

O PIANISTA ACOMPANHADOR: PANORAMA HISTÓRICO E RELATO DE EXPERIÊNCIA

Cláudia de Araújo Marques¹ e Salomea
Gandelman²

¹ Professora da Fames.

² Professora da Unirio.

Resumo

Este artigo, estruturado em duas etapas complementares, apresenta, inicialmente, um panorama histórico acerca do perfil profissional do músico acompanhador. Nesse contexto, exemplificam-se tais perfis inseridos em atividades musicais ocorridas na Grécia antiga, barroco, classicismo, romantismo e no século XX. Em seguida, aborda estratégias de construção da performance musical, baseada em três aspectos distintos e complementares – leitura à primeira vista, ensaio mental e performance. Esses últimos, estruturados no formato de relato de experiência, foram originários da percepção da autora enquanto pianista corpetidora da Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES, ao longo de 13 anos.

Palavras-chave: Pianista. Acompanhador. Performance. Experiência.

Abstract

The presented text is structured in two complementary stages. It initially covers a historical overview about the professional profile of the accompanist. In this context are inserted and exemplified such profiles in musical activities that occurred in ancient Greece, Baroque, Classicism, Romanticism, and in the Twentieth-century music. Later it discusses strategies for building musical performance based on three distinct and complementary aspects: sight-reading, mental rehearsal and performance. The latter, structured in the format of personal experiences which were originated in the perception of the author as an accompanist of the Music College of Espírito Santo State - FAMES, over 13 years.

Keywords: Pianist. Accompanist. Performance. Experience.

Panorama histórico do instrumentista acompanhador

Desde os primeiros relatos atinentes à história da música, tem-se notícia de uma das mais antigas atividades exercidas por um músico – a função de acompanhador. A figura do músico acompanhador esteve presente em diversas formações musicais, desde a Grécia Antiga.

[...] Sabe-se que nos cultos pagãos (rituais) de deuses e semideuses na Grécia Antiga, onde a música tinha um papel fundamental e indissociável das cerimônias, os músicos tocavam liras e aulos acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos (GROUT; PALISCA, 1994, p 406).

A função de músico correpetidor, aos poucos, ganhou destaque no cenário musical, visto que sua função era limitada, restrita a dobramentos realizados de modo improvisado. Já no período Barroco, a principal forma de acompanhamento foi o baixo cifrado¹, encontrado em partituras de baixo contínuo². As cifras representavam acordes que formavam o acompanhamento e esperava-se que os executantes acrescentassem artifícios do contraponto, tais como imitações e fragmentos dos motivos principais. As linhas melódicas dos solos vocais ou instrumentais dependiam da capacidade, do gosto e da experiência do executante para serem devidamente completadas através de ornamentos (GROUT & PALISCA, 1994, p.66).

No período Clássico, a situação do acompanhador se modifica. Nessa época, o próprio compositor escreve cada nota a ser interpretada pelo instrumentista. As principais obras desse período privilegiavam a melodia, constituída de motivos breves e repetidos, formando frases curtas em períodos longos. Essa melodia, cujo acompanhamento constituía-se de harmonização simples, muitas vezes com

1 *Baixo cifrado*: expressão usada para a parte do baixo em uma obra para conjunto, habitualmente dos séculos XVII e XVIII, dispendo de cifras e outros sinais que mostram ao executante as harmonias que devem ser tocadas acima da linha do baixo (GROVE, 1994, p.66).

2 *Baixo contínuo*: expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias (GROVE, 1994, p. 66).

o baixo de Alberti³, característico deste período, era interrompida em cadências frequentes que conduzem ao virtuosismo, tanto para o instrumento solo quanto para as outras formações camerísticas.

O período romântico representa um dos mais abundantes na exploração das possibilidades e recursos pianísticos. Schubert (1797-1828) e Schumann (1810-1856) são exemplos de compositores da época, cujas obras exigem dos pianistas profundo domínio técnico e musicalidade aguçada para a execução da obra. A partir de Beethoven, seguido por Brahms e César Franck, nas sonatas escritas para piano e instrumento solo, a parte do pianista pode ser, em alguns casos, mais elaborada que a do próprio instrumento solista.

No século XX, as peças ganham novo enfoque com explorações timbrísticas. São adicionados, nesse período, ritmos vigorosos e dinâmicos com métricas inusitadas e amplo emprego de figuras sincopadas, com pulsação forte, detalhamentos minuciosos, passagens cronometradas e fórmulas de compassos irregulares. A escrita da música, a partir do referido século, torna-se cada vez mais complexa e ganha notação musical peculiar. Um exemplo que representa esse cenário é a obra *Invocação e Ponto* para trompete e piano composta por Osvaldo Lacerda, com uma especificidade de uso de um objeto para produção de som percussivo em alguns compassos. A maior preocupação com os timbres leva a inclusão de sons intrigantes e exóticos, formados por recursos eletrônicos provenientes de aparelhagens especiais, instrumentos preparados, efeitos sonoros inusitados (como ruídos e estalos), experimentos com objetos do uso cotidiano (cano, isopor, panela, papel, vidro, entre outros), diferindo de tudo que já havia sido produzido anteriormente. Na música de câmara, as novas e peculiares formações exigem dos instrumentistas conhecimento não só do próprio instrumento, mas também da utilização de novos recursos ou de outros instrumentos agregados para a *performance*.

Nesse período, a música atingiu um nível de complexidade que exigia cada vez mais do pianista no que diz respeito às suas habilidades técnicas e instrumentais e formação musical. Diante dessa evolução, encontramos pianistas em diversas

3 *Baixo de Alberti*: na música para teclado, uma figuração de acompanhamento para a mão esquerda, consistindo de tríades arpejadas (GROVE, 1994, p. 66).

áreas de atuação, como instituições de ensino de música (desde cursos básicos até o ensino superior), corais, óperas, *ballet*, dentre outros. Muitos foram os pianistas que desenvolveram suas habilidades a partir de uma formação empírica, pois as exigências do meio profissional os forçaram a se adaptar a determinadas situações em um curto período de preparação. Outro ponto importante a ser discutido são as qualidades e habilidades que o pianista deveria desenvolver para suprir as necessidades do mercado de trabalho.

Parâmetros concernentes ao perfil do pianista acompanhador

Leitura à primeira vista

O primeiro comportamento em qualquer situação de leitura é o movimento dos olhos que captam as partes sucessivas para a visão central. Sloboda (1999 *apud* NUYS & WEAVER, 1943) menciona alguns exemplos de estudos realizados sobre os pianistas que mostram sequências de fixações determinadas pela natureza da música. A escrita pianística é feita em duas pautas, de modo que é impossível ver todas as notas a serem tocadas juntas em uma só fixação. Torna-se, então, necessário, fixar primeiramente uma pauta e em seguida a outra. Da mesma maneira, Sloboda (1974, 1977) fez experiências com alguns instrumentistas lendo uma única pauta musical à primeira vista. Assim que a partitura era removida, os leitores proficientes puderam produzir até sete novas notas corretas.

Os movimentos oculares nos dão informações úteis sobre a organização da leitura de música, mas é a própria performance que fornece a evidência mais direta da leitura. A leitura à primeira vista é uma ferramenta fundamental para o pianista desempenhar com eficácia seu trabalho. Entretanto, há certa dificuldade em trabalhar essa habilidade com os estudantes, seja por falta de metodologia adequada e voltada especificamente ao desenvolvimento da leitura ou pela falta de formação dos professores em geral.

Independente do repertório utilizado, quatro técnicas devem ser insistentemente desenvolvidas nos pianistas: a leitura antecipada, a não correção de notas tocadas erradas, a leitura em relevo e o reconhecimento de padrões.

A leitura antecipada, como o próprio nome diz, é a capacidade de ler adiante do que está tocando. Obviamente, essa antecipação é relativa à quantidade de informações a serem decifradas e ao andamento da peça. Fato curioso é destacado por Harrel (1996) quando informa que fotografias tiradas dos movimentos dos olhos de excelentes leitores, mostraram que, às vezes, eles olhavam para trás por breves momentos para conferir notas já tocadas, exatamente como olham adiante para antecipar outras novas. Em outro estudo, Truitt (1997) explica que, numa leitura, os olhos alternam períodos de estabilidade que é denominado *fixations* (fixação) com outros de movimentos rápidos nomeados de *saccadés* (irregulares).

Assim, para se obter a devida fluência e um resultado satisfatório no conjunto, o pianista deve sempre direcionar sua atenção para frente, para além do que está tocando, mesmo que perceba que tocou algo considerado errado. O pianista que, conscientemente, busca identificar cada nota na página, está fadado a ser um leitor mais lento e limitado pelas poucas notas que pode apreender de uma só vez. Por isso, deveria considerar duas técnicas a esse respeito: a) ter ciência das notas ou linhas da textura que são fundamentais para a manutenção da base harmônica e rítmica, propiciando ao músico o reconhecimento do acompanhamento e permitindo que possa desempenhar sua atividade eficientemente; b) notas que poderão ser omitidas – apenas no momento da leitura, pois a partitura deverá ser estudada posteriormente para a devida execução num recital. Ademais, deve-se construir, com auxílio do professor, um repertório de padrões, algo que esteja intimamente relacionado ao conhecimento prévio do pianista, tanto teórico quanto prático. Um padrão, por exemplo, é observar uma escala e perceber não apenas notas isoladas, mas a escala como um todo, reconhecer seu nome e sua identidade. Se um grupo de notas, um desenho melódico, um acorde ou uma configuração rítmica é considerado um padrão, e nós já o conhecemos como tal, a leitura, neste momento, não é mais uma adivinhação e sim um reconhecimento, auxiliando significativamente o processo.

Segundo Thompson e Lehmann (2007), a primeira observação sobre aspectos psicológicos a respeito da leitura à primeira vista é que se trata de uma atividade *on line*, ou seja, a sequência de movimentos produzidos durante a leitura é resposta a uma sucessão de estímulos visuais apresentados em tempo real. A velocidade com que estes estímulos são apresentados está relacionada com a velocidade es-

colhida para tocar o referido trecho e com sua densidade musical.

2.2 Ensaio mental

Todo o trabalho performático mental é análogo à preparação feita com antecedência. As sessões de estudos devem focar em concepção, compreensão do contexto musical e capacidade de ouvir a música em todas as dimensões. Detalhes nos problemas técnicos, vistos e conscientizados pelo pianista, serão parcialmente resolvidos, considerando que a memória ativa brota da compreensão lógica da música. Assim, espera-se resolver o dilema sem ficar preso em um único conjunto de hábitos, por vezes não salutares.

Ao ouvir atentamente o som produzido e comparando-o com a concepção interior, estes podem ser trazidos gradualmente para que sejam alinhados. Após essa fase, deve-se solucionar o problema, lembrando o que Hill (2002) afirma que “erros devem ser corrigidos, é claro, mas apenas fazer isso é tratar o sintoma sem tratar a causa”. Devemos solucionar a causa antes de colocarmos as mãos ao piano. Podemos ouvir ou cantar a passagem corretamente? Se a resposta for negativa, não devemos culpar nossos dedos antes da passagem ir para a memória física. Ela deveria, antes, ser concebida pela passagem fonética ou da memória. Essa técnica tem efeitos colaterais importantes e age além do benefício imediato. Essa proposta do estudo da música nos obriga a repensar a própria abordagem referente à aprendizagem e prática. A aprendizagem é uma progressão do trabalho mental para a prática do instrumento - do silêncio ao som.

A prática deve ser intercalada com repouso. Durante algum tempo, a peça deve ser esquecida para que os períodos de reflexão nos revelem fragilidades na compreensão da obra ou necessidade de uma nova concepção. Absoluta clareza mental é um pré-requisito e, igualmente, o estudo que nos faz aprofundar a visão. Uma solução para que a mente ajude a prática, e vice versa, é garantir que possamos aprender a música antes de chegar ao instrumento.

A mente é o objetivo principal, nela podemos libertar a nossa musicalidade, certificando de que a música não deve ser impulsionada por aquilo que podemos fazer, mas pelo que queremos e precisamos fazer (HILL, 2002, p 143).

Com o foco na necessidade do que precisamos fazer, compreendemos o treinamento das habilidades da mente como parte integrante no processo do desempenho na performance.

A capacidade de orientação consistente em objetivos do espírito como concentração, calma, flexibilidade, geram benefícios gerais representados por exercícios mentais que podem ser aplicados no âmbito das programações de desempenho e objetivos identificados; adaptando-os sempre que necessário a refletirem em habilidades físicas e mentais podendo interagir na melhora do desempenho (CONNOLLY e WILLIAMON, 2004, p 241).

O desempenho de uma obra musical é a realização de um ato analítico, embora tal análise possa ter sido intuitiva e assistemática. O que um artista faz é criar relações e padrões possíveis na pontuação clara à mente e ao ouvido do público (MEYER, 1973, p.29).

2.3 Performance

Segundo Bowen (1999), o foco na performance surgiu há duas décadas como uma revolução nos estudos etnomusicológicos. Eles seriam um grande achado teórico que abririam as portas dos segredos da linguagem musical, opacos, até então, aos pesquisadores. Os complexos cenários sociais e culturais da execução musical dramatizariam a natureza das distintas experiências individuais e as formas de interação comentadas pela música. Enfim, texto e contexto musicais se revelariam mutuamente ao teórico. Agora já podemos compreender que a teoria da performance na etnomusicologia baseou-se, quase que exclusivamente, num pressuposto epistemológico de tipo realista, o qual, ainda que muito pertinente, é incompleto sobretudo porque deixou de fora as várias ordens de simulacro trazidas pelos apoios tecnológicos na criação, reprodução e difusão da música. A "musicologia também traz um interesse na história e na análise de obras, a musicologia da música no desempenho é o estudo não só da prática de desempenho, percepção e recepção, mas da história individual de cada obra musical." (BOWEN, 1999, p.424).

Pensando nisso, temos o estudo da *performance* musical e emocional, o que

é observado pelas manifestações físicas de emoção como choro, alteração cardíaca, sorrisos e outras que ligam a prática interpretativa à subjetividade. Essas observações comuns sobre a experiência de ouvir música estão presentes junto ao pensamento de Sloboda que afirma: "Picos parecem estar associados as diferentes características da música" (SLOBODA, 1991, p.28). Em outras palavras, há picos ou clímax nos quais as emoções intensas ou sensações afetivas são propensas a serem experimentadas e depressões onde a intensidade de sentimentos é baixa. Uma observação importante na performance é a natureza do desempenho específico que contribui significativamente para a qualidade da experiência afetiva. Com isso, não haveria absoluta dúvida de que os ouvintes experimentam níveis de maior ou menor intensidade emocional como um resultado do que compositores e intérpretes fazem. Existiriam, então, momentos específicos em que o artista planeja conscientemente sua performance e pode-se identificar esses resultados através do ouvinte. Músicos, em textos de estudo musical, experimentam diferentes dispositivos interpretativos para tomadas de decisões conscientes em que se utiliza "dispositivos específicos", com base no parâmetro de desempenho de contrastes.

Pretendemos com isso afirmar que existe uma parceria em que cada um, em função da formação, deve se comportar de modo que os olhos da audiência se percam na totalidade de sensações. São eles que transmitem as palavras do poeta e compositor, são eles que refletem os humores variados da canção. Os olhos e os ouvidos do público devem estar sobre o brilho da combinação perfeita de um só som. Os ouvintes devem ouvir a execução como forma igual e imparcial, apesar de um percentual considerável do público médio que não faz isso em um recital. Porém, os músicos devem prezar pela qualidade da combinação dos seus sons, dando oportunidade para que cada ouvinte "pinte o seu quadro musical", seu retrato sonoro, sua concepção emocional captada pelo movimento na *performance* dos músicos, como afirma Alexander Truslit:

[...] movimento musical é interno e engloba o ser humano inteiro. Isso não é somente uma emoção [*Gemuts Bewegung*], mas também uma verdadeira sensação de movimento. Deve ser distinguido das vibrações acústicas, da ressonância simpática, dos movimentos técnicos de tocar um instrumento, da sequência de tons (o qual é somente a manifestação externa do processo interno), e do movimento de regência (apesar de eles emergirem parcialmente com isso). Movimento musical pode ser relacionado a uma invisível,

dança imaginária (TRUSLIT, 1938, p.51).

O trabalho do pianista é emocionante e inspirador quando é visto como o de um artista. Nele existe uma troca de energia que é aguçada pela sua admiração mútua e concordância artística. O pianista prospera de acordo com as respostas vindas do solista, ao que chamam de uma sociedade de cooperação mútua. A partir desses artistas é que se ouvirá música mais proximamente de sua essência. Um inspira o outro produzindo sonoridades, sensações, uma intensidade extra de sentimento virá em seu trabalho, além, é claro, da empolgação, emoção e repouso. Cada um será e terá o seu valor, ao mesmo tempo em que igualam valores e posições na arte da execução. Cada um pensa no desempenho em termos de primeira pessoa do plural, cada um pensa em uma voz ou um piano, mas sobretudo na música que executará. Esse seria o que consideramos como um verdadeiro “espírito de conjunto”.

Considerações Finais

Analisando a história do pianista acompanhador, podemos compreender a sua importância, seja na história, seja na performance. Juntamente com o solista, ele participa de forma ativa, integrando a musicalidade, apesar de sua formação acontecer de forma marginalizada e lenta, sendo o profissional, muitas vezes, apontado como inferior ou em segundo plano. Consideramos, no entanto, o acompanhamento como uma das atividades mais complexas e que demanda grande exigência no que diz respeito às competências musicais, até mesmo pelas variantes que surgem inusitadamente durante o exercício do seu trabalho. Pela escassez de cursos profissionalizantes de acompanhamento, talvez seja necessário que se problematize sobre a possibilidade de sistematização do ofício de correpetidor no Brasil, visando amenizar a carência de profissionais mais capacitados e sabendo que a formação deste pianista acontece normalmente de forma empírica, sendo formatada conforme o meio que se realiza este legado, fazendo adaptações para que sejam supridas as exigências que o mercado impõe.

Referências

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, 2000. Vol 1, ps. 16-24

BOWEN, José A. Finding the Music In Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press. 2003, ps. 424-452.

CONNOLLY, C. Williamon, A. Mental skills training. In Williamon, A.(editor) **Musical Excellence**. Oxford. Oxford University Press.2004. ps. 222-245

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.

DAVIDSON, J. W. & CORREIA, Jorge Salgado (2002) "Body Movement in Performance" in "The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning" Eds.: Parncutt & McPherson, in Oxford University Press. Ps. 237-250.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GERLING, C. C. ; SANTOS, R. A. T. ; DOMENICI, C. . A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. In: **V Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional**, 2009, Goiânia. Anais. Goiânia : UFG, 2009. v. 1. ps. 51-61.

GERLING, Cristina C., TEIXEIRA dos SANTOS, Regina. A. Pesquisas qualitativas e quantitativas em Práticas Interpretativas. In Freire, Vanda B. organizadora. **Horizontes da pesquisa em música**. 7 Letras, RJ. 2010. ps. 96-137

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisa**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GROUT, D. J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa, Gradiva, 2007.

HELFFER, Claude. Approche d'une nouvelle partition. In **Quinze analyses musicales**. Genève, Contrechamps, 2000.ps. 215-218

HILL Peter. From Score to Sound in (**Musical Performance**. A guide to understanding. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 2002 ps. 3-16

LEVY, Janet. Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices, In:

- RINK, John (editor). **The practice of performance** - studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- MEYER, Leonard B. **Explaining Music: Essays and Explorations**. Chicago: Phoenix Edition, 1978.
- MOORE, Gerald. **The Unashamed Accompanist**. New York: Macmillan Company, 1944.
- OLIVEIRA, S. S. L. **Tratado de metodologia científica**. São Paulo: Pioneira, 1997.
- PORTO, Maria Caroline de Souza. **O Pianista Correpetidor no Brasil: empirismo versus treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação**. 97 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, 2004.
- ROSEN, Charles. L'execution musicale. In **Le plaisir de jouer, le plaisir de penser**. Paris, Eshel, 1993. Ps. 49-56
- SEVERINO, Antônio Joaquim – **Subsídios para elaboração de resumos técnicos de trabalhos científicos**.
- SLOBODA, John A. The performance of music. In **The musical mind**. Oxford, Clarendon Press. 1999.ps.67-101
- SLOBODA, John A. Musical Performance and Emotion: issues and developments. In **Exploring the musical mind**. Oxford. Oxford University Press. 2007. Ps.225-240
- THOMPSON, Sam, LEHMANN, Andreas C. Strategies of sight-reading and improvising music. In: WILLIAMON, Aaron (ed.) **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**. New York: Oxford University Press, 2007. ps.143-159.
- TRUITT, Frances E., CLIFTON, Jr., POLLATSEK, Alexander, RAYNER, Keith. The perceptual span and the eye-hand span in sight reading music. In: **Psychology Press**. United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, 1997. v. 4, n.2, pp143-161.