

## ESTRATÉGIAS DE ESTUDO DA LEITURA À PRIMEIRA VISTA NO VIOLÃO

**Ricardo Alexandre de Melo Arôxa**

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Mestrado em Música

*SIMPOM: Subárea de Educação Musical*

**Resumo:** A recente demanda de formar instrumentistas mais conscientes das competências necessárias para o mercado de trabalho exige deste, habilidades, e conhecimentos teórico e prático de vários estilos e gêneros, ao passo que estimula inquietudes em questões de pesquisa. A recente subárea de conhecimento denominada Pedagogia do instrumento emerge da necessidade de diálogo entre as subáreas da Educação musical e Performance, e investiga ferramentas e práticas pedagógicas inerentes ao seu ensino e aprendizagem. Sua finalidade é tornar este contexto mais reflexivo e hábil na adaptação com as diferentes facetas em que o instrumento pode comunicar sua arte. A prática da leitura à primeira vista no violão tem sido vista como problemática frente às necessidades desse instrumento essencialmente solista. Todavia, uma crescente demanda como camerista tem-na configurado como importante para a otimização da preparação da performance. O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em Educação Musical em conclusão, que estuda a importância da leitura à primeira vista na formação do violonista, tendo como base a escrita ortocrônica (partitura) e a scordatura (afinação) padrão deste instrumento. Tem como objetivo demonstrar recomendações de autores de métodos comerciais para a aquisição, prática e desenvolvimento dessa habilidade e como dialogam com a literatura acadêmica da área. Os métodos analisados evidenciaram uma preocupação pedagógica compatível com a importância dada pelas pesquisas científicas. Com isso espera-se que as recomendações desses métodos possam contribuir com eficácia para o aperfeiçoamento da leitura à primeira vista do violonista.

**Palavras-chave:** Leitura à primeira vista; Violão; Estratégias de ensino e aprendizagem.

### Strategies for Study of Sight-Reading in the Classical Guitar

**Abstract:** The recent sub-area of knowledge called Instrumental Pedagogy emerges from the need for dialogue between the subfields of Music Education and Performance, and investigates specific pedagogical tools and practices for instrumental teaching and learning. Its purpose is to make this context more reflective and skilled in adapting to the different facets in which instruments can communicate their art. The practice of sight-reading on the guitar has been seen as a problematic due to this essentially soloist instrument needs. In this sense, the pedagogical practices of other instruments can serve as a parameter to guitar's context. This paper is part of an ongoing Masters research in Music Education which studies the importance of sight-reading in the formation of a guitarist, based on sheet music and standard tuning for this instrument. It also has as objective to demonstrate learning strategies from authors of their commercial methods for the acquisition, practice and development of this skill and how they dialogue with the academic literature in the area. The methods analyzed showed a pedagogical concern compatible with the importance given by scientific research. Thus it is expected that the recommendations of these methods can contribute effectively to improve of guitar players' sight-reading.

**Keywords:** Sight-reading; Classical guitar; Strategies for Teaching and Learning.

## 1. Introdução

O panorama das pesquisas em performance aponta para uma demanda crescente de estudos que investigam o processo de preparação do músico. Por outro lado as investigações em educação musical refletem sobre ferramentas pedagógicas que possibilitem um desenvolvimento musical de forma eficaz e contextualizado ao ser humano. A recente subárea de conhecimento denominada Pedagogia do Instrumento emerge da necessidade de diálogo entre as subáreas da Educação Musical e Performance, e investiga ferramentas e práticas pedagógicas inerentes ao seu ensino e aprendizagem. Sua finalidade é tornar este contexto mais reflexivo e hábil na adaptação com as diferentes facetas em que o instrumento pode comunicar sua arte.

O violão absorveu de seus ancestrais *alaúde*, *vihuela*, e *guitarra*, diversas influências na forma de execução e no propósito da interpretação, podendo ser usado como instrumento solo, camerista, e acompanhador. Desses instrumentos também assumiu vários suportes de escrita, que na atualidade se sobressaíram três deles: a escrita *ortocrônica* (partitura), a *tablatura*, e *cifra* a depender do contexto. A habilidade de ler música, em qualquer desses suportes, depende da proximidade do músico com o instrumento, a notação e outras variáveis inerentes a conhecimentos teóricos e práticos que ele venha internalizado no decorrer de sua formação, seja ela sistemática ou não.

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em Educação Musical em andamento, que investiga a importância da leitura à primeira vista na formação do violonista, tendo como base a escrita *ortocrônica* (partitura) e a *scordatura*<sup>1</sup> padrão do violão. Tem como objetivo demonstrar recomendações de autores de métodos comerciais para a aquisição, prática e desenvolvimento dessa habilidade e como dialogam com a literatura acadêmica da área.

## 2. Fundamentação teórica

O termo *leitura à primeira vista* tem sido amplamente empregado na literatura, mas por se tratar de uma habilidade, uma gama de variáveis é colocada como questão. O tempo e a forma de exposição ao material escrito (se apenas contato visual ou não), o nível de contato com a notação, o estilo, o instrumento, são apenas algumas dessas variáveis relacionadas à leitura e que não permite chegar a um único conceito. Lehmann e McArthur exemplificam a ampla concepção do termo:

---

<sup>1</sup> Afinação. As cordas soltas do violão têm afinação padronizada em Mi1-Lá1-Ré2-Sol2-Si2-Mi3.

Alguns podem considerar apenas a primeira vez em que alguém lê uma peça desconhecida como verdadeira leitura à primeira vista, enquanto outros permitiriam uma definição que abrangesse uma execução depois de uma extensa preparação. Um regente pode considerar leitura à primeira vista como a atividade de ler silenciosamente através da partitura, enquanto imagina ou executa os movimentos apropriados da regência. (LEHMANN; MCARTHUR, 2002, p. 135).

Uma dessas visões corrobora com a ideia de Gabriellsson, quando diz que “leitura à primeira vista significa tocar sem nenhuma prática precedente da partitura no instrumento, tocar *a prima vista*.” (2003, p. 243). Entendemos a preocupação com o nível de contato anterior com o material, mas concordamos mais com um quarto conceito, apresentado por Lehmann e McArthur:

Poderia se limitar a descrição de leitura à primeira vista em algo que requer que a música seja fisicamente tocada (gesticulada, que soe suave ou de outra forma) em um andamento aceitável e com expressão apropriada, assim, excluindo a mera decifração da notação, especialmente com o tedioso e lento tatear das notas [...]. (LEHMANN; MCARTHUR, 2002, p. 135).

A exata concepção que sugerimos é da leitura à primeira vista como uma execução musical com o mínimo de ensaio possível (seja gestual ou mental), com vistas a se aproximar do cuidado expressivo e técnico de uma performance ensaiada ao máximo possível. Dependendo da complexidade da obra, o resultado pode ser satisfatório já na primeira leitura. Todavia acreditamos também que a importância dada à leitura depende das atividades do músico (FIREMAN, 2010, p. 56).

McPherson (1995) define cinco aspectos da performance, e, por ele, Kopiez e outros expandem a ideia, enfatizando como as “cinco habilidades da performance que todo músico deveria adquirir.” (2006, p. 5). McPherson assim as define: (1) leitura à primeira vista, (2) performance ensaiada, (3) tocar de ouvido, (4) tocar de memória, e (5) improvisar.

Conquanto Palmer mencione a leitura à primeira vista como uma das formas de performance da música Ocidental tonal (1997, p. 116), acreditamos que esta não compete com a performance ensaiada, e sim, serve como ferramenta para tal. Com uma boa leitura, é possível ter um acesso maior e mais ágil à literatura musical, selecionar obra(s) de interesse para um estudo aprofundado, e atingir os estágios mais avançados concepção da interpretação da obra antes do que se dependesse apenas da memorização de fragmentos, através de inúmeras e cansativas repetições. O menor tempo de preparação da performance, sobretudo no que toca ao repertório de câmara, importante demanda do mercado de trabalho, torna-se um argumento forte para a ascensão profissional e um sociável convívio entre pares. Destarte concordamos com Sloboda quando este diz que “é praticamente desnecessário afirmar que o

músico com facilidade de ler à primeira vista tem uma imensa vantagem sobre outros músicos em quase todas as esferas da vida musical.” (SLOBODA, 2005, p. 5).

Pela necessidade de adquirir e desenvolver esta habilidade, buscamos estratégias de aprendizagem que intermedeiem esse processo cognitivo, mas cientes de que “as estratégias de leitura escolhidas pelo intérprete são determinadas, em parte, pelo seu instrumento” (ELLIOT, 1982, p. 14) e que “pode ser que maus leitores trabalhem com muito esforço nas suas leituras, mas em um caminho inapropriado.” (SLOBODA, 2005, p. 4).

Quando o instrumento de escolha é o violão, parece explícita a indiferença social que este músico sofre. Existe algo idiomático do violão, ou de formação do violonista, que parece ser consenso que dificulta a fluência da leitura musical. Todavia a discussão desse assunto foge à proposta do trabalho. Para vislumbrar possibilidade de mudar esse quadro, busquei em métodos comerciais estratégias para aquisição, prática e desenvolvimento dessa habilidade.

Não é incomum ver professores incitarem seus alunos a “ler tudo o que puder”, como se o desenvolvimento dessa habilidade ficasse a cargo do tempo de prática, ou que ela “simplesmente acontece”. Mesmo podendo-se perceber por McPherson, que “o desenvolvimento da habilidade de tocar de memória, tocar de ouvido, e improvisar, podem ocorrer informalmente [...]” (1997, p. 70), não acreditamos que a habilidade da leitura “simplesmente acontece”. Ao contrário, esta demanda trabalho consciente e investimentos pedagógicos para isso (BUCK, 1944, p. 28).

### **3. Material e método**

Inicialmente fiz uma busca na internet a partir dos termos “leitura à primeira vista” e “leitura musical”, em português e nas traduções para o francês, inglês e espanhol. O foco principal foi saber que aspectos da leitura são relevados e que estratégias de ensino desta são recomendadas para o violão. Foram encontrados sites, blogs, métodos, e currículos de cursos.

Em uma planilha, à medida que lia cada trabalho, anotava os dados sobre as colunas ‘autor’, ‘título’, ‘ano’, ‘pressupostos’, e ‘estratégias’. A prioridade da busca era o que tratava sobre a leitura no violão, ou na guitarra elétrica, já que são instrumentos de manuseio semelhantes. Todavia percebi que também poderia encontrar recomendações interessantes, e de cunho mais geral, nas obras ligadas a outros instrumentos, como, por exemplo, o piano.

Percebi que, nos casos de sites e blogs, por vezes não foi possível identificar a autoria, e nos currículos de cursos apenas constava a leitura à primeira vista como disciplina,

sem maiores detalhes, preferi assegurar para análise apenas os dados dos métodos<sup>2</sup> encontrados (alguns disponíveis *online*, outros adquiridos). Foram encontrados sete autores de métodos direcionados ao violão/guitarra, e dois para piano. Todos eles escrito no idioma inglês, salvo um canadense, que estava escrito em inglês e francês. Concebendo que os dois métodos para piano contém vários volumes cada um (oito e nove volumes) o quantitativo de estratégias encontradas foi aproximadamente o mesmo entre as duas propostas (violão/guitarra e piano).

Depois do levantamento, categorizei separadamente os dados referentes às colunas 'pressupostos' e 'estratégias' em grupos de mesma natureza, visto que fiz o registro literal (tradução) de cada 'estratégia', como, por exemplo, "bater o ritmo da peça" e "bater o ritmo com palmas" foram agrupados como "bater o ritmo" nas estratégias e para esse tipo de recomendação foi registrado como pressuposto a "importância do ritmo", ou seja, que elementos são enfatizados nesse processo.

Como não é objetivo desse trabalho quantificar estratégias, e sim, tentar qualificá-las a partir do suporte de diretrizes encontradas na literatura científica, ater-me-ei em apresentar e discutir algumas delas com um pouco mais de profundidade.

#### 4. Discussão

Antes de verificar as recomendações propostas por esses métodos, faz-se necessário saber que a leitura à primeira vista enquanto processo cognitivo pode ser dividido em três estágios consecutivos, segundo Thompson e Lehmann: (1) percepção da notação; (2) processamento da notação; e (2) execução do resultado motor (2004, p. 146). Isso implica que "a leitura estimula pelo menos três sentidos: o visual, o aural, e o cinestésico." (FIREMAN, 2010, p. 53). Com isso, espera-se que todo o esse campo sensorial seja aperfeiçoado, conscientemente.

Ao se ter em mente que as estratégias tentam servir aos três "estágios" sugeridos por Thompson e Lehman anteriormente citados, é possível criar "cadeias de estratégias", por exemplo, um tipo de exercício ou comportamento que favoreça uma prática relativa um desses "estágios". Ressaltarei algumas das estratégias, sem necessidade de ordem cronológica, ao passo que trago para a discussão as concepções da literatura científica sobre tais. São elas:

---

<sup>2</sup> Vide lista dos métodos nas referências documentais.

**4.1 Bater o ritmo:** ler o ritmo de uma melodia com palmas, ou separando uma mão para cada voz, bater o ritmo de uma e cantar o da outra (em “tá-tá-tá”), ou tocar o ritmo nas cordas soltas do violão.

Na mesma direção McPherson traz que “uma leitura à primeira vista é altamente dependente da capacidade do músico de ler e compreender o ritmo.” (1994, p. 229). De fato acredita-se que o processamento da notação pode ser otimizado com a internalização corporal do ritmo. Lehmann e McArthur recomendam estratégias semelhantes e complementares:

(...) bater o ritmo separado em algum lugar ou com palmas (ou outras formas de movimentos rítmicos corporais); marcar os tempos na partitura, desenhando linhas verticais que mostrem o alinhamento de notas; praticar a leitura acompanhado por um metrônomo ou *playback* de um dispositivo MIDI; tocar em situações de acompanhamento ou grupos. (LEHMANN; MCARTHUR, 2002, p. 147).

**4.2 Imprimir expressão na leitura:** observar com mais atenção, desde a primeira leitura, outros símbolos agregados à notação e que guardam informações sobre o caráter da peça (dinâmica, agógica, andamento, título, ligaduras de expressão, etc), e tentar executar com um som claro e *cantabile* tanto quanto possível.

Qualquer combinação de notas podem conter relações que denotem expressão musical, todavia sabe-se que “a leitura depende principalmente da interpretação do sentido musical contido no material.” (SLOBODA, 2005 *apud* FIREMAN, 2010, p. 53). Para isso “seria razoável tentar desenvolver uma sensibilidade musical antes de se lançar em um treino de leitura.” (SLOBODA, 2005, p. 20). Isso automaticamente implica que pode haver um limite mínimo de experiência musical requerida, se não, “quando não é possível consolidar todos os elementos da notação de uma só vez, os estudantes tipicamente abandonam indicações de interpretação, como a expressão, fraseado, e articulação.” (MCPHERSON, 1994, p. 228).

**4.3 Imaginar os sons escritos no braço do instrumento antes de ler:** praticar a *audiação*<sup>3</sup>, solfejo mental da melodia. Pode-se tocar a primeira nota e tentar escutar a continuação na mente. Imaginar digitação em várias *regiões* ajuda na predição mecânica, principalmente nos trechos de tessitura extrema (agudos e graves).

---

<sup>3</sup> Conceito atribuído por Edwin Gordon, que significa “ouvir e compreender a música pela qual o som já não está, ou, talvez, nunca tenha estado presente”. Mais informações no site: <http://giml.org/mlt/audiation/>

Imaginar situações de mudanças de *posição* e antecipar soluções tanto quanto possível.

Esse tipo de habilidade é também denominada *prática mental*, que se define como “ensaio discreto ou imaginário de uma habilidade sem movimento muscular ou som.” (COFFMAN, 1990, p. 187). Tal recurso, com razoável treino, permite simular, na música, não apenas como se escuta ela mentalmente (*audiação*), mas também a sensação muscular que se conseguiria durante uma performance ao vivo, sem sequer mover um gesto. Segundo Highben e Palmer a “*prática mental* pode ajudar músicos a aprender uma música desconhecida facilitando a criação de uma imagem auditiva e/ou motora.” (HIGHBEN e PALMER, 2004, p. 2). Tal estratégia depende também de um limite mínimo de experiência, sobretudo no instrumento, segurança espacial das notas a serem aferidas no braço do violão, mudanças de posição, *translado* de mão direita (quando há mudanças de corda), etc. Com isso concordamos novamente com Lehmann e McArthur, quando dizem que “a habilidade de tocar com pouco ou nenhum ensaio pode ser considerada como uma atividade reconstrutiva que envolve um alto nível de processos mentais.” (LEHMANN E McARTHUR, 2002, p. 135).

**4.4 Procurar padrões:** praticar o reconhecimento de contornos melódicos de escalas e arpejos, ritmos, intervalos, acordes, frases e articulação repetidos. Dizer o nome das notas enquanto toca, pode ajudar no processo. O conhecimento de teoria, estilo de época e história da música tendem a facilitar essa identificação, e com, isso favorece a antecipação da visão para um próximo trecho.

A leitura de padrões é o que mais claramente possibilita a decodificação de trechos musicais de forma mais rápida, e foi uma das estratégias mais relevadas na busca. Esses padrões são conceituados na literatura como *chunks*, onde “uma vez que as notas são decifradas pelo sistema perceptivo, um dispositivo de armazenamento associado à memória (*buffers*) organiza seu conteúdo em unidades musicalmente significativas.” (LEHMANN; MCARTHUR, 2002, p. 139). Todavia Milson Fireman alerta que “a complexidade do material interfere na velocidade e acuracidade da leitura à primeira vista.” (2010, p. 64). Esses padrões podem ser desde fragmentos de escalas até frases, e a observação de outros símbolos (vide item 4.2) auxilia esse processo, concordando que “a capacidade de identificar estruturas distintas é reforçada pela habilidade de reconhecer ambas as marcações estruturais e físicas [na partitura].” (SLOBODA, 1977, p. 117). Goolsby reforça:

Leitores habilidosos leem em unidades e direcionam mais suas fixações para pontos estruturais da música, sejam cadências e fins de frases, sejam marcações de separação de partes, enquanto os menos habilidosos leem nota por nota. (GOOLSBY, 1994, p. 121).

Por vezes a habilidade de ler em unidades pode provocar o que se conhece como *erro de revisão final*<sup>4</sup>, onde “decisões na leitura são influenciadas por conhecimentos anteriores.” (SLOBODA, 2005, 2008; FIREMAN, 2010), e provocam inconscientemente a correção de notas pouco usuais em um contexto musical (THOMPSON; LEHMANN, 2004, p. 148).

**4.5 Antecipar a visão:** Praticar exercícios que permitam visualizar um trecho antes que o esteja tocando. Além de se utilizar de notas longas ou pausas para olhar adiante na partitura, propõe-se como exercício para isso, um tipo de leitura vertical, ler os primeiros compassos de cada linha, depois os segundos, etc, ou aleatório.

Esse tipo de exercício possibilita que a distância irregular entre os trechos forcem um agrupamento mais ágil das ‘unidades’ mencionadas no item 4.4. Existe um conceito na literatura que significa a medida (em notas, ou compasso) em que o músico antecipa sua leitura: *intervalo olho-mão*<sup>5</sup> (SLOBODA, 1977, 2005, 2008; FIREMAN, 2010). O grau de antecipação da visão tem a ver com a “relação do material com o contexto tonal.” (SLOBODA, 2005; FIREMAN, 2010). Estes dois últimos autores concordam que “acompanhar a execução de uma música com a partitura” também serve para adquirir gradualmente um melhor *intervalo olho-mão*.

## 5. Considerações finais

O ensino de instrumento tem cada vez mais demandado posturas ativas e práticas pedagógicas eficientes para o desenvolvimento musical do aluno, atendendo ao contexto, necessidades técnicas e emocionais, com a pretensão clara de torná-lo o mais capacitado possível para seguir sua profissão, ciente de suas facilidades e limites no que se propuser a fazer.

Este breve trabalho que apenas pretende convidar a todos os interessados em refletir, praticar, e discutir o assunto, procurou evidenciar o diálogo entre obras de cunho comercial, como métodos, e a literatura científica sobre o tema, a fim de unir as reflexões por, talvez, uma prática mais consciente no estudo do violão.

<sup>4</sup> Tradução dada por Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari à expressão *proofreaders' error*.

<sup>5</sup> Tradução dada por Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari à expressão *eye-hand span*.



## Referências

- BENEDICT, Robert. *Sight-Reading for the Classical Guitar*. Level I-III. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sight-Reading for the Classical Guitar*. Level IV-V. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1985.
- BERLIN, B.; CHAMPAGNE, C. *Practical Sight Reading Exercises for Piano Students*. Book 1-9. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1958.
- BUCK, P. P. *Psychology for Musicians*. London: Oxford University Press, 1944.
- COFFMAN, D. D. Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results in piano performance. *Journal of Research in Music Education*, vol. 38, n. 3, p. 187 – 196, 1990.
- ELLIOT, C. A. The relationships among instrumental sight-reading ability and seven selected predictor variables. *Journal of Research in Music Education*, vol. 30, n. 1, p. 5 – 14, 1982.
- FIREMAN, M. C. *Leitura Musical à Primeira Vista ao Violão: a influência da organização do material de estudo*. Tese (Doutorado em música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
- GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221 – 272, 2003.
- GOOLSBY, T. Profiles of processing: Eye movements during sight-reading. *Music Perception*, n. 12. p. 97 –123, 1994.
- HARGREAVES, D. J. *The Developmental Psychology of Music*. London: Cambridge University Press, 1986.
- HARRIS, Paul. *Improve Your Sight Reading*. Book 1-8. London: Faber Music, 2008.
- HART, Chaz. *Routes to sight reading for guitarists*. Book 1-2. Registry Publications: East Sussex, 2006.
- HIGHBEN, Z.; PALMER, C. Effects of Auditory and Motor Mental Practice in Memorized Piano Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Sidney, n. 159, p. 58-68, 2004.
- KOPIEZ, R. et al. Classification of high and low achievers in a music sight-reading task. *Psychology of Music*, v. 34, n. 1, p. 5 – 26, 2006.
- LEAVITT, William. *Reading Studies for Guitar: positions one through seven and multi-position studies in all keys*. Boston: Berklee Press Publications, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Advanced Reading Studies for Guitar: guitar technique*. Boston: Berklee Press Publications, 1986.

- LEVY, Adam. *Jazz Guitar Sight-Reading*. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1997.
- LEHMANN, A. C.; MCPHERSON, G. E. Sight-reading. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Ed.). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. Cap. 9, p. 135 – 150.
- MCPHERSON, G. E. Factors and Abilities Influencing Sightreading Skill in Music. *Journal of Research in Music Education*, v. 42, n. 3, p. 217 – 231, 1994.
- MCPHERSON, G. E. Five aspects of musical performance and their correlates. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n. 127, p. 115 – 121, 1995.
- MCPHERSON, G. E. Cognitive Strategies and Skill Acquisition in Musical Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n. 133, p. 64 – 71, 1997.
- OAKES, David. *Music Reading for Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard, 1998.
- PALMER, C. Music performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, p. 115 – 138, 1997.
- PELLEGRIN, Harry G. *Classic Guitar Method*. New York: PAB, 2006.
- SLOBODA, J. A. Phrase units as determinants of visual processing in music reading. *British Journal of Psychology*, n. 68, p. 117 – 124, 1977.
- SLOBODA, J. A. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SLOBODA, J. A. *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora Da Universidade Estadual de Londrina, 2008.
- STARK, D.; DES PREZ, J. *Essential Skills for Sight Reading Guitar*. Warner Bros Pubns: Miami, 1999.
- THOMPSON, S.; LEHMANN, A. C. Strategies for Sight-Reading and Improvising Music. IN: WILLIAMON, Aaron. *Music excellence: strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 143 – 159.