



## **Distinções entre competências do pianista colaborador**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Taiur Agnoletto Fontana

*Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)/Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) -  
taiur.fontana@ufsm.br*

**Resumo.** Este trabalho busca investigar sobre distinções de habilidades e competências do pianista colaborador. Sendo um tema de investigação ainda recente, os termos empregados são variados, e nem sempre definem inteiramente uma especificidade de competências do pianista. Assim, estamos buscando compreender como a literatura correspondente as distingue.

**Palavras-chave.** piano colaborativo; acompanhador; coach.

**Title.** Distinctions between Collaborative Skills

**Abstract.** The aim of this paper is to investigate distinct abilities and competencies in collaborative piano skills. As a recent subject of investigation, terminology shows a wide range of variety and not always describe precisely a particular skill or capacity. Considering this, we are trying to comprehend how the respective bibliography make this kind of distinctions.

**Keywords.** Collaborative Piano; Acompanist; Coach.

### **1. Introdução**

Este trabalho busca investigar sobre habilidades e competências do pianista colaborador. Busca-se identificar as diferentes competências pertencentes à categoria geral conhecida como ‘piano colaborativo’, que se estende desde o piano de câmara, passando por reduções e transcrições, chegando até o mundo da ópera onde o pianista é requisitado a prover a preparação dos cantores. Sendo um tema de investigação ainda recente, os termos empregados para se referir ao pianista de conjunto são variados, e nem sempre definem uma especificidade de competências. Considerando tal fato, estamos buscando neste momento compreender como a literatura distingue as competências deste profissional.

### **2. Aspectos Históricos do Acompanhamento e *Coaching***

A atividade musical de acompanhar, entendida de uma forma mais genérica, vem de longa data. Nos tempos bíblicos, os salmos cantados pelo Rei Davi eram acompanhados pela harpa e o saltério. Na antiguidade, os gregos utilizavam ampla variedade de instrumentos para acompanhar suas melodias e coros, também dentro da dramaturgia, acompanhando a

representação cênica e dança, e ainda, acompanhando a leitura de poemas (ADLER, 1965). Seguindo o curso da história, na idade média, o acompanhamento se dará pelos menestréis e trovadores, homens nômades, que sabiam tocar ampla variedade de instrumentos, bem como desempenhar diversos papéis lúdicos, próprios do que chamaríamos hoje de habilidades circenses. Já no fim da idade média, com a expansão e desenvolvimento da polifonia, as melodias eram frequentemente acompanhadas por vozes subalternas, tocadas por instrumentos variados, com ampla liberdade de movimento e improvisação, contanto que não cobrissem a preponderância melodia principal.

A era barroca deu lugar aos maiores desenvolvimentos de até então. Os instrumentos de teclado viriam a possibilitar uma ampla variedade de possibilidades de acompanhamento, permitindo combinações complexas e elaboradas, viabilizando maior grau de independência da voz principal. Tais aprimoramentos técnicos também permitem a expansão de maior virtuosidade. O estudo do procedimento de números escritos sob as notas do baixo para indicar os intervalos e acordes a serem tocados no acompanhamento de melodias, ao que chamamos ‘baixo-contínuo’, dá lugar a uma técnica virtuosa de improvisação das vozes intermediárias, ora imitando a melodia, ora colorindo e completando-a, porém, sempre mantendo as vozes internas subordinadas à melodia e atreladas ao ‘esqueleto’ (o baixo). A viola da gamba ou o violoncelo geralmente tocavam o baixo, e um instrumento de teclado como o órgão, preenchia as vozes intermediárias.

A figura do acompanhador profissional se concretiza nesta época. Inicialmente, chamado de *maestro al cembalo*, sua formação musical deveria contemplar não somente conhecer as intrincadas formas de contraponto linear e vertical, como também ser capaz de manter a sincronia de todo o conjunto. Vemos aqui o predecessor do moderno *maestro*. A condução das obras pelo *maestro al cembalo* chega até as óperas de Mozart. Adentra-se então à era da ária antiga, solos operísticos que valorizam a preponderância da melodia, gêneros que encontrados ainda em nossos programas de concerto atuais.

O desenvolvimento dos gêneros no período clássico impulsionará o desenvolvimento dos acompanhamentos, que pouco a pouco virão a adquirir maior independência, autonomia e identidade, chegando ao ponto de assumirem propriamente um personagem na narrativa musical, o que se vê nos *lieder* românticos, especialmente em Schubert. Tal é o grau de refinamento e elaboração destas partes, que em nosso atual contexto fez-se a necessidade de distingui-las dos demais acompanhamentos, classificando-as como repertório camerístico, escrito propriamente para o instrumento.

Já a ideia de *coaching* é algo muito mais recente na história da música do que o acompanhamento. Seus primórdios se dão com o aparecimento das primeiras óperas, por volta de 1600, quando por primeira vez na história, um intrincado conjunto de composição coral, orquestral, cênica, coreográfica e efeitos técnicos teve necessidade de ser coordenada e ensaiada. Nos primórdios da ópera, o músico era encarregado de todas as incumbências: composição, arranjo, ensinar as vozes, reger e ensaiar.

Destaca-se a figura do compositor Carl Maria von Weber, o primeiro diretor de ópera a organizar séries de ensaios com piano para os cantores. Para isso, precisava de ensaiadores que não teriam tempo de mais nada a não ser preparar os cantores. De 1849 em diante se tem os registros dos primeiros ensaiadores vocais: Johann Coci é um deles (ADLER, 1965). Viriam depois as complicadas produções de Wagner, e com isso, maior a necessidade dos ensaiadores vocais.

Passados quatro séculos, o *coach* ocupa hoje um lugar significativo e apreciado por trás dos bastidores. É comum que tenha atividade intensa em seu estúdio ou sala de aula, e os famosos cantores e estrelas operísticas de nossos tempos trilharam suas carreiras passando pelo competente trabalho destes preparadores.

### **3. O Pianista Colaborador no contexto atual**

Atualmente, é possível perceber a grande demanda do pianista colaborador nas Instituições de ensino musical tais como escolas e institutos de educação, e principalmente nas universidades (SAUERBRONN e RUIVO, 2014). No Brasil, percebe-se o número crescente de seleções de contratação. De modo geral, as atribuições dos cargos apresentam as seguintes exigências: realização de obras para piano juntamente com outro(s) instrumento(s), em ensaios e recitais, onde o papel de preponderância do piano varia em larga escala, de acordo com a categoria das obras (se é peça de câmara ou redução de grupo instrumental maior). Para a realização desta arte, são necessárias habilidades específicas, tais como leitura musical fluente, técnica apurada e uma elevada compreensão de forma, estrutura rítmica, harmônica e melódica, estas últimas atreladas à habilidade de transposição, também altamente requerida pelos editais de concursos.

Os cursos de graduação em Música – Bacharelado em Piano, nas Universidades Federais brasileiras, oferecem algumas disciplinas voltadas à formação de prática de conjunto, tais como Estúdio de acompanhamento (UFSM), Acompanhamento e transposição (UFRJ),

Leitura à primeira vista (UDESC), Colaboração Pianística (USP), dentre outras. Em algumas instituições, tais disciplinas são obrigatórias; em outras, não. Segundo Malanski (2016):

...este trabalho (piano colaborativo) demanda uma série de conhecimentos e habilidades, adquiridos, no meu caso, com a prática. Isto se deve ao fato não existir efetivamente no Brasil cursos regulares e específicos na área. Como observado nos currículos das IES, existem disciplinas que oferecem música em conjunto, e em Universidades como USP, UFRJ e UFSM existem disciplinas bastante específicas que oferecem o cabedal necessário à formação do pianista acompanhador. Mas são poucas, e nem sempre acessíveis. Em contrapartida existe um mercado de trabalho crescente, como pode ser verificado através dos editais que a cada ano se multiplicam, sem mencionarmos demais cargos externos às Instituições de Ensino Superior (MALANSKI, 2016, p. 62-63).

Percebe-se então, nos cursos de graduação das instituições de Ensino Superior, lacunas na formação pianística de conjunto, fato constatado por várias investigações recentes (PORTO, 2004; ALEXANDRIA, 2005; PAIVA, 2008; MUNDIM, 2009; MUNIZ, 2010; CIANBRONI, 2016).

Quando há cursos que oferecem formação e desenvolvimento de habilidades colaborativas, esta ocupa baixa carga horária e é algo pontual no currículo, não havendo a continuidade indispensável à consolidação das habilidades. Consequentemente, não se alcança a totalidade das competências exigidas em um cargo de pianista colaborador. Flávio Augusto, um dos nomes representativos do piano no Brasil, detentor do cargo de Pianista Colaborador na UFRJ, comenta:

Não tenho a menor dúvida de que a inclusão – nos Cursos Técnicos e Bacharelados em Piano, de matérias relacionadas à música de câmara e à correpetição – constituiria num fator relevante ao aprimoramento dos jovens estudantes. Se isso acontecesse, com toda certeza, o nível “musical” dos alunos seria outro e o mercado de trabalho se abriria consideravelmente para muitos deles. Infelizmente, o que mais vemos atualmente são alunos que, após se formarem no curso de piano, optam pelo trabalho de correpetição simplesmente porque isso é algo que pode se tornar “rentável”; essa é uma “porta” que se abre para eles que, com um diploma nas mãos, não encontram espaço para fazerem outra coisa. Enfim, acabam, muitas vezes, assumindo um trabalho sem ter qualquer preparo pra isso. E, assim, acabam fazendo desta profissão um sinônimo de “quebra-galho”. Não sabem ler à primeira vista, não sabem quase nada sobre transposição, pouquíssima (ou quase nenhuma) bagagem musical, com total falta de conhecimento do repertório vocal e de câmara; ou seja, acabam odiando esse trabalho que, na verdade, não lhes dá qualquer prazer (AUGUSTO, 2015 apud MALANSKI, 2016, p. 41-42).

#### 4. Terminologia

Atualmente, os termos mais utilizados para designar a atividade colaborativa do pianista profissional de conjunto (MONTENEGRO, 2012), são: acompanhador, colaborador, correpetidor, e ainda, camerista, mesmo que este último faça referência a atuação em música de câmara com escrita própria para os instrumentos do conjunto. O termo ‘acompanhador’, é utilizado por Moore (1984) para designar o pianista que trabalha com cantores, durante os ensaios e também na performance. Habilidades de leitura e transposição são consideradas fundamentais pelo autor.

O termo ‘colaborador’ pode ser entendido como a categoria genérica do campo de atuação profissional do pianista (FOLEY, 2005), dentro da qual serão distinguidas as especificidades de atuação, organizadas em subcategorias: colaborador vocal, colaborador instrumental, preparador de estudos de ópera (*Ópera Coach*) e acompanhador para dança.

No Brasil, trabalhos recentes tratam do uso do termo ‘correpetidor’ como Porto (2004), que o define como ‘o pianista cuja função primeira é atuar com o Canto, nos ensaios e execução pública. Muniz (2010) também aponta para a tradição de relacionar o termo ‘correpetidor’ ao âmbito vocal. As atribuições deste profissional incluiriam o conhecimento aprofundado do Canto, dicção e línguas (MUNIZ, 2010). Tal função assemelha-se a do *coach*, o qual, de acordo com Adler (1965), tem a incumbência de ensinar, instruir e orientar o cantor ou instrumentista, além de acompanhá-lo. Portanto, o profissional que exerce esta função *coach* seria possuidor de uma vasta gama de conhecimentos específicos para assim poder transmiti-lo aos músicos com quem atua.

#### 5. Distinções entre Competências

Quanto ao que é exigido do pianista profissional de conjunto nas diferentes categorias de atuação, suas atribuições variam de acordo com a diferença específica da função do pianista de conjunto. De acordo com Katz (2009), as funções imediatas do trabalho do colaborador são: sincronização rítmica, alinhamento vertical e cuidado com o volume (funções comuns às do solista). Suas principais responsabilidades e habilidades são: o domínio técnico no instrumento; uma leitura à primeira vista desenvolvida; ler de modo ampliado os sistemas da partitura, isto é, ler a parte do piano e a do solista ao mesmo tempo;

ler grades orquestrais com a habilidade de transposição, quando necessário; ler cifras e improvisar; ter um conhecimento amplo do repertório e saber responder sobriamente a situações adversas que podem acontecer em ensaios e apresentações. Além disso, o colaborador deve estar atento às instruções e aos anseios do compositor, ao sentido do texto (no caso das obras cantadas ou declamadas).

Tratando-se de atividade com Canto, Katz também afirma que o pianista, antes de estar pronto para subir ao palco com o parceiro, deve ser capaz de cantar a parte do cantor, acompanhando a si mesmo. Tal arte traria o domínio durante a execução, bem como um entendimento mais aprofundado da obra em sua integralidade. Considerando ainda as competências necessárias do pianista que atua com Canto, Montenegro (2018) destaca:

... o pianista colaborador especializado em repertório vocal precisa dominar conhecimentos que extrapolam o campo musical. Principalmente, é recomendável conhecer os princípios de técnica vocal e ter alguns conhecimentos de natureza linguística nas dimensões da fonética, pronúncia, dicção e de tradução básica de Línguas Estrangeiras – LE. Ao acompanhar os cantores, então, o pianista lida frequentemente com as seguintes línguas estrangeiras: latim, italiano, francês, inglês e alemão (MONTENEGRO, 2018, p. 1).

Seguindo pelo campo de atuação vocal, considerando agora o canto em conjunto, o Coro, pesquisas recentes como Friesen (2018), buscam delinear o panorama de competências do pianista profissional de conjunto. Neste trabalho, o autor define as atribuições do pianista de coro, sendo estas: Leitura (à primeira vista, e ampliada da partitura), Acompanhamento rítmico cifrado, Baixo Cifrado, Transposição, Técnicas de Regência, Canto e de Ensaio de Coro, Dicção de Línguas, Criação de Arranjos, Acompanhamento sem notação, Audição e Execução Polifônica.

Quanto aos demais instrumentos, podemos dividir por famílias: cordas, madeiras, metais e percussão. Para cada família, habilidades específicas são requeridas. Katz (2009) expõe tais habilidades em seu último capítulo, intitulado *Is there life, after singers?*. Aqui, o autor considera as especificidades de cada família de instrumento, como o uso do arco, nas cordas, e o tratamento da respiração, nos sopros. O diálogo que o piano estabelece com cada instrumento, depende em muito do domínio de elementos sutis, o que novamente exige do pianista uma habilidade altamente refinada.

### 5.1 Distinção entre acompanhamento e *coaching*

Kurt Adler, pianista, mestre de coro e regente titular do *Metropolitan Opera* de 1943 – 73, em seu livro *The Art of Accompanying and Coaching*, de 1965, uma das primeiras obras a tratar das funções do pianista de conjunto dentre a bibliografia correspondente, apresenta uma importante distinção entre o pianista de conjunto que chega a executar as obras no palco e o pianista que tem como incumbência maior a preparação de cantores para montagens maiores como a ópera e gêneros similares. O autor afirma que há habilidades distintas para cada categoria, e argumenta que alguns pianistas se identificarão com uma categoria mais do que com a outra, e raramente terão resultados igualmente satisfatórios em ambas. Esclarecemos que não estamos assumindo de modo definitivo, que tal distinção seja de fato fundamentada no contexto atual, onde se vê o pianista profissional de conjunto atuando em ambos os âmbitos. Não obstante, nos parece de significativa importância a investigação das habilidades e competências próprias de cada especificidade de atuação categorizada pelo autor.

Existe um longo caminho a ser percorrido pelo pianista de conjunto até que adquira as capacidades que lhe permitam a atuação satisfatória. Esta trajetória é compartilhada pelo acompanhador e o coaching durante um bom tempo. Para Adler, a encruzilhada se dá no momento em que a atuação ao palco é requisitada, âmbito que é próprio do pianista acompanhador: refinamento das qualidades pianísticas, sonoridade, tipos de toque, e no caso específico de música de conjunto, a reciprocidade com o outro instrumentista.

O *coach*, diferentemente, concentra-se em aspectos mais pedagógicos, psicológicos e interpretativos, preparando o solista ao ponto de atuar com a orquestra, ser dirigido por um maestro, ou até mesmo atuar com o próprio acompanhador de concerto. Pode-se dizer, considerando ambos, acompanhador e *coach*, que o segundo está mais próximo da figura do professor.

### **Considerações Finais**

É possível perceber, no vasto campo de atuação do pianista profissional de conjunto, a complexidade das especificidades que o compõem. Existe uma ampla demanda de sua atuação no meio musical e ao mesmo tempo, lacunas na formação deste profissional. Alguns pesquisadores atuais propõem termos que se adequam com a natureza genérica da atuação, como ‘pianista de conjunto’, que aponta para o gênero dentro do qual poderão ser

inclusas as especificidades. Adler, por sua vez, mesmo tendo escrito há quase um século atrás, e por essa razão, distante da realidade de atuação do pianista de conjunto de nossos dias, propõe uma classificação a nosso ver bastante acertada, e que é satisfatoriamente explicada pela distinção entre o pianista de conjunto que irá ao palco com o outro instrumentista, e o pianista cuja função é treinar e ensinar, na maior parte das vezes, cantores. Futuramente, investigaremos a relação do termo correpetidor com o *coach*, traçando possíveis relações com a atuação do pianista correpetidor concursado, que atua em instituições federais, verificando se as atribuições do cargo fazem correspondência com as especificidades apontadas pela literatura.

### Referências

- ADLER, Kurt. *The art of accompanying and coaching*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1965.
- ALEXANDRIA, Marília de. *A Construção das Competências do Pianista Acompanhador: uma função acadêmica ampla e diversificada*. 109 fls. Dissertação (Mestrado em Música).
- CIANBRONI, Samuel Henrique da Silva. *Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios*. 2016. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2016.
- FOLEY, Christopher. *What is collaborative piano?* Texto publicado em Blog. Toronto, Canada. Disponível em: <<http://collaborativepiano.blogspot.com.br/2005/11/what-is-collaborative-piano.html>>. Acesso em: 01 abril 2012.
- FRIESEN, Rafael Ricardo. *Panorama das competências do Pianista de Coro no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2018.
- KATZ, Martin. *The complete collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009.
- MALANSKI, Priscila. *O Exercício da Profissão de Pianista Colaborador Vocal a e Formação Oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras*. Dissertação de Mestrado. Curitiba, Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2015.
- MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. - *Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do centro de educação profissional – escola de música de Brasília*. Dissertação de Mestrado, Brasília, Universidade de Brasília (UnB), 2013.
- \_\_\_\_\_. *Inglês, Francês, Alemão, Russo ou Espanhol? Um estudo sobre o pianista colaborador e seus conhecimentos lingüísticos relacionados a línguas estrangeiras*. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, Manaus. Anais... Manaus, 2018. Disponível em <



<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php /28anppom/index/search/results>>. Acesso em 30 de março de 2020.

MOORE, Gerald. *The unashamed accompanist*. Revised edition. London (United Kingdom): Garden City Press, 1984.

MUNDIM, Adriana A. *Pianista Colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2009.

MUNIZ, Franklin R. S. *O Pianista Camerista, Correpetidor e Colaborador: As Habilidades nos Diversos Campos de Atuação*. Dissertação de Mestrado. Goiânia, Universidade Federal de Goiânia (UFG), 2010.

PAIVA, Sérgio di. *O Pianista Correpetidor na Atividade Coral: preparação, ensaio e performance*. Dissertação de Mestrado. Goiânia, Universidade Federal de Goiás (UFG), 2008.

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*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás (UFG), 2004.