo.....	243
Quadro 139. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I de Camargo	243
Quadro 140. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I de Camargo	244
Quadro 141. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo.....	244
Quadro 142. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo.....	244
Quadro 143. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo.....	245
Quadro 144. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Camargo.....	245
Quadro 145. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Camargo.....	245
Quadro 146. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Dinorá.....	246
Quadro 147. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Dinorá.....	246

Quadro 148. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Dinorá.....	246
Quadro 149. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Dinorá.....	247
Quadro 150. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá.....	247
Quadro 151. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá.....	247
Quadro 152. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá.....	248
Quadro 153. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Esther.....	248
Quadro 154. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Esther.....	248
Quadro 155. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Esther.....	249
Quadro 156. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Esther.....	249
Quadro 157. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Esther.....	249
Quadro 158. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Francisca.....	250
Quadro 159. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Francisca.....	250
Quadro 160. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Francisca.....	251
Quadro 162. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Francisca.....	251
Quadro 163. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto.....	252
Quadro 164. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto.....	252
Quadro 165. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto.....	252

Quadro 166. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto.....	253
Quadro 167. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto.....	253
Quadro 168. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto.....	253
Quadro 169. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto	253
Quadro 170. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto.....	254
Quadro 171. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto.....	254
Quadro 172. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Heitor.....	254
Quadro 173. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Heitor.....	255
Quadro 174. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor.....	255
Quadro 175. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor.....	255
Quadro 176. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor.....	256
Quadro 177. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor	256
Quadro 178. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor.....	256
Quadro 179. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor.....	257
Quadro 180. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor	257
Quadro 181. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor	257
Quadro 182. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor	258

Quadro 183. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor	258
Quadro 184. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor	258
Quadro 185. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor	259
Quadro 186. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor	259
Quadro 187. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor	259
Quadro 188. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor	259
Quadro 189. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor	260
Quadro 190. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz	261
Quadro 191. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz	261
Quadro 192. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz	262
Quadro 193. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Karlheinz.....	262
Quadro 194. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Karlheinz	262
Quadro 195. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue	263
Quadro 196. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue	263
Quadro 197. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue	263
Quadro 198. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue	264
Quadro 199. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue	264

Quadro 200. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue	264
Quadro 201. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue.....	264
Quadro 202. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue	265
Quadro 203. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue	265
Quadro 204. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza.....	265
Quadro 205. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza	266
Quadro 206. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza	266
Quadro 207. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Mariza.....	266
Quadro 208. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Mariza	267
Quadro 209. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza.....	267
Quadro 210. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza	267
Quadro 211. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza	268
Quadro 212. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia.....	268
Quadro 213. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia.....	268
Quadro 214. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia.....	269
Quadro 215. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia.....	269
Quadro 216. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia.....	269

Quadro 217. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia	269
Quadro 218. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia	270
Quadro 219. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia	270
Quadro 220. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia	270
Quadro 221. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira	271
Quadro 222. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira	271
Quadro 223. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira	271
Quadro 224. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira	272
Quadro 225. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira	272
Quadro 226. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira	272
Quadro 227. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira	272
Quadro 228. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira	273
Quadro 229. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira	273
Quadro 230. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre.....	273
Quadro 231. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre.....	274
Quadro 232. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre.....	274
Quadro 233. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre.....	274

Quadro 234. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre.....	275
Quadro 235. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre.....	275
Quadro 236. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre.....	275
Quadro 237. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre.....	275
Quadro 238. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre.....	276
Quadro 239. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Quantz.....	276
Quadro 240. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Quantz.....	276
Quadro 241. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Quantz.....	277
Quadro 242. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Quantz.....	277
Quadro 243. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz.....	277
Quadro 244. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz.....	278
Quadro 245. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz.....	278
Quadro 246. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Radamés.....	278
Quadro 247. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés.....	279
Quadro 248. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés.....	279
Quadro 249. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés.....	279
Quadro 250. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés.....	279

Quadro 251. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés.....	280
Quadro 252. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés.....	280
Quadro 253. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia.....	280
Quadro 254. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia.....	281
Quadro 255. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia.....	281
Quadro 256. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia.....	281
Quadro 257. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia.....	281
Quadro 258. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia.....	282
Quadro 259. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia.....	282
Quadro 260. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia.....	282
Quadro 261. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia.....	283
Quadro 262. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona.....	283
Quadro 263. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona.....	283
Quadro 264. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona.....	284
Quadro 265. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona.....	284
Quadro 266. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona.....	284
Quadro 267. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona.....	285

Quadro 268. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Tona	285
Quadro 269. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Tona	285
Quadro 270. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte.....	286
Quadro 271. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte	286
Quadro 272. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte	286
Quadro 273. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Ugarte.....	286
Quadro 274. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Ugarte	287
Quadro 275. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte.....	287
Quadro 276. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte	287
Quadro 277. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte	288
Quadro 278. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia	288
Quadro 279. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia	288
Quadro 280. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia	289
Quadro 281. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Vânia	289
Quadro 282. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Vânia	289
Quadro 283. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Vânia	290
Quadro 284. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Vânia	290

Quadro 285. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine.....	290
Quadro 286. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine.....	291
Quadro 287. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine.....	291
Quadro 288. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine.....	291
Quadro 289. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine.....	291
Quadro 290. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine.....	292
Quadro 291. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Wilhelmine.....	292
Quadro 292. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Wilhelmine.....	292

LISTA DE SIGLAS

b	Bemol
Bc.	Bacharelado
BPM	Batidas Por Minuto
c.	Compasso
Comp.	Composição
DAW	Digital Audio Workstation (estação de trabalho de áudio digital)
Dr.	Doutorado
GC	Grupo Controle
GE	Grupo Experimental
GPADE	Guia Para Auxílio de Execução
GPADEs	Guias Para Auxílio de Execução
Instr.	Instrumento
Lc.	Licenciatura
LP	Leitura prévia
LPs	Leituras prévias
LMPV	Leitura musical à primeira vista
LMPVs	Leituras musicais à primeira vista
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
Ms	Mestrado
Mús.	Música
N.I.	Não Informado
p.	Página
Reg.	Regência
WYSIWYG	What You See Is What You Get (o que se vê é o que se obtém)

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
INTRODUÇÃO	3
1 REVISÃO DE LITERATURA	6
1.1 LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA: DEFINIÇÕES.....	6
1.1.1 Construindo sentido expressivo na tarefa de leitura à primeira vista	10
1.2 LEITURA À PRIMEIRA VISTA: ASPECTOS PSICOLÓGICOS E MOTORES	11
1.2.1 O movimento dos olhos na prática da leitura musical à primeira vista	13
.....	
1.3 O APRENDIZADO EM LEITURA À PRIMEIRA VISTA	18
1.3.1 Estratégias para o aprimoramento da leitura musical à primeira vista	20
.....	
1.3.2 Autorregulação na leitura musical à primeira vista.....	21
1.4 PESQUISAS EM LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA: O ESTADO DA	
ARTE NO BRASIL.....	23
2 METODOLOGIA	34
2.1 O ESTUDO PILOTO.....	35
2.2 DESCRIÇÃO DO ESTUDO PRINCIPAL	41
2.2.1 A construção do teste.....	43
2.2.1.1 Questionário	43
2.2.1.2 As peças para execução	44
2.2.1.2.1 <i>Guias Para Auxílio de Execução – GPADE.....</i>	<i>46</i>
2.2.1.3 A entrevista semiestruturada	51
2.3 PROCEDIMENTO UTILIZADO PARA A ANÁLISE DOS DADOS	52
2.3.1 Avaliações das execuções dos trechos	53
2.3.2 Instruções de avaliação para os juízes externos.....	53
3 ANÁLISE DAS SESSÕES DE COLETA DE DADOS COM PARTICIPANTES	57
3.1 PARTICIPANTE A: ARMANDO – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO.....	58
3.1.1 As interpretações de Armando	59

3.1.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Armando...	61
3.1.3 Dados das interpretações do Participante Armando	62
3.2 PARTICIPANTE B: BRUNO – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO	63
3.2.1 As interpretações de Bruno	64
3.2.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Bruno	65
3.2.3 Dados das interpretações do Participante Bruno	66
3.3 PARTICIPANTE C: CAMARGO – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO	68
3.3.1 As interpretações de Camargo.....	69
3.3.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Camargo .	70
3.3.3 Dados das interpretações do Participante Camargo	71
3.4 PARTICIPANTE D: DINORÁ – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO	73
3.4.1 As interpretações de Dinorá.....	74
3.4.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Dinorá	75
3.4.3 Dados das interpretações da Participante Dinorá.....	76
3.5 PARTICIPANTE E: ESTHER – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO	77
3.5.1 As interpretações de Esther	78
3.5.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Esther	80
3.5.3 Dados das interpretações da Participante Esther	81
3.6 PARTICIPANTE F: FRANCISCA – GRUPO CONTROLE/PIANO	82
3.6.1 As interpretações de Francisca	84
3.6.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Francisca..	85
3.6.3 Dados das interpretações da Participante Francisca	86
3.7 PARTICIPANTE G: GILBERTO – GRUPO CONTROLE/PIANO	87
3.7.1 As interpretações de Gilberto	88
3.7.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Gilberto.....	89
3.7.3 Dados das interpretações do Participante Gilberto	90
3.8 PARTICIPANTE H: HEITOR – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO	92
3.8.1 As interpretações de Heitor.....	93
3.8.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Heitor	94
3.8.3 Dados das interpretações do Participante Heitor.....	95
3.9 PARTICIPANTE I: IGOR – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO	97
3.9.1 As interpretações de Igor	98
3.9.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Igor.....	101
3.9.3 Dados das interpretações do Participante Igor	101

3.10 PARTICIPANTE J: JOCY – GRUPO EXPERIMENTAL/PIANO	103
3.10.1 As interpretações de Jocy.....	104
3.10.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Jocy	104
3.10.3 Dados das interpretações da Participante Jocy	105
3.11 PARTICIPANTE K: KARLHEINZ – GRUPO EXPERIMENTAL/PIANO	107
3.11.1 As interpretações de Karlheinz.....	108
3.11.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Karlheinz	111
3.11.3 Dados das interpretações do Participante Karlheinz.....	112
3.12 PARTICIPANTE L: LINDEMBERGUE – GRUPO CONTROLE/PIANO.....	114
3.12.1 As interpretações de Lindembergue	116
3.12.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Lindembergue.....	117
3.12.3 Dados das interpretações do Participante Lindembergue	118
3.13 PARTICIPANTE M: MARIZA – GRUPO EXPERIMENTAL/PIANO	120
3.13.1 As interpretações de Mariza	122
3.13.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Mariza. ..	124
3.13.3 Dados das interpretações da Participante Mariza	125
3.14 PARTICIPANTE N: NADIA – GRUPO CONTROLE/PIANO.....	126
3.14.1 As interpretações de Nadia	128
3.14.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Nadia.....	129
3.14.3 Dados das interpretações da Participante Nadia	129
3.15 PARTICIPANTE O: OLIVEIRA – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO	131
3.15.1 As interpretações de Oliveira.....	132
3.15.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Oliveira. 133	133
3.15.3 Dados das interpretações da Participante Oliveira	133
3.16 PARTICIPANTE P: PIERRE – GRUPO CONTROLE/PIANO.....	135
3.16.1 As interpretações de Pierre.....	136
3.16.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Pierre ...	138
3.16.3 Dados das interpretações do Participante Pierre.....	139
3.17 PARTICIPANTE Q: QUANTZ – GRUPO EXPERIMENTAL/ÓRGÃO	140
3.17.1 As interpretações de Quantz.....	141
3.17.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Quantz ..	143
3.17.3 Dados das interpretações do Participante Quantz.....	144

3.18 PARTICIPANTE R: RADAMÉS – GRUPO CONTROLE/PIANO	145
3.18.1 As interpretações de Radamés	146
3.18.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Radamés	147
3.18.3 Dados das interpretações do Participante Radamés	148
3.19 PARTICIPANTE S: SOFIA – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO	150
3.19.1 As interpretações de Sofia	152
3.19.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Sofia.....	153
3.19.3 Dados das interpretações da Participante Sofia	154
3.20 PARTICIPANTE T: TONA – GRUPO EXPERIMENTAL/PIANO	156
3.20.1 As interpretações de Tona	158
3.20.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Tona	159
3.20.3 Dados das interpretações da Participante Tona.....	160
3.21 PARTICIPANTE U: UGARTE – GRUPO EXPERIMENTAL/PIANO	162
3.21.1 As interpretações de Ugarte.....	163
3.21.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Ugarte ...	167
3.21.3 Dados das interpretações do Participante Ugarte.....	168
3.22 PARTICIPANTE V: VÂNIA – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO	170
3.22.1 As interpretações de Vânia	172
3.22.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Vânia	174
3.22.3 Dados das interpretações da Participante Vânia.....	175
3.23 PARTICIPANTE W: WILHELMINE – GRUPO CONTROLE/ÓRGÃO.....	177
3.23.1 As interpretações de Wilhelmine	178
3.23.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Wilhelmine	179
3.23.3 Dados das interpretações da Participante Wilhelmine	180
4 RESULTADOS.....	182
4.1 DIFICULDADES PARA A REALIZAÇÃO DE LEITURAS MUSICAIS À PRIMEIRA VISTA.....	182
4.2 OBSERVAÇÕES DURANTE A LEITURA PRÉVIA EM UMA PRÁTICA DE LMPV	184
4.3 ANDAMENTO	186
4.4 ANÁLISE DOS ERROS NAS INTERPRETAÇÕES.....	191

4.4.1 Erros por trechos	193
4.4.2 Tipos de erros	195
4.5 AVALIAÇÕES DAS INTERPRETAÇÕES PELOS JUÍZES EXTERNOS.....	198
4.5.1 Resultado das avaliações de acordo com os cursos em que os participantes estavam matriculados	201
4.5.2 Resultados das avaliações de acordo com os instrumentos dos participantes.....	204
4.5.3 Resultados das avaliações de acordo com os grupos da pesquisa.	205
4.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE O GRUPO EXPERIMENTAL	208
4.7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
CONCLUSÃO	216
REFERÊNCIAS.....	220
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO FORNECIDO AOS PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	225
APÊNDICE B – PARTITURAS DOS TRECHOS UTILIZADOS NA PESQUISA	227
APÊNDICE C – GUIAS PARA AUXÍLIO DE EXECUÇÃO DOS TRECHOS	233
APÊNDICE D – DESCRIÇÃO DAS AVALIAÇÕES DOS JUÍZES EXTERNOS	239
APÊNDICE E – MODELO DE FORMULÁRIO PARA AUTORIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES NA PESQUISA.....	293
APÊNDICE F – MODELO DO MATERIAL ENVIADO AOS JUÍZES EXTERNOS COM AS INSTRUÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE AVALIAÇÃO DOS TRECHOS.....	294
APÊNDICE G – FORMULÁRIO ENTREGUE COM OS ITENS A SEREM CONSIDERADOS PELOS AVALIADORES NAS ANÁLISES DOS TRECHOS	295
APÊNDICE H – FICHAS FORNECIDAS AOS JUÍZES EXTERNOS PARA AVALIAÇÃO DAS INTERPRETAÇÕES.....	296

PRÓLOGO

O interesse pela temática leitura musical à primeira vista surgiu de minhas atividades práticas com a leitura musical no contexto da execução desta habilidade ao órgão e ao piano. A leitura musical à primeira vista permeou toda minha formação musical, desde o início de minhas aulas ao instrumento, iniciadas aos cinco anos de idade.

Meu primeiro contato com a partitura e a prática musical deu-se anteriormente ao aprendizado da leitura de palavras, sendo o meu processo de alfabetização posterior a meu estudo de partitura musical ortocrônica. No início de meu estudo musical, em aulas de piano, foi adotada uma metodologia de ensino baseada no uso de cores para representar as notas na partitura. A metodologia desenvolvida pela minha primeira professora de música baseava-se no uso de cores específicas escolhidas por mim para representar cada um dos sete sons utilizados na música Ocidental tradicional. Desse modo, nas aulas de instrumento, eu recebia partituras em que as notas musicais haviam sido pintadas com diferentes cores, mantendo-se, contudo, a escrita tradicional sob essas inserções multicoloridas. Esse procedimento permitia minha familiarização com os signos musicais da partitura tradicional, usando um facilitador lúdico para colaborar na compreensão dos materiais expressos na folha. Essa metodologia perdurou por cerca de seis meses, sendo que, progressivamente, as cores eram subtraídas da partitura de acordo com minha capacidade de reconhecimento dos ícones pertencentes às partituras tradicionais. Esse método permitiu que meu contato inicial com as partituras musicais se desse de maneira agradável e instigante. Por conseguinte, o precoce contato com as estruturas musicais expressas através da partitura possibilitou uma compreensão orgânica dos aspectos da leitura musical, sendo que, por muito tempo, o reconhecimento dos ícones musicais na partitura foi mais natural e rápido para mim do que a minha compreensão das palavras em um texto.

O ato de executar música lendo a partitura transpassou, portanto, toda minha trajetória musical. A prática da leitura musical à primeira vista, por conseguinte, esteve presente em muitos momentos de meu percurso musical, seja na busca de novos repertórios de peças para tocar ou em atividades de ensaios com grupos de câmara. A prática da leitura musical à primeira vista foi demandada também em

atividades de correpetição ao piano, em exercícios de estudo em busca do melhoramento da habilidade e em minha prática docente ao órgão e ao piano.

Especificamente em uma de minhas principais práticas profissionais, a correpetição de coros, a leitura musical à primeira vista demonstra-se absolutamente necessária. Ter uma leitura musical à primeira vista satisfatória na atividade de correpetição é tão necessário quanto dominar a leitura e reconhecimento de cifras cordais de acordes, ser capaz de improvisar, realizar redução de grades de coro e ser capaz de construir arranjos. Houve circunstâncias, inclusive, em que fui solicitado a realizar leituras musicais à primeira vista em situações de concerto, nas quais tive apenas contato prévio com a partitura, sem a possibilidade de executar o material musical fornecido ao instrumento antes da execução pública da peça.

No transcorrer de minha pesquisa de aprimoramento da habilidade observei que a busca por uma satisfatória capacidade de realização de leitura musical à primeira vista é um objetivo comum a muitos estudantes de música e organistas e pianistas profissionais. Esses motivos conduziram minhas pesquisas para a construção e experimentação de estratégias eficazes para promover o melhoramento da habilidade de ler à primeira vista no contexto da música para órgão e para piano.

INTRODUÇÃO

A definição mais comumente considerada por autores em pesquisas de leitura musical à primeira vista é considerá-la como uma habilidade de tocar uma peça musical sem performance sonora prévia dos materiais que estão sendo executados, interpretando o material pela primeira vez em um instrumento musical. Um dos principais objetivos dos músicos quando estão realizando a prática de uma leitura musical à primeira vista é criar uma ilusão do resultado de uma performance previamente ensaiada, embora seja a interpretação de um material musical carente de ensaio, visto que está sendo tocado pela primeira vez no momento da performance da leitura (SLOBODA, 2008).

Leitura musical à primeira vista (LMPV) é uma tarefa complexa que envolve a justaposição de processos cognitivos, de execução motora, de memória e perceptuais, demandando ao músico que a realiza o conhecimento de um cabedal amplo de conhecimentos de repertório, estilos e elementos técnicos estruturantes da música, tais como ritmo, harmonia, contraponto e análise musical.

A aquisição da habilidade em LMPV, de acordo com as pesquisas encontradas na revisão de literatura ao longo deste estudo, pode beneficiar os músicos em amplos espectros do desenvolvimento musical global e de níveis de consciência musical. Segundo Sloboda (2008, p.117), “há poucas tarefas que demandam uma condição de músico tão completa” e, conforme Thompson e Lehmann (2004), o desenvolvimento das habilidades em LMPV pode ser uma boa maneira de o músico assumir riscos, colaborando com sua autoconfiança na performance musical.

Praticar e desenvolver a tarefa de ler à primeira vista, em conformidade com as pesquisas analisadas neste estudo, possibilita um ganho de tempo considerável no adiantamento dos processos iniciais de estudo de repertório de performance, além de oportunizar a leitura de peças novas com maior eficácia, promovendo uma maior ampliação no conhecimento de repertório da literatura do instrumento. Ademais, como citam Thompson e Lehmann (2004), a tarefa de realizar LMPV demonstra-se desafiadora para a maior parte dos instrumentistas, possibilitando, através do confronto com esse desafio, uma circunstância de incitação cognitiva, em busca de promover o incremento de um cabedal de habilidades motoras e perceptivas no músico.

O presente estudo, de caráter experimental, baseia-se na prática da LMPV com instrumentos de teclado, mais precisamente órgão de tubos e piano. De acordo com Sloboda:

A música para os instrumentos de teclado apresenta algumas dificuldades específicas, precisamente porque usa mais de um pentagrama, e também porque muitas de suas notas são tocadas simultaneamente. A maioria dos outros instrumentos é capaz de tocar apenas uma nota por vez, e a música é normalmente escrita em um único pentagrama. Portanto, as necessidades 'em tempo real' ficam reduzidas, e a inferência pode ser menos necessária (SLOBODA, 2008, p.117).

No caso do órgão de tubos, visto que a maior parte do repertório para esse instrumento é escrita para ser realizada por mãos e pés simultaneamente (ou seja, englobando teclados e pedaleira), os repertórios tradicionais do instrumento costumam ser apresentados na partitura em três pentagramas concomitantes, o que potencializa as dificuldades de leitura citadas por Sloboda (2008). Ademais, outra dificuldade que se apresenta na tarefa da LMPV ao órgão é a necessidade da escolha de registros na execução de determinado material musical (realização da *registração*), visto que há no instrumento a possibilidade (e necessidade) da escolha e uso de diferentes timbres, e a possibilidade de tocar em mais de um teclado simultaneamente. Entretanto, foram encontradas muitas pesquisas sobre LMPV envolvendo o piano em contraposição a poucas pesquisas sobre a temática envolvendo o órgão de tubos.

O desenvolvimento da LMPV é fundamental em algumas práticas musicais desses instrumentos, incluindo a atividade de correpetição (seja realizando a prática com outros instrumentistas, coros ou orquestras), em ensaios de música de câmara ou na prática de música em contexto religioso. Além disso, uma habilidade satisfatória no desempenho de LMPV pode apresentar-se como um auxílio a músicos docentes em aulas de instrumento, visto que é proveitoso ter a acuidade na realização da tarefa com vias a poder demonstrar aos alunos questões técnicas de obras que estes estejam estudando.

Para esta pesquisa utilizou-se grupo controle e experimental. Foram propostos guias de auxílio para o momento da leitura musical de estudantes universitários de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no decorrer de uma prática de LMPV de três pequenas peças musicais inéditas. Dispondo-se de 23 participantes convidados a participar do estudo, propôs-se a intervenção com a inserção de guias de auxílio para a prática musical em uma das

peças (Trecho II) com os participantes do Grupo Experimental. Os estudantes convidados (organistas e pianistas) eram alunos matriculados nos cursos de extensão, graduação e/ou pós-graduação em música da UFRGS.

Em vista das reflexões e argumentos supracitados, as questões de pesquisas que se configuram neste trabalho foram (1) estimular uma leitura à primeira vista mais consciente e analítica pode auxiliar na tarefa de ler à primeira vista em estudantes universitários de música? E (2) a utilização de guias de auxílio para a execução pode beneficiar a observação de aspectos relevantes que possam beneficiar a prática de LMPV?

Desse modo, pretendeu-se com este estudo experimental testar o uso de guias para o auxílio no desenvolvimento da tarefa de ler música à primeira vista com estudantes universitários, utilizando a análise musical como ferramenta. Os objetivos específicos desta pesquisa incluíram:

- Comparar procedimentos e leituras musicais à primeira vista com e sem guias de auxílio para a execução;
- Experimentar e testar possibilidades de tornar mais eficaz a habilidade de ler à primeira vista em estudantes de música e músicos profissionais;
- Investigar diferentes interpretações de leitura musical à primeira vista em um contexto musical específico.

O trabalho está dividido em quatro grandes partes. A primeira (página 6) apresenta um delineamento do tema leitura musical à primeira vista, discorrendo sobre resultados de pesquisas na temática e apresentando o estado da arte das pesquisas em LMPV no Brasil. A segunda parte do trabalho (página 34) explana os procedimentos metodológicos desenvolvidos no transcorrer do presente estudo. Na terceira parte (página 57) são descritos os dados coletados nas sessões de pesquisa realizada com os 23 participantes do estudo. Por fim, na quarta parte (página 182) estão demonstrados os resultados da pesquisa, incluindo os materiais encontrados a partir das sessões de pesquisa à luz dos autores de pesquisas em LMPV.

1 REVISÃO DE LITERATURA

1.1 Leitura musical à primeira vista: definições

A definição de leitura musical à primeira vista (LMPV) varia entre autores. Segundo Gabriellsson (2003), LMPV é uma performance sem qualquer procedimento prático anterior da execução de uma partitura no instrumento, sendo o contato visual com a partitura, precedente à prática, como procedimento prévio à realização de leitura musical à primeira vista (LMPV) propriamente dita. Autores como Draai-Zerbid, Baccino e Bigand (2011), consideram LMPV como uma prática de “extrair informações visuais de uma partitura para executar por meio de respostas motoras simultâneas, tais quais tocar ou cantar, baseando-se em um *feedback* auditivo”¹. Entretanto, os mesmos autores acreditam que a LMPV também pode ocorrer silenciosamente, sem a mediação de um instrumento musical. Este é o mesmo entendimento de Lehmann e McArthur (2002), que consideram que pode ocorrer LMPV sem haver necessariamente um som como resultante, dando como exemplo o caso do regente, que utiliza a leitura da partitura de maneira silenciosa para estudos de condução de coro ou orquestra, lendo, em muitas circunstâncias de preparação, à primeira vista. Por outro lado, Thompson e Lehmann (2004) mencionam que, em um sentido literal, qualquer performance musical em que o músico leia uma partitura escrita pode ser considerada uma LMPV. Todavia, os dois autores apontam que o uso mais comum da terminologia é dado para “a prática de tocar uma peça de música diretamente da partitura no primeiro encontro ou após um breve ensaio”², sendo que a LMPV envolveria, portanto, uma performance de material musical sem preparação prévia clara. Risarto define as diferenças entre a leitura prévia e a LMPV propriamente dita:

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 trecho musical desconhecido, permeada por subsunçores e habilidades que atuam durante esse processo” (RISARTO, 2010, p.113).

¹ “[...] extracting visual information from a score to perform by simultaneous motor responses as playing or singing, laying on an auditory feedback” (DRAI-ZERBID; BACCINO; BIGAND, 2011, p.217).

² “[...] the practice of playing a piece of music directly from the score on first encounter or after brief rehearsal (Thompson; Lehmann, 2004, p.145).

A habilidade de ler à primeira vista envolve a capacidade de tocar música com precisão e fluência musical, mantendo constância no fluxo musical, utilizando-se de recursos expressivos adequados ao material que está sendo executado (THOMPSON; LEHMANN, p.145). Segundo Sloboda:

Uma leitura à primeira vista fluente é, plausivelmente, um exemplo primordial de habilidade que exige [...] um grau elevado de habilidade de representação para ser capaz de construir rapidamente um plano apropriado de execução com base em informações visuais em que as indicações estruturais relevantes são apenas implícitas, e é necessário um grau elevado de habilidade em programação motora para ser capaz de executar por inteiro uma sequência motora fluente na velocidade apropriada” (SLOBODA, 2008, p.117).

De acordo com o autor, “a leitura musical requer a execução de uma resposta complexa na qual há pouco espaço para desvios em tempo e qualidade” (SLOBODA, 2008, p.117), sendo que parte da arte de conduzir uma LMPV satisfatória é saber quais partes da música devem ser salientadas para ao ouvinte, criando-se uma impressão de exatidão da obra executada para o audiente, mas que está, de fato, longe de ser totalmente fiel à partitura (SLOBODA, 2008, p.111). De acordo com o autor:

O leitor de música parece estar preparado, em particular, para armazenar informações sobre padrões de escalas ou arpejos, o que sugere que tais informações são usadas na leitura ‘normal’. Isso pode ocorrer devido ao fato de tais padrões serem geralmente associados a padrões de movimentos estereotípicos 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).

Para Thompson e Lehmann (2004), no decorrer da prática da LMPV o músico é defrontado com um material musical que não lhe é familiar, sendo que necessita executar este material imitando uma performance previamente ensaiada, incluindo cuidado expressivo e coerência com o tempo musical. Desse modo, a prática da LMPV demonstra-se indubitavelmente meritória, entretanto, desprovida de imaginação (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.143), visto que o performer imitará gestos musicais e expressivos previamente realizados em seu acervo de conhecimentos estilísticos e técnicos. Em vista disso, músicos raramente praticam leitura à primeira vista em público (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.144).

Em função da tradição de uso da notação ortocrônica na tradição da música ocidental de concerto, a LMPV é quase exclusivamente uma habilidade da música considerada 'ocidental', "embora a notação musical seja também usada em outros estilos e culturas musicais para propósitos didáticos" (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.145)³. Ademais, acrescentam os autores, na música de concerto a transmissão e ensino ainda é bastante baseada em recursos notados em partitura, diferente da tradição e transmissão de outras músicas, difundidas de maneira aural e através de gravações sonoras, atualmente. Destarte, pesquisas em LMPV tendem a se focar quase que exclusivamente na prática da música de concerto ocidental (THOMPSON; LEHMANN, 2004).

A tarefa de ler à primeira vista é comum no treinamento dos músicos, principalmente os que lidam com correpetição (especialmente ao piano) em práticas de *ensembles*, tanto em grupos de câmara, orquestras ou ofícios religiosos (THOMPSON; LEHMANN, 2004; SLOBODA, 2008; COSTA, 2011; PAIVA; RAY, 2006). Talvez por conta disto, a maior parte das pesquisas em LMPV encontradas utiliza instrumentos de teclado, principalmente o piano.

A falta de capacidade de ler à primeira vista atormenta muitos músicos, embora a necessidade de ler partitura não seja indispensável para a prática sonora de diversas culturas musicais (THOMPSON; LEHMANN, 2004; SLOBODA, 2008). É uma tarefa que causa dificuldade até em músicos experientes e talentosos, sendo que as razões para isso geralmente não são muito claras, evidenciando diferenças de dificuldades perceptivas entre os músicos que não estão necessariamente ligadas à acuidade visual (SLOBODA, 1974, p.4). Segundo Sloboda (2008, p.88), "muitos músicos acham a leitura à primeira vista uma tarefa muito difícil, e o executante que tiver a coragem de subir ao palco sem conhecimento prévio das peças a serem tocadas é um herói". Os problemas comuns na prática da leitura à primeira vista são altura, articulação, expressão e manutenção de pulso rítmico (LEHMANN; McARTHUR, 2002; ROCHA, 2015), envolvendo uma complexa tarefa de transcrição que engloba variadas transposições perceptuais, cognitivas e de processos motores (WATERS; TOWNSEND; UNDERWOOD, 1998).

³ [...] although music notation is also used in other musical styles and cultures for didactic purposes (Thompson; Lehmann, 2004, p.145).

Segundo Gabrielsson (2003), “leitura à primeira vista envolve uma combinação de leitura e comportamento motor, ou seja, ler padrões de notas na partitura no momento em toca aquilo que já leu [anteriormente]”⁴. Para Waters, Townsend e Underwood (1998, p.123), o uso de representações auditivas e o desenvolvimento da capacidade de predição podem ser fatores de auxílio para a tarefa de ler à primeira vista. Os autores também apontam que a tarefa de LMPV requer o desenvolvimento de habilidades de reconhecimento de padrões e da capacidade de gerar representações auditivas para os materiais visuais da partitura, envolvendo conhecimento conceitual e expectativas específicas (WATERS; TOWNSEND; UNDERWOOD, 1998; LEHMANN; McARTHUR, 2002). As pesquisas recentes em LMPV discorrem sobre a percepção e decodificação de padrões, o *eye-hand span* (separação entre a posição do olho e a posição da mão na prática da LMPV), o movimento dos olhos e processos de memorização em música, englobando, do ponto de vista psicológico a execução de programas motores, a memória e habilidades de solução de problemas, incluindo improvisação e capacidade de predição musical (LEHMANN; McARTHUR, 2002; GABRIELSSON, 2003).

De modo geral, as performances em LMPV de músicos *experts* são mais acuradas do que de músicos iniciantes, especialmente em pesquisas com materiais musicais de linguagem tonal (SLOBODA, 1974, 2008; WATERS; UNDERWOOD, 1998). De acordo com Draai-Zerbid, Baccino e Bigand (2011, p.217), “uma ideia de senso comum é que os músicos expert podem ouvir o que leem da partitura e representar visualmente a música que estão ouvindo”⁵.

Todavia, não há estudos que justifiquem com precisão todos os fatores que interferem na prática da LMPV, principalmente no caso dos músicos mais experientes, como discorre Sloboda:

É possível que a capacidade crescente de antecipar seja resultado de alguma outra habilidade, tal como a habilidade de detectar um padrão ou estrutura na partitura, e que a simples tentativa de olhar adiante não melhorará esta habilidade. Portanto, embora seja certamente importante que os psicólogos tentem dar orientações sobre as técnicas para a aquisição da leitura à primeira vista, essa iniciativa envolve muitas questões complexas e distintas (SLOBODA, 2008, p.89)

⁴ “Sight reading involves a combination of reading and motor behavior, that is, to read note patterns coming up in the score while performing others just read” (GABRIELSSON, 2003, p.243).

⁵ “A common sense idea is that expert musicians can hear what they read from a score and visually represent the music that they are listening to” (DRAI-ZERBID; BACCINO; BIGAND, 2011, p.217).

1.1.1 Construindo sentido expressivo na tarefa de leitura à primeira vista

Tocar as notas corretas na ordem correta apenas não significa realizar uma leitura à primeira vista expressivamente eficaz (THOMPSON; LEHMANN, 2004; SLOBODA, 2008). Entretanto, como a tarefa de LMPV envolve a resolução de muitas movimentações mecânicas, leitores mais iniciantes tendem a comprometer aspectos expressivos ao longo das interpretações. Como cita Perdomo-Guevara (2005), em um contexto de interpretação musical:

Quanto menos treinamento temos, mais precisamos de toda nossa atenção para tocar as notas corretas no momento correto, e por isso mais descuidamos outros fatores, que são geralmente, os elementos expressivos e de intenção musical. Estes são frequentemente deixados para uma segunda etapa. Isto apresenta um problema relativo à memória muscular, mas também transmite implicitamente uma escala de valores: traduzir a página escrita em elemento sonoro como sendo mais importante do que interpretá-la; tocar as notas corretas como sendo mais importante do que compreender e expressar a mensagem musical (PERDOMO-GUEVARA, 2005, p.201).

De acordo com Sloboda (2008), um dos primeiros processos que se realiza no momento do primeiro contato com a partitura é a formação da representação mental da música que indicará os momentos a serem marcados na interpretação. Essa visualização oportunizará ao leitor identificar as pistas estilísticas de determinado conteúdo musical. Posteriormente, o intérprete acionará a sua 'programação motora', consistindo "na montagem de uma sequência de comandos aos músculos responsáveis pela execução, que revelarão na forma de sons os dispositivos expressivos selecionados do dicionário [de variações expressivas do intérprete]" (SLOBODA, 2008, p.114-115). Como constatam Thompson e Lehmann,

Embora qualquer músico pudesse ler qualquer coisa tendo tempo suficiente e um tempo lento, uma velocidade minimamente efetiva para uma peça em particular é geralmente ditada por uma convenção estilística. Ademais, para manter fluência não é possível parar sem interromper o vigor musical – e isso é um importante modo em que a leitura musical à primeira vista difere de habilidades superficialmente similares tais como digitar um documento [de texto] ou ler em voz alta⁶ (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.145-146)⁶.

⁶"Although any musician could read anything given enough time and a slow enough tempo, an effective minimum speed for a particular piece is generally dictated by stylistic convention. Moreover, to maintain fluency it is not possible to pause without interrupting the musical steam – and this is one important way in which musical sight-reading differs from superficially similar skills such as typing from copy or reading aloud" (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.145-146).

1.2 Leitura à primeira vista: aspectos psicológicos e motores

De acordo com Thompson e Lehmann (2004, p.145), a leitura musical à primeira vista (LMPV), do ponto de vista psicológico, é uma atividade “que exige uma sequência de movimentos para produzir uma resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real”⁷. Para os autores, LMPV possui três estágios cognitivos consecutivos que englobam a percepção da notação, o processamento da informação visual desta notação e a execução da programação motora para a geração dos movimentos necessários para realizar a atividade musical. Referente à percepção da notação, os autores consideram que:

[...] é um processo intrincado envolvendo rotinas de percepção de baixo nível assim como função cognitiva de alto nível. É provável que as rotinas de baixo nível sejam adquiridas do mesmo modo que aprendemos a ler, ou seja, decifra-se símbolos individuais primeiro e gradualmente aumenta-se a fluência [...]. É somente depois do desenvolvimento destas rotinas iniciais que a leitura à primeira vista [...] realmente começa (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.146)⁸.

No que concerne ao processamento cognitivo da informação visual, músicos mais experientes em LMPV costumam identificar padrões musicais familiares nas partituras sem olhar necessariamente nota por nota, sendo que possuem uma habilidade de reconhecimento e inferência de padrões musicais baseados no seu conhecimento e experiência prática do estilo musical que estão executando (LEHMANN; ERICSSON, 1996; WATERS; UNDERWOOD; FINDLAY, 1997; THOMPSON; LEHMANN, 2004), dependendo do contexto musical a que estão inseridos mais do que de suas capacidades de planejamento do que está por vir na partitura (WATERS; UNDERWOOD; FINDLAY, 1997). De acordo com Sloboda, para a construção de uma LMPV com perícia é necessário que o músico tenha desenvolvido “[...] em primeiro lugar, capacidades analíticas de audição de um tipo

⁷ “[...] it requires that a sequence of movements be produced in response to a succession of visual stimuli presented in real-time” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.145).

⁸ “Perceiving notation is an intricate process involving low-level perception routines as well as higher-level cognitive functioning. The low-level routines are most likely acquired in the same way that we learn to read, namely by slowly deciphering individual symbols at first and gradually increasing fluency [...]. It is only after these initial routines have been developed that sight-reading [...] really beings” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.146).

desenvolvido, que permitam ‘engancha-se’ às finas variações temporais e de intensidade que a tornam uma execução magistral, para depois *imitá-las*” (SLOBODA, 2008, p.114).

Para a realização da tarefa de LMPV é necessário que o músico ative sua coleção de sequências motoras previamente desenvolvidas, como por exemplo, padrões de movimentos escalares ou em arpejos e movimentações manuais comuns ao repertório que pretende realizar a performance. Deste modo, “[...] movimentos complexos são especificados pelas representações cognitivas de ações individuais, organizadas hierarquicamente dentro de programas”⁹ (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.148) que serão formados antes da execução propriamente dita ocorrer. Segundo os mesmos autores, “fatores não relacionados com o material musical em si podem afetar os requisitos do programas motores”¹⁰.

Para Hayward e Gromko (2009), a velocidade e a precisão na tarefa da LMPV dependem da capacidade de predição do instrumentista combinando três fatores: discriminação de padrões auditivos, raciocínio espacial e temporal e proficiência técnica. A tarefa de ler à primeira vista atrai a habilidade de processamento auditivo para criar uma imagem aural do material notado na partitura, ou seja, a realização proficiente de uma LMPV depende da capacidade de imaginar sonoramente o que pode ser ouvido e da capacidade da memória em organizar os conteúdos gráficos decifrando-os em unidade musicais significativas (LEHMANN; McARTHUR, 2002; SLOBODA, 2008; HAYWARD; GROMKO, 2009).

É comum que os leitores menos habilidosos abandonem indicações de interpretação (como expressão, fraseados e articulação) quando não conseguem abarcar todos os elementos da notação (McPHERSON, 1994, p.228 *apud* ARÔXA, 2012), tendendo a ler nota por nota, ao invés de unidades maiores e elementos estruturais, tais como finais de frase, cadências e secção de partes da música, elementos observados com mais predominância em performances à primeira vista de músicos mais habilidosos e experientes (Goolsby, 1994, p.121 *apud* ARÔXA, 2012).

⁹ “[...] complex movements are specified by cognitive representations of individual actions, arranged hierarchically into programs” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.148).

¹⁰ “[...] factors unrelated to the musical material itself may impact on the motor program requirements” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.149).

Segundo Sloboda:

[...] 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. Quando ouvimos a velocidade fenomenal da execução de um virtuose podemos explicá-la, sem que isso diminua seu caráter de façanha, lembrando que aquilo que chega aos nossos ouvidos como 20 notas separadas pode ser, para o executante, uma unidade integrada e automatizada" (SLOBODA, 2008, p.9).

De acordo com o autor, leitores experts em performance à primeira vista são aptos a reconhecer muito rapidamente e com sugestões mínimas da partitura os padrões musicais que lhe são familiares. Esta habilidade provém, conforme Thompson e Lehmann (2004, p.147), de um tipo de alta velocidade de conexão para memória de longo prazo adquirida pelos experts através de treinamento extensivo com a prática musical destes materiais. Sloboda acrescenta que:

A leitura musical provavelmente envolve *algum tipo* de reconhecimento de padrões que ocorrem com frequência, mas também é plausível que se apoie em alguma estratégia geral que organiza agrupamentos de notas os quais funciona mesmo quando os padrões são novos (SLOBODA, 2008, p.94).

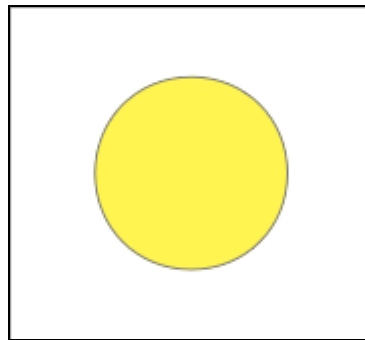
1.2.1 O movimento dos olhos na prática da leitura musical à primeira vista

De acordo com Sloboda (2008, p.89), a movimentação dos olhos sobre a página é a primeira conduta manifestada em situações de LMPVs. Essa ação possibilita a exposição à visão central de fragmentos sucessivos do material observado. Visto que nossos olhos são capazes de focar apenas uma pequena área do material que está sendo visualizado, realizamos vários “disparos” de olhar para construir o todo da imagem que pretendemos compreender. Lehmann, Sloboda e Woody (2007, p.114) exemplificam que nossos olhos funcionam como uma câmera que realiza “*snapshots*” sucessivos (ou seja, disparos de fotos sucessivos) de uma grande área para posteriormente construir uma imagem completa coadunando todas as pequenas imagens num todo. Segundo Sloboda, a distância aproximada de uma visão clara normal é de um círculo com aproximadamente uma

polegada (ou 2,54 centímetros) de diâmetro, conforme é possível observar na Figura 1 (abaixo). O autor acrescenta que,

[...] os mecanismos do sistema de movimento dos olhos operam de modo a dar ao leitor uma série de 'tomadas instantâneas' (também conhecidas como 'fixações') de tais círculos. Na leitura fluente, a duração de cada fixação é de aproximadamente 250ms (um quarto de segundo) e o olho se move de uma fixação para outra, numa varrida rápida, conhecida como movimento sacádico e que dura cerca de 50ms. As evidências disponíveis sugerem que recebemos informação visual apenas durante as fixações estáticas e não durante os movimentos sacádicos (SLOBODA, 2008, p.90).

Figura 1. Representação (através do ponto amarelo) da área aproximada da visão focada pelo olho



Esses pequenos saltos de olhos, denominados por Sloboda como *sacádicos*, não possuem movimentos aleatórios, mas também não são fixos. Estas movimentações oculares “dependem de (1) onde está acontecendo algo no campo visual, (2) onde esperamos que aconteça algo, e (3) que informações estamos tentando extrair”¹¹ (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p.115). De acordo com Lehmann, Sloboda e Woody (2007), nossos olhos precisam pular em torno de três a seis vezes por segundo de um ponto a outro para que se construa uma imagem de um todo coerente através do cérebro. Embora não seja possível ampliar o campo focal de visão por meio de treinamento, é possível obter entendimento e compreensão parcial da área da região periférica do nosso foco de observação.

Em estudos sobre o movimento dos olhos na tarefa da leitura musical, constatou-se que os olhos realizam deslocamentos verticais e horizontais,

¹¹ “[...] depends on (1) where in the visual field things are happening, (2) where we expect things to happen, and (3) what information we are trying to extract” (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p.115).

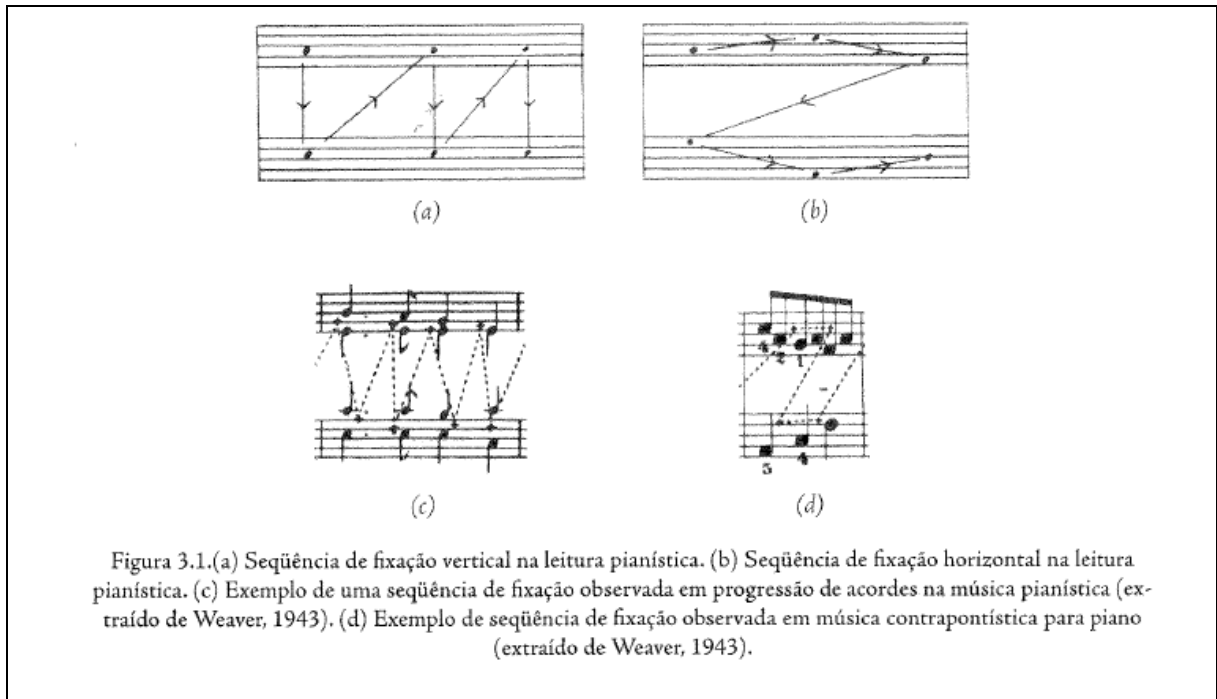
quantidade variável de retornos, levando a crer que as irregularidades dos movimentos oculares “estão sob controle cognitivo imediato” (SLOBODA, 2008, p.90). De acordo com pesquisas de Weaver (SLOBODA, 2008 *apud* VANNUYS; WEAVER, 1943; SLOBODA, 2008 *apud* WEAVER, 1943), a sequência de fixações dos olhos é determinada pelas características da música, tanto nos aspectos estruturais e texturais quanto na instrumentação. No caso da música para piano, em função de nossa limitação de observação focal ocular acima mencionada, torna-se impossível contemplar a visualização de todos os ícones presentes na notação musical nos dois pentagramas da partitura, sendo necessário, portanto, fixar um pentagrama de cada vez. Esta impossibilidade aplica-se também no caso do órgão de tubos, que possui habitualmente três pentagramas na maior parte das partituras do repertório tradicional para o instrumento. Atinente a isso, o autor acrescenta que:

Poder-se-ia imaginar que a melhor estratégia a ser adotada na leitura pianística deveria ser a varredura vertical do sistema (para cima ou para baixo), seguida de um deslocamento à direita e de uma nova varredura [...]. Weaver encontrou que este padrão era de fato utilizado no caso de músicas homofônicas com acordes. Contudo, quando a música era contrapontística, ele encontrou sequências de fixações que eram agrupadas em varreduras horizontais numa única linha, com um retorno posterior à outra linha (SLOBODA, 2008, p.91).

Na Figura 2 (página 16) estão ilustradas as movimentações de olhos de acordo com as pesquisas de Weaver. Para Sloboda (2008), os procedimentos visuais e práticos no decorrer da LMPV diferem nos distintos tipos de estruturas musicais, sendo importante aos instrumentistas terem uma previsão das unidades estruturais dos materiais musicais que irão executar para planejarem a sua execução de acordo com o material em questão, em busca de uma performance fluente e rápida:

Aparentemente, a estratégia geral consiste em identificar unidades estruturais significativas em fixações sucessivas. Na música homofônica, essas unidades são acordes, então é necessário colher amostras de ambos os pentagramas em fixações sucessivas. Na música contrapontística, as unidades significativas são os fragmentos melódicos que se estendem horizontalmente no curso de um único pentagrama (SLOBODA, 2008, p.92).

Figura 2. Movimento dos olhos de acordo com a textura musical (homofônica e contrapontística)



Fonte: Sloboda (2008, p.91).

De acordo com Waters e Underwood (1998), os músicos mais experientes realizam mais fixações nas partituras se comparados ao mais iniciantes. Contudo, os mais experientes realizam fixações mais curtas para cada ponto de visualização. De modo geral, os músicos mais veteranos tendem a olhar mais à frente do ponto em que estão tocando na partitura, realizando uma leitura antecipada com mais fluência e não se fixam em todas as notas da partitura como os iniciantes costumam fixar-se (THOMPSON; LEHMANN, 2004). Os mais experientes tendem a ler de seis a sete notas à frente em uma linha melódica, enquanto os mais principiantes leem de duas a três (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007 *apud* BEAN, 1938).

Pesquisas envolvendo “*eye-hand span*” (separação entre a posição do olho e a posição da mão na prática da LMPV) evidenciam que os músicos mais experientes possuem um índice significativamente mais rápido do que os iniciantes na velocidade de respostas frente aos estímulos musicais, sugerindo que eles armazenem mais informações em seus *buffers* de memória do que os mais novatos (FURNEAUX; LAND, 1999, p.2435). Por conseguinte, para Waters, Underwood e Findlay (1997) a proficiência em leitura musical à primeira vista está associada à rapidez de percepção de notas (ou grupos de notas) e padrões na partitura e, conforme os

autores, os músicos mais experientes dependem mais do contexto musical do que necessariamente do planejamento do material musical à frente na partitura.

1.3 O aprendizado em leitura à primeira vista

A leitura musical à primeira vista não costuma ser ensinada no período do desenvolvimento infantil, tampouco é instruída de maneira rigorosa, como ocorre com as palavras, visto que não é necessário que músicos sejam capazes de ler à primeira vista para a realização de tarefas musicais convencionais (SLOBODA, 2008, p.88). Segundo Costa (2011, p.270),

Um estudante de piano primeiramente reconhece uma nota de cada vez e, aos poucos, vai desenvolvendo a habilidade de reconhecer várias notas de uma só vez, até reconhecer padrões, como uma escala, um acorde ou uma passagem típica da linguagem de um compositor (COSTA, 2011, p.270).

Conforme Thompson e Lehmann (2004, p.153), “melhorar a leitura à primeira vista é comumente apresentado como uma questão de tentativa e erro, sendo a metodologia simplesmente praticar lentamente e gradualmente aumentar a velocidade e complexidade desejadas”¹². De acordo com Lehmann e McArthur (2002), as habilidades de LMPV são altamente treináveis e as habilidades mais satisfatórias dos músicos que realizam esta atividade justificam-se pela sua quantidade de experiências relevantes e o tamanho de sua base de conhecimento. Como justifica Zabala (1998), referente a aprendizagem de conteúdos procedimentais na educação,

A exercitação múltipla é o elemento imprescindível para o domínio competente. [...] Não basta realizar [somente] uma vez as ações do conteúdo procedimental. É preciso fazê-lo tantas vezes quantas forem necessárias até que seja suficiente para chegar a dominá-lo, o que implica exercitar tantas vezes quantas forem necessárias as diferentes ações ou passos destes conteúdos de aprendizagem (ZABALA, 1998, p.45).

Uma leitura à primeira vista eficiente pode possibilitar que estudantes de música progridam com mais rapidez e eficácia na compreensão de aspectos musicais globais, seja do ponto de vista técnico quanto expressivo, auxiliando o estudante em seu preparo como músico profissional e independente (COSTA, 2001 *apud* HARREL, 1996), visto que “a habilidade musical de tocar com pouco ou

¹ “Improving sight-reading is commonly presented as a matter of trial and error, the methodology being simply to practice slowly and gradually build up to the desired speed and complexity” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.153).

nenhum ensaio pode ser considerada como uma atividade reconstrutiva que envolve alto nível de processos mentais”¹³ (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p.135). Thompson e Lehmann (2004) acreditam que os músicos possam se beneficiar com a prática da leitura à primeira vista (assim como da improvisação), visto que os benefícios que o desenvolvimento da habilidade de ler à primeira vista podem proporcionar incluem a ampliação a possibilidade da capacidade musical global dos músicos

Em pesquisa com pianistas, Banton (1995) identificou que a ausência de treinamento em leitura produz uma necessidade abundante de controle e localização das mãos no teclado, dificultando a manutenção dos olhos na partitura. Infere-se, portanto, a necessidade de treinamento de localização das notas no instrumento em busca da promoção de uma autonomia visual na localização topográfica dos dedos no teclado (e na pedaleira, no caso do órgão de tubos). Não se apresentando a necessidade de olhar muitas vezes para o instrumento em busca da localização das notas no decorrer da prática da LMPV, pode-se realizar uma visualização mais eficiente da partitura ao longo da realização da tarefa.

A prática de correpetição demonstrou-se eficaz no desenvolvimento da habilidade de ler música à primeira vista (THOMPSON; LEHMANN, 2004; COSTA, 2011), todavia, experiência de correpetição e quantidade de conhecimento e aquisição de repertório demonstraram-se como fatores estatisticamente independentes. Thompson e Lehmann apontam que:

A maioria dos pianistas começa a correpetir cerca de 3 anos após começar suas aulas de piano e trabalham com instrumentistas e cantores que podem acomodar-se tecnicamente no piano. Gradualmente a correpetição torna-se mais exigente. À medida que este ciclo continua, as habilidades de leitura à primeira vista melhoram, assim como as habilidades gerais pianísticas (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.153)¹⁴.

¹³ “The ability to perform with little or no rehearsal may be regarded as a reconstructive activity than involves higher-level mental processes” (LEHMANN; McARTHUR, 2002, p.135).

¹⁴ “Most pianists start accompanying about 3 years after beginning piano lessons and work with instrumentalists and singers that they can technically accommodate at the piano. Gradually, their accompanying becomes more demanding. As this cycle continues, sight-reading skills improve, as do general pianist skills (THOMPSON; LEHMANN, p.153).

1.3.1 Estratégias para o aprimoramento da leitura musical à primeira vista

Foram encontradas poucas pesquisas enfatizando aplicabilidades pedagógicas de melhora das práticas de LMPV. Sloboda (2008) sugere como estratégia efetiva para o aprimoramento dos músicos na prática da LMPV a observação de agrupamento de padrões como o compasso, por exemplo. De acordo com o autor, utilizar o compasso como unidade de performance pode ser uma estratégia satisfatória para melhorar o potencial de visualização do intérprete, visto que geralmente o compasso contempla um ponto de divisão e localização para inícios e finais de frase. Ademais, o compasso também funciona como um organizador métrico. Para Sloboda, utilizar organizadores métricos pode ser uma ferramenta eficaz na busca da incorporação de regularidade de pulso, colaborando na fluência e andadura do trecho musical a ser interpretado à primeira vista. Outras estratégias são sugeridas por Lehmann e McArthur (2002, p.147), tais como: bater com palmas o ritmo notado e marcar os tempos na partitura, praticar LMPV utilizando metrônomo ou *playback* simultaneamente à execução da leitura, desenhar linhas verticais na partitura demonstrando o alinhamento das notas e tocar com outros instrumentos, realizando música em conjunto.

Thompson e Lehmann (2004) apontam inúmeras sugestões de estratégias para o melhoramento da habilidade em LMPV para estudantes de música. Conforme os autores, mesmo os músicos que não tenham intensão de realizar a prática de LMPV em sua trajetória musical provavelmente beneficiar-se-ão com o desenvolvimento da habilidade, pois o estudo e a prática da LMPV podem trazer novos níveis de consciência musical e um beneficiamento na capacidade global dos estudantes. Esse beneficiamento deve-se ao fato de as habilidades desenvolvidas na prática da LMPV serem “fortemente dependentes do mesmo conhecimento e habilidades psicomotoras que sustentam uma performance bem sucedida, memorização e (até certo ponto) práticas de música em conjunto¹⁵”. Para os autores, a habilidade de ler à primeira vista instiga nos músicos a capacidade de adaptar as habilidades a um ambiente de mudança, visto que lidar com o imprevisto lhes proporciona um ambiente de desafio e, posteriormente, aprendizado.

¹⁵ “[...] they are heavily reliant on the same knowledge and psychomotor skills that underpin successful performance, memorization, and (to an extent) ensemble playing” (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.157).

Tornar-se o mais familiarizado possível com o estilo musical do repertório que se pretende realizar as tarefas de LMPV pode ser uma estratégia benéfica para potencializar as habilidades no desenvolvimento da execução, pois o amplo conhecimento do estilo a ser interpretado é fundamental para a execução proficiente de uma performance à prima vista (THOMPSON; LEHMANN, 2004; SLOBODA, 2008). Thompson e Lehmann (2004, p.154) sugerem aos estudantes que a audição de gravações assim como a leitura de partituras são maneiras eficazes de aquisição de conhecimento de repertório musical. Uma recomendação que os autores fazem é que os estudantes devam fazer perguntas sobre o conteúdo musical que estão ouvindo, com o intuito de ampliar sua acuidade no conhecimento estilístico de variados repertórios musicais. Outro fator importante relatado pelos autores é o domínio das sequências motoras para a execução de padrões específicos, estimulando que os estudantes construam seus exercícios de estudo:

Embora existam muitos livros de exercícios técnicos disponíveis, pode ser mais benéfico criar o seu próprio. Isso requer não só tocar um(ns) exercício(s) até atingir um alto nível de competência, mas também analisar a música para extrair os aspectos mais relevantes dela. Isso [...] é uma boa maneira de expandir a base de conhecimento (THOMPSON; LEHMANN, p.154)¹⁶.

Outrossim, os autores sugerem exercícios de visualização concentrada de partituras para posterior escrita em pauta dos elementos da partitura que os estudantes recordarem. Por fim, sugerem que os músicos ao realizarem uma atividade de desenvolvimento de LMPV devam escolher o andamento de acordo com as suas possibilidades de realização das partes mais difíceis, cuidando para não irem mais rápido do que o andamento possível naquele setor da peça.

1.3.2 Autorregulação na leitura musical à primeira vista

Em pesquisa sobre LMPV realizada com organistas (ROCHA, 2013), constatou-se que o uso de mecanismos para autocontrole das interpretações são

¹⁶ “While there are many books of technical exercises available, it can be more beneficial to create your own. This requires not only playing the exercise(s) until you achieve a high level of competence, but also analyzing the music to extract the most relevant aspects from it. This, again, is a good way to expand the knowledge base (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.154).

ferramentas eficazes como estratégias de autoavaliação para o desenvolvimento de práticas de melhoramento em LMPV. A utilização de gravações em áudio e/ou vídeo das próprias práticas de LMPV dos praticantes pode ser uma ferramenta útil para identificação dos tipos de erros cometidos ao longo da performance. Gravar a si, de preferência aliado a relatos escritos da própria performance, demonstra-se uma importante ferramenta de análise do *autorrendimento* no decorrer da tarefa de LMPV (DANIEL, 2001; THOMPSON; LEHMANN, 2004; ROCHA, 2013). Ademais, é importante que os estudantes desenvolvam as suas próprias estratégias em busca de uma eficaz construção de conhecimento das habilidades musicais necessárias à tarefa de ler à primeira vista. De acordo com Jørgensen (2004, p.87), referente à prática musical individual, “todo o praticante – do estudante ao músico profissional – deve ter um completo conhecimento do seu repertório de estratégias e deve poder controlar, regular e explorar esse repertório”¹⁷. De acordo com o educador Antoni Zabala:

A reflexão sobre a própria atividade permite que se tome consciência da atuação. Como também sabemos, não basta repetir um exercício sem mais nem menos. Para poder melhorá-lo devemos ser capazes de refletir sobre a maneira de realizá-lo e sobre quais são as condições ideais de seu uso. Quer dizer, é imprescindível poder conhecer as chaves do conteúdo para poder melhorar sua utilização (ZABALA, 1998, p.45).

Destarte, ao identificar os tipos de erros cometidos nas execuções das leituras através da autoanálise, os músicos podem conscientizar-se dos equívocos aos quais são mais propensos a cometer e desenvolver estratégias que contemplem o aprimoramento das habilidades técnicas que possuem mais fragilidades (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p.115).

¹⁷ “Every practitioner – from the student to the professional musician – must have a thorough knowledge of his or her *repertory* of strategies and must be able to control, regulate, and exploit this repertory” (JØRGENSEN, 2004, p.87).

1.4 Pesquisas em leitura musical à primeira vista: o estado da arte no Brasil

Foram encontradas dezesseis publicações acadêmicas brasileiras envolvendo estudos de LMPV. Os estudos direcionam-se primordialmente às práticas de leitura ao piano e ao violão. As pesquisas englobam a influência da memória, as relações de ensino e aprendizagem e aspectos cognitivos relacionados à LMPV. Ademais, alguns estudos abordaram a LMPV como ferramenta na prática da correpetição pianística e outros, o lugar da LMPV nas estruturas curriculares de instituições de ensino musical brasileiras.

A dissertação de mestrado em Educação Musical de Ana Consuelo Ramos (2005), intitulada "Leitura prévia e performance à primeira vista no ensino do piano complementar: implicações e estratégias pedagógicas a partir do Modelo C(L)A(S)P de Swanwick", enfoca uma reflexão referente à importância de processos de iniciação ao piano, focalizando princípios e estratégias que conduzam à leitura de partituras ortocrônicas de forma gradativa, sistematizada e contextualizada. Os sujeitos de pesquisa foram alunos do curso de Bacharelado em Música (com habilitação em canto) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Procurou-se averiguar a importância da realização da leitura prévia da partitura antes da execução utilizando como fundamentação teórica o Modelo C(L)A(S)P, de Keith Swanwick (1979), traduzido no Brasil como Modelo TECLA (englobando Técnica, Execução, Composição, Literatura e Apreciação musicais). Segundo a autora, estratégias pedagógicas que incluem performances sem partitura e hábitos de realização de leituras prévias podem contribuir para a otimização da leitura musical ortocrônica, auxiliando em a compreensão mais abrangente de determinada obra, assim como, contribuindo para o desenvolvimento de uma LMPV mais refinada. Segundo a autora, referente à utilização da leitura mental anterior à prática da performance como fator de auxílio para uma maior compreensão de repertório e melhora no desenvolvimento da LMPV:

O hábito da *leitura prévia* poderá favorecer a autonomia do aluno, em seus processos de aprendizagem de uma partitura nova, instigando-o independentemente ao professor, a obter uma apreensão mais imediata e uma concepção mais abrangente da obra estudada. Com a prática da *leitura prévia* o estudante poderá alcançar competências que se sustentam no desenvolvimento da audição interna, proporcionando, desta forma, uma não-dependência, também, em relação ao próprio instrumento, ou seja, ele torna-se capaz de analisar e compreender uma obra musical, sem a necessidade de tocá-la ou cantá-la (RAMOS, 2005, p.150).

O artigo "O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para leitura à primeira vista", de Sérgio di Paiva e Sonia Ray, versa sobre aspectos da LMPV de grades corais abertas, baseado em relatos de experiências práticas de pianistas com correpetição coral. Utiliza uma abordagem *gestáltica*, baseada na percepção visual, relacionando possíveis estratégias de abordagem na prática da redução pianística de trechos de grades corais. Segundo os autores, a configuração de um desenho fechado da grade da partitura, obtido no primeiro contato com a partitura, poderá fornecer informações sobre quais aspectos devem ser priorizados no momento da execução da LMPV. Como resultado, os autores sugerem um possível roteiro de observação sistemática, incluindo elementos que poderão auxiliar nas escolhas de prioridades no decorrer da execução da grade coral. Os pontos inclusos no roteiro abrangem:

1. Observação de informações referentes a dados textuais das peças (título, compositor, datas) para auxílio da interpretação estilística: "O cruzamento de dados estilísticos da obra trarão uma concepção do tipo de acompanhamento ou suporte que se dará ao coro" (PAIVA; RAY, 2006, p. 1069);
2. Exame dos elementos básicos tais como claves e armaduras, divisão de vozes, fórmulas de compasso, andamento e caráter;
3. Visualização do "desenho" da partitura, incluindo pontos de ritmos mais rápidos ou complexos, mudanças de padrões, ocorrência de acidentes, mudanças de texturas, aspectos contrapontísticos (movimentos melódicos ascendentes, descendentes e movimentos contrários de vozes).

Segundo os autores, "a percepção visual da peça é rica de infimos elementos que norteiam nossa compreensão da peça de maneira integral" (PAIVA; RAY, 2006, p. 1069). A pesquisa buscou fornecer uma maneira didática de auxiliar os instrumentistas na tarefa de correpetição coral.

O trabalho intitulado "Um olhar reflexivo sobre a leitura musical à primeira vista realizada por pianistas", de Aillyn da Rocha Unglaub (2006), tem como objetivo do estudo foi realizar uma revisão de bibliografia em LMPV e averiguar como estudantes de piano utilizam a LMPV nas suas práticas musicais. Na pesquisa foram aplicados questionários com estudantes de música da UDESC. A partir desses questionários, concluiu-se que a maioria dos alunos envolvidos na pesquisa acredita

que a prática da LMPV deve ser desenvolvida e que os estudantes que necessitam dessa habilidade ao longo de sua vida musical possuem mais aptidão na realização. Constatou-se também que a maioria dos estudantes consultados possuía dificuldade na manutenção da pulsação rítmica ao longo da realização de uma LMPV, segundo suas respostas no questionário. A autora afirma que é importante o conhecimento da topografia do teclado para a realização de LMPV ao piano sem flutuação rítmica, visto que a necessidade de consultar o posicionamento das notas no instrumento é um fator que ocasiona flutuação rítmica na execução. Ademais, Unglaub conclui ser importante a realização de uma leitura visual prévia da partitura antes da realização da LMPV propriamente dita, em busca de reconhecer antecipadamente o conteúdo musical que será executado.

O Prof. Dr. Milson Fireman publicou três estudos sobre LMPV. O primeiro trabalho, publicado 2008, intitulado "O papel da memória na leitura à primeira vista", teve como objetivo reunir e discutir conceitos relacionados à utilização da memória ao longo da prática de LMPV. A partir da revisão de estudos sobre cognição, habilidades mnemônicas, cinestésicas, perceptivas e de resolução de problemas, aspectos que, segundo o autor, estão envolvidos no processo de LMPV e podem ser desenvolvidos através da prática da leitura musical, Fireman concluiu que a memória tem um papel fundamental na fluência da leitura e da execução de peças musicais e pode ser aprimorada através de treinamentos específicos. Segundo o autor:

Ao buscar uma coerência estrutural o instrumentista, consciente ou não, está sendo ajudado por sua memória implícita. Dispositivos da memória recebem e processam os estímulos sensoriais para que as respostas sejam coerentes com as representações mentais já presentes no indivíduo (FIREMAN, 2008, p. 5)

O segundo trabalho de Fireman envolvendo LMPV foi sua tese de doutorado intitulada "Leitura musical à primeira vista ao violão; a influência da organização do material de estudo" (2010). O trabalho teve como objetivo observar se estudantes do curso licenciatura em música realizaram modificações na prática de LMPV após serem submetidos à influência de materiais de estudo fornecidos pelo autor. Participaram da pesquisa onze estudantes da Universidade Federal de Alagoas. Estes, apresentaram diferentes desempenhos na prática da LMPV de acordo com a organização do material para estudo fornecido pelo autor. Foram utilizados ao longo da pesquisa, questionários, diários de estudo, testes de leitura com acompanhamento de áudio, exame oftalmológico e, ao término das coletas de

dados, avaliação dos materiais por juízes externos. Fireman constatou que iniciar o estudo musical na infância provavelmente pode promover com mais eficácia o desenvolvimento de habilidades perceptivas que contribuem para a prática da LMPV, visto que o participante que iniciou os estudos musicais mais cedo (e com partitura) dentre os demais foi o que melhor desempenho obteve ao longo da pesquisa. Ademais, os estudantes que declararam ter menos experiência musical ocuparam os últimos lugares nas avaliações dos juízes externos.

O terceiro trabalho de Fireman envolvendo LMPV é o artigo publicado em 2010 sob o título "O ensino da leitura musical à primeira vista". Neste trabalho o autor realiza um levantamento bibliográfico de trabalhos que apontaram sugestões e/ou estratégias para o ensino-aprendizagem da LMPV. Fireman busca conscientizar e estimular docentes de música a buscar informações sobre estudos relacionados à LMPV, visto que a perícia de ler à primeira vista é exigida em diversos testes ou concursos de música. Constata que muitos professores de música exigem a habilidade de ler à primeira vista, entretanto, não orientam seus alunos em como desenvolvê-la e "quando o fazem, simplesmente dizem que os alunos devem olhar trechos adiante, enquanto executam partes anteriores" (FIREMAN, 2010b, p. 32).

Maria Elisa Ferreira Risarto apresentou em 2010 a dissertação de mestrado "Leitura à primeira-vista e o ensino de piano, foi utilizado o modelo investigativo de pesquisa-ação. Demonstra a importância da existência da disciplina de LMPV ao piano nos cursos de música como suporte pedagógico para auxiliar o desenvolvimento da performance dos estudantes. Risarto aponta para a carência do ensino de LMPV nos currículos universitários de música. Primeiramente, avaliou os resultados pedagógicos obtidos no curso de LMPV para pianistas, realizado na Escola Municipal de Música de São Paulo, onde foi adotado o método "Introduction to sight-reading at the piano or other keyboard instrument" (1972), de Wilhelm Keilmann. Segundo a autora, "a metodologia de 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" (RISARTO, 2010, p. 112). Ademais, professores de piano e pianistas foram entrevistados, objetivando averiguar de que forma a habilidade de LMPV é incorporada no cotidiano destes instrumentistas e professores. A autora enfatiza a relevância de aliar informações de caráter teórico no que tange ao desenvolvimento

de procedimentos metodológicos nos cursos de LMPV, utilizando o modelo de aprendizagem musical de Gordon:

A visão sequencial 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 subsequentemente a leitura à primeira vista terá melhor desenvolvimento. Portanto, o aprendizado da lecto-escrita musical é um subsunção para o desenvolvimento da leitura à primeira vista (RISARTO, 2010, p.111)

A autora identificou também a importância do aprendizado anterior de lecto-escrita musical, embora tenha sido observado que

[...] nem sempre o aprendizado anterior de lecto-escrita musical obedece a um trabalho sequencial dos conteúdos teórico-musicais, vivenciados anteriormente, produzindo um hiato entre o nível de leitura musical do pianista e o seu desenvolvimento performático (RISARTO, 2010, p. 9).

Risarto concluiu em seu estudo que a LMPV deve ser praticada desde o início do aprendizado musical dos estudantes de forma gradativa, proporcionando um equilíbrio entre o desenvolvimento e aprendizado da lecto-escrita musical e a execução musical, pois "a presunção de que um bom leitor musical será um bom intérprete é equívoca" (RISARTO, 2010, p. 113).

Na tese de José Francisco da Costa, intitulada "Leitura à primeira-vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa" (2011), o autor argumenta que os estudantes de piano, em sua maioria, não recebem o devido treinamento em leitura ao longo dos anos de sua formação, o que pode comprometer o desenvolvimento de suas habilidades em leitura e compreensão musical. Sua pesquisa foi dividida em três etapas:

1. Constatação de uma lacuna no treinamento em LMPV de estudantes de graduação em piano;
2. Criação de um laboratório experimental em LMPV direcionado à colaboração pianística (o foco principal do trabalho);
3. Confirmação do déficit de treinamento em LMPV ao longo da formação de pianistas experientes e atuantes em âmbito profissional na área de correpetição.

Costa acredita que há uma deficiência na formação dos pianistas em relação à prática de LMPV, argumentando que uma atenção específica à leitura ortocrônica na formação inicial destes instrumentistas pode promover uma melhora na habilidade de ler à primeira vista, assim como é capaz de promover progressos na compreensão da música. Segundo o autor, há uma preocupação demasiada com a performance e técnica pianísticas ao longo das formações, negligenciando o treinamento de leitura de peças novas ou exercícios para esta finalidade, acrescentando:

Especialmente em algumas atividades relacionadas à música feita em conjunto, o pianista precisa ter a habilidade de ler a primeira-vista com desenvoltura e conseguir, através de uma leitura eficiente, preparar o repertório em pouco tempo. Entretanto, leitura à primeira-vista é considerada por muitos jovens pianistas uma habilidade inata, exigindo grandes esforços para adquiri-la. O fato é que os estudantes de piano, em sua maioria, não recebem o devido treinamento em leitura ao longo dos anos de sua formação, criando-se uma lacuna entre o nível de dificuldade do repertório solo e o da capacidade de reconhecimento, durante a leitura à primeira-vista, das informações contidas na partitura (COSTA, 2011, p. xi).

No decorrer do laboratório experimental, a segunda parte do trabalho, o autor utilizou o formato de encontros-aula e percebeu, ao final de sua abordagem, alguns resultados, tais como: mudança de mentalidade em relação à LMPV, sendo que os participantes deixaram de ter medo e sentiram-se capazes de realizar as leituras; mudança de comportamento ao longo das práticas, em função do conhecimento de ferramentas como a leitura antecipada e leitura seletiva; crescimento artístico a partir do envolvimento com a escuta dos demais músicos, tocando junto a eles e, ampliação de domínio de repertório pelo contato com obras de estilos e linguagens distintos. O autor recomenda a prática de música em conjunto e a correpetição em coros como atividades proveitosas para potencializar a habilidade de leitura à primeira vista em pianistas.

O artigo intitulado "Considerações iniciais sobre leitura à primeira vista, memorização e a disciplina Percepção Musical", de Cristiane H. Vital Otutumi (2011), apresentou aspectos referentes à memorização e à LMPV contidos em disciplinas de Percepção Musical. Segundo a autora, através de sua pesquisa bibliográfica, o trabalho da memória é fundamental nas diferentes atividades musicais, incluindo nas práticas de LMPV. Otutumi sugere uma maior comunicação entre as áreas de pedagogia e cognição musical, visto que:

[...] a aproximação de estudos da Cognição Musical [com a percepção musical] pode promover reflexões significativas para o campo pedagógico da área, incentivando outras perspectivas e uma possível melhoria nas práticas e no desempenho de todos na sala de aula (Otutumi, 2011, p. 16).

O Prof. Dr. Eduardo Vagner Soares Pastorini desenvolveu dois trabalhos envolvendo LMPV ao violão. O primeiro, sua dissertação de mestrado (2011) intitulada "Leitura à primeira-vista no violão: um estudo com alunos de graduação", discorreu sobre a dificuldade na tarefa de ler à primeira vista ao violão. Pastorini apontou como um dos principais motivos de dificuldade nesta tarefa o fato de uma mesma nota poder ser tocada em diferentes lugares do braço do violão, o que gera diversas possibilidades de digitação para uma determinada passagem musical. Em seu estudo, o autor contou com onze sujeitos de pesquisa, em diferentes estágios de desenvolvimento no instrumento. Pastorini utilizou como ferramentas metodológicas filmagens de trechos executados pelos participantes, questionários, entrevistas semiestruturadas e testes, com a finalidade de verificar se a habilidade motora dos participantes influenciou em seus desempenhos nas tarefas solicitadas. Foram investigados os procedimentos adotados pelos participantes ao longo da execução à primeira vista de trechos compostos pelo autor. A pesquisa não contemplou a influência de aspectos relacionados às escolhas de digitação da mão direita.

Os resultados demonstraram que as principais dificuldades encontradas na tarefa de LMPV com os violonistas desta pesquisa foram as escolhas de digitação na mão esquerda, a retenção das alterações de armadura de clave na memória dos participantes e a tonalidade dos excertos. Constatou-se também que o tempo declarado pelos participantes referente aos seus estudos semanais ao instrumento não refletiu necessariamente em melhores ou piores resultados na prática da LMPV. Outrossim, em vista de os participantes que praticavam música de câmara e/ou canto coral terem obtido maior sucesso nas suas execuções, infere-se que estas práticas podem beneficiar a tarefa de LMPV ao violão. O autor sugere também a prática de progressões harmônicas em diferentes tonalidades em forma de improviso como uma ferramenta eficaz para a melhoria da LMPV de violonistas em um contexto de música tonal.

O segundo trabalho de Pastorini, abordando a temática LMPV, publicado em 2016, é sua tese de doutorado intitulada "Leitura à primeira vista ao violão: três

estudos de caso em diferentes contextos acadêmicos com estudantes e violonistas profissionais". Na pesquisa, realizada entre 2014 e 2015, Pastorini realizou três estudos englobando estudantes dos níveis básico, superior e pós-graduação de três instituições de ensino, incluindo estudantes de diferentes níveis de proficiência ao violão, no Estudo A o autor contou com estudantes de nível iniciante, no Estudo B, de nível avançado, e no Estudo C, alunos de nível misto. Concernente ao Estudo A, o autor constatou que:

[...] a incipiência aural afetou no resultado de tarefas de transcrição e execução de um trecho melódico e de composição melódica, sugerindo que os melhores desempenhos estiveram mais baseados na memória motora de localização das notas (PASTORINI, 2016, p. viii).

Referente ao Estudo B, "a experiência musical e com o estudo de repertório por partituras demonstrou maior influência com os desempenhos, principalmente com a questão do componente aural" (PASTORINI, 2016, p. viii). Já no Estudo C, os resultados demonstraram que os participantes com os melhores desempenhos mostraram maior paridade entre suas experiências musicais e experiências de estudo de repertório com partitura.

Evidenciou-se nos Estudos A e B que a experiência com repertórios influenciou a realização da LMPV dos excertos, todavia, isto não ocorreu no Estudo C, demonstrando que lacunas na formação dos sujeitos da pesquisa acarretaram desempenho não tão satisfatório ao longo da LMPV dos excertos da pesquisa. Participantes do curso superior de música apresentaram um número significativamente menor de erros de performance, assim como demonstraram uma maior autonomia no transcorrer da realização das sessões dos exercícios. Pastorini constatou que "a experiência musical adquirida com atividades como tocar de ouvido e improvisar, somadas à experiência com estudo de repertório por partituras, influenciaram mais significativamente nos melhores desempenhos" (PASTORINI, 2016, p. 134), sugerindo a prática de laborações distintas para o aperfeiçoamento da prática da LMPV ao violão. Ademais, apontou que "o treino de leitura à primeira vista, seja por exercícios ou diretamente através do repertório, torna-se importante para uma maior consciência das atitudes típicas da tarefa" (PASTORINI, 2016, p.134).

Duas publicações de autoria de Ricardo Alexandre de Melo Arôxa foram encontradas: a primeira é um artigo de 2012 onde o autor apresenta um recorte de

sua dissertação de mestrado, destacando a importância da LMPV na formação do violonista, tendo como base a escrita de partitura ortocrônica e a scordatura (afinação) padrão do violão. Arôxa propõe-se a demonstrar recomendações de autores de métodos comerciais para a aquisição, prática e desenvolvimento da habilidade de ler música à primeira vista e como estes autores dialogam com a literatura acadêmica. Segundo sua análise, os métodos examinados apresentaram preocupações pedagógicas coadunáveis com as pesquisas consultadas. Baseados nos métodos analisados, sugeriu cinco estratégias em busca do aperfeiçoamento da prática de LMPV ao violão, englobando: bater o ritmo com a mão, imprimir expressão na leitura, imaginar os sons escritos no braço do instrumento antes de tocar, procurar padrões e antecipar a visão.

O segundo estudo de Arôxa foi publicado em 2013: sua dissertação de mestrado em Educação Musical, intitulada "Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista". O objetivo do trabalho foi investigar estratégias de ensino e aprendizagem de LMPV ao violão. O autor utilizou em sua metodologia pesquisas bibliográficas e documentais, além de entrevistas semiestruturadas com violonistas com prática frequente de LMPV e carreira musical consolidada. Segundo o autor, a aquisição de uma proveitosa habilidade de LMPV pode configurar-se como uma importante ferramenta para o conhecimento de repertórios novos, para possibilitar a dinamização de um ensaio em grupo e para promover a melhoria na agilidade de construção do repertório de concerto. As estratégias citadas pelo autor no artigo publicado em 2012 são retomadas e melhor desenvolvidas nessa dissertação. Segundo Arôxa, "o tempo de experiência com o instrumento e contato com a escrita ortocrônica, tanto não é o único meio, como também não é determinante para o desenvolvimento da leitura" (ARÔXA, 2013, p. 167). O autor sugere que o uso de estratégias práticas específicas pode aprimorar o desenvolvimento da habilidade de ler à primeira vista. Arôxa também aponta que o contato precoce com a lecto-escrita musical e com a prática do instrumento em período síncrono ao desenvolvimento da linguagem verbal demonstra-se um pressuposto plausível para justificar a satisfatória aptidão em leituras à primeira vista dos instrumentistas pesquisados. Por fim, o autor considera importante a inserção de disciplinas de LMPV nos contextos curriculares acadêmicos, com vistas a aperfeiçoar a habilidade dos estudantes, sob o auxílio dos professores, com base em pesquisas acadêmicas e práticas autorregulatórias.

A dissertação de mestrado de Cinthia Ruivo, intitulada "O pianista colaborador: um estudo com os alunos de bacharelado em instrumento-piano da UDESC" (2015), tendo como objetivo discutir como a prática de correpetição ao piano é realizada no contexto de ensino de piano na UDESC. A autora descreveu habilidades que caracterizam a atividade de correpetição, dando ênfase à prática da LMPV. Foram realizados também uma investigação acerca do desenvolvimento da formação de pianistas na UDESC e um relato sobre uma oficina englobando alunos de piano daquela instituição, com o intuito de identificar ou não a atividade de correpetição nas expectativas artísticas e profissionais dos estudantes do curso de bacharelado em piano. As ferramentas metodológicas do estudo incluíram relatórios diários escritos, gravações em vídeo, questionário e entrevista. Foi utilizado o método "Ich Spiele vom Blatt Schule des Prima-Vista-Spiels für Klavier und andere Tasteninstrumente", de Wilhelm Keilmann (1970), trabalho que, segundo autora, "organiza de forma gradual e progressiva os passos para a realização da leitura à primeira vista, além de oferecer exercícios em ordem crescente de dificuldade para que o aluno desenvolva aos poucos essa habilidade" (RUIVO, 2015, p. 147). Ruivo sugere que para o desenvolvimento satisfatório da habilidade de ler à primeira vista é necessário um estudo diário aliado a um material de apoio adequado, com auxílio de um professor.

O preparo supervisionado e direcionado para essas habilidades [de leitura à primeira vista] durante os anos de estudos dos pianistas parece ser uma perspectiva viável e atraente de renovação das práticas musicais no ambiente acadêmico, possibilitando uma maior interação entre os pianistas e os demais músicos, e preparando-os de forma mais eficiente para a atuação profissional (RUIVO, 2015, p. 147).

Ruivo verificou que a prática de LMPV foi ausente no processo de formação dos estudantes investigados e observou-se uma diferença considerável de desempenho dos estudantes pesquisados ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Danilo Bogo, em artigo intitulado "Aplicação de conceitos da psicologia cognitiva na construção de automatismos na leitura musical" (2016), versa sobre a influência da psicologia cognitiva no processo de ensino-aprendizagem da leitura musical, com a finalidade de promover um avanço na melhora do desempenho em LMPV. É apresentada no trabalho a arquitetura cognitiva relacionada a uma tarefa de leitura musical, concluindo-se que o conhecimento do processo cognitivo pode

influenciar as estratégias de ensino/aprendizagem na leitura musical, concluindo-se que:

[...] a simples descrição do nosso processo cognitivo pode influenciar nossa maneira de ensinar/aprender a leitura musical, levando-nos, por exemplo, a compreender os limites da memória de trabalho (MT) e a importância dos *chunks*; a automatização dos movimentos; e a organização entre os três tipos de conhecimento (declarativo, procedural e condicional) visando assim uma melhor recuperação dos conhecimentos adquiridos (BOGO, 2016, p.12).

Segundo o autor, o professor apresenta-se como figura importante no direcionamento dos alunos "nas práticas relacionadas aos conhecimentos procedurais/condicionais e criando conhecimentos declarativos transferíveis com o objetivo de dar maior autonomia a seus estudantes" (BOGO, 2016, p. 13).

Artigo de Alexandre Gonçalves e Rosane Cardoso de Araújo, sob o título de "A leitura musical à primeira vista nos cursos de música de universidades brasileiras da Região Sul: um estudo com base na teoria sociocognitiva sobre processos de ensino/aprendizagem" (2016) busca a observação das variáveis comportamentais existentes entre alunos, colegas, professores e o ambiente de sala de aula ao longo do ensino de LMPV nos cursos de música de instituições de curso superior. O trabalho teve como base referencial a teoria sociocognitiva de Albert Bandura (1986 e 1997) e na primeira fase da pesquisa apresentou um levantamento qualitativo de universidades brasileiras que possuem cursos superiores de música e ofertam a disciplina de LMPV em sua estrutura curricular. A partir disto buscou-se informações referentes a como professores e alunos compreendem o ensino e a aprendizagem na disciplina. Segundo os autores constatou-se que o ensino de LMPV é negligenciado nas instituições de ensino superior, embora seja exigido no mercado de trabalho. Gonçalves e Araújo acreditam que o ensino da LMPV deve ser enfatizado nas estruturas curriculares das instituições superiores e seu ensino deve aliar o entendimento dos processos cognitivos em busca de um aprimoramento metodológico da disciplina, favorecendo uma aprendizagem mais motivadora e eficaz.

2 METODOLOGIA

Na presente pesquisa, de caráter experimental, investigou-se a prática da leitura musical à primeira vista (LMPV) de instrumentistas de órgão de tubos e piano, utilizando guias de auxílio para a execução de trechos inéditos com textura de melodia acompanhada. A construção deste experimento englobou 23 participantes, pianistas e organistas, estudantes em cursos de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), matriculados no período entre o segundo semestre de 2015 e o primeiro de 2016. Divididos em dois grupos, controle e experimental, a pesquisa englobou doze organistas e onze pianistas, alunos nos cursos de extensão universitária, graduação, mestrado e/ou doutorado desta instituição. Dos 23 participantes, seis organistas e cinco pianistas foram designados ao grupo experimental.

Foi realizado um estudo piloto com a finalidade de testar a factibilidade do experimento, assim como medir o tempo de duração das sessões, além de proporcionar um cenário de treinamento para a condução procedimental da coleta do estudo principal. Como cita Alves (1991, p. 57), “um contato como o campo na fase inicial do planejamento é de suma importância [...] para uma primeira avaliação da pertinência, ao contexto considerado, das questões sugeridas por outras fontes”, configurando o estudo piloto uma fase importante de preparação e testagem.

Apoiando-se na definição de LMPV de Gabrielsson (2003, p. 243), em que a “leitura à primeira vista significa executar música utilizando uma partitura, sem qualquer prática precedente desta partitura no instrumento a ser praticado, para tocar *a prima vista*”¹, consideramos neste trabalho a prática da LMPV o momento a partir da execução dos trechos ao instrumento, sendo a leitura visual da partitura um procedimento anterior à LMPV propriamente dita.

¹ Sight reading means performing from a score without any preceding practice on the instrument of that score, to perform *a prima vista* (GABRIELSSON, 2003, p.243).

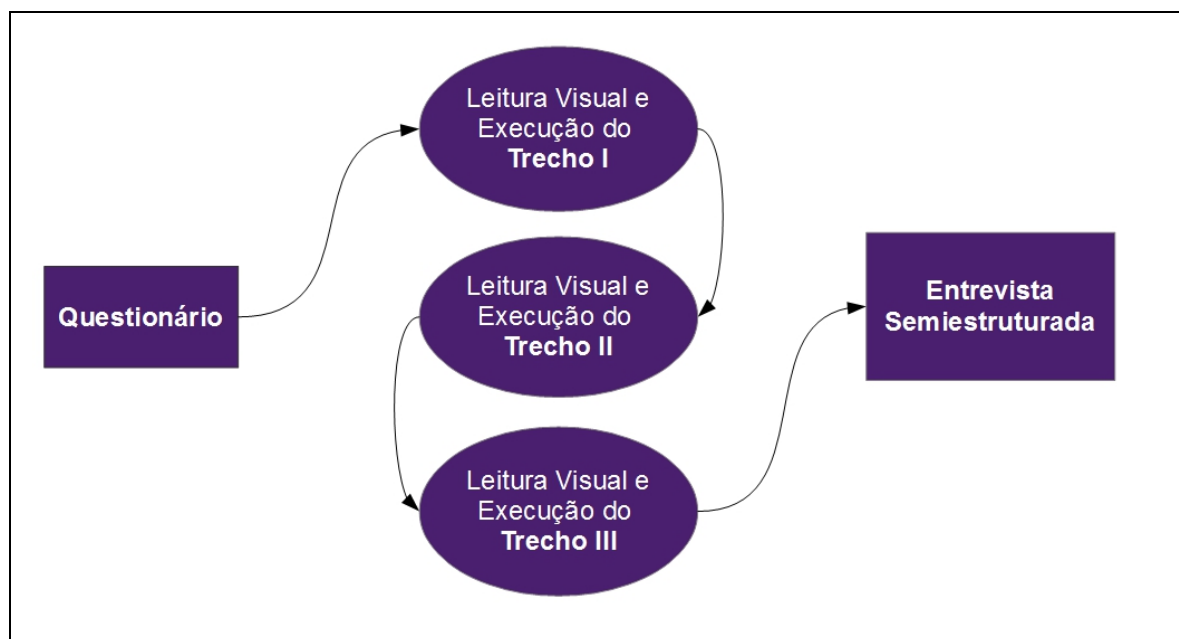
A utilização de grupo controle, em que nenhuma sugestão é fornecida, tampouco interferências, mantendo as condições naturais das práticas dos participantes (PEREIRA, 1983, p. 81), foi utilizada neste estudo por possibilitar uma análise de interpretações sem intervenções externas, possibilitando uma comparação mais ampla sobre a influência do uso dos guias de auxílio entre os participantes do grupo experimental.

2.1 O estudo piloto

Para a realização do estudo piloto foram convidados três sujeitos de diferentes idades e experiências práticas de leitura de partitura em instrumentos musicais, sendo dois pianistas e um organista, com idades entre 16 e 60 anos. Os testes do estudo piloto tiveram as mesmas etapas utilizadas no estudo principal, incluindo questionário, leitura visual da partitura, execução de três pequenas peças e entrevista semiestruturada, conforme pode ser observado na Figura 3, abaixo. Todavia, as peças executadas no estudo piloto (chamadas de trechos) diferiram das utilizadas no teste principal. Os três participantes eram externos à UFRGS. O teste ocorreu em sessão única, com duração de 40 minutos, em média, e os participantes realizaram as seções em suas casas, executando as peças nos seus instrumentos de estudo. Todas as execuções foram registradas em áudio e vídeo, assim como as entrevistas semiestruturadas.

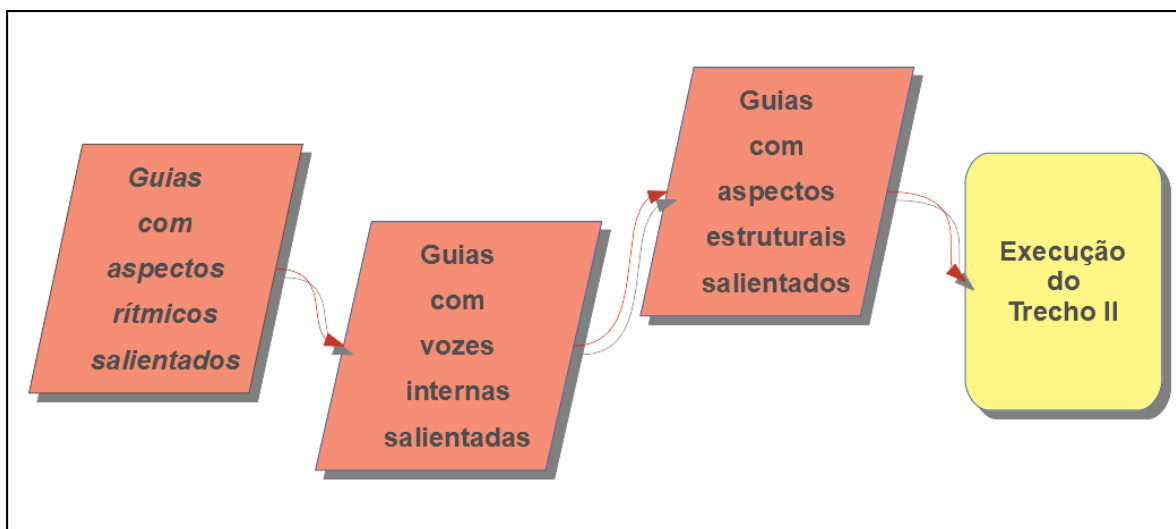
Todas as peças utilizadas na pesquisa foram compostas pelo autor desta pesquisa. As partituras foram entregues aos participantes em versão impressa, tendo sido utilizado o software Finale 2007 para a edição das partituras.

Figura 3. Fluxograma das etapas dos testes no Estudo Piloto e Estudo Principal



As sessões do Estudo Piloto foram dedicadas à testagem das sessões de pesquisa do Grupo Experimental (GE). Como será explicado com mais detalhamento mais adiante neste capítulo, referente às sessões do Grupo Experimental, os participantes do Estudo Piloto foram submetidos à execução de três peças, com textura de melodia acompanhada, sendo instruídos a realizá-los à primeira vista em seus instrumentos após um período anterior de observação silenciosa da partitura. Este período de leitura visual silenciosa teve duração de 70 segundos. Nos Trechos I e III os participantes estiveram livres para realizar a leitura silenciosa escolhendo aterem-se aos materiais que julgaram ser mais importantes para as execuções. Todavia, referente ao tempo de leitura visual anterior à prática do Trecho II, os participantes do Estudo Piloto receberam estímulos visuais, demonstrados nas partituras, com o intuito de beneficiar suas visualizações e compreensões dos conteúdos musicais das peças. Estes estímulos funcionariam como guias de observação das partituras para os momentos de leitura visual. A estrutura da ordem dos guias ao longo da leitura visual precedente à execução do Trecho II pode ser visualizada no esquema demonstrado da Figura 4, a seguir.

Figura 4. Aspectos enfatizados no momento da leitura visual precedente à prática do Trecho II



Referente aos guias com aspectos rítmicos salientados, dois participantes receberam uma partitura com estímulos rítmicos sem as especificações de alturas. Todavia, ambos consideraram difícil de compreender esta partitura. Assim sendo, na sessão com o terceiro participante do estudo piloto foi entregue a partitura contendo os estímulos rítmicos e as notas com suas alturas especificadas, como é possível ser observado na Figura 5 (página 8).

Figura 5. Modificação das partituras com os guias de auxílio no Estudo Piloto

Partitura com figuração rítmica e sem alturas definidas

Trecho II





Partitura com figuração rítmica e com alturas definidas

Trecho II
(experimental)



Os demais guias fornecidos aos participantes do Estudo Piloto mantiveram-se similares aos utilizados posteriormente no Estudo Principal e serão descritos mais à


frente neste capítulo. Todos os trechos do Estudo Piloto possuíam tonalidade de Dó Maior. Contudo, demonstrou-se mais eficaz utilizar os mesmos trechos transpostos para a tonalidade de Mib Maior para uso no Estudo Principal, visto que, de acordo com pesquisas realizadas em 2013 e 2015 (ROCHA, 2013 e 2015), alguns instrumentistas no decorrer de suas práticas relataram possuírem dificuldades na prática de LMPV relacionadas a armaduras de clave. Considerou-se, portanto, a observação da armadura como potencial de dificuldade e aspecto importante a ser contemplado no Estudo Principal deste trabalho.

Outras modificações entre o Estudo Piloto e o Principal demonstraram-se necessárias. A primeira refere-se à possibilidade de utilização de registro em MIDI no momento da coleta de dados. Ao observar os vídeos das interpretações dos participantes do estudo piloto constatou-se que para uma análise precisa da identificação das notas executadas no instrumento seria necessário uma ferramenta que possibilitasse uma análise mais acurada do que foi tocado pelos participantes. Desta forma, escolheu-se a utilização de instrumentos musicais híbridos para o teste principal, ou seja, instrumentos que emitissem áudio quando tocados e ao mesmo tempo pudessem fornecer dados em formato de arquivos MIDI com as especificações das alturas e durações das notas executadas durante a interpretação dos trechos da pesquisa. Posteriormente, no estudo principal, aliado às captações em áudio e vídeo, foram coletados arquivos MIDI com dados provenientes das interpretações dos participantes nos três trechos, possibilitando uma maior precisão de detalhamento na análise das interpretações dos partícipes da pesquisa.

A segunda modificação realizada entre o estudo piloto e o principal concerne-se ao Guia Para Auxílio De Execução C (GPADE C), referente ao ritmo. Como já observado na Figura 5 (página 58), decidiu-se por inserir a figuração rítmica das notas dos trechos junto com as alturas, possibilitando a visualização de todos os materiais originais da partitura do Trecho II em todos os momentos de observação visual precedente à prática. A terceira modificação refere-se ao terceiro guia (GPADE C), o que contém as dicas estruturais do trecho. Um dos participantes do estudo piloto comentou na entrevista que as cores indicativas neste guia estavam muito fracas. Por conseguinte, as cores das partituras do GPADE C foram alteradas no estudo principal, como pode ser observado na Figura 6 (página 40). O GPADE B (referente às vozes internas) não sofreu alterações.


Figura 6. Modificação das partituras do GPADE C entre o Estudo Piloto e o Estudo Principal

Partitura com estrutura no teste Piloto



The image shows a handwritten musical score for a piano piece titled "Trecho II (Experimental)". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. It includes a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The score is annotated with handwritten notes and boxes. A box labeled "Parte A" is placed over the first two measures of the first staff. A box labeled "Parte B" is placed over the first two measures of the second staff. There are also several yellow and green boxes highlighting specific notes and chords throughout the piece. A blue arrow points downwards from this score to the next one.

Partitura com estrutura no teste Principal



The image shows a handwritten musical score for a piano piece titled "Trecho II". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. It includes a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The score is annotated with handwritten notes and boxes. A box labeled "Parte A" is placed over the first two measures of the first staff. A box labeled "Parte B" is placed over the first two measures of the second staff. There are also several yellow and green boxes highlighting specific notes and chords throughout the piece.

2.2 Descrição do estudo principal

Como informado anteriormente, o estudo principal incluiu 23 participantes, todos alunos matriculados nos cursos de música oferecidos pela UFRGS, sendo 12 organistas e 11 pianistas. Realizado entre 25 de junho e 16 de setembro de 2016, a pesquisa englobou 5 alunos de extensão, 12 de graduação, 2 de mestrado e 4 de doutorado. Participaram do grupo controle 12 estudantes (sendo seis de órgão e seis de piano) e do grupo experimental 11 (sendo seis de órgão e cinco de piano). O requisito para participar desta pesquisa era ser estudante da UFRGS de níveis de proficiência no instrumento variados, desde a Extensão até o Doutorado. Foram também selecionados estudantes de graduação de ênfases variadas (incluindo Composição, Licenciatura, Música Popular, Órgão, Piano e Regência). Os estudantes de Extensão, Mestrado e Doutorado eram dos cursos específicos de piano ou órgão.

Com a finalidade de preservar o anonimato dos participantes da pesquisa foram escolhidos 23 nomes fictícios, inspirados em nomes de compositores e compositoras expressivos no cenário nacional e internacional da música de concerto. Ademais, as iniciais dos nomes seguem a ordem de participação na pesquisa. Como exemplo, ao primeiro sujeito a realizar os testes do estudo foi designado um nome com a letra inicial “A”, Armando, em homenagem ao compositor gaúcho Armando Albuquerque. Por conseguinte, ao segundo participante atribuiu-se o nome Bruno, letra inicial “B” (homenagem a Bruno Kiefer). Aos demais participantes, os pseudônimos escolhidos respeitaram a lógica procedimental dos primeiros, compreendendo os nomes Camargo, Dinorá, Esther, Francisca, Gilberto, Heitor, Igor, Jocy, Karlheinz, Lindembergue, Mariza, Nadia, Oliveira, Pierre, Quantz, Radamés, Sofia, Tona, Ugarte, Vânia e Wilhelmine. O gênero dos nomes (masculino e feminino) não necessariamente corresponde à identidade de gênero do participante da pesquisa, reforçando a intenção de absconder a personalidade dos integrantes.

No Quadro 1 (página 42), estão listados os sujeitos que integraram a pesquisa por ordem de realização na pesquisa, incluindo os cursos em que estavam matriculados no momento da coleta e os instrumentos que executaram no decorrer deste estudo.

Quadro 1. Nomes fictícios dos participantes, instrumentos executados na pesquisa e cursos em que estavam matriculados

Grupo Experimental			Grupo Controle		
Armando	Órgão	Extensão	Bruno	Órgão	Bc. Regência
Camargo	Órgão	Extensão	Heitor	Órgão	Bc. Órgão
Dinorá	Órgão	Doutorado	Igor	Órgão	Bc. Regência
Esther	Órgão	Extensão	Sofia	Órgão	Doutorado
Oliveira	Órgão	Mestrado	Vânia	Órgão	Extensão
Quantz	Órgão	Bc. Piano	Wilhelmine	Órgão	Bc. Órgão
Jocy	Piano	Bc. Piano	Francisca	Piano	Bc. Regência
Karlheinz	Piano	Licenciatura	Gilberto	Piano	Doutorado
Mariza	Piano	Doutorado	Lindembergue	Piano	Bc. Piano
Tona	Piano	Bc. Mús. Popular	Nadia	Piano	Mestrado
Ugarte	Piano	Bc. Composição	Pierre	Piano	Bc. Piano
			Radamés	Piano	Extensão

Após o convite para a participação no estudo e a confirmação da realização dos testes pelos sujeitos da pesquisa, foi realizado a randomização dos participantes dividindo-os nos dois grupos. O processo do sorteio foi o de randomização simples, ou seja, “todos os sujeitos tendo a mesma oportunidade de ser escolhidos” (PEREIRA, 1983, p.80). Foi designado a cada participante um número de 1 a 12, sendo que a ordem de disposição dos números sorteados determinou para qual grupo os participantes seriam destinados. Desse modo, os seis primeiros de cada instrumento foram designados para o grupo controle e os seis últimos para o grupo experimental.

A realização desse sorteio ocorreu através do programa de randomização de números disponível no site *Random Number Generator*, da *Intemodino Group*². Inicialmente contávamos com a participação de 24 sujeitos na pesquisa. Contudo, um dos participantes pianistas não compareceu após o processo seletivo dos participantes.

2.2.1 A construção do teste

Como ocorrido no Estudo Piloto, o teste foi dividido em três partes, incluindo: questionário, leitura e execução dos trechos e entrevista posterior à prática (ver Figura 3, página 34). A aplicação do teste ocorreu em sessão única, com duração aproximada de 40 minutos.

2.2.1.1 Questionário

A primeira etapa do teste consistiu no preenchimento em papel de um questionário aberto e fechado sobre LMPV pelos participantes. Segundo Marconi e Lakatos (2012, p. 86), o questionário “é um instrumento de coleta de dados constituído por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas por escrito” e que oferece poucos riscos de distorção ou interferência do pesquisador nas respostas, visto que este não influencia o respondente diretamente no momento da escrita das respostas.

O questionário foi composto predominantemente por questões abertas (não limitadas), que permitiram aos participantes responder livremente, usando sua linguagem própria e emitindo suas opiniões de maneira mais livre, profunda e precisa (MARCONI, LAKATOS, 2012. p.89).

O pesquisador esteve presente no momento do preenchimento do questionário a fim de sanar possíveis dúvidas que os participantes pudessem ter no decorrer da atividade, preparando os instrumentos para a realização da coleta dos

² Site do Random Number Generator, da Intemodino Group, <<http://randomnumbergenerator.intemodino.com/pt/gerador-de-numeros-aleatorios.html>> (acesso em janeiro de 2017).

dados, tais como posicionamento da câmera, do microfone e preparação do instrumento musical.

Os questionamentos fornecidos aos participantes englobaram perguntas referentes à idade do participante, ao seu instrumento principal e secundários (se houvessem), em que curso estavam matriculados, em que semestre haviam ingressado na instituição e há quantos anos praticavam o seu instrumento principal e/ou demais instrumentos. Os participantes também foram questionados sobre como consideravam, de maneira geral, a sua LMPV, respondendo a uma questão de múltipla escolha, compreendendo as seguintes alternativas: excelente, boa, regular, ruim e muito ruim. Ademais, foram questionados sobre há quanto tempo estudavam música com professor, se praticavam LMPV com professor em aula e com qual frequência. Também foram indagados se praticavam LMPV sozinhos como forma de estudo, de que forma e frequência, e se a prática de LMPV estava incluída nas suas rotinas musicais (O questionário completo encontra-se disponível no Apêndice A, p.281). A escolha pela realização do questionário antes da execução dos trechos justifica-se pela busca de informações que talvez não fossem coletadas no momento da entrevista. Escolheu-se separar estas duas formas de coletas de informação (questionário e entrevista) para abarcar o período precedente e posterior ao teste, buscando arrecadar o máximo de informações dos participantes da pesquisa. Segundo Goldenberg (2011, p.87-88), o questionário permite aos pesquisados sentirem-se “mais livres para exprimir opiniões que temem ser desaprovadas ou que poderiam colocá-los em dificuldades”, assim como produz uma “menor pressão para uma resposta imediata”, possibilitando ao pesquisado a oportunidade de pensar com calma.

2.2.1.2 As peças para execução

Foram compostas três peças (denominadas trechos) de 16 compassos cada com conteúdos harmônico e contrapontístico similares. Todas foram concebidas em Mib Maior, com forma A-B (8 compassos para cada seção) e concluindo com uma cadência suspensiva (I-V) em ambas as seções. A escolha por uma cadência suspensiva no final dos trechos foi deliberada com o intuito de quebrar a expectativa de uma frase musical conclusiva. Os três trechos possuem textura de melodia

acompanhada, sendo a melodia principal apresentada sempre na voz mais aguda. Os trechos são derivados uns dos outros, tendo sofrido pequenas adaptações entre as versões para piano e órgão, conforme o ambiente idiomático de cada instrumento. Os trechos para piano contêm três vozes e os de órgão quatro, sendo as vozes intermediárias com textura predominantemente homofônica (todos os trechos estão disponíveis para visualização no Apêndice B, página 283). Foi escolhida a utilização de trechos inéditos compostos especialmente para este estudo por garantir que os excertos utilizados na pesquisa não tivessem sido tocados anteriormente pelos participantes. Os trechos foram sorteados para ser determinado o ordenamento de sua execução na pesquisa. Após o sorteio decidiu-se a ordem em que os trechos seriam executados por todos os participantes.

Antes da execução de cada um dos trechos, os participantes tiveram 70 segundos para efetuar a leitura visual e realizar a audiação notacional³ de cada excerto. O tempo de início e término da leitura visual foi informado pelo pesquisador através do uso de cronômetro. Alguns dos participantes escolheram iniciar a execução dos trechos antes do término do tempo instruído, principalmente no Trecho I. A determinação de um tempo específico para a leitura dos excertos justifica-se por uma busca de uniformidade temporal de leitura visual entre todos os participantes. Chegou-se a esta medida de tempo em função da limitação temporal utilizada nas provas de ingresso para graduação e pós-graduação dos cursos de música da UFRGS, média de 60 a 90 segundos (60 segundos nas provas de piano e 90 nas de órgão), visto que a maior parte dos participantes realizou esta prova de LMPV no teste de ingresso para a universidade. Sendo assim, buscamos utilizar uma média de 70 segundos para a leitura visual prévia.

Ao longo deste período de leitura visual, os participantes do grupo controle não sofreram nenhuma interferência para a realização da visualização. Todavia, os integrantes do Grupo Experimental sofreram interferência na realização da execução do Trecho II, sendo submetidos a guias de execução para o auxílio na visualização da partitura antes da realização da LMPV ao instrumento, como descrito a seguir neste capítulo.

³ Audiação notacional é a capacidade de ouvir o som musical e conferir um significado sintático ao que é visto na partitura musical antes do som ser executado. Pode ocorrer também quando se está escrevendo música na partitura (GORDON, 2000, p.21).

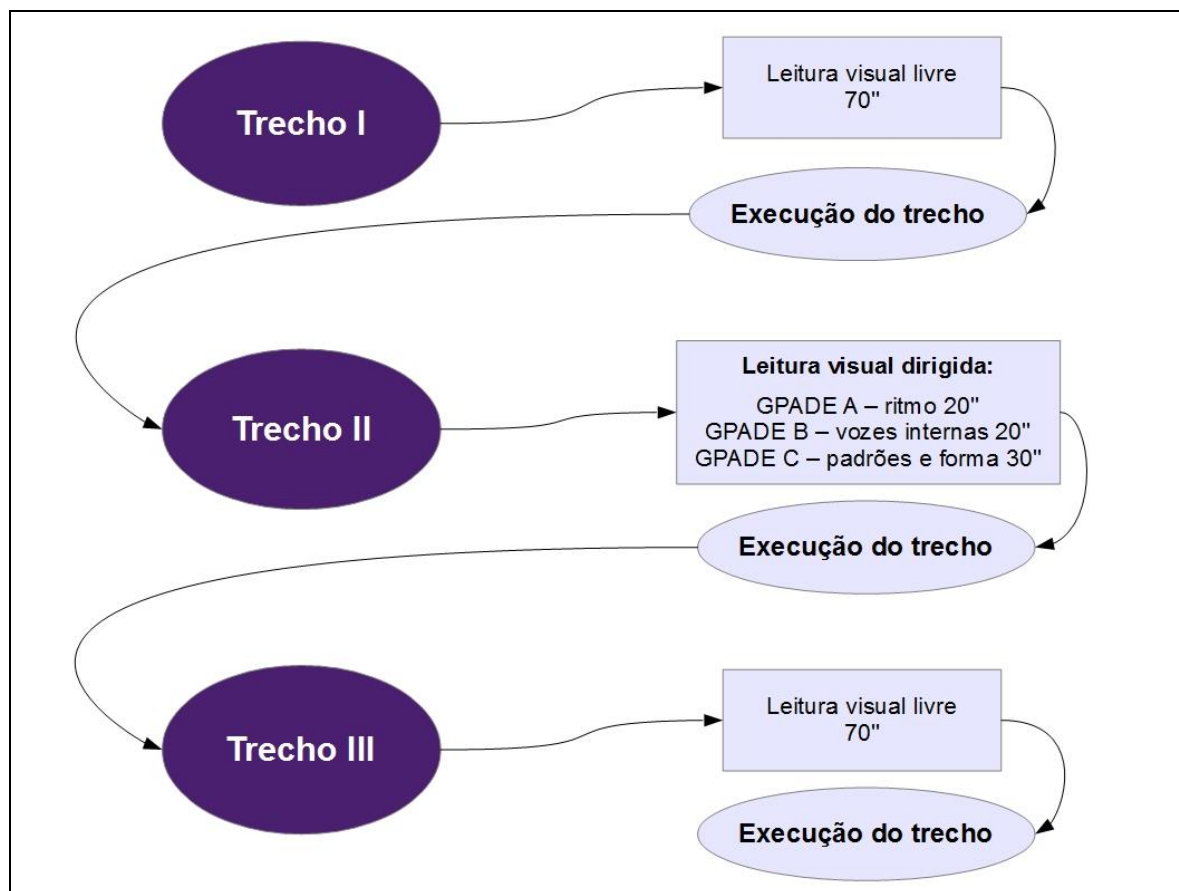
As sessões de coleta com os pianistas foram realizadas na Sala 1 do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, utilizando um instrumento Disklavier da Yamaha e as com os organistas foram realizadas na Sala 401 do Instituto de Artes da UFRGS, usando o instrumento Roland C380. Todas as sessões foram registradas em áudio, vídeo e MIDI para posterior análise de dados. A média de duração de cada sessão de coleta foi de 45 minutos, aproximadamente.

2.2.1.2.1 Guias Para Auxílio de Execução – GPADE

Os participantes que integraram o grupo experimental receberam três guias para auxílio da execução (GPADE) no decorrer do período destinado à leitura visual da partitura precedente à execução do Trecho II. Entretanto, não houve interferência no momento da leitura visual dos Trechos I e III. Na Figura 7 (página 47), é possível observar o esquema com o procedimento de realização dos testes do Grupo Experimental (GE).

Os guias foram dispostos um a um nas estantes de partitura dos respectivos instrumentos dos participantes ao longo da leitura visual e, com o passar do tempo, um guia era retirado e imediatamente substituído pelo guia subsequente. No Trecho II os participantes tiveram 20 segundos para ler os GPADEs A e B e 30 segundos para ler o GPADE C. Após a leitura visual com o auxílio dos guias, os participantes executaram o Trecho II do início ao fim, como haviam feito com o Trecho I. Por fim, realizaram a execução do Trecho III, sem interferência no decorrer da sua leitura visual anterior à prática.

Figura 7. Estrutura do teste para os participantes do Grupo Experimental



Aspectos distintos foram realçados na partitura do Trecho II para a construção dos três GPADEs. Nos três guias foram grifados e salientados a armadura, a fórmula de compasso e o andamento dos trechos. O propósito do primeiro guia, GPADE A, foi auxiliar a leitura rítmica do excerto, aspecto de dificuldade na execução de LMPV segundo apontam Thompson e Lehmann (2004). Para tanto, acima de cada um dos pentagramas foi escrito a figuração rítmica que constava nas notas de cada voz do trecho, conforme pode ser observado nas Figuras 8 e 9 (página 48).

Figura 8. GPADE A – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c.1-6) – Aspectos rítmicos

30''

Trecho II

Órgão

• = 120

Figura 9. GPADE A – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-5) – Aspectos rítmicos

Trecho II

Piano

• = 120

No GPADE B as vozes internas do trecho foram enfatizadas e pintadas com uma caneta marca texto amarela, conforme pode ser observado nas Figuras 10 e 11, a seguir. Escolheu-se ressaltar estas vozes em função de serem as com maior índice de erros no decorrer de uma LMPV, conforme pesquisa de Gingras, McAdams e Schubert (2007).

Figura 10. GPADE B – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-6) – vozes internas

Trecho II

Órgão

♩ = 120

Figura 11. GPADE B – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c.1-5) – vozes internas

Trecho II

Piano

♩ = 120

Por fim, no GPADE C incluiu-se a indicação da estrutura formal do Trecho II (divisão das seções), assim como padrões melódicos, utilizando-se cores distintas para demonstração de cada padrão. Ademais, foram especificadas, em texto, as palavras “Parte A”, “Parte B” e “inversão” (conforme Figuras 12 e 13, a seguir).

Figura 12. GPADE C – Partitura dos organistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-6) – estrutura formal e padrões

The image shows a musical score for Organ (Órgão) with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The score is annotated with handwritten boxes and lines. A green box labeled 'PARTE A' covers measures 1-2. A red box labeled 'PARTE B' covers measures 3-4. A blue box covers measures 5-6. A yellow box covers measures 1-2 in the bass clef. A red box covers measures 3-4 in the bass clef. A blue box covers measures 5-6 in the bass clef. A tempo marking '♩ = 120' is present. The title 'Trecho II' is written above the staff.

Figura 13. GPADE C – Partitura dos pianistas (primeiro sistema do Trecho II, c. 1-11) – estrutura formal e padrões

The image shows a musical score for Piano with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The score is annotated with handwritten boxes and lines. A green box labeled 'PARTE A' covers measures 1-2. A red box labeled 'PARTE B' covers measures 3-4. A blue box covers measures 5-6. A yellow box covers measures 1-2 in the bass clef. A red box covers measures 3-4 in the bass clef. A blue box covers measures 5-6 in the bass clef. A tempo marking '♩ = 120' is present. The title 'Trecho II' is written above the staff.

2.2.1.3 A entrevista semiestruturada

Finalizadas as execuções dos trechos cada participante foi submetido a uma entrevista semiestruturada. As entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo e transcritas posteriormente. Escolheu-se a gravação em áudio e vídeo para registrar as expressões faciais e gestos corporais, elementos importantes na construção do entendimento das informações expressadas pelos participantes na pesquisa (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p.35). Segundo Markoni e Lakatos (2012), na entrevista há uma maior flexibilidade de conduzir os questionamentos, em comparação ao questionário, sendo que o entrevistador pode repetir ou esclarecer determinados questionamentos, em busca de obter uma resposta mais precisa para sua pesquisa. Além disso, há uma imediata e corrente captação da informação almejada, permitindo que o entrevistador entremeie correções, adaptações ou esclarecimentos no entorno de seus questionamentos (LÜDKE; ANDRÉ, 1986). Segundo Goldenberg (2011, p.88), as pessoas, de modo geral, têm “maior paciência e motivação para falar do que para escrever”, além de propiciar uma relação mais amistosa e de confiança entre o pesquisador e o entrevistado, revelando emoções e/ou contradições do entrevistado com maior precisão, se comparados ao questionário. Ademais, na entrevista é possível estabelecer uma relação maior de proximidade e interação. Como explicam Lüdke e André (1986, p.33), constrói-se uma “atmosfera recíproca entre quem pergunta e quem responde”.

A estrutura da entrevista semiestruturada (onde o roteiro das perguntas pode sofrer alterações e acréscimos no decorrer de seu andamento) foi escolhida em função das diferentes trajetórias de formação e prática em LMPV dos participantes da pesquisa, buscando uma coleta ampla de informações pertinentes à prática dos trechos e às práticas de leitura dos partícipes. Ademais, o caráter semiestruturado possibilitou uma maior liberdade de condução em direção à busca de informações dos participantes que não foi contemplada suficientemente no questionário. Como apontam Lüdke e André:

Especialmente nas entrevistas não totalmente estruturadas, onde não há a imposição de uma ordem rígida de questões, o entrevistado discorre sobre o tema proposto com base nas informações que ele detém e que no fundo são a verdadeira razão da entrevista. Na medida em que houver um clima de estímulo e de aceitação mútua, as informações fluirão de maneira notável e autêntica (1986, p.33-34).

Sendo assim, o roteiro da entrevista englobou questionamentos sobre a trajetória musical dos participantes, as autoavaliações das interpretações dos trechos, as observações visuais relatadas referentes ao momento da leitura silenciosa e, no caso dos integrantes do grupo experimental, a influência dos guias nas execuções dos segundo e terceiro trechos.

2.3 Procedimento utilizado para a análise dos dados

Apoiando-se em Ellison, Barwick e Farrant (2009, p. 115-116), que argumentam que a validade de um experimento se deve ao controle de suas variáveis, afirmando que todos os níveis do experimento devem ser controlados e equilibrados equitativamente, foram escolhidos para a análise dos dados os seguintes aspectos: andamento, articulação, erros de alturas, fraseado e pulso rítmico.

A análise incluiu acerto de notas e andamento, detectados exclusivamente através de análise de partitura de execução providas de fonte computadorizada a partir de arquivos de MIDI, coletados com base nas execuções dos participantes no decorrer dos testes, combinados à análise audiovisual das interpretações. Os programas utilizados foram o software DAW Reaper, para a edição dos arquivos MIDI, da Cockos Incorporated, e o software livre (um editor WYSIWYG) MuseScore, desenvolvido por Werner Schweer, para a edição das partituras das execuções dos participantes. Para a realização da avaliação dos itens de análise subjetiva das execuções dos participantes, tais como articulação, fraseado e pulso rítmico, foram convidados 24 músicos profissionais para integrar o corpo de avaliadores dos testes. A escolha pela utilização de uma banca expert ocorreu em função de minimizar a interferência do pesquisador na análise de dados de caráter subjetivo que pudessem influenciar os resultados da pesquisa.

Fatores como ansiedade e nervosismo no decurso da execução prática dos trechos no teste, relatados por alguns dos participantes ao longo da entrevista, não foram levados em consideração na análise de dados deste estudo, visto que não foi encontrado um procedimento satisfatório para contemplar uma análise acurada e eficaz destes aspectos, embora os efeitos psicológicos possam ter sido relevantes como interferência na performance dos trechos. Como alerta Pereira (1983, p. 81), referente a esta modalidade de método de pesquisa, “uma limitação da pesquisa

experimental é a artificialidade da situação super controlada pela estrutura rígida, do próprio método”. Sendo assim, não podemos mensurar o quão impactante foram estes fatores para a performance dos testes foram estes fatores no presente estudo.

2.3.1 Avaliações das execuções dos trechos

Como mencionado anteriormente, aos 24 juízes externos convidados para realizar as avaliações dos trechos executados pelos participantes da pesquisa, foi solicitada a análise dos seguintes quesitos: manutenção de pulso rítmico, construção de fraseado e articulação desenvolvida. Referente a esses avaliadores, o pré-requisito para a participação como avaliador na pesquisa era ser, no mínimo, mestre em música e ter experiência prática com leitura de partitura e performance musical. Os 24 avaliadores englobaram músicos de diferentes instrumentos, incluindo instrumentistas de cordas, teclado, sopros e canto, sendo alguns também compositores, regentes, pesquisadores e professores de música.

Os participantes avaliados por cada juiz foram sorteados através de randomização simples, onde todos os avaliadores tiveram a mesma chance de serem escolhidos (PEREIRA, 1983, p. 80), sendo que cada um analisou três participantes distintos, englobando a análise de nove execuções. Todavia, dois avaliadores analisaram apenas as interpretações de dois participantes, visto que tivemos 23 de participantes no estudo. Os arquivos dos respectivos partícipes da pesquisa foram enviados aos avaliadores por correio eletrônico, juntamente como as instruções para as análises. Todos os avaliadores retornaram com seus pareceres remetidos em arquivo de texto por e-mail, de acordo com as instruções fornecidas para a avaliação. O modelo com os formulários entregues por e-mail para os avaliadores, assim como as fichas fornecidas para preenchimento das avaliações podem ser consultadas nos Apêndices F, G e H (páginas 370-372).

2.3.2 Instruções de avaliação para os juízes externos

Cada um dos avaliadores recebeu um arquivo contendo as partituras dos três trechos, as interpretações por três participantes distintos e um arquivo com as instruções referentes aos detalhes a serem observados em cada excerto e como

avaliar os participantes. Estes deveriam atribuir notas de 1 a 5 (escala Likert) para três itens distintos: manutenção do pulso rítmico, construção do fraseado e articulação desenvolvida. As articulações musicais não foram especificadas propositalmente nas partituras, tanto para os participantes quanto para os avaliadores, com a finalidade de permitir a visualização da potencialidade dos participantes em reconhecer os variados padrões musicais no decorrer do trecho, pois com as especificações de articulações seria mais dificultosa a realização da análise posterior do reconhecimento de padrões dos participantes da pesquisa ao longo de suas execuções por parte dos avaliadores e na análise MIDI das execuções.

Referente aos quesitos solicitados para a avaliação, os juízes externos balizaram-se a partir dos seguintes itens para a construção de suas decisões:

- **Manutenção de pulso rítmico:** foi solicitado que todos os juízes avaliassem a flutuação do pulso rítmico nas execuções dos trechos pelos participantes e o comprometimento desta flutuação para o sentido musical do excerto, atribuindo as notas conforme o Quadro 2, abaixo.

Quadro 2. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à manutenção de pulso rítmico

Avaliação	Aspectos rítmicos a observar
Nota 5	Não há flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.
Nota 4	Há flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Nota 3	Há bastante flutuação rítmica, mas se compreende o sentido musical na maior parte do trecho.
Nota 2	Há muita flutuação rítmica e não se compreende o sentido musical em alguns compassos.
Nota 1	Não se compreende o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.

- **Construção de fraseado:** os juízes também foram solicitados a avaliar o fraseado desenvolvido pelos sujeitos na execução dos trechos, atribuindo as seguintes notas frente às orientações especificadas no Quadro 3 (página 55).

Quadro 3. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à construção de fraseado

Avaliação	Aspectos referentes à construção de fraseado
Nota 5	O fraseado é bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.
Nota 4	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, com alguns erros de execução.
Nota 3	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Nota 2	Aparentemente não há preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Nota 1	Não se identifica consciência na construção de fraseados ao longo da interpretação do trecho.

- **Articulação desenvolvida:** solicitou-se à banca que avaliasse as articulações apresentadas pelos sujeitos nas interpretações dos trechos, seguindo as atribuições do quadro a seguir (Quadro 4, abaixo):

Quadro 4. Quesitos para a avaliação dos juízes externos relativo à articulação desenvolvida

Avaliação	Aspectos referentes à articulação desenvolvida
Nota 5	O controle das articulações é aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpreta os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação, contudo, o sujeito comete alguns erros que, às vezes, comprometem a interpretação das mesmas.
Nota 4	Aparentemente não há preocupação com o controle de articulação, contudo, o sujeito comete alguns erros que, às vezes, comprometem a interpretação das mesmas.
Nota 3	Observa-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Nota 2	Nota-se diferentes articulações no trecho, contudo, não se observa coerência de articulações nas reinterpretações dos materiais.
Nota 1	O sujeito aparentemente não se preocupa com as articulações, sendo que <i>legati</i> e <i>staccati</i> são apresentados de maneira aleatória.

Por fim, a partir destes cinco itens (média do andamento, índice de erros, manutenção de pulso rítmico, construção de fraseado e articulação), realizamos a análise das interpretações dos 23 participantes na execução dos trechos desta pesquisa.

3 ANÁLISE DAS SESSÕES DE COLETA DE DADOS COM PARTICIPANTES

Neste capítulo serão descritos os dados coletados nas seções de pesquisa com os estudantes participantes deste estudo. Em Apêndice B (página 227) é possível encontrar as partituras dos trechos executados e em Apêndice D (página 239) as especificações das avaliações dos juízes externos referentes às execuções dos participantes nos trechos da pesquisa.

3.1 Participante A: Armando – Grupo Experimental/Órgão

Aluno de órgão no Curso de Extensão em Instrumentos Musicais da UFRGS (CEIM) há nove semestres, Armando, de 31 anos, já tocava órgão antes de entrar no curso, tendo começado os estudos organísticos cinco anos antes do ingresso na instituição. Iniciou sua formação musical há 18 anos com aulas de piano, contudo, embora ainda tenha contato com o piano, considera o órgão seu principal instrumento. Atualmente, leciona piano para alunos iniciantes, porém sua atuação profissional não é a docência em música, mas sim, outra área. Considera sua LMPV regular e respondeu no questionário que exercita a prática da habilidade com seu professor de instrumento algumas vezes em cada semestre e não tem a prática frequente de ler à primeira vista como forma de estudo. Realiza também LMPV ao escolher repertório de iniciação ao piano para os seus alunos.

Quando questionado sobre a sua impressão referente à interpretação dos trechos deste estudo mostrou-se contente com o resultado. Animou-se com sua interpretação, se comparado com interpretações em outras pesquisas em que participou. Armando observa que sua leitura está mais consciente, sentindo-se apto a programar alguns movimentos com antecipação antes da realização dos trechos:

Eu acho que eu comecei, de uns tempos pra cá (...), a pensar como eu iria tocar cada parte separada. Talvez noutras vezes eu não tenha feito [isso]. Das outras vezes eu acho que talvez fosse um pouco mais abrupto para ir tocando e agora eu tentava olhar diferentes trechos e ver como que eu [iria] tocar isso com os pés, como eu [iria] tocar isso com as mãos (Entrevista com o participante Armando).

A experiência de procurar repertórios novos para seus alunos de piano também promoveu melhoras significativas na sua habilidade de ler à primeira vista, segundo sua autoavaliação:

Nos últimos tempos, como eu tenho dado aula de teclado no colégio que eu trabalho, tenho procurado músicas novas. Então, às vezes, eu acabo fazendo meio que uma leitura à primeira vista pra ver que música eu vou escolher para o aluno. Então, de repente, acho que isso ajudou [no desenvolvimento da prática da leitura à primeira vista] (Entrevista com o participante Armando).

Analisando sua interpretação trecho a trecho, considerou o Trecho III mais fácil dentre os demais. Avaliou sua interpretação com uma nota 2,5 para os dois primeiros e 3 para o último, numa escala de 1 a 5.

Referente aos Guias Para Auxílio de Execução (GPADEs), Armando informou que os dois primeiros guias, fornecidos no momento de leitura visual do Trecho II, os que demonstravam a construção rítmica e a condução das vozes internas, possivelmente auxiliaram na execução posterior do trecho. Achou interessante poder ler primeiramente só o ritmo e posteriormente as vozes internas de maneira isolada. Entretanto, referente ao terceiro GPADE relatou:

Eu sinto que não me [auxiliou], talvez por eu já [estar] acostumado a ler música daquela maneira, assim. Então, para mim, não é que não tenha ajudado, mas não senti [tanta] diferença quanto prestar a atenção no ritmo e nas vozes internas (Entrevista com o participante Armando).

Quando perguntado se havia utilizado as ideias de visualização sugeridas pelos GPADEs no momento da leitura visual antes da execução do Trecho III, Armando respondeu que sim: "O último trecho eu sinto que fiz (...) melhor, então, acredito que [leve em consideração alguma coisa daqueles guias]". Contudo, disse que não sabia se havia utilizado as dicas anteriores de forma consciente na leitura visual do Trecho III: "Acho que foi mais intuitiva. Depois que eu estava tocando senti que era um pouco mais fácil. Então, eu agora, repensando, pode ser em parte a isso".

3.1.1 As interpretações de Armando

Na análise da partitura da interpretação do **Trecho I**, observa-se que Armando executou o excerto 62 BPM (batidas por minuto) mais lento do que o sugerido na partitura, interpretando o excerto numa média de semínima igual a 58, segundo foi constatado pela análise de MIDI da interpretação. Realizou uma interpretação do contorno da melodia de maneira reconhecível e, salvo alguns momentos de hesitação, seguiu o fluxo musical sem voltar para corrigir as notas erradas.

No c. 7, provavelmente por dificuldade na execução da mão esquerda, oscilou na condução rítmica. O andamento diminuiu na Parte B, apesar de ter executado corretamente todas as alturas presentes nas vozes internas do excerto.

Em relação ao pedal, o participante errou algumas notas, como no c. 3, onde tocou a nota si no lugar de dó. Apresentou também dificuldades de executar as

notas mib do compasso 12 e dó no compasso 14, tocando rapidamente as notas vizinhas antes das notas escritas na partitura.

O **Trecho II** foi realizado com um pouco mais de velocidade, apresentando o excerto em semínima igual a 66, 54 BPM mais lento do que o solicitado na partitura. A interpretação da melodia foi mais clara na Parte B do trecho, contudo, na Parte A houve oscilações na condução rítmica. Diferentemente do trecho anterior, agora o participante executa a segunda parte de maneira mais veloz e com menos oscilações de pulso se comparada à Parte A.

Nos compassos 3 e 4, Armando modifica a configuração rítmica, executando uma *tercina* de colcheia entre as notas fá, sol e lá. Tentando corrigi-las, executou-as novamente, quebrando, dessa forma, o pulso rítmico e a condução melódica da música. O c. 6 também sofre problemas rítmicos na melodia, tendo o participante executado uma semínima (dó) no lugar de uma colcheia. Esse erro provavelmente provém da falha ocorrida no compasso anterior. Ademais, no início da Parte B, c. 9, o participante executa três semínimas, ao invés da figuração semínima pontuada-colcheia-semínima. Todavia, a partir do c. 10 a melodia segue sem erros, salvo algum pequeno deslize de pulsação rítmica.

Referente às vozes internas, no c. 5 o participante executa mib-sol ao invés de sol-sib. As demais notas foram corretamente interpretadas. Quanto às notas do pedal, nos compassos 2 e 3 Armando erra a nota si, contornando-a com a nota láb até acertar. Observa-se também um pequeno deslocamento entre a mão esquerda e o pedal no c. 5. Na Parte B, Armando mantém o fluxo do pedal de forma razoável, embora no c. 13 execute a nota solb, nota que não está grafada na partitura.

Armando executa o último trecho, **Trecho III**, de maneira um pouco mais lenta que o anterior, interpretando-o em semínima igual a 64 (56 bpm mais lento do que o solicitado na partitura). Há mais erros na Parte A do que na Parte B, da mesma forma que ocorreu na interpretação do Trecho II. Percebe-se uma pequena oscilação rítmica no c. 5. No c. 7, Armando repete a nota sol da mão direita e no compasso seguinte, realiza uma *appoggiatura* superior para chegar na nota fá. O participante mantém o fluxo rítmico da melodia na Parte B.

Na Parte A, no Trecho III, Armando comete alguns erros na mão esquerda, executando mib-sib ao invés de mib-dó no c.6, e mib-sib ao invés de ré-sib no c.8. Porém, executa corretamente as vozes internas na Parte B, apesar de não rearticular as notas mib dos compassos 12, 13 e 14, mantendo-as presas ao longo

desses compassos. Referente ao pedal, Armando cometeu um erro, executando rapidamente notas do entorno do mib do início do c.8.

3.1.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Armando

Foram sorteados para realizar a avaliação do trechos de Armando os Avaliadores 01, 03 e 05. As avaliações trecho a trecho de podem ser observadas nos quadros abaixo (Quadros 5, 6 e 7)

Quadro 5. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 05
Manutenção de pulso rítmico	4	3	1
Construção de fraseado	3	4	1
Articulação desenvolvida	4	4	1

Quadro 6. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 05
Manutenção de pulso rítmico	3	3	2
Construção de fraseado	3	3	1
Articulação desenvolvida	4	3	1

Quadro 7. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Armando, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 05
Manutenção de pulso rítmico	5	3	2
Construção de fraseado	4	3	2
Articulação desenvolvida	4	4	1

3.1.3 Dados das interpretações do Participante Armando

É possível observar as informações referentes às interpretações de Armando nesta pesquisa no Quadro 8, abaixo.

Quadro 8. Informações referentes à interpretação de Armando nos trechos

Participante A: Armando	Instrumento: Órgão	Grupo: Experimental	<i>Extensão (Órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	58	66	64
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	0	3	2
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	0	1	3
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	3	3	1
Total de erros	3	7	6
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	2,67	2,67	3,33
<i>6. Construção de fraseado</i>	2,67	2,33	3
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	3	2,67	3
Média das notas dos juízes externos	2,78	2,55	3,11

3.2 Participante B: Bruno – Grupo Controle/Órgão

Bacharelado em Regência Coral, Bruno é também aluno do curso de Extensão em órgão há três meses. Com 35 anos de idade, no momento da pesquisa estava cursando o sexto semestre da disciplina de Regência Coral. Considera o órgão como seu segundo instrumento e o piano como o principal. Estuda música há 22 anos, sendo 10 anos de estudo de regência. Considera sua LMPV regular e pratica essa habilidade sozinho, como forma de estudo, em média duas vezes ao mês. Ademais, praticou LMPV ao piano com professor uma vez por semana durante um semestre quando cursava o conservatório de música, há cerca de 17 anos. Mais recentemente teve práticas de LMPV na disciplina de teclado complementar. Em sua prática profissional, dentro da música litúrgica, costuma, eventualmente, ler hinos à primeira vista ao piano.

Bruno considerou sua interpretação dos trechos muito ruim. Justificou que ainda se considerava em fase de adaptação na prática do órgão: "Como é a primeira vez que eu faço leitura à primeira vista com pedal, me embananei todo. Eu ainda estou em fase de equilíbrio [no instrumento] e de identificar os três sistemas" (Entrevista com Participante Bruno). As leituras à primeira vista que havia realizado anteriormente foram todas ao piano. Avaliando com notas de 1 a 5 (sendo 1 a menos satisfatória e 5 a mais), o participante atribuiu nota 2 para o Trecho I, 3,5 para o II, e 4 para o último, identificando ter havido uma crescente na qualidade das interpretações. Quando perguntado sobre suas principais dificuldades na prática da LMPV, respondeu que se atrapalha "na hora de pensar verticalmente", tendo dificuldade de tocar os três sistemas simultaneamente, principalmente em decorrência de sua dificuldade em tocar o pedal.

Concernente ao andamento, Bruno informou que tentou fazer o primeiro trecho mais próximo do andamento sugerido na partitura, contudo, acabou por atrapalhar-se na execução. No segundo trecho tentou concentrar-se mais no andamento executando-o de maneira mais rápida. Todavia, executou o último trecho com o andamento ainda mais lento, se comparado ao segundo. Considerou um equívoco tentar fazer o primeiro trecho no andamento sugerido, visto que provavelmente se atrapalharia na execução, embora também tenha julgado como uma falha não ter realizado o andamento sugerido no último trecho. Desse modo,

Bruno concluiu que a interpretação de um trecho influenciou as interpretações subsequentes, visto que considerou mais fácil realizar os Trechos II e III em função da sua similaridade harmônica, pois assim teria um "plano de fundo" pré-concebido para a compreensão dos excertos.

Quando indagado sobre sua leitura visual, Bruno respondeu que no primeiro trecho estava muito preocupado com o pedal, olhando mais para esta linha do que qualquer outro aspecto da peça. No segundo trecho observou a mão esquerda e o pedal e no terceiro, atentou para o aspecto harmônico do excerto, relatando que prestou atenção com mais cuidado à harmonia somente no último trecho.

3.2.1 As interpretações de Bruno

Como observado pelo participante em sua entrevista, nota-se uma tentativa de executar o **Trecho I** no andamento sugerido na partitura (semínima igual a 120). Contudo, Bruno executa apenas o primeiro compasso nesse andamento, tendo reduzido muito a velocidade no segundo compasso, cometendo, no final do primeiro, um erro no pedal (executou a nota si no lugar da nota sol). O andamento do trecho foi no entorno de semínima igual a 63, segundo a análise MIDI do excerto.

De modo geral, o contorno da melodia foi compreensível, visto que apenas no compasso 4 a nota correta da melodia não foi tocada, sendo substituída por um sib, no lugar do sol (nota pertencente ao acorde do compasso). Em alguns momentos o participante passou por notas vizinhas até atingir a nota pretendida, como foi o caso do c. 7. No pedal, todavia, observa-se um índice maior de erros e a execução de notas vizinhas antes da nota correta, como nos compassos 4, 11 e 13, além da supressão da nota sol no compasso 2.

Houve erros na execução das vozes internas nos compassos 2, 5 e 8 da primeira seção e 12, 15 e 16 da segunda, sendo que Bruno tentou corrigir a nota mais aguda da mão esquerda após a execução do último acorde. Com exceção dos compassos 8 e 12, os demais erros foram sempre na nota mais aguda da mão esquerda (voz de contralto).

A interpretação do **Trecho II** foi mais regular na manutenção do andamento do excerto em comparação com o primeiro trecho, no qual Bruno começou em um andamento e continuou em outro. Todavia, o participante realizou várias pequenas

paradas antes do início de cada compasso, fazendo com que o discurso musical ficasse muito interrompido. De acordo com a análise do software de leitura de MIDI, foi identificado o andamento da interpretação de Bruno no Trecho II em semínima igual a 105. Entretanto, com a análise combinada do arquivo de MIDI com o arquivo de áudio, constatou-se que a média da interpretação do segundo trecho foi de semínima igual a 53, aproximadamente, visto que Bruno dobrou as semínimas do trecho.

O contorno da melodia é identificável, contudo há um erro perceptível no final do compasso 12 (réb no lugar de sib) e a repetição da nota sib no compasso 2. As vozes internas foram mais bem executadas em comparação com a execução do primeiro trecho. As notas dó dos compassos 2 e 13 foram suprimidas e a nota dó do compasso 6 foi contornada por um semitom até chegar na nota correta. Novamente, as notas erradas foram da voz de contralto.

A execução das notas corretas do pedal no Trecho II ocorreu de maneira mais satisfatória do que no primeiro trecho. Foi, entretanto, suprimida a nota sib no primeiro compasso e acrescida a nota mi no compasso 5.

No **Trecho III**, a exemplo do ocorrido nos trechos anteriores, Bruno também se demorou no início de cada compasso. O andamento do trecho ficou em torno de semínima igual a 78 e, em média, teve menos erros de notas se comparado aos anteriores, principalmente na seção B da peça.

O contorno melódico é identificável, embora no compasso 6 tenha havido uma interrupção no fluxo musical. No c. 2, Bruno executou dó no lugar de mib. Ocorreram menos erros nas vozes internas se comparado aos demais trechos. Comete apenas um erro, no c. 6. Referente ao pedal, foram identificados dois erros, nos compassos 4 e 6, onde Bruno tocou notas vizinhas antes de executar as alturas corretas da partitura.

3.2.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Bruno

Foram sorteados para realizar a avaliação dos trechos de Bruno os Avaliadores 02, 07 e 10. Na página seguinte, podem ser observados os quadros com as notas fornecidas pelos avaliadores em cada um dos três trechos (Quadros 9, 10 e 11).

Quadro 9. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 02	Avaliador 10	Avaliador 07
Manutenção de pulso rítmico	2	2	2
Construção de fraseado	3	2	2
Articulação desenvolvida	1	2	1

Quadro 10. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 02	Avaliador 10	Avaliador 07
Manutenção de pulso rítmico	3	1	2
Construção de fraseado	3	1	2
Articulação desenvolvida	1	1	1

Quadro 11 Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Bruno, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 02	Avaliador 10	Avaliador 07
Manutenção de pulso rítmico	3	3	3
Construção de fraseado	3	2	3
Articulação desenvolvida	1	2	1

3.2.3 Dados das interpretações do Participante Bruno

No Quadro 12 (página 67), é possível observar as informações relativas às interpretações de Bruno na pesquisa.

Quadro 12. Informações referentes à interpretação de Bruno nos trechos

Participante B: Bruno	Instrumento: Órgão	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Regência)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	63	53	78
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	2	1	2
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	6	3	1
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	4	2	2
Total de erros	12	6	5
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	2	2	3
<i>6. Construção de fraseado</i>	2,33	2	2,67
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	1,33	1	1,33
Média das notas dos juízes externos	1,89	1,67	2,33

3.3 Participante C: Camargo – Grupo Experimental/Órgão

Camargo é aluno do curso extensão em órgão há seis semestres. Formado no Bacharelado em Música com habilitação em órgão de tubos, estuda o instrumento há nove anos. Com 34 anos de idade, tem aulas de música há nove. Considera sua LMPV ruim e informou que nunca praticou LMPV com professor. Sua prática de LMPV não é frequente, limitando-se aos momentos que começa a estudar uma peça nova. Quando questionado sobre a frequência com que realizava LMPV sozinho como forma de estudo, respondeu que nunca a pratica.

Mesmo quando começa a estudar um repertório novo, Camargo diz que prefere realizar uma análise antes da execução no instrumento:

Eu vou analisando antes de tocar [no instrumento]. Eu pego as partituras e fico assim, lendo no ônibus. Não curto muito isso, [ler à primeira vista], gosto mais de ler [as partituras] assim sentado no ônibus (Entrevista com Participante Camargo).

O participante considerou as suas LMPVs da pesquisa razoáveis. Para ele os três trechos eram muito parecidos, quase idênticos, e daria uma nota 3 (de 1 a 5) por suas execuções. Considerou o último trecho mais simples, por ser muito parecido com os demais. Todavia, considerou que cometeu mais erros rítmicos no último trecho.

Segundo ele, sua maior dificuldade em LMPV é fazer a leitura antecipada dos compassos subsequentes. Geralmente antes de tocar Camargo analisa o ritmo, as mudanças de teclado e dedilhado, considerando o dedilhado um aspecto muito difícil de observação.

Referente aos GPADEs, respondeu na entrevista que eles auxiliaram a execução dos trechos: “eu vi o que eu realmente tinha que olhar”, acrescentando que teria sido útil também a sinalização das marcações do pedal (“pedilhado”) nos guias. Por fim, informou que no Trecho III, no momento da leitura visual precedente à execução, observou os aspectos sinalizados nos GPADEs do Trecho II, o que auxiliou a realização de sua LMPV no último trecho.

3.3.1 As interpretações de Camargo

Referente ao primeiro trecho (**Trecho I**), houve oscilações no andamento, especialmente no c.2. No compasso 11 há uma interrupção do fluxo rítmico e a nota sib do tempo dois foi repetida, ao invés de ser tocada a nota láb. A nota ré do c.15 permaneceu ligada até o final da peça. Não se constatou outros erros na execução da melodia. A interpretação do trecho foi realizada em média no andamento de semínima igual a 66. Referente à execução das vozes internas, o participante executou corretamente todas as notas, com exceção ao c.11, onde tocou sib no lugar de lá, mas rapidamente corrigiu o erro. No que concerne ao pedal, no terceiro tempo do c.2 Camargo executou fá no lugar de sol, e no c.11, não executou a nota sol do segundo tempo. Ademais, não houve respiração musical na divisão das seções A e B do excerto e o participante fez um pequeno *rallentando* ao final da música.

O andamento do **Trecho II** teve média de semínima igual a 74, mantendo-se constante ao longo de toda a interpretação. As seções foram subdivididas com mais clareza. No tocante à melodia, não ocorreram erros, com execução de uma pequena oscilação no c.10, tendo Camargo executado a colcheia um pouco mais curta. Sobre a execução das vozes internas, houve receios na execução de algumas notas. No c.5, por exemplo, ocorreram erros de notas, em busca da nota sol da mão esquerda, sendo que a nota sib foi omitida. No início do c.12 o participante esbarrou na nota láb antes de executar a nota correta (sol), e no terceiro tempo do mesmo compasso tocou uma nota que não estava escrita na partitura, fá. Além disto, no c.14, mão esquerda, esbarrou na nota lá (desta vez bequadro), antes de executar as notas corretas. Referente ao pedal, não foi executada a nota sib no c.4. No lugar desta nota manteve-se ligado o láb do compasso anterior permanecendo ao longo de todo este compasso.

No **Trecho III**, Camargo oscilou o andamento em alguns momentos, mas de modo geral, manteve-se em uma média de semínima igual a 73, similar ao andamento utilizado no trecho anterior. No c.10, o participante executou uma rítmica distinta da que estava explicitada na partitura. Ao invés de executar a figuração rítmica mínima-semínima, executou semínima-mínima (notas ré e sib). As seções ficaram claramente divididas e nos últimos compassos do trecho o participante realizou um grande *rallentando*. Camargo acertou todas as notas da melodia do

trecho, embora tenha cometido um pequeno erro rítmico no c.10, como supracitado. Sobre a execução das vozes internas, Camargo executou mib e sol ao invés de mib e sib (mão esquerda) no c.5, todavia, não comprometendo o conteúdo harmônico do compasso. Já no c.10, comete um erro nas duas notas da mão esquerda, executando dó e láb, ao invés de mib e sol, assim como no compasso seguinte, réb e solb no lugar de mib e láb (mesmo compasso em que Camargo errou notas na execução do pedal). Nas notas da pedaleira, o participante executou sib no lugar de láb (c.3) e solb no lugar de láb (c.11).

3.3.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Camargo

Foram sorteados para realizar a avaliação dos trechos de Camargo os Avaliadores 07, 09 e 12. A seguir (Quadros 13, 14 e 15) é possível observar as avaliações dos juízes externos para as execuções dos três trechos de Camargo.

Quadro 13. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 07	Avaliador 09	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	3	4	4
Construção de fraseado	3	1	3
Articulação desenvolvida	2	1	3

Quadro 14. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 07	Avaliador 09	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	3	5	4
Construção de fraseado	3	1	4
Articulação desenvolvida	2	2	3

Quadro 15. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Camargo, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 07	Avaliador 09	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	4	4	4
Construção de fraseado	4	2	4
Articulação desenvolvida	2	1	3

3.3.3 Dados das interpretações do Participante Camargo

Na página 72 (Quadro 16) é possível observar as informações concernentes às interpretações de Camargo na pesquisa.

Quadro 16. Informações referentes à interpretação de Camargo nos trechos

Participante C: Camargo	Instrumento: Órgão	Grupo: Experimental	<i>Extensão</i> (<i>Órgão</i>)
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	66	74	73
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	2	0	1
3. Erros nas vozes internas	1	5	4
4. Erros na voz do baixo	2	1	2
Total de erros	5	6	7
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	3,67	4	4
6. Construção de fraseado	2,33	2,67	3,33
7. Articulação desenvolvida	2	2,33	2
Média das notas dos juízes externos	2,67	3	3,11

3.4 Participante D: Dinorá – Grupo Experimental/Órgão

Dinorá é aluna do curso de Doutorado em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas/órgão, cursando o terceiro semestre no momento da coleta. Seu segundo instrumento é o piano. Com 37 anos de idade, estuda órgão há 22. Estudante de música há 30 anos, considera sua LMPV regular e não a pratica regularmente como forma de estudo. Costuma ler à primeira vista uma vez por mês e praticou LMPV com professor ao longo de um semestre, com a periodicidade de uma vez por semana, ao longo de 45 minutos.

Para iniciar uma LMPV, Dinorá costuma primeiramente ver o andamento da peça, identificando se é uma peça que pode ser tocada com andamento lento, por exemplo. Busca “captar a essência” da música, averiguando a harmonia e a melodia, além de observar questões texturais, como melodia acompanhada, por exemplo. Num primeiro contato com a partitura, informou que procura averiguar os pontos de maior dificuldade de execução, os locais “onde pode dar problema”, prevendo possíveis passagens musicais que possam apresentar complicações na execução.

Referente à sua execução nos trechos, autoavaliou sua interpretação com uma nota entre 4 e 5 (numa escala de 1 a 5), considerando sua interpretação parecida nos três trechos. Preocupou-se em executar as notas e o andamento corretamente: “Não sei se teve algum lapso, ou coisas trocadas (...), e eu acho que consegui fazer o [andamento] que estava indicado” (Entrevista com Participante Dinorá).

Dinorá considerou que os GPADEs atrapalharam a sua leitura. Todavia, segundo a participante, o GPADE C seria interessante para um estudo em longo prazo, pois para executar à primeira vista a participante prefere pensar a partitura de “nota por nota”, ou de “compasso por compasso”, tentando captar a harmonia, o ritmo, buscando tocar o trecho o mais certo possível, sem tantos detalhes estruturais minuciosos.

Referente às visualizações no decorrer do tempo de leitura visual precedente à interpretação, Dinorá respondeu que usou o tempo para captar o “texto” das notas, observando a melodia e a harmonia dos trechos. Disse que geralmente preocupa-se com a melodia e a harmonia da partitura: “Atento a como é que são as harmonias.

Cada um tem um tipo diferente. Eu tento gravar melodia e harmonia. Talvez outra pessoa vai pelo ritmo” (Entrevista com Participante Dinorá).

Citando o GPADE B, Dinorá diz que ao invés de observar isoladamente as vozes internas, preferiu acrescentar o pedal para fazer uma leitura harmônica, pensando diretamente nos acordes, ao invés do contraponto, predominantemente enfatizando o pensamento harmônico na leitura do trecho.

Quando consultada sobre os procedimentos realizados na leitura visual, pensou ser muito tempo para a leitura visual (1'10"). No primeiro trecho pediu, inclusive, para começar a tocar antes do tempo de leitura visual encerrar. Todavia, nos trechos posteriores aproveitou o tempo para ler mais de uma vez o trecho inteiro, atentando mais detalhes: “Na segunda parte tinha um ritmo no soprano que eu tinha lido diferentemente (...), então, no último trecho, eu li duas vezes”.

3.4.1 As interpretações de Dinorá

Referente à interpretação de Dinorá no primeiro trecho (**Trecho I**), o andamento da peça permaneceu constante ao longo de toda a peça, mantendo-se em semínima igual a 104. A execução da melodia não teve erros de alturas, tampouco rítmicos. No que concerne às vozes internas (mão esquerda), a participante manteve a nota mib ligada dos compassos 11 a 14. Embora esta nota esteja presente nestes compassos, de acordo com a partitura elas devem ser rearticuladas a cada novo compasso. As demais notas foram executadas de maneira correta.

O andamento do **Trecho II** manteve-se constante ao longo de todo o trecho. A média na interpretação foi de semínima igual a 113, um pouco mais rápido que na execução do Trecho I. A execução da melodia, do pedal e das vozes internas não apresentou erros.

No Trecho III, o andamento manteve-se em 113, média exatamente igual a do andamento do trecho anterior. Houve um erro de figuração rítmica na parte da mão direita do c.9, tendo Dinorá executado a figuração semínima pontuada – colcheia – semínima, ao invés de semínima – semínima pontuada – colcheia. Ademais, todas as outras notas e figurações rítmicas foram corretas. Referente às vozes internas, houve uma nota ligada entre os c.5 e c.6, tendo a participante

mantido a nota mi do tenor ligada, ao invés de articulada no novo compasso. Por fim, ocorreu um erro no c.15, na parte do pedal. Dinorá executou a nota lá no lugar de dó.

3.4.2 Avaliações dos juízes externos para as interpretações de Dinorá

Analysaram os trechos interpretados por Dinorá os Avaliadores 05, 06 e 08. Abaixo encontra-se os quadros (Quadros 17, 18 e 19) com as notas atribuídas pelos juízes externos às interpretações de Dinorá.

Quadro 17. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 05	Avaliador 06	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	4
Articulação desenvolvida	5	5	4

Quadro 18. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 05	Avaliador 06	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	5	5	4
Construção de fraseado	5	5	3
Articulação desenvolvida	5	5	5

Quadro 19. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Dinorá, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 05	Avaliador 06	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	5	5	3
Construção de fraseado	4	5	3
Articulação desenvolvida	4	5	4

3.4.3 Dados das interpretações da Participante Dinorá

A seguir, no Quadro 20 (abaixo), observam-se as informações referentes às interpretações de Dinorá neste estudo.

Quadro 20. Informações referentes à interpretação de Dinorá nos trechos

Participante D: Dinorá	Instrumento: Órgão	Grupo: Experimental	<i>Doutorado</i> <i>(Órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	104	113	113
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	0	0	1
3. Erros nas vozes internas	1	0	1
4. Erros na voz do baixo	0	0	1
Total de erros	1	0	3
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	5	4,67	4,33
6. Construção de fraseado	4,67	4,33	4
7. Articulação desenvolvida	4,67	5	4,33
Média das notas dos juízes externos	4,89	4,67	4,33

3.5 Participante E: Esther – Grupo Experimental/Órgão

Esther é aluna de terceiro semestre do Curso de Extensão em Instrumentos Musicais da UFRGS. Bacharel em Música (ênfase em órgão), com 24 anos de idade, estuda música há 7 anos, sendo 5 anos de estudo ao órgão. Todavia, anteriormente à educação formal, há 16 anos já tocava algum instrumento (não informado no questionário). Considera sua LMPV regular e nunca a praticou com professor. Costuma ler à primeira vista como forma de estudo, tocando hinários tradicionais em média uma vez por semana, geralmente linhas melódicas com acordes.

Quando perguntada sobre sua autoavaliação da execução dos trechos, considerou não muito satisfatória, “não foi nem bom, nem tão ruim”, atribuindo as notas 2 para o Trecho I e 3 para os Trechos II e III. Considerou que foi fiel à harmonia, contudo, realizou inversões nos acordes de modo diferente do apresentado nas partituras, como foi evidenciado na análise de suas interpretações (especificadas a seguir). Considerou o primeiro trecho o mais fácil, embora não tenha reconhecido com clareza que eram trechos distintos, segundo relatou ao longo da entrevista.

Referente aos GPADEs, segundo Esther, considerou que os guias não auxiliaram conscientemente sua visualização da partitura, por conter muitas informações. Todavia, para ela, o GPADE B auxiliou na execução dos Trechos II e III, pois colaboraram para uma melhor realização da mão esquerda. Relatou, em diversos momentos, que sua atenção voltou-se prioritariamente para o pedal, negligenciando os demais fatores ao longo da leitura visual.

Na descrição de como realizou a leitura visual dos trechos, a participante explicou que primeiramente atentou à linha melódica, posteriormente ao pedal e por fim à mão esquerda. Nenhum aspecto analítico foi mencionado como ponto de observação na prática da leitura. Segundo Esther, seu fator de maior dificuldade no decorrer de LMPVs é leitura da mão esquerda. Em sua prática profissional, como musicista de igreja, geralmente toca a linha melódica realizando as demais vozes de maneira improvisatória: “[...] meio que sigo à risca a linha melódica, mas as outras [vozes], eu vou (...) improvisando” (Entrevista com Participante Esther).

3.5.1 As interpretações de Esther

Esther realizou o andamento do **Trecho I** em semínima igual a 93, em média. Houveram alguns pontos de oscilação no andamento ao longo da execução. A melodia teve um ponto de interrupção rítmica discreta entre o final do primeiro e início do segundo compassos. Outra interrupção foi evidenciada no início do quarto compasso, ocorrendo um erro de nota, sendo tocado um sib no lugar de sol. Ademais, a participante manteve pressionada a tecla mi ao longo de todo o terceiro tempo do primeiro compasso. Na segunda seção da peça não foram evidenciados erros, embora tenham ocorrido variações de andamento e influxo rítmico.

Referente à interpretação das vozes internas, na primeira seção foram cometidos erros nas vozes internas. No primeiro compasso Esther executou mib e sol no lugar de sol e sib. No c.2 apresenta o mib do tenor na voz do contralto e toca sib no lugar de dó. No terceiro compasso, executa láb e mib no lugar de mib e dó. No compasso seguinte executa corretamente as vozes internas, contudo, mantém pressionada a nota mib, altura equivocadamente tocada e mantida desde o c.3. No c.5 também comete erros, executando láb e mib, ao invés de mib e dó. Inicia bem o compasso seguinte, todavia acrescenta um sol, que não está na partitura, no último tempo do compasso. O c.8 sofre um pequeno atraso de tempo, sendo que Esther toca mi no lugar de ré, embora o equívoco seja rapidamente corrigido. Na segunda seção, não obstante, a participante cometeu menos erros nas vozes internas, encontrados apenas nos compassos 14 e 15. No c.14 a partícipe não mantém pressionadas as notas da clave de fá, soltando-as no último tempo do compasso, e no c.15, executa ré e sib no lugar de fá e ré.

O pedal apresenta as notas em portato, quase *stacatto*, em alguns momentos. A partir do c.3 há bastantes erros de notas que persistem até o c.7. No c.3 a participante não executa a nota dó do último tempo e realiza o mib do próximo compasso com atraso. No início do c.7 executa fá no lugar de sib, mas corrige o equívoco no tempo seguinte. Referente à segunda seção da peça, atrapalha-se na realização do láb do c.13, tocando um solb no primeiro tempo, corrigindo para láb no segundo, mas não executando o sib do final do compasso. Os compassos 14, 15 e 16 foram corretamente executados.

A interpretação do **Trecho II** apresentou alguns poucos momentos de oscilação, sendo que Esther realizou menos flutuações neste trecho se comparado

ao trecho anterior. A média do andamento no trecho foi de semínima igual a 75. Não há muita respiração entre as duas seções da peça.

Referente à melodia neste trecho, no terceiro compasso Esther toca a nota dó, no lugar de lá, porém, logo corrigindo para a nota correta. No final do c.11 a participante atrapalha-se na manutenção do pulso, assim como no c.13. Há um titubear rítmico entre os compassos 13 e 14 e antes da nota final do trecho. Todavia, com exceção à nota equivocada do terceiro compasso, Esther não erra outras notas da melodia.

Do mesmo modo que ocorre na interpretação do primeiro trecho, no Trecho II há mais erros de execução das vozes internas na primeira seção da peça do que na segunda. Baseado nos tipos de erros cometidos pela participante, infere-se que em alguns compassos Esther confunde a leitura da clave de fá com a de sol. Já no primeiro compasso, ao invés de executar sol e sib na mão esquerda, a participante toca mib e sol. No c.2 executa mib e sib, ao invés de mib e dó, e no c.5 mib e sol, no lugar de sol e sib. Posteriormente, no c.7, toca mib e sib, ao invés de mib e dó, e mantém o sib ligado até o próximo compasso. Na parte B do excerto, comete apenas um erro de notas, executando mib e sib (c.11) no lugar de mib e láb. Outrossim, mantém ligadas as notas mib e sol entre os compassos 14 e 15.

Em relação ao pedal, Esther comete apenas um erro de nota na primeira seção da peça, um dó deslocado do tempo, ao invés de ré, no c.5. Já na segunda seção cometeu dois erros, um erro rítmico no c.9 (atrasou um pouco a execução do mib) e executou um dó que não estava escrito na partitura no c.13.

O último trecho, **Trecho III**, foi executado em uma média de semínima igual a 81. Há menos flutuações do andamento, em relação aos dois anteriores.

A participante erra apenas uma nota ao longo da melodia, um ré no lugar de sib no c.5. Provavelmente em função deste erro atrapalha-se na condução rítmica da melodia neste compasso. Na segunda seção não comete erros.

No que concerne às vozes internas, Esther mantém as notas ligadas entre os compassos 2 e 3 e executa equivocadamente láb e ré (c.6), ao invés de mib e dó. Na segunda seção não executa a nota dó do c.13. No c.15 executa por engano a nota ré no primeiro tempo, mas logo corrigi para dó. Já no último compasso, executa fá e ré, ao invés de ré (oitava abaixo) e sib.

Cometeu três erros nas notas do pedal na primeira seção. No c.2 tocou um sib que não estava escrito (nota de passagem entre dó e láb), um dó no terceiro

tempo do c.3 (que também não estava escrito na partitura) e atrapalhou-se no final do c.5, tocando um fá no lugar de sol. Na segunda seção cometeu um erro somente no penúltimo compasso, executando lá ao invés de dó, realizada dessa forma uma nota de passagem entre as notas do pedal dos compassos 14 e 16.

3.5.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Esther

Qualificaram as execuções de Esther os Avaliadores 04, 07 e 10. Abaixo é possível observar nos Quadros 21, 22 e 23 as avaliações dos juízes externos para as interpretações da participante.

Quadro 21. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 04	Avaliador 07	Avaliador 10
Manutenção de pulso rítmico	4	4	4
Construção de fraseado	4	4	3
Articulação desenvolvida	4	3	3

Quadro 22. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 04	Avaliador 07	Avaliador 10
Manutenção de pulso rítmico	3	3	3
Construção de fraseado	3	3	4
Articulação desenvolvida	3	3	4

Quadro 23. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Esther, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 04	Avaliador 07	Avaliador 10
Manutenção de pulso rítmico	4	4	4
Construção de fraseado	4	4	4
Articulação desenvolvida	4	3	4

3.5.3 Dados das interpretações da Participante Esther

Abaixo, no Quadro 24, são verificáveis as informações relacionadas às interpretações de Esther no presente estudo.

Quadro 24. Informações referentes à interpretação de Esther nos trechos

Participante E :	Instrumento:	Grupo:	<i>Extensão</i>
Esther	Órgão	Experimental	<i>(Órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	93	75	81
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	2	1	1
3. Erros nas vozes internas	7	5	7
4. Erros na voz do baixo	5	3	4
Total de erros	14	9	12
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	4	3	4
6. Construção de fraseado	3,67	3,33	4
7. Articulação desenvolvida	3,33	3,33	3,67
Média das notas dos juízes externos	3,67	3,22	3,89

3.6 Participante F: Francisca – Grupo Controle/Piano

Francisca tem 55 anos e o piano é seu instrumento principal. Aluna de Bacharelado em Música com Habilitação em Regência Coral, no momento da entrevista estava realizando o terceiro semestre do curso. É bacharel em piano (formada em outra instituição) e toca este instrumento há 44 anos, tendo estudado música com professores ao longo deste mesmo período, com alguns intervalos de tempo sem aula. Considera sua LMPV boa e lê à primeira vista semanalmente. Cursou a disciplina de LMPV ao longo de dois anos em seu curso de Bacharelado em Piano, tendo aulas de leitura semanalmente. Quando perguntada se praticava LMPV como forma de estudo e com que frequência, respondeu que praticava, e acrescentou:

Me divirto fazendo leitura. Sempre gostei de ler partituras de músicas que não conheço. Quando era guria e não tinha mais partituras para ler, me divertia virando a partitura de cabeça para baixo e lendo assim. Pratico muita leitura à primeira vista porque toco em igreja e acompanho ou faço correpetição para corais, cantores e instrumentistas (Questionário da Participante Francisca).

Começou a estudar piano com 11 anos porque queria tocar em sua igreja. Aos 13 anos de idade, sua congregação religiosa ficou sem pianista. Francisca, então, aproveitou a oportunidade e tornou-se a pianista daquela instituição, primeiramente executando somente a linha melódica das partituras. Com o passar do tempo foi acrescentando as outras vozes escritas na partitura: “ah, não vou ficar só tocando a melodia, vou começar a tocar o baixo”, relatou a participante. Após seis meses de prática, estava tocando as quatro vozes escritas nas partituras do hinário de sua igreja.

Segundo informou, com 15 anos já possuía uma boa leitura de partitura. Com esta mesma idade ingressou na escola de Belas Artes de sua cidade no curso fundamental de música, realizando o quinto, o sexto e o sétimo anos deste curso para, posteriormente, ingressar no Bacharelado em Piano. Em sua graduação, como citado anteriormente, realizou dois anos de aulas de LMPV e praticou esta habilidade também nas aulas de música de câmara. Paralelamente à sua atividade acadêmica, manteve a prática musical na sua igreja, acompanhando o coral e tocando com outros instrumentistas. De acordo com a participante, a igreja é a melhor escola para se aprender e desenvolver LMPV. Segundo mencionou na

entrevista, na prática da LMPV o instrumentista precisa tocar sem parar até o final, apesar de ocorrer algum erro ao longo do percurso:

Tu tens que tocar. Não dá para dizer, gente, só um pouquinho que eu errei uma nota [risos]. Ninguém vai parar. Ninguém está muito preocupado se errou uma nota. A gente tem que acabar junto, né, dar o tom e acabar junto, e tentar não arrastar [o andamento] pra que o canto comunitário também não se arraste (Entrevista da Participante Francisca).

Francisca trabalha como pianista correpetidora, o que, segundo ela, colabora muito para o desenvolvimento da LMPV. A prática de canto coral (como coralista) e de regência também auxilia muita na prática da leitura, como relatou na entrevista. Para Francisca, sua boa leitura provém da experiência de vários anos no desenvolvimento da habilidade, tendo um apreço grande na juventude por tocar à primeira vista todas as partituras que tinha acesso. Se por acaso não tivesse alguma partitura para ler, pegava as partituras que tinha e colocava-as de cabeça para baixo, possibilitando novos materiais para serem lidos, embora muitas vezes sonoramente o resultado dessas leituras não fizesse muito sentido musical. Para a participante, esta prática ao longo de anos, aliada à sua constante prática em diversos contextos, é o fator responsável pelo seu bom desempenho na realização de leituras à primeira vista atualmente.

Referente à sua autoavaliação da realização dos trechos, a participante considerou sua interpretação nos trechos bastante parelha. Segundo ela os trechos eram muito parecidos, sendo o último um pouco mais dificultoso por possuir uma tessitura mais ampla. As cadências suspensivas geraram estranhamento para a participante: “Os finais [dos trechos] são meio inesperados para mim. Eu achava que ia acabar num outro acorde” (Entrevista da Participante Francisca). Ademais, no segundo trecho percebeu que teve uma “atravessada” na colcheia, informando que lembrava ter cometido problemas rítmicos na realização de algumas notas.

Quando perguntada sobre o que observa no seu tempo de leitura visual, informou que usualmente senta-se ao instrumento e “sai tocando”. Está acostumada a realizar a LMPV sem efetuar uma leitura visual prévia. Todavia, se tiver a possibilidade de uma leitura visual prévia, geralmente observa a armadura e tonalidade, assim como bemóis ou sustenidos ocorrentes. Se há alguma modulação, atenta ao dedilhado e pensa um pouco na dinâmica, tentando fazer um pouco de *crescendos* e *decrecendos*. Quando não é possível realizar leitura visual, informou que realiza as dinâmicas “meio no *feeling*”, ou seja, de maneira intuitiva.

3.6.1 As interpretações de Francisca

A média de andamento da interpretação do **Trecho I** de Francisca foi de semínima igual a 111, muito próximo do andamento indicado na partitura (semínima igual a 120). A participante manteve o andamento constante, aparentemente não realizando flutuações. Ao final do trecho efetuou um pequeno *rallentando*.

As alturas da melodia foram corretamente realizadas. Todavia, no c.12, Francisca executa uma figuração rítmica distinta da escrita na partitura, tocando a sequência semínima-semínima, entre sol e lá dos compassos 12 e 13, ao invés de colcheia-semínima. Todas as vozes internas foram corretamente realizadas e a participante acertou todas as alturas da voz do baixo no trecho, embora, assim como ocorreu na melodia nos compassos 12 e 13, tenha cometido um equívoco rítmico também na mão esquerda, realizando uma semínima pontuada na nota sol, no lugar de uma colcheia. Ademais, a primeira nota do trecho foi antecipada, tendo a partícipe tocado mib na anacruse do trecho, repetindo-a no primeiro compasso. Todas as demais notas estavam corretas.

Referente ao **Trecho II**, a média de andamento de acordo com a análise de software foi de semínima igual a 106, um pouco mais lento que o trecho anterior. Realizou um pequeno *rallentando* entre as seções e ao final do trecho. Todas as alturas da melodia foram corretamente realizadas. No c.10 houve, contudo, uma modificação de figuração rítmica, em que Francisca realizou uma tercina na nota sol, entre as notas fá e sol do baixo, ao invés de uma colcheia. Neste mesmo ponto, houve também uma modificação na figuração rítmica do baixo, tendo a participante realizado uma tercina nas notas fá e sol, com a nota sol da mão direita executando a segunda nota da tercina. As demais notas foram corretamente executadas, assim como não foi evidenciado erros nas vozes internas.

No **Trecho III** o andamento manteve-se constante e em semínima igual a 109, em média. Houve inflexões de caráter expressivo nos términos de frase e pequenos *rallentandos* nos finais das duas seções. Todas as notas da melodia e do baixo foram corretamente executadas, assim como nas vozes internas, salvo a supressão da nota lá do contralto, no c.4.

3.6.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Francisca

Foram sorteados para as avaliações dos trechos de Francisca os Avaliadores 16, 17 e 23. Abaixo constam os quadros com as avaliações dos juízes externos.

Quadro 25. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 16	Avaliador 17	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	5
Articulação desenvolvida	4	5	4

Quadro 26. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 16	Avaliador 17	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	4
Articulação desenvolvida	5	5	4

Quadro 27. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Francisca, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 16	Avaliador 17	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	4
Articulação desenvolvida	5	5	5

3.6.3 Dados das interpretações da Participante Francisca

No Quadro 28 (a seguir), é possível observar as informações referentes às interpretações de Francisca na pesquisa.

Quadro 28. Informações referentes à interpretação de Francisca nos trechos

Participante F: Francisca	Instrumento: Piano	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Regência)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	111	106	109
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	2	1	0
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	0	0	1
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	1	1	0
Total de erros	3	2	1
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	5	5	5
<i>6. Construção de fraseado</i>	5	4,67	4,67
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	4,33	4,67	5
Média das notas dos juízes externos	4,78	4,78	4,89

3.7 Participante G: Gilberto – Grupo Controle/Piano

Aluno no curso de Doutorado em Música (ênfase em Práticas Interpretativas – piano), Gilberto tem 26 anos e seu instrumento principal é o piano. Informou como instrumento secundário a flauta transversal, todavia, não a pratica há mais de seis anos. No momento da realização da coleta estava matriculado no primeiro semestre do curso de doutorado. Estuda música há 16 anos, sendo 13 anos de estudo de piano, sempre com professor. Considera sua LMPV regular e pratica-a semanalmente executando hinos dentro da liturgia de sua igreja. Atualmente não realiza LMPV como forma de estudo, mas diz ter praticado anteriormente. Ademais, informou no questionário que praticou LMPV em aula com professor ao longo de apenas um semestre de sua graduação.

Gilberto aprendeu a ler à primeira vista com a prática na música litúrgica, tocando hinos da sua congregação religiosa e acompanhando ensaios de coro. Além dessas experiências no âmbito religioso, ao longo de sua graduação foi pianista correpetidor no coro de sua universidade, trabalhando com redução de partituras a quatro vozes. Como estratégia para facilitar esta prática, costumava cifrar as partituras antes dos ensaios do coro, o que lhe dava mais segurança nos ensaios.

Segundo o participante, sua maior dificuldade em LMPV é realizar o andamento indicado na partitura. Gilberto não considera ter dificuldade na execução de peças lentas, todavia acha difícil executar peças à primeira vista em andamento rápido. Para ele, a manutenção do fluxo melódico e harmônico é o aspecto mais importante da LMPV. Sua prática de leitura ao longo de sua trajetória musical foi primordialmente realizada em âmbito de acompanhamento do canto, tanto com coros quanto com a congregação religiosa cantando, como comentou na entrevista: “Geralmente eu pratiquei [leitura à primeira vista] quando as pessoas iam cantar, então eu precisava ter fluxo. Então se perde uma coisa, se vira, faz alguma coisa ali para continuar, porque eles não vão parar de cantar”. Gilberto salientou a importância da realização de clareza no direcionamento harmônico, dizendo ser importante que o instrumentista não erre as harmonias e compreenda as funções harmônicas que ocorrem ao longo do material musical que está sendo tocado à primeira vista. Também é importante para ele o direcionamento melódico, recomendando “deixar a linha [melódica] um pouco mais saliente para quem está cantando conseguir acompanhar”.

Gilberto considerou sua interpretação dos trechos boa. Disse ter dado uma “engasgadinha” nos primeiros dois trechos, e o terceiro trecho foi mais bem interpretado do que os demais. Para ele os trechos foram muito parecidos, o que facilitou a interpretação e uma progressão positiva no desempenho do primeiro ao último. Com notas de 1 a 5, avaliou a sua interpretação no Trecho I com nota 3,5, no Trecho II com nota 4 e no Trecho III com nota 5. Segundo ele, o terceiro trecho foi melhor executado por causa da fluência que adquiriu em função dos dois anteriores: “[...] o primeiro foi pra conhecer, o segundo foi mais ou menos [satisfatório] e no terceiro eu já estava familiarizado com essa escrita” (Entrevista com Participante Gilberto). Informou também que executou os trechos de maneira mais lenta do que a indicada na partitura, pois considera que não teria conseguido realizar uma LMPV satisfatória caso tivesse tocado no andamento indicado no início da peça, que para ele era muito rápido.

3.7.1 As interpretações de Gilberto

A média de andamento realizada por Gilberto na interpretação do **Trecho I** foi de semínima igual 82, tendo oscilações e interrupções do fluxo de tempo nos compassos 2, 10 e 12. No c.5 realizou um pequeno *rallentando*.

As alturas da melodia foram corretamente realizadas, contudo, o participante interrompeu o fluxo melódico no c.2, realizando uma pausa equivocada e algumas interrupções rítmicas neste compasso. As vozes internas foram corretamente executadas, todavia, no c.1, Gilberto repetiu o sib da voz de contralto no terceiro tempo do compasso. As notas do baixo foram corretamente executadas, salvo os problemas rítmicos supracitados.

Referente ao **Trecho II**, a média de andamento foi muito próxima do trecho anterior, embora um pouco mais veloz, tendo o participante interpretado em semínima igual a 84. Gilberto interrompeu o andamento em alguns momentos da interpretação, cometendo rupturas rítmicas nos compassos 6 e 12. A divisão entre as seções do excerto ficou clara através do uso de respiração musical entre as frases e a realização de um pequeno *rallentando*.

Concernente à melodia, no terceiro tempo do c.3, Gilberto executa a nota lá na segunda colcheia do compasso, ao invés da nota sol. As outras notas da melodia

foram corretamente executadas, à exceção das interrupções rítmicas realizadas nos compassos 6 e 12, como citado no parágrafo anterior.

Da mesma forma como ocorreu no Trecho I, o participante repete a nota do contralto no terceiro tempo do c.1. No c.6 executou as notas dó e mib nas vozes internas, entretanto, interrompeu a execução rapidamente e retomou a música tocando as notas corretas (mib e sol). De maneira similar, comete um equívoco no c.12, executando dó e mib, mas corrigindo para sib e mib e seguindo adiante o discurso musical, sem cometer outros erros até o final da peça. As notas do baixo foram corretamente realizadas, à exceção das interrupções rítmicas supracitadas, ocorridas nas outras vozes. No c.12, por erros cometidos nas vozes internas, repete as notas mib e fá.

O **Trecho III** é interpretado com andamento de semínima igual a 90, segundo a análise MIDI. Não houve interrupções no fluxo do tempo, embora se observe que há uma redução no andamento no decorrer da segunda seção do excerto. A divisão de seções da música ficou clara.

Não ocorreram erros na execução da melodia, assim como na interpretação da linha do baixo. No c.7, porém, a nota mib do contralto não foi executada, sendo que Gilberto tocou a nota ré no lugar de mib e com um pequeno atraso em relação às demais notas. Não houve erro nas outras notas das vozes internas.

3.7.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Gilberto

Os Avaliadores 15, 20 e 23 foram sorteados para realizar as análises das interpretações de Gilberto. As opiniões dos avaliadores foram contrastantes na avaliação dos trechos deste participante, como pode ser observado nos Quadros 29, 30 e 31, a seguir.

Quadro 29. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 15	Avaliador 20	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	2	4	3
Construção de fraseado	2	4	2
Articulação desenvolvida	1	5	1

Quadro 30. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 15	Avaliador 20	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	3	4	4
Construção de fraseado	2	3	2
Articulação desenvolvida	1	4	1

Quadro 31. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Gilberto, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 15	Avaliador 20	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	4	5	5
Construção de fraseado	3	4	3
Articulação desenvolvida	2	5	1

3.7.3 Dados das interpretações do Participante Gilberto

A seguir, no Quadro 32 (página 91), podem ser observadas as informações atinentes às interpretações de Gilberto neste trabalho.

Quadro 32. Informações referentes à interpretação de Gilberto nos trechos

Participante G :	Instrumento:	Grupo:	<i>Doutorado</i>
Gilberto	piano	Controle	<i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	82	84	90
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	1	1	0
3. Erros nas vozes internas	1	3	1
4. Erros na voz do baixo	0	1	0
Total de erros	2	5	1
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	3	3,67	4,67
6. Construção de fraseado	2,67	2,33	3,33
7. Articulação desenvolvida	2,33	2	2,67
Média das notas dos juízes externos	2,67	2,67	3,56

3.8 Participante H: Heitor – Grupo Controle/Órgão

Heitor, de 27 anos, estava matriculado no terceiro semestre do curso de Bacharelado em Música com Habilitação em Órgão no momento da pesquisa. Declarou o órgão como instrumento principal, o piano como instrumento secundário e o canto como terceiro instrumento. Há 7 anos toca algum instrumento musical e tem aulas com professor de música, sendo que há um ano e meio estuda órgão de tubos. Raramente realiza LMPV e considera a sua LMPV ruim. Praticou a habilidade com professor eventualmente em alguns minutos durante as aulas, mas não pratica LMPV como forma de estudo. Somente realiza-a quando vai iniciar o estudo de uma peça nova.

O participante relatou ao longo da entrevista que sempre teve um pouco de pavor de ler à primeira vista, e considera o ritmo uma das principais dificuldades para a realização da tarefa, assim como a leitura de partitura, de modo geral. Segundo relatou na entrevista, mudou seu paradigma de leitura quando ingressou na graduação, visto que anteriormente lia nota por nota, traduzindo cada ícone das figuras musicais e demorando-se muito na tradução destes signos em reflexo motor para realização das notas musicais.

No que concerne à sua autoavaliação dos trechos, considerou sua execução do primeiro trecho muito ruim. O segundo considerou melhor, por ter semelhanças com o primeiro, e o terceiro melhor do que o segundo. Segundo Heitor, pelo fato dos excertos serem semelhantes, a interpretação de cada deles foi melhorando do primeiro para o terceiro. Ademais, o fator nervosismo contribuiu também para a melhora: “Eu estava menos nervoso [no terceiro trecho] do que no primeiro, então consegui ler melhor porque quando eu fico nervoso eu não consigo ler direito” (Entrevista com Participante Heitor).

Heitor não utilizou a pedaleira nas interpretações dos Trechos II e III, e praticamente não a utilizou no Trecho I, salvo em uma nota, tocada erroneamente no início da interpretação. O participante começou a tocar o trecho com manuais e pedal, todavia percebeu que não iria conseguir realizar a execução do trecho com pedaleira e optou por suprimir o pedal e, por consequência, a voz do baixo. Segundo ele, foi uma alternativa para conseguir manter a pulsação rítmica dos excertos, sem ter que interromper o discurso musical muitas vezes para ter a certeza das notas que iria executar.

Relativo à leitura visual precedente à prática dos trechos, informou que não sabia o que observar na partitura, ficando um pouco nervoso ao longo dos 70 segundos disponibilizados. Todavia, verificou nos três trechos a armadura de clave, a extensão das vozes, um pouco do padrão de notas da mão esquerda e o ritmo da mão direita.

3.8.1 As interpretações de Heitor

De acordo com a análise MIDI do **Trecho I**, Heitor executou o excerto com andamento de semínima igual a 89, em média. Todavia, o participante dobrou o valor das notas. Sendo assim, a média mais apropriada para a sua interpretação seria de semínima igual a 45, aproximadamente.

Heitor interrompeu a interpretação logo no início, tocando o primeiro tempo do c.1, parando e recomeçando a tocar posteriormente. Há também uma interrupção do final do c.10 para o início do c.11. As alturas na melodia foram corretamente realizadas, todavia, o trecho foi interpretado muito lentamente e com oscilações de pulso. Referente ao pedal, Heitor tocou a primeira nota do trecho erroneamente, um mi natural ao invés de mib. Esta nota errada foi mantida por dois compassos e interrompida. O restante do trecho não teve pedal, como já mencionado.

Poucos erros foram evidenciados nas vozes internas. Apenas um equívoco ocorrido no c.2, onde o participante executou mib e si natural no lugar de mib e sol. Este mesmo erro foi repetido nos compassos 3 e 5.

Assim como no primeiro trecho, no **Trecho II** Heitor começou a tocar o c.1 e parou, voltando ao início da peça. A média de andamento da execução foi de semínima igual a 116. Porém, como ocorreu no primeiro excerto, no Trecho II o participante dobrou o tempo de duração das notas, sendo assim, constatou-se que a média do andamento foi de semínima igual a 58. Se comparado ao primeiro trecho, houve menos variações de andamento no Trecho II.

Foram percebidos erros rítmicos na melodia nos compassos 13 e 15. Visto que o participante dobra a figuração, a análise da interpretação rítmica do trecho torna-se dificultosa. Todavia, as alturas da melodia foram corretamente executadas. Todas as notas internas foram corretamente tocadas, contudo, houve problemas rítmicos nas suas execuções. Ademais, para formar acordes, em alguns momentos

Heitor executa as notas separadamente (como que realizando um arpejo), demorando-se para executar todas as notas conjuntamente. Referente ao pedal, nenhuma nota foi executada.

No **Trecho III**, o participante executa o andamento em média de semínima igual a 60. Foi a interpretação mais veloz dentre os três trechos. Há também menos interrupções do discurso musical e variações de andamento. No entanto, pequenas interrupções ocorreram nos compassos 5, 8, 9, 10, 12 e 14.

Heitor cometeu alguns erros na melodia do trecho: interrompeu o discurso melódico no início do c.5 e executou novamente a nota sib do primeiro tempo deste mesmo compasso; executou réb ao invés de dó no c.9; modificou a fórmula de compasso transformando o sib em mínima (tornado o compasso ternário do trecho compasso quaternário) no c.10; e adicionou uma nota de passagem (sib) entre o lá e o dó do c.13. Referente às vozes internas, no c.8, ao invés de executar ré e sib, tocou mib, fá e sib, e no compasso seguinte, inseriu sib junto do acorde. As demais notas foram corretamente tocadas. Assim como ocorrido no segundo trecho e na maior parte do primeiro, nenhuma nota foi tocada da parte do pedal.

3.8.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Heitor

Foram sorteados para avaliar as interpretações de Heitor os Avaliadores 01, 03 e 08. A seguir constam as avaliações dos juízes externos atinentes às interpretações do participante (Quadros 33, 34 e 35).

Quadro 33. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	1	1	1
Construção de fraseado	1	2	1
Articulação desenvolvida	2	3	1

Quadro 34. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	2	2	1
Construção de fraseado	1	3	2
Articulação desenvolvida	2	4	1

Quadro 35. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Heitor, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 01	Avaliador 03	Avaliador 08
Manutenção de pulso rítmico	3	3	2
Construção de fraseado	1	3	2
Articulação desenvolvida	2	3	2

3.8.3 Dados das interpretações do Participante Heitor

No Quadro 36 (página 96), é possível verificar os dados referentes às interpretações de Heitor neste estudo.

Quadro 36. Informações referentes à interpretação de Heitor nos trechos

Participante H:	Instrumento:	Grupo:	<i>Bacharelado</i>
Heitor	Órgão	Controle	<i>(órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	45	58	60
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	2	3	4
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	2	0	2
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	16	16	16
Total de erros	20	19	22
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	1	1,67	2,67
<i>6. Construção de fraseado</i>	1,33	2	2
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	2	2,33	2,33
Média das notas dos juízes externos	1,44	2	2,33

3.9 Participante I: Igor – Grupo Controle/Órgão

Bacharelado em Regência Coral, Igor cursava o quinto semestre no momento da realização da coleta de pesquisa. Seu principal instrumento é o cravo, o instrumento secundário é o canto, e o órgão e a harpa foram incluídos como outros instrumentos que o participante pratica.

Com 23 anos de idade, Igor respondeu que tocava algum instrumento musical há 10 anos, tendo recebido aulas com professor nos últimos seis anos. Toca seu instrumento principal há 2 anos e considera sua LMPV regular. Realiza LMPV quase que diariamente e praticou LMPV com professor semanalmente ao longo de um ano. Pratica a habilidade como forma de estudo semanalmente lendo repertório variado para teclado.

Segundo o participante, suas primeiras experiências de LMPV foram nas aulas de instrumento em que seu professor passava pequenas peças, não muito diferentes dos trechos desta pesquisa, para que fossem lidas na aula de instrumento. Posteriormente, passou a ler mais à primeira vista quando começou a estudar baixo contínuo. Conforme relatou na entrevista, o estudo de baixo contínuo ajudou Igor a ter uma ideia mais clara de harmonia:

[...] comecei a ler bastante [...] quando comecei a estudar baixo contínuo, porque eu fui tendo um entendimento maior de harmonia [...]. Quando eu entendia mais de harmonia, para mim ler qualquer coisa que fosse do repertório ficava mais fácil [...], porque tendo essa ideia da harmonia, fica muito mais fácil, assim, de ler e até de enfrentar problemas de leitura (Entrevista com Participante Igor).

Para Igor, o estudo de baixo contínuo possibilitou uma maior acuidade no diagnóstico de aspectos formais das peças, auxiliando na prática da LMPV, visto que, compreendendo a estrutura formal e harmônica da peça, é mais fácil de “sair tocando” as obras.

A maior dificuldade para o participante na prática de LMPV ao órgão é a execução da pedaleira e localizar-se no instrumento, tendo que tocar as notas com as mãos e com os pés simultaneamente. Respondeu que estava ansioso com a possibilidade de ter que tocar pedaleira, visto que fazia algum tempo que não tocava pedal e que não tinha muita prática de tocar com os pés. Isso, segundo ele, deixou-o mais ansioso ao longo da performance. De modo geral, nas suas práticas de LMPV em outros instrumentos de teclado, as maiores dificuldades são com passagens musicais com grandes distâncias entre as vozes ou acordes muito abertos que

“fogem um pouco da mão”, acrescentando: “quando a mão precisa estar um pouco mais aberta, quando as coisas não estão muito fechadinhas, é um pouco mais complicado para ler” (Entrevista com Participante Igor).

Referente à sua autoavaliação dos trechos, considerou com uma melhora crescente na interpretação dos trechos, dando notas (numa escala de 1 a 5) 2, 3 e 3,5 ou 4 para os Trecho I, II e III, respectivamente. Considerou os excertos bem semelhantes e simples, todavia teve dificuldades na execução da pedaleira, pois fazia bastante tempo que não a tocava. Preocupou-se muito com o posicionamento das notas no pedal, o que comprometeu sua atenção em outras questões da interpretação, “passando algumas coisas em branco”. No momento da leitura visual do trecho, focou-se na localização das notas nas mãos e pedal, assim como se preocupou com o percurso harmônico dos trechos.

3.9.1 As interpretações de Igor

A média de interpretação do **Trecho I** foi de semínima igual a 62. Ocorreram muitas flutuações no andamento ao longo da interpretação. No que concerne à melodia, Igor incluiu ornamentos (mordente superior), evidenciados nos compassos 5, 10 e 13. No terceiro tempo do c.2 o participante não articulou a nota sol, mantendo-a ligada à nota anterior. Ademais, há três notas erradas no c.3 e, em função destes erros, Igor interrompeu o fluxo musical. No último tempo do c.5, o participante efetuou uma pausa de semínima, tornando o compasso quaternário (ao invés de ternário). O mesmo ocorreu no c.8, onde Igor permaneceu segurando a nota fá ao longo de três tempos. No c.11, o participante executou uma mínima no lugar de uma semínima (nota lá), aumentando o tamanho do compasso e, no compasso seguinte (c.12), tocou a nota fá, que não estava indicada na partitura, antes de sol (colcheia do terceiro tempo). Outrossim, entre os compassos 13 e 14, realizou uma pausa de mínima.

Referente às vozes internas do primeiro trecho, executou lá no terceiro compasso, nota que não consta na partitura. No final do c.4 esbarrou na nota solb da mão esquerda. Do terceiro tempo do c.5 ao c.8, Igor não executou nenhuma nota com a mão esquerda. No c.9, tocou sol e sib, ao invés de mib e sol, e no c.10 não executou nenhuma nota. Dobrou a melodia do pedal no c.11 e no compasso

seguinte executou o acorde inteiro de Mib Maior, ao invés de tocar as notas indicadas na partitura (somente mib e sol), e antecipou a entrada das vozes internas e pedal no sol anacruse do c.13.

Igor tocou equivocadamente notas vizinhas da voz do pedal nos terceiros tempos dos compassos 1 e 2. Simultaneamente à nota do sol do primeiro compasso executou o fá, realizando um intervalo harmônico de segunda maior e no c.2 um intervalo de segunda menor entre as notas sol e láb. No terceiro tempo do c.3, omitiu a nota dó, no mesmo instante em que errou as notas do manual. Na segunda seção, esbarrou na nota láb antes de tocar o sib do c.10. O mesmo ocorreu no segundo tempo do c.11, onde esbarrou no lá antes de executar o fá do terceiro tempo. No mesmo momento que realizou uma pausa na mão direita, Igor manteve pressionada a nota sib do terceiro tempo do c.13.

No **Trecho II**, Igor interrompeu o fluxo do tempo em função de erros de notas. As flutuações de tempo foram mais evidentes na segunda seção. A média do andamento na interpretação foi de semínima igual a 67.

Concernente à melodia, Igor executou uma mínima no lugar de uma semínima no primeiro tempo do trecho. No c.3, errou notas na mão esquerda e interrompeu a melodia, repetiu a nota do tempo um e seguiu a interpretação. O mesmo ocorreu no primeiro tempo do c.7, onde errou notas na mão esquerda e interrompeu a melodia, repetindo-a e seguindo o discurso musical. Após o término da seção, c.8, realizou uma pausa com duração de um compasso inteiro. Iniciou a melodia no c.9, mas errou o primeiro acorde. Interrompeu a música e começa imediatamente depois. No terceiro tempo do c.10, tocou uma semínima no lugar de colcheia (nota sol). No início do c.15, errou a nota do pedal e interrompeu novamente a melodia, repetindo o sol e seguindo para o final do trecho. Todavia, no penúltimo compasso, fez a figuração de mínima na semínima sol e uma pausa, tornado o compasso quinário.

Na primeira seção do trecho, os erros das vozes internas ocorreram nos compassos 3 e 7, onde Igor executou as notas réb e si natural ao invés de mib e dó. Os erros foram iguais nestes dois compassos e o procedimento realizado foi o mesmo, ou seja, parar, corrigir e seguir a música. Na segunda seção, o participante começou a mão esquerda de maneira equivocada, tocando sol e sib ao invés de mib e sol. Como nos equívocos anteriores, parou brevemente (desta vez realizando um intervalo de silêncio menor) e seguiu executando as notas corretamente. Por fim,

nos compassos 14 e 15 ocorreram problemas de notas. No c.14, Igor dobrou a nota do pedal (mib) e no c.15 executou sol e sib ao invés de mib e sol.

Com exceção às interrupções rítmicas ocorridas conjuntamente em todas as vozes do excerto, Igor cometeu apenas um erro na parte do pedal, executando a nota sol no c.15, ao invés de dó. Entretanto, na retomada deste compasso, executou corretamente a nota dó.

A média de andamento do participante no **Trecho III** foi de semínima igual a 65. Assim como na interpretação dos trechos anteriores, o participante cometeu flutuações no andamento e algumas interrupções no discurso musical. Igor demorou-se na realização da nota sol da melodia no segundo tempo do primeiro compasso. No compasso seguinte, após tocar o primeiro mib, realizou uma pausa e tocou duas vezes o mib do terceiro tempo, interrompendo o discurso musical da melodia. No c.6, executou as notas dó-lá-dó na mão direita, ao invés de lá-dó-lá, permanecendo na nota dó por dois tempos (em mínima), ao invés de ao longo de um tempo somente. No c.7, acertou as alturas, contudo, manteve ligada a nota sol do soprano e efetuou uma pausa nas demais notas, até executar a nota fá do compasso seguinte. No início da segunda seção (c.9), realizou uma figuração rítmica com três semínimas, no lugar de apresentar a figuração mínima, mínima pontuada e colcheia. Não obstante, as alturas foram corretamente interpretadas. No c.12, não executou a nota sol do terceiro tempo, mantendo o sib ligado ao longo de todo o compasso. As demais alturas foram corretamente executadas.

Nas vozes internas, além das interrupções citadas na melodia, apresentou apenas dois momentos de equívocos de alturas, no c.2, tocando láb e dó ao invés de mib e só e, no c.9, tocando sol e sib ao invés de mib e sol. Referente ao pedal, Igor apresentou na primeira seção da peça apenas a interrupção das notas no mesmo momento em que interrompeu a melodia e as vozes internas, como citado anteriormente (c.2). Já na segunda seção, no c.10, antecipou um pouco a nota do pedal. Ademais, Igor não manteve pressionada a nota mib do c.14, realizando uma pausa no segundo tempo. O restante das notas foram corretamente realizadas.

3.9.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Igor

Analisaram as interpretações de Igor os Avaliadores 01, 02 e 04. Os quadros com as notas fornecidas pelos avaliadores podem ser observados abaixo.

Quadro 37. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Igor, referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 01	Avaliador 02	Avaliador 04
Manutenção de pulso rítmico	2	2	1
Construção de fraseado	2	2	1
Articulação desenvolvida	2	1	1

Quadro 38. Notas atribuídas pelos juízes externos ao Igor, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 01	Avaliador 02	Avaliador 04
Manutenção de pulso rítmico	3	2	1
Construção de fraseado	3	3	1
Articulação desenvolvida	3	1	1

Quadro 39. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Igor, referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 01	Avaliador 02	Avaliador 04
Manutenção de pulso rítmico	3	3	1
Construção de fraseado	2	3	1
Articulação desenvolvida	2	1	1

3.9.3 Dados das interpretações do Participante Igor

Observa-se no Quadro 40, página 102, as informações referentes às interpretações de Igor nesta pesquisa.

Quadro 40. Informações referentes à interpretação de Igor nos trechos

Participante I: Igor	Instrumento: Órgão	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Regência)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	62	67	65
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	9	8	7
3. Erros nas vozes internas	11	5	2
4. Erros na voz do baixo	6	1	2
Total de erros	26	14	11
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	1,67	2	2,33
6. Construção de fraseado	1,67	2,33	2
7. Articulação desenvolvida	1,33	1,67	1,33
Média das notas dos juízes externos	1,56	2	1,89

3.10 Participante J: Jocy – Grupo Experimental/Piano

Com 19 anos de idade, Jocy era aluna de terceiro semestre do curso de Bacharelado em Música com Habilitação em Piano. Iniciou seus estudos musicais há seis anos com professor de música. Considera sua LMPV boa e lê à primeira vista em média uma vez por semana. Praticou LMPV semanalmente com professor durante um semestre, na disciplina de Acompanhamento I. Costuma ler à primeira vista como forma de estudo uma vez por semana, lendo sonatas, prelúdios e fugas e outras peças que lhe despertam interesse.

Considera sua leitura bastante sólida. Tem o costume de tocar com violinistas, então entra em contato com as partituras antes dos ensaios um dia antes ou no momento das aulas dos instrumentistas que acompanha, realizando LMPVs satisfatórias nestas circunstâncias. Comentou que sempre gostou de ler repertórios que não estava estudando, o que acredita ter auxiliado na sua profícua habilidade em ler à primeira vista: “[...] minha leitura geral anda bem rápido. Eu pratiquei isso bastante desde pequeno, [...] desde que eu comecei [a tocar]”. Tem mais dificuldades em ler à primeira vista repertórios contemporâneos, principalmente quando a obra apresenta ritmos complexos. Ademais, considera a memorização como sua dificuldade maior em música.

Avaliou sua LMPV dos trechos deste experimento como boa. Todavia, melhoraria nas interpretações das frases, tendo uma interpretação mais acurada de fraseados. Para a participante as terminações suspensivas das seções foram fatores inesperados, pois esperava encontrar cadências conclusivas nos finais das frases, o que ocasionou incertezas interpretativas no decorrer da execução do trecho. Daria uma nota 5 (de 1 a 5) para todas, visto que melhoraria poucas coisas na sua interpretação.

No momento da leitura visual do Trecho I atentou ao direcionamento harmônico do trecho, tentou “sentir” o pulso da música, verificou o andamento, os encaminhamentos das frases e o posicionamento de mãos, incluindo dedilhado e momentos de passagem com viradas de mãos. Comentou que sempre tenta ver os direcionamentos dos fraseados musicais em uma LMPV.

Quando questionado sobre os GPADEs, Jocy achou interessante olhar os guias B e C, todavia, na hora de realizar a execução do Trecho II, não pensou nos guias, pois considerou que iria se perder no momento de realizar a LMPV. Considera

que os guias auxiliá-la-iam em um trabalho posterior de interpretação, quando a peça estivesse bem sólida nas mãos. Todavia, Jocy levou os guias para o momento da leitura visual do Trecho III, principalmente os guias B e C, atentando à estrutura formal e às vozes internas do trecho, apesar de não ter usado estas dicas no momento da execução do trecho. Disse ter gostado de participar da pesquisa e pretende incorporar uma análise similar à proposta nos GPADEs B e C nas suas análises antes de tocar as peças em leituras futuras.

3.10.1 As interpretações de Jocy

A média de andamento na interpretação do **Trecho I** por Jocy foi de semínima igual a 102. A melodia foi corretamente realizada, sem erros na execução das alturas, assim como as vozes internas e as notas da voz do baixo. A participante realizou *rallentandos* fraseológicos ao longo da execução do excerto.

O **Trecho II** foi executado na mesma velocidade utilizada no Trecho I (semínima igual a 102, em média), tendo também a participante realizado *rallentandos* e inflexões no ritmo nos finais de frase. Assim como no trecho anterior, Jocy não cometeu erros na melodia, tampouco nas vozes internas e nas notas do baixo.

No **último trecho** Jocy aumentou a média de andamento, interpretando o excerto em média de semínima igual a 114. Houve apenas um equívoco de figuração rítmica na melodia, ocorrido no c.9, tendo executado uma sequência de três semínimas, ao invés da figuração semínima, semínima e colcheia. As vozes internas foram corretamente realizadas, assim como a voz do baixo. Executou inflexões rítmicas nos términos das frases, como nos trechos anteriores.

3.10.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Jocy

Jocy teve as suas interpretações analisadas pelos Avaliadores 15, 18 e 23. As avaliações dos juízes externos podem ser vistas nos Quadros 41, 42 e 43, página 105.

Quadro 41. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 15	Avaliador 18	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	5
Articulação desenvolvida	5	5	5

Quadro 42. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 15	Avaliador 18	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	5
Articulação desenvolvida	5	5	5

Quadro 43. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Jocy referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 15	Avaliador 18	Avaliador 23
Manutenção de pulso rítmico	5	5	5
Construção de fraseado	5	5	4
Articulação desenvolvida	5	5	5

3.10.3 Dados das interpretações da Participante Jocy

No Quadro 44 (página 106), é possível observar as informações relativas às interpretações de Jocy na pesquisa.

Quadro 44. Informações referentes à interpretação de Jocy nos trechos

Participante J: Jocy	Instrumento: Piano	Grupo: Experimental	<i>Bacharelado</i> <i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	102	102	114
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	0	0	1
3. Erros nas vozes internas	0	0	0
4. Erros na voz do baixo	0	0	0
Total de erros	0	0	1
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	5	5	5
6. Construção de fraseado	5	5	4,67
7. Articulação desenvolvida	5	5	5
Média das notas dos juízes externos	5	5	4,89

3.11 Participante K: Karlheinz – Grupo Experimental/Piano

Matriculado no sétimo semestre do curso de licenciatura em música, o instrumento principal de Karlheinz é o piano e o secundário, o violão. Tem 27 anos e toca piano há 14 anos, tendo estudado com professor durante todo este período. Considera sua LMPV muito ruim e não costuma realizar esta prática. Referente à prática com professor, respondeu que raras vezes trabalhou LMPV em aula.

Considerou sua interpretação dos trechos muito ruim, “muito verde, bem crua”. Segundo o participante, em sua execução não conseguiu manter a fluência rítmica, tampouco apresentou diferenças de dinâmicas e o fraseado não teve muita intenção: “uma coisa muito reta, assim”. De acordo com o seu relato, o Trecho II foi o mais satisfatório, sendo o Trecho I o segundo melhor interpretado. Considerou a performance do terceiro trecho a pior dentre os três.

Referente aos guias, Karlheinz considerou que o tempo fornecido foi muito curto para a absorção de tantas informações. Segundo ele, foi muito conteúdo e pouco tempo para a assimilação das dicas de interpretação. Se tivesse tido mais tempo para observação, acredita que os GPADEs teriam auxiliado mais na interpretação do trecho. Em termos de ter beneficiado sua interpretação, respondeu: “eu acho que não atrapalhou, mas acho que não ajudou também muito, assim” (Entrevista com Participante Karlheinz). Diz ter levado algo do GPADE A para a execução do Trecho II, todavia não de forma muito consciente.

Referente ao tempo de leitura visual do Trecho III, o participante tentou utilizar as dicas do GPADE C na análise do trecho. Todavia, na hora de interpretar não pensou conscientemente nestas informações.

Na leitura visual do primeiro trecho atentou aos bemóis, à armadura de clave, o compasso e o ritmo. Ademais, observou as notas da mão esquerda, verificando se haveria saltos ou se eram graus conjuntos, e os acordes presentes no trecho. Considera difícil manter a fluência rítmica no decorrer de uma LMPV. Seguir o fluxo musical, sem voltar para corrigir os erros, como comenta:

Sempre tem aquela vontade de parar e retomar, né, o que acho que não é um exercício bom para a leitura à primeira vista. Acho que a leitura é seguir adiante, mesmo errando [...]. Acho que essa é a minha maior dificuldade, assim, eu acho, de não parar, de manter o andamento (Entrevista com Participante Karlheinz).

Segundo Karlheinz, em sua trajetória na música nunca priorizou muito a leitura musical. Tem facilidade em memorização, o que considera ter sido um fator prejudicial à habilidade de leitura, visto que decorava as peças para não precisar ler durante a execução. Nunca estudou LMPV, embora em raros momentos a prática tenha sido abordada em aulas de instrumento. Ademais, nunca praticou acompanhamento, não tendo tido em sua história prática a possibilidade de realizar correpetição. Karlheinz acredita que a prática de acompanhamento possa ser um facilitador na aquisição da habilidade de ler à primeira vista. Sua prática de LMPV limita-se aos momentos de leitura de repertório novo. Ao término da entrevista o participante demonstrou interesse no estudo sistemático de LMPV: “eu tenho muita vontade de estudar leitura à primeira vista e às vezes eu até não sei muito bem como [começar a estudar]”. Por fim, Karlheinz acredita que a faculdade deveria ter uma disciplina de LMPV em seu currículo.

3.11.1 As interpretações de Karlheinz

A interpretação de Karlheinz no **Trecho I**, de acordo com a análise do software de leitura MIDI, teve como média de andamento semínima igual a 93. Todavia, a partir de análise combinada entre a informação MIDI e o áudio, constatou-se que a média de andamento de Karlheinz na interpretação do Trecho I foi de semínima igual a 47, aproximadamente, visto que o participante dobrou os tempos de semínima no excerto. Houve flutuações no decorrer da interpretação e pontos de parada, sendo que o andamento na segunda seção foi consideravelmente mais lento do que na primeira. Há interrupções no início de praticamente todos os compassos, com exceção aos compassos 1, 3, 9, 14 e 16.

Referente à melodia, o participante errou a primeira nota do segundo compasso, tocando um fá e seguindo o fluxo temporal da música, sendo que em seguida tocou sol (nota errada). Repetiu a nota sol e seguiu com o discurso musical novamente. No início do c.4, realizou uma parada na música e executou o acorde do início do compasso duas vezes. Cometeu erros no c.5, repetindo três vezes o início deste compasso e executando-o com andamento mais lento. Não cometeu erros nos compassos 6 e 7, mas executou-os de maneira mais vagarosa. Em função de erros nas vozes internas e no baixo, repetiu duas vezes o acorde do primeiro tempo do

c.10 até tocar as notas corretas. No c.11, executou corretamente as alturas, todavia repetiu as notas algumas vezes em função de erros cometidos nas demais vozes. No compasso seguinte (c.12), tocou equivocadamente a nota si natural, ao invés de sib. Esta nota foi repetida duas vezes. A anacruse do compasso seguinte (nota sol) foi tocada como semínima, ao invés de colcheia. No c.13, Karlheinz tocou a nota sem acidente, todavia repetiu-a de maneira correta. Repetiu também a primeira nota da melodia no c.15.

Apesar das diversas interrupções de tempo ocorridas na primeira seção (como citadas anteriormente), Karlheinz executou as alturas das vozes internas de maneira correta na primeira seção da peça. No c.12, porém, ao invés de tocar mi e sol, executou mi natural e láb, repetindo estes equivococês três vezes.

Sobre a voz do baixo, além das interrupções rítmicas já citadas e das flutuações de andamento, destaca-se, referente à primeira seção, que no movimento escalar ascendente do c.7, Karlheinz realizou as notas da mão esquerda no dobro do tempo. No c.11, não executou as notas corretas na mão esquerda, retomando às notas da partitura a partir do c.12. A partir deste compasso, Karlheinz tocou corretamente as alturas da voz do baixo, contudo, sem manter o fluxo do tempo.

No **Trecho II** a média contabilizada pelo software de criação de partitura, baseado na amostra MIDI, indicou que a peça foi interpretada em semínima igual a 117. Todavia, através da análise do áudio da interpretação, evidenciou-se que o tempo das notas foi dobrado pelo participante. Desta maneira, consideramos que a média do andamento de Karlheinz no Trecho II foi de semínima igual a 58, aproximadamente. Interrupções no discurso musical foram percebidas nos compassos 2, 3, 6, 7, 11, 12, 13, 14 e 15.

No c.2, o participante errou a nota da melodia, repetiu e seguiu a interpretação. O mesmo ocorreu no c.3. Outro erro ocorreu no terceiro tempo do c.6, sendo que um lá natural foi tocado no lugar de um láb, interrompendo o fluxo melódico. No c.7, foi repetida a primeira nota, diminuindo, por consequência, o andamento da peça. A segunda seção do trecho iniciou com andamento mais lento. Karlheinz errou no início do c.11, tocando lá natural e corrigindo para láb. Ocorreu também uma interrupção grande entre os compassos 11 e 12 (uma pausa de cinco tempos de semínima) e foram repetidas duas vezes as primeiras notas do c.12. Por erros nas demais vozes, o participante atrapalhou-se no fluxo do tempo e repetiu duas vezes a primeira nota da melodia do c.13. Errou também a primeira nota da

melodia do c.14, tocando duas vezes o si natural, para depois executar o sib. No compasso seguinte, tocou lá natural e láb até executar a nota correta (sol) e concluir a peça.

Referente às vozes internas, no c.13 executou mib do tenor como mi natural. Ademais, executou réb e mi natural ao invés de dó e mib no c.15, consertando o erro e tocando as notas corretamente em seguida.

Além das interrupções e repetições ocorridas nas demais vozes, Karlheinz omitiu a nota ré do terceiro tempo do c.1 no baixo e tocou sib no lugar. No c.10, tocou dó e ré no terceiro tempo, ao invés de fá e sol. No c.12, começou tocando o mib uma oitava acima, interrompendo o discurso musical em todas as vozes até tocar o mib na altura correta. Referente ao c.13, o participante executou as notas corretamente, porém, diminui o andamento no trecho. As demais alturas foram executadas de maneira correta.

A média de andamento de Karlheinz no último trecho (**Trecho III**) foi de semínima igual a 61. Dentre os três trechos, este foi o menos irregular quanto ao fluxo musical. Entre o primeiro e segundo compassos, o participante interrompeu a melodia com uma pausa de semínima, sendo que manteve pressionada a nota do baixo. Seguiu até o c.5 sem interrupções, mantendo o andamento e acertando todas as notas da melodia. No c.5, tocou duas vezes a nota si natural até tocar definitivamente a nota correta, sib. Seguiu com as notas corretas no c.5, todavia, ao iniciar o c.6, realizou uma pausa de mínima. Tocou a nota láb (corretamente), seguiu com a nota lá natural (nota errada) e acertou as demais notas dos compassos 6 e 7. No início do c.8, tocou um solb, mas rapidamente corrigiu a nota para o fá (nota correta). Entre as duas seções da peça realizou uma pausa de mínima. O c.9 foi corretamente realizado, mas Karlheinz parou no primeiro tempo do c.10, tocando a nota correta, mas repetiu-a novamente antes de seguir para o próximo compasso. No compasso seguinte (c.11), fez o mesmo que no compasso anterior com a nota dó do primeiro tempo. No c.12, começou com um si natural, mas corrigiu, após uma pausa de semínima, para sib. No c.13, iniciou com lá natural, corrigiu para láb, mas repetiu mais uma vez esta nota, atrasando o andamento da música. Posteriormente, repetiu o c.13 e seguiu até o final da peça, realizando um pequeno *rallentando*.

Em relação às vozes internas, Karlheinz equivocou-se no c.5, tocando mi e lá natural, ao invés de mib e sol, entretanto, corrigiu o erro após interromper a música durante um tempo de semínima. No c.7, errou as notas dos tempos dois e três,

tocando mib, dó e réb ao invés de mib, ré e mib novamente. No c.10, equivocou-se na voz de tenor, tocando solb ao invés de fá, todavia, repetiu o compasso e tocou as notas corretamente. No compasso seguinte (c.11), tocou lá natural, mas logo corrigiu a nota para láb. O c.12 iniciou-se com erro nas três vozes superiores, porém, após uma pausa de semínima o participante executa corretamente as notas do compasso. O restante das alturas foi corretamente realizado.

Salvo os momentos de interrupções do fluxo musical supracitados, Karlheinz não cometeu erros de altura na primeira seção do trecho no que concerne à voz do baixo. Entretanto, no c.13, tocou lá natural no lugar de láb, repetiu o equívoco de nota e corrigiu, tocando láb, conforme a partitura. A figuração rítmica que realizou neste compasso também foi diversa à especificada na partitura, tendo dobrado o tempo das notas, tocando a figuração mínima, semínima pontuada, colcheia, semínima e mínima, ao invés de uma semínima pontuada, uma sequência de três colcheias consecutivas e uma mínima. As demais alturas da voz de baixo foram corretamente realizadas.

3.11.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Karlheinz

As interpretações do participante foram analisadas pelos Avaliadores 15, 18 e 23. Nos Quadros 45, 46 e 47 das páginas 111 e 112 estão demonstradas as notas atribuídas pelos juízes externos às interpretações de Karlheinz.

Quadro 45. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 18	Avaliador 21	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	1	1	1
Construção de fraseado	1	1	1
Articulação desenvolvida	1	1	1

Quadro 46. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 18	Avaliador 21	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	1	2	1
Construção de fraseado	1	2	1
Articulação desenvolvida	1	2	1

Quadro 47. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Karlheinz referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 18	Avaliador 21	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	1	3	1
Construção de fraseado	1	3	1
Articulação desenvolvida	1	1	1

3.11.3 Dados das interpretações do Participante Karlheinz

No Quadro 48 (página 113), constam as informações relativas às interpretações de Karlheinz neste trabalho.

Quadro 48. Informações referentes à interpretação de Karlheinz nos trechos

Participante K: Karlheinz	Instrumento: Piano	Grupo: Experimental	<i>Licenciatura</i> <i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	47	58	61
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	10	10	10
3. Erros nas vozes internas	1	2	5
4. Erros na voz do baixo	2	3	1
Total de erros	12	15	16
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	1	1,33	1,67
6. Construção de fraseado	1	1,33	1,67
7. Articulação desenvolvida	1	1,33	1
Média das notas dos juízes externos	1	1,33	1,44

3.12 Participante L: Lindembergue – Grupo Controle/Piano

Lindembergue tem 26 anos de idade. O piano é seu instrumento principal, considerando o canto como secundário e a percussão como um terceiro instrumento. Aluno de Bacharelado em Piano, o participante cursava o quinto semestre no momento da realização da coleta da pesquisa. Estuda piano há 15 anos, sendo 10 com professor. Não pratica LMPV regularmente, embora tenha demonstrado que gostaria de praticar mais. Declarou que no momento sua prioridade é a construção de repertório e para o desenvolvimento desta atividade não há a necessidade da realização de LMPV. Considera que para estudar o repertório pianístico na graduação não há exigência de LMPV, visto que neste estudo é possível memorizar tudo, sem necessidade de se desenvolver uma boa leitura.

Estudou LMPV com professor na disciplina de acompanhamento ao longo da graduação e teve, ao longo de sua trajetória, períodos em que leu à primeira vista com frequência. Aprendeu a ler música com oito anos de idade com uma professora de música particular, que lhe lecionou piano até seus dez anos. Com ela aprendeu a ler música, mas não recorda como se desenvolveram estas aulas: “foi uma coisa que quando eu vi, eu estava sabendo”, informou. Interrompeu seus estudos de música com dez anos e retomou-os aos treze, tendo aulas de teclado. Nestas aulas intercalava “tocar de ouvido” e ler partitura, mas mantinha o interesse na leitura musical, desenvolvendo-se de forma autodidata: “eu fui buscando, assim, lendo por conta”.

Considera que nas suas práticas musicais não seja requisitada a habilidade de ler à primeira vista, nem na construção de repertório solo tampouco em práticas de música de câmara:

Bom, hoje eu não me utilizo da leitura à primeira vista até porque eu tenho consciência que eu não sei fazer isso. Então, tendo essa consciência que eu tenho minha leitura, assim, como uma coisa, assim, vergonhosa, então eu pego as partituras e não me coloco numa situação em que eu vou estar com uma partitura que eu nunca vi [...]. Não tenho uma ocasião que eu precise disso (Entrevista com Participante Lindembergue).

Seus momentos de estudo em LMPV foram principalmente às vésperas da preparação para a prova específica do vestibular de ingresso para o curso de graduação. Lindembergue disse que naquele período se dedicou a compreender como se dá o processo de aquisição de uma LMPV satisfatória. Relatou ter sido um

período angustiante e de reflexão referente à prática, sentindo-se frustrado com suas dificuldades na execução da tarefa. Seu pensamento na época, conforme em entrevista era: “Nossa, eu não sei ler, que coisa ridícula!”. Neste período estabeleceu hábito de pegar peças bem simples para praticar a leitura, desenvolvendo uma rotina prática para melhorar a habilidade. Esta temática de estudo lhe chama a atenção. Considera sua LMPV ruim, todavia, demonstrou ter muito interesse em ler bem à primeira.

Referente à avaliação de sua interpretação nos trechos da pesquisa, não considerou satisfatórias as suas execuções: “[...] a interpretação foi quase zero. Eu fui procurando as notas [...] e não consegui interpretar quase nada”. As cadências suspensivas geraram estranhamento a Lindembergue, que esperava encontrar cadências conclusivas no trecho. Seu desempenho, conforme sua autoavaliação foi crescente, ou seja, melhorou a interpretação de trecho a trecho, atribuindo às notas um, dois e três para os Trechos I, II e III, respectivamente.

Suas observações ao longo do período de leitura visual foram principalmente no ritmo, tentando interiorizar alguns pontos de figuração rítmica que lhe chamaram a atenção. Achou dificultoso o andamento ser tão rápido (semínima igual a 120), portanto, decidiu tocar mais devagar. Realizou o Trecho I mais movido, porém nos demais escolheu interpretá-los cada vez mais lentos, visto que em sua opinião ao longo da sessão de pesquisa estava deixando de tocar muitas notas e realizando notas erradas porque estava tocando em um andamento mais rápido do que seria exequível em circunstância de LMPV. Escolheu, portanto, tocar os dois trechos subsequentes em andamentos mais lentos concluindo que desta forma conseguiria executar mais notas, sem omitir notas da partitura.

Na leitura visual dos dois últimos trechos conseguiu observar questões de dedilhado também. Lindembergue considera como o ponto mais dificultoso da tarefa de ler à primeira vista conciliar diferentes materiais, como as duas mãos ou variadas vozes do discurso musical. Acredita que seria mais expressivo se pudesse tocar somente a mão direita ou a mão esquerda separadamente. Para Lindembergue, é difícil também executar os fraseados musicais conciliando as duas mãos em uma prática à primeira vista.

3.12.1 As interpretações de Lindembergue

A média de andamento na interpretação de Lindembergue no **Trecho I** foi de semínima igual a 92. Referente à melodia, no c.5, o participante repetiu as duas primeiras notas do compasso (lá e sol) e seguiu adiante. Antes de tocar a primeira nota do c.6, titubeou um pouco no ritmo, realizando uma pequena pausa antes da execução da nota. Apesar de erros nas outras vozes, toca corretamente todas as alturas da melodia, provavelmente no intuito de manter o fluxo rítmico-melódico da música, apesar dos equívocos e ausências nas outras vozes. No início do c.11, esbarrou rapidamente na nota réb antes de tocar dó, equívoco quase imperceptível no áudio da interpretação. Atrasou um pouco a rítmica na nota sol do terceiro tempo do c.11. Ademais, executou corretamente as demais alturas.

Não cometeu erros nas vozes internas na primeira seção do trecho, todavia, realizou a repetição supracitada no c.5. No c.10, executou as notas corretamente, mas adicionou mi natural, nota não solicitada na partitura. Tocou corretamente as demais alturas das vozes internas.

Errou ou omitiu todas as notas dos compassos 3 e 4, realizando nas notas da mão esquerda do c.3 a repetição do que foi tocado no c.2. No c.4 não executa nenhuma nota na voz do baixo. Após a repetição ocorrida no c.5 (citada anteriormente), seguiu este compasso sem cometer erros. Dos compassos 9 ao 11, não tocou nenhuma nota no baixo. Ademais, omitiu as colcheias láb e sib do c.13 e a semínima mib do c.14. Tocou um ré no segundo tempo do c.14, nota não assinalada na partitura, e encerrou os compassos 15 e 16 com notas corretas.

Lindembergue interpretou o **Trecho II** com andamento em média de semínima igual a 75. Houve menos oscilação de andamento neste trecho, se comparado com o anterior. No final do trecho realizou um *rallentando* acentuado.

Na primeira seção da peça o participante não apresentou erros de leitura na melodia. Todavia, na segunda seção, interrompeu o fluxo musical cometendo um erro no c.10, tocando lá no lugar da colcheia sol do terceiro tempo. Tentando corrigir o erro tocou sib e láb duas vezes. Em seguida, consegue realizar corretamente as notas da partitura, mas comete um equívoco no baixo no primeiro tempo do c.16. Este erro faz com que repita a nota sol da melodia e interrompa brevemente o discurso musical. No c.14, esbarrou quase que imperceptivelmente na nota láb. Conclui o trecho sem cometer outros erros.

O único erro evidenciado nas vozes internas foi no c.11, momento de interrupção do discurso musical, onde Lindembergue esbarrou na nota ré, entretanto corrigindo rapidamente o equívoco.

Não cometeu erros na voz do baixo na primeira seção da peça. Na segunda seção interrompeu a execução das notas no baixo no c.11, em função dos erros anteriormente citados na melodia. Retomou a voz do baixo no terceiro tempo do c.11 e errou a primeira nota do c.12, executando sib no lugar de mib. Em função deste erro interrompeu o discurso musical nas demais vozes e tentou buscar a nota correta, tocando no contorno de mib (executou rapidamente as notas mib, réb e ré natural), até alcançar a nota correta, mib. No c.13, omitiu as notas sib, láb e ré, mantendo a primeira nota (láb) ao longo de todo o compasso.

O **Trecho III** foi o com menos oscilações de andamento, tendo Lindembergue interpretado com a média de semínima igual a 77. Referente à melodia, no c.4 o participante tocou a nota mib na melodia, ao invés de dó. Há um pequeno atraso no início do c.6, tendo segurado a nota lá ao longo de dois tempos de semínima e tocando as duas notas restantes na figuração de colcheias, ao invés de semínimas. No c.13, Lindembergue executou corretamente as notas do primeiro tempo do compasso, contudo atrapalhou-se na execução e repete as mesmas notas duas vezes. Seguiu até o final do trecho sem cometer erros.

No c.4, ao invés de executar fá e láb, o partícipe tocou lá e dó. Ademais, não houve erros nas vozes internas. No baixo, compassos 5 e 6, Lindembergue não executou as vozes do baixo especificadas na partitura, tocando sib e lá natural no c.5, ao invés de mib e sol, e nenhuma nota no c.6. No c.13, como citado na melodia anteriormente, ocorreu uma interrupção no fluxo musical, todavia, o participante executou a nota do baixo corretamente. As demais notas foram corretamente interpretadas.

3.12.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Lindembergue.

Lindembergue foi avaliado pelos Avaliadores 15, 18 e 23. Na página 118 é possível conferir os quadros com as notas atribuídas às execuções do participante nas peças da pesquisa.

Quadro 49. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 15	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	2	3	3
Construção de fraseado	1	2	4
Articulação desenvolvida	1	3	3

Quadro 50. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 15	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	3	4	3
Construção de fraseado	1	3	3
Articulação desenvolvida	1	3	3

Quadro 51. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Lindembergue referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 15	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	1	3	3
Construção de fraseado	2	3	4
Articulação desenvolvida	1	3	3

3.12.3 Dados das interpretações do Participante Lindembergue

É possível observar as informações referentes às interpretações de Lindembergue nesta pesquisa no Quadro 52, página 119.

Quadro 52. Informações referentes à interpretação de Lindembergue nos trechos

Participante L: Lindembergue	Instrumento: Piano	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	92	75	77
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	4	3	3
3. Erros nas vozes internas	2	1	1
4. Erros na voz do baixo	12	3	3
Total de erros	18	7	7
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	2,67	3,33	2,33
6. Construção de fraseado	2,33	2,33	3
7. Articulação desenvolvida	2,33	2,33	2,33
Média das notas dos juízes externos	2,44	2,67	2,56

3.13 Participante M: Mariza – Grupo Experimental/Piano

Pianista, doutoranda Práticas Interpretativas, aluna do terceiro semestre, Mariza toca seu instrumento há 16 anos, sendo 15 deles tendo estudado com professor. Considera sua LMPV regular e não tem frequência na utilização desta habilidade. Nunca praticou LMPV com professor e de vez em quando seleciona algumas sonatas para ler como forma de estudo.

Considerou a sua interpretação mediana, argumentando que não contemplou muitos aspectos no momento da leitura visual, incluindo repetições de padrões, gestos musicais e ritmo. Numa escala de 1 a 5, atribuiu os conceitos 2 para o Trecho I, 4 para o Trecho II e 3 para o último.

Quanto à leitura visual no primeiro trecho (aquele onde não ocorreu interferência no momento da leitura prévia), a participante atentou à harmonia, principalmente nos acordes: “Eu fixei nos blocos de acorde e não prestei atenção no que as linhas estavam fazendo, né? Eu acho que isso me deixou um pouco desconfortável” (Entrevista com Participante Mariza). Ademais, observou a posição de mão e planejou as possíveis mudanças e movimentos que teria que realizar com a mão para executar o excerto, dando um enfoque na mecânica, no formato da posição dos dedos.

Segundo Mariza, no Trecho II conseguiu ter mais consciência da estrutura da obra, embora não tenha considerado plenamente satisfatória a sua interpretação:

Com a tua interferência e prestando atenção, ali, em camadas, né, na questão estrutural, que para mim é muito importante, na repetição das figuras e tudo, eu já colocaria um 4 [na minha avaliação]. Eu gostei de, mesmo tendo errado [algumas notas, ter] consciência do que era o que, sabe, de para onde que estava indo, qual que era a correspondência de um com o outro, o fraseado (Entrevista com Participante Mariza).

Referente ao terceiro Trecho, Mariza considera que novamente deixou escapar observações importantes, incluindo figurações rítmicas e posições de acordes, como comentou na entrevista: “[...] depois que eu toquei eu pensei, poxa, era tão simples eu ter olhado e ter pensado de forma mais separada, tal como você me orientou ali, né, na parte que você interferiu [no Trecho II]”.

Para a participante os GPADEs auxiliaram na interpretação do segundo trecho, colaborando para que observasse o trecho de uma maneira diferente, auxiliando-a na visualização de blocos estruturais da música. Acrescentou também, referente aos GPADEs: “A gente fixa nessas particularidades, assim, de vezes

internas, no baixo. Eu acho que dá uma outra espécie de segurança, sabe? Parece que a música começa a ficar mais fácil de entrar na mão, assim, sabe? De absorver” (Entrevista com Participante Mariza).

Quando consultada se havia utilizando algum aspecto dos GPADEs no momento da leitura visual do terceiro trecho, Mariza respondeu que levou alguma coisa no momento de leitura prévia à interpretação:

[...] principalmente na questão da rítmica, né, e na questão das vozes internas. Também teve um momento da leitura que eu passei o olho rapidamente pela melodia e sem considerar os blocos de acordes, considerando como linhas mesmo. Então, isso me deu uma abordagem diferente. Me deu um pouco mais de segurança em relação ao que eu estava executando, a prática mesmo (Entrevista com Participante Mariza).

De modo geral, as maiores dificuldade de Mariza na prática de LMPV, segundo seu relato, são a rítmica e a adaptabilidade rápida para a digitação, a construção de dedilhados:

[...] daí surge uma situação que eu tenho que fazer uma adaptação rápida de mão com dedilhado que daí eu me atrapalho e acabo perdendo as notas acidentadas, perco o ritmo, né? Desestrutura uma série de coisas [...]. A questão rítmica é associada com essa questão de adaptação de dedilhado (Entrevista com Participante Mariza).

Mariza relatou que nunca teceu um estudo sistemático de LMPV ao longo de sua formação musical. Embora seus professores de instrumento incentivassem a prática, nunca ocorreu um estudo sistemático ou uma orientação direcionada por parte de seus docentes para a construção de um estudo deliberado ou sistematizado:

Nenhum professor sentava perto de mim e falava: “olha, vamos ler de fato, à primeira vista como eu faço, ou como seria bom que os alunos fizessem”. Falavam apenas: “ah, tem que ler [à primeira vista]”. Então eu ia e começava a ler em casa [...] e fazia uma leitura meio arbitrária [...]. Ia lá na biblioteca da faculdade, pegava um livro qualquer de peças, assim, avulsas para piano, e colocava [na estante do piano] e começava a ler. E lia. Terminava e não tinha uma sensação de que eu aproveitei alguma coisa. Era uma leitura sem foco (Entrevista com Participante Mariza).

Atualmente, a participante, antes de tocar uma peça à primeira vista, observa aspectos que acredita ser necessário focar mais, que variam de obra para obra. Considera que evoluiu em sua LMPV ao longo dos anos: “está melhor do que era antes. Pelo menos agora quando eu vou tocar uma peça à primeira vista eu mais ou menos mapeio o que vai ser minha dificuldade. Isso antes eu não fazia. Eu não via os pontos de complicação” (Entrevista com Participante Mariza). No presente, a participante costuma observar a estrutura geral da peça antes de começar a tocar,

mas ainda tem dificuldades de atentar a padrões e à estrutura das peças, assim como às vozes internas:

Eu vejo que tipo de movimento constantemente [o compositor] está fazendo: “Ah, é um Baixo de Alberti, ok”. Então, eu geralmente já programo os movimentos que eu vou fazer com a minha mão. O que eu sinto em relação a hoje e àquele meu início é que eu tenho menos sofrimento de leitura. Mas eu ainda tenho dificuldades de fazer, por exemplo, como foi lá naquele elemento de interferência que você colocou, né, de perceber as camadas e tudo (Entrevista com Participante Mariza).

Comenta também que em sua leitura à primeira vista observa o todo, “um pacote só”, e tende a não separar as partes e vozes das músicas, observando principalmente as movimentações do baixo e da melodia e negligenciando as vozes internas:

Quando a coisa é muito complicada, por exemplo, tem vozes extremas e no meio está fazendo alguma coisa, eu vou naquela leitura meio improvisatória. Eu vejo mais ou menos as figuras para ter um *feedback* mais rápido do que eu estou lendo e do que eu estou fazendo (Entrevista com Participante Mariza).

A participante relatou ter muito interesse no aperfeiçoamento de sua habilidade de LMPV. Gostaria de trabalhar sistematicamente com alguma metodologia que a auxiliasse na aquisição de uma habilidade mais treinada, uma LMPV mais bem apurada.

3.13.1 As interpretações de Mariza

O andamento de Mariza na interpretação do **Trecho I** foi em média de semínima igual a 90. Realizou um pequeno acelerando na segunda seção da música, especialmente no c.11, e ao final do trecho um pequeno *rallentando*.

Referente à melodia, esbarrou brevemente na nota si natural ao tocar dó no terceiro tempo do c.3. Ademais, no c.5, em função de um erro cometido no baixo, repetiu a nota láb e realizou uma mínima no tempo três do compasso (tornando-o quaternário). No terceiro tempo do c.10, Mariza tocou a nota lá natural, ao invés de sol. No c.12, também no terceiro tempo, executou a altura correta, entretanto, com figuração rítmica diversa à escrita na partitura, tocando o sol como semínima, ao invés de colcheia. Atrapalhou-se também no c.14, esbarrando na nota lá natural antes de executar o sol. O restante das notas foi corretamente executado.

Todas as vozes internas foram corretamente realizadas. Confundiu as notas do baixo no terceiro tempo do c.4 e primeiro do c.5, executando láb e sol no lugar de sol e láb (inversão). Como citado referente à melodia, repetiu a nota láb do soprano, desta vez simultaneamente com a nota correta no baixo, láb. No terceiro tempo deste compasso (c.5), esbarrou na nota réb antes de tocar o ré natural, realizando as duas colcheias com a figuração de duas semínimas, tornando o compasso quaternário (como já citado referente à melodia). As demais notas foram corretamente executadas.

No **Trecho II** a média de andamento foi de semínima igual a 95. De modo geral, houve pouca variação de andamento e, assim como no primeiro trecho, a participante realizou um pequeno *rallentando* ao término da peça.

Observou-se uma pequena interrupção entre os compassos 10 e 11, sendo que Mariza interrompeu o fluxo musical em um tempo de colcheia, aproximadamente. No c.13, a participante transformou o compasso ternário em quaternário, tocando corretamente as alturas, mas ritmicamente realizando quatro semínimas, ao invés de duas colcheias e duas semínimas. As demais notas foram realizadas corretamente.

Somente no c.13 há um equívoco nas vozes internas, tendo a participante tocado mib e sol ao invés de mib e láb, ou seja, equivocou-se na voz de contralto. Há também apenas um erro na voz do baixo. No c.13, momento onde Mariza se confundiu nas vozes internas e realizou um compasso quaternário (ao invés de ternário), há uma nota intrusa. Após o sib (segundo tempo) tocou rapidamente a nota si natural.

A média de andamento do **Trecho III** foi de semínima igual a 101. Mariza começou o trecho e logo interrompeu a interpretação. Executou apenas a anacruse da peça e o acorde do primeiro tempo do c.1. Retomou o trecho e seguiu-o mantendo constância de andamento. Foi perceptível através da análise MIDI um pequeno *rallentando* no c.9.

Após o recomeço da interpretação, Mariza cometeu apenas um erro na melodia, executando fá ao invés de sol no c.3. Depois de corrigir o equívoco retomou a execução até o final do trecho sem efetuar outros equívocos.

No segundo compasso, ao invés de tocar sol e dó nas vozes internas, executou mib e dó, entretanto este equívoco não comprometeu o sentido harmônico da passagem.

Esta mesma incorreção foi verificada no c.9. Outrossim, não cometeu outros erros nas vozes internas, nem na voz do baixo.

3.13.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Mariza.

Avaliaram as interpretações de Mariza os Avaliadores 14, 19 e 24 e podem ser observadas nos Quadros 53, 54 e 55, abaixo.

Quadro 53. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 14	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	4	2	4
Construção de fraseado	4	3	4
Articulação desenvolvida	4	2	2

Quadro 54. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 14	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	5	5	4
Construção de fraseado	4	4	4
Articulação desenvolvida	5	4	1

Quadro 55. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Mariza referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 14	Avaliador 19	Avaliador 24
Manutenção de pulso rítmico	4	3	4
Construção de fraseado	4	3	3
Articulação desenvolvida	4	3	1

3.13.3 Dados das interpretações da Participante Mariza

As informações concernentes às interpretações de Mariza neste estudo podem ser vistas no Quadro 56, abaixo.

Quadro 56. Informações referentes à interpretação de Mariza nos trechos

Participante M: Mariza	Instrumento: Piano	Grupo: Experimental	<i>Doutorado</i> <i>(piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	90	95	101
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	5	2	1
3. Erros nas vozes internas	0	1	2
4. Erros na voz do baixo	3	1	0
Total de erros	8	4	3
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	3,33	4,67	3,67
6. Construção de fraseado	3,67	4	3,33
7. Articulação desenvolvida	2,67	3,33	2,67
Média das notas dos juízes externos	3,22	4	3,22

3.14 Participante N: Nadia – Grupo Controle/Piano

Nadia é mestranda em música e seu instrumento principal é o piano. Com 24 anos de idade, iniciou seus estudos no instrumento há 10 anos, sempre tendo aulas com professor. Aluna do terceiro semestre do curso no momento da realização da pesquisa, considera sua LMPV regular e raramente lê à primeira vista. Respondeu que praticou LMPV sozinha durante alguns meses como preparação para a prova de ingresso para os cursos de bacharelado e mestrado e algumas vezes depois de ter ingressado no mestrado. Sua prática de estudo consistia em ler peças simples, com mãos juntas, tocando-as do início ao fim. Mas informou que não costuma separar um tempo em sua rotina de estudo para ler à primeira vista, preferindo utilizar o tempo de estudo para treinamento aural e “tirar música de ouvido”. Utiliza a LMPV para ler repertórios novos e no passado utilizou-a para realizar música de câmara:

[...] claro que já teve muita situação, sei lá, “pega a partitura, o recital é amanhã, toca comigo, ah, toco”. Aí ia para casa e lia. Eu sempre na preparação de repertório, como eu não estudo leitura à primeira vista, eu sei que é bom, eu sei que me faz falta, assim, então tudo o que eu pego de peça nova para estudar de repertório que eu leio, eu faço isso aqui [que fizemos nesta pesquisa], separo por trechos, olho, penso, daí eu já dou uma varrida e leio aquilo (Entrevista com Participante Nadia).

A participante considerou que se saiu bem nas interpretações dos trechos desta pesquisa. Relatou que antes do teste tinha uma expectativa de que leria de maneira menos eficaz, contudo, sentiu-se satisfeita com sua interpretação, de modo geral. Entretanto, não considerou satisfatória a sua interpretação do pedal do piano:

Achei o pedal meio *sujinho*. Um pedal meio preguiçoso, assim, em algumas coisas. Mas eu quis que tivesse pedal. Na primeira [peça] eu toquei a parte do pé meio sem pensar, mas daí nas outras [peças] conscientemente eu fui pedalizar para ficar melhor. Mas igual, eu achei meio preguiçoso, assim. Na última [peça] eu acho que o pedal foi melhor, mas foi o que mais me incomodou enquanto eu tocava (Entrevista com Participante Nadia).

Excetuando seu pedal, Nadia considerou boa sua interpretação, acreditando ter realizado bem a tarefa solicitada: “eu acho que as notas saíram todas”, relatou. Numa escala de 1 a 5, atribuiu aos dois primeiros trechos 3,5 e ao último 4,5: “A última eu gostei mais. Ela era mais *movimentadinha*, assim. Eu acho que eu consegui fazer melhor” (Entrevista com Participante Nadia).

Atentou para o fato de o Trecho III possuir uma figuração rítmica diferente dos demais trechos, incluindo uma nota pontuada num local diferente do compasso. Esta

observação foi importante para a participante no momento de sua leitura visual do trecho, segundo seu relato. Ademais, ao longo da leitura prévia dos excertos, observou primordialmente o ritmo e a armadura.

Referente à análise rítmica, em suas LMPVs costuma cantar as configurações rítmicas das notas mentalmente para não se surpreender com as figurações ao longo de sua leitura. Procura também observar com cuidado a armadura, averiguando possíveis alterações de acidentes nas notas ao longo da peça:

Eu não olhava direito a armadura, daí aconteciam acidentes de percurso. Então eu sempre olho a armadura e varro a peça assim, rapidamente, para ver o que está alterado e se permanece [alterado]. Enfim, se modula aquela armadura ou se vai para um [grau] homônimo (Entrevista com Participante Nadia).

Outros aspectos observados são a harmonia e o contorno melódico: “eu já venho olhando o ritmo (e tentando) cantar a melodia assim para saber mais ou menos o que eu vou encontrar [pela frente na partitura]” (Entrevista com Participante Nadia).

Sua maior dificuldade na prática de LMPV é ler com outros instrumentistas em práticas de música de câmara. Nadia relatou ter dificuldade de focar na sua leitura, pois tende a prestar atenção nas partes dos outros instrumentistas. Ademais, peças contrapontísticas, ou com passagens contrapontísticas, tendem a gerar mais dificuldades à Nadia:

Evidentemente [são mais difíceis] coisas onde há muito contraponto, muita linha. Não como aqui [nestes trechos], que tem a base harmônica clara, assim, mas coisa que tem muito contraponto. Se eu tiver que ler uma fuga, assim, me dá um meio da fuga, ler o meio da fuga? Daí já não leio (Entrevista com Participante Nadia).

Outro fator de dificuldade para Nádía na prática da LMPV é quando aparecem ritmos muito complexos ou variação rítmica. Considera que o ritmo pode dificultar muito a leitura. Referente ao posicionamento de mão, não se preocupa muito com dedilhado ou mudanças de posição, preocupando-se mais em imaginar o som. Geralmente faz uma imagem sonora de um trecho antes de tocar e ao iniciar a execução surpreende-se com o resultado sonoro distinto do que imaginaria:

Muito naturalmente eu imagino intervalos num tom qualquer bizarro. Claro que aqui [nesta pesquisa] não foi o caso, porque nas outras duas [peças] o tom foi o mesmo. Mas na primeira [peça] eu imaginei um lugar que eu nem sei onde é. Mas [no caso destes trechos] estava mais ou menos parecido (Entrevista com Participante Nadia).

Ao longo da entrevista, Nadia deu-se conta que não tinha observado a indicação de andamento dos trechos (semínima igual a 120): “Tinha um metrônomo

ali. 120. É, então eu fiz mais devagar”. Este lampejo fez com que a participante interrompesse por uns instantes a entrevista e lamentou não ter executado o trecho no andamento indicado na partitura: “Eu esqueci o metrônomo. Podia ter tocado na velocidade do metrônomo, óbvio! Mas não. Enfim, não prestei atenção [...]. Porque eu acho que tenho os números de metrônomo bem na cabeça” (Entrevista com Participante Nadia).

3.14.1 As interpretações de Nadia

A média de andamento de Nadia no **Trecho I** foi de semínima igual a 69. A participante não cometeu erros na melodia, contudo, houve uma pequena hesitação antes de tocar a nota dó no terceiro tempo do c.14.

Referente às vozes internas, no terceiro tempo do c.3 repetiu as notas dó e mib, ao invés de mantê-las ligadas. Todavia, não houve erros de alturas ao longo do trecho. A participante também não cometeu erros na voz do baixo, salvo uma pequena hesitação cometida junto com a melodia no c.14, como citado anteriormente.

No **Trecho II**, Nadia tocou em média de andamento de semínima igual a 72. Observou-se *rallentandos* nos términos das seções e no c.14. Não houve erros na melodia, tampouco nas vozes internas ou na voz do baixo.

Assim como no segundo trecho, no **Trecho III** a participante realizou pequenos *rallentandos* nos términos das frases. Sua média de interpretação foi semínima igual a 78. Não foram constatados erros na melodia e nas vozes internas. Na voz do baixo, porém, cometeu um equívoco no c.14, tocando a nota fá no lugar de sol no terceiro tempo do compasso. Em todos os trechos Nadia atrasou um pouco na entrada das notas no momento de realização dos acordes, tocando alguns deles quase arpejados.

3.14.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Nadia

Os trechos executados por Nadia foram analisados pelos Avaliadores 17, 18 e 21. As avaliações dos juízes externos podem ser observadas nos Quadros 57, 58 e 59, abaixo.

Quadro 57. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 17	Avaliador 18	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	5	5	3
Construção de fraseado	5	5	3
Articulação desenvolvida	5	5	3

Quadro 58. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 17	Avaliador 18	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	5	5	2
Construção de fraseado	5	5	2
Articulação desenvolvida	5	5	1

Quadro 59. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Nadia referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 17	Avaliador 18	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	5	5	3
Construção de fraseado	5	5	2
Articulação desenvolvida	5	5	2

3.14.3 Dados das interpretações da Participante Nadia

Podem ser observadas no Quadro 60 (página 130) as informações referentes às interpretações de Nadia na pesquisa.

Quadro 60. Informações referentes à interpretação de Nadia nos trechos

Participante N:	Instrumento:	Grupo:	<i>Mestrado</i>
Nadia	Piano	Controle	<i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	69	72	78
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	1	0	0
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	1	0	0
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	1	0	1
Total de erros	3	0	1
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	4,33	4	4,33
<i>6. Construção de fraseado</i>	4,33	4	4
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	4,33	3,67	4
Média das notas dos juízes externos	4,33	3,89	4,11

3.15 Participante O: Oliveira – Grupo Experimental/Órgão

Com 24 anos de idade, sendo quinze anos dedicados ao estudo musical, Oliveira estava matriculada no segundo semestre do curso de mestrado em música no momento da coleta da pesquisa, sendo o órgão seu principal instrumento (estuda-o há cinco anos). Seu instrumento secundário é o piano, primeiro instrumento musical que estudou. Considera sua LMPV regular e não tem o hábito de ler à primeira vista. Não pratica LMPV sozinha como forma de estudo e praticou a habilidade com professor em algumas aulas de instrumento. A participante começou a praticar LMPV somente na graduação, embora o estudo de leitura musical tenha permeado toda a sua educação musical. Atualmente o principal uso da LMPV em sua prática musical é para ler peças novas.

Referente à sua autoavaliação das interpretações dos trechos, considerou o Trecho II o melhor interpretado, e os I e III não muito satisfatórios. Atribuindo uma nota de 1 a 5, conferiu 3 ao Trecho I, 4 ao Trecho II e 2 ao Trecho III. Informou que tocou razoavelmente bem o primeiro trecho e no terceiro atrapalhou-se na execução do pedal. De acordo com Oliveira, os GPADEs colaboraram para facilitar a leitura do Trecho II: “Eu achei que no segundo [trecho], que tu mostrou pra olhar do jeito que tu pediu, eu acho que eu toquei melhor [...]. Foi melhor por ter olhado aqueles coloridinhos” (Entrevista com Participante Oliveira), referindo-se às indicações expressas no GPADE C. Segundo a participante, sua leitura não foi boa no Trecho III porque no momento da leitura visual atentou somente às mãos, negligenciando a observação da linha do pedal.

Oliveira informou que os GPADEs auxiliaram na sua interpretação do Trecho II, especialmente o GPADE A e C (referente ao ritmo e à forma). Comentou também que utilizou as dicas fornecidas pelos guias no momento da leitura visual do Trecho III, contudo, como já citado anteriormente, informou que se esqueceu de observar a linha do pedal, o que prejudicou sua interpretação, segundo seu relato. Atinente ao momento de leitura visual do Trecho I, seu foco principal foi na leitura de notas, posição das mãos, mas assim como no último trecho, esqueceu-se de observar o pedal. Observou, também, a fórmula de compasso e armadura de clave.

Costuma observar as notas isoladamente, considerando interessantes as sugestões fornecidas pelos guias: “Sempre que eu vou ler alguma coisa à primeira vista, eu sempre foco muito nas notas, o que eu vou tocar. Tanto que na segunda

[peça], no segundo trecho, quando eu vi aquilo coloridinho eu vi 'ah, que legal isso!'" (Entrevista com Participante Oliveira). Quando questionada sobre suas maiores dificuldades na prática de LMPV, Oliveira comentou que o mais difícil para ela é ler a voz do pedal.

3.15.1 As interpretações de Oliveira

No **Trecho I**, Oliveira executou com o andamento de semínima igual a 71, em média. Observou-se uma pequena aceleração no c.5.

Referente à melodia, no c.2, a participante esbarrou na nota fá, no intuito de tocar a nota sol do primeiro tempo do compasso. Demorou-se nas notas do primeiro tempo do c.8, final da última frase da primeira seção. Outro equívoco foi encontrado no ré do primeiro tempo do c.15, nota que permaneceu ligada ao ré da voz de contralto do último compasso da peça.

Não cometeu erros nas vozes internas e no pedal errou apenas a nota sol do terceiro tempo do segundo compasso. Na segunda seção do trecho executou corretamente todas as notas.

A média de andamento da participante do **Trecho II** foi de semínima igual a 74. Iniciou o trecho com um rápido arpejo entre as quatro vozes.

Não foram evidenciados erros na melodia, tampouco no pedal. Oliveira também não cometeu erros de alturas nas vozes internas, todavia, manteve ligadas notas que deveriam ser rearticuladas nos compassos 2 e 3 e compassos 6 e 7, permanecendo ligadas as notas mib e dó. Outros equívocos similares foram notados nos compassos 13, 14 e 15, com a manutenção de mib, e compassos 14 e 15, com a sustentação da nota sol.

O último excerto, **Trecho III**, foi interpretado na média de semínima igual a 87. Referente à melodia, equivocou-se no c.7, tocando sol, sib e sol, ao invés de sol, lá e sib, e hesitou um pouco para tocar o início do c.15.

Relativo às vozes internas, manteve ligado o mib entre os compassos 5 e 6. Ademais, não houve erros nestas vozes. No pedal, no mesmo instante que hesita na melodia (c.15), esbarra rapidamente na nota sib do pedal. Todavia, não ocorreram outros equívocos na voz do pedal.

3.15.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Oliveira.

Os trechos executados por Oliveira foram analisados pelos Avaliadores 04, 05 e 09. Nos quadros abaixo (Quadros 61, 62 e 63) estão demonstradas as avaliações dos juízes externos para as interpretações da participante na pesquisa.

Quadro 61. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Oliveira referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 04	Avaliador 05	Avaliador 09
Manutenção de pulso rítmico	5	3	5
Construção de fraseado	5	2	1
Articulação desenvolvida	4	3	1

Quadro 62. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Oliveira, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 04	Avaliador 05	Avaliador 09
Manutenção de pulso rítmico	5	4	5
Construção de fraseado	5	2	2
Articulação desenvolvida	5	3	1

Quadro 63. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Oliveira referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 04	Avaliador 05	Avaliador 09
Manutenção de pulso rítmico	5	3	5
Construção de fraseado	4	2	2
Articulação desenvolvida	4	4	2

3.15.3 Dados das interpretações da Participante Oliveira

Na página 134 (Quadro 64) encontram-se as informações referentes às interpretações de Oliveira neste estudo.

Quadro 64. Informações referentes à interpretação de Oliveira nos trechos

Participante O:	Instrumento:	Grupo:	<i>Mestrado</i>
Oliveira	Órgão	Experimental	<i>(órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	71	74	87
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	3	0	2
3. Erros nas vozes internas	0	3	1
4. Erros na voz do baixo	1	0	1
Total de erros	4	3	4
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	4,33	4,67	4,33
6. Construção de fraseado	2,67	3	2,67
7. Articulação desenvolvida	2,67	3	3,33
Média das notas dos juízes externos	3,22	3,56	3,44

3.16 Participante P: Pierre – Grupo Controle/Piano

Bacharelado em piano, Pierre estava matriculado no primeiro semestre do curso no momento da pesquisa. Com 18 anos de idade, tinha iniciado seus estudos musicais ao piano e com professor há doze anos. Considera sua LMPV regular e lê à primeira vista mais ou menos uma vez por mês. Pratica muito pouco LMPV como forma de estudo e trabalhou esta habilidade com professor de música durante sete anos, aproximadamente, com a periodicidade de uma vez por semana.

Concernente às suas interpretações dos trechos, o participante considerou ruim a interpretação do Trecho I, pois não dedicou cuidado com a rítmica. Em função disto, acredita que problemas de ritmo tenham prejudicado sua interpretação. Pierre considerou que os trechos seguintes foram melhores, visto que nos dois últimos conseguiu atentar mais à melodia e ao ritmo. Todavia, apontou que não teve cuidado com a dinâmica em nenhuma das peças, tendo observado prioritariamente as alturas. Atribuindo notas de 1 a 5 às interpretações dos excertos, Pierre conferiu as notas 1 para o primeiro e 3 para o segundo e terceiro trechos. O participante alegou ter se confundido no momento de realização das notas láb dos trechos, afirmando ter tido dificuldade de compreender o que havia ocorrido para justificar estes equívocos de execução:

Eu percebi quando eu toquei que apesar de eu ter pensado que a armadura tinha si bemol, mi bemol e lá bemol, na hora de executar não funcionou bem assim, porque a minha mão não tocou o lá bemol, a minha mão esquerda, e a minha mão direita tocou o lá bemol (risos). Então, não sei explicar isso, porque eu sabia que era lá bemol (Entrevista com Participante Pierre).

No momento da leitura visual, observou primacialmente as alturas, a duração das notas e a armadura. De modo geral, suas maiores dificuldade em LMPV são o ritmo e conciliar as duas mãos simultaneamente na prática:

Eu acho que é mais fácil quando eu leio uma mão separada da outra, então a dificuldade também pode ser de ter que unir já as duas [mãos] na primeira vez e eu acho que o tempo também. A questão das notas não é um problema, de saber qual é a nota, mas o tempo e conciliar as duas mãos à primeira vista (Entrevista com Participante Pierre).

Segundo o relato de Pierre, embora tenha estudado música desde os cinco anos de idade, a compreensão das durações das notas e noções de ritmo deu-se somente quando tinha dezesseis anos de idade. Sua prática até essa idade ocorreu predominantemente através da reprodução com base nas referências fornecidas

pelo seu professor de instrumento. Atualmente, em sua rotina musical, pratica LMPV somente quando recebe de seu professor um repertório novo para estudo, embora considere importante e tenha demonstrado interesse no estudo e prática desta habilidade para seu desenvolvimento musical, sinalizando intenção em direcionar-se ao estudo de LMPV.

3.16.1 As interpretações de Pierre

Pierre interpretou o **Trecho I** com andamento em média de semínima igual a 62. Iniciou o trecho uma vez, mas logo o interrompeu e reiniciou-o.

Concernente à melodia, no c.3 tocou a nota sib ao invés de láb. Interrompeu a música (durante um tempo de mínima) e seguiu tocando a partir do c.3. Parou (duração de uma pausa de semínima) entre os compassos 3 e 4 antes da primeira nota do c.4. Parou novamente durante um tempo de semínima antes do c.5 e tocou lá natural, ao invés de láb. Após uma pausa de semínima, reiniciou a tocar a partir do c.5. Houve um erro de figuração rítmica no c.5, sendo que executou uma mínima na nota sol (segundo tempo), ao invés de semínima. O mesmo ocorreu no tempo três do mesmo compasso, executando o fá com figuração de mínima. Observa-se um acentuado *rallentando* no c.7. Entre o sol do c.8 e o dó do c.9 (anacruse da segunda seção da peça) há novamente uma pausa de semínima. Antes do início do c.15 há uma hesitação antes da execução das notas do primeiro tempo do compasso.

Não foram identificados erros nas vozes internas na interpretação do Trecho I. Contudo, na voz do baixo, assim como ocorrem erros na melodia, Pierre toca um lá natural ao invés de láb no primeiro tempo do c.3 e interrompe a música. No mesmo momento que o participante realizou uma pausa na melodia no primeiro tempo do c.4, manteve a nota fá do c.3 pressionada. O terceiro tempo do c.4, acompanhando a melodia, é interpretado com figuração de mínima pontuada, ao invés de semínima. Interrompeu a música no c.5 e retornou com as alturas corretas na voz do baixo, mas com a figuração rítmica em *aceleração* no final do compasso, ou seja, interpretando as três colcheias como três semínimas. No c.7, a velocidade do andamento caiu quase à metade do tempo, entretanto, Pierre executou as alturas da voz do baixo corretamente. Enquanto na melodia Pierre realizou equivocadamente

uma pausa, no baixo manteve a nota sib da anacruse da seção dois pressionada. Na primeira colcheia do c.13, executou lá natural no lugar de láb. Ademais, no c.15, tocou a nota sib uma oitava abaixo do indicado na partitura.

O **Trecho II** foi interpretado com média de semínima igual a 63. Em relação à melodia, em função de erros cometidos na voz do baixo, repetiu a primeira nota do c.3 e seguiu a interpretação do trecho. Entre os compassos 7 e 8 realizou um tempo de pausa não escrito na partitura. Hesitou um pouco antes de tocar as primeiras notas do c.10, realizando-o, posteriormente, em compasso quaternário, sendo que a colcheia do último tempo foi tocada como uma semínima pontuada. Hesitou também antes de tocar o c.12. Tocou as primeiras notas do c.13, parou e seguiu o fluxo musical, realizando, contudo, um *rallentando* no final do compasso. Posteriormente seguiu até o final do trecho sem erros.

Não cometeu erros nas vozes internas. Entretanto, na voz do baixo, no c.3 errou a primeira nota do primeiro tempo, tocando lá natural ao invés de láb (momento de repetição de notas da melodia). Como citado na melodia, realizou um pausa de semínima entre os compassos 7 e 8, pausa efetuada em todas as vozes. No c.10, dobrou os tempos das colcheias do terceiro tempo, tornando o compasso quaternário. Parou entre os compassos 11 e 12 e repetiu a nota lá no início do c.13. A média de andamento da interpretação de Pierre no **Trecho III** foi de semínima igual a 73. No terceiro tempo do c.4 houve uma pequena hesitação, causando atraso na melodia no término daquele compasso. O mesmo ocorreu entre os compassos 10 e 11. No terceiro tempo do c.12, Pierre executou sib ao invés de sol na melodia. No c.13, houve um retardo no tempo e entre este compasso e o próximo, uma pequena hesitação. Por um erro na voz do baixo, tocou duas vezes a nota sib do c.15.

Referente às vozes internas, não foi evidenciado nenhum erro. No que concerne à voz do baixo, atrasou o ritmo nas colcheias do c.13 e equivocou-se no primeiro tempo do c.15, tocando si natural no lugar de dó. Posteriormente corrigiu o erro. Salvante as interrupções rítmicas supracitadas na melodia, o participante executou corretamente as demais notas do baixo.

3.16.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Pierre

Foram sorteados para analisar os trechos de Pierre os Avaliadores 13, 16 e 22. Concernente às notas atribuídas ao participante, os Quadros 65, 66 e 67 (abaixo) apontam as avaliações dos juízes externos para as interpretações de Pierre nesta pesquisa.

Quadro 65. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	1	2	2
Construção de fraseado	1	2	2
Articulação desenvolvida	1	2	2

Quadro 66. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	2	3	4
Construção de fraseado	1	2	3
Articulação desenvolvida	1	3	3

Quadro 67. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Pierre referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	3	3	4
Construção de fraseado	2	3	3
Articulação desenvolvida	1	3	2

3.16.3 Dados das interpretações do Participante Pierre

As informações referentes às interpretações de Pierre encontram-se dispostas no Quadro 68, a seguir.

Quadro 68. Informações referentes à interpretação de Pierre nos trechos

Participante P: Pierre	Instrumento: Piano	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	62	63	73
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	6	4	4
3. Erros nas vozes internas	0	0	0
4. Erros na voz do baixo	6	3	2
Total de erros	12	7	6
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	1,67	3	3,33
6. Construção de fraseado	1,67	2	2,67
7. Articulação desenvolvida	1,67	2,33	2
Média das notas dos juízes externos	1,67	2,44	2,67

3.17 Participante Q: Quantz – Grupo Experimental/Órgão

Cursando o último semestre do curso de Bacharelado em Piano no momento da coleta da pesquisa, Quantz (30 anos de idade) iniciou seus estudos musicais 17 anos antes da aplicação do teste, sempre com professor de música. Considera o piano como seu instrumento principal e o órgão como instrumento secundário, embora tenha iniciado os estudos musicais ao órgão. Apesar de seu instrumento principal ser o piano, foi solicitado que Quantz realizasse esta pesquisa interpretando os trechos ao órgão, visto que atua profissionalmente como organista. De acordo com o questionário, em sua opinião, possui uma LMPV regular e não pratica esta habilidade como forma de estudo. Segundo informou, realizou estudo de LMPV com professor ao longo de dois meses, com práticas semanais, e na sua rotina musical pratica LMPV mais de uma vez por mês lendo hinos de igreja muito simples, geralmente com apenas uma linha melódica.

Referente à sua autoavaliação dos trechos, não se demonstrou a contento com suas execuções, como descreveu na entrevista: “Eu acho que não caberia chamar de uma interpretação, porque o andamento está todo abaixo”. No primeiro trecho escolheu não tocar a linha do pedal, porque tinha receio de não conseguir interpretar a peça, tocando o Trecho I somente com as mãos. Escolheu, portanto, priorizar a linha melódica da peça, para conferir mais expressão ao trecho, possibilitando, segundo suas palavras, mais “emoção” à peça. A partir do Trecho II, relatou ter adquirido “coragem” para executar os trechos com a voz do pedal inclusa:

Minha expectativa inicial é que fossem peças mais difíceis, né, então, depois da primeira, já vi que eram as três com dificuldades bem parecidas. Então, a primeira eu vi que era simples, mas eu quis acertar mais a linha melódica, daí eu fui onde ia ter mais segurança, que era as mãos, porque mesmo quando eu leio para tocar no órgão à primeira vista, eu não estudo com pedaleira junto. Primeiro [toco] mão direita, [depois] mão esquerda com pedal e daí tento tocar tudo (Entrevista com Participante Quantz).

Concedendo notas de 1 a 5 às interpretações, considerou o Trecho I com nota 2 e os demais trechos com nota 3. No momento de leitura visual do primeiro trecho observou primordialmente a linha melódica, o movimento da mão esquerda e a interação entre as vozes, ignorando o pedal.

Analisando sua interpretação dos três trechos Quantz pensou que podia ter “arriscado” tocar com pedal o primeiro trecho. Referente ao Trecho II, o partícipe

considerou os GPADEs de grande auxílio na sua leitura visual e prática posterior, especialmente o GPADE C, pois esclareceu e demonstrou os elementos do trecho, facilitando a interpretação. Os padrões sublinhados no GPADE C também foram utilizados por Quantz na leitura visual do Trecho III, principalmente os padrões da mão esquerda e do pedal e as interações entre as vozes.

Referente à prática de LMPV ao órgão, suas principais dificuldades incluem a necessidade de olhar para as mãos no momento de tocar e ler em três sistemas:

Eu vejo uma coisa na mão direita, mas a mão esquerda não está posicionada. Acabo esquecendo assim que tecla estou apertando. Eu vou só pelo tato. Então essa é uma dificuldade que faz eu ainda ter a necessidade de tirar os olhos da partitura. Isso dificulta bastante. E ler em três sistemas, isso é algo que eu não tenho praticado, então é uma coisa que, e desde sempre foi, eu já sistematizei que eu nunca começo ao mesmo tempo. A gente não sabe ao certo o que a gente está lendo, mas basta aparecer uma dificuldade em uma das mãos para ver, 'opa', eu não estou observando ali. Então a gente olha um global, assim, não olha nota por nota (Entrevista com Participante Quantz).

Quantz acredita ser interessante desenvolver um estudo sistemático na prática da LMPV, começando com a prática de peças mais simples em direção a peças mais complexas. Acrescenta também:

Eu acho que leitura à primeira vista é algo a ser buscado e é algo que eu quero buscar e ainda não me propus. Eu saio do último semestre agora do curso de piano, focado em tentar buscar isso. Ainda não comecei efetivamente, mas ainda acho que é algo que a gente adquire pegando diariamente peças que a gente não conhece, nunca tocou. Por exemplo, volume de peças de Bach, de Haydn [...], ou coisas simples que nem esse hinos [da pesquisa] para ir desenvolvendo (Entrevista com Participante Quantz).

O participante pretende aprimorar sua LMPV, pois considera a habilidade fundamental na prática musical, visto que por vezes possui um volume grande de repertório para estudar e pouco tempo para seu preparo. O desenvolvimento da habilidade, portanto, poderia otimizar seu tempo no estudo.

3.17.1 As interpretações de Quantz

A média de andamento de Quantz no **Trecho I** foi de semínima igual a 57. Foram evidenciadas oscilações de andamento ao longo de todo o trecho. Concernente à melodia, não tocou a nota sol do terceiro tempo do c.8. Demorou-se um tempo de semibreve na nota dó do c.9 e no c.14 realizou uma figuração rítmica

de mínima pontuada na nota sol do primeiro tempo do compasso. Ademais, não foram constatados outros erros na melodia.

Referente às vozes internas, nos compassos 2 e 3 permaneceu com as notas ligadas. Manteve, também, o mib ligado entre os compassos 5 e 6, o invés de rearticulá-lo. Ao mesmo tempo em que realizou uma semibreve na melodia, executou uma semibreve nas vozes internas do c.9. Continuou com o mib da voz do tenor ligado entre os compassos 11 e 14, assim como o fá e o ré nos compassos 15 e 16. O pedal não foi tocado ao longo do primeiro trecho.

Constatou-se como média de andamento no **Trecho II** semínima igual a 65. Assim como no trecho anterior, há flutuações rítmicas ao longo do trecho. Quantz hesita um pouco antes de tocar as primeiras notas da melodia dos compassos 4, 7, 10 e 13, sendo as alturas, entretanto, corretamente realizadas.

Manteve ligadas as notas mib e dó das vozes internas entre os compassos 2 e 3 e 6 e 7. Não foram identificados erros de altura nas vozes internas. Relativo ao pedal, não executou o sib do terceiro tempo do c.6. Além das hesitações comentadas referentes à melodia, não cometeu outros erros no pedal.

Referente ao último excerto, **Trecho III**, a análise do software baseada na informação MIDI fornecida identificou que a média de andamento de Quantz na peça teria sido de semínima igual a 106. Todavia, a partir da análise combinada de áudio com a informação MIDI, constatou-se que o partícipe dobrou a duração das notas, sendo, portanto, a média de andamento de sua interpretação equivalente a semínima igual a 53, aproximadamente. A primeira seção da peça foi realizada com andamento mais lento, em comparação com a segunda.

Concernente à melodia, no c.5, Quantz executa o sib do primeiro tempo com figuração rítmica de mínima, transformando o compasso em quaternário. Hesitou antes de tocar o c.7, atrasando o andamento, e no início do c.9 realizou uma mínima pontuada. As demais notas foram corretamente executadas.

Todas as alturas das vozes internas foram corretamente realizadas, todavia, manteve notas ligadas entre os compassos 2 e 3, assim como evidenciou-se a manutenção da nota mib entre os compassos 5 e 6. O mib também permaneceu ligado entre os compassos 11 e 15.

Por fim, referente ao pedal, no c.3 tocou sib no lugar de láb. No c.5 tocou sib ao invés de mib e, após o equívoco no segundo tempo do compasso, tocou o mib

(nota correta). No c.15, executou láb ao invés de dó. As demais notas foram corretamente tocadas.

3.17.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Quantz

Os Avaliadores 08, 11 e 12 foram escolhidos para as avaliações de interpretações de Quantz na pesquisa. Suas avaliações podem ser observadas nos quadros abaixo.

Quadro 69. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 08	Avaliador 11	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	3	3	3
Construção de fraseado	1	1	3
Articulação desenvolvida	2	1	2

Quadro 70. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 08	Avaliador 11	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	2	3	1
Construção de fraseado	2	2	2
Articulação desenvolvida	2	1	2

Quadro 71. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Quantz referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 08	Avaliador 11	Avaliador 12
Manutenção de pulso rítmico	3	3	2
Construção de fraseado	2	2	1
Articulação desenvolvida	3	2	1

3.17.3 Dados das interpretações do Participante Quantz

No Quadro 72 (página 144), é possível observar as informações referentes às interpretações de Quantz na pesquisa.

Quadro 72. Informações referentes à interpretação de Quantz nos trechos

Participante Q: Quantz	Instrumento: Órgão	Grupo: Experimental	<i>Bacharelado</i> <i>(piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	57	65	53
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	3	0	2
3. Erros nas vozes internas	5	2	3
4. Erros na voz do baixo	16	1	3
Total de erros	24	3	8
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	3	2	2,67
6. Construção de fraseado	1,67	2	1,67
7. Articulação desenvolvida	1,67	1,67	2
Média das notas dos juízes externos	2,11	1,89	2,11

3.18 Participante R: Radamés – Grupo Controle/Piano

Com 44 anos de idade, Radamés é aluno de piano no curso de Extensão em Instrumentos Musicais, matriculado no terceiro semestre do curso no momento da coleta. Estuda piano há 10 anos, com algumas interrupções e sempre com professor. Considera sua LMPV regular e não pratica a habilidade com frequência. Respondeu que lê muito pouco à primeira vista como forma de estudo.

O participante relatou que em sua trajetória musical nunca praticou LMPV como exercício e nunca lhe foi ensinado em aula a habilidade de ler à primeira vista. Sua prática limitou-se à leitura de peças novas que tinha intenção de tocar.

Radamés considera pensar no todo da música a sua maior dificuldade em LMPV. Sua abordagem na prática da leitura difere em cada circunstância: “depende da maneira como eu estou encarando pela primeira vez [...]. Eu não poderia dizer que é de uma maneira sempre, porque cada vez é de uma maneira [distinta]” (Entrevista com Participante Radamés). Somar a visualização e compreensão das alturas com o ritmo é uma tarefa dificultosa em seus primeiros contatos com uma partitura. Quando realiza seus estudos de peças novas prefere dividir os materiais por camadas separadas. Na prática, não costuma pensar no encaminhamento das vozes e nas construções frasais, como comenta na entrevista:

As frases, acho que isso eu nem penso. Acho que eu nem sei se fiz fraseado bonito [nos trechos da pesquisa]. Eu acho até que tentei uma hora, mas não sei se saiu. Então, isso é a maior dificuldade. Eu não consigo imaginar a música numa linha bonita assim pela primeira vez (Entrevista com Participante Radamés).

Informou que gostaria de aperfeiçoar a habilidade da leitura e que se sente frustrado por não conseguir realizar LMPV de maneira satisfatória:

É meio frustrante. Normalmente tu quer tocar uma coisa um pouco mais difícil e nunca sai à primeira vista. Parece, então, que tocar à primeira vista é uma coisa meio que impossível, porque, sei lá, tu vai pegar uma peça, qualquer música assim um pouco mais elaborada, e pelo menos eu não consigo. Então, talvez eu tivesse que praticar isso mais com coisas mais fáceis e ir num crescendo. Mas parece uma coisa assim impossível tocar à primeira vista (Entrevista com Participante Radamés).

O participante relatou que gostou muito de participar da pesquisa e que ela estimulou-o a querer praticar a habilidade de maneira mais sistemática em forma de estudo: “Eu gostei. É uma coisa empolgante, assim, tu pegas uma coisa e começa a tocar. Então, eu achei interessante [este teste]. E acho que é bom. Eu não sei te

dizer como é que isso acrescenta, mas eu acho que é bom treinar isso” (Entrevista com Participante Radamés).

Em sua autoavaliação dos trechos considerou suas interpretações regulares, atribuindo a nota 3 (em uma escala de 1 a 5) para todos os trechos. Considerou os trechos fáceis, todavia hesitou antes no primeiro contato com o Trecho I:

A primeira impressão que tem é aquele medo: o que vai vir? Como é que vai ser? Daí, nesse primeiro minuto que tu me deu, eu fiquei imaginando eu tocando ela, tocando as peças, as notas, como se eu estivesse imaginando os meus dedos indo pro teclado. Na primeira vez foi mais ou menos e conforme nas outras vezes ia melhorando eu acho que eu consegui pensar no ritmo também, como se eu tivesse tocando mentalmente. Não sei se o resultado pra quem está escutando foi bom, mas eu acho que pra mim eu diria que foi razoável” (Entrevista com Participante Radamés).

Nos momentos de leitura visual atentou primacialmente à altura das notas e ao ritmo. Informou que ficou solfejando a melodia e o ritmo e não pensou em dinâmicas ou fraseados. Olhou também para o teclado e imaginou-se tocando o trecho. Considera que não melhorou muito entre os trechos, mas ficou progressivamente “mais tranquilo” ao longo das interpretações das peças.

3.18.1 As interpretações de Radamés

Como ocorrido na análise de andamento do Trecho III de Quantz (ver capítulo anterior), na análise preliminar de andamento, realizada através do software de criação de partitura pela leitura da informação MIDI, constatou-se que a média de andamento de Radamés no **Trecho I** foi mais rápida do que o ocorrido de fato (média de semínima igual a 117, em primeira análise). Todavia, em função da dobra rítmica realizada pelo participante, constatada através de análise combinada da informação MIDI com a informação de áudio, constatou-se que a média real da interpretação de Radamés no primeiro trecho foi de semínima igual a 78.

Relativo à melodia do **Trecho I**, no c.5, o partícipe retardou um pouco o andamento no início do compasso. Em função de um erro no pedal, executou novamente a anacruse e primeiras notas da segunda seção do trecho (c.9). No c.10 tocou a nota sib ao invés de ré e omitiu a nota sol da colcheia do terceiro tempo do c.13.

Não foram evidenciados erros nas vozes internas. No baixo, executou as colcheias do c.5 com um pouco de atraso no ritmo. Tocou equivocadamente si

natural no lugar de sib no terceiro tempo do c.8. Possivelmente por perceber este erro, retornou tocando a anacruse da melodia da segunda seção, todavia, sem a voz do baixo. No c.13, executou láb do terceiro tempo como lá natural. As demais notas foram corretamente realizadas.

A média de andamento do segundo trecho, **Trecho II**, foi de semínima igual a 79. Oscilou um pouco o andamento no início de diversos compassos e em alguns momentos no decorrer da peça.

Iniciando a interpretação do trecho, tocou mib, mas logo interrompeu a leitura do trecho, retomando logo depois e seguindo a interpretação até o fim sem cometer erros na melodia. Também não foram evidenciados erros nas vozes internas, tampouco na voz do baixo.

Realizou oscilações métricas no **Trecho III**, mas em menor proporção se comparado aos trechos anteriores. A média de andamento de Radamés na interpretação do último trecho foi de semínima igual a 76. Não foram evidenciados erros em nenhuma das vozes ao longo da interpretação.

3.18.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Radamés

As interpretações de Radamés foram analisadas pelos Avaliadores 13, 20 e 22. As notas atribuídas às interpretações do participante podem ser vistas nos Quadros 73, 74 e 75 (páginas 147 e 148).

Quadro 73. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 13	Avaliador 20	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	4	4	4
Construção de fraseado	3	3	3
Articulação desenvolvida	3	3	2

Quadro 74. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 13	Avaliador 20	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	4	5	4
Construção de fraseado	4	3	5
Articulação desenvolvida	3	5	3

Quadro 75. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Radamés referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 13	Avaliador 20	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	5	5	4
Construção de fraseado	4	4	5
Articulação desenvolvida	3	3	5

3.18.3 Dados das interpretações do Participante Radamés

A seguir, no Quadro 76 (página 149), podem ser observadas as informações concernentes às interpretações de Radamés na pesquisa.

Quadro 76. Informações referentes à interpretação de Radamés nos trechos

Participante R: Radamés	Instrumento: Piano	Grupo: Controle	<i>Extensão</i> <i>(piano)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	78	79	76
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	3	1	0
3. Erros nas vozes internas	0	0	0
4. Erros na voz do baixo	3	0	0
Total de erros	6	1	0
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	4	4,33	4,67
6. Construção de fraseado	3	4	4,33
7. Articulação desenvolvida	2,67	3,67	3,67
Média das notas dos juízes externos	3,22	4	4,22

3.19 Participante S: Sofia – Grupo Controle/órgão

Sofia iniciou seus estudos musicais há 23 anos, sendo treze destes anos estudando com professor. Seu instrumento principal, o órgão, estuda há dezenove anos. Cursando o primeiro semestre do curso de doutorado em órgão, considera sua LMPV regular. Não costuma ler à primeira vista com frequência e trabalhou LMPV com professor por duas vezes, durante quinze minutos. Lê muito pouco à primeira vista como forma de estudo, e realiza esta atividade quando pega uma partitura nova e tenta tocar.

A participante comentou que o nervosismo para tocar em uma circunstância de teste e/ou filmagem sempre gera tensão na prática da LMPV, ou mesmo em circunstância de performance. Segundo informou, os primeiros momentos geralmente são mais tensos, tendendo a diminuir a tensão depois de um período inicial ou, como comentou, passada a fase de “quebrar o gelo”. Por outro lado, quando realiza uma LMPV em circunstâncias em que está sendo observada, tende a ter mais cuidado na execução musical: “Eu perco por um lado, porque eu fico mais nervosa, mas ganho na minha atenção. Eu procuro ter um pouco mais de foco” (Entrevista com Participante Sofia).

Suas maiores dificuldades na prática de LMPV são em trechos polifônicos com elementos contrapontísticos:

Quando a escrita é mais contrapontística eu acho que exige mais, que me dá aquelas travadas, que literalmente travam, quando não vai pra frente. Acho que essas são as minhas maiores dificuldades. Mas quando, dependendo da textura, é textura mais coral, assim, essa coisa mais homofônica, eu toco bastante em igreja e pra mim geralmente eu leio mais fácil. Melodia acompanhada também. Eu tenho uma boa visão de pegar as formas de mão, de acordes. As vezes eu procuro ver a partitura como um gráfico (...), o desenho mesmo, né, o *layout*. Já pego os acordes e isso me ajuda um pouco também. Mas isso funciona, é claro, em coisas mais corais, homofônicas. Quando vai pro contrapontístico não (Entrevista com Participante Sofia).

Sofia tem prática em tocar música litúrgica e ao longo de sua trajetória acompanhou muitos alunos de canto, principalmente quando estudava piano em conservatório, onde realizou trabalho de correpetição ao longo de dois anos, antes de ingressar no curso superior de música. Essa prática de correpetição, segundo a participante, beneficiou-a no seu desenvolvimento em LMPV. Entretanto, no momento atual, considera que sua LMPV está sendo prejudicada em função de uma

abordagem distinta em seus estudos, visto que sua leitura está direcionada essencialmente à construção de repertório de concerto para performance:

Atualmente minha leitura à primeira vista está um pouco prejudicada porque eu vim construindo muito nos últimos seis ou sete anos uma leitura de performance, que em certo ponto eu vejo que é um pouco o oposto, aquela coisa meticulosa. Agora eu estou tocando coisas mais exigentes. Tem dias que eu pego e foco num compasso e resolvo todos os problemas daquele compasso. Então, eu acredito que isso não seja um bom exercício, que vá na contramão da leitura à primeira vista (Entrevista com Participante Sofia).

A entrevistada acredita que a LMPV é como uma língua e quando o músico se distancia da prática de ler à primeira vista, assim como de um outro idioma, perde a constância no desenvolvimento da habilidade.

Autoavaliou a sua prática com nota 7 (de 0 a 10), julgando todos os trechos similares na sua interpretação, embora tenha informado na entrevista que ia se sentindo mais confortável para tocar a cada novo trecho. Sofia considerou semelhantes também os níveis de dificuldade e conteúdos musicais dos trechos, embora com conduções de vozes diferentes.

Referente ao primeiro trecho, Sofia relatou que no momento da leitura visual observou primeiramente a textura, constatando tratar-se de uma melodia acompanhada. Posteriormente solfejou as notas e tentou compreender o pulso da música. Esqueceu-se, todavia, de observar que o pedal de expressão do órgão estava abaixo (caixa expressiva fechada):

[...] esqueci acidentalmente. Eu fechei a *jalousie* e depois que esqueci eu lembrei no meio (...). Essa prática às vezes acontece em concertos, em missas, e leva uns segundos até que teu cérebro tenta descobrir o que estava acontecendo. Daí, na verdade, eu nem descobri. Eu vi que estava baixo e pensei, azar, fui até o final. Mas aí deu umas distrações nos primeiros compassos, desnecessárias, porque eu estava tentando descobrir o que tinha feito de errado. Mas acho que teve duas notas erradas, se não me engano (Entrevista com Participante Sofia).

Informou na entrevista que não atentou à indicação de andamento do início do Trecho I, reparando neste aspecto apenas no segundo trecho. Todavia, acredita ter mantido o mesmo andamento em todos os trechos.

Outro aspecto citado por Sofia como fator de distração ao longo da interpretação dos trechos foi que havia um vazamento de som na sala durante o momento de realização do teste, sendo que um pianista em uma sala próxima estava estudando uma peça que a participante já havia tocado anteriormente, atrapalhando a sua atenção ao longo das leituras visuais e execução dos trechos.

De modo geral, nas práticas de LMPV, Sofia relatou que observa primordialmente a armadura de clave, visto que é algo que a participante não lembrou de observar em muitas práticas anteriores ao longo de sua trajetória musical. Destarte, em uma primeira análise de partitura, observa com atenção a armadura e os acidentes ocorrentes. Posteriormente, atenta ao tom e aos caminhos harmônicos da obra, assim como a possíveis modulações para outros tons. Outro aspecto que observa é o tipo de escrita, se é homofônica ou contrapontística, e realiza uma breve análise estrutural, atendo-se aos pontos de apoio do material a ser tocado (finais de frase e de seções). Por fim, analisa a melodia e o baixo da peça.

3.19.1 As interpretações de Sofia

A média de andamento de Sofia no **Trecho I** foi de semínima igual a 67. Concernente à melodia, a participante demorou-se para atacar a primeira nota do c.5. A última colcheia do c.12 foi tocada com a figuração de semínima pontuada, tornando o compasso quaternário, ao invés de ternário. Na primeira nota do c.14, Sofia esbarrou em solb muito rapidamente, retornando à nota correta em seguida. Referente às vozes internas, manteve ligadas as notas dos compassos 2 e 3, assim como o mib da voz do tenor entre os compassos 5 e 6 e dos compassos 11 a 14. Da mesma forma manteve ligadas as notas nos compassos 15 e 16. Não foram evidenciados equívocos no pedal.

No **Trecho II** a média de andamento constatada foi de semínima igual a 75. No c.4 mudou a figuração das notas da melodia, tocando mínima e semínima, ao invés de semínima e mínima. No c.15, tocou láb no lugar do sol do primeiro tempo e no segundo tempo do mesmo compasso executou sib e seguiu com as notas corretas até o final do trecho. A figuração do c.15 sofreu uma pequena alteração. Ao invés da figuração semínima pontuada, colcheia e semínima, Sofia executou semínima com duplo ponto, semicolcheia e semínima.

Nas vozes internas, a participante manteve ligado o mib do tenor entre os compassos 2 e 3. No c.5, ao invés de tocar sol e sib, executou mib e sol, mantendo o mib ligado na voz do tenor até o término do c.7. O mib novamente apareceu ligado na voz do tenor do c.11 até o final do penúltimo compasso do trecho. Do mesmo

modo, o sol foi executado ligado nos compassos 14 e 15. Todas as notas do pedal foram corretamente realizadas.

Evidenciou-se que a média de andamento no **Trecho III** foi de semínima igual a 83. Observou-se uma demora no ataque da primeira nota do c.15, não obstante, as demais notas da melodia foram corretamente executadas.

Nas vozes internas, Sofia manteve as notas ligadas das vozes de contralto e tenor entre os compassos 5 e 6. No c.7, ao invés de tocar mib, ré e mib, realizou um movimento escalar descendente, executando sol, fá e mib. A participante manteve também o mib do tenor ligado dos compassos 11 até o final do penúltimo compasso da peça (c.15). Todas as notas do pedal foram corretamente realizadas.

3.19.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Sofia

Sofia teve suas interpretações analisadas pelos Avaliadores 06, 11 e 19. As notas atribuídas às suas execuções podem ser observadas nos Quadros 77, 78 e 79 (abaixo e página 154).

Quadro 77. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 06	Avaliador 11	Avaliador 19
Manutenção de pulso rítmico	3	3	4
Construção de fraseado	4	3	1
Articulação desenvolvida	3	3	1

Quadro 78. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 06	Avaliador 11	Avaliador 19
Manutenção de pulso rítmico	3	4	4
Construção de fraseado	4	5	2
Articulação desenvolvida	4	4	2

Quadro 79. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Sofia referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 06	Avaliador 11	Avaliador 19
Manutenção de pulso rítmico	3	5	5
Construção de fraseado	4	5	2
Articulação desenvolvida	3	4	2

3.19.3 Dados das interpretações da Participante Sofia

Observa-se no Quadro 80, página 155, as informações referentes às interpretações de Sofia neste trabalho.

Quadro 80. Informações referentes à interpretação de Sofia nos trechos

Participante S: Sofia	Instrumento: Órgão	Grupo: Controle	<i>Doutorado</i> <i>(órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	67	75	83
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	2	4	0
3. Erros nas vozes internas	4	4	3
4. Erros na voz do baixo	0	0	0
Total de erros	6	8	3
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	3,33	3,67	4,33
6. Construção de fraseado	2,67	3,67	3,67
7. Articulação desenvolvida	2,33	3,33	3
Média das notas dos juízes externos	2,78	3,56	3,67

3.20 Participante T: Tona – Grupo Experimental/Piano

Bacharelada em música no curso de música popular, Tona tem 20 anos e seu instrumento principal é o piano. Também toca violão. Iniciou seus estudos de música há 11 anos e sempre teve aulas com professor. No momento da pesquisa cursava o sexto semestre do curso. Considera sua LMPV ruim e lê à primeira vista semanalmente. Não pratica LMPV como forma de estudo e ao longo de 6 meses praticou LMPV em aula com professor.

Quando consultada sobre sua autoavaliação na interpretação dos trechos, considerou a interpretação do primeiro trecho complicada, porque foi o seu primeiro contato com as informações dos conteúdos musicais do excerto, tais como armadura e elementos contrapontísticos. Referente ao segundo trecho, de acordo com seu relato, os padrões sublinhados nos GPADEs auxiliaram sua interpretação, todavia, o tempo foi curto para a visualização da partitura, prejudicando a visão de verticalidade do trecho. A participante disse que acabou por prestar muita atenção nos padrões e perdeu outros elementos da peça. Considera que sua melhor execução foi no terceiro trecho, porquanto as dicas fornecidas nos GPADEs e a proximidade do material musical com os trechos anteriores beneficiaram sua LMPV:

No terceiro trecho acho que foi onde eu me saí melhor, já por causa das informações que já vinham antes, [como] da armadura, que não mudou. Era uma música mais ou menos que seguia uma mesma ideia dos dois primeiros trechos e pela questão dos padrões do segundo trecho ajudou bastante a ler depois o terceiro (Entrevista com Participante Tona).

Avaliando suas interpretações numa escala de 1 a 5, atribuiu as notas 3, 2 e 3 para os Trechos I, II e III, respectivamente. Avaliou de maneira similar o primeiro e o último trecho pois, em função do tempo despendido nas visualizações dos GPADEs no decorrer da leitura visual do Trecho II, considerou que foi pouco tempo para a assimilação dos conteúdos musicais fornecidos pelos GPADEs e não houve um tempo para visualização “livre” da partitura, como ocorrido nos Trechos I e III. Entretanto, Tona informou que os GPADEs do segundo trecho ajudaram mais na interpretação do Trecho III, pois utilizou as dicas sugeridas nos guias do Trecho II ao longo da leitura visual do último trecho.

Quando consultada sobre suas observações no momento de leitura visual do Trecho I, Tona informou que atentou à armadura, às seções (identificando duas seções na peça), à digitação que utilizaria e aos aspectos rítmicos e

contrapontísticos. Referente à leitura visual do Trecho III, aproveitou materiais que se repetiram nos trechos anteriores, além de elementos fornecidos nos GPADEs do Trecho II:

No Trecho I eu tinha muitos elementos para ler à primeira vista que eu não precisei considerar depois como, por exemplo, a armadura de clave, a métrica. Todos se repetiram nos Trechos II e III. Mas eu acho que os padrões [GPADEs] ajudaram muito no Trecho III, junto com a leitura do primeiro trecho. No caso, tinham várias coisas que se repetiam, inclusive os padrões que tavam sendo ressaltados no segundo trecho (Entrevista com Participante Tona).

Tona informou que a leitura de peças com notas escritas em clave de sol e clave de fá simultaneamente não são de sua prática habitual, “não é o meio de leitura que estou familiarizada”, informou na entrevista. Sua prática atual consiste primordialmente na leitura de partituras no formato *lead sheet*, ou seja, partituras com melodia e cifras de acordes, estimulando o desenvolvimento de improvisações:

Eu costumo improvisar muito, principalmente nessas cifras, inventar, colocar adições e tal, e nas próprias melodias escritas, quando eu tenho que ler à primeira vista, até em shows, enfim. Eu costumo inventar muito em cima do que está escrito, adicionar ornamentos, notas que não estão ali e por isso que talvez tenha sido mais complicado a questão dos Trechos I, II e III por ler mão esquerda, porque como eu estou muito acostumada a ler com cifras e criar essas notas a mais, né, que não estão escritas, que estão subentendidas na partitura. Me desacostumei muito a ler clave de fá e clave de sol ao mesmo tempo (Entrevista com Participante Tona).

Embora sua prática atual de leitura musical seja predominantemente ligada ao uso de *lead sheets*, em sua trajetória musical, ao longo dos primeiros anos de sua formação, teve bastante experiência com leitura nas duas claves, como relatou na entrevista:

Eu tive muita experiência com isso [leitura nas duas claves] no início das aulas de piano, né, alguns anos atrás. Já li bastante também em clave de fá e clave de sol juntas, mas como eu não tenho essa experiência no dia a dia foi um pouquinho mais complicado de juntar as duas [claves], porque separadas a questão de leitura é muito mais fácil para mim (Entrevista com Participante Tona).

Segundo seu relato, ao ingressar no curso de música popular a participante distanciou-se parcialmente da leitura de partitura com o intuito de aperfeiçoar seu treinamento aural, sua criatividade e sua improvisação, relatando que não havia construído anteriormente um desenvolvimento suficientemente satisfatório no encadeamento e realização de cifras e improvisações.

3.20.1 As interpretações de Tona

Tona executou o **Trecho I** com média de andamento de semínima igual a 80. Na melodia demorou-se um tempo de colcheia entre os compassos 1 e 2. Entre os compassos 4 e 5, realizou uma parada com duração de semínima. Após, tocou láb e sol no c.5, parou novamente (tempo de semínima) e repetiu o láb e o sol, seguindo adiante no trecho. Entre os compassos 8 e 9 realizou uma parada de dois tempos. No c.10, tocou dó no lugar de ré e não tocou a nota sol do terceiro tempo. Entre os compassos 11 e 12, também realizou uma pequena parada e diminuiu o andamento no c.12. No c.13, executou a figuração de mínima no segundo tempo (nota sol) e no terceiro tempo efetuou uma figuração de mínima pontuada (nota fá).

Não cometeu erros nas vozes internas, entretanto, tocou as notas intermediárias disjuntas (como arpejos) em vários momentos da interpretação, executando-as, por vezes, separadamente. Na voz do baixo, no terceiro tempo do primeiro compasso, tocou a nota mib no lugar de sol, todavia, não comprometendo a harmonia do trecho. Como comentado sobre a melodia, repetiu a primeira nota do baixo no c.5. Com exceção às interrupções de tempo já citadas na melodia, não cometeu outros erros na voz do baixo.

A média de andamento no **Trecho II** foi de semínima igual a 77. Interrompeu a interpretação entre os compassos 3 e 4 (interrupção de aproximadamente um tempo de semínima). Em função de um erro na voz interna, errou e repetiu a primeira nota do c.5. Executou com dinâmica muito suave a nota sib do c.10, tornando-se quase imperceptível a execução da nota na análise de áudio. Atrapalhou-se no início do c.12, tocando um arpejo nos acordes. Após o erro, repetiu e tocou o acorde novamente, seguindo a interpretação, porém, com diminuição no andamento. Tocou a primeira nota do c.13, parando posteriormente, repetindo a nota equivocadamente executada e seguindo o trecho. No c.15, tocou o primeiro sol um pouco mais longo do que o indicado na partitura, executando-o com duração de semínima ligada à uma semínima pontuada, tornando o compasso quaternário.

Referente às vozes intermediárias, no c.3 não tocou a nota dó do tenor. No terceiro tempo do c.5, repetiu o sib das vozes internas. Salvante os atrasos rítmicos e repetições de trechos citados anteriormente na melodia, não cometeu outros erros de alturas nas vozes internas.

Concernente ao baixo, no c.10 tocou a nota ré ao invés de sib. Com ressalva aos atrasos rítmicos supracitados nas demais vozes, não cometeu outros erros na voz do baixo.

O **Trecho III** teve como média de andamento semínima igual a 84. A segunda seção foi executada com andamento mais rápido do que a primeira.

Relativo à melodia, no primeiro tempo do c.3 realizou um arpejo entre todas as vozes. Efetuou uma pequena parada entre os compassos 5 e 6 e compassos 6 e 7. Nos tempos dois e três do sétimo compasso realizou a figuração de mínima no lugar de semínima. No c.8, tocou a primeira nota do compasso, mas repetiu-a rapidamente. Não cometeu erros na melodia na segunda seção da peça.

Referente às vozes internas, no terceiro tempo do c.1, repetiu a nota mib da voz do tenor. Ademais, e com exceção às interrupções rítmicas citadas na melodia, não cometeu erros nas vozes internas. Com ressalva às interrupções de tempo citadas na melodia, não cometeu erros de alturas na voz do baixo.

3.20.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Tona

As interpretações dos trechos executados por Tona foram observadas pelos Avaliadores 13, 16 e 20. Nos Quadros 81, 82 e 83 (páginas 159 e 160) constam as notas fornecidas pelos avaliadores atinentes às interpretações de Tona.

Quadro 81. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 20
Manutenção de pulso rítmico	1	3	2
Construção de fraseado	1	3	2
Articulação desenvolvida	1	3	3

Quadro 82. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 20
Manutenção de pulso rítmico	1	3	2
Construção de fraseado	1	3	1
Articulação desenvolvida	1	4	1

Quadro 83 Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Tona referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 13	Avaliador 16	Avaliador 20
Manutenção de pulso rítmico	3	3	3
Construção de fraseado	1	3	3
Articulação desenvolvida	1	4	3

3.20.3 Dados das interpretações da Participante Tona

No Quadro 84 (página 161), é possível verificar as informações atinentes às interpretações de Tona neste estudo.

Quadro 84. Informações referentes à interpretação de Tona nos trechos.

Participante T:	Instrumento:	Grupo:	<i>Bacharelado</i>
Tona	Piano	Experimental	<i>(Música Popular)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>1. Média de andamento (em semínimas)</i>	80	77	84
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>2. Erros na melodia</i>	7	5	2
<i>3. Erros nas vozes internas</i>	0	2	1
<i>4. Erros na voz do baixo</i>	2	1	0
Total de erros	9	8	3
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
<i>5. Manutenção do pulso rítmico</i>	2	2	3
<i>6. Construção de fraseado</i>	2	1,67	2,33
<i>7. Articulação desenvolvida</i>	2,33	2	2,67
Média das notas dos juízes externos	2,11	1,89	2,67

3.21 Participante U: Ugarte – Grupo Experimental/Piano

Ugarte era aluno do segundo semestre no curso de Bacharelado em Música com habilitação em Composição Musical no momento da realização da pesquisa. Informou no questionário que há 10 anos toca algum instrumento musical, sendo que faz aula com professor de música há 6. Seu instrumento principal é o piano e o secundário, guitarra. Todavia, informou que toca também trompete, violino e bateria. Considera sua LMPV regular, sendo que lê à primeira vista pelo menos uma vez por semana. Praticou LMPV com professor por cerca de dois anos, com a periodicidade de uma vez por semana. Pratica LMPV como forma de estudo pelo menos duas vezes por semana, lendo músicas e exercícios novos de maneira lenta e regular.

Referente às suas dificuldades em LMPV informou ser difícil realizar a leitura em duas claves e tocar várias linhas melódicas simultaneamente. A tarefa de ler à primeira vista ao trompete é mais fácil, segundo seu relato, visto ser um instrumento melódico. Informou também que ao trompete consegue realizar leitura antecipada da música, lendo dois ou três compassos à frente, ação que não consegue efetuar ao piano, no qual lê cada material musical de cada vez. Segundo ele, isto ocorre por não ter tanta experiência em leitura ao piano: “Se tivesse mais experiência com piano eu supriria esse problema”, informou, “isso acaba levando a vários erros, o fato de não conseguir ler, ter uma coisa que às vezes atrasa. A execução não fica regular” (Entrevista com Participante Ugarte).

Iniciou seu estudo musical sem partitura, tanto no teclado quanto na guitarra, realizando posteriormente o estudo de partitura de maneira autodidata: “Não lia, né, só tocava teclado e tal. Eu comecei a estudar partituras mesmo, lendo, faz acho que uns seis ou sete anos. Mas estudar leitura mesmo faz pouco tempo. Acho que faz uns três anos que estudo, assim, não muito regularmente” (Entrevista com Participante Ugarte).

Em sua tarefa como compositor considera fundamental o domínio da leitura e escrita musical, principalmente para desenvolver uma visão mais profunda de análise e compreensão musical. O uso da LMPV, todavia, é empregado na rotina musical de Ugarte quando pretende aprender uma peça ou exercício novos.

Na sua autoavaliação dos trechos, referente ao Trecho I, considerou que foi bem em algumas passagens e noutras mal. Sua maior dificuldade foi em ler acordes

e demais notas juntas. Concernente ao segundo trecho, em função das intervenções dos GPADEs, Ugarte considerou mais claro de visualizar os elementos musicais do trecho:

No segundo trecho tu entreviu. Senti que ficou muito mais claro observar essas coisas em vez de tudo numa vez, com dedilhado e tal, observar o ritmo, as vozes e tal. Ficou tudo muito mais claro, mas acho que na execução [do Trecho II] tentei observar demais essas coisas e acabei me confundindo um pouco, mas ajudou. Senti que dá uma nova perspectiva da coisa (Entrevista com Participante Ugarte).

No Trecho III tentou utilizar as ideias sublinhadas no GPADEs do segundo trecho, adaptando-as aos materiais do Trecho III. Considerou que essas informações colaboraram para uma interpretação mais satisfatória neste último trecho.

Relativo ao seu desempenho na interpretação dos trechos, informou que percebeu uma crescente de melhora nas interpretações ao longo dos três trechos. Segundo Ugarte, esta melhora se deu por dois motivos: o primeiro, por estar familiarizado com a linguagem musical dos trechos, com o tema das peças, considerando-os similares, e o segundo, por observar os pontos chave dos trechos, fornecidos pelos GPADEs.

No momento de leitura visual do Trecho I, informou que observou o ritmo, o dedilhado, as alturas e as conexões das frases e vozes. Já referente aos GPADEs, considera que foram muitas informações fornecidas e que os guias foram mais úteis no momento de leitura visual do Trecho III:

Acho que naquele momento [de leitura visual], como foi muita informação, acabou atrapalhando. Mas eu gostei muito da ideia [dos guias]. Acho que eu gostaria de usar mais num momento de estudo. Com certeza vou usar isso aí num momento futuro. Eu sinto que foi bom. Eu usaria [novamente] (Entrevista com Participante Ugarte).

3.21.1 As interpretações de Ugarte

A média de andamento de Ugarte no **Trecho I**, segundo a análise MIDI, foi de semínima igual a 115. Todavia, o software utilizado na análise considerou como mínimas as notas que seriam semínimas, de acordo com a partitura. Desse modo, concluiu-se que Ugarte interpretou o Trecho I com o andamento de semínima igual a 58, aproximadamente.

Referente à melodia, o participante realizou uma parada entre os compassos 2 e 3 e compassos 3 e 4. No c.3, tocou a nota lá natural ao invés de láb no início do

compasso. Todavia, logo depois corrigiu para a nota correta. No c.4, tocou duas vezes a nota sol do primeiro tempo. Demorou-se também na transição entre os compassos 4 e 5. No c.5, parou antes da realização do fá do terceiro tempo, tocando-o duas vezes. Nesse momento da peça realizou uma interrupção longa. No c.6, há uma brusca queda no andamento, onde, embora o participante tenha acertado as alturas, não se compreende o ritmo que está executando, visto que as notas estão muito longas e deslocadas. Observa-se novamente uma interrupção de tempo entre os compassos 8 e 9, assim como entre o 9 e o 10. No terceiro tempo do c.10, repetiu três vezes a nota sol. No primeiro tempo do c.11, tocou a nota sol (mesma do compasso anterior), mas corrigiu logo em seguida para a nota correta, o dó. O andamento decaiu novamente no c.11 e houve uma interrupção entre este e o próximo compasso. Observou-se também a repetição da primeira nota do c.13. Paradas com silêncio foram observadas também entre os compassos 13 e 14 e compassos 15 e 16.

Ao longo do trecho, em alguns momentos, as vozes internas demoraram-se para serem tocadas simultaneamente. No c.2, Ugarte tocou si natural ao invés de dó na voz do tenor, mas em seguida corrigiu o equívoco. No c.10, mesmo repetindo duas vezes, tocou erroneamente as notas ré e sol, no lugar de ré e fá. No compasso seguinte (c.11), tocou mib e sol, ao invés de mib e lá.

Atinente à voz do baixo, no terceiro tempo do c.1, ao invés de tocar sib tocou láb. Errou a primeira nota do c.4, tocando fá ao invés de mib. Posteriormente parou e corrigiu o erro. O c.5 foi interrompido na voz do baixo após o participante ter tocado ré no lugar de mib (segundo tempo do compasso). Entretanto, parou de tocar e retornou tocando as alturas corretas da mão esquerda, todavia, demorando-se na nota ré. Foi observado demora também no fá do terceiro tempo do c.7. No c.10, Ugarte diminuiu o andamento da peça, errou e repetiu, tendo na primeira vez tocado na voz do baixo sib, sol e lá natural, ao invés de sib, fá e sol. Na segunda tentativa de tocar o c.10, omitiu a primeira nota (sib) e tocou corretamente as demais alturas. No c.11, tocou erroneamente a nota lá natural, ao invés de láb, mas logo corrigiu o equívoco. As demais notas, com exceção às interrupções mencionadas na melodia, foram corretamente realizadas.

Referente ao andamento do **Trecho II** o software utilizado para análise evidenciou como média de andamento semínima igual a 110. Assim como ocorrido no Trecho I, observou-se que o participante dobrou a duração das notas, tendo

realizado o trecho com média de andamento de semínima igual a 55. Interrupções foram evidenciadas entre os compassos 1 e 11, sendo as interrupções dos compasso 1 para 2, 3 para 4, 9 para 10 e 10 para 11 de maior duração.

No que concerne à melodia, Ugarte interrompeu a música durante o tempo aproximado de uma pausa de semínima, entre os compassos 1 e 2, começando o c.2 com a nota da melodia atrasada em relação às demais. Não realizou o lá da melodia no primeiro tempo do c.4, tocando apenas as vozes internas e o baixo. No c.6, tocou láb, sol e fá, ao invés de dó, sib e láb. Repetiu duas vezes o sol do primeiro tempo do c.7. No início do c.9, errou a primeira nota do compasso, tocando láb. Parou o trecho e recomeçou, tocando desta vez a nota correta (dó). Realizou o sol de colcheia do final do c.10 com duração maior do que a indicada na partitura. No compasso seguinte (c.11), hesitou antes de tocar as primeiras notas, repetindo duas vezes a nota láb. Por erros cometidos nas vozes internas, repetiu o sol até seguir a melodia. No compasso seguinte (c.13), repetiu duas vezes o dó do primeiro tempo e tocou o lá natural no segundo tempo, ao invés de láb. Corrigiu a nota, mas atrasou o andamento. No primeiro tempo do c.14, Ugarte tocou dó no lugar de sib, mas logo corrigiu a nota. No c.15, repetiu o sol, por erros nas demais vozes, e concluiu o compasso. Entretanto, repetiu-o e seguiu para o final do trecho.

No c.4, inseriu sib nas vozes internas, nota que não estava indicada na partitura. As demais notas das vozes internas deste compasso foram corretamente realizadas. No c.6, ao invés de tocar mib e dó, executou dó e mib. No c.9, tocou dó e mib, ao invés de mib e sol, e rearticulou as duas notas no tempo três (notas não escritas na partitura). No c.12, tocou erroneamente mi natural na voz de contralto, repetiu os erros duas vezes e, posteriormente, tocou a nota correta. Repetiu três vezes as notas do c.13, sendo que na primeira tocou mib e sol, ao invés de mib e láb. No c.15, cometeu alguns equívocos nas vozes internas, primeiramente executando a nota réb isolada com o dó do baixo, e posteriormente tocando ré e mi natural, até tocar a combinação correta de notas, dó e mib.

Referente ao baixo, no c.2, tocou réb no lugar de dó. No c.3, tocou primeiramente lá natural, mas logo corrigiu para láb. No início do c.4, tocou sol no lugar de sib, todavia, corrigiu, após interrupção em todas as vozes, para a nota sib. Reiniciou o c.7 duas vezes. No c.10, realizou as notas fá e sol das colcheias como semínimas. No c.11, muito rapidamente tocou lá natural no primeiro tempo. Entretanto, parou a execução nas demais vozes e tocou a nota correta (láb). No

início do c.12, cometeu um erro similar ao anterior, tocando mi natural e rapidamente corrigindo-o para mib. Repetiu o mesmo mib e seguiu a interpretação do trecho. Assim como na melodia, repetiu a primeira nota do c.13 (láb) três vezes e repetiu o c.15 antes de terminar o trecho.

Como ocorrido nos trechos anteriores, a média de interpretação evidenciada pelo software na interpretação de Ugarte no **Trecho III** foi de semínima igual a 114. Porém, através de análise combinada de MIDI e áudio, constatou-se que o participante tocou o trecho com média de semínima igual a 57. Com exceção ao último compasso da peça, evidenciou-se demora no início de todos os compassos, com duração aproximada de uma pausa de semínima.

Concernente à melodia, o participante demorou-se para tocar a primeira nota do c.2, tocando-a e repetindo-a, em função de erros nas demais vozes. Demorou-se também (dois tempos de semínima, aproximadamente) para tocar a primeira nota do c.3. Assim como no c.2, repetiu-a. Evidenciou-se também demora entre os compassos 3 e 4. No tempo três do c.4, tocou erroneamente a nota ré, mas logo corrigiu o equívoco para mib. No segundo tempo do c.7, errou a segunda nota do compasso, tocando um sol no lugar de láb. Repetiu a melodia desde o início do compasso, tocando todas as notas corretamente na segunda vez. No c.11, ao invés de tocar dó, tocou réb três vezes, sendo que na terceira vez tocou também o sib do segundo tempo. Interrompeu o discurso e retomou do início do compasso, desta vez tocando as notas do compasso corretamente. Cometeu erros nas outras vozes no c.12 e, em função disso, tocou duas vezes a nota sib do primeiro tempo. Por consequência de lentidão na voz do baixo, demorou-se na nota dó do segundo tempo, mantendo-a pressionada no c.13. Repetiu duas vezes a nota sol do primeiro tempo do c.14, seguindo a música na terceira vez que a tocou. No c.15, tocou lá natural ao invés de sib. Parou e tocou corretamente as notas até o final do trecho. No c.2, no momento de erro do pedal, deixou de tocar a nota sol do tenor. Repetiu o compasso, todavia, e na repetição tocou corretamente as notas. No c.5, repetiu a nota sol do tenor, que deveria ter permanecido ligada. No c.10, inicialmente tocou fá e si natural, contudo, arrumou o erro tocando as notas novamente, desta vez corretamente. As demais notas foram executadas de modo correto, salvo as repetições e imprecisões rítmicas similares na melodia.

Referente à voz do baixo, tocou a primeira nota do c.2 erroneamente, executando réb ao invés de dó. Interrompeu a interpretação e tocou novamente,

desta vez de maneira correta. No c.7, repetiu a nota mib do baixo. No c.11, repetiu a nota láb três vezes, em função de erros na melodia. No c.12, tocou mi natural no primeiro tempo, ao invés da nota correta (mib), contudo, corrigiu rapidamente o equívoco. No c.13, atrasou o ritmo da peça em função das figurações de colcheia do final do compasso, tocando as notas no dobro do tempo da duração indicada. Por fim, também em função de um erro na melodia, repetiu a nota dó do c.15.

3.21.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Ugarte

Os Avaliadores 14, 17 e 21 foram designados para as avaliações dos trechos de Ugarte. A seguir podem ser observadas as notas atribuídas pelos juízes externos de acordo com a interpretação de Ugarte em cada um dos trechos.

Quadro 85. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 14	Avaliador 17	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	1	1	3
Construção de fraseado	1	1	3
Articulação desenvolvida	1	1	3

Quadro 86. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 14	Avaliador 17	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	1	1	2
Construção de fraseado	2	1	2
Articulação desenvolvida	1	1	1

Quadro 87. Notas atribuídas pelos juízes externos ao participante Ugarte referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 14	Avaliador 17	Avaliador 21
Manutenção de pulso rítmico	2	1	3
Construção de fraseado	2	1	2
Articulação desenvolvida	1	1	2

3.21.3 Dados das interpretações do Participante Ugarte

Constam no Quadro 88, página 169, as informações referentes às interpretações de Ugarte.

Quadro 88. Informações referentes à interpretação de Ugarte nos trechos

Participante U: Ugarte	Instrumento: Piano	Grupo: Experimental	<i>Bacharelado</i> <i>(Composição)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	58	55	57
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	15	14	9
3. Erros nas vozes internas	4	7	3
4. Erros na voz do baixo	6	9	6
Total de erros	25	30	18
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	1,67	1,33	2
6. Construção de fraseado	1,67	1,67	1,67
7. Articulação desenvolvida	1,67	1	1,33
Média das notas dos juízes externos	1,67	1,33	1,67

3.22 Participante V: Vânia – Grupo Controle/órgão

Com 46 anos de idade, Vânia é estudante do curso de Bacharelado em Música com Habilitação em Regência Coral. Também cursava o quinto semestre de órgão no Curso de Extensão em Instrumento Musicais da UFRGS no momento da pesquisa. Declarou no questionário que seu instrumento principal era a viola e o segundo instrumento o violino. O órgão foi considerado como seu terceiro instrumento. Estudante de música há 37 anos, sempre tendo aulas com professor, considera sua LMPV ao órgão ruim e à viola excelente. Vânia estuda órgão há dois anos. Lê à primeira vista com frequência na viola e estudou a habilidade com professor de música ao longo de um ano, realizando estudos orquestrais para instrumentos de corda com enfoque na LMPV. Não costuma praticar LMPV como forma de estudo porque já pratica esta habilidade em função de seu trabalho, contudo, esporadicamente realiza estudos de leitura em outras claves.

Vânia informou que não tem dificuldades em ler à primeira vista na viola por ter muita experiência em tocar em orquestra. A participante informou também que a LMPV em orquestra tem particularidades específicas, distintas da LMPV ao órgão:

Há uma grande diferença de leituras [à primeira vista] em orquestra, por exemplo, em *tuttistas*, né? Os teus deveres na música são dois: o primeiro, não tocar uma nota errada, então, né, é um efeito coral. Tu estás tocando num naipe grande. Então [...], se individualmente tu fosses tocar aquilo, provavelmente o resultado não seria tão enunciado, né? Não tem como fazer isso. Por outro lado, existem muitos outros tipos de coisa. Por exemplo, padrões de arcadas muito complexos, muito longos. Então, a leitura à primeira vista ela pressupõe que tu já tenhas tudo isso lá dentro e simplesmente aplica, com, digamos, uma base onde o rendimento sonoro no naipe não precisa ser tão alto. Isso é diferente quando você toca [órgão] numa igreja, por exemplo, acompanhando uma comunidade. Aí você pode fazer, digamos, tocar outras coisas do que o texto sugere, mas tem que ser dentro do contexto harmônico correto. Então acho que são outros tipos de leitura (Entrevista com Participante Vânia).

A participante acrescenta que como há uma demanda de muito repertório para ser tocado nas orquestras, torna-se difícil na prática ter um cuidado maior com a formação do som de cada nota, tendo o instrumentista que se focar principalmente na condução do fluxo do tempo das peças. Vânia acredita que na LMPV ao órgão há uma possibilidade maior de realização de improvisação do que se comparado à leitura de orquestra. Todavia, acredita que o pianista e o organista precisam compreender o conteúdo musical da partitura para poder realizar adaptações e/ou

improvisações coerentes ao material a ser tocado no decorrer da leitura, pois, para ela, não há como “embromar notas” na LMPV em instrumentos de teclado.

A formação musical de Vania foi toda baseada na partitura, o que acredita ter auxiliado a adquirir uma boa LMPV em seu instrumento principal. Contudo, considera que possui uma lacuna na habilidade de improvisação, sentindo-se, de acordo com suas palavras, uma “escrava da sua partitura”. Segundo a participante, nas estruturas de ensino musical as disciplinas teóricas deveriam ser melhor costuradas com as disciplinas práticas, habilitando os alunos a ter uma boa leitura musical conciliada com um bom conhecimento das estruturas musicais e a habilidade de improvisação.

Referente à sua autoavaliação das interpretações dos trechos, considerou uma crescente nas interpretações dos trechos, dando uma nota 2 para os dois primeiros e um 2,5 para o terceiro, embora tenha informado ter considerado o segundo trecho melhor do que o primeiro. Como estratégia para uma melhor interpretação dos trechos e em função de ter dificuldades para tocar a pedaleira do órgão, escolheu não realizar a voz do baixo nos trechos: “É uma pena, porque eu vejo que em ambos os casos [as vozes do baixo] são importantes, né, mas eu tive que [deixar de tocar]. Como o objetivo era tentar tocar, então, é só uma vez. Então eu vou ter que optar” (Entrevista com Participante Vânia). Informou que pensou em tocar a voz do baixo com a mão esquerda, contudo, acreditou ser mais prudente não realizar esta voz buscando manter com mais segurança a fluência do andamento.

Relatando sua impressão no primeiro momento dos trechos, informou:

O primeiro trecho foi no susto. O segundo eu já tinha visto que era quase o mesmo contexto harmônico, mas com algumas variações. E daí eu usei este fato para me, digamos, adaptar à topografia, que eu vi que era a mesma, mais ou menos o mesmo campo harmônico. Então eu tive mais [consciência], vai ser por aqui. E aí, claro, eu vi e decidi de não tentar fazer o baixo porque eu não consigo fazer essa leitura tão rápido assim (Entrevista com Participante Vânia).

No momento de leitura visual das partituras, no Trecho I, Vânia tentou escutar a melodia e a harmonia internamente, contudo, não considerou satisfatória a sua visualização. No segundo trecho, focou no ritmo, observando não haver problemas aparentes. Ademais, ainda referente ao Trecho II, observou padrões musicais e topográficos.

Vania isolou a visualização da partitura com mãos separadas, tendo no Trecho I visualizado primeiramente a mão direita e depois a mão esquerda e, no

Trecho II, o contrário. Segundo relatou, considera mais fácil concentrar a observação da partitura com as mãos isoladas:

A primeira vez eu fiz a mão direita e depois a esquerda e na segunda vez eu já sabia como eu ia dar conta da leitura, daí eu fiz primeiro a esquerda, depois a direita, e depois a esquerda de novo. Porque eu sabia que ia me consultar na mão esquerda e aquilo que eu vejo na direita, isso já vai mais rápido. Então não precisa agora memorizar as duas partes para depois unir. Eu ia estar concentrado em uma das linhas, que era a mão esquerda (Entrevista com Participante Vânia).

Informou que se houvesse mais tempo de visualização antes da execução dos trechos teria realizado uma análise mais atenta nos excertos, observando a condução contrapontística e o tecido polifônico das peças. A participante relatou também que o fator psicológico interferiu nas interpretações de seus trechos, tendo ficado nervosa perante a presença da câmera e a circunstância de testagem.

3.22.1 As interpretações de Vânia

O **Trecho I** foi interpretado com a média de andamento em semínima igual a 76. No terceiro tempo do c.6 cometeu um erro na melodia, tocou réb no lugar de sib. Posteriormente, tentou corrigir o erro tocando um sequência de várias notas erradas no entorno de sib, incluindo réb, ré natural, mi natural, mib e dó. Depois desta série de notas equivocadas, tocou a nota correta (sib). No compasso seguinte, repetiu a primeira nota da melodia, réb, e seguiu a interpretação. Entre as seções, interrompeu o discurso com uma pausa de colcheia, tocou a nota dó corretamente no c.9, mas parou a música. Deixou a nota láb do terceiro tempo do c.11 pressionada ao longo de três tempos (ao invés de apenas um como indicado na partitura). A colcheia do terceiro tempo do c.12 foi realizada como semínima, tendo a participante acertado as alturas, mas realizado uma figuração rítmica distinta, ou seja, tocou a figuração mínima e semínima ao invés de mínima ligada a uma colcheia e colcheia.

No momento de erros de notas da melodia, final do c.6, manteve fixas as notas das vozes intermediárias do primeiro tempo do compasso. No primeiro tempo do c.7, repetiu a primeira nota do compasso. No c.8, executou algumas notas erradas até tocar as notas corretas (ré e sib), incluindo a nota mib do tenor, repetida três vezes, e as notas lá natural, sib e réb no contralto. No terceiro tempo do c.10,

antecipou as notas mib e láb do compasso seguinte. O mesmo ocorreu no c.12, com a antecipação das notas do tenor e contralto do c.13 no terceiro tempo do compasso. No c.15, executou as vozes internas no segundo tempo e com duração de semínima, ao invés de tocar no primeiro tempo com duração de mínima pontuada. Não realizou as notas na pedaleira, ou seja, não tocou a voz do baixo no trecho.

A média de andamento do **Trecho II** foi de semínima igual a 71. Em função de erros nas outras vozes, Vânia demorou-se no sib da melodia no c.4. No terceiro tempo do c.10, realizou o sol com figuração de mínima, ao invés de colcheia. No c.12, no terceiro tempo, tocou o sib com figuração de semínima pontuada, ao invés de semínima. Tocou a primeira nota do c.13, mas repetiu-a e seguiu adiante no trecho. No c.15, tocou todas as notas uma segunda acima, tendo realizado sol, láb e sol, ao invés de láb, sib e láb. No último compasso, provavelmente para corrigir o equívoco do compasso anterior, tocou sol e fá ao invés de apenas a nota fá.

Referente às vozes internas, no final do c.4 acrescentou duas notas que não estavam escritas na partitura e, por consequência, adicionou tempo a mais no compasso, tocando depois do fá as notas mi natural (colcheia) e fá. Após realizou uma pausa de semínima e seguiu a execução. No c.12, ao invés de tocar mib e sol, tocou ré e solb. Todavia, dando-se conta dos erros, corrigiu-as e executou as notas corretas no segundo tempo do compasso, sem interromper o fluxo da execução. Assim como na melodia, repetiu as primeiras notas das vozes internas do c.13. Da mesma forma como ocorrido no primeiro trecho, não tocou a voz do pedal.

O último trecho, **Trecho III**, foi executado com média de andamento de semínima igual a 80. No c.2, na melodia, repetiu rapidamente a nota mib do terceiro tempo do compasso, tocando duas colcheias ao invés de uma semínima. Nota-se uma pequena aceleração de andamento no c.3. Antes de tocar a nota dó do primeiro tempo do c.4, esbarrou rapidamente na nota ré. Em função de erros nas outras vozes, demorou-se um pouco no primeiro tempo do c.7, mas não errou alturas. No terceiro tempo do c.8, tocou a nota sib como uma mínima, tornando o compasso quaternário. Diminuiu o andamento no c.12, provavelmente por erros nas demais vozes.

No que concerne às vozes internas do terceiro trecho, no c.7, tocou ré no lugar de mib, mas corrigiu o erro e seguiu a execução do trecho. No c.10, tocou réb no lugar de ré natural e no compasso seguinte, c.11, ré natural no lugar de mib na

voz de tenor. No c.12, também na voz do tenor, executou uma nota equivocada, tocando novamente o ré natural ao invés de mib. Não executou nenhuma voz no pedal, com exceção ao último compasso da peça, onde tocou o sib da voz do baixo na pedaleira.

3.22.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Vânia

As interpretações de Vânia foram analisadas pelos Avaliadores 02, 12 e 22. Suas notas, atribuídas em cada um dos trechos executados pela participante, podem ser observadas nos Quadros 89, 90 e 91, a seguir.

Quadro 89. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 02	Avaliador 12	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	2	1	2
Construção de fraseado	1	2	1
Articulação desenvolvida	1	2	1

Quadro 90. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 02	Avaliador 12	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	2	3	2
Construção de fraseado	2	2	2
Articulação desenvolvida	1	3	1

Quadro 91. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Vânia referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 02	Avaliador 12	Avaliador 22
Manutenção de pulso rítmico	3	2	3
Construção de fraseado	3	3	3
Articulação desenvolvida	1	2	4

3.22.3 Dados das interpretações da Participante Vânia

No Quadro 92 (página 176) estão dispostas as informações referentes às interpretações de Vânia neste estudo.

Quadro 92. Informações referentes à interpretação de Vânia nos trechos

Participante V: Vânia	Instrumento: Órgão	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(Regência)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	76	71	80
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	6	8	3
3. Erros nas vozes internas	7	4	4
4. Erros na voz do baixo	16	16	15
Total de erros	29	28	22
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	1,67	2,33	2,67
6. Construção de fraseado	1,33	2	3
7. Articulação desenvolvida	1,33	1,67	2,33
Média das notas dos juízes externos	1,44	2	2,67

3.23 Participante W: Wilhelmine – Grupo Controle/órgão

Estudante de sétimo semestre do curso de Bacharelado em Música, com Habilitação em Órgão, Wilhelmine tem 30 anos de idade e toca órgão há 16 anos, tendo estudado com professor desde o começo de sua formação. Considera sua LMPV boa e lê à primeira vista toda semana. Segundo informou no questionário, praticou LMPV em aula com professor algumas vezes e costuma praticar a habilidade como forma de estudo, utilizando livros com peças a quatro ou mais vozes e tocando-as do início ao fim sem parar.

Seu primeiro contato musical foi sem o uso de partitura, tocando teclado “de ouvido”. Contudo, o período sem contato com partitura foi muito curto, segundo a participante, tendo em seguida (um mês depois) iniciado o estudo musical com a utilização de partitura. Utiliza LMPV na sua prática como organista litúrgica e para procurar repertórios novos. Informou que a habilidade de LMPV é importante em seu trabalho como organista:

É muito comum a gente estar preparado para uma coisa e chega lá o padre e quer cantar outra coisa, e às vezes tu nunca ouviste aquela coisa na vida. E ele pede dez segundos antes da missa começar. Então, às vezes, enquanto [os integrantes da congregação religiosa] estão fazendo uma leitura, tu estás dando uma olhada na peça para chegar na hora tu poderes tocar (Entrevista com Participante Wilhelmine).

Geralmente suas maiores dificuldades na prática de LMPV são variações rítmicas e acidentes. Costuma ler peças que considera mais simples e geralmente com textura predominantemente homofônica:

Se eu tenho que, por algum motivo, tocar algo à primeira vista, por exemplo, numa igreja, num momento pra preencher algum momento, se eu vou tocar coisas assim que realmente à primeira vista eu nunca toquei, eu procuro folhear um livro e pegar coisas assim que a primeira coisa [que eu olho] é a edição. Eu olho uma peça e: “não, isso aqui tá claro, isso aqui vai”. Aí eu olho peças que não têm muito variações rítmicas, que sejam mais homofônicas e não tenham tanto acidente [...]. Se eu pego uma peça muito contrapontística eu tenho que fazer todas as vozes cantar, né, então dificulta e tem mais chance de eu não fazer direito à primeira vista. Então eu procuro coisas mais homofônicas (Entrevista com Participante Wilhelmine).

Segundo Wilhelmine, a maior dificuldade na leitura dos trechos desta pesquisa foi a edição das partituras:

Eu achei ela muito expandida [...]. Eu teria tido mais facilidade se fosse uma coisa mais [próxima], porém em três claves, mas uma outra forma de edição [...]. Porque eu olhava, por exemplo, o que as mãos tinham que fazer e eu não conseguia com a visão periférica ver o que o pedal tinha que fazer, eu tinha que olhar para a parte do pedal, e isso distrai” (Entrevista com Participante Wilhelmine).

Referente à sua autoavaliação das execuções dos excertos, a participante considerou uma crescente de melhora entre o primeiro e o último trechos. Sua melhora, segundo o relato da autoavaliação, deveu-se à similaridade dos trechos entre si. No momento da leitura visual observou a tonalidade, os pontos de repouso, finais de frases e intenções de fraseado, a melodia e o conteúdo harmônico, pontos de apoio na harmonia.

3.23.1 As interpretações de Wilhelmine

A média de andamento de Wilhelmine no **Trecho I** foi de semínima igual a 73. Referente à melodia, no primeiro tempo do c.2, tocou a nota fá (tempo de semínima) ao invés de sol. Todavia, após ter realizado a nota equivocadamente seguiu o discurso musical sem parar. No terceiro tempo do c.3, tocou uma mínima no lugar de semínima. Realizou uma pausa de semínima entre as notas sol e sib do c.4. O mesmo ocorreu no c.6, tocando uma mínima no lugar de uma semínima na nota sib. Esbarrou na nota réb antes de tocar o dó do primeiro tempo do c.9, causando um pequeno atraso no andamento. Também atrasou um pouco o andamento no c.11. Tocou sol no primeiro tempo do c.12, ao invés de sib. Demorou-se três tempos nesta nota, realizando uma pausa e tocando o último sol do compasso (colcheia) com figuração de semínima. Hesitou um pouco entre os compassos 13 e 14. No terceiro tempo do c.15, realizou o mib com figuração de mínima, ao invés de semínima.

Nas vozes internas, no primeiro tempo do c.4, tocou sib e ré, ao invés de sol e sib. Entretanto, no tempo dois do mesmo compasso, executou as notas corretamente. Entre os compassos 15 e 16, manteve ligadas as notas fá da voz de tenor.

Referente ao pedal, Wilhelmine tocou um ré no lugar de dó no primeiro tempo do c.2. Corrigiu o erro, tocando a nota correta, mas omitiu a nota do terceiro tempo. No c.4, tocou o dó do terceiro tempo com figuração de mínima, ao invés de semínima. As demais notas foram corretamente realizadas, salvo os equívocos métricos citados nas demais vozes anteriormente.

No **Trecho II**, a média de andamento da participante foi de semínima igual a 68. Na melodia demorou-se entre os compassos 4 e 5, assim como entre o 5 e 6. Atrasou um pouco a execução do sib do primeiro tempo do c.10. Quase

imperceptivelmente repetiu, com figuração de semicolcheia, o sib do primeiro tempo do c.14.

No que concerne às vozes internas, não executou o dó da voz de contralto no c.6. Ademais, não articulou a nota mib do tenor no c.7, mantendo-a ligada desde o compasso anterior, da mesma forma como ocorreu dos compassos 11 a 14, mantendo a nota mib sustentada na voz do tenor. As notas do pedal foram corretamente executadas.

A média de andamento do **Trecho III** foi de semínima igual a 68. Referente à melodia, demorou-se na nota sib do segundo tempo do c.14, tocando esta nota com figuração de semínima pontuada, ao invés de semínima. As demais notas foram corretamente realizadas.

Nas vozes internas, manteve o mib do tenor ligado entre os compassos 2 e 3, assim como nos compassos 5 e 6. O mib da voz do tenor também manteve-se ligado entre os compassos 11 e 15. As notas do pedal foram corretamente executadas, salvo o acréscimo temporal supracitado do c.14.

3.23.2 Avaliações de juízes externos para as interpretações de Wilhelmine

Os Avaliadores 03, 06 e 11 foram selecionados para análise das interpretações dos trechos de Wilhelmine na pesquisa. As notas atribuídas pelos juízes externos podem ser observadas nos Quadros 93, 94 e 95 (páginas 179 e 180).

Quadro 93. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine referente ao Trecho I

Trecho I	Avaliador 03	Avaliador 06	Avaliador 11
Manutenção de pulso rítmico	3	2	3
Construção de fraseado	5	2	2
Articulação desenvolvida	4	4	2

Quadro 94. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine, referente ao Trecho II

Trecho II	Avaliador 03	Avaliador 06	Avaliador 11
Manutenção de pulso rítmico	4	2	4
Construção de fraseado	5	3	3
Articulação desenvolvida	4	3	2

Quadro 95. Notas atribuídas pelos juízes externos à participante Wilhelmine referente ao Trecho III

Trecho III	Avaliador 03	Avaliador 06	Avaliador 11
Manutenção de pulso rítmico	4	4	4
Construção de fraseado	5	3	4
Articulação desenvolvida	5	2	2

3.23.3 Dados das interpretações da Participante Wilhelmine

No Quadro 96 (página 181), é possível observar as informações referentes às interpretações de Wilhelmine na pesquisa.

Quadro 96. Informações referentes à interpretação de Wilhelmine nos trechos

Participante W: Wilhelmine	Instrumento: Órgão	Grupo: Controle	<i>Bacharelado</i> <i>(órgão)</i>
Andamento			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
1. Média de andamento (em semínimas)	73	68	68
Erros de execução			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
2. Erros na melodia	8	1	1
3. Erros nas vozes internas	2	3	3
4. Erros na voz do baixo	3	0	0
Total de erros	13	4	4
Média das avaliações dos juízes externos			
Itens	Trecho I	Trecho II	Trecho III
5. Manutenção do pulso rítmico	2,67	3,33	4
6. Construção de fraseado	3	3,67	4
7. Articulação desenvolvida	3,33	3	3
Média das notas dos juízes externos	3	3,33	3,67

4 RESULTADOS

No presente capítulo, serão descritos os resultados encontrados no estudo, incluindo as dificuldades relatadas pelos participantes na prática de LMPV, os aspectos observados pelos sujeitos desta pesquisa nos momentos de leitura visual antes da execução dos trechos (nas leituras onde não ocorreu interferência dos GPADEs) e os resultados das análises das interpretações dos trechos da pesquisa, com enfoque na média de andamento das execuções, nos tipos de erros cometidos nos trechos e na análise das interpretações dos participantes a partir do resultado das avaliações dos juízes externos. Por fim, analisaremos as diferenças encontradas entre os grupos Experimental e Controle ao longo deste trabalho.

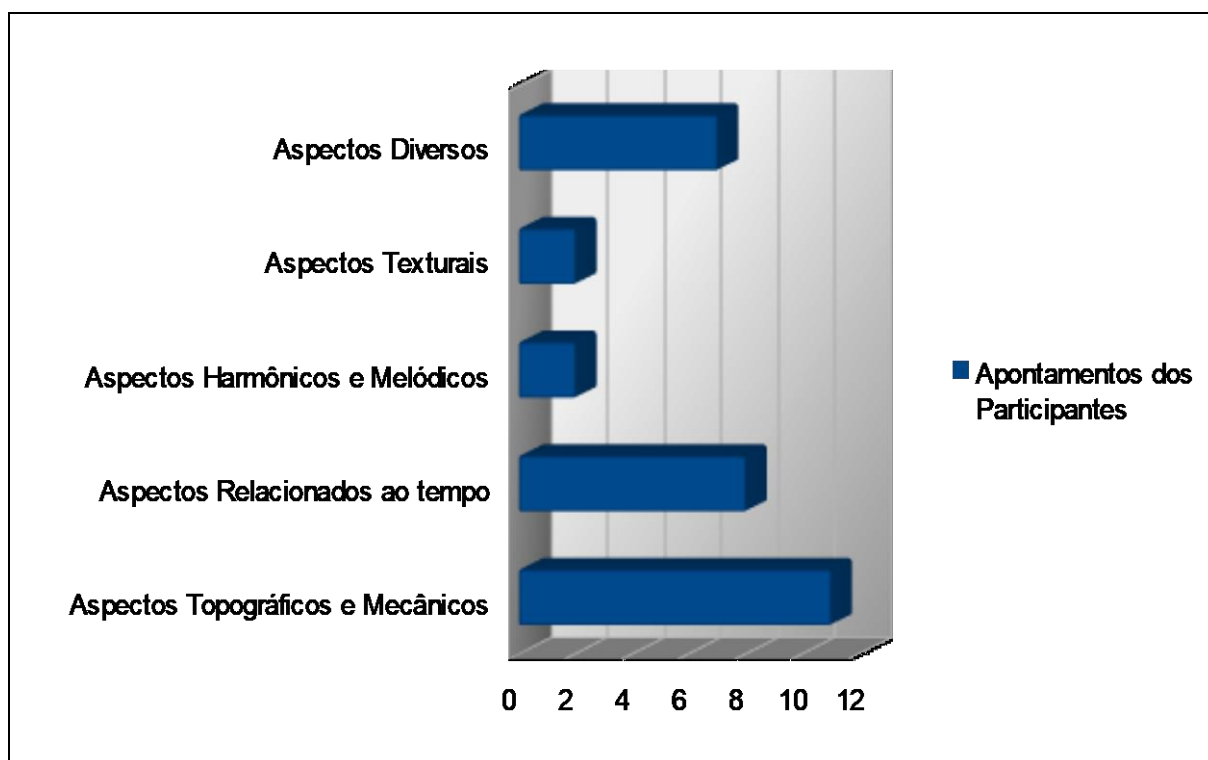
4.1 Dificuldades para a realização de leituras musicais à primeira vista

No decorrer das entrevistas semiestruturadas realizadas neste estudo, demandou-se aos 23 participantes que relatassem suas principais dificuldades ao longo da realização de LMPVs nos instrumentos em que realizaram esta pesquisa. Aspectos relacionados à topografia do instrumento e referentes à prática mecânica para sua execução predominaram entre as respostas dos participantes, sendo que onze deles relataram ter dificuldades variadas nestes aspectos, incluindo: localização das mãos no instrumento, necessidade de olhar para as mãos, conciliar a execução das duas mãos com a leitura em duas claves, adaptabilidade rápida para digitação e, especificamente no caso dos organistas, a dificuldade de ler e tocar três sistemas simultaneamente e a execução da pedaleira.

Outro aspecto citado, apontado por oito participantes, foi as dificuldades relacionadas ao tempo, tendo sido relatado, nas entrevistas, dificuldades com ritmo, variações rítmicas, execução de ritmos complexos, soma de alturas e ritmo e a manutenção e realização correta do andamento. Dois dos entrevistados apontaram a execução de peças com texturas contrapontísticas. Aspectos harmônicos e melódicos também foram apontados por outros dois participantes. Ademais, sete aspectos gerais foram citados como fatores de dificuldade na realização de LMPV: a leitura musical de partitura de modo geral, pensar no todo da peça, ler à frente na partitura, tocar a mão esquerda, ler e tocar com edições de partituras não claras

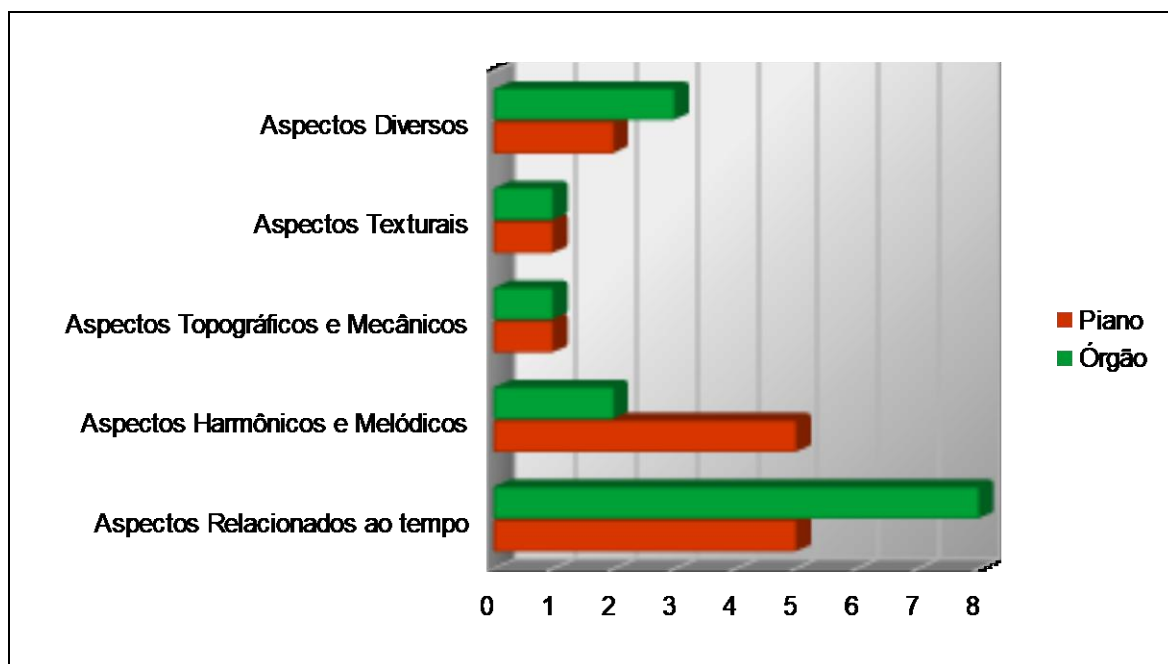
para a execução, praticar LMPV em prática de música de câmara e a leitura à primeira vista de repertórios contemporâneos. É possível observar no gráfico abaixo (Figura 14) o número de participantes e os aspectos citados por eles referentes às suas dificuldades na prática de LMPV.

Figura 14. Aspectos de dificuldade na prática de LMPV apontados pelos participantes da pesquisa



Na Figura 15, a seguir, é possível observar os aspectos predominantemente citados pelos participantes de acordo com os instrumentos que executaram na pesquisa. Verifica-se que foram citados aspectos predominantemente à harmonia e melodia pelos pianistas, assim como aspectos relacionados ao tempo. No caso dos organistas, predominaram os aspectos relacionados ao tempo.

Figura 15. Aspectos de dificuldade na prática de LMPV separados por instrumento



4.2 Observações durante a leitura prévia em uma prática de LMPV

Concernente aos aspectos musicais visualizados pelos participantes ao longo de suas leituras visuais prévias às práticas de LMPV, constatou-se cinco aspectos majoritariamente citados entre os participantes, incluindo:

- Aspectos harmônicos: englobando harmonia e direcionamento harmônico, acordes, armadura, acidentes ocorrentes, tonalidade e modulações;
- Aspectos melódicos: incluindo leitura de notas (identificação de alturas), padrões de notas e movimentação da mão esquerda, linha melódica, baixo, extensão das vozes, interação e conexão entre vozes, finais de frase e seções, pontos de apoio e repouso e intenções de fraseado;
- Aspectos relacionados ao tempo na música: abarcando ritmo, ritmo da mão direita, fórmula de compasso, pulso, duração de notas e andamento;
- Aspectos texturais: compreendendo a identificação da textura e visualização e compreensão de aspectos contrapontísticos;
- Aspectos topográficos e mecânicos do instrumento: abrangendo dedilhado e digitação, localização das notas, posicionamento de mãos, mudanças de teclado, padrões topográficos e pedaleira;

- Aspectos Gerais: reunindo observação de padrões musicais e observância dos pontos de maior dificuldade nas peças.

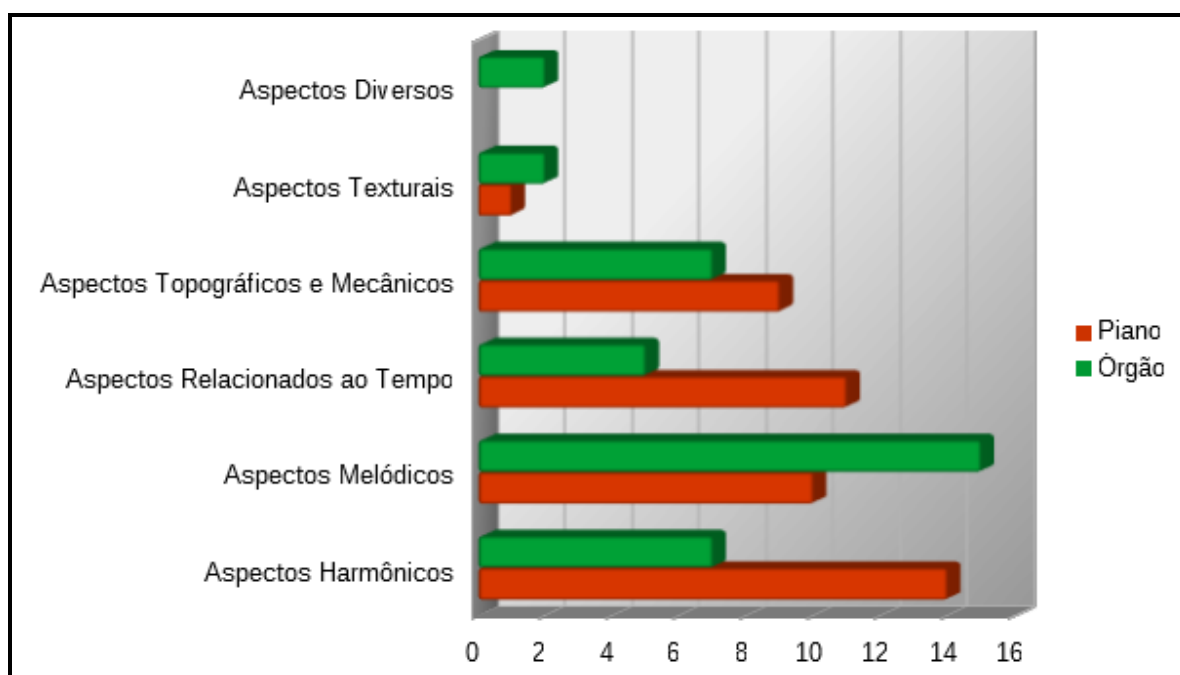
No quadro abaixo é possível visualizar os apontamentos predominantemente citados nas entrevistas, sobressaindo-se as observações referentes à harmonia, à linha melódica, ao ritmo, à armadura e à observação de dedilhado e digitação.

Quadro 97. Apontamentos dos participantes referente a aspectos que costumam observar no decorrer de uma leitura visual precedente à leitura à primeira vista

Aspectos Harmônicos	Aspectos Melódicos	Aspectos Relacionados ao Tempo
Harmonia (direcionamento harmônico): 9 estudantes	Leitura de notas (alturas): 4 estudantes	Ritmo: 8 estudantes
Acordes: 2 estudantes	Movimentação e padrões da mão esquerda: 6 estudantes	Ritmo da mão direita: 1 estudante
Armadura: 7 estudantes	Linha melódica: 8 estudantes	Fórmula de compasso: 2 estudantes
Acidentes ocorrentes: 3 estudantes	Baixo: 1 estudante	Pulso: 2 estudantes
Tonalidade: 3 estudantes	Extensão das vozes: 1 estudante	Duração de notas: 1 estudante
Modulações: 4 estudantes	Interação e conexão entre vozes: 2 estudantes	Andamento: 3 estudantes
	Finais de frase e seções (pontos de apoio e repouso): 4 estudantes	
	Intensões e encaminhamento de fraseados: 2 estudantes	
Aspectos Topográficos e Mecânicos do instrumento	Aspectos Texturais	Aspectos Diversos
Dedilhado/digitação: 7 estudantes	Textura: 3 estudantes	Padrões musicais: 1 estudante
Localização das notas: 1 estudante	Aspectos contrapontísticos: 1 estudante	Pontos de maior dificuldade: 1 estudante
Posicionamento de mãos: 4 estudantes		
Mudanças de teclado: 1 estudante		
Padrões topográficos: 1 estudante		
Pedaleira: 2 estudantes		

Foram encontradas diferenças entre os apontamentos dos organistas e pianistas deste trabalho. O gráfico abaixo (Figura 16) aponta a predominância de apontamentos de aspectos melódicos nos organistas e de aspectos harmônicos entre os pianistas.

Figura 16. Aspectos considerados primordiais pelos participantes no momento da leitura visual precedente à prática de leitura à primeira vista de acordo com cada instrumento



4.3 Andamento

Todos os trechos da pesquisa foram concebidos para serem realizados com andamento em semínima igual a 120. Todavia, de acordo com a análise realizada neste estudo, nenhum participante executou os excertos no andamento solicitado nas partituras. A participante que mais se aproximou do andamento explicitado na partitura foi a organista Dinorá, executando os Trechos II e III com o andamento aproximado a semínima igual a 113. A média de andamento dos participantes no presente estudo foi de semínima igual a 76,2, aproximadamente, medição que equivale a 63,5% do andamento informado nas partituras. A média mais alta foi a do Trecho III (semínima igual a 79,08), seguida do segundo e do primeiro trechos, com médias em torno de semínima igual a 75,16 e 74,38, respectivamente. Constata-se,

portanto, que as médias dos andamentos de cada um dos trechos foram consideravelmente inferiores à sugerida na partitura, com constata-se no Quadro 98, abaixo, onde é possível visualizar os dados percentuais de cada um dos trechos em relação ao andamento original das peças.

Quadro 98. Média de andamentos de todos os participantes da pesquisa nos três trechos e percentual em relação com o andamento solicitado nas partituras

Trechos	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras
Trecho I	<i>74,38</i>	<i>61,98%</i>
Trecho II	<i>75,16</i>	<i>62,63%</i>
Trecho III	<i>79,08</i>	<i>65,9%</i>
Média de todos	<i>76,2</i>	<i>63,5%</i>

Constatou-se que os participantes do Grupo Experimental realizaram os três trechos com o andamento mais próximo do solicitado na partitura se comparados aos participantes do Grupo Controle, como é possível observar no Quadro 99, a seguir:

Quadro 99. Média de andamentos de todos os participantes separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras

Trechos	Grupo Experimental		Grupo Controle	
	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras
Trecho I	<i>75,09</i>	<i>62,58%</i>	<i>73,33</i>	<i>61,11%</i>
Trecho II	<i>77,64</i>	<i>64,7%</i>	<i>72,58</i>	<i>60,48%</i>
Trecho III	<i>79,82</i>	<i>66,52%</i>	<i>78,08</i>	<i>65,07%</i>
Média dos três	<i>77,52</i>	<i>64,6%</i>	<i>74,67</i>	<i>62,23%</i>

Ademais, verificou-se que os participantes do Grupo Experimental tiveram aumento nos andamentos de suas interpretações se compararmos à média de andamento da execução do Trecho I em relação ao II e do Trecho I em comparação ao III. Contrariamente, a média de andamento dos participantes do Grupo Controle decaiu do primeiro para o segundo trechos. Em compensação, o percentual de

melhora dos participantes do Grupo Controle foi maior do que o percentual de evolução dos participantes do Grupo Experimental entre os Trechos I e III, como se observa no próximo quadro (Quadro 100).

Quadro 100. Diferenças percentuais de andamento entre os participantes dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III

	Grupo Experimental	Grupo Controle
Trecho I para Trecho II	<i>aumento de 3,4%</i>	<i>diminuição de 1,02%</i>
Trecho I para Trecho III	<i>aumento de 6,3%</i>	<i>aumento de 6,48%</i>

Comparando os organistas com os pianistas da pesquisa, averiguou-se que os pianistas realizaram os trechos com o andamento aproximadamente 6,68% mais rápido do que os organistas. A média dos pianistas foi maior em todos os trechos, como é possível verificar no quadro abaixo (Quadro 101). Por outro lado, constatase que somente os organistas efetuaram aumento na velocidade do andamento em todos os trechos.

Quadro 101. Comparação entre as médias e percentuais de andamento entre os organistas e pianistas na pesquisa

Trechos	Participantes organistas		Participantes pianistas	
	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras
Trecho I	69,58	57,98%	79,18	65,98%
Trecho II	71,58	59,65%	78,73	65,61%
Trecho III	75,42	62,85%	82,73	68,94%
Média dos três	72,19	60,16%	80,21	66,84%

Os pianistas inclusos no Grupo Experimental obtiveram percentual de acrescentamento de andamento superior aos do Grupo Controle. Entre os Trechos I e II, os estudantes de piano do Grupo Experimental tiveram um crescimento na média de andamento equivalente a 2,65%. Por outro lado, os estudantes pertencentes ao Grupo Controle tiveram um decréscimo de 3,04% entre os mesmo trechos. Relacionando o primeiro ao último trechos, a ampliação do andamento dos

pianistas pertencentes ao Grupo Experimental foi de 7,96%, contra 1,82% do Grupo Controle, como consta no quadro a seguir:

Quadro 102. Diferenças percentuais de andamento entre os pianistas dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III

	Pianistas do Grupo Experimental	Pianistas do Grupo Controle
Trecho I para Trecho II	<i>aumento de 2,65%</i>	<i>diminuição de 3,04%</i>
Trecho I para Trecho III	<i>aumento de 7,96%</i>	<i>aumento de 1,82%</i>

As médias de andamento dos pianistas pertencentes ao grupo controle foram maiores em todos os trechos se comparados aos do Grupo Experimental. No Quadro 103 estão dispostas todas as médias de andamento de cada trecho e as medidas percentuais referentes aos pianistas pertencentes aos dois grupos de pesquisa deste estudo.

Quadro 103. Média de andamentos dos pianistas separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras

Trechos	Pianistas do Grupo Experimental		Pianistas do Grupo Controle	
	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras
Trecho I	75,4	62,83%	82,33	68,61%
Trecho II	77,4	64,5%	79,83	66,53%
Trecho III	81,4	67,83%	83,83	69,86%
Média dos três	78,07	65,06%	82	68,33%

Diversamente ao caso dos pianistas do Grupo Controle, participantes organistas do Grupo Experimental obtiveram as médias mais velozes de andamento em todos os trechos. Contudo, embora tenha ocorrido acrescentamento na velocidade em todos os trechos, diferentemente do ocorrido com os pianistas, os organistas do Grupo Controle obtiveram maior incremento de velocidade de andamento entre os Trechos I e III. Todavia, o aumento de velocidade entre os

Trechos I e II foi maior entre os estudantes de órgão do Grupo Experimental, como pode ser notado no quadro abaixo (Quadro 104).

Quadro 104. Diferenças percentuais de andamento entre os organistas dos grupos Experimental e Controle entre os trechos I e II e I e III

	Organistas do Grupo Experimental	Organistas do Grupo Controle
Trecho I para Trecho II	<i>aumento de 4,01%</i>	<i>aumento de 1,56%</i>
Trecho I para Trecho III	<i>aumento de 4,9%</i>	<i>aumento de 12,44%</i>

O Quadro 105 (a seguir) apresenta os dados referentes às médias de andamento dos organistas nos dois grupos.

Quadro 105. Média de andamentos dos organistas separados por grupos e percentual em relação ao andamento solicitado nas partituras

Trechos	Organistas do Grupo Experimental		Organistas do Grupo Controle	
	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras	Média metronômica em semínimas	Percentual em relação à indicação das partituras
Trecho I	74,83	62,36%	64,33	53,61%
Trecho II	77,83	64,86%	65,33	54,44%
Trecho III	78,5	65,42%	72,33	60,28%
Média dos três	77,06	64,22%	67,33	56,11%

Por fim, no Quadro 106 (página 191) é possível observar as médias de andamento de todos os participantes da pesquisa, incluindo o instrumento que realizaram a pesquisa e os grupos correspondentes.

Quadro 106. Média de andamento de todos os participantes (em ordem decrescente) e o grupo correspondente

	Participante	Média	Grupo (instrumento)		Participante	Média	Grupo (instrumento)
01	Dinorá	110	Experimental (órgão)	13	Nadia	73	Controle (piano)
02	Francisca	108,67	Controle (piano)	14	Camargo	71	Experimental (órgão)
03	Jocy	102,67	Experimental (piano)	15	Wilhelmine	69,67	Controle (órgão)
04	Mariza	95,33	Experimental (piano)	16	Pierre	66	Controle (piano)
05	Gilberto	85,33	Controle (piano)	17	Bruno	64,67	Controle (órgão)
06	Esther	83	Experimental (órgão)		Igor	64,67	Controle (órgão)
07	Lindembergue	81,33	Controle (piano)	18	Armando	62,67	Experimental (órgão)
08	Tona	80,33	Experimental (piano)	19	Quantz	58,33	Experimental (órgão)
09	Radamés	77,67	Controle (piano)	20	Ugarte	56,67	Experimental (piano)
10	Oliveira	77,33	Experimental (órgão)	21	Karlheinz	55,33	Experimental (piano)
11	Vânia	75,67	Controle (órgão)	22	Heitor	54,33	Controle (piano)
12	Sofia	75	Controle (órgão)				

4.4 Análise dos erros nas interpretações

No Quadro 107 (página 192) é possível observar por ordem crescente as quantidades de erros cometidas pelos 23 participantes no decorrer da execução dos três trechos nesta pesquisa. Atinente aos participantes verifica-se também o instrumento, o curso, o tempo de experiência em leitura no instrumento que cada um utilizou na pesquisa, assim como o grupo ao qual o participante integrou ao longo deste estudo. Para fins de análise de erros, no caso dos organistas que deixaram de

tocar as partes do pedal nos trechos, foi considerado um erro por compasso para cada compasso onde não ocorreu execução de notas.

Quadro 107. Quantidade de erros dos participantes nos três trechos (em ordem crescente)

Nº de erros	Participante	Grupo	Instrumento	Curso	Tempo de leitura ao instrumento (em anos)
1	Jocy	<i>Experimental</i>	Piano	<i>Bc. Piano</i>	6
4	Dinorá	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Dr. Órgão</i>	22
	Nadia	<i>Controle</i>	Piano	<i>Ms. Piano</i>	10
6	Francisca	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Regência</i>	44
7	Radamés	<i>Controle</i>	piano	<i>Extensão</i>	10
8	Gilberto	<i>Controle</i>	piano	<i>Dr. Piano</i>	13
11	Oliveira	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Ms. Órgão</i>	15
15	Mariza	<i>Experimental</i>	piano	<i>Ms. Piano</i>	15
16	Armando	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Extensão</i>	9,5
17	Sofia	<i>Controle</i>	órgão	<i>Dr. Órgão</i>	13
18	Camargo	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Extensão</i>	9
20	Tona	<i>Experimental</i>	piano	<i>Bc. Mús. Popular</i>	3
21	Wilhelmine	<i>Controle</i>	órgão	<i>B. Órgão</i>	16
23	Bruno	<i>Controle</i>	órgão	<i>B. Regência</i>	<i>N.I.</i>
25	Pierre	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Piano</i>	12
32	Lindembergue	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Piano</i>	10
35	Esther	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Extensão</i>	5
	Quantz	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Bc. Piano</i>	17
44	Karlheinz	<i>Experimental</i>	piano	<i>Lic. Piano</i>	14
51	Igor	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Regência</i>	6
61	Heitor	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Órgão</i>	1,5
73	Ugarte	<i>Experimental</i>	piano	<i>Bc. Composição</i>	3
79	Vânia	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Regência</i>	2

Os participantes do curso de Mestrado em Música foram os que obtiveram menor média de erros na pesquisa, contabilizando cerca de 2,5 erros por trecho. A segunda média mais baixa de erros foi dos estudantes do curso de Doutorado em Música, caracterizando uma média de cerca de 3,67 erros por trecho. Desse modo,

conclui-se que as interpretações com menor índice de erros foram realizadas pelos alunos matriculados no programa de pós-graduação desta instituição. Os alunos do curso de Extensão ocuparam o terceiro lugar na média de erros, com aproximadamente 6,33 erros por trecho. Por fim, a média de interpretações com mais erros foi dos alunos de graduação, contemplando por volta de 12,02 erros por trecho, sendo a média de 9,72 erros para os alunos de Bacharelado em instrumento e 14,1 para os alunos dos demais cursos (incluindo Bacharelado em Composição, Música Popular e Regência e Licenciatura em Música). No Quadro 108, a seguir, é possível contemplar os dados com as médias de erros das interpretações dos participantes de acordo com o seu curso na universidade.

Quadro 108. Média de erros por trecho de acordo com os cursos dos participantes

Cursos	Nº de participantes	Média de erros por trecho
Doutorado	4	3,67
Mestrado	2	2,5
Bacharelado em Instrumento	6	9,72
Bacharelado em outras ênfases	7	14,1
Extensão	4	6,33
Total	23	8,78

4.4.1 Erros por trechos

A média de desacertos dos participantes da pesquisa foi de 8,78 por trecho, sendo o Trecho I com mais erros (média de 11,13 por trecho), seguido do segundo e do terceiro, com médias de 8,09 e 7,13 erros por trecho, respectivamente. O Grupo Experimental foi o que teve a média de erros mais baixa, equivalente a 8,24 erros por trecho. Já o Grupo Controle, teve média de 9,28 erros por trecho. No Quadro 109 (página 194) é possível visualizar a média de cada um dos grupos nos três trechos da pesquisa, constando-se que os participantes do Grupo Experimental tiveram médias menores de erros nos Trechos I e II e que os integrantes do Grupo Controle obtiveram médias de erros menores no Trecho III.

Quadro 109. Médias de erros nos três trechos a partir dos grupos da pesquisa

	Médias de erros do Grupo Experimental	Médias de erros do Grupo Controle	Médias totais
Trecho I	<i>9,64</i>	<i>12,5</i>	11,13
Trecho II	<i>7,73</i>	<i>8,42</i>	8,09
Trecho III	<i>7,36</i>	<i>6,91</i>	7,13
Todos trechos	8,24	9,28	8,78

Referente aos erros por grupos de instrumentistas comprovou-se que os pianistas tiveram média menor do que os organistas em todos os trechos, sendo a média geral dos pianistas de 7,12 erros por trecho e dos organistas, de 10,31. Outro fator descoberto na análise dos resultados é que não houve alteração na média de erros dos organistas entre o segundo e terceiro trechos. No Quadro 110 (abaixo) é possível notar as médias de erros de cada um dos trechos, de acordo com os seus instrumentos.

Quadro 110. Média de erros nos três trechos separados pelos grupos de instrumentistas

	Médias de erros dos organistas	Médias de erros dos pianistas	Médias totais
Trecho I	<i>13,08</i>	<i>8</i>	11,13
Trecho II	<i>8,92</i>	<i>7,18</i>	8,09
Trecho III	<i>8,92</i>	<i>5,18</i>	7,13
Todos trechos	10,31	7,12	8,78

Entre os organistas, a média de erros dos integrantes do Grupo Experimental foi consideravelmente menor se comparados aos do Grupo Controle (aproximadamente 47,21% menor). Todavia, no caso dos pianistas a relação demonstrou-se contrária, sendo a média de desacertos dos pianistas do Grupo Controle 44,92% menor em relação aos do Grupo Experimental. No Quadro 111, página 252, é possível observar a média de erros dos participantes de acordo com os grupos nos quais foram inseridos e os instrumentos que executaram.

Quadro 111. Média de erros dos participantes da pesquisa trecho a trecho, de acordo com seus grupos e instrumentos

	Média dos organistas		Média dos pianistas	
	Grupo Experimental	Grupo Controle	Grupo Experimental	Grupo Controle
Trecho I	8,5	17,67	11	7,33
Trecho II	4,67	13,17	11,4	3,67
Trecho III	6,67	11,17	8,2	2,67
Todos trechos	6,61	14	10,13	4,55

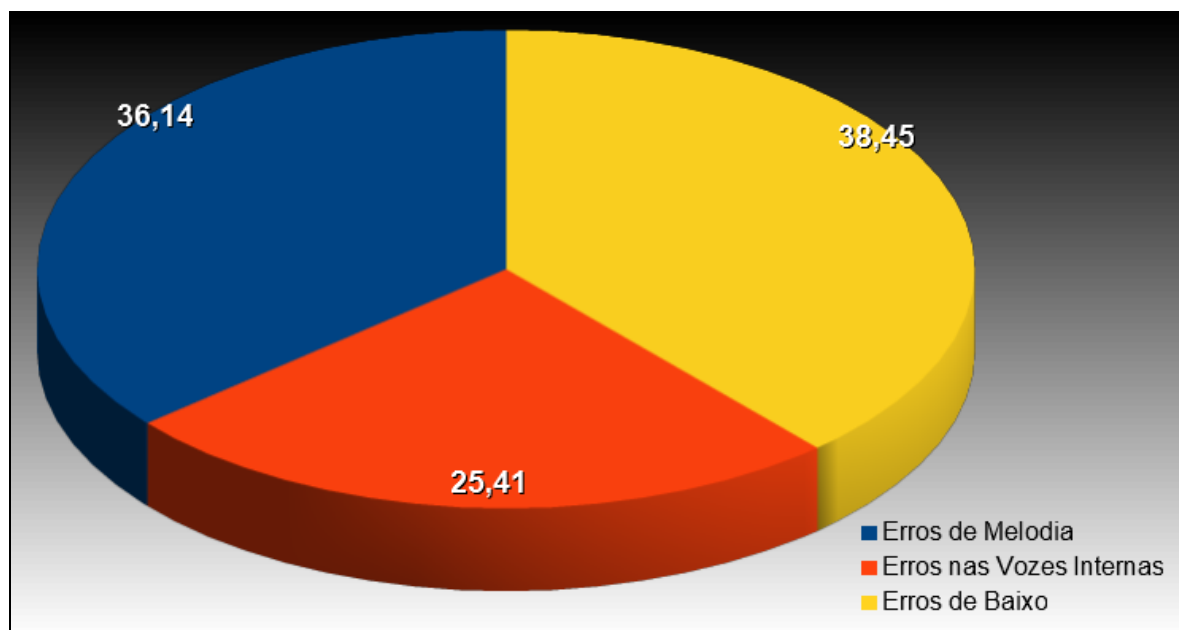
4.4.2 Tipos de erros

As interpretações dos trechos foram analisadas contemplando três categorias de tipos de erros:

- Erros de melodia: erros cometidos nas linhas melódicas dispostas na clave de sol (mão direita) em todos trechos;
- Erros nas vozes internas: contemplando os erros das vozes intermediárias (contralto e tenor) na linha da mão esquerda nos trechos;
- Erros de baixo: erros cometidos nas linhas de baixo nos trechos (clave de fá), localizadas na mão esquerda, no caso dos pianistas, e na pedaleira, para os organistas.

De acordo com estas categorias, evidenciamos a predominância de erros na voz do baixo (38,45% dos erros nas interpretações de todos os participantes), seguidos de erros na melodia e nas vozes internas, contemplando 36,14% e 25,41% do total de erros cometidos pelos estudantes, respectivamente. Na Figura 17 (próxima página) é possível visualizar a proporção dos erros, de acordo com seus tipos, nas execuções dos participantes da pesquisa.

Figura 17. Percentual dos tipos de erros nas interpretações dos três trechos da pesquisa



Como é possível constatar no gráfico, foram predominantes os erros na voz do baixo, tendo sido computada uma média de 3,38 erros por trecho neste quesito. Os erros de melodia, segundo tipo de erro mais ocorrido nas interpretações, tiveram média de 3,17 erros por trecho, e os erros nas vozes intermediárias foram cometidos em uma média de 2,23 erros por excerto. Estes dados contrariam uma pesquisa realizada por Gingras, McAdams e Schubert (2007) com organistas em circunstância de LMPV, em que os autores sugerem que organistas tendem a cometer mais erros nas vozes internas ao longo da tarefa de LMPV. Todavia, de acordo com os mesmos autores, os intérpretes tendem a cometer menos erros nas vozes que estão enfatizando, o que não é possível averiguar nesta pesquisa, visto que não foi investigado se houve ênfase nas diferentes vozes ao longo das execuções dos trechos pelos participantes deste trabalho.

Analisando os tipos de erros cometidos, levando em conta os cursos nos quais os participantes estavam matriculados no momento da pesquisa, evidenciou-se que os estudantes de mestrado obtiveram o menor índice de erros de melodia (1 erro por trecho) e nas vozes internas (0,83 erros por trecho, aproximadamente). Relativo aos erros cometidos na voz de baixo, os doutorandos foram os que menos cometeram erros, obtendo uma média de 0,5 erros por trecho neste quesito. As piores médias referentes aos erros de melodia foram dos estudantes de cursos de graduação. Todavia, a média mais baixa referente à voz do baixo foi dos alunos de

bacharelado em instrumento, como pode ser conferido no Quadro 112 (abaixo). Os altos índices de erros dos estudantes de graduação concernentes aos desacertos na voz de baixo devem-se principalmente aos organistas deste grupo, visto que quatro deles não tocaram a voz do baixo em alguns dos trechos, aumentando consideravelmente, destarte, o índice de erros nesta voz.

Quadro 112. Média de erros por trecho de acordo com os cursos dos participantes

Cursos	Erros de Melodia	Erros nas Vozes Internas	Erros de Baixo	Todos erros
Doutorado	1,42	1,75	0,5	3,67
Mestrado	1	0,83	0,67	2,5
Bacharelado em Instrumento	2,72	1,44	5,56	9,72
Graduação em outras ênfases	6,24	3,29	4,57	14,1
Extensão	1,33	2,75	2,25	6,33
TOTAL	3,17	2,23	3,38	8,78

Examinando os tipos de erros cometidos pelos participantes de acordo com os seus instrumentos musicais utilizados neste trabalho, identificamos que os organistas cometeram aproximadamente 31,13% menos erros de melodia se comparado aos pianistas. No entanto, referente às vozes externas, os pianistas cometeram cerca de 63,01% menos erros do que os organistas. Outrossim, atinente à voz do baixo, os pianistas também cometeram consideravelmente menos erros, totalizando por volta de 52,22% de diferença em quantidade de desacertos em relação ao outro instrumento, como é possível observar no quadro abaixo.

Quadro 113. Média de erros por tipo de acordo com os instrumentos dos participantes

	Organistas	Pianistas	Total
Erros de Melodia	2,61	3,79	3,17
Vozes Internas	3,19	1,18	2,23
Erros de Baixo	4,5	2,15	3,38
Todos os erros	10,31	7,12	8,78

Averiguando os erros cometidos de acordo com os grupos nos quais os participantes foram inseridos neste estudo, verificou-se que os estudantes

pertencentes ao Grupo Controle cometeram 15,36% menos erros de melodia e 8,15% menos desacertos nas vozes internas. Contudo, os integrantes do Grupo Experimental cometeram 41,94% menos equívocos na voz do baixo. A média dos erros de acordo com os integrantes de cada grupo pode ser verificado no Quadro 114, a seguir.

Quadro 114. Média de erros por tipo de acordo com os grupos dos participantes na pesquisa

	Experimental	Controle	Total
Erros de Melodia	3,45	2,92	3,17
Vozes Internas	2,33	2,14	2,23
Erros de Baixo	2,45	4,22	3,38
Todos os erros	8,24	9,28	8,78

4.5 Avaliações das interpretações pelos juízes externos

Como explicado anteriormente (Ver capítulo 2, Metodologia, p. 34), 24 juízes externos foram convidados para comporem uma banca avaliadora expert. Foi solicitado à banca externa que levasse em conta três aspectos em suas avaliações: a manutenção do pulso rítmico, a construção de fraseado e as articulações desenvolvidas. Estes três aspectos foram levados em conta nas avaliações dos juízes, tendo eles atribuído notas de 1 a 5 para as execuções dos três trechos dos participantes. Cada avaliador ficou encarregado da análise de nove interpretações de três participantes distintos. Desse modo, para cada interpretação dos participantes obteve-se a medição de três avaliadores distintos, que atribuíram pontuações referentes às suas análises dos excertos a partir de critérios pré-estabelecidos dentro dos três aspectos acima mencionados. À vista disso, os dados foram computados nesta pesquisa e os resultados serão descritos neste capítulo.

Referente às articulações, como pode ser conferido nas partituras dos trechos desta pesquisa (Apêndice B, página 227), propositalmente não foram especificadas nas partituras dos trechos com a finalidade de permitir a visualização com mais clareza da potencialidade dos participantes no reconhecimento de padrões musicais contidos nos trechos. Porém, a ausência das articulações nas partituras gerou desconforto por parte de quatro avaliadores (Avaliadores 01, 02, 03 e 15), que

relataram, no momento de entrega das avaliações, considerar prejudicadas as suas avaliações no quesito Articulação Desenvolvida, aspecto por si só subjetivo e que se tornou mais abstrato para análise em decorrência das ausências de maiores clarificações na partitura. Por outro lado, especificando-se as articulações na partitura perder-se-ia, possivelmente, a facilidade para avaliar a capacidade de identificação dos padrões musicais dos participantes e suas construções de fraseado.

A média geral das notas dos avaliadores para os excertos desta pesquisa foi de 2,95 (numa escala de 1 a 5). Analisando a média de cada trecho (Quadro 115, abaixo), observou-se que, de modo geral, os participantes melhoraram seu desempenho ao longo de cada um dos trechos, tendo realizado um progresso de aproximadamente 6,16% entre o primeiro e segundo trechos, e de 14,13% entre o primeiro e o último.

Quadro 115. Média das notas concedidas pelos avaliadores externos para os participantes da pesquisa em cada um dos três trechos

	Trecho I	Trecho II	Trecho III	Todos trechos
Média das avaliações	2,76	2,93	3,15	2,95

No Quadro 116 (página 200), é possível observar as médias das notas das execuções dos três trechos de todos os participantes de acordo com a média das notas que receberam dos juízes externos em ordem crescente (da melhor nota para a pior).

Quadro 116. Média dos participantes nos três trechos de acordo com as avaliações dos juízes externos (em ordem crescente)

Média das notas	Participante	Grupo	Instrumento	Curso	Tempo de leitura ao instrumento (em anos)
4,96	Jocy	<i>Experimental</i>	piano	<i>Bc. Piano</i>	6
4,82	Francisca	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Regência</i>	44
4,63	Dinorá	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Dr. Órgão</i>	22
4,11	Nadia	<i>Controle</i>	piano	<i>Ms. Piano</i>	10
3,81	Radamés	<i>Controle</i>	piano	<i>Extensão</i>	10
3,59	Esther	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Extensão</i>	5
3,48	Mariza	<i>Experimental</i>	piano	<i>Dr. Piano</i>	15
3,41	Oliveira	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Ms. Órgão</i>	15
3,34	Sofia	<i>Controle</i>	órgão	<i>Dr. Órgão</i>	13
3,33	Wilhelmine	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Órgão</i>	16
2,97	Gilberto	<i>Controle</i>	Piano	<i>Dr. Piano</i>	13
2,93	Camargo	<i>Experimental</i>	Órgão	<i>Extensão</i>	9
2,81	Armando	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Extensão</i>	9,5
2,56	Lindembergue	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Piano</i>	10
2,26	Pierre	<i>Controle</i>	piano	<i>Bc. Piano</i>	12
2,22	Tona	<i>Experimental</i>	piano	<i>Bc. Mús. Popular</i>	11
2,04	Quantz	<i>Experimental</i>	órgão	<i>Bc. Piano</i>	17
	Vânia	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Regência</i>	2
1,96	Bruno	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Regência</i>	22
1,92	Heitor	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Órgão</i>	1,5
1,82	Igor	<i>Controle</i>	órgão	<i>Bc. Regência</i>	6
1,56	Ugarte	<i>Experimental</i>	piano	<i>Bc. Composição</i>	3
1,26	Karlheinz	<i>Experimental</i>	piano	<i>Lc. Piano</i>	14

Constatou-se, de acordo com o Quadro 116, acima, que os cinco participantes melhor qualificados pelos juízes externos foram os mesmos cinco que cometeram menos erros de performance (conforme Quadro 107, página 192), ou seja, os estudantes Jocy, Francisca, Dinorá, Nadia e Radamés, e os três primeiros (Jocy, Francisca e Dinorá) também integraram as três primeiras posições na média de velocidade de andamento, de acordo com o Quadro 106 (página 191).

4.5.1 Resultado das avaliações de acordo com os cursos em que os participantes estavam matriculados

Analisando as avaliações de acordo com os cursos em que os participantes estavam matriculados, evidenciou-se que a média mais alta foi dada aos mestrados, seguida dos doutorandos, tendo os estudantes de pós-graduação atingido uma média de 3,66, ou seja, um aproveitamento de 73,2% nas interpretações. As médias mais baixas foram dadas aos estudantes de graduação, tendo atingido um aproveitamento equivalente a 50,43% nos trechos, com médias de 2,85 para os estudantes de bacharelado em instrumento e 2,24 para os alunos de outros cursos. Os estudantes de extensão atingiram um percentual de aproveitamento de 65,8% em suas interpretações, de acordo com as avaliações dos juízes externos, tendo sido contemplados com notas em média de 3,29, como se constata no Quadro 117, a seguir.

Quadro 117. Média das avaliações de todos os trechos de acordo com os cursos dos participantes

Cursos	Nº de participantes	Média de erros por trecho
Doutorado	4	3,61
Mestrado	2	3,76
Bacharelado em Instrumento	6	2,85
Graduação em outras ênfases	7	2,24
Extensão	4	3,29
Total	23	2,95

Analisando trecho por trecho, detectou-se que a média das notas das avaliações dos juízes externos foram superiores para os mestrados nos três trechos, sendo que no segundo deles, a média foi igual a dos doutorandos. Ademais, observou-se que entre os estudantes de graduação e de extensão ocorreu uma melhora progressiva de trecho a trecho, fato não condizente com a evolução dos estudantes de pós-graduação. No caso dos mestrados, a média de notas das avaliações diminuiu entre o primeiro e o segundo trechos e repetiu a mesma nota do primeiro excerto no Trecho III. Referente aos doutorandos, apurou-se melhora nas notas entre o primeiro e segundo trechos, mas a média decresceu entre o segundo e o terceiro, como é possível ser observado no Quadro 118, na página seguinte.

Quadro 118. Média das avaliações em cada um dos três trechos de acordo com os cursos dos participantes

Cursos	Trecho I	Trecho II	Trecho III	Todos trechos
Doutorado	3,39	3,73	3,7	3,61
Mestrado	3,78	3,73	3,78	3,76
Bacharelado em Instrumento	2,61	2,89	3,04	2,85
Graduação em outras ênfases	2,06	2,14	2,51	2,24
Extensão	3,09	3,19	3,58	3,29
Total	2,76	2,93	3,15	2,95

Averiguando os estudantes de pós-graduação isoladamente constata-se uma pequena evolução nas médias gerais dos estudantes entre os Trechos I e II. Todavia, não houve evolução na média das notas entre o segundo e terceiro trechos. Entre os pós-graduandos, apenas dois melhoraram seu desempenho do primeiro para o segundo trechos (Mariza e Oliveira, ambos do Grupo Experimental) Observou-se melhora entre os Trechos I e III em três participantes, Sofia, Gilberto e Oliveira, sendo os dois primeiros do Grupo Controle e a última do Grupo Experimental. Observa-se que dentre os pós-graduandos apenas Sofia melhorou progressivamente suas interpretações ao longo dos excertos, de acordo com as avaliações dos juízes externos. Cabe apontar que as melhores avaliações de Mariza e Oliveira, ambas pertencentes ao Grupo Experimental, foram no segundo trecho, excerto onde ocorreu a interferência dos GPADEs da pesquisa. No Quadro 119 (página 203), estão apresentadas as médias das avaliações trecho a trecho dos participantes pós-graduandos na pesquisa.

Quadro 119. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de pós-graduação trecho a trecho

Participante	Trecho I	Trecho II	Trecho III	Curso	Instrumento	Grupo
Dinorá	4,89	4,67	4,33	Doutorado	Órgão	Experimental
Sofia	2,78	3,56	3,67	Doutorado	Órgão	Controle
Mariza	3,22	4	3,22	Doutorado	Piano	Experimental
Gilberto	2,67	2,67	3,56	Doutorado	Piano	Controle
Oliveira	3,22	3,56	3,44	Mestrado	Órgão	Experimental
Nadia	4,33	3,89	4,11	Mestrado	Piano	Controle
Média das avaliações	3,52	3,73	3,72	Média geral:	3,65	

A média das avaliações das interpretações dos estudantes de graduação foi progressiva ao longo dos três trechos da pesquisa. A participante Jocy (Grupo Experimental) teve as melhores médias nos dois primeiros excertos. Concernente ao terceiro trecho, Jocy e Francisca obtiveram juntas a melhor pontuação de acordo com a avaliação dos juízes. O Quadro 120 (página 204) apresenta a média trecho a trecho dos participantes matriculados nos cursos de graduação.

Os estudantes matriculados nos cursos de Extensão em Instrumento Musicais da UFRGS tiveram médias superiores as dos alunos de graduação, como pode ser observado no Quadro 121 (página 204). Todos obtiveram melhores resultados entre os Trechos I e III. Atinente à evolução entre os Trecho I e II, Armando teve média inferior no Trecho II, em comparação com o primeiro. Os demais, entretanto, tiveram suas médias ampliadas entre os dois trechos. A maior média no Trecho I foi de Esther e as maiores médias no segundo trecho foram de Radamés.

Quadro 120. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de graduação trecho a trecho

Participante	Trecho I	Trecho II	Trecho III	Curso	Ter	Grupo
Quantz	2,11	1,89	2,11	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Experimental</i>
Heitor	1,44	2	2,33	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Controle</i>
Wilhelmine	3	3,33	3,67	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Controle</i>
Jocy	5	5	4,89	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Piano</i>	<i>Experimental</i>
Lindembergue	2,44	2,67	2,56	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Piano</i>	<i>Controle</i>
Pierre	1,67	2,44	2,67	<i>Bc. Instr.</i>	<i>Piano</i>	<i>Controle</i>
Bruno	1,89	1,67	2,33	<i>Bc. Reg.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Controle</i>
Igor	1,56	2	1,89	<i>Bc. Reg.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Controle</i>
Vânia	1,44	2	2,67	<i>Bc. Reg.</i>	<i>Órgão</i>	<i>Controle</i>
Karlheinz	1	1,33	1,44	<i>Lc. Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Experimental</i>
Tona	2,11	1,89	2,67	<i>Bc. Mús. Popular</i>	<i>Piano</i>	<i>Experimental</i>
Ugarte	1,67	1,33	1,67	<i>Bc. Comp.</i>	<i>Piano</i>	<i>Experimental</i>
Francisca	4,78	4,78	4,89	<i>Bc. Reg.</i>	<i>Piano</i>	<i>Controle</i>
Média das avaliações	2,32	2,49	2,75	Média geral:	2,52	

Quadro 121. Evolução na média das avaliações dos juízes externos com os estudantes de extensão trecho a trecho

Participante	Trecho I	Trecho II	Trecho III	Curso	Instrumento	Grupo
Armando	2,78	2,55	3,11	<i>Extensão</i>	<i>Órgão</i>	<i>Experimental</i>
Camargo	2,67	3	3,11	<i>Extensão</i>	<i>Órgão</i>	<i>Experimental</i>
Esther	3,67	3,22	3,89	<i>Extensão</i>	<i>Órgão</i>	<i>Experimental</i>
Radamés	3,22	4	4,22	<i>Extensão</i>	<i>Piano</i>	<i>Controle</i>
Média das avaliações	3,09	3,19	3,58	Média geral:	3,29	

4.5.2 Resultados das avaliações de acordo com os instrumentos dos participantes

Analisando os resultados das avaliações dos participantes, apurou-se que a média das avaliações dos juízes externos para as interpretações dos pianistas foi

maior em todos os trechos. Ademais, a média geral das interpretações dos pianistas foi 9,57% maior que a dos organistas. Entretanto, os percentuais de evolução de notas entre os trechos foi maior no caso dos organistas, tendo estes melhorado suas pontuações em cerca de 6,49% entre o primeiro e segundo trechos, e 16,41%, aproximadamente, entre os Trechos I e III. Por outro lado, os pianistas obtiveram um melhoramento em torno de 5,82% entre os Trechos I e II e por volta de 11,64% comparando o primeiro e terceiro trechos, como pode ser observado no Quadro 122, abaixo. Observando as dez melhores médias de notas entre os sujeitos da pesquisa, constata-se um equilíbrio entre os participantes, sendo que ocupam as melhores posições cinco participantes de cada grupo de instrumentos (conforme Quadro 116, página 200).

Quadro 122. Médias gerais e por trecho separadas pelos instrumentos dos participantes

Instrumentos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Órgão	2,62	2,79	3,05	2,82
Piano	2,92	3,09	3,26	3,09
Ambos instrumentos	2,76	2,93	3,15	2,95

4.5.3 Resultados das avaliações de acordo com os grupos da pesquisa

As médias das interpretações dos Trechos I e II foram maiores entre os participantes do Grupo Experimental (GE). Contudo, a média do último trecho foi maior no caso dos participantes do Grupo Controle (GC). O percentual de acrescência entre os primeiro e segundo trechos, assim como dos trechos um para o três foi maior no caso do GC, visto que entre o primeiro e segundo trechos os participantes do GC melhoraram em torno de 12,31% em suas interpretações, contra um percentual de 0,34, aproximadamente, de melhora entre os participantes do GE. Referente à evolução das médias das notas das avaliações entre os trechos I e III, observou-se um crescimento aproximado de 23,46% na média dos participantes do GC e um melhoramento de cerca de 4,76% entre os partícipes do GE. As médias gerais dos dois grupos podem ser consultadas no Quadro 123, página 206.

Quadro 123. Médias gerais dos participantes por trecho separados pelos grupos da pesquisa

Grupos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Experimental	2,94	2,95	3,08	2,99
Controle	2,6	2,92	3,21	2,91
Ambos grupos	2,76	2,93	3,15	2,95

Analisando o desempenho dos participantes do GE, de acordo com a média das notas dos juízes externos, descobriu-se que os organistas tiveram um percentual aproximado de 19,63% superior se comparados aos pianistas do mesmo grupo, tendo as médias mais altas em todos os trechos. Todavia, o percentual de melhoramento entre os trechos foi superior entre os pianistas do GE. Entre os Trechos I e II, os organistas tiveram um decréscimo de em torno de 2,17% nas suas médias, comparado com uma evolução de 3,42% dos pianistas do GE. Referente ao desenvolvimento entre o primeiro e terceiro trechos, o percentual de progresso dos organistas foi de cerca de 3,42 contra aproximadamente 6,92% dos pianistas. Percebe-se, portanto, que os pianistas do GE progrediram consideravelmente mais do que os organistas do mesmo grupo. Os dados referentes às médias dos trechos dos participantes do GE podem ser conferidas no Quadro 124, abaixo.

Quadro 124. Médias gerais por trecho dos participantes do GE separados pelos instrumentos

Instrumentos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Órgão	3,22	3,15	3,33	3,23
Piano	2,6	2,71	2,78	2,7
Participantes do GE	2,94	2,95	3,08	2,99

No Quadro 125, página 207, é possível verificar os dados relacionados às médias gerais dos participantes do GC desta pesquisa, separados por seus instrumentos. Contrariamente ao ocorrido no GE, os pianistas tiveram médias superiores em todos os trechos, chegando a uma média geral 42,5% maior se comparada a dos organistas. Porém, diferentemente do ocorrido no GE, os organistas participantes do GC tiveram os percentuais de melhoramento entre os trechos consideravelmente maiores se comparados aos pianistas. Comparando as

médias dos Trechos I e II, os organistas tiveram uma melhora de 20,3%, contra 6,9% dos pianistas. No que concerne às diferenças entre o primeiro e último trechos, os organistas tiveram um progresso de 48,5% nas médias das avaliações e os pianistas 15,05%.

Quadro 125. Médias gerais por trecho dos participantes do GC separados pelos instrumentos

Instrumentos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Órgão	2,02	2,43	2,76	2,4
Piano	3,19	3,41	3,67	3,42
Participantes do GC	2,6	2,92	3,21	2,91

Comparando as médias das interpretações dos organistas integrantes dos dois grupos da pesquisa evidenciou-se que os organistas do GE tiveram uma média de interpretações 34,58% maior se comparado às médias dos organistas do GC. No entanto, o percentual de melhoramento entre os trechos foi consideravelmente menor entre os organistas pertencentes ao GE, se comparados aos do GC. Referente aos percentuais de evolução entre os Trechos I e II, os organistas do GE tiveram média em torno de 2,17% inferior no segundo trecho em comparação ao Trecho I. Os pianistas, por outro lado, tiveram uma média aproximadamente 20,3% superior entre o primeiro e o segundo trechos. Relativo à evolução entre os Trechos I e III, o progresso dos organistas do GE foram de cerca de 3,42%. Já os integrantes do GC tiveram um melhoramento de 48,5% na média das avaliações, conforme é possível observar no Quadro 126, abaixo.

Quadro 126. Médias gerais por trecho dos participantes organistas separados pelos grupos

Grupos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Experimental	3,22	3,15	3,33	3,23
Controle	2,02	2,43	2,76	2,4
Participantes organistas	2,62	2,79	3,04	2,82

No que concerne aos pianistas, os pertencentes ao GC tiveram a média de notas das avaliações dos juízes externos aproximadamente 26,67% superior à

média dos integrantes do GE. De acordo com o Quadro 127, abaixo, observa-se que os pianistas do GC tiveram a média de melhoramento entre os trechos superior a dos pertencentes do GE. Referente à evolução entre os Trechos I e II, os pianistas do GC tiveram uma melhora de 6,9%, em comparação aos membros do GE, que obtiveram uma evolução de 4,23%, aproximadamente. Atinente às diferenças entre as médias das avaliações dos juízes externos entre o primeiro e último trechos, os integrantes do GC tiveram um aumento de 15,05% em comparação aos do GE, que aumentaram cerca de 6,92% em suas médias.

Quadro 127. Médias gerais por trecho dos participantes pianistas separados pelos grupos

Grupos	Médias no Trecho I	Médias no Trecho II	Médias no Trecho III	Médias gerais
Experimental	2,6	2,71	2,78	2,7
Controle	3,19	3,41	3,67	3,42
Participantes pianistas	2,92	3,09	3,26	3,09

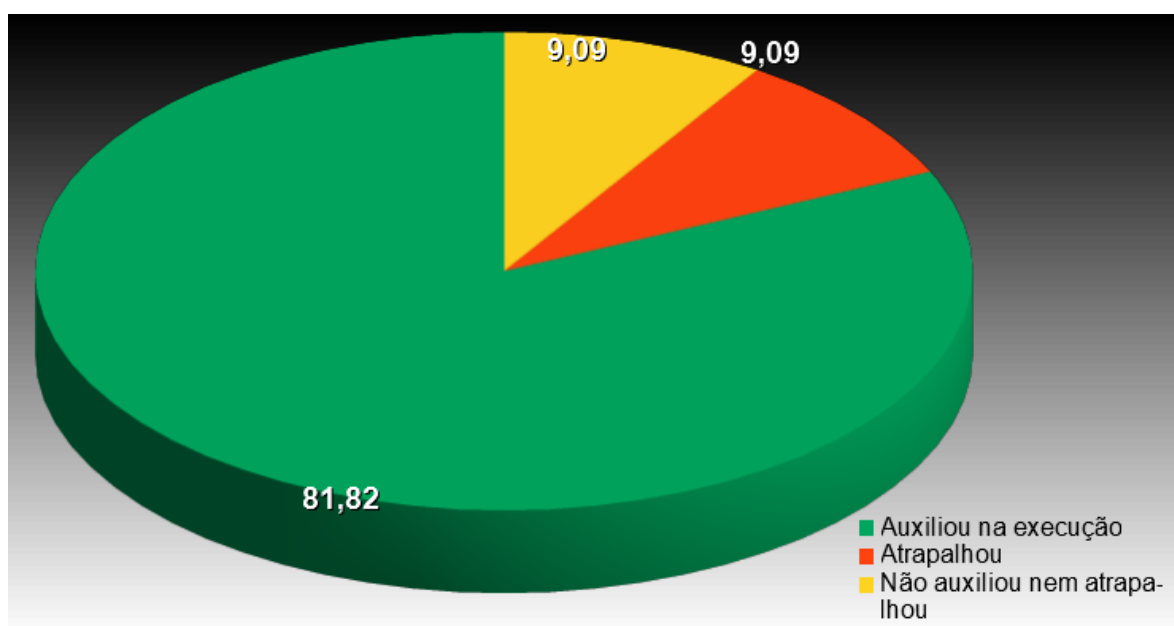
4.6 Considerações sobre o Grupo Experimental

Todos os participantes integrantes do Grupo Experimental (GE) desta pesquisa foram consultados durante a entrevista posterior às práticas dos trechos sobre suas impressões referentes aos GPADEs. Apurou-se que nove entre os onze integrantes do GE consideraram que os GPADEs auxiliaram nas suas execuções. Um participante informou que os GPADEs atrapalharam as suas práticas e outro comentou que eles não ajudaram e nem auxiliaram. A partir da autoavaliação dos participantes, portanto, apurou-se que os GPADEs beneficiaram cerca de 81,82% dos participantes do GE na pesquisa, como pode ser verificado no gráfico da próxima página (Figura 18).

Referente aos organistas integrantes do GE, Armando, aluno de Extensão, informou que os GPADEs A e B ajudaram na execução do Trecho II. Todavia, considera que talvez tenham colaborado também na execução do Trecho III, embora não de maneira consciente, visto que informou não ter utilizado de maneira cônica as sugestões de avaliações fornecidas no Trecho II momento da leitura visual precedente à execução do último trecho. Camargo, também aluno da extensão

informou que os GPADEs auxiliaram-no a identificar pontos mais importantes na partitura no caso do Trecho II e que levou as dicas para o momento de leitura visual do Trecho III. Para a aluna de Extensão Esther os GPADEs não auxiliaram conscientemente no momento da execução do trecho pelo fato de possuírem muitas informações, todavia, o GPADE B colaborou na execução dos dois últimos trechos. Para Oliveira, mestranda em órgão, especialmente os GPADEs A e C facilitaram a execução do segundo Trecho. A participante comentou também que estes guias colaboraram com sua leitura visual do Trecho III. Segundo o estudante de bacharelado Quantz, os GPADEs beneficiaram sua LMPV, especialmente o GPADE C. Por outro lado, Dinorá, doutoranda em órgão, considerou que os GPADEs atrapalharam sua execução, sendo que sugeriu estes tipos de análises nas partituras uma ferramenta interessante mas para um estudo de longo prazo.

Figura 18. Percentual referente aos benefícios dos GPADEs nas interpretações dos trechos



Referente aos pianistas, Jocy, bacharelanda em piano, considerou interessantes os GPADEs B e C. A estudante informou que não levou os guias para a interpretação do Trecho II, mas utilizou-os (principalmente os GPADEs B e C) no momento da execução do Trecho III. Para Mariza, mestranda em piano, os GPADEs deram clareza na observação da estrutura do trecho, colaborando na interpretação dos dois últimos trechos e dando mais segurança no momento da leitura visual do Trecho III. Para Tona, aluna do Bacharelado em Música Popular, houve pouco tempo para visualização dos GPADEs, sendo que eram muitas informações para

serem contempladas e restou pouco tempo livre para análise da partitura no caso da leitura visual do Trecho II. Todavia, relatou que os GPADEs colaboraram com sua interpretação no Trecho II e auxiliaram muito na interpretação do último. Ugarte, estudante de composição musical, comentou os GPADEs proveitosos, visto que forneceram uma nova perspectiva para a sua prática de LMPV. Contudo, confundiu-se um pouco na leitura, visto que foram fornecidas muitas informações e o tempo para visualizá-las foi curto, embora tenha relatado que os guias colaboraram na interpretação do participante no Trecho III. Por fim, Karlheinz, estudante de Licenciatura em Música, relatou, assim como Tona e Ugarte, que o tempo para visualização e assimilação dos materiais fornecidos nos guias foi muito curto. Acredita, porém, que tenha levado as dicas do GPADE A para a execução do Trecho II e do GPADE C para a interpretação do terceiro excerto.

4.7 Considerações finais

Efetou-se uma análise comparativa entre os resultados das avaliações das execuções de todos os participantes deste estudo no que se refere às suas evoluções entre o primeiro e segundo trechos e entre o primeiro e último trechos. Calculou-se o percentual de progresso dos sujeitos da pesquisa levando em conta os sete aspectos escolhidos para verificação dos sujeitos integrantes dos Grupos Controle e Experimental, quais sejam: andamento, erros de melodia, erros nas vozes internas, erros na voz do baixo, manutenção do pulso rítmico, construção de fraseado e articulação desenvolvida.

Levando em conta o aumento no rendimento dos partícipes em cada um dos aspectos investigados, de acordo com os critérios anteriormente especificados (ver Capítulo 2, Metodologia, p.34), realizou-se um cálculo para identificar o percentual de participantes exitosos em cada um destes quesitos verificados. O procedimento escolhido para chegar aos resultados foi averiguar se os participantes haviam realizado melhorias em suas interpretações quesito a quesito. No caso do andamento, por exemplo, foi considerada exitosa a interpretação que houvesse sido realizada com andamento mais próximo do indicado na partitura em comparação com a interpretação anterior. Concernente aos erros, considerou-se como mais eficiente a interpretação em que o número de erros foi inferior a interpretação

anterior. Relativo aos quesitos avaliados pelos juízes externos, foram consideradas bem-sucedidas as execuções que obtiveram a média de notas mais alta em comparação com a média obtida na avaliação da interpretação do excerto anterior. Deste modo realizou-se o cálculo percentual de cada um dos grupos. Estes dados foram levantados com a finalidade de comparar o percentual de êxito na evolução dos sujeitos dos dois grupos nos três trechos da pesquisa, objetivando descobrir se houve eficácia dos GPADEs nas práticas das LMPVs neste trabalho.

Referente à evolução dos organistas da pesquisa entre os Trechos I e II, observou-se um percentual maior de melhora nos integrantes do GE nos quesitos Andamento, Erros de Melodia e Erros na voz do baixo. Entretanto, evidenciou-se um percentual de melhorias maior no GC entre todos os demais aspectos, como é possível observar no Quadro 128, abaixo.

Quadro 128. Percentual de melhoramento dos participantes organistas do Trecho I para o Trecho II

Aspecto analisado	Percentual de melhora do Grupo Experimental	Percentual de melhora do Grupo Controle
Andamento	83,33%	50%
Erros de melodia	66,67%	50%
Erros nas vozes internas	50%	66,67%
Erros na voz do baixo	66,67%	50%
Manutenção de pulso rítmico	33,33%	83,33%
Construção de fraseado	66,67%	83,33%
Articulação desenvolvida	50%	66,67%
Geral das notas	33,33%	83,33%
Geral de erros	66,67%	83,33%

Relativo aos pianistas, de acordo com o Quadro 129, página 212, os participantes pertencentes ao GE obtiveram percentual superior de êxito apenas no quesito Fraseado. Nos demais aspectos evidenciou-se um percentual de progresso maior entre os participantes do GC.

Quadro 129. Percentual de melhoramento dos participantes pianistas do Trecho I para o Trecho II

Aspecto analisado	Percentual de melhora do Grupo Experimental	Percentual de melhora do Grupo Controle
Andamento	40%	66,67%
Erros de melodia	60%	83,33%
Erros nas vozes internas	0%	33,33%
Erros na voz do baixo	40%	66,67%
Manutenção de pulso rítmico	40%	66,67%
Construção de fraseado	40%	16,67%
Articulação desenvolvida	40%	50%
Geral das notas	40%	50%
Geral de erros	40%	100%

Atinente às comparações das interpretações dos organistas entre os Trechos I e III, conforme o Quadro 130 (abaixo), os sujeitos integrantes do GE tiveram o mesmo percentual de erros que os participantes do GC nos aspectos Erros de melodia e Articulação desenvolvida. Nos demais quesitos, apresentaram melhores resultados os participantes do GC.

Quadro 130. Percentual de melhoramento dos participantes organistas do Trecho I para o Trecho III

Aspecto analisado	Percentual de melhora do Grupo Experimental	Percentual de melhora do Grupo Controle
Andamento	66,67%	83,33%
Erros de melodia	66,67%	66,67%
Erros nas vozes internas	16,67%	66,67%
Erros na voz do baixo	50%	66,67%
Manutenção de pulso rítmico	33,33%	100%
Construção de fraseado	50%	100%
Articulação desenvolvida	50%	50%
Geral das notas	66,67%	100%
Geral de erros	33,33%	83,33%

Concernente aos pianistas, os sujeitos do GE tiveram melhores percentuais de resultados apenas nos quesitos Andamento e Manutenção do pulso rítmico. Os

demais aspectos tiveram melhores resultados, de acordo com esta análise, pelos participantes do GC, como pode ser observado no quadro abaixo (Quadro 131).

Quadro 131. Percentual de melhoramento dos participantes pianistas do Trecho I para o Trecho III

Aspecto analisado	Percentual de melhora do Grupo Experimental	Percentual de melhora do Grupo Controle
Andamento	80%	50%
Erros de melodia	60%	100%
Erros nas vozes internas	20%	33,33%
Erros na voz do baixo	60%	66,67%
Manutenção de pulso rítmico	80%	50%
Construção de fraseado	40%	83,33%
Articulação desenvolvida	20%	66,67%
Geral das notas	40%	83,33%
Geral de erros	60%	100%

Embora, através destas comparações entre os GE e GC, não se demonstre benefícios visíveis das interferências dos GPADEs no melhoramento das habilidades de LMPV dos sujeitos pertencentes ao GE, relatos extraídos das entrevistas sugerem que a utilização dos guias possa constituir-se uma ferramenta proveitosa para o desenvolvimento da LMPV se utilizada em um estudo sistemático com duração maior, como sugerem autores discutidos em nossa bibliografia. Dois participantes, Jocy e Ugarte, informaram que pretendem utilizar as dicas dos GPADEs em momentos futuros de suas práticas. Ademais, para uma medição mais equilibrada, talvez fosse necessário submeter todos os participantes a um projeto controle e um projeto experimental posteriormente, com a finalidade de medir a evolução individual de cada um dos sujeitos em dois tipos de cenários de pesquisa distintos.

Apesar da maioria dos participantes considerar ser importante a tarefa de ler à primeira vista, poucos dedicam momentos semanais para o estudo da habilidade. Os relatos da maioria dos participantes demonstram o intento em desenvolver um estudo sistemático em LMPV, porém, estes estudantes não encontram espaço para este estudo dentro das estruturas curriculares universitárias, relatos que vão ao encontro de pesquisas brasileiras sobre a ausência do estudo de leitura à primeira

vista no contexto curricular universitário (RAMOS, 2005; UNGLAUB, 2006; FIREMAN, 2010, COSTA, 2011, ARÔXA, 2013,). Alguns participantes relataram inclusive sentirem-se frustrados por não possuírem uma LMPV satisfatória.

Aspectos de ansiedade e nervosismo foram relatados por quatro participantes (Heitor, Radamés, Sofia e Vânia) como fator prejudicial na execução das LMPVs desta pesquisa. Conquanto não se consiga mensurar o fator de ansiedade dos participantes nesta pesquisa, acredita-se que o nervosismo dos estudantes possa ter afetado negativamente seus desempenhos neste estudo.

Alguns participantes relataram que o tempo para a leitura visual anterior à prática da LMPV foi muito curto para a realização das atividades solicitada de LMPV. Em contraposição, outros sujeitos da pesquisa escolheram iniciar a execução dos trechos antes do tempo oferecido encerrar-se. Todavia, acreditamos que talvez o tempo de leitura visual pudesse ter sido livre, oportunizando um maior tempo de observação para os participantes, respeitando as diferenças de compreensão e período de resposta aos estímulos de cada um dos sujeitos da pesquisa.

As interpretações satisfatórias constatadas pela interpretação de um estudante de extensão e outro de graduação confirmam que o nível de expertise na tarefa de ler à primeira vista não depende necessariamente do grau de formação do instrumentista e do tempo de estudo de leitura ao instrumento, como pôde ser comprovado com Radamés e Jocy, estudantes de extensão e graduação, respectivamente, confirmando o mesmo dado encontrado em pesquisa anterior realizada com organistas (ROCHA, 2013).

Apontamentos específicos foram observados em alguns participantes do GE. Camargo cometeu menos erros na melodia e no baixo no decorrer das interpretações dos Trechos II e III. Segundo o apontamento de Sloboda (2008, p.117), “a arte de conduzir uma leitura à primeira vista satisfatória é saber quais as partes da música devem ser salientadas para o ouvinte, criando-se uma impressão de exatidão do ouvinte, mas que está, de fato, longe de ser totalmente fiel à partitura”. Pode-se deduzir, portanto, que Camargo obteve melhoras no Trecho II ao utilizar os GPADEs. Referente à Dinorá, também pertencente ao GE, embora a participante tenha relatado que os guias atrapalharam sua LMPV, observou-se a diminuição da quantidade de erros e o aumento do andamento na sua interpretação do Trecho II. Sua afirmação em comparação com os dados pode ser questionada, visto que sua interpretação no trecho em que ocorreu a interferência dos guias foi

superior à interpretação anterior. Mariza obteve clara evolução após a utilização dos guias, sendo que a quantidade de erros diminuiu para mais da metade em comparação com o trecho anterior, assim como foi observado aumento de andamento na interpretação. Oliveira não cometeu erros nas vozes da melodia e do baixo no decorrer da interpretação do trecho com interferência dos guias e Quantz diminuiu significativamente a quantidade de erros após o uso dos guias. Tona também cometeu menos erros após o uso dos guias, especialmente na melodia e voz do baixo. Esses dados sugerem que após a utilização dos guias, os participantes do GE cometeram menos erros na melodia e na voz do baixo.

CONCLUSÃO

Constatou-se nesta pesquisa que a maioria dos participantes possui amplo interesse em desenvolver estudos sistemáticos para o melhoramento da habilidade de ler à primeira vista. Alguns estudantes relataram sentirem-se frustrados por não conseguir desenvolver a habilidade com competência. Os aspectos musicais considerados mais difíceis foram os fatores mecânicos e aqueles referentes à topografia do instrumento. Dificuldades relacionadas ao tempo (manutenção de ritmo, variações rítmicas e execução de ritmos complexos) também foram citadas como circunstâncias difíceis para muitos. Referente às observações nos momentos de leitura visual precedente à prática da leitura à primeira vista, aspectos melódicos predominaram entre os relatos dos organistas, seguidos de aspectos topográficos e mecânicos, e observação do conteúdo harmônico dos trechos. Concernente aos pianistas, de acordo com os relatos fornecidos em entrevista, predominaram as observações do conteúdo harmônico, seguidos de aspectos relacionados ao ritmo e melodia.

A média geral do andamento realizado nos trechos da pesquisa foi 63,5% mais baixa do que o sugerido na partitura. A tendência dos participantes foi de executar os trechos com o andamento progressivamente mais rápido entre os três trechos, sendo que o Trecho III foi realizado, em média, 4% mais rápida do que o Trecho I. Ademais, os pianistas tiveram a média de andamento, na execução dos trechos, cerca de 6% mais alta do que os organistas. Constatou-se, também, que os participantes do Grupo Experimental tiveram a média de andamento superior se comparado a do Grupo Controle, assim como um aumento de andamento superior do primeiro para o terceiro trecho.

A média geral de erros foi de 8,78 equívocos por trecho. Constatou-se um decréscimo progressivo de erros entre o primeiro e terceiro trechos. Os organistas cometeram cerca de 3 erros a mais por trecho do que os pianistas. A média de erros entre os Trechos II e III foi a mesma entre os organistas. Os participantes do Grupo Experimental foram os que obtiveram a menor média de erros, realizando cerca de 8,24 erros por trecho contra 9,28 erros por trecho do Grupo Controle.

Os tipos de erros predominantes nas execuções foram os erros na voz do baixo, contemplando 38,45% do total de erros. Dentre os instrumentistas, os que mais cometeram erros na voz de baixo foram os organistas, possivelmente pela

dificuldade relatada por estes instrumentistas na realização da pedaleira. Os índices de erros dos estudantes de pós-graduação foram consideravelmente menores se comparados aos dos demais, sendo os mestrandos os com menos erros.

Observou-se, ao longo da análise das interpretações, que na maior parte das execuções quando os estudantes cometiam erros em uma das vozes, tendiam a errar as demais, sendo que os erros de uma voz comprometiam as outras e a fluência musical daquela parte da música. Outrossim, verificou-se uma constante tentativa de retorno às partes equivocadas das interpretações em busca de efetuar correções.

Concernente às avaliações dos juízes externos dos quesitos de manutenção do pulso rítmico, construção de fraseado e articulação desenvolvida, os estudantes de pós-graduação obtiveram as melhores avaliações das execuções dos trechos. As médias mais altas foram conferidas aos estudantes de mestrado.

Averiguou-se que as médias das avaliações foram progressivamente melhorando trecho a trecho. Os pianistas obtiveram médias mais altas das execuções, se comparados com os organistas. Todavia, os organistas do Grupo Experimental obtiveram médias mais altas do que os pianistas do mesmo grupo. As médias dos participantes do Grupo Experimental foram mais altas do que as do Grupo Controle. Entretanto, o percentual de aumento de média trecho a trecho foi maior dentre os integrantes do Grupo Controle.

Referentes aos Guias Para Auxílio De Execução (GPADEs), 81,82% dos participantes do Grupo Experimental consideraram que os guias auxiliaram a suas interpretações dos trechos na pesquisa. Alguns participantes informaram que mudaram seu ponto de vista referente à leitura à primeira vista depois de participarem desta pesquisa, relatando que a participação nas sessões deste estudo instigou-os e estimulou-os a praticar leitura à primeira vista como forma de estudo.

Estudos brasileiros encontrados ao longo desta pesquisa relatam uma escassez do desenvolvimento de leitura à primeira vista nos componentes curriculares nos ambientes de ensino universitário brasileiros. Embora haja uma carência do desenvolvimento da habilidade no âmbito acadêmico, estudos sugerem que há demanda de interesse em desenvolver a habilidade por parte dos estudantes, como se comprovou também nesta pesquisa através do relato dos participantes.

De acordo com vários relatos, houve pouco tempo para absorver as informações fornecidas no momento de leitura visual prévia do Trecho II. Em função das declarações da maior parte dos participantes do Grupo Experimental, o tempo para observação foi insuficiente para contemplar todos os aspectos presentes nos guias.

Aspectos de nervosismo, relatados por alguns participantes, podem ter afetado as interpretações. Contudo, não foram encontradas ferramentas de análise adequadas para averiguar os impactos gerados por aspectos de ansiedade neste estudo.

De acordo com os resultados desta pesquisa, o nível de expertise em LMPV não se mostrou necessariamente relacionado ao grau de formação, tampouco ao tempo de experiência em leitura musical. Este dado vai ao encontro de pesquisa realizada anteriormente com organistas (ROCHA, 2013).

Foi observado um melhoramento considerável do andamento dos trechos dos participantes do Grupo Experimental, possivelmente provindo das interferências dos GPADEs. Todavia, referente à melhora no índice de erros ou nos aspectos de manutenção do pulso rítmico, construção de fraseado e articulação desenvolvida, não há como evidenciar que os GPADEs tenham colaborado efetivamente nas interpretações dos participantes do Grupo Experimental de acordo com o percentual de melhoramento de performance entre os trechos obtidos na análise desta pesquisa. Entretanto, observou-se nos resultados da pesquisa que os participantes do Grupo Experimental (que sofreram a influência dos guias) foram os que obtiveram menor média de erros e as melhores médias de eficácia pelas avaliações dos juízes externos. Ademais, os dados encontrados na pesquisa sugerem que após o uso dos GPADEs, os participantes do Grupo Experimental cometeram consideravelmente menos erros na melodia e na voz do baixo, sugerindo que a influência dos guias beneficiou as interpretações dos participantes no trecho em questão.

Tomando como base os questionamentos apresentados na introdução deste trabalho, acredita-se que o estímulo a uma leitura à primeira vista mais consciente e analítica pode auxiliar nesta tarefa em estudantes universitários de música. De acordo com os relatos dos participantes, os resultados desta pesquisa e o aporte dos estudos em leitura à primeira vista apontam que o desenvolvimento de estratégias baseadas na construção analítica musical de determinados materiais

musicais podem promover um aprimoramento no desenvolvimento de estudantes e profissionais de música em busca de um melhoramento da habilidade de ler à primeira vista.

Atinente ao segundo questionamento, constata-se que o aprimoramento da leitura à primeira vista através da análise musical pode ser possível, todavia, provavelmente será mais eficaz se realizado em um estudo a longo prazo com estudantes de música. De acordo com o aporte científico encontrado em pesquisas de outros autores e dos resultados deste trabalho, constata-se que é necessário desenvolver e estimular não só a compreensão de aspectos analíticos da música, mas também contemplar aspectos motores e de conhecimento de repertório, visto que esses fatores dependem intrinsecamente um do outro para a realização proficiente da tarefa de ler música à primeira vista.

Pretende-se com este estudo estimular o interesse de profissionais e estudantes de música pelo aprimoramento e construção de pesquisas sobre a temática. Ademais, espera-se que este trabalho ajude a impulsionar estudantes e professores de música a demandarem práticas de desenvolvimento da habilidade de leitura à primeira vista nos currículos de ensino musical universitário.

REFERÊNCIAS

ALVES, Alda Judith. O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. **Cad. Pesquisa**, São Paulo, n. 77, p. 53-61, maio 1991.

ARÔXA, Ricardo Alexandre de Melo. **Leitura à primeira vista: perspectivas na formação do violonista**. 2013. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

BANTON, Louisie J. The role of visual and auditory feedback during the sight-reading of music. **Psychology of Music**, n. 23, p. 3-16, 1995.

BOGO, Danilo. Aplicação de conceitos da psicologia cognitiva na construção de automatismos na leitura musical. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.16, 209p, n.1, 2016.

COSTA, José Francisco da. **Leitura à primeira-vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa**. 2011. 295 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

DANIEL, Ryan. Self-assessment in performance. *British Journal of Music Education*, n. 18, p 215-226, 2001.

DRAI-ZERBID, Véronique; BACCINO, Thierry; BIGAND, Emmanuel. Sight-reading expertise: Cross-modality integration investigated using eye tracking. **Psychology of Music**. n.40 (2), p. 216-235, 2011.

ELLISON, S; BARWICK, V.; FARRANT, T. Designing Effective Experiments. In: **Practical Statistics for the analytical Scientist: A Bench Guide**. 2 ed. LGC Limited, 2009. Cap. 8, p.114-118.

FIREMAN, Milson Casado. **Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo**. 2010. 225 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. O papel da memória na leitura à primeira vista. In: IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4., 2008, São Paulo. **Anais do Simpósio**. São Paulo: SIMCAM, 2008. p. 374-379.

_____. O ensino da leitura musical à primeira vista: sugestões da literatura de pesquisa. **Revista Musifal**. N.1. 2010. Disponível em: <http://www.revista.ufal.br/musifal/O%20ensino%20da%20leitura%20musical%20%C3%A0%20primeira%20vista.pdf>>. Acesso em: jan. 2017.

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. 1999.

GABRIELSSON, Alf. Music performance at the millennium. **Psychology of Music**, v. 31, n. 3, p. 221-272. 2003.

GINGRAS, Bruno; McADAMS, Stephen; SCHUBERT, Peter. Effects of musical texture, performer's preparation, interpretative goals, and musical competence on error patterns in organ performance. **International Symposium on Performance Science**. 2007. p. 259-264.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011. 107p.

GONÇALVES, Alexandre; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. A Leitura Musical à Primeira Vista nos cursos de música de Universidade Brasileiras da região Sul: um estudo com base na teoria sociocognitiva sobre processos de ensino/aprendizagem. In: XVII Encontro Regional Sul da ABEM, 17., 2016, Curitiba. **Anais do evento**. Curitiba, 2016.

GORDON, Edwin E. **Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões**. Tradução de Maria de Fátima Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 513p.

HAYWARD, Carol M.; GROMKO, Joyce Eastlund. Relationships Among Music Sight-Reading and Technical Proficiency, Spatial Visualization, and Aural Discrimination. **Journal of Research In Music Education**, v. 57, n. 1, p. 26-36. 2009.

JØRGENSEN, Harold. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (Org.). **Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance**. 1. ed. New York: Oxford University Press Inc., 2004. Cap. 5, p. 85-103.

LEHMANN, Andreas C.; ERICSSON, K. Anders. Performance without preparation: structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance. **Psychomusicology**, 15, p. 1-29. 1996.

LEHMANN, Andreas C.; McARTHUR, Victoria. Sight-reading. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press Inc., 2002. p. 135-150.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. Reading or Listening and Remembering. In: **Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills**. New York: Oxford University Press, 2007. Cap. 6, p. 114-117.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. 11. Ed. São Paulo: EPU, 1986. 99p.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 7. Ed. São Paulo: Atlas, 2012. 277p.

OTUTUMI, Cristiane H. Vital. Considerações iniciais sobre leitura à primeira vista, memorização e a disciplina Percepção Musical. In: V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 5., 2011. **Anais do evento**. 2011. p. 1-18.

PAIVA, Sérgio di; RAY, Sonia. O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para a leitura à primeira vista. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 16., 2006. **Anais do evento**. 2006. p.1063-1069.

PASTORINI, Eduardo Vagner Soares. **Leitura à primeira vista no violão: Um estudo com alunos de graduação**. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. **Leitura à primeira vista ao violão: Três estudos de caso em diferentes contextos acadêmicos com estudantes e violonistas profissionais.** 2016. 192 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PERDOMO-GUEVARA, Elsa. Quando o instrumento se interpõe entre o intérprete e a obra musical. In: I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 1., 2005, Curitiba. **Anais do evento.** Curitiba: Deartes-UFPR, 2005. p. 199-204.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. **Pesquisa em Música e Educação.** Rio de Janeiro: Edição da autora, 1983. 119p.

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. 2005. 235f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **A leitura à primeira vista e o ensino do piano.** 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo.

ROCHA, A. F. Leitura à primeira vista com organistas: um estudo com a execução de trechos homofônico e polifônico. 2013. 81f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. Análise de parâmetros musicais pertinentes à prática de leitura à primeira vista por estudantes de graduação em música. In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais do evento.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p.1087-1094.

RUIVO, Cinthia. **O pianista colaborador: um estudo com os alunos do Bacharelado em Instrumento – piano da UDESC.** 2015. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SLOBODA, John A. The eye-hand span: an approach to the study of sight-reading. **Psychology of Music**, n. 2, p. 4-10. 1974.

_____. *A Mente Musical – a psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008. 384p.

THOMPSON, Sam; LEHMANN, Andreas C. Strategies for sight-reading and improvising music. In: WILLIAMON, Aaron (Org.). **Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance**. 1. ed. New York: Oxford University Press Inc., 2004. Cap. 8, p.143-159.

UNGLAUB, Ailyn da Rocha. **Um olhar reflexivo sobre a leitura musical à primeira vista realizada por pianistas**. 2006. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

WATERS, Andrew J.; TOWNSEND, Ellen; UNDERWOOD, Geoffrey. Expertise in musical sight-reading: a study of pianists. **British Journal of Psychology**, v. 89, p. 123-149. 1998.

WATERS, A.; UNDERWOOD, G. Eye movements in a simple music reading task: a study of expert and novice musician. **Psychology of Music**, v. 26, p. 46-60. 1998.

WATERS, A. J.; UNDERWOOD, G.; FINDLAY, J.M. Studying expertise in music reading: use of a pattern-matching paradigm. **Perception & Psychophysics**, v. 59, n. 4, p. 477-488. 1997.

ZABALA, Antoni. A aprendizagem dos conteúdos procedimentais. In: **A prática educativa: como ensinar**. Tradução Ernani F. Da F. Rosa. 1. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998. 224p.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO FORNECIDO AOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

Questionário sobre leitura à primeira vista

Idade: _____

Instrumento principal: _____

Segundo instrumento (se houver): _____

Outros instrumentos (se houver): _____

Qual é o seu curso na UFRGS?

Qual é o ano e o semestre que você ingressou no curso?

Qual semestre do seu instrumento principal você está cursando no momento?

No caso de aluno de Extensão, quantos semestres você cursou até o momento?

1- Há quantos anos você toca algum instrumento musical?

2- Há quantos anos você toca seu instrumento principal?

3- Você estuda música (aulas com professor) há quanto tempo?

4- Como considera sua leitura à primeira vista?

() excelente () boa () regular () ruim () muito ruim

5- Você lê à primeira vista com que frequência?

6- Você já praticou leitura à primeira vista em aula (com professor)? Se sim, por quanto tempo e com qual frequência?

7- Você pratica leitura à primeira vista sozinho(a) como forma de estudo? Se sim, de qual forma e com que frequência?

Obrigado pela participação!

APÊNDICE B – PARTITURAS DOS TRECHOS UTILIZADOS NA PESQUISA

Trecho I

$\text{♩} = 120$

Órgão

8

8

15

15

Trecho I

♩ = 120

Piano

7

13

Trecho II

$\bullet = 120$

Órgão

The musical score is for an organ and is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 13. The third system contains measures 14 through 14. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. The organ part is indicated by the word 'Órgão' on the left. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system shows a steady eighth-note melody in the right hand and a bass line of chords and eighth notes. The second system continues the melody with some eighth-note runs and a more active bass line. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass note.

Trecho II

$\bullet = 120$

Piano

6

12

Trecho III

$\bullet = 120$

Órgão

8

8

15

15

Trecho III

♩ = 120

Piano

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 120. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-6) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 7-12) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 13-18) concludes the piece with a double bar line. The word 'Piano' is written to the left of the first system.

APÊNDICE C – GUIAS PARA AUXÍLIO DE EXECUÇÃO DOS TRECHOS

- GPADE A – órgão

30''

Trecho II

Órgão

The musical score is titled "Trecho II" and is for an organ. It is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of three systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The second system has a grand staff and a separate bass staff. The third system has a grand staff and a separate bass staff. Red circles and boxes highlight specific notes and measures for execution guidance.

Measures 1-6: The first system shows the beginning of the piece. The tempo marking is $\text{♩} = 120$. The key signature is two flats. The time signature is 4/4. The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Red circles and boxes highlight specific notes and measures for execution guidance.

Measures 7-13: The second system shows measures 7 through 13. The music continues with the same melodic and bass lines. Red circles and boxes highlight specific notes and measures for execution guidance.

Measures 14: The third system shows measure 14. The music concludes with a final chord. Red circles and boxes highlight specific notes and measures for execution guidance.

- GPADE A – piano

Trecho II

Piano

The image shows a handwritten musical score for a piano piece titled "Trecho II". The score is written in 3/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef, and the key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as "♩ = 120". The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The score is annotated with blue ink, including a tempo marking "♩ = 120" at the beginning, and various notes and rests are marked with blue dots and stems. Red boxes highlight the key signature and time signature in the piano part of each system. The piece ends with a double bar line at the end of the third system.

- GPADE B – órgão

Trecho II

Órgão

$\bullet = 120$

7

14

14

The image shows a musical score for an organ, titled "Trecho II". The score is written for three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. A tempo marking of $\bullet = 120$ is indicated in a red box at the top. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 7, and 14). Red circles highlight the key signature and time signature in each system. The first system (measures 1-6) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the first bass clef staff. The second system (measures 7-13) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 14-14) shows the final measure of the excerpt. The bass line in the first two systems is highlighted in yellow.

- GPADE B – piano

Trecho II

Piano

$\text{♩} = 120$

6

12

- GPADE C – órgão

Trecho II

PARTE A

Órgão

$\text{♩} = 120$

inversão

7

PARTE B

14

- GPADE C – piano

Trecho II

Parte A

♩ = 120

Piano

Parte B

6

12

inversão

APÊNDICE D – DESCRIÇÃO DAS AVALIAÇÕES DOS JUÍZES EXTERNOS

A seguir constam os detalhamentos referentes às avaliações dos juízes externos para as interpretações dos trechos pelos participantes da pesquisa.

01 Interpretações de Armando

01.1 Trecho I – Armando

Armando recebeu qualificações dos Avaliadores 01, 03 e 05. Referente à manutenção do pulso rítmico no Trecho I, o Avaliador 01 entendeu que houve flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho. O Avaliador 03 considerou que houve bastante flutuação rítmica, mas se compreendeu o sentido musical na maior parte do trecho. Por fim, para o Avaliador 05 não foi possível compreender o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.

Na construção do fraseado, para o Avaliador 01 é possível observar a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância. Já para o Avaliador 03, identifica-se a construção de fraseados no trecho, mas com alguns erros de execução. Todavia, para o Avaliador 05, não se identifica consciência na construção de fraseados ao longo da interpretação do trecho.

Sobre a articulação desenvolvida no Trecho I, os Avaliadores 01 e 03 opinaram que aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o sujeito cometeu alguns erros que, em algumas vezes, comprometeram a interpretação dessas articulações. Contudo, para o Avaliador 05, o intérprete não se preocupou com as articulações, sendo que *legati* e *stacatti* foram apresentados de maneira aleatória.

01.2 Trecho II – Armando

A respeito do Trecho II, os Avaliadores 01 e 03 consideraram que o participante flutuou bastante ritmicamente, todavia foi possível a compreensão do sentido musical na maior parte do trecho. Já para o Avaliador 05, ocorreu muita flutuação rítmica e não foi compreensível o sentido musical em alguns compassos.

A construção do fraseado na interpretação foi realizada em alguns momentos, mas sem constância, segundo os Avaliadores 01 e 03. Não obstante, para o Avaliador 05, não se identifica consciência na construção de fraseados ao longo da interpretação.

Concernente à articulação desenvolvida, o Avaliador 01 entendeu que aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o sujeito cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas. Já o Avaliador 03 julgou que se observa controle de articulações apenas em parte da interpretação. Por outro lado, o Avaliador 05 reflexionou que Armando aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que *legati* e *stacatti* foram executados de maneira aleatória.

01.3 Trecho III – Armando

Não houve flutuação rítmica do trecho, segundo o Avaliador 01. Porém, o Avaliador 03 considerou que houve bastante flutuação rítmica, embora seja compreensível o sentido musical na maior parte do trecho. Já o Avaliador 05 entendeu que houve muita flutuação e não foi possível compreender o sentido musical em alguns compassos.

Para o Avaliador 01, a construção de fraseado é identificável, embora haja alguns erros de execução. Para o Avaliador 03, é observável a construção de fraseados em alguns momentos, mas sem constância. Porém, para o Avaliador 05, aparentemente não houve preocupação com os fraseados, embora tenha-se notado algumas ideias de frases no trecho.

Por fim, os Avaliadores 01 e 03 consideraram que aparentemente houve preocupação por parte do participante com o controle de articulação, contudo, Armando cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas. Entretanto, para o Avaliador 05, o participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que os *legati* e *staccati* foram apresentados de maneira aleatória no Trecho III.

02 Interpretações de Bruno

02.1 Trecho I – Bruno

No que concerne à manutenção de pulso rítmico no Trecho I, todos os avaliadores consideraram a interpretação do participante da mesma forma, ou seja, julgaram que houve muita flutuação rítmica e não se compreendeu o sentido musical em alguns compassos. Todavia, referente à construção de fraseado, os avaliadores divergiram, conforme o quadro abaixo:

Quadro 132. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Bruno

Avaliadores 07 e 10	Aparentemente não há preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases.
Avaliador 02	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Em relação à articulação desenvolvida, as opiniões dos avaliadores foram as seguintes:

Quadro 133. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Bruno

Avaliadores 02 e 07	O participante aparentemente não se preocupa com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> são apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 10	Nota-se diferentes articulações no trecho, contudo, não se observa coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

02.2 Trecho II – Bruno

Referente à manutenção de pulso rítmico, os três avaliadores atribuíram diferentes conceitos para a interpretação do Trecho II, conforme o quadro abaixo:

Quadro 134. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte

Avaliador 10	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 07	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 02	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Sobre a construção de fraseado, os avaliadores também apresentaram diferentes avaliações:

Quadro 135. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II do Participante Bruno

Avaliador 10	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 07	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 02	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Para os três avaliadores, Bruno aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que *legatti* e *stacatti* foram apresentados de maneira aleatória no trecho.

02.3 Trecho III – Bruno

Os três avaliadores consideraram que houve bastante flutuação rítmica no trecho, mas se compreendeu o sentido musical na maior parte da peça. Todavia, tiveram opiniões distintas em relação à construção do fraseado, como pode ser observado no Quadro 136, abaixo.

Quadro 136. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Bruno

Avaliador 10	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 02 e 07	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Por fim, referente à articulação desenvolvida, as opiniões dos avaliadores podem ser observadas no Quadro 137, página 243.

Quadro 137. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Bruno

Avaliador 02 e 07	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 10	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

03 Interpretações de Camargo

03.1 Trecho I - Camargo

Sobre a manutenção de pulso rítmico, as avaliações constam no Quadro 138, a seguir.

Quadro 138. Manutenção do pulso rítmico na avaliação do Trecho I de Camargo

Avaliador 09 e 12	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 07	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Referente à construção de fraseados, as avaliações foram as seguintes podem ser observadas no quadro da página seguinte (Quadro 139).

Quadro 139. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I de Camargo

Avaliador 07 e 12	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 09	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho da flutuação rítmica.

No que concerne à articulação desenvolvida, as avaliações foram as que constam no seguinte quadro:

Quadro 140. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I de Camargo

Avaliador 07	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas reapresentações dos materiais.
Avaliador 09	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 12	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

03.2 Trecho II – Camargo

A seguir, no Quadro 141 (abaixo), observa-se as avaliações referentes à manutenção de pulso rítmico de Camargo no Trecho II.

Quadro 141. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo

Avaliador 07	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 09	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.
Avaliador 12	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Assim como ocorreu referente à manutenção do pulso rítmico, todos os avaliadores divergiram em suas respostas no que concerne à construção de fraseado de Camargo no Trecho II, como pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 142. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo

Avaliador 07	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 09	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 12	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

A articulação desenvolvida pelo participante teve as avaliações dispostas no quadro a seguir (Quadro 143, página 245).

Quadro 143. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Camargo

Avaliador 07 e 09	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 12	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

03.3 Trecho III – Camargo

Todos os avaliadores consideraram que ocorreram flutuações rítmicas esporádicas no Trecho III, não comprometendo o sentido musical do trecho. As avaliações referentes à construção de fraseado podem ser observadas no quadro abaixo.

Quadro 144. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Camargo

Avaliador 07 e 12	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 09	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

Conforme o Quadro 145, a seguir, os avaliadores divergiram em suas avaliações referente à articulação desenvolvida por Camargo no Trecho III.

Quadro 145. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Camargo

Avaliador 07	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 09	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 12	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

04 Interpretações de Dinorá

04.1 Trecho I – Dinorá

Referente à manutenção do pulso rítmico, todos os avaliadores consideraram que não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música. Frente à construção de fraseado do Trecho II, as opiniões dos avaliadores podem ser observadas no quadro abaixo.

Quadro 146. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 06	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.
Avaliador 08	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Referente à articulação desenvolvida por Dinorá no segundo trecho, os avaliadores apontaram as considerações observadas no Quadro 147 (a seguir).

Quadro 147. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 06	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas reapresentações.
Avaliador 08	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

04.2 Trecho II – Dinorá

Abaixo, Quadro 148, observa-se as avaliações dos juízes externos, referente à manutenção do pulso rítmico da interpretação de Dinorá do Trecho II.

Quadro 148. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 06	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.
Avaliador 08	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Referente à construção de fraseado de Dinorá, os avaliadores apontaram os seguintes pareceres (Quadro 149, página 247).

Quadro 149. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 06	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.
Avaliador 08	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Houve unanimidade na avaliação da articulação desenvolvida no Trecho II, tendo todos os juízes considerado que o controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas reinterpretações.

04.3 Trecho III – Dinorá

Sobre a manutenção do pulso rítmico, as avaliações dos juízes foram as seguintes:

Quadro 150. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 06	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.
Avaliador 08	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

No que concerne à construção de fraseado, todos os avaliadores elencaram itens distintos, conforme é demonstrado no Quadro 151, a seguir.

Quadro 151. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá

Avaliador 05	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 06	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.
Avaliador 08	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Por fim, referente à articulação desenvolvida, os juízes consideraram os pareceres que constam no Quadro 152 (página 248)

Quadro 152. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Dinorá

Avaliador 05 e 08	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.
Avaliador 06	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas representações.

05 Interpretações de Esther

05.1 Trecho I – Esther

No que concerne à manutenção do pulso rítmico, todos os avaliadores responderam que ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho. Sobre a construção de fraseado, os apontamentos podem ser observados no quadro abaixo:

Quadro 153. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Esther

Avaliador 04 e 07	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 10	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Referente à articulação desenvolvida, as qualificações foram as seguintes, os apontamentos dos avaliadores constam no Quadro 154, abaixo.

Quadro 154. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Esther

Avaliador 04	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.
Avaliador 07 e 10	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

05.2 Trecho II – Esther

Todos os avaliadores consideraram que houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho. Referente à construção de fraseado, os Avaliadores 04 e 07 tiveram a mesma opinião, divergindo do Avaliador 10, conforme se observa abaixo no Quadro 155.

Quadro 155. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Esther

Avaliador 04 e 07	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 10	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Frente à articulação desenvolvida, as avaliações constam no Quadro 156, a seguir.

Quadro 156. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Esther

Avaliador 04 e 07	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 10	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

05.3 Trecho III – Esther

Todos os avaliadores consideraram que ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do Trecho III, assim como todos consideraram que foi possível a identificação da construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução. Referente à articulação desenvolvida, os posicionamentos dos juízes externos foram:

Quadro 157. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Esther

Avaliador 07	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 04 e 10	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

06 Interpretações de Francisca

06.1 Trecho I – Francisca

Todos os avaliadores consideraram que não houve flutuação rítmica considerável na interpretação do Trecho I pela participante, sem prejuízo algum para o entendimento da música. Referente à construção de fraseado, os juízes consideraram que ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho. Respectivo à articulação desenvolvida, os apontamentos podem ser vistos no quadro abaixo:

Quadro 158. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Francisca

Avaliador 16 e 23	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.
Avaliador 17	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

06.2 Trecho II - Francisca

Todos os avaliadores consideraram que não houve flutuação rítmica considerável no segundo trecho, sem prejuízo algum para o entendimento da música. No que concerne à construção de fraseado da participante no Trecho II, os apontamentos avaliadores foram os presentes no quadro abaixo:

Quadro 159. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Francisca

Avaliador 23	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 16 e 17	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

À articulação desenvolvida pela participante, foram atribuídos os conceitos dispostos no Quadro 160, página 251.

Quadro 160. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Francisca

Avaliador 23	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.
Avaliador 16 e 17	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

06.3 Trecho III – Francisca

Todos os avaliadores consideraram que não houve flutuação rítmica considerável na interpretação do Trecho III, sem prejuízo algum para o entendimento da música. Referente à construção fraseado, os apontamentos podem ser observados a seguir, no Quadro 162.

Quadro 161. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Francisca

Avaliador 23	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 16 e 17	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Sobre a articulação desenvolvida por Francisca, todos os avaliadores consideraram que o controle das articulações foi aparentemente consciente, considerando que Francisca interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

07 Interpretações de Gilberto

07.1 Trecho I – Gilberto

Referente à manutenção do pulso rítmico, os juízes divergiram em suas atribuições, como pode ser observado no Quadro 163, abaixo.

Quadro 162. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto

Avaliador 15	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 23	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 20	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Referente à construção de fraseado no Trecho I, as opiniões dos avaliadores foram as seguintes:

Quadro 163. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto

Avaliador 15 e 23	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 20	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Concernente à articulação desenvolvida por Gilberto, os juízes atribuíram avaliações conforme o Quadro 165, abaixo:

Quadro 164. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Gilberto

Avaliador 15 e 23	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 20	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas representações.

07.2 Trecho II – Gilberto

Relacionado à manutenção do pulso rítmico por Gilberto no Trecho II, os avaliadores consideraram as seguintes atribuições, conforme Quadro 166, página 253.

Quadro 165. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto

Avaliador 15	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 20 e 23	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

No que concerne à construção de fraseado, as avaliações foram as seguintes:

Quadro 166. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto

Avaliador 15 e 23	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 20	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Frente à articulação desenvolvida pelo participante, as decisões avaliativas dos juízes podem ser observadas no Quadro 168, abaixo.

Quadro 167. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Gilberto

Avaliador 15 e 23	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 20	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

07.3 Trecho III – Gilberto

Referente à manutenção do pulso rítmico, as avaliações dos juízes foram as seguintes:

Quadro 168. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto

Avaliador 15	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 20 e 23	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Na construção de fraseado do Trecho III, os participantes consideraram as seguintes características:

Quadro 169. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto

Avaliador 15 e 23	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 20	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Por fim, em relação à articulação desenvolvida no último trecho, todos os juízes tiveram avaliações distintas referentes à interpretação de Gilberto, como é possível observar no Quadro 171, abaixo.

Quadro 170. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Gilberto

Avaliador 23	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 15	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas representações dos materiais.
Avaliador 20	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas representações.

08 Intepretações de Heitor

08.1 Trecho I – Heitor

Todos os avaliadores consideraram que não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica. Referente à construção de fraseado, os Avaliadores 01 e 08 divergiram com a opinião do Avaliador 03, como é possível observar no Quadro 172, a seguir.

Quadro 171. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Heitor

Avaliador 01 e 08	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 03	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

No que concerne à articulação desenvolvida pelo participante no Trecho I, todos os avaliadores qualificaram de maneira distinta, conforme quadro abaixo:

Quadro 172. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Heitor

Avaliador 08	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 01	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 03	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

08.2 Trecho II – Heitor

No que concerne à manutenção do pulso rítmico, os pareceres podem ser observados abaixo:

Quadro 173. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor

Avaliador 08	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 01 e 03	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

Referente à construção de fraseado, todos os avaliadores efetuaram julgamentos distintos, como é possível verificar a seguir no Quadro 175.

Quadro 174. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor

Avaliador 01	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 08	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 03	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Relativo à articulação desenvolvida, os pareceres também foram distintos, como é demonstrado no Quadro 176, página 256.

Quadro 175. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Heitor

Avaliador 08	O sujeito aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 01	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 03	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

08.3 Trecho III – Heitor

Frente à manutenção do pulso rítmico, os pareceres podem ser observados abaixo:

Quadro 176. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor

Avaliador 08	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 01 e 03	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Atinente à construção de fraseado, os avaliadores atribuíram diferentes conceitos à interpretação do participante no Trecho III, como pode ser observado no Quadro 178 (abaixo).

Quadro 177. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor

Avaliador 01	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 08	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 03	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Por fim, concernente à articulação desenvolvida, os apontamentos dos avaliadores podem ser observados no Quadro 179 (página 257).

Quadro 178. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Heitor

Avaliador 01 e 08	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 03	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

09 Interpretações de Igor

09.1 Trecho I – Igor

Sobre a manutenção do pulso rítmico, os apontamentos dos juízes externos podem ser observados abaixo:

Quadro 179. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 01 e 02	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

Os pareceres concernentes à construção de fraseado podem ser observados a seguir, no Quadro 181.

Quadro 180. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 01 e 02	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

A articulação desenvolvida por Igor recebeu os seguintes pareceres, como é possível ser observado no Quadro 182, página 258.

Quadro 181. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Igor

Avaliador 02 e 04	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 01	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas representações dos materiais.

09.2 Trecho II – Igor

Todos os participantes realizaram apontamentos distintos sobre a manutenção do pulso rítmico de Igor em sua interpretação do Trecho II, como se observa no Quadro 183.

Quadro 182. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica
Avaliador 02	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos
Avaliador 01	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho

Frente à construção de fraseado, as avaliações podem ser observadas no Quadro 184, a seguir.

Quadro 183. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 01 e 02	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

A articulação desenvolvida por Igor no Trecho II foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 184. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Igor

Avaliador 02 e 04	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 01	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

09.3 Trecho III – Igor

A manutenção do pulso rítmico teve os seguintes apontamentos pelos juízes externos:

Quadro 185. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 01 e 02	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Referente à construção de fraseado, os avaliadores tiveram pareceres distintos, como é possível observar no Quadro 187, abaixo.

Quadro 186. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor

Avaliador 04	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 01	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 02	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

A articulação desenvolvida de Igor no Trecho III foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 187. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor

Avaliador 02 e 04	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 01	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas representações dos materiais.

10 Intepretações de Jocy

10.1 Trecho I – Jocy

A avaliação dos três juízes externos foi unânime. Todos consideraram que não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música e declararam que o fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho. Também consideraram que o controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que a participante interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

10.2 Trecho II – Jocy

Os apontamentos dos avaliadores referentes à intepretação de Jocy no Trecho II foram os mesmos atinentes à interpretação do trecho anterior.

10.3 Trecho III – Jocy

Referente à manutenção do pulso rítmico, novamente todos os avaliadores consideraram que não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música. Também houve unanimidade quanto ao controle das articulações, pois para os juízes externos Jocy teve controle aparentemente consciente das articulações, assim como interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

No que concerne à construção de fraseado, o Avaliador 23 divergiu dos demais avaliadores, como pode ser observado abaixo no Quadro 189.

Quadro 188. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Igor

Avaliador 23	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 15 e 18	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

11 Interpretação de Karlheinz

11.1 Trecho I – Karlheinz

Todos os avaliadores consideraram que não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica. Também consideraram que não se identificou consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho, assim como que o participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que *legatti* e *stacatti* foram apresentados de maneira aleatória.

11.2 Trecho II – Karlheinz

Referente à manutenção do pulso rítmico, as avaliações estão demonstradas no Quadro 190 (abaixo).

Quadro 189. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz

Avaliador 18 e 24	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 21	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

No que concerne ao fraseado do participante no Trecho II, o quadro abaixo demonstra a avaliação dos juízes externos.

Quadro 190. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz

Avaliador 18 e 24	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 21	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

Os pareceres referentes à articulação desenvolvida por Karlheinz no Trecho II está demonstrada no Quadro 192, a seguir.

Quadro 191. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Karlheinz

Avaliador 18 e 24	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 21	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas representações dos materiais.

11.3 Trecho III – Karlheinz

A manutenção do pulso rítmico de Karlheinz no Trecho III pode ser observada no Quadro 193, a seguir.

Quadro 192. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Karlheinz

Avaliador 18 e 24	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 21	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Todos os avaliadores consideraram que o participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que *legatti* e *stacatti* foram apresentados de maneira aleatória. Referente à construção de fraseado, as avaliações pode ser observadas no Quadro 194, abaixo.

Quadro 193. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Karlheinz

Avaliador 18 e 24	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 21	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

12 Intepretações de Lindembergue

12.1 Trecho I - Lindembergue

Os Avaliadores 15, 19 e 24 julgaram a interpretação do participante referente à manutenção do pulso rítmico conforme o Quadro 195, abaixo.

Quadro 194. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 19 e 24	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Os apontamentos dos avaliadores referentes à construção de fraseado foram divergentes entre todos os juízes, como pode ser observado no quadro abaixo:

Quadro 195. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 19	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 24	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Quanto à articulação desenvolvida por Lindembergue no Trecho I, as avaliações foram dos juízes externos estão dispostas no Quadro 197 (abaixo).

Quadro 196. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 19 e 24	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

12.2 Trecho II – Lindembergue

Referente à manutenção do pulso rítmico, as avaliações sobre o Trecho II podem ser conferidas no Quadro 198, página 264.

Quadro 197. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15 e 24	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 19	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

A construção de fraseado do participante foi avaliada com os pareceres que constam no Quadro 199, a seguir.

Quadro 198. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 19 e 24	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Quanto à articulação desenvolvida, as avaliações podem ser observadas no Quadro 200, abaixo.

Quadro 199. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 19 e 24	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

12.3 Trecho III – Lindembergue

No que concerne à manutenção do pulso rítmico, os avaliadores consideraram as características apresentadas no Quadro 201.

Quadro 200. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 19 e 24	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Quanto à construção de fraseado, os pareceres dos avaliadores constam no Quadro 202, página 265.

Quadro 201. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 19	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 24	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

A articulação desenvolvida pelo participante foi avaliada conforme Quadro 203, a seguir.

Quadro 202. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Lindembergue

Avaliador 15	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 19 e 24	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

13 Interpretações de Mariza

13.1 Trecho I – Mariza

A manutenção do pulso rítmico da interpretação do Trecho I teve as seguintes avaliações:

Quadro 203. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza

Avaliador 19	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 14 e 24	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Referente à construção de fraseado, os avaliadores atribuíram os pareceres conforme o Quadro 205, página 266.

Quadro 204. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza

Avaliador 19	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 14 e 24	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Concernente à articulação desenvolvida, os pareceres podem ser observados a seguir, no Quadro 206.

Quadro 205. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Mariza

Avaliador 19 e 24	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 14	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

13.2 Trecho II – Mariza

A manutenção do pulso rítmico de Mariza no Trecho II foi analisada pelos juízes externos que apontaram os seguintes dispostos no Quadro 207, a seguir.

Quadro 206. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Mariza

Avaliador 24	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 14 e 19	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Todos os avaliadores consideraram que a construção de fraseados é identificável no Trecho II, contudo, ocorreram alguns erros de execução. Referente à articulação desenvolvida, todos os avaliadores atribuíram pareceres distintos, como se observa no Quadro 208, página 267.

Quadro 207. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Mariza

Avaliador 24	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 19	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.
Avaliador 14	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

13.3 Trecho III – Mariza

As atribuições referentes à manutenção do pulso rítmico de Mariza no Trecho III podem ser observadas na página seguinte:

Quadro 208. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza

Avaliador 19	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 14 e 24	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Concernente à construção de fraseado, os avaliadores consideraram os pareceres que se observam a seguir, no Quadro 210.

Quadro 209. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza

Avaliador 19 e 24	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 14	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

A articulação desenvolvida por Mariza no Trecho III foi avaliada de maneira distinta entre os três juízes externos, como pode ser verificado no Quadro 211 (página 268).

Quadro 210. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Mariza

Avaliador 24	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 19	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 14	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

14 Interpretações de Nadia

14.1 Trecho I – Nadia

Referente à manutenção do pulso rítmico, o parecer do Avaliador 21 foi discordante em relação aos demais, como é possível observar no quadro abaixo.

Quadro 211. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 17 e 18	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Concernente à construção de fraseado, as avaliações podem ser observadas a seguir no Quadro 213.

Quadro 212. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 17 e 18	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Os apontamentos dos avaliadores sobre a articulação desenvolvida por Nadia no Trecho I podem ser observados no Quadro 214, página 269.

Quadro 213. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 17 e 18	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

14.2 Trecho II – Nadia

Como ocorrido referente ao Trecho I, as atribuições do Avaliador 21 diferiram das dos demais. A manutenção do pulso rítmico foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 214. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 17 e 18	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Referente à construção de fraseado, no Quadro 216 (abaixo) estão dispostos os apontamentos dos avaliadores externos.

Quadro 215. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 17 e 18	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

A análise da articulação desenvolvida difere bastante entre o Avaliador 21 e os demais, conforme está demonstrado no quadro abaixo:

Quadro 216. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Nadia

Avaliador 21	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 17 e 18	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

14.3 Trecho III – Nadia

Relativo à manutenção do pulso rítmico do Trecho III, os pareceres dos avaliadores podem ser vistos no Quadro 218, a seguir.

Quadro 217. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 17 e 18	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

A construção de fraseado no trecho recebeu os seguintes pareceres:

Quadro 218. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 17 e 18	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Por fim, a articulação desenvolvida teve os seguintes apontamentos:

Quadro 219. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Nadia

Avaliador 21	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas reapresentações dos materiais.
Avaliador 17 e 18	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas reapresentações.

15 Interpretações de Oliveira

15.1 Trecho I – Oliveira

Referente à manutenção do pulso rítmico, os apontamentos dos avaliadores podem ser observados na página 271 (Quadro 221).

Quadro 220. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira

Avaliador 05	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 04 e 09	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Na avaliação da construção de fraseado no Trecho I, todos os avaliadores realizaram apontamentos distintos, conforme se observa no Quadro 222, a seguir.

Quadro 221. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira

Avaliador 09	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 05	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 04	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Sobre a articulação desenvolvida por Oliveira na interpretação do primeiro trecho, os apontamentos dos avaliadores podem ser observados no quadro abaixo

Quadro 222. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Oliveira

Avaliador 09	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 05	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 04	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

15.2 Trecho II – Oliveira

A manutenção do pulso rítmico foi avaliada conforme está demonstrado no Quadro 224, página 272.

Quadro 223. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira

Avaliador 05	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 04 e 09	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Quanto à construção de fraseado, os pareceres dos juízes externos foram os seguintes:

Quadro 224. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira

Avaliador 05 e 09	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 04	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Concernente à articulação desenvolvida no Trecho II, todos os avaliadores tiveram impressões distintas, como está demonstrado no Quadro 226, abaixo.

Quadro 225. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Oliveira

Avaliador 09	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 05	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 04	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas representações.

15.3 Trecho III – Oliveira

A manutenção do pulso rítmico foi analisada da seguinte forma:

Quadro 226. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira

Avaliador 05	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 04 e 09	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Os pareceres referentes à construção de fraseado de Oliveira no Trecho III podem ser observados a seguir no Quadro 228.

Quadro 227. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira

Avaliador 05 e 09	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 04	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

Quanto à articulação desenvolvida, pode-se observar os pareceres dos juízes externos no quadro abaixo.

Quadro 228. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Oliveira

Avaliador 09	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 04 e 05	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

16 Interpretações de Pierre

16.1 Trecho I – Pierre

Referente à manutenção do pulso rítmico, as notas dos juízes externos foram:

Quadro 229. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre

Avaliador 13	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 16 e 22	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

Quanto à construção de fraseado, os avaliadores forneceram os pareceres demonstrados no Quadro 231, página 274.

Quadro 230. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre

Avaliador 13	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 16 e 22	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

As avaliações referentes à articulação desenvolvida por Pierre no Trecho I podem ser observadas abaixo (Quadro 232).

Quadro 231. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Pierre

Avaliador 13	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 16 e 22	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

16.2 Trecho II – Pierre

Os três avaliadores realizaram apontamentos distintos referentes à manutenção do pulso rítmico de Pierre no Trecho II, conforme pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 232. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre

Avaliador 13	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 16	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 22	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Relativo à construção de fraseado, também houve divergência entre todos os avaliadores, conforme Quadro 234, página 275.

Quadro 233. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre

Avaliador 13	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 16	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 22	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

A articulação desenvolvida no Trecho II foi avaliada pelos juízes, conforme está demonstrado a seguir no Quadro 235.

Quadro 234. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Pierre

Avaliador 13	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 16 e 22	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

16.3 Trecho III – Pierre

A manutenção do pulso rítmico no Trecho III foi avaliada com os pareceres que constam no Quadro 236, a seguir.

Quadro 235. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre

Avaliador 13 e 16	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 22	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

No que concerne à construção de fraseado, os juízes realizaram os seguintes apontamentos:

Quadro 236. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre

Avaliador 13	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 16 e 22	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Referente à articulação desenvolvida, os três avaliadores efetuaram pareceres distintos, conforme é possível ser observado na página 276 (Quadro 238).

Quadro 237. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Pierre

Avaliador 13	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 22	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 16	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

17 Interpretações de Quantz

17.1. Trecho I – Quantz

Relativo à manutenção do pulso rítmico no Trecho I, todos os avaliadores consideraram que houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho. No que concerne à construção de fraseado, os apontamentos dos juízes externos foram os seguintes:

Quadro 238. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Quantz

Avaliador 08 e 11	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 12	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

A análise da articulação desenvolvida por Quantz no Trecho I pode ser observada no Quadro 240, abaixo.

Quadro 239. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Quantz

Avaliador 11	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 08 e 12	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

17.2. Trecho II – Quantz

A avaliação da manutenção do pulso rítmico teve pareceres distintos dos avaliadores, conforme se evidencia no quadro abaixo.

Quadro 240. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Quantz

Avaliador 12	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 08	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 11	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Todos os avaliadores consideraram que aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora seja notável algumas ideias de frases no trecho. Referente à articulação desenvolvida, os apontamentos dos juízes externos podem ser vistos no Quadro 242, a seguir.

Quadro 241. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Quantz

Avaliador 11	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 08 e 12	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

17.3 Trecho III – Quantz

Os juízes externos realizaram diferentes avaliações no Trecho III. A manutenção do pulso rítmico foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 242. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz

Avaliador 12	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 08 e 11	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Os juízes externos avaliaram a construção de fraseado de Quantz no Trecho III com os pareceres que constam no Quadro 244, página 278.

Quadro 243. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz

Avaliador 12	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 08 e 11	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

Concernente à articulação desenvolvida, todos os avaliadores realizaram apontamentos distintos, como pode ser observado no Quadro 245, abaixo.

Quadro 244. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Quantz

Avaliador 12	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 11	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 08	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

18 Interpretações de Radamés

18.1 Trecho I – Radamés

Todos os avaliadores consideraram que ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho. Também apontaram que a construção de fraseados foi observada pelo participante em alguns momentos da execução, mas sem constância. Referente à articulação desenvolvida, os avaliadores apresentaram os pareceres conforme observa-se abaixo no Quadro 246.

Quadro 245. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Radamés

Avaliador 22	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 13 e 20	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

18.2 Trecho II – Radamés

Quanto à manutenção do pulso rítmico, os pareceres dos avaliadores estão dispostos a seguir, no Quadro 247.

Quadro 246. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés

Avaliador 13 e 22	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 20	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Concernente à construção de fraseado, todos os avaliadores tiveram apontamentos distintos entre si, conforme observa-se no Quadro 248, abaixo.

Quadro 247. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés

Avaliador 20	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 13	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 22	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

A articulação desenvolvida foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 248. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Radamés

Avaliador 13 e 22	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 20	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

18.3 Trecho III – Radamés

Relativo à manutenção do pulso rítmico, os avaliadores realizaram os seguintes apontamentos:

Quadro 249. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés

Avaliador 22	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.
Avaliador 13 e 20	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

O resultado da análise da construção de fraseado da interpretação de Radamés no Trecho III pode ser observado no Quadro 251, abaixo.

Quadro 250. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés

Avaliador 13 e 20	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 22	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Por fim, relativo à articulação desenvolvida, os pareceres foram os seguintes:

Quadro 251. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Radamés

Avaliador 13 e 20	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 22	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

19 Interpretações de Sofia

19.1 Trecho I – Sofia

Referente à manutenção do pulso rítmico, os pareceres dos juízes externos podem ser observados no Quadro 252 (abaixo).

Quadro 252. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia

Avaliador 06 e 11	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 19	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

Todos os avaliadores divergiram nos pareceres referentes à construção de fraseado, como pode ser constatado no Quadro 254, página 281.

Quadro 253. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia

Avaliador 19	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 11	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 06	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.

A articulação desenvolvida foi avaliada conforme Quadro 255, abaixo.

Quadro 254. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Sofia

Avaliador 19	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 06 e 11	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

19.2 Trecho II – Sofia

Referente à manutenção do pulso rítmico, as avaliações dos juízes foram:

Quadro 255. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia

Avaliador 06	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 11 e 19	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

A construção de fraseado teve divergência entre todos os juízes, conforme se observa no Quadro 257, abaixo:

Quadro 256. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia

Avaliador 19	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 06	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 11	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Quanto à articulação desenvolvida, os apontamentos dos avaliadores podem ser observados a seguir, no Quadro 258.

Quadro 257. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Sofia

Avaliador 19	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas reinterpretações dos materiais.
Avaliador 06 e 11	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

19.3 Trecho III – Sofia

A manutenção do pulso rítmico teve os apontamentos dos avaliadores conforme é apresentado no Quadro 259, a seguir.

Quadro 258. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia

Avaliador 06	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.
Avaliador 11 e 19	Não houve flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música.

Os juízes externos realizaram apontamentos distintos no que concerne à construção de fraseado de Sofia no Trecho III, conforme observa-se a seguir no Quadro 260.

Quadro 259. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia

Avaliador 19	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 06	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 11	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

A mesma divergência de pareceres é evidenciada referente à articulação desenvolvida, como pode ser observado no Quadro 261, página 283.

Quadro 260. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Sofia

Avaliador 19	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 06	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 11	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

20 Interpretações de Tona

20.1 Trecho I – Tona

Concernente à manutenção do pulso rítmico do primeiro trecho, todos os avaliadores realizaram apontamentos distintos, como é possível ser observado no Quadro 262, abaixo.

Quadro 261. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona

Avaliador 13	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 20	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 16	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

A construção de fraseado também foi analisada de maneira distinta entre todos os avaliadores, como consta no quadro abaixo.

Quadro 262. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona

Avaliador 13	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 20	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 16	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Relativo à articulação desenvolvida, os pareceres dos avaliadores podem ser verificados no quadro abaixo.

Quadro 263. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Tona

Avaliador 13	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 16 e 20	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

20.2 Trecho II – Tona

Os pareceres referentes à manutenção do pulso rítmico de Tona diferem entre todos os avaliadores (conforme Quadro 265, a seguir), assim como ocorrido no Trecho I.

Quadro 264. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona

Avaliador 13	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 20	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 16	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

A construção de fraseado foi avaliada conforme o quadro abaixo.

Quadro 265. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona

Avaliador 13 e 20	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 16	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

No que concerne à articulação desenvolvida, os avaliadores realizaram os apontamentos dispostos no Quadro 267, página 285.

Quadro 266. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Tona

Avaliador 13 e 20	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 16	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

20.3 Trecho III – Tona

Todos os avaliadores consideraram que houve bastante flutuação rítmica, mas que o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho. Referente à construção de fraseado, no quadro abaixo (Quadro 268) é possível observar os pareceres dos avaliadores.

Quadro 267. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Tona

Avaliador 13	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 16 e 20	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

Concernente à articulação desenvolvida, todos os juízes externos realizaram apontamentos distintos, como é possível verificar no quadro a seguir:

Quadro 268. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Tona

Avaliador 13	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 20	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 16	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

21 Interpretações de Ugarte

21.1 Trecho I – Ugarte

Referente à manutenção do pulso rítmico, os pareceres dos avaliadores foram os seguintes:

Quadro 269. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte

Avaliador 14 e 17	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 21	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

A construção de fraseado foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 270. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte

Avaliador 14 e 17	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 21	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.

As avaliações sobre a articulação desenvolvida foram:

Quadro 271. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Ugarte

Avaliador 14 e 17	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 21	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

21.2 Trecho II – Ugarte

Sobre as avaliações da manutenção do pulso rítmico de Ugarte, os avaliadores informaram os pareceres dispostos no Quadro 273, a seguir.

Quadro 272. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Ugarte

Avaliador 14 e 17	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 21	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

Relativo à construção de fraseado, os apontamentos foram os seguintes:

Quadro 273. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Ugarte

Avaliador 17	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 14 e 21	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

Todos os avaliadores consideraram que o participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que *legatti* e *stacatti* foram apresentados de maneira aleatória.

21.3 Trecho III – Ugarte

As notas atribuídas pelos avaliadores, referente ao Trecho III, podem ser observadas no Quadro 230, acima. Todos os avaliadores realizaram apontamentos distintos referentes à manutenção do pulso rítmico de Ugarte no Trecho III, conforme pode ser visto no Quadro 275 (abaixo).

Quadro 274. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte

Avaliador 17	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 14	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 21	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Quanto à construção de fraseado, os pareceres foram os seguintes:

Quadro 275. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte

Avaliador 17	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 14 e 21	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

Frente à articulação desenvolvida, os avaliadores realizaram os apontamentos que constam no Quadro 277, página 288.

Quadro 276. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Ugarte

Avaliador 14 e 17	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 21	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

22 Intepretações de Vânia

22.1 Trecho I – Vânia

Referente à manutenção do pulso rítmico, as avalições dos juízes externos podem ser observadas no quadro abaixo.

Quadro 277. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia

Avaliador 12	Não foi compreensível o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.
Avaliador 02 e 22	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.

Os pareceres sobre a construção de fraseado de Vânia no Trecho I podem ser observados no Quadro 279, a seguir.

Quadro 278. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia

Avaliador 02 e 22	Não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.
Avaliador 12	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.

No que concerne à articulação desenvolvida, as avaliações dos juízes externos podem ser observadas no Quadro 280, página 289.

Quadro 279. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Vânia

Avaliador 02 e 22	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 12	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.

22.2 Trecho II – Vânia

Quanto à manutenção do pulso rítmico, os pareceres dos avaliadores estão dispostos no Quadro 289, abaixo.

Quadro 280. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Vânia

Avaliador 02 e 22	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 12	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Todos os avaliadores consideraram que aparentemente não houve preocupação com fraseados por parte de Vânia, embora se note algumas ideias de frases no trecho. Concernente à articulação desenvolvida, os pareceres foram os seguintes:

Quadro 281. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Vânia

Avaliador 02 e 22	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 12	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.

22.3 Trecho III – Vânia

A manutenção do pulso rítmico do Trecho III foi avaliada conforme observa-se no Quadro 283 (página seguinte).

Quadro 282. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho III da interpretação de Vânia

Avaliador 12	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 02 e 22	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

Todos os avaliadores consideraram que se observa a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância. Frente à articulação desenvolvida, todos os avaliadores discordaram em seus pareceres, como consta no Quadro 284, a seguir:

Quadro 283. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Vânia

Avaliador 02	O participante aparentemente não se preocupou com as articulações, sendo que <i>legatti</i> e <i>stacatti</i> foram apresentados de maneira aleatória.
Avaliador 12	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 22	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

23 Intepretações de Wilhelmine

23.1 Trecho I – Wilhelmine

Referente à manutenção do pulso rítmico, os pareceres dos avaliadores foram os seguintes:

Quadro 284. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 03 e 11	Houve bastante flutuação rítmica, mas o sentido musical foi compreensível na maior parte do trecho.

A construção de fraseado foi avaliada de acordo com o Quadro 286, página 291.

Quadro 285. Construção de fraseado na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06 e 11	Aparentemente não houve preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho.
Avaliador 03	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Os avaliadores atribuíram os pareceres dispostos a seguir no Quadro 287 frente à articulação desenvolvida por Wilhelmine no Trecho I.

Quadro 286. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho I da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 11	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 03 e 06	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

23.2 Trecho II – Wilhelmine

Referente à manutenção do pulso rítmico, os apontamentos dos avaliadores podem ser observados no Quadro 288, a seguir.

Quadro 287. Manutenção de pulso rítmico na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06	Observou-se muita flutuação rítmica e não ficou compreensível o sentido musical em alguns compassos.
Avaliador 03 e 11	Ocorreram flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho.

A construção de fraseado foi avaliada da seguinte forma:

Quadro 288. Construção de fraseado na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06 e 11	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 03	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Frente à articulação desenvolvida, todos os avaliadores divergiram em seus pareceres, conforme Quadro 290, na próxima página.

Quadro 289. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho II da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 11	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 06	Observou-se controle de articulações apenas em parte da interpretação.
Avaliador 03	Aparentemente houve preocupação com o controle de articulação, contudo, o participante cometeu alguns erros que, às vezes, comprometeram a interpretação das mesmas.

23.3 Trecho III - Wilhelmine

Todos os avaliadores consideraram que ocorreram flutuações rítmicas esporádicas na interpretação, não comprometendo o sentido musical do trecho. Concernente à construção de fraseado, as avaliações foram distintas entre todos os avaliadores, conforme Quadro 291.

Quadro 290. Construção de fraseado na avaliação do Trecho III da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06	Observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância.
Avaliador 11	Identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, ocorreram alguns erros de execução.
Avaliador 03	O fraseado ficou bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho.

Por fim, a articulação desenvolvida no Trecho III foi avaliada pelos juízes externos da seguinte forma:

Quadro 291. Articulação desenvolvida na avaliação do Trecho III da interpretação de Wilhelmine

Avaliador 06 e 11	Notou-se a execução de diferentes articulações no trecho, contudo, não se observou coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais.
Avaliador 03	O controle das articulações foi aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpretou os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações.

APÊNDICE E – MODELO DE FORMULÁRIO PARA AUTORIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES NA PESQUISA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO E CESSÃO

Eu, (nome completo), com CPF número (número), autorizo para fins acadêmicos o uso das informações fornecidas através de questionário e entrevista, coletados no ano de 2016, assim como dos registros em vídeo captados em sessão de coleta de dados, para a pesquisa de doutorado de Alexandre Fritzen da Rocha. Conforme informado pelo autor da pesquisa, minha identidade será preservada na medida do possível dentro dos materiais gerados na pesquisa.

Declaro também a cessão dos direitos das entrevistas e filmagens da pesquisa para uso (investigação e divulgação) em meio acadêmico por Alexandre Fritzen da Rocha, como parte integrante de sua tese de doutorado e demais desdobramentos do trabalho que possam vir a ocorrer, sem restrições de prazos a partir do presente momento.

Porto Alegre, (dia) de (mês) de 2017.

APÊNDICE F – MODELO DO MATERIAL ENVIADO AOS JUÍZES EXTERNOS COM AS INSTRUÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE AVALIAÇÃO DOS TRECHOS

Caro avaliador(a),

Primeiramente agradeço sua participação em minha pesquisa. Esta atividade será de suma importância para o desenvolvimento de minha tese de doutorado.

Aqui descrevo as instruções para a realização da avaliação dos trechos enviados no anexo deste e-mail. 23 instrumentistas executaram três trechos, tocando-os à primeira vista. Os itens que pretendo que sejam avaliados são manutenção de pulso rítmico, construção de fraseado e articulação. Os avaliadores deverão dar uma nota de 1 a 5 para cada um desses três critérios na execução de cada um dos três trechos. As instruções para a escolha das notas está descrita no arquivo "Itens a observar nos trechos", onde especifico detalhadamente os critérios para as escolhas das notas.

Estou à disposição para o esclarecimento de qualquer dúvida.

Desde já agradeço imensamente a sua participação em minha pesquisa.

Forte abraço!

Alexandre Fritzen da Rocha

APÊNDICE G – FORMULÁRIO ENTREGUE COM OS ITENS A SEREM CONSIDERADOS PELOS AVALIADORES NAS ANÁLISES DOS TRECHOS

Aos avaliadores

Itens a observar nos três trechos:

A- manutenção de pulso rítmico

Avaliar a flutuação do pulso rítmico do sujeito na execução do trecho e o comprometimento dessa flutuação para o sentido musical do excerto:

Nota 5- não há flutuação rítmica considerável, sem prejuízo algum para o entendimento da música;

Nota 4- há flutuações rítmicas esporádicas, não comprometendo o sentido musical do trecho;

Nota 3- há bastante flutuação rítmica, mas se compreende o sentido musical na maior parte do trecho;

Nota 2- há muita flutuação rítmica e não se compreende o sentido musical **em alguns** compassos;

Nota 1- não se compreende o sentido musical do trecho em decorrência da flutuação rítmica.

B- construção de fraseado

Avaliar o fraseado desenvolvido pelos sujeitos na interpretação do trecho:

Nota 5- o fraseado é bastante claro, demonstrando consciência e entendimento do sentido musical do trecho;

Nota 4- identifica-se a construção de fraseados no trecho, contudo, com alguns erros de execução;

Nota 3- observa-se a construção de fraseados em alguns momentos da execução, mas sem constância;

Nota 2- aparentemente não há preocupação com fraseados, embora note-se algumas ideias de frases no trecho;

Nota 1- não se identifica consciência na construção de fraseado ao longo da interpretação do trecho.

C- articulação desenvolvida

Avaliar as articulações apresentadas pelo sujeito na interpretação do trecho:

Nota 5- o controle das articulações é aparentemente consciente, sendo que o sujeito interpreta os padrões melódicos e rítmicos com a mesma articulação em suas rerepresentações;

Nota 4- aparentemente há preocupação com o controle de articulação, contudo, o sujeito comete alguns erros que, às vezes, comprometem a interpretação das mesmas;

Nota 3- observa-se controle de articulações apenas em parte da interpretação;

Nota 2- nota-se diferentes articulações no trecho, contudo, não se observa coerência de articulações nas rerepresentações dos materiais;

Nota 1- o sujeito aparentemente não se preocupa com as articulações, sendo que *legatos* e *staccatos* são apresentados de maneira aleatória.

APÊNDICE H – FICHAS FORNECIDAS AOS JUÍZES EXTERNOS PARA AVALIAÇÃO DAS INTERPRETAÇÕES

Avaliador XX – (Nome)

Preencher com a sua avaliação dos trechos de 1 a 5, conforme parâmetros descritos no arquivo “Itens a observar nos trechos”:

Participante XX	Trecho 1	Trecho 2	Trecho 3
Item 1: manutenção de pulso rítmico			
Item 2: construção de fraseado			
Item 3: articulação desenvolvida			

Participante XX	Trecho 1	Trecho 2	Trecho 3
Item 1: manutenção de pulso rítmico			
Item 2: construção de fraseado			
Item 3: articulação desenvolvida			

Participante XX	Trecho 1	Trecho 2	Trecho 3
Item 1: manutenção de pulso rítmico			
Item 2: construção de fraseado			
Item 3: articulação desenvolvida			