

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PRISCILA DE CARVALHO MALANSKI

**O EXERCÍCIO DA PROFISSÃO DE PIANISTA COLABORADOR VOCAL E A
FORMAÇÃO OFERECIDA NAS UNIVERSIDADES FEDERAIS E ESTADUAIS
BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Departamento
de Artes da Universidade Federal do
Paraná para obtenção do título de Mestre
em Música.

Área de concentração: Musicologia e
Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Chueke.

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Malanski, Priscila de Carvalho

O exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas universidades federais e estaduais brasileiras. / Priscila de Carvalho Malanski – Curitiba, 2017.

101 f.

Orientadora : Prof. Dra. Zélia Chueke

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Pianista colaborador. 2. Pianistas brasileiros. 3. Colaboração vocal - competências. I.Título.

CDD 786.2

PARECER

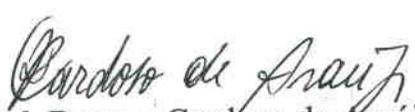
Defesa de dissertação de mestrado de **Priscila de Carvalho Malanski** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados **Zélia Chueke, Isaac Chueke, Rosane Cardoso de Araújo e Carlos Assis** arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **“O Exercício da Profissão de Pianista Colaborador Vocal e a Formação Oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras”**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Zélia Chueke (UFPR)	 Prof.ª. Dra. Zélia Chueke De Artes - UFPR MAT. 1821097 / SIAPE 1482348	Aprovado
Isaac Chueke (UNESPAR)	 Isaac Chueke	Aprovado
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)	 Rosane Cardoso de Araújo	Aprovado
Carlos Assis (UNESPAR)	 Carlos Assis	Aprovado

Curitiba, 26 de abril de 2017.


Prof.ª. Dr.ª. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo apoio financeiro na forma de bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná pela compreensão e por possibilitarem a realização deste trabalho.

À minha orientadora, Profa. Dra. Zélia Chueke, pela paciência, competência, entendimento, humanidade, amizade e pelos ensinamentos inestimáveis.

Ao professor Dr. Ricardo Ballesterio, pelas orientações na banca de Qualificação e aos professores Dra. Rosane Cardoso de Araújo, Dr. Carlos Assis e Dr. Isaac Chueke, pelas contribuições valiosas na banca de Defesa.

Ao secretário do PPGMúsica da UFPR, Gabriel Snak Firmino, pelo profissionalismo, pela atenção, pela boa vontade, e por ter ido muito além de suas funções e ter se tornado um amigo.

Ao meu filho, Aaron Camilo Sakhr, por todo amor e apoio e por ter compreendido minhas ausências no processo deste trabalho.

À minha mãe, Joanna D'Arc de Carvalho Malanski, por me mostrar o caminho.

Aos meus professores: Irmã Lúcia Maria Bevervanso, a quem devo não apenas a escolha da minha carreira, mas o despertar da paixão pela música, Daniel Costa da Silva (*in memoriam*), que transformou esta paixão em profissão e Homero Magalhães (*in memoriam*), por ter acreditado em mim.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as competências implicadas na atividade do pianista colaborador vocal assim como a formação oferecida pelas Instituições de Ensino Superior no Brasil. Como ponto de partida realizou-se uma pesquisa bibliográfica buscando-se estabelecer uma definição desta especialidade. Em seguida, foram compilados currículos das disciplinas que contemplam este tipo de formação junto a cursos superiores de instrumento de universidades federais e estaduais do Brasil, assim como alguns editais de testes seletivos e concursos públicos destinados ao preenchimento de vagas para tais funções. O conteúdo destes documentos está apresentado no corpo do texto, seguidos dos resultados de entrevistas realizadas junto a profissionais reconhecidos e atuantes nesta área no país. Os dados obtidos com a pesquisa tornaram possível uma categorização segundo critérios de recorrência e os itens resultantes foram cruzados. O trabalho aqui apresentado pretende ressaltar a importância da adequação dos currículos dos cursos específicos às demandas da profissão, inspirando pesquisas correlatas.

Palavras-chave: pianista colaborador, formação do colaborador vocal, competências para colaboração vocal.

ABSTRACT

The goal of the present work is to investigate the competences implicated in the work of vocal coach pianists as well as the specific background offered by music graduate programs in Brazil. As starting point, bibliographical research helped to establish a proper definition of this kind of activity. The second step was to collect the syllabus of courses which intend to provide the necessary skills as part of university graduate courses in Brazil at national and departmental level, as well as calls for application regarding vacancies for these functions. The analysis's results of these documents' contents are presented, followed by the results of interviews conducted with renowned and active professionals in Brazil. The data obtained through this research made it possible to categorize recurrent aspects which were later crossed with the previous results, obtained through document examination. The aim of the work which is hereby presented make evident the relevance of adequating curricula of specific courses to the demands of this particular profession, inspiring similar research works.

Key-word : vocal coach, background for co-repetition, competences for co-repetition.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA.....	6
2. O PERFIL DO PIANISTA COLABORADOR VOCAL.....	10
2.1 Aspectos Históricos do Acompanhamento.	10
2.1.1 Terminologia	18
2.1.2 A História da colaboração vocal.	23
2.1.3 Habilidades e Competências.....	24
2.1.4 Aquisição de competências.....	39
3. MERCADO DE TRABALHO E CURRÍCULOS DAS IES	47
3.1 Disciplinas ofertadas pelas IES:	47
3.2 EDITAIS DE CONCURSOS E TESTES SELETIVOS	49
3.3 CATEGORIZAÇÃO E CRUZAMENTO DE DADOS: o ensino nas universidades e as exigências para o exercício da função.	57
3.4 DISCUSSÃO.....	60
4. CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS.....	67
ANEXO 1 - ENTREVISTA COM PIANISTAS COLABORADORES ATUANTES NO BRASIL.....	73
ANEXO 2 - CURRÍCULOS DOS PIANISTAS COLABORADORES	89
ANEXO 3 - AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA	90

1. INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

A arte de acompanhar, segundo Adler (1965, p.07), mais antiga que a humanidade. O autor explora em sua obra o surgimento da arte do acompanhamento desde os seus primórdios, porém, considerando o foco desta pesquisa nos parece essencial considerar que desde a invenção do pianoforte por Bartolomeu Christophori em 1711¹, e a partir da versatilidade do instrumento, a atividade dos pianistas se desenvolveu de diversas formas. Visitando a História da Música através da bibliografia especializada, verificamos que os grandes mestres (Mozart, Beethoven...) desempenhavam diversas funções concomitantemente, mas nos tempos de hoje, estas diversas atividades possibilitaram a delimitação de áreas de especialidade. Existem solistas, que atuam em função do vasto repertório criado para piano e orquestra. Alguns se especializam em música de câmara, onde o piano também tem papel preponderante.

E há os pianistas que se tornam preparadores de cantores solistas (e de coros), em especial para atuarem em Óperas. No âmbito acadêmico, estes pianistas também podem trabalhar em associação com outros professores de instrumento, tocando com seus alunos e auxiliando-os na compreensão das obras que estejam estudando. Como estas funções surgiram e se delimitaram é tratado no capítulo 1 desse trabalho. Esta delimitação de funções que acabamos de expor de modo bastante sucinto existe na prática, mas as especificidades de cada um destes caminhos ainda são pouco exploradas nos currículos de cursos superiores de piano no Brasil. Não raro, o profissional começa a atuar sem ter plena consciência de tais especificidades.

Com o tempo, algumas terminologias passaram a ser utilizadas para definir algumas dessas funções, como pianista correpetidor, acompanhador, colaborador e *coaching*, mas ainda continua sendo insuficiente a oferta de cursos preparatórios, em especial no Brasil.

Com o objetivo de investigar as competências necessárias ao colaborador vocal e a formação oferecida pelas Instituições de Ensino Superior brasileiras, foi feita uma breve exploração do conceito dessas áreas de atuação, buscando definir

¹ DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

suas diversas possibilidades, para poder estabelecer o perfil do profissional que foi considerado neste trabalho.

A importância desta definição adveio da atuação da autora deste documento como pianista, em contraposição a sua formação acadêmica, além de verificar essa necessidade reconhecida por outros colegas, o que delimitou o caminho desta pesquisa, a fim de contribuir com informações necessárias para posteriores pesquisas e projetos, inclusive de adequação e oferta de currículos em cursos de música destinados a essa especialidade.

Diante disto, foram discutidas no primeiro capítulo as habilidades e competências necessárias a um pianista colaborador, assim como suas funções, sua formação e a opinião de alguns renomados pianistas atuantes na área. No segundo capítulo, foram analisados os currículos de universidades estaduais e federais brasileiras, suas ementas e conteúdos, assim como editais de testes seletivos e concursos públicos para preenchimento de vagas de profissional com esta especialidade.

No tocante às entrevistas supracitadas, foram feitas as seguintes abordagens:

- 1- Descreva sua trajetória na carreira de pianista colaborador, começando pela formação;
- 2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um pianista colaborador?

Os pianistas escolhidos, que gentilmente responderam as questões e assinaram as autorizações para inclusão neste trabalho (Anexo 3), foram: Maestro Alessandro Sangiorgi, Prof. Dr. Ricardo Ballesterio (Universidade de São Paulo – USP); Prof. Me. Flavio Augusto de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ); Professor Dr. Carlos Assis (UNESPAR) e o pianista Carlos Morejano (Itália). Os respectivos currículos encontram-se no Anexo 2 deste trabalho.

A entrevista enviada pretendeu listar as competências necessárias a um bom pianista colaborador segundo a experiência de cada um destes profissionais, para posteriormente, num cruzamento de dados, verificar se estas são satisfatoriamente abordadas nos cursos de Graduação em piano. Esta análise permitiu corroborar com os conteúdos e ou reconhecer as lacunas das grades curriculares, assim como estabelecer critérios de prioridades na formação acadêmica. Os posicionamentos dos pianistas possibilitaram um maior

conhecimento e entendimento de como se constrói a carreira de um profissional dessa área, particularmente no Brasil.

Devido à escassez de material bibliográfico concernente ao assunto, esperou-se com esta pesquisa elucidar algumas das possíveis dúvidas e questionamentos dos estudantes de piano sobre esta opção de trabalho.

Portanto, a metodologia utilizada para a realização deste trabalho, implicou em:

- (a) Pesquisa documental e bibliográfica;
- (b) Coleta de dados por meio de entrevistas e análise de editais;
- (c) Categorização segundo critérios de recorrência;
- (d) Cruzamento dos resultados obtidos nas etapas “a” e “b”;
- (e) Discussão e conclusão.

No que diz respeito ao primeiro procedimento, Gil (2000, p.62), considera que:

A pesquisa bibliográfica é a desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas.

As pesquisas documental e bibliográfica podem se confundir, nem sempre fica clara a distinção entre elas, já que, a rigor, as fontes bibliográficas nada mais são que documentos impressos para determinado público. Além do mais, boa parte das fontes usualmente consultadas nas pesquisas documentais, tais como jornais, boletins e folhetos, pode ser tratada como fontes bibliográficas. Nesse sentido, é possível até mesmo tratar a pesquisa bibliográfica como um tipo de pesquisa documental, que se vale especialmente de material impresso fundamentalmente para fins de leitura (Gil, 2008, p.44).

Neste âmbito estão sendo explorados para este trabalho os currículos das disciplinas de algumas Universidades Federais e Estaduais, através dos sites disponíveis e, quando não acessíveis, procuramos estabelecer contato por e-mail ou por telefone com as coordenações de curso para a obtenção dos dados necessários, ou seja, acessar o conteúdo de cada disciplina concernente à formação do pianista colaborador.

A análise desses dados assim como daqueles obtidos através de anúncio de abertura de vagas em instituições específicas assim como editais de concursos públicos foi feita através de abordagem qualitativa, que permitiu investigar o acontecimento na sua complexidade, em meio a um contexto natural (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p.16). Partimos da ideia de que os fatos sociais não podem ser abordados apenas de forma quantitativa, visto que cada fato tem um sentido próprio que os torna distintos dos demais, exigindo que sejam compreendidos em sua singularidade. Dessa forma, a abordagem qualitativa considera que os fatos sociais são mais apreendidos quando o pesquisador está mais próximo dos sujeitos durante o processo de investigação (GOLDENBERG, 1998).

O enfoque qualitativo, na abordagem do problema a ser investigado, foi escolhido pela liberdade que proporciona, pois os dados que foram colhidos não são estáticos, e porque busca entender uma situação em que se dispõe de pouca informação, dependem de experiências de vida, tendo em vista que boa parte da pesquisa se baseou na resposta dada pelos participantes das entrevistas.

O mesmo se aplicou às entrevistas, portanto, cujo formato foi adaptado aos diversos casos, visto que os participantes residem em cidades diferentes, dificultando o acesso a eles. As perguntas foram enviadas por e-mail, relacionadas ao que o entrevistado julgou importante para a formação do pianista colaborador, dando-lhe liberdade para que descrevesse sua própria experiência profissional.

Todos os dados obtidos, através da pesquisa bibliográfica, da análise dos currículos das disciplinas, dos editais e das respostas das entrevistas, foram analisados, tabulados e posteriormente comparados.

2. O PERFIL DO PIANISTA COLABORADOR VOCAL

2.1 Aspectos Históricos do Acompanhamento.

A história do acompanhamento pode ser acessada até mesmo através dos relatos bíblicos como nos lembra Kurt Adler: (1965, p.07): “ E David e toda casa de Israel tocaram perante o Senhor com todos os tipos de instrumentos feitos de pinho: harpas, liras, tamborins, chocalhos e címbalos.” (2 Sam. 6, 5) Citando alguns exemplos de acompanhamento vocal, visto o tema desta pesquisa, sabe-se que no Egito (2778 a.C.), os judeus usavam instrumentos de sopro, como trompetes, flautas e trompas, assim como instrumentos de percussão, como címbalos e tamborins para acompanhar os cantos que faziam parte de seu dia a dia daquele povo, dentro ou fora do templo, independente de cerimônias religiosas. Adler (1965, p.7) ainda afirma que esses acompanhamentos não eram muito elaborados, e que os músicos apenas usavam a mesma melodia oitava acima ou abaixo. A percussão dava apenas suporte rítmico para a voz ou o instrumento carregar a melodia.

Também na Grécia antiga a figura do acompanhador vocal estava presente: “Sabe-se que nos rituais feitos aos deuses e semideuses na Grécia antiga os músicos tocavam liras e flautas, acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos.” (GROUT, PALISCA, 1964 p.406).

No decorrer dos anos o acompanhamento passou de um simples desdobramento de melodia, em oitava, para a chamada heterofonia². A intenção não era a de afastar o acompanhamento do cantor (ou do instrumentista), mas sim o de imprimir maior destaque e tornar a música ainda mais agradável. Benjamin diz o seguinte:

[...] Tipo de improvisação que pode ser descrito como elaboração simples da melodia principal, como espécie de versão da mesma melodia. Há um comentário simples, ainda dependente da melodia que se canta. Essa improvisação conserva o estilo do canto, é linear, superior em altura, ritmicamente mais rico, sendo, contudo, simples em si mesmo, pretendendo não ser independente, mas ornamentar o canto. (BENJAMIM, 1997).

² Emprego de uma melodia simultaneamente em diversas vozes, mas de tal forma que a linha melódica principal não é duplicada em outras vozes. (ZUBEN, Paulo. Ouvir o Som. Atelier Editorial, 2005, p. 55).

Para fins deste trabalho é importante citar o período entre 1600 – 1750, considerando-se a evolução dos instrumentos de teclado como o cravo, o clavicórdio, sem esquecer o órgão, que passou a ser utilizado nos cultos por volta de 1600, com a reforma protestante de Lutero.

Devido ao maior uso dos instrumentos de teclado, as técnicas de acompanhamento sofreram modificações, principalmente a partir da introdução do baixo contínuo:

Uma das formas de uso desses instrumentos foi o baixo contínuo: o compositor escrevia uma melodia e um baixo, que servia de acompanhamento da melodia e era, em geral, executado por um instrumento de contínuo (cravo, órgão, alaúde, spineta, virginal) que tocava acordes definidos nas cifras (números), acompanhando-o. As novidades eram: a ênfase dada ao baixo, isolando-o do soprano, tendo essas duas como as linhas essenciais da textura; uma nova notação utilizada para o acompanhamento do contínuo, que diferia da notação de várias linhas melódicas. (ALEXANDRIA, 2005, p. 18).

Adler (1956 p.11) também atribui ao período barroco o desenvolvimento do acompanhamento por meio do baixo cifrado (atribuído a Ludovico Viadana³), onde os acordes são representados por meio de cifras, utilizando-se técnicas de contraponto em sua realização. “O baixo contínuo, como o próprio nome diz, é a parte do baixo que percorre toda a obra concertante de peças deste período” (SADIE, 1994, p.66).

Considera-se que, historicamente, a atividade de “acompanhador” surgiu no período Barroco, com o desenvolvimento da monodia e a sistematização da linguagem musical ocidental sobre o alicerce do Baixo Contínuo. Este suporte harmônico, executado quase sempre por instrumentos de teclado como o cravo, o clavicórdio e o órgão, compunha-se não apenas de uma linha-base na mão esquerda, mas também de uma série de realizações melódicas de caráter improvisatório na mão direita, que visavam “acompanhar” o canto, secundando-o na música e na interpretação. (ADLER, 1976, p.11).

Este mesmo autor (ADLER, 1965, p.11-17) escreve sobre o grande avanço ocorrido na arte do acompanhamento graças ao aperfeiçoamento dos instrumentos

³ Compositor, professor e padre franciscano nascido Ludovico Grossi e chamado Ludovico Viadana por ter nascido nesta cidade italiana (1560-1627). Foi reconhecido como o impulsionador da técnica chamada baixo cifrado, apesar de já existirem baixos cifrados com data anterior de compositores como Peri, Caccini e Cavalieri (ARNOLD, 1965).

de teclado citados anteriormente (espineta, cravo e clavicórdio) e como este processo permitiu o surgimento de uma virtuosa técnica de improvisação das vozes intermediárias. A figura do acompanhador profissional foi-se introduzindo pouco a pouco: o *maestro al cembalo*. Adler explica que no século XVII os compositores de ópera regiam pelo menos três das primeiras performances tocando concomitantemente o primeiro cravo enquanto o *maestro al cembalo* tocava em um segundo cravo; após as primeiras performances, este assumia a posição do compositor como regente e passava o segundo cravo para um assistente. Adler escreve também que os músicos que exerciam esta função preparavam os cantores sem a orquestra, e tocavam na maioria dos ensaios focando exclusivamente os cantores, por vezes negligenciando os demais instrumentos. Este sistema foi descrito por Leopold Mozart em uma carta à sua esposa⁴.

A função do *maestro al cembalo* era bastante abrangente, como pode-se observar nesta citação de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), que contém instruções sobre como realizar o baixo contínuo e como utilizá-lo da forma mais indicada junto à cantores ou instrumentistas:

O caráter do acompanhamento deve ser o mesmo que o das vozes e da ária. Nós devemos entrar no espírito das palavras ou da expressão essencial da ária, caso não haja texto cantado. Devemos dosar o acompanhamento de acordo com o volume e a energia sonora das vozes ou instrumentos de forma a não sufocá-los com excesso de som ou, caso o som seja aquém do necessário, falhar na tarefa de oferecer-lhes o apoio devido. Com essa finalidade, podemos dobrar com a mão esquerda os acordes tocados com a direita (dissonâncias são exceção a essa regra), ou também podemos suprimir as oitavas e até certas dissonâncias dos acordes dependendo da ocasião [...] Apesar de tudo isso, o sucesso será difícil de ser alcançado, a menos que o ouvido, a mente e os dedos não se mostrem desde cedo ao estudo sistemático. (RAMEAU, Jean Philippe, 1772, p.440). Trad. Ângelo Dias, 2003.

Grande inovador no período barroco, Jean Philippe Rameau (1683- 1764), segundo Adler (1965, p.13), “não foi apenas um músico, compositor e virtuose, mas também um gênio universal, teórico e cientista.” Além do primeiro tratado de harmonia (*Traité de l’harmonie*), onde estabeleceu pela primeira vez as bases para o sistema tonal, Rameau escreveu livros sobre novos métodos de acompanhamento, modificando as formas de se tocar o baixo.

⁴Cf. The Oxford Handbook of Opera, 2014 ed. Helen Greenwald (New York: Oxford University Press, 2012, p.498).

Os livros de história da música⁵ mostram como os grandes mestres do período barroco como Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) e George Frederick Handel (1685 – 1759) eram reverenciados como compositores, organistas, cravistas, improvisadores e maestros. Esses mestres preparavam os cantores e instrumentistas para apresentações e concertos, fazendo o papel de *maestro al cembalo*. Adler (1965, p. 18) conta que “no princípio da ópera um músico deveria ser tudo em um: compositor, arranjador, professor de canto, professor de música, regente, correpetidor”.

Evidentemente, em sua expertise, estes grandes mestres sabiam muito bem avaliar as vantagens trazidas pela evolução dos instrumentos de teclado para o exercício de sua profissão. O advento do pianoforte foi bastante significativo neste âmbito. Segundo Brisolla (1979, p. 16), Carl Philip Emmanuel Bach escreve em 1783: “o pianoforte e o clavicórdio dão o melhor suporte a uma realização que requeira o maior refinamento de gosto”. O pianoforte contribuiu no sentido de uma maior extensão do teclado e da possibilidade de se sustentar o som que mais tarde se tornou também mais potente. Sabe-se que de início o novo instrumento não superava o cravo, já bastante desenvolvido em termos de volume de som. O grande diferencial trazido desde o início pelo pianoforte de Bartolomeo Cristofori (por volta de 1700) era a possibilidade de se fazer variação de dinâmica (sons fortes e fracos, pianíssimo e fortíssimo).

George Grove, em seu Dicionário de Música⁶ escreve sobre a invenção do piano, ressaltando as vantagens e descrevendo o processo de aperfeiçoamento do mecanismo do instrumento, como as novas possibilidades de dinâmica sonora, permitindo aumentar e diminuir o som (GROVE, 1880, p.710). Mas é no período Clássico (1750- 1820) que a música acompanhada se desenvolve como descreve Adler (1965, p.15): “O acompanhamento ao piano se torna mais rico, e interlúdios pianísticos animam suas canções”.

⁵ 1. GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007, p.438 – 443, 449, 463.

2. STOLBA, Katy M. *The development of Western Music- A History*. New York, Mac Graw –Hill: 1998, p. 308, 324.

3. MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1997, p. 456, 478.

⁶ GROVE, George. **A Dictionary of music and musicians**, vol 2. Disponível em < <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP96327-PMLP192599> **A Dictionary of music and musicians_v2_1880_UCBerkeley.pdf**> acesso em 28 de março de 2017.

No século XVIII verifica-se um declínio para a música acompanhada. Na opinião de Adler (1965, p. 14) o acompanhamento se degenerou a simples acordes e arpejos, criando um estereótipo chamado Baixo de Alberti. Esta harmonização pode ser encontrada ocasionalmente em Haydn e Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) em sua genialidade trouxe uma riqueza especial ao acompanhamento ao piano e interlúdios pianísticos que animavam suas canções. Depois dele, vamos encontrar os primeiros ciclos de canções realmente importantes, composto por Ludwig van Beethoven (1770-1827): o *Geistliche Lieder* e o *An die ferne Geliebte*:

O primeiro a trazer à música um acompanhamento simples e nobre e dignidade às palavras. [...] O acompanhamento de Beethoven no segundo ciclo é muito original; às vezes ele deixa que o piano tome a melodia enquanto a voz se subordina a ele. Ele também transcreveu muitas canções folclóricas Escocesas e Irlandesas para voz e piano e a opção de acompanhamento de violino ou violoncelo. (ADLER, K. 1965 p. 15)⁷

O século XIX foi a era dos grandes virtuosos, em função do quais os compositores enriqueceram a literatura musical com muitas obras que favoreciam a exibição, no palco, de prodígios técnicos cultivados por estes grandes solistas.

No século XIX houve uma grande exploração dos recursos e possibilidades do piano, e compositores como Franz Schubert (1787- 1829) e Robert Schumann (1810-1856), como descreve Charles Rosen (1995): “A principal inspiração para o desenvolvimento do Lied foi a poesia lírica de paisagem, e ela conferiu à música a grandeza que havia, até então, se restringido à ópera e ao oratório.”(ROSEN, Charles,1995, p.188). Através de seus ‘Lied’ (canções), promoveu a igualdade entre solista e acompanhador, dando ao pianista o título de intérprete, com “direitos e deveres iguais aos cantores” (DORIAN, 1971, p. 180). O piano passa a dividir a responsabilidade com o cantor.

Por outro lado, a pluralidade da produção musical do século XX exigiu dos intérpretes outro tipo de virtuosidade, o da versatilidade e adaptação às novas

⁷ The first is set to music in simple noble accompaniment and stresses the dignity of the words. [...] Beethoven’s accompaniment in this second cycle is very original; as times he lets the piano take the melody while the voice subordinates itself. He also transcribed many Scottish and Irish folk songs for voice with piano and ad libitum violin or violoncello accompaniment. (ADLER, 1965, p. 15).

técnicas em função da nova linguagem. Oswaldo Colarusso⁸ enfatiza tais transformações:

Não há dúvida que o século XX nos surpreende na comparação. Basta ver que na primeira metade do século XX temos uma quantidade bem maior de compositores com gênios de primeira grandeza: Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Ravel, Debussy, Alban Berg e Anton Webern escreveram suas principais obras nesta época. [...] Muito da riqueza musical do século XX vem de sua versatilidade. Autores de primeira grandeza como Villa-Lobos e Bartók alternavam, em termos de linguagem, estilos completamente distintos num mesmo período de criação. Ao mesmo tempo em que o compositor brasileiro escrevia uma obra bem abstrata e atonal em 1946, seu Duo para Violino e violoncelo, ele compunha no ano anterior sua Sinfonia Nº 7, obra francamente tonal. O mesmo se passa com o compositor húngaro que escrevia em 1927 uma de suas páginas mais afastadas do tonalismo, seu Quarteto de cordas Nº 3, ao mesmo tempo em que compunha uma de suas obras mais acessíveis, sua Rapsódia Nº 1 para violino e piano. Esta versatilidade dos compositores explica muito da pujança musical do século XX. Um século que vê de forma muito saudável o atonalismo, o tonalismo, o serialismo e a música eletro acústica num espectro produtivo nunca visto antes. (COLARUSSO, Oswaldo. Gazeta do Povo, Século XX. O século de ouro da música clássica).

Com o decorrer da História é possível perceber que a atividade do pianista se desenvolveu, por necessidade, e se ramificou em áreas diversas. Um profissional pode se dedicar a ser solista, camerista, professor, acompanhador ou correpetidor.

O acompanhamento tem sido estudado e descrito por diversos autores que enfatizam notadamente a interação entre solista e acompanhador, como escreve Bezerra:

Consiste a arte de acompanhar, em seguir, da maneira mais fiel possível, o solista – instrumentista ou cantor. (...) O acompanhador deve assimilar integralmente a interpretação do solista, sua colaboração se apresentar tão identificada ao solo que resulte ser a execução una e indivisível, qual fora realizada por um só intérprete. (BEZERRA, 1957, p. 14).

Considerando as diversas áreas de atuação do pianista, antes de nos atermos ao objeto de estudo desse trabalho, a comparação entre a formação oferecida nas IES brasileiras e o exercício da profissão de pianista colaborador, apresentamos breve abordagem de algumas das principais atividades a ele relacionadas.

⁸ Gazeta do Povo. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/seculo-xx-o-seculo-de-ouro-da-musica-classica/>. Acesso em 10 de março de 2017.

O Dicionário HOUAISS (2001, p. 586) define a expressão *pianista de câmara*: “diz-se do pianista ou intérprete musical que se especializa em música de câmara e ou dela participa”.

O pianista camerista:

É o músico que se dedica ao repertório camerístico, excluindo qualquer possibilidade de execução de obras como reduções orquestrais (MUNIZ, 2010, p.13). As partituras de cada instrumento são escritas originalmente para cada um deles. O dicionário *Aurélio* (FERREIRA, 1986, p.1174) define música de câmara como:

Qualquer música vocal ou instrumental destinada a um pequeno auditório, a um solista ou a pequenos agrupamentos de solistas, como, por exemplo, a sonata para um ou vários instrumentos, o trio, o quarteto, o quinteto, a ária para uma ou duas vozes, as melodias, as cantatas com acompanhamento instrumental ou sem ele, etc.

Analisando as definições acima, verifica-se, portanto, que o pianista de câmara é um músico solista que atua juntamente com outros músicos solistas, tendo todos a mesma importância, em contínua colaboração.

O pianista acompanhador:

Gerald Moore⁹ (1944, p. 30), em seu livro *The Unashamed Accompanist*, apresenta uma descrição muito bem humorada do pianista acompanhador:

Um bom acompanhador não é aquele que segue o instrumentista ou o cantor com quem está tocando, pois seguir significa ir atrás. “Siga aquele carro!” Diz o detetive ao motorista de táxi; e provavelmente é isto que o motorista fará no filme, mas precisamente é o que o acompanhador não deve fazer. “Nós ensaiamos e estudamos não para seguir, mas para antecipar, ao mesmo tempo em que devemos ir ao lado do solista”¹⁰.

De acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.31): 1. Ir em companhia de; fazer companhia a; seguir. (...) 9. Executar o acompanhamento (de instrumentos). 10. Aliar, unir. 11. Dotar, favorecer. 12. Adornar, ornar. (...) 15. Fazer-se acompanhar; rodear-se, cercar-se. 16. Unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se. 17. Cantar, tocando ao mesmo tempo o acompanhamento. O Dicionário HOAUISS (2001, p. 62) é o que mais ilustra o papel

⁹ Pianista inglês (1899-1987) que teve notável carreira como pianista acompanhador.

¹⁰ Texto no original em itálico.

do profissional acompanhador: 1. Que ou o que acompanha; acompanhante. 1.1 (...) músico que exerce a função de acompanhador (...).

O estudo de Elaine King (2013), por exemplo, evidencia a importância desta interação, exemplificando a atuação do pianista no sentido de ajustar sua interpretação de uma peça, visando a coesão com o violoncelista que acompanha. Neste estudo, onde foi executado o terceiro movimento da Sonata para violoncelo em sol menor Opus 64 de Chopin, foram comparadas pela autora as nuances expressivas, em especial andamento e dinâmica, de duas *performances* feitas antes dos músicos tocarem juntos. A primeira foi feita apenas com a pianista tocando sozinha sua parte, sem consultar previamente o violoncelista e a segunda com o violoncelo. Foi observado que a execução da pianista mudou quando tocou com o outro instrumentista. Por exemplo, o andamento, quando em conjunto, ficou mais lento e houve maiores variações de andamento na *performance* solo do que na em conjunto. King conclui então:

A *performance* individual da música pode ser afetada de várias formas pela interação com outros *performers*: fatores de expressão podem ficar mais contidos, ou enriquecidos, ou exagerados ou podem simplesmente ser mantidos num nível semelhante. Ao mesmo tempo o indivíduo pode preservar padrões de expressão. [...] Isso sugere que o músico não muda necessariamente suas ideias quando toca em conjunto: o papel do indivíduo é de negociação, de dar e receber (KING, 1995, p.161-163. CHUEKE, org. 2013, p.171-176).

Seguindo nossa linha de definições no contexto desta pesquisa, o termo *acompanhar* está relacionado ao ato de tocar com outro instrumento e a principal diferença entre o pianista de câmara e o pianista acompanhador é a dedicação exclusiva por parte do primeiro à música de câmara, enquanto o segundo executa todo tipo de arranjos, reduções orquestrais e adaptações juntamente com outros instrumentistas.

De acordo com vários autores¹¹, o pianista acompanhador necessita desenvolver uma série de habilidades que não são necessárias, por exemplo, ao pianista solista. Além do necessário domínio da técnica pianística e do conhecimento de repertório e da sólida formação musical que sustenta e enriquece a *performance*, um pianista acompanhador qualificado precisa ter boa leitura à

¹¹ Cf. KATZ, 2009; MUNDIM, 2009; ALEXANDRIA, 2005; IMBRÓSIO, 2001; FERRARI, 1999; MOORE, 1984; ADLER, 1965.

primeira vista, saber se relacionar em conjunto, transpor, improvisar e tocar cifras da música popular. Porto (2004, p. 23) acrescenta que o pianista de conjunto precisa ter conhecimentos em psicopedagogia, pois tem a função de instrutor e preparador musical e precisa interagir com outros músicos. Esta interação muitas vezes envolve aspectos psicológicos e emocionais, visto que o solista – que o acompanhador está eventualmente ajudando a preparar – precisa de confiança, calma e tranquilidade para a *performance* em palco, um momento de tensão e preocupação para alguns intérpretes.

2.1.1 Terminologia

O termo pianista acompanhador tem sido substituído por pianista colaborador (*collaborative pianist*) em países como Estados Unidos e Europa, pois, de certa forma, como sugere Coelho (2003), o termo “acompanhar” pode aludir a um segundo plano e fomentar um preconceito ou desvalorização do profissional em questão. O termo “colaborador” foi incorporado recentemente à literatura musical, porém MAUL (em 1949) já se referia ao termo com seu devido significado:

Procurando, enfim, definir a atuação do acompanhador, observamos que, quer se caracterize ela por apoiar, assistir, ou guiar o solista, quer pelo ato de intervir diretamente na interpretação, reveste sempre o caráter de colaboração. Colaboração no sentido prático; colaboração no mais alto sentido artístico. Acompanhar é, portanto, colaborar. (MAUL, 1949, p. 21-22).

Da mesma opinião compartilha Bezerra (1961, p. 14), afirmando que não basta ao acompanhador meramente seguir a execução do solista, mas sua função é de fato de colaboração, expressão mais pertinente para exprimir a natureza da atuação artística deste pianista.

Para o termo “colaboração” encontramos as seguintes definições no dicionário HOUAISS (2001, p. 756): “1. Ato ou efeito de colaborar. 2. Trabalho feito em comum com uma ou mais pessoas; cooperação, ajuda, auxílio. 3. Trabalho, ideia, doação, etc. que contribui para a realização de algo ou para ajuda alguém; auxílio”. No mesmo dicionário encontramos a definição da palavra “colaborador”: “que ou o que colabora ou que ajuda outrem em suas funções. 2. Que ou quem produz com outro(s) qualquer trabalho ou obra; coautor”.

As funções do pianista colaborador são exploradas por diversos autores (MUNIZ, 2010; FOLEY, 2006; PORTO, 2004). Tais funções incluem, de forma geral, a realização de atividades musicais com outros músicos, em corais, orquestras, companhias de ópera e escolas de ballet. Mundin (2009, p.14) considera que o trabalho deste profissional visa particularmente a preparação do músico solista para uma *performance* (concerto, prova pública, prova de concurso, festival de música), ou o acompanhamento em aulas de instrumento ou canto.

O perfil do **pianista colaborador** é bastante parecido com o do pianista acompanhador, com o diferencial de que se dedica especialmente ao âmbito do acompanhamento vocal. Pressupondo-se que a atividade de acompanhar um instrumento é similar à do acompanhamento vocal, diferenciamos as habilidades adicionais concernentes particularmente ao colaborador.

Conforme Picchi, (apud PORTO, 2004) este profissional é “o pianista que ajuda a ensaiar uma peça, já que *repetition* quer dizer ensaio em francês”. Segundo o autor, o termo se relaciona mais ao canto lírico, no trabalho com grupos de ópera e cantores. Da mesma opinião são Paiva (2008, p.12), Muniz (2010, p.15) e Mundim (2009, p.23), pois para eles o correpetidor se dedica à preparação de cantores, ao repertório de música vocal, corais e cantores de ópera e o colaborador é o que acompanha os instrumentos e o ballet. Compartilhando da mesma opinião, PORTO (2004, p.17) cita:

O correpetidor seria o pianista dotado do know-how necessário para auxiliar na concepção técnica e interpretativa do cantor durante as várias etapas da preparação de um repertório, muitas vezes também compartilhando o palco com ele no momento da performance. (...) O correpetidor é, isto sim, o profissional que oferece um feedback necessário para que, vocal e musicalmente, a performance do cantor atinja o máximo de suas potencialidades.

Consultando dicionários como Houaiss e Michaelis, encontramos as seguintes definições para o termo *correpetir*: estar junto, fazer companhia, ir na mesma direção, seguir com instrumento a parte cantada da música ou do instrumento principal. Além das funções implicadas nestas definições, correpetir é estar associado ao solista nas resoluções das questões interpretativas, favorecendo seu desempenho, sem se antepor ou sobrepor à execução deste. É, na verdade, uma área específica dentro das possibilidades da atividade de um pianista, que

cultiva o saber reconhecer as intenções do outro músico, dando-lhe todo o suporte necessário para a realização da obra musical.

Para autores como Paiva (2006, p.12) e Porto (2004, p.18), o termo correpetidor é utilizado no Brasil sem a compreensão adequada do seu significado, pois é empregado tanto para os pianistas que trabalham com instrumentistas quanto com cantores, ou seja, correpetidor vocal e instrumental, o que não acontece em outros países. Afirmam que o termo correpetidor no Brasil é equivalente ao *coach*¹² nos Estados Unidos, o músico que trabalha diretamente com a música vocal e possui o conhecimento de técnica vocal, dos idiomas mais presentes nas principais obras para canto, dicção lírica e fonética entre outros. Porto (2004, p.17) menciona os termos: *vocal coach* (inglês), *maestro* ou *ripassatori dispartiti* (italiano), *répétiteur* (francês), correpetidor (português), *korrepetitor* (alemão).

Coelho (2003, p. 947) explica o significado de **coach**:

O pianista correpetidor também tem atuado como um coach (“preparador”), em geral para cantores, onde, além de executar a parte da obra referente ao piano, este também orienta o intérprete em outras questões tais como pronúncia, parte técnica do canto propriamente dita, presença no palco (cena), etc.

Ainda sobre a terminologia, Adler (1965, p.5) coloca que, devido ao desenvolvimento recente da profissão, a nomenclatura ainda está em fase de definição. Ele também opina que a palavra correpetidor dá a impressão de mera repetição e não descreve de forma justa o trabalho deste profissional. Corroborando esta opinião, um dos pianistas entrevistados, Flavio Augusto de Oliveira (2015), assim se posiciona:

Outra coisa que, particularmente, não gosto muito é do termo “correpetidor”. Creio que esse “rótulo” acabou virando sinônimo de pianistas que, na verdade, só precisam ficar “repetindo” aquilo que os outros músicos-instrumentistas necessitam “aprender”. Outras duas nomações bastante usadas são “pianista de câmara” e “pianista acompanhador”. Mas, honestamente, prefiro mesmo a nomação de “Pianista Técnico-Preparador” que, na verdade, nada mais é do que a melhor tradução para o termo “coach” – usado nos Estados Unidos. Nunca gostei muito de “rótulos”; por isso, prefiro acreditar que sou mesmo um “Músico-Pianista” – a serviço da “Música”.

¹² Treinador, em inglês.

A base cultural e musical do acompanhador e do *coach* é a mesma, segundo Adler (1965):

Por um longo tempo, seu treinamento, suas funções e suas realizações percorrem a mesma estrada. Mas no nível da performance pública, entretanto, as especializações entram em jogo. Aqui, os acompanhadores estarão preocupados com as “*finesses*” de sua profissão, com suas qualidades pianísticas, com o sombreado de seu toque, e no dar e receber entre solista e acompanhador. *Coaches*, por outro lado, estarão concentrados nos aspectos psicológicos, pedagógicos e interpretativos de seu trabalho. (ADLER, 1965, p. 6, tradução nossa).

Conhecidas as terminologias, e para uma melhor compreensão das áreas de atuação do pianista citadas, apresentamos a “árvore profissional” do pianista (figura 1) proposta por Kurt Adler (1965, p.4). Esse diagrama define as áreas de atuação do pianista de cinco formas: concertista, camerista, acompanhador, correpetidor (colaborador vocal) ou professor.

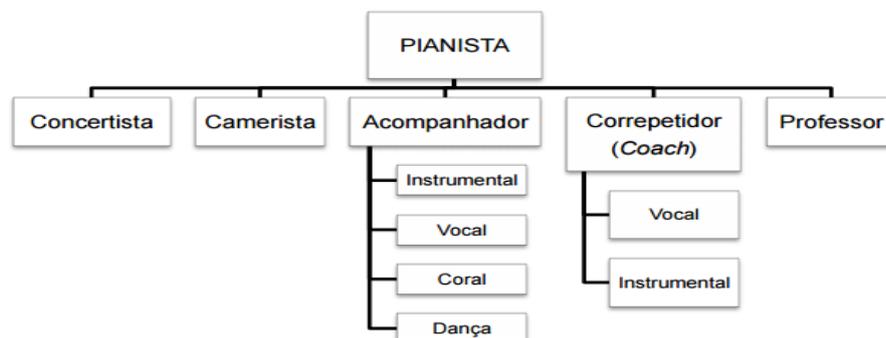


Figura 1: Diagrama da árvore profissional do pianista, Adler (1965, p. 4)

Como concertista ou camerista ele atua como solista; mesmo em situações onde se pratica e ensaia música em conjunto, cada instrumentista possui uma maior autonomia no sentido da abordagem do material sonoro e partilha com os outros membros do grupo sua individualidade, e todos buscam combinar as diferenças em função de uma *performance* coesa. Como acompanhador, ele pode trabalhar com outros instrumentistas, com vozes, corais ou dança. O correpetidor, na opinião do autor, pode ser instrumental ou vocal (no caso do vocal ele dá o nome de *coach*). O autor diz que o pianista pode ser um *coaching* profissional ou um acompanhador, ou mesmo as duas coisas ao mesmo tempo. Ele define que o acompanhador é o profissional que trabalha com um cantor ou instrumentista, em ensaios ou aulas, com grupos corais, ballet ou qualquer outro campo da música ou da dança. Adler

define o *coaching* como um pianista com base musical completa, que ensina, guia e orienta vocalistas, instrumentistas ou grupos corais, preparando-os para apresentações em público, seja com peças musicais, composições corais ou instrumentais, óperas, operetas ou oratórios. O *coach* ensina cantores, instrumentistas ou bailarinos, preparando-os para recitais e outras performances. Ele guia os cantores enquanto memorizam seus papéis e é responsável por cada nuance de dinâmica e interpretação, pela dicção do cantor e até mesmo por sua presença de palco. A principal diferença entre o acompanhador e o *coach* é a função docente deste último.

Existe uma hierarquia normalmente seguida em um Teatro de Ópera, o colaborador segue as instruções dadas pelo GMD (*Generalmusikdirektor*), que possui a mais alta posição, e se encarrega de todas as decisões musicais: programar os concertos e os repertórios de ópera, quais músicos tocarão e quem serão os solistas, quem serão os membros do Coro e da orquestra. O colaborador também deve seguir as indicações do *Kapellmeister*. O *Kapellmeister* pode assumir o lugar do GMD, quando este estiver ausente. A posição de colaborador está abaixo destas duas anteriores. (SHEPARD, Phillip, 2010).

O presente trabalho vem se posicionar pela terminologia “**pianista colaborador vocal**”, por considerá-la mais abrangente, abarcando as exigências profissionais para atuar acompanhando orquestras, *ballet*, musicais, coros, cantores e instrumentistas, além da função pedagógica. Nessa linha, Ballestero (2014) também sugere o uso do mesmo termo:

Muito em voga nos Estados Unidos, o termo pianista colaborador possui a vantagem de possibilitar a substituição de outros termos considerados inadequados por muitos pianistas: acompanhador, correpetidor ou repassador. Além disso, o termo pianista colaborador é polivalente, podendo ser usado tanto para a música vocal quanto a música instrumental e, ainda, engloba facilmente as atuações de intérprete, ensaiador e preparador que existem especialmente no âmbito da música vocal. (BALLESTERO, 2014, p. 07).

A escolha de se delimitar o assunto deste trabalho no âmbito da música vocal se deveu ao fato de abranger quase todos os requisitos inerentes à música instrumental acrescido da necessidade de um conhecimento mais específico.

2.1.2 A História da colaboração vocal.

A colaboração vocal pode ser considerada uma especialidade na área do acompanhamento e surgiu com o aparecimento das primeiras óperas, por volta de 1600, justamente por esta necessidade de se delegar tarefas a outros profissionais. Um destes profissionais era o professor de canto, que assumia também as funções de regente, compositor, arranjador, professor de música, como citado anteriormente. Este profissional era bastante valorizado na corte, assim como todos os que estivessem envolvidos no processo de preparação dos alunos. Adler (1965) escreve:

Ele (o músico) tinha muito a oferecer em serviços para os duques italianos e aos ricos governantes do Estado. [...] Estes governantes tinham prazer em se responsabilizarem por jovens talentos, geralmente mulheres, enviando-as para o músico da corte para que as ensinasse. [...] Tremendas somas em dinheiro eram pagas por estes mecenas da Renascença para importar compositores famosos, músicos, castratti e outros cantores, diretores técnicos, designers de palco, bailarinos e coreógrafos. (ADLER, 1965, p. 18)¹³. Tradução nossa.

Um dos mais importantes compositores de ópera nesta época foi Jacopo Peri, o primeiro a formular os princípios composicionais da monodia (uma única melodia) acompanhada. Também foi o compositor da primeira ópera, Dafne, de 1597 e a primeira ópera ainda existente, Euridice, de 1600. (GRAYBILL, Guy. 2008.p. 80).

Outros compositores-arranjadores-professores-colaboradores durante o século XVII foram Giovanni del Turco, Gian Battista Strozzi e quase todo músico com fama. O maior compositor de ópera e inovador da era monódica foi Claudio Monteverdi (1567 – 1643). (ADLER, 1965, p 19).

Mozart também era o correpetidor e ensaiador de seus cantores no cravo, Adler diz: “Ele (Mozart) deve ter sido um maravilhoso correpetidor de suas próprias músicas, embora nem todos os compositores tivessem paciência para correpetir suas próprias obras.” (ADLER, 1965, p.19).

No século XX as obras se tornam ainda mais complexas, com timbres e ritmos nunca experimentados. A notação musical se transforma, são utilizados

¹³ He was most often in the service of one of the Italian dukes or the wealthy rulers of an Italian state or city government. These rules took pleasure in sponsoring talented singers-usually young girls-sending them to their court musicians for tuition. Tremendous amounts of money were paid by these Renaissance Maecenases to import famous composers, musicians, castrati and other singers, technical directors, stage designers, ballet dancers, choreographers. (ADLER, 1965, p.18).

recursos eletrônicos, instrumentos modificados e preparados, o que exige do músico constante atualização.

Composições cada vez mais elaboradas passaram a exigir cada vez mais dos intérpretes, incluindo logicamente os cantores. No palco dos teatros de ópera cantores, dançarinos, corais trabalhavam com as orquestras. O *maestro al cembalo* requer então um assistente para ensaios preparatórios. Pianistas começaram a desenvolver habilidades mais específicas adicionando ao currículo uma formação de regente e adequando-se ao mercado de trabalho.

Analisando a abrangência de funções do pianista colaborador surgem certas indagações, relacionadas a como um profissional que pretende atuar nesta área adquire os conhecimentos necessários para a carreira, se profissionaliza e se firma no mercado de trabalho. Passamos a nos questionar sobre como um pianista colaborador se forma, e como (se) o ambiente acadêmico brasileiro dá subsídios para um pianista se aperfeiçoar nas especificidades desta função. Daí vem o tema para esta dissertação, estando a metodologia de certa forma implícita na forma de questionamento - como veremos mais adiante no subtítulo reservado aos procedimentos metodológicos. Como primeiro passo averiguamos, junto aos Cursos Superiores de Piano das Universidades Federais e Estaduais brasileiras, a existência de cursos ou disciplinas que atendam às necessidades e expectativas de um estudante que almeja a carreira de pianista colaborador.

2.1.3 Habilidades e Competências.

De acordo com o professor Vasco Moretto, habilidade é a capacidade de realizar algo:

As habilidades estão associadas ao saber fazer: ação física ou mental que indica a capacidade adquirida. Assim, identificar variáveis, compreender fenômenos, relacionar informações, analisar situações-problema, sintetizar, julgar, correlacionar e manipular são exemplos de habilidades.

Sobre competência: “São um conjunto de habilidades harmonicamente desenvolvidas e que caracterizam, por exemplo, uma função/profissão específica

[...].As habilidades devem ser desenvolvidas na busca das competências.” (MORETTO, 2008, p. 66).

Pressupõe-se, através destas definições, que a competência é a capacidade de usar as habilidades, a forma mais adequada de empregar as mesmas na realização de tarefas.

As habilidades e competências do pianista colaborador vão além das exigidas dos demais pianistas, apesar de terem pontos em comum com as dos cameristas e solistas, como relata LINDO (1916):

Deve ser lembrado que, por enquanto, a maior parte dos conselhos dados se refere às sinfonias, ou às porções da música onde o pianista executa sozinho. Assim que a voz começa, o interesse é imediatamente transferido ao cantor e o colaborador deve fundir a sua individualidade à do artista para quem ele está tocando. Não é apenas uma questão de estar com o cantor, ou tocar de modo suave ou sonoro, quando o vocalista canta suavemente ou sonoramente. Ele deve projetar a si mesmo no humor do cantor, deve sentir a canção como ele (ou ela) o sente. Se a canção significar algo ao solista, ele deve significar muito mais ao acompanhador. Qualquer pequena onda de crescendo ou diminuendo deve acontecer simultaneamente na parte de voz e na parte de piano e mesmo que a parte de piano seja definitivamente subserviente à parte da voz, nunca deve ser insignificante; o ritmo nunca deve ser negligenciado; e se o acompanhador possuir este inestimável e necessário dom, que é um temperamento compreensivo e responsável, ele vai se encontrar capaz de às vezes intuitivamente antecipar os efeitos do solista e sentir, por uma onda elétrica de empatia, onde uma pausa ou um pianíssimo súbito serão introduzidos e mesmo que esteja despreparado, ser capaz de produzir o efeito exato necessário. (LINDO, 1916, p. 47).

De maneira mais descritiva, segue breve listagem dos saberes necessários ao exercício da profissão de pianista colaborador.

Exige-se de qualquer pianista domínio da técnica pianística, boa leitura conhecimento de estilo e repertório. Para o pianista colaborador, acrescentem-se boa leitura à primeira vista; leitura ampliada de partituras (grade de orquestra ou parte do solista e parte do acompanhamento); habilidade em transpor; leitura de cifras; flexibilidade em lidar com outros instrumentistas. Para trabalhar com cantores, ainda deve conhecer técnica vocal; dicção; fonética dos principais idiomas utilizados em canto (italiano, alemão, francês, inglês, etc.); leitura de redução orquestral; auxiliar no processo de definição da sonoridade vocal junto ao piano, discutindo os aspectos interpretativos, poéticos, musicais, históricos, estilísticos, dentre outros; musicalidade; sensibilidade; flexibilidade para lidar com situações adversas;

capacidade de trabalhar em grupo; habilidade para ensinar; paciência; perseverança.

Kurt Adler (1976, p.183) escreve que:

A vocação para ser um colaborador é alcançada por poucos pianistas, porque exige pré-requisitos que excedem a técnica pianística. Entre essas características destacam-se: a habilidade para ensinar, liderança e vocação para orientar, domínio dos estilos musicais, excelente leitura à primeira vista, preparo psicológico para relacionar-se com personalidades diversas.

Nas respostas sobre as competências necessárias a um colaborador, o maestro Alessandro Sangiorgi¹⁴ enfatiza a necessidade do domínio do instrumento, boa leitura e conhecimento do repertório de ópera. Na opinião do professor doutor Ricardo Ballesterio¹⁵ a leitura é uma necessidade de mercado, e deve ser utilizada apenas em situações de emergência e dá maior importância ao estudo dos fonemas, ao conhecimento da técnica vocal, em especial a respiração e de como realizar uma redução de grade de orquestra de forma correta. O professor doutor Carlos Assis¹⁶ concorda com a necessidade de uma leitura eficiente, e evidencia que é essencial que haja humildade, paciência, sensibilidade, estar disponível para compartilhar e senso de liderança.

Flavio Augusto de Oliveira¹⁷ corrobora:

Conhecimentos de regência, canto e fisiologia vocal, línguas e leitura à primeira vista, além da capacidade de redução da grade orquestral, são áreas importantes na formação deste profissional. Porém, não descarto também um estudo aprofundado de improvisação, harmonia, percepção, análise musical, história da música, conhecimentos gerais, filosofia e, principalmente, psicologia.

A seguir analisaremos os aspectos mais citados¹⁸ no âmbito das competências, de acordo com autores como Adler, Moore, Lindo, Katz e Bos, Montgomery e de alguns dos pianistas entrevistados durante este trabalho. São elas: Domínio técnico do piano, boa leitura à primeira vista, conhecimento de técnica vocal, empatia e atenção aos aspectos psicológicos, trabalho em conjunto desde a formação, conhecimento de repertório e redução de grade orquestral, a substância

¹⁴ Anexo 1 p.72.

¹⁵ Anexo 1 p.74.

¹⁶ Anexo 1 p.84.

¹⁷ Anexo 1 p.81.

¹⁸ Quatro entrevistados tiveram opiniões semelhantes.

cinzenta (o que não está escrito nas partituras), conhecimento estilístico, trabalho em equipe, musicalidade, sensibilidade, visão e audição periférica.

- Domínio da técnica pianística:

Partindo-se do pressuposto que um colaborador foi primeiramente um solista, em virtude da sua formação acadêmica, é óbvio que domina a técnica pianística, porém isto não é suficiente, pois além do domínio mecânico deve ter também domínio timbrístico. Gerald Moore escreve que para combinar seu timbre com o de um cantor ou violinista, é incumbência do acompanhador cultivar a qualidade de seu timbre (MOORE, 1943). Para Gerald Moore (1962, p.201) a técnica é o meio, e não o fim:

Quem poderá afirmar onde começa e termina a técnica? O que se conclui é que a técnica é a habilidade mecânica para produção de um fluxo sonoro e suas diferentes nuances...mas garanto que vou encontrar centenas de pianistas capazes de nos deslumbrar no Presto de algumas sonatas de Beethoven, mas um único pianista que irá nos arrebatá-lo numa canção de Schubert. (MOORE, Gerald, 1962, p 2). Tradução nossa.

De acordo com Gerald Moore (1863, p. 198) o correpetidor alcançará um bom desempenho técnico e musical quando desenvolver a autocrítica. Deve ouvir a si mesmo, para que cada nota tenha precisão rítmica, intenção musical e timbrística ideais.

Existem obras de elevado grau de dificuldade no repertório vocal, que exigem do pianista destreza e técnica desenvolvida. Também deve ser levado em consideração que, na maioria das vezes, o tempo de preparação de uma obra é bastante curto, o que não permite ao pianista dias ou horas para estudo.

- Leitura à primeira vista:

“Leitura à primeira-vista é uma ferramenta fundamental para o pianista desempenhar bem o seu trabalho, especialmente como colaborador (acompanhador ou correpetidor, como comumente é chamado)” (Costa & Ballesterro, 2011, p. 1337). Vários autores concordam que ler bem à primeira vista é fundamental, pois é comum em audições e concursos que o candidato entregue a partitura ao pianista poucas horas antes ou até mesmo no momento da apresentação. Além disso, a quantidade

de repertório trabalhado em teatros de ópera não permite que o pianista tenha muito tempo para ler e estudar uma obra.

Tendo como base as respostas dos entrevistados neste trabalho foi possível verificar a unanimidade no que concerne à importância da leitura à primeira vista.

Cabe aqui acrescentar as especificações sobre leitura à primeira vista apresentadas por Zélia Chueke (2000 p.69-70). Entre as várias abordagens consideradas, a autora enfatiza a diferença entre os conceitos de leitura à primeira vista e o de execução à primeira vista. A segunda habilidade, essencial para o trabalho de correpetição, inclui a compreensão de um texto musical e a e a execução imediata (ou concomitante) do que se ouviu a partir da partitura. Evidentemente isto não elimina o trabalho diário e minucioso de preparação de um concerto.

- Relações Texto – musicais:

A existência de um texto na música vocal implica um conhecimento adicional ao pianista colaborador, o da fonética e o significado das palavras, se não literalmente, ao menos uma ideia geral do que trata o texto. As relações entre texto e música na opinião de Moore (1944, p.8): “a primeira coisa que um colaborador deve estudar, quando tiver que tocar uma nova canção é o texto” (MOORE, 1944, p.8 *apud* Ballestero, p. 2¹⁹).

Essa opinião é claramente observada na citação:

É estupidez fingir tocar uma canção com alguma compreensão se o pianista não sabe do que se trata o texto. Isso parece óbvio, mas infelizmente se torna necessário fazê-la. Tenho ouvido acompanhadores, amadores ou profissionais, tocando em seu idioma como se as palavras não os interessassem. (MOORE, 1944, p.9).

Logicamente que a compreensão do texto depende da tradução de outros idiomas, não necessariamente literal, mas do seu significado como um todo, portanto não se exige a fluência no idioma, mas o conhecimento de como traduzi-lo de forma lógica, ao que corrobora Lindo (1916): “o pianista não deve ser apenas

¹⁹ BALLESTERO, Luiz, R. B. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

uma criatura culpável sentada ao piano, deixando o cantor desassistido para visualizar a história e sugerir o ambiente.” (LINDO, 1916, p.48 *apud* Ballestero p.3).

É necessário o conhecimento mínimo sobre dicção e fonética das principais línguas utilizadas no repertório do cantor (KATZ, 2009; PORTO, 2004; CORCORAN, 2011, ADLER, 1965). Adler sugere ao pianista colaborador que utilize o Alfabeto Fonético Internacional como referência para conhecer elementos linguísticos, seus padrões e evitar confusões ou dubiedade de sons (ADLER, 1965).

O ensino da pronúncia de línguas geralmente é oferecido em Instituições de ensino de canto, e é provido pela disciplina Dicção Lírica, porém não é oferecido nos cursos de piano (ROCHA, Jeanne, 2013). Adler (1965) afirma que o domínio da língua é imprescindível ao professor de canto e ao correpetidor, o conhecimento da gramática e da fonética são ferramentas que possibilitam uma posição privilegiada. Algumas Instituições de ensino brasileiras oferecem disciplinas relacionadas à fonética, como por exemplo: Universidade de São Paulo, USP, disciplina: Fonética aplicada ao canto²⁰; Universidade Federal do Rio de Janeiro, disciplina: Dicção e Pronúncia²¹; Universidade Estadual de Maringá, disciplina: Dicção Lírica²².

O texto pode ser antecedido, precedido ou ainda possuir interlúdios instrumentais, que, segundo Katz (2009, p 62) devem dar prolongamento às palavras, ou o que está para ser cantado. É possível ao pianista ambientar, antecipar, concluir as ideias contidas no texto e as emoções criadas por elas (KATZ, 2009, p.62 -70 *apud* Ballestero, p 4).

- Conhecimento de técnica vocal:

No livro *“The art of accompanying and coaching”*, Kurt Adler explica o funcionamento do aparelho respiratório, das cordas vocais, das pregas vocais, enfim, toda a anatomia e fisiologia da voz humana. Um pianista não deve atuar como professor de canto, mas pode auxiliar o cantor em alguma dificuldade técnica que aconteça durante um repasse. O pianista Ricardo Ballestero, em sua entrevista,

²⁰ Disponível em

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=27&codcur=27420&codhab=401&tipo=N&print=true> acesso em 28 de março de 2017.

²¹ Disponível em <http://www.musica.ufrrj.br/images/stories/institucional/canto.pdf> acesso em 29 de março de 2017.

²² Disponível em

http://www.dmu.uem.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10:bacharelado-em-canto&catid=1:Habilita%C3%A7%C3%B5es&Itemid=2 acesso em 29 de março de 2017.

ressalta a importância do pianista entender o processo de respiração dos cantores e permitir tempo suficiente para que isso aconteça. Adler compartilha desta opinião:

A perfeita coordenação entre mente e corpo deve ser conseguida. Os dedos e as cordas vocais devem estar aptos a obedecer aos comandos do cérebro, do coração e da alma. O correpetidor pode ajudar nesta conquista através de seu conhecimento técnico, anatômico, fisiológico, físico e mecânico (ADLER, 1965). Tradução nossa.

Muitas vezes há a necessidade do pianista cantar o que está tocando para compreender de forma mais ampla a obra. Alan Montgomery enfatiza, em seu livro *Opera Coaching*: “Aprender a tocar uma partitura pode significar aprender a cantar uma partitura. [...] Se um correpetidor sabe cantar a partitura, seu conhecimento da partitura e do texto é muito maior”. (MONTGOMERY, 2006, p 07).

- Transposição:

Em determinadas situações o pianista deve adaptar o tom da obra ao registro vocal do cantor. Adler (1965) afirma que um importante ingrediente da arte de acompanhar é a habilidade de transpor. Nem sempre é possível que seja cantada no tom original:

Muitas canções foram concebidas pelo compositor em determinado tom para determinado tipo de voz. [...] Muitos compositores escreveram canções para homens e mulheres da nobreza, para amigos ou cantores famosos. Estas canções eram concebidas para um intérprete em particular. (ADLER, Kurt, 1965, p.220). Tradução nossa.

Embora o autor afirme que prefere que as peças sejam cantadas no tom original, assume que o colaborador deve escolher o tom certo para o seu cantor. Isso não deve ser feito apenas se escolhendo edições “agudas” para soprano ou tenores, ou ‘médias’ para mezzo sopranos e barítonos e “graves” para contraltos e baixos. O critério para escolha deve ser a nota de passagem do cantor. Escreve também que não é tarefa fácil, mas que existem livros sobre o assunto, métodos de transposição bastante úteis. (ADLER, 1965).

Ter esta habilidade pode ser um grande diferencial na carreira profissional do colaborador, como descreve Bos (1949) “O acompanhador que é proficiente em

transposição está em muito melhor posição para servir aos solistas do que aqueles que não possuem talento ou treinamento para este importante aspecto da arte.” (BOS, 1949, p.119).

- Empatia e aspectos psicológicos:

Um ponto em comum entre os diversos autores, LINDO, 1916; ADLER, 1965; KATZ, 2009 e BROWN, 2011, são as características psicológicas necessárias ao pianista colaborador que devem ser sempre positivas, a fim de proporcionar tranquilidade ao cantor²³. Adler (1965, p.187) enfatiza a interação entre pianista e cantor, e sugere qual a forma ideal de tratá-lo:

A habilidade de ensinar, uma convicção interior que estabelecerá a autoridade e é baseada no conhecimento, a afirmação da liderança e o amor de comunicar a orientação artística. Acrescente a esses o domínio completo de todos os problemas técnicos e estilísticos discutidos neste livro; uma intuição ou senão, um conhecimento completo de psicologia; um som pianístico contextualizado; leitura à primeira vista excelente e faculdades para transposição; e – por último, mas não menos importante – um temperamento bem humorado, paciência e perseverança. (ADLER, 1965, p. 187). Tradução nossa.

O objetivo é instalar a convicção e a confiança sem dar lugar à ansiedade. Zélia Chueke (2000) cita o artigo de Russel Shermann onde ele afirma que a tensão surge de não saber as notas, como elas são organizadas, como elas se relacionam entre si e como são estruturadas²⁴.

De acordo com André Sinico (2012), ansiedade é um estado psicológico e fisiológico caracterizado por componentes somáticos, emocionais, cognitivos e/ou comportamentais e às vezes associada com atividades que demandam habilidades, concentração e auto avaliação (SINICO et al., 2012, p. 939). Um dos aspectos mais comuns entre músicos, não só entre cantores, é a ansiedade da *performance*. Em alguns casos a ansiedade pode ser um fator bastante incapacitante. Vários autores tratam deste assunto; Miranda (2013, p. 25), por exemplo, aborda o assunto falando

²³ Ver também: SOUZA, L.M.L. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito**: Habilidades, competências e aspectos psicológicos Universidade de Brasília: 2014; STENCEL, E., SOARES, L., MORAES, M. J.C. **Ansiedade na Performance Musical**: Aspectos Emocionais e Técnicos (2003); GALVÃO, A. **Cognição, Emoção e Expertise Musical** (2006).

²⁴ SHERMANN, R. **Ah, to Have Chopin’s Hands or Even Rubinstein’s Pinkies**. New YorkTimes, 26 June 1994,26 *apud* Zelia Chueke, Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance, Doctoral Dissertation, University of Miami, UM 9974800, p. 91-92.

sobre a atuação em palco, sob o ponto de vista do indivíduo no palco, que se sente observado e Ana Maria Martins Serra²⁵ descreve o transtorno da ansiedade.

Simplificando, a ansiedade aparece quando não conseguimos dominar as respostas fisiológicas e reagimos negativamente. A soprano Janette Dornellas (2012) descreve em sua dissertação, “Um medo ordinário: pesquisando a ansiedade na performance do cantor lírico”, sua própria experiência como cantora. Para Jerome Hines (1997), cantor americano, uma dose de ansiedade pode ser positiva em uma *performance*. Ele escreve: “Nunca negue os seus nervos, aproveite ao máximo e agradeça a Deus por eles. Se não se sentir ansioso, aí sim estará com problemas.” (HINES, Jerome, 1997, p. 159). Ele ainda apresenta o exemplo do grande tenor italiano Enrico Caruso (1873- 1921), citando o quanto o cantor era nervoso, mas que utilizava esse nervosismo sem seu benefício, fazendo seus nervos servirem ao seu corpo durante as performances. (HINES, 1997, p. 161).

Ciente deste fato, e por vezes também sendo afetado por ele, cabe ao pianista colaborador vocal tornar o ambiente o mais seguro e confortável possível para o cantor. Como observado, cantores profissionais também pode passar por uma situação de ansiedade, e não apenas alunos iniciantes. Gerald Moore (1956), expressa de modo bem humorado esta questão:

Um cantor com estabelecida reputação, principalmente se for um grande artista (reputação e talento artístico nem sempre caminham de mãos dadas), fará a ocasião valer à pena; ele colocará na performance tudo que prometeu nos ensaios, com uma dose extra de inspiração, excitação, e o calor que uma plateia receptiva dará a ele. Ele estará nervoso, é claro, mas estes nervos estarão sob controle e então sua concentração não será afetada. [...] Eu não sou tolo de supor que o pianista não ficará nervoso antes do concerto. Eu, pessoalmente, fico, e sinto que há alguma coisa errada se não ficar. Sem nervosismo ou ansiedade aguda, meu toque seria mais maçante que o usual, mas se estiver aterrorizado isso será ruim para o trabalho, e isso quer dizer que eu estaria inapropriadamente preparado para o concerto e seria um suporte fraco para um cantor inexperiente ou um parceiro indigno para um artista de qualidade. (MOORE, Gerald, 1956, p. 42 e 43).

O *approach* psicológico do pianista colaborador é fator determinante num evento de ansiedade do cantor; empatia, segurança, gentileza e equilíbrio são necessárias para o sucesso da *performance*. Esta ansiedade pode modificar uma determinada passagem musical, desencadear falhas vocais ou desequilibrar a obra

²⁵ SERRA, A.M.M., 2010, p. 14 e 15. Disponível em <<http://www.itcbr.com/>> acesso em 11 de março de 2017.

musical ou vocalmente. Cabe ao colaborador adaptar-se, o máximo possível, a estes imprevistos sem comprometer a execução da obra. Como expõe Benjamin (1997): “O acompanhador será responsável pelo equilíbrio da peça. Terá de dar e tomar, seguir e liderar, em caso de deficiência, estender uma mão de ajuda sem prejudicar a dignidade do parceiro” (BENJAMIN, Cleide D, 1997).

Uma habilidade de suma importância é a sensibilidade. Como escreve Adler (1985): “Sem a sensibilidade, a habilidade de sentir as influências do outro e com o outro e sublimar isto em arte, não existe arte. [...] Porém um artista raramente pode ser lido como um livro aberto (ADLER, 1965, p. 184). Isto quer dizer que nem sempre o cantor com o qual se trabalha se deixará compreender, estará aberto ao diálogo e aceitará de forma tranquila o que o pianista quiser lhe propor, e é neste caso que a flexibilidade é fundamental. É também importante a flexibilidade quando é transformada em reação. O pianista deve ser capaz de reagir rapidamente se porventura o outro músico errar, pular compassos, improvisar ou mudar sua interpretação durante a performance. O pianista deve estar sempre a olhar para a linha do outro músico e pensar antecipadamente, de forma a detectar qualquer erro e compensá-lo o mais rapidamente possível (Adler, 1985). Em uma apresentação ao vivo, podem acontecer imprevistos, pelo emocional dos músicos, ou por interrupções do público, fatores externos como ruídos, que acabam por prejudicar ou desconcentrar ambos os músicos. Bos diz que “ajuda muito tomar uma atitude de “esperar o inesperado” e não se perturbar com estes eventos, é sempre bom lembrar que tudo pode acontecer em um concerto público” (BOS, 1949).

Sobre a necessidade de o pianista ser ao mesmo tempo, líder e seguidor, Moore tem uma ideia bem humorada:

O que acontece durante o concerto, seja pelo nervosismo ou força do hábito, quando o cantor incorre no erro que você tanto se esforçou para corrigir? A resposta é inequívoca na noite do concerto o solista sempre tem razão, Todo bom acompanhador pode ser considerado como um “salvador de vidas” (MOORE, Gerald, 1997, p.59).

Adler afirma que o pianista colaborador deve ser sensível o suficiente para perceber no cantor, aluno ou profissional, se o mesmo é tímido, inseguro, nervoso ou confiante, e analisando estas indicações saber como abordar e otimizar o trabalho junto ao cantor.(ADLER, 1965, p. 184).

O pianista, quando transmite segurança e tranquilidade ao cantor, é responsável pelo sucesso de seu desempenho em palco, pois além de todas as habilidades técnicas citadas anteriormente, o pianista deve ter um approach psicológico para lidar com os cantores. A este fato se refere Souza (2014):

Características psicológicas necessárias a um pianista colaborador: é necessário que o equilíbrio, a segurança, a firmeza em acompanhar, a gentileza no trato, a empatia e muitas outras aptidões emocionais estejam também presentes nas atitudes e em sua personalidade para promover empatia e perfeito fluxo na colaboração musical. (SOUZA, 214, p.41).

- Trabalho conjunto desde a formação:

O trabalho de um correpetidor normalmente é feito em parceria com um professor de canto ou com um regente. Considerando o primeiro caso, que é o foco desta pesquisa, Mundim (2009) explica:

O pianista colaborador deve aumentar aptidões como a paciência e a desenvoltura para lidar com alunos e professores. A adequação de ideias e formulação musical exigida pelo professor ao aluno deve ser respeitada pelo pianista colaborador – postura profissional: isto não significa submissão, e em casos de controvérsias, devem ser discutidas e esclarecidas pelas partes (MUNDIM, 2009, p. 41).

É essencial que o pianista esteja em contato com o professor de canto, principalmente no âmbito acadêmico, ou seja, durante a formação dos alunos. Adler (1965) demonstra a necessidade de interação entre pianista e professor:

Eu nunca critiquei nenhum dos seus professores. Um professor, principalmente um professor de canto, ocupa uma posição muito sensível no afeto do aluno, e qualquer tipo de crítica pode ser feita mais tarde, quando o aluno confiar mais em mim. Mesmo quando esses alunos não estão satisfeitos com seus professores de canto e pedem para que eu recomende outro, eu não o faço. Recomendar um professor de canto é como recomendar um cirurgião: a responsabilidade é esmagadora. [...] Isso me trás um importante elemento no trabalho de um correpetidor: a sua relação com o professor de canto. É de suma importância que estejam em contato um com o outro, que discutam os problemas do aluno e que caminhem numa direção similar. [...] Correpetidor e professor não podem fazer um cabo de guerra com o pobre aluno²⁶. (ADLER, Kurt, 1965, p. 185). Tradução nossa.

²⁶ I never criticize any of his teachers. A teacher, especially a voice teacher, occupies a very sensitive spot in any pupil's affections and this kind of criticism should be left until much later, when the pupil will trust me more. Even if a new pupil is not happy with his voice teacher and asks me to recommend

- Conhecimento de repertório e interpretação de reduções de orquestra:

O pianista deve conhecer as óperas e suas reduções de orquestra, bem como deve ouvir e analisar as partes orquestrais para compreender quais notas, na redução, são mais importantes para que o cantor se referencie. Adler diz que:

O bicho – papão de todo jovem correpetidor é o problema de saber quanto da redução orquestral deve tocar. A primeira regra é: não toque tudo. Isto só confundirá o cantor. Deixe os fogos de artifício para o acompanhador. Saiba o que é importante para o cantor. Na literatura operística você deve conhecer a estrutura harmônica e rítmica, e então decidir o quanto ou quão pouco você irá tocar. (ADLER, 1953, p. 187)²⁷. Tradução nossa.

Analisando alguns editais reunidos neste trabalho foi possível observar que uma das exigências é a leitura de grade orquestral ou coral, onde existem diferentes claves, ou seja, instrumentos que devem ser transpostos na leitura ao piano. Neste caso é primordial que se siga a indicação de Adler e que se observe o que é imprescindível e o que é secundário para a *performance* do solista. Sobre isso, explica Pajares (apud Porto 2004):

Basicamente deve-se ouvir como a orquestra toca. Realmente a maioria das reduções oferece um apanhado geral de tudo o que está escrito na grade de orquestra, mas nem sempre o que é mais importante e que soa mais do que o resto é destacado. As articulações também não são anotadas com precisão. E muitas vezes as partes que soam mais nem são escritas na redução. A partir do momento que se tem uma compreensão global da ópera ou oratório e da maneira como a orquestra toca [...] fica mais fácil definir o que deve ser cortado e o que é absolutamente imprescindível (PAJARES, Vânia, 2003, apud PORTO, Maria Carolina Souza, 2004).

Geralmente as reduções para piano são muito pobres harmonicamente ou, ao contrário, extremamente “poluídas” de informações, dificultando a interpretação

another, I would not do so right away. Recommending a voice teacher is like recommending surgeon: the responsibility is overwhelming. [...] All this things brings to me a very important element in the work of a coach: his relations to the voice teacher. It is of the utmost importance that they get in touch with each other, that they discuss the problems of the pupil, and that they handle him in a very similar way. [...] Voice teacher and coach must not have a tug of war with the poor pupil. (ADLER, Kurt, 1965, p. 185).

²⁷ Every young coach's bugaboo is the problem of how much of the piano accompaniment transcribed from an original orchestral piece should to play. The first rule here is: do not play everything; it only confuses the singer. Leave the pianistic fireworks to the accompanist. Know what is important to singer. In operatic literature you will have to know the orchestrations and the harmonic and rhythmic structure. Then decide how much or how little to play. (ADLER, K., 1965, p.187).

com notas e passagens muitas vezes desnecessárias. Ricardo Ballesteros²⁸ escreve em resposta ao questionário enviado, que um correpetidor deve conhecer profundamente a orquestração de uma obra reduzida para piano, afirmando que deve ser capaz de reescrever passagens para maior eficiência, reduzindo a textura, ou para maior fidelidade, acrescentando linhas que não estão presentes na redução de piano. Deve tocar a partir da compreensão rítmica de uma orquestra, imaginando a regência, os diferentes timbres dos instrumentos, a distribuição espacial dos instrumentos e a massa instrumental utilizada no momento (solo, poucos instrumentos, naipes inteiros, tutti).

A respeito da abrangência da função de pianista colaborador, o texto escrito pelo maestro Henrique Lian publicado durante o Festival de Ópera do Theatro da Paz, 2003, diz:

Todos os que atuam no universo da ópera compreendem muito bem o papel das chamadas "reduções para piano" na preparação de regentes, cantores solistas, coralistas, diretores cênicos e pessoal de apoio (como operadores de luz, maquinário e legendas), tanto durante os ensaios individuais dos artistas quanto nos necessários ensaios de cena sem orquestra, além de servirem de guia e suporte durante as próprias récitas. De forma muito mais imediata, e principalmente econômica, a versão pianística de uma ópera desempenha a função quase heróica, senão utópica, de captar o essencial de uma partitura completa e reproduzi-la, em preto-e-branco (sem os matizes dos diversos instrumentos da orquestra), preservando, tanto quanto possível, sua estrutura e estilo originais. Porém, a participação do instrumento de teclado na seara operística não se restringe a essa função um tanto servil, de coach, mas atinge a esfera da própria criação musical por meio das variações, paráfrases e fantasias inspiradas em temas do repertório lírico (LIAN, Henrique, 2003).

- A “substância cinzenta”:

Existe um termo, criado pelo autor Alan Montgomery, que descreve toda a gama infinita de detalhes, entrelinhas, tradições e conhecimentos além da partitura:

A substância cinzenta associada à partitura é mais difícil de aprender. Envolve absorver estilo, tradição e diferentes demandas de performances historicamente informadas. É necessário também entender as diferenças entre a produção vocal e as ornamentações de estilos de Monteverdi a Britten e Glass²⁹. (MONTGOMERY, 2006, p. 12, tradução nossa).

²⁸ Anexo 1, p.76.

²⁹ The Gray substance associate with a score is far more difficult to learn. It involves absorbing style, tradition, and different demands of historically informed performances. It also necessitates

Podemos entender esta “substância cinzenta” como o que não é preto e branco, o que não está escrito, que foi passado através de anos de apresentações, de geração a geração, de professor a aluno, de um profissional a outro. Existem mudanças feitas nas interpretações e nas cadências. Historicamente os próprios cantores fazem suas mudanças, elaborando suas próprias cadências. Outra área da substância cinzenta é conhecer a tradição de cortes na música. Montgomery (2006) explica que compositores como Verdi e Donizetti seguiam formas estritas. Eram rigorosos tanto nos esquemas formais quanto na métrica poética requerida. Hoje, mesmo sabendo da força destas formas originais, ele diz haver várias razões para encurtar as óperas, sendo a primeira a excessiva duração de algumas funções. O pianista colaborador deve conhecer estas tradições, entender os princípios dos cortes e os cortes propriamente ditos. Pouquíssimas edições trazem os cortes por escrito. O autor inclui o conhecimento da técnica vocal nesta área da substância cinzenta.

- Conhecimento de estilos:

Além da ópera, o pianista colaborador deve também conhecer outros estilos de música vocal, como o Lied³⁰. Neste gênero, o piano é tratado com igual importância. Aqui não existe solista, mas um duo. Ou seja, sua função é camerística. Muitas vezes o som do piano descreve cenas, paisagens, sentimentos. É valorizado ao extremo. Sobre este fenômeno, Orrey explica que o desenvolvimento do piano se deu graças aos compositores da Viena do final do século XVIII e prossegue:

Esse desenvolvimento coincide com a emergência do piano forte como o principal instrumento de teclas, o qual, na década de 1770, com as sonatas de Haydn e com os últimos concertos de Mozart, tinha firmado seu próprio estilo diferenciado. Sua versatilidade e amplo leque de dinâmicas colocaram-no à frente do cravo, a relutância em mescla-se com as cordas convidava ao tratamento solista, e encorajava a abordagem virtuosística. A habilidade em sugerir uma grande variedade de efeitos orquestrais, outro aspecto da superioridade sobre o cravo, sem dúvida influenciou a nova

understanding the differences of vocal production and ornamentation in all styles from Monteverdi to Britten and Glass. (MONTGOMERY, 2006, p. 120).

³⁰ *Lied* (canção, em alemão) é um tipo de composição que teve a sua origem no período clássico, mas que alcançou o zénite como contributo característico dos compositores românticos. É a adaptação musical de um poema lírico para voz e piano. Disponível em <http://fragmentos.com.sapo.pt/romantismo/formas_lied.htm> Acesso em 23 de novembro de 2016.

moda das transcrições de óperas para piano. (ORREY, Leslie, 1982, p. 536)³¹. Tradução nossa.

A canção, ou Lied, é a conjunção de todas as formas musicais, porém miniaturizados, como escreve Adler (1976, p.219):

Uma canção pode ser um drama, uma epopeia, uma comédia, ou mesmo a expressão de sentimentos, tudo encapsulado. Nesta forma encapsulada está a diferença ente esta arte e a ópera, o oratório e a opereta. A canção pode ser um ou todos os elementos da forma maior, mas estão condensados em muito poucos minutos. (ADLER, 1965, p 219)³². Tradução nossa.

Sob essa perspectiva deve-se então concluir que a canção deve ser trabalhada com a mesma atenção dada à ópera, mas que seu tamanho diminuído requer uma maior atenção aos detalhes. Todos os elementos, letra, inflexão, prosódia, texto e música estão intrinsecamente ligados.

- Trabalho em equipe:

Um requisito bastante importante para um bom pianista colaborador é querer trabalhar em equipe. Adler defende que é difícil um pianista solista ser um bom pianista colaborador, pois o seu principal objetivo é expressar-se a si mesmo e o piano é o seu meio de expressão (ADLER, 1985). Requisitos básicos para o bom relacionamento entre o pianista e o outro ou outros músicos é a compreensão e a comunicação. “Não há acompanhamento sem solista, bem como não há solista sem acompanhamento, logo, a obra necessita da participação em comum acordo”. (Muniz, 2010, p.32). É notável quando um talentoso estudante decide usar suas habilidades e sua musicalidade em favor de outro músico, é preciso uma grande dose de altruísmo e empatia.

³¹ This development coincided with the emergence of the pianoforte as the principal keyboard instrument , which already into the 1770s, in the sonatas of Haydn and Mozart and in the latter's concertos, had become stamped with its own distinctive style. Its versatility and greater range of dynamics gave a pull over the harpsichord; its reluctance to blend with strings invited soloistic treatment and encouraged the virtuoso approach. Its ability to suggest a wide variety of orchestral effects, another aspect of its superiority to the harpsichord, undoubtedly influenced the new fashion for transcriptions of operas. (ORREY, L. 1982, p.536).

³² A song may be a drama, an epic, a comedy, or just an expression of a mood, an impression set to music, all in capsule form. In this capsule form lies the difference of this art from opera, oratorio, or operetta. The song may have one or all elements of the large form, but they are compressed into a very few minutes. (ADLER, 1965, p. 219).

- Musicalidade, sensibilidade:

O pianista colaborador deve compreender os diversos estilos musicais e estéticos, saber como interpretar os diferentes estilos – o piano deve soar sutil e delicado em Mozart, com peso e força em Verdi. A diversidade do repertório vocal obriga o pianista a dominar todos os períodos, saber tocar uma obra barroca respeitando seu estilo e, do mesmo modo, e muitas vezes no mesmo ensaio, trabalhar com uma obra contemporânea de estilo absolutamente oposto. Também é necessário que saiba escutar, medir a intensidade com que toca. “Se não posso ouvir meu parceiro, então provavelmente estou muito forte” (KATZ, 2009, pg13).

- Visão e/ou audição periférica:

Existe uma habilidade pouco comentada, porém igualmente importante, a visão periférica. Um bom pianista está atento ao seu instrumento e também ao cantor, pois precisa acompanhar a respiração deste, assim como inícios e finais de frases (KAT, 2009). A ausência desta capacidade pode prejudicar uma *performance*, pois como comentado anteriormente podem existir nuances diferentes das ensaiadas e que devem ser percebidas de imediato. A esta competência deve-se anexar a outra, a da “escuta periférica”, ou seja, saber antecipar auditivamente o evento seguinte da *performance* do cantor, oferecendo suporte nas nuances, mesmo quando a percepção visual não acontece de imediato.

Uma vez determinadas as competências e habilidades necessárias ao pianista colaborador, como são adquiridas?

2.1.4 Aquisição de competências.

Um aspecto preocupante, e que ainda ocorre atualmente, é certo preconceito contra o pianista que escolhe, por carreira, não ser solista. Alguns autores e entrevistados comentaram a respeito deste assunto, afirmando haver distinção entre exercer uma função solista e a de uma função “secundária”, como sendo esta última de segundo plano ou de menor importância (Coelho, 2003).

Porto (2004) também descreve essa situação:

Há uma falácia de que o pianista que resolve atuar nesta área é o que não conseguiu atingir um nível técnico-musical satisfatório para se tornar solista. Às vezes, também, julga-se que o pianista que não possui personalidade “exuberante” para ser solista deve se tornar camerista ou acompanhador, devido ao seu caráter “mais discreto”. Outros consideram que o pianista “acompanhador” é um músico que está sempre atuando em “segundo plano”, pois a parte dele é menos importante que a do solista, portanto qualquer pianista que toque razoavelmente poderá acompanhar. (PORTO, 2004, p. 17).

Mesmo a postura de certos professores pode contribuir para a continuidade deste pensamento errôneo, quando não estimulam ou mesmo desencorajam esta atividade, julgando que o estudo de obras em conjunto prejudicarão as de obras solo, ou quando não incluem no repertório de seus alunos música de câmara ou canções. Flavio Augusto³³ comenta que ouviu professores dizerem: “para acompanhar tem que tocar tudo bem baixinho porque importante mesmo é a linha do canto – não se pode duelar com os solistas”, e acrescenta que ouvia ainda de alguns professores: “pare de ficar tocando com esses cantores e violinistas para não prejudicar os seus estudos de piano solo”. Ao contrário desta previsão, Flavio diz ter percebido que, quanto mais sua visão sobre Música se expandia, mais fácil se tornava a execução de qualquer obra musical; mesmo que essas obras fossem para “piano solo”.

A atuação do pianista colaborador requer uma especialização ainda maior do que a do que se dedica exclusivamente à carreira solo. Pois além da técnica e do conhecimento do instrumento, agrega todo conhecimento de um universo ainda maior. Segundo Fábio Zanon (2006):

O fato é que é esta imagem que a vasta maioria das pessoas tem de um músico clássico, e não se pode negar que é a atividade musical de maior exposição pública, cujo potencial de remuneração é praticamente ilimitado, proporcional à excepcionalidade do talento do artista e à sua capacidade de criar uma mítica pessoal. E é exatamente isso que faz com que as inúmeras outras possibilidades de atuação profissional sejam vistas com menosprezo ou desatenção, tanto por parte dos estudantes, quanto por parte dos educadores em geral, dos professores de música e dos pais, que as encaram como um grau maior ou menor de fracasso em comparação ao êxito solista. É uma opinião injusta e desinformada. Nenhum músico deveria se sentir constrangido por não ter tido a chance de reunir talentos específicos de um solista no momento certo, ou por sua vocação residir em outro tipo de atividade. Pelo contrário, deveria explorar com mais liberdade a ampla gama de possibilidades que o cultivo de outros talentos podem oferecer (ZANON, 2006, p. 105).

³³ Anexo 1, p.82.

A graduação em instrumento deveria ser a etapa formativa de maior importância na educação do pianista colaborador, mas o que ocorre é a existência de currículos voltados ao músico solista, como evidenciam Porto (2004), Mundim (2009) e Muniz (2010), ou seja, não desenvolvem as habilidades necessárias à colaboração.

A forma mais comum de um pianista iniciar sua experiência como colaborador é com um colega instrumentista ou cantor, no ambiente acadêmico, que solicita que o acompanhe em recitais e provas, ou por solicitação de professores de canto para auxiliá-los durante as aulas. O pianista auxilia diretamente o cantor na preparação da obra. Importante ressaltar que o sucesso da *performance* do cantor depende de uma formação musical sólida, que inclua conhecimentos além da técnica vocal, como leitura de partitura, solfejo, harmonia, contraponto e todas as demais disciplinas oferecidas nos cursos Superiores. Segundo Porto (2004, p. 19), “o cantor trabalha com a sonoridade em outra perspectiva [...] o som é percebido pelo cantor tanto pela sensação física e pelo ouvido interno quanto pela captação auditiva exterior”. Desta forma, é possível afirmar que o pianista atua como um “ouvido extra”.

Apesar da necessidade da presença de pianistas colaboradores, existe uma grande carência de matérias, disciplinas e cursos que digam respeito à atuação do pianista colaborador. Poucas universidades oferecem tais programas e a formação é basicamente empírica. Sobre isto Flavio Augusto de Oliveira³⁴ observa:

Na verdade, creio que este problema está intrinsecamente ligado às disciplinas curriculares de nossas escolas de música. Quase nenhuma matéria está relacionada com a correpetição propriamente dita – leitura à primeira vista, transposição ao piano ou acompanhamento ao piano. Quando fiz o meu Bacharelado em Piano, algumas vezes apareciam alguns professores para falar (muito superficialmente) sobre alguns dos assuntos que englobam a correpetição. Mas, na verdade, nenhum deles possuía um “método”; nenhum deles tinha um “histórico profissional” que tivesse qualquer relação com tais matérias. [...] 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.[...] Acredito que nenhum dos grandes correpetidores brasileiros têm qualquer formação acadêmica nesse sentido. Todos chegaram aonde chegaram porque

³⁴ Anexo 1, p.81-82.

investiram seriamente e, principalmente, porque são apaixonados por este trabalho e acreditam nisso.

O mercado de trabalho e o meio musical exigem profissionais com conhecimentos específicos que não são oferecidos em cursos regulares. Em poucas IES brasileiras, analisadas neste trabalho, foram encontradas disciplinas avulsas concernentes à colaboração, e em ainda menor número, que se destinem ao acompanhamento vocal. Este fato interfere negativamente numa formação que possui especificidades essenciais para o sucesso de profissionais especializados. Pajares explica:

Há poucos correpetidores atuando no mercado brasileiro. Isto se deve não por falta de demanda, mas porque a formação de um correpetidor é por demais complexas, exigindo uma série de requisitos além de tocar piano, e extremamente bem. Existem muitos pianistas, mas poucos se resolveram enveredar por esse caminho árduo, o qual exige que o leque de conhecimentos seja aberto de maneira abrangente. (PAJARES, Vania, 2003).

Cursos mais abrangentes, como a Licenciatura, permitiram ao estudante um leque maior de possibilidades de atuação, com um embasamento pedagógico mais aprofundado, porém não os prepara para a atuação como colaboradores ou mesmo cameristas.

Esta lacuna gera a necessidade de uma formação espontânea, do saber adquirido na prática, fato que pode ser verificado no depoimento dos entrevistados, que foram movidos pela necessidade de acompanhar os alunos nas classes de canto e instrumento. A partir destas atividades, foram se especializando e adquirindo conhecimento.

Em contrapartida, em países como Europa e Estados Unidos existe um crescimento de programas de graduação e pós-graduação destinados a pianistas colaboradores, com diferentes denominações: *Collaborative Piano*, *Piano accompanying*, *Piano accompanying and Chamber music*, *Piano chamber music* e *Vocal opera coaching*. Estes cursos oferecem disciplinas relacionadas ao canto e às práticas musicais em conjunto (ALEXANDRIA, 2005). Dian Baker (2006) disponibilizou um manual, sua dissertação de doutorado, com o título “*A resource manual for the collaborative pianist: twenty syllabi for the teaching collaborative piano skills and an annotated bibliography*”, onde propõe um curso pedagógico a

professores que querem ensinar pianistas colaboradores. O manual sugere a organização do curso em vinte aulas, onde são descritos os objetivos, habilidades e competências a serem desenvolvidos. Baker (2006) explica como as aulas podem ser organizadas em termos de duração, número de alunos por turma e de pré-requisitos para a seleção dos alunos.

Especificamente no caso das Universidades brasileiras, a maioria dos autores não vê uma relação entre o conteúdo ensinado e a aquisição de conhecimentos necessários à atuação como pianista colaborador, havendo escassez de cursos e disciplinas apropriados. Sobre isto, Benjamin (1997, p.51) expõe seu ponto de vista sobre o ensino do piano:

Em nosso país, cada instrumento é concebido, a priori, com um posicionamento estético de atuação... Para o piano, a ideia que se fazia de um pianista era a de concertista. (...) Aliás, toda a pedagogia pianística está firmada ainda nesta filosofia. Forma-se o solista, o programa a seguir é de solista, as provas são de solista diante da banca examinadora e do público. (BENJAMIN, 1997, p. 510).

Gerald Moore expõe uma preocupação com o fato de poucos estudantes de piano se dedicarem à carreira de acompanhador, incluídos nessa indagação os pianistas correpetidores:

Por que mais estudantes de piano não devotam a si mesmos à arte do acompanhamento é uma questão que quebra minha cabeça. Possivelmente a resposta está no fato de ter mais glória e glamour na carreira de pianista solista. Seu nome será impresso em letras grandes, enquanto o nome do acompanhador é colocado no rodapé do programa, de fato, impressoras parecem ter prazer em usar os menores caracteres para isso. (MOORE, Gerald, 1944, p. 01)³⁵. Tradução nossa.

Do mesmo modo, autores como Mundim (2009) e Porto (2014) concordam que a graduação em Piano ainda é destinada aos solistas, havendo pouca ênfase à música em conjunto, como a Música de Câmara e o Acompanhamento, o que pode desestimular o pianista a atuar nestas áreas já no meio acadêmico. Quando ofertadas disciplinas relacionadas, são ministradas em períodos curtos e com conteúdos básicos, distantes da prática profissional (MUNIZ, 2010; MUNDIM, 2009).

³⁵ Why more students of the piano do not devote themselves to the art of accompaniment is a question that puzzles me. Possibly the answer is that is more glory and glamour in the career of a solo pianist. His name is printed in big letters, whereas the accompanist's name is put at the foot of the bill- indeed, printers take a fiendish delight in using the smallest type available for it. (MOORE, 1944, p.01).

Tentando encontrar uma solução para tal precariedade do ensino e visando complementar a formação do pianista colaborador, alguns autores sugerem a criação de um curso de especialização *lato sensu*, que contemple as habilidades para cada função: camerista, acompanhador, correpetidor etc. Já Mundim (2009) defende que a formação deve ocorrer em atividades complementares como a prática de acompanhamento em aulas e *master classes* de outros instrumentistas e cantores, possibilitando situações de aprendizagem em que o pianista pode observar as orientações e sugestões do professor. Esta prática é comum na Europa, e tanto o cantor quanto o pianista são orientados por profissionais, como por exemplo, na Oberlin Colégio de artes e ciências e Conservatório de música, Itália, onde existe o curso regular de acompanhamento e correpetição em ópera³⁶, e na Franz Liszt Academia de música em Budapest³⁷, que oferece *master class* em *piano accompaniment* (*coach* ou correpetição) com Thomas Steinhöfel³⁸.

Alexandria (2005), também no intuito de preencher esta lacuna no ensino, propõe a inclusão de disciplinas em cursos de escolas especializadas de música que ensinem fonemas de línguas estrangeiras mais utilizadas em canto, como alemão, francês, italiano e inglês, estilos musicais da música erudita e popular, práticas de redução de grade coral e orquestral, execução de baixo contínuo e o estudo do repertório de acompanhamento vocal e instrumental. Como explicado anteriormente já existem disciplinas que ensinam dicção, envolvendo fonética, mas apenas para os estudantes de canto.

Para Adams (2008) e Breth (2010), desde o princípio da educação musical o aluno já deve praticar música em conjunto, devendo ser estimulado e incentivado neste sentido, o professor deve auxiliá-lo, promovendo experiências musicais entre os alunos, organizando recitais e incentivando a participação de alunos em festivais de música (ADAMS, 2008; BRETH, 2010). Mundim (2009) compartilha da mesma opinião, destacando que as habilidades do pianista colaborador devem ser desenvolvidas já nas fases iniciais do ensino de instrumento musical, em aulas de

³⁶ Disponível em < <https://www.oberlin-in-italy.com/piano> > acesso em 13 de março de 2017.

³⁷ Disponível em http://fze.hu/en/upcoming-master-classes-at-liszt-academy/-/asset_publisher/JgwmZMHp6hQJ/content/piano-accompaniment-coaching-master-class-by-thomas-steinhofel acesso em 13 de março de 2017.

³⁸ Professor de Interpretação e Correpetição da Universidade Franz Liszt. Disponível em https://www.hfm-weimar.de/en/staff/professors-teachers/lehre-detail.html?tx_jobbase_pi3%5BjoOrgaDetail%5D=129&tx_jobbase_pi3%5BjoRefererId%5D=220&tx_jobase_pi3%5Baction%5D=orgadetail&tx_jobbase_pi3%5Bcontroller%5D=Elements&cHash=8ea7214b2ef32f37a18881b0c5245e2a&type=123 acesso em 13 de março de 2017.

piano em grupo, sendo o professor responsável por incentivar a participação do aluno. Outros autores enfatizam a prática de conjunto como uma preparação para tal linha de atuação:

A aula (em grupo) apresenta grande riqueza didática por permitir o desabrochar de aspectos psicossociais como a sociabilização, a concentração, o senso crítico de cooperação, de responsabilidade e de competição saudável, além de conceder oportunidades para a iniciação à prática musical em conjunto (RAMOS, 2005).

Para o trabalho junto a cantores especificamente, Porto (2004) diz que a complementação da formação pode ser obtida em disciplinas já oferecidas em cursos de graduação em Canto como: fisiologia da voz, dicção e fonética, literatura e repertório vocal e declamação lírica. Todos estes autores concordam que a prática profissional é uma forma de aprender, assim como a participação do aluno em aulas de canto, festivais, corais etc. (MUNDIM, 2009; ALEXANDRIA, 2005; PORTO, 2004).

Percebe-se então, analisadas a literatura e os currículos das Universidades, que de fato o aprendizado da profissão é, em grande parte, empírico³⁹. O empirismo na aquisição de conhecimento nesta área é relatado por Muniz (2010):

Entretanto, a formação deste profissional acontece na maioria das vezes de forma empírica, pois as exigências do meio profissional e a falta de formação acadêmica específica forçam os pianistas a se adaptarem a determinadas situações em um curto período de preparação. Os pianistas que se formam no curso de graduação (bacharelado) dedicam-se exaustivamente ao repertório para piano solo – o qual é vastíssimo. Desta forma, o repertório camerístico acaba em segundo plano, com poucas disciplinas ofertadas na graduação e, conseqüentemente, com pouco embasamento teórico acadêmico, acarretando uma lacuna na integração entre o ensino e a prática profissional. (MUNIZ, 2010, p. 17).

É bastante comum o relato de pianistas colaboradores que iniciaram sua prática acompanhando colegas:

“Na maioria das vezes em que um pianista decide se aventurar pelo caminho da correpetição, geralmente ele inicia sua atuação acompanhando alunos de canto nas universidades, nas escolas de música, enfim, onde haja um estudante de canto”. (PORTO, 2004, p. 54).

³⁹ Resultante da própria experiência. O nome empirismo vem do latim: empiria (experiência) e -ismo (sufixo que determina, entre outras coisas, uma corrente filosófica). Temos, assim, a “corrente filosófica da experiência” (Celeti, 2014).

É importante mencionar que esta formação pode não ter bases sólidas e coerentes, já que acabam por se tornar subjetivas e dependerem da interpretação pessoal de cada um. Collbert Ruy Hilgenberg Bezerra (1961) comenta este assunto:

A própria execução pressupõe um cabedal de regras e conhecimentos teóricos especializados, que ditam o comportamento do indivíduo frente ao seu instrumento e sem os quais ela tenderá a se tornar viciosa e inoperante. (BEZERRA, 1961, p. 60).

O pianista com esta especialização tem sido bastante requisitado em instituições de ensino de música, teatros, orquestras e festivais. Nota-se que o mercado de trabalho atual permite que o músico venha a atuar em diferentes áreas, o que não impede a possibilidade de especialização em um tipo específico de repertório, estilo e, até mesmo, em uma única área de atuação, porém esta atuação em uma só área pode não contribuir para a realização profissional do pianista, como explica Luciane Requião:

Os perfis profissionais bem delimitados, conforme encontramos nos cursos de graduação em música, já não refletem mais a realidade da atuação profissional do músico. Em grande parte dos casos o músico não consegue se estabelecer profissionalmente ao restringir suas possibilidades profissionais em uma única competência (REQUIÃO, 2005, p. 1385).

Esta demanda evidencia o quanto é importante e urgente uma formação específica a nível superior, direcionada para a atuação do pianista como colaborador.

3. MERCADO DE TRABALHO: CURRÍCULOS DAS IES E COMPETÊNCIAS DO COLABORADOR.

Os mal-entendidos sobre as competências específicas para o bom desempenho desta função em instituições brasileiras é facilmente percebida consultando-se editais de concursos e testes seletivos entre os anos de 2008 e 2016 disponíveis na internet e que, para fins desta pesquisa, foram analisados para melhor definir o mercado de trabalho neste campo. Alguns dos aspectos observados nesta análise foram:

A - A grande maioria dos editais pede que o profissional exerça as funções de colaborador e acompanhador, ou seja, que atue junto a cantores e instrumentistas.

B - Alguns editais são pouco precisos no que diz respeito às funções, incluindo atividades de regência e arranjo.

C - Existe grande oferta de emprego; mesmo com as exigências ambíguas de alguns editais não se pode negar a procura por estes profissionais.

3.1 Disciplinas ofertadas pelas IES:

Federais:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL UFRGS

- Bacharelado em Música, piano. Disciplina: Acompanhamento I, II, III e IV (obrigatória).

Súmula: Estudo e prática do acompanhamento ao piano da música vocal e instrumental através de seus aspectos fundamentais: a leitura à primeira vista, a preparação do repertório, a delimitação da função do piano na expressão vocal e instrumental. O papel do acompanhador. Vivência da prática de execução no acompanhamento vocal e instrumental.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA UFSM

- Bacharelado em Música, piano. Disciplina: Estúdio de acompanhamento (obrigatória).

Objetivos: Executar o repertório proposto observando os aspectos técnicos e interpretativos desenvolvidos em aula. Título e discriminação das unidades:

Unidade 1 - O LIED NO SÉCULO XIX

- 1.1 - Aspectos da canção germânica no século XIX.
- 1.2 - Os ciclos de canções.
- 1.3 - Principais compositores e obras significativas.
- 1.4- Análise e audição de obras selecionadas.

Unidade 2 - O ACOMPANHAMENTO VOCAL

- 2.1 - O estudo e análise da partitura.
- 2.2 - A compreensão do texto poético.
- 2.3 - A relação entre voz e piano: textura e timbre.
- 2.4 - Execução de obras selecionadas.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO UFRJ

- Bacharelado em Música, piano. Disciplina: Transposição e acompanhamento, piano (obrigatória).

Transposição e Acompanhamento Piano I - Testes de aptidão e exercícios preparatórios para a leitura a primeira vista, transposição e acompanhamento ao piano. Estudo dos problemas gerais da transposição (regras práticas, utilização de claves e outros processos didáticos). Definição e considerações sobre a arte de acompanhar.

Transposição e Acompanhamento Piano II - Transposição sobre trechos polifônicos a duas partes com apresentação periódica de testes. Execução de acompanhamento de vocalizes (ciclo tonal). Ensaio de peças com solistas cantores e instrumentistas. Estudo dos problemas rítmicos e sonoros no acompanhamento. Conhecimento dos textos literários musicados.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO UNIRIO

- Disciplina: Acompanhamento Piano (AC PNO) I, II, III, IV. (obrigatória).
AC PNO I - 1- Prática de leitura à 1ª vista; 2- Discussão sobre a prática do acompanhamento de instrumentos nos diversos estilos e períodos históricos; 3- Realização de baixo-contínuo.

AC PNO II - 1- Prática de leitura e transposição (cromática e diatônica) à 1ª vista; 2- Discussão sobre a prática do acompanhamento de canto nos diversos estilos e períodos históricos; 3- Realização de baixo-contínuo.

AC PNO III - 1- Prática de leitura à 1ª vista; 2- Discussão sobre a prática do acompanhamento de ballet; 3- Acompanhamento de ballet: estrutura didática de uma aula de ballet; 4- Gêneros característicos: valsa, minueto, mazurka, polonaise, gavota, marcha, ragtime, tango. 5- Improvisação musical para ballet.

AC PNO IV - 1- Acompanhamento de côro; estilos; 2- Prática de redução à 1ª vista de corais a capella; 3- Prática de leitura em todas as claves; 4- Redução à 1ª vista de grade orquestral; 5- Acompanhamento de concertos.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA UFU

- Disciplina: Acompanhamento Instrumental, piano. (optativa).
1- Leitura à primeira vista instrumental e vocal; 2 - Técnicas de acompanhamento com baixo contínuo; 3 – Fonética e Compreensão do texto; 4- Prática de acompanhamento.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
UFOP

- Licenciatura em Música. Disciplina: tópicos de Correpetição A, B, C e D (optativa).

Estaduais:

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
UEMG

- Bacharelado com habilitação em Instrumento, piano. Disciplina: Acompanhamento e Correpetição I e II (obrigatória por habilitação).
Prática de acompanhamento instrumental para pianistas e violonistas.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
USP

- Graduação em Música.

Disciplina: Colaboração Pianística I e II:

1. O conceito de colaborar versus acompanhar;
2. Leitura à primeira vista; técnicas eficientes de estudo;
3. Diferenças no preparo de obras vocais e instrumentais;
4. Preparo de obras originais para piano e de reduções orquestrais;
5. Aspectos da música vocal: respiração, inflexão e ilustração textuais;
6. Aspectos da música instrumental: comunicação visual, características dos grupos instrumentais e distinção entre os elementos de acompanhamento, de solo e de dueto;
7. Equilíbrio sonoro e sua relação com os registros vocais e instrumentais.

3.2 EDITAIS DE CONCURSOS E TESTES SELETIVOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
EDITAL No 28, DE 22 DE ABRIL DE 2008

Cargo: Músico - Pianista Acompanhador.

Requisitos: Graduação em Música.

Atribuições: Estudar e ensaiar a partitura, afinando convenientemente seus instrumentos⁴⁰ •; Tocar o instrumento de sua especialidade em concertos ou recitais, atuando como solista ou dando uma interpretação própria à obra; Atuar nos conjuntos musicais ou como acompanhante, observando os sinais e gestos de um maestro na marcação do ritmo, tempo, intensidade e entrada dos diferentes instrumentos; Executar outras tarefas de mesma natureza e mesmo nível de dificuldade.

⁴⁰ Este item causa estranheza, pois não existe o costume do pianista afinar seu próprio instrumento, este procedimento é realizado por profissional especializado.

Prova Prática:

- Serão convocados para a Prova Prática todos os candidatos ao cargo de Músico - Pianista Acompanhador.
- A Prova Prática visa a evidenciar a capacidade operacional do candidato em tarefas compatíveis com o seu instrumento e o setor para o qual se realiza o concurso, através de uma leitura à primeira vista com solista (eliminatória), uma transposição à primeira vista, uma redução de partitura orquestral à primeira vista (os candidatos disporão de 10 minutos para analisar a partitura), uma peça de confronto e uma obra de livre escolha do candidato para piano solo com duração mínima de 10 (dez) minutos⁴¹.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN CONCURSO PÚBLICO DE PROVAS E TÍTULOS PARA PROFESSOR DE ENSINO BÁSICO TÉCNICO E TECNOLÓGICO NA ÁREA DE PIANO E CO-REPETIÇÃO - 25/05/2010

Cargo: Pianista correpetidor.

Requisitos e atribuições: não informado no edital.

Prova Didática:

- As canções Richard Strauss – Peça: Richard Strauss, Befreit ("Du wirst nicht weinen") Op. 39 n.4;
- Estratégias para solução de problemas relacionados à correpetição que utiliza reduções de orquestra, Peça: W. A. Mozart – Concerto n.3 em Sol maior para violino e orquestra K. 216;
- A música de câmara do século XIX, Peça: Robert Schumann - Sonata Op.105 nº1 em Lá menor para violino e piano – I Movimento;
- Motivações dramáticas na condução do tempo na ária Un bel di, vidremo da ópera Madame Butterfly de Giacomo Puccini Peça: Un bel di, vidremo da ópera Madame Butterfly de Giacomo Puccini;
- As serestas de Villa-Lobos no contexto da canção brasileira Peça: Canção do carreiro - Serestas nº8;
- Carl Maria Von Weber - Grand duo Concertante Op.48 para clarineta e piano, abordagem técnica e interpretativa. Peça: Grand duo Concertante Op.48 para

Prova prática :

Recital com duração aproximada de 20 minutos;

- a) Movimento rápido de Sonata clássica
- b) Uma peça representativa do período Romântico
- c) Uma peça de compositor brasileiro⁴².

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
EDITAL nº 001/2012- PRRH

Cargo: Músico – Pianista Correpetidor.

Requisitos: Curso Superior de Música.

Atribuições: Arranjar obras musicais, estudar e pesquisar música; editar partituras, elaborar textos e prestar consultoria na área musical. Assessorar nas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Prova prática:

⁴¹ Extraído de <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/405797/pg-45-secao-3-diario-oficial-da-uniao-dou-de-23-04-2008/pdfView> acesso em 01 de julho de 2014.

⁴² Extraído de <http://progesp.ufrn.br/concursos.php> acesso em 02 de agosto de 2014.

• Execução do repertório abaixo listado, juntamente com instrumentista ou cantor indicado pelo Departamento de Música da UFSM:

1. Franck: Sonata para violoncelo e piano em Lá Maior (transcr. de Jules Delsart) – 1º movimento (Allegretto ben moderato).
2. R. Muczinski: Time Pieces Op. 43 – 1º movimento.
3. S. Koussevitzky: Concerto Op. 3 em fá # menor para contrabaixo e orquestra (redução para piano) – 1º Movimento (Allegro).
4. W. A. Mozart: Vedró mentr'io sospiro (Recitativo e Ária do Conde Almaviva da ópera Bodas de Figaro K. 492), até o compasso No. 88, Edição Breitkopf.
5. J. Brahms: Vier Gesänge Op. 43, No. 1 – Von ewiger Liebe até o compasso No. 79, (Mässig, em sim menor).

• Leitura à primeira vista de obra para canto ou instrumento e piano, juntamente com cantor ou instrumentista indicado pelo Departamento de Música da UFSM⁴³.

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA EDITAL N.º 01/2013/SEAD/SEE/SECULT

Cargo: Pianista correpetidor (Coral adulto).

Requisitos: Bacharel e/ou Graduado em música.

Atribuições: Integrar o Coral Sinfônico da Paraíba - Coral Adulto da Paraíba participando de ensaios, apresentações com OSPB, seja em concertos sinfônicos, populares, educativos e espetáculos líricos e cênicos, dentre outras atividades correlatas.

Cargo: Pianista correpetidor (Coral infantil).

Requisitos: Bacharel e/ou Graduado em música.

Prova prática:

- Execução de uma obra de livre escolha: 1 trecho de movimento de um concerto clássico ou romântico, com cadência. Até 30 (trinta minutos)
- Execução de até 3 (três) trechos de orquestra conforme indicação da banca examinadora no momento da prova.
- Execução de uma Leitura à primeira vista⁴⁴.

PROCESSO DE SELEÇÃO DE PROFISSIONAL PARA A ACADEMIA DE ÓPERA DO THEATRO SÃO PEDRO E ORQUESTRA DO THEATRO SÃO PEDRO - ORTHESP nº 01/2014

Requisitos: Graduação em música, especialização em canto, regência ou piano. Experiência pedagógica comprovada na área de canto.

Prova Prática:

- Execução de conjunto de ópera de livre escolha ao piano: será avaliada a proficiência ao instrumento, o conhecimento estilístico da obra, a escolha das linhas a serem executadas.
- Execução de conjunto de ópera à 1ª vista ao piano com e sem regência: será avaliada a proficiência ao instrumento, o conhecimento estilístico da obra, a capacidade de reação ao gestual, a rapidez para identificar problemas e desafios da ópera em questão.
- Aula prática para um cantor convidado, com duração de 30 minutos, tendo como tema uma ária de ópera a ser anunciada antes do início da atividade: será avaliado o conhecimento

⁴³ Extraído de http://coral.ufsm.br/concurso/0012012/arquivos/edital_0012012.pdf acesso em 02/06/2016.

⁴⁴ Extraído de <http://www.meuconcursopublico.com/wp-content/uploads/2013/04/edital-concurso-publico-ospb-orquestra-sinfonica-do-estado-da-paraiba-2013.pdf> acesso em 02 de agosto de 2014.

técnico do canto, a capacidade de acompanhar, a didática. O candidato deve avaliar e corrigir dicção, sonoridade, afinação, ritmo, dinâmica com relação à orquestração, estilo.

• Entrega de plano de aula para 2 anos de academia. O plano deve descrever módulos a serem desenvolvidos, justificando-os e colocando-os em sequência. Deve ainda apontar conceitos a serem assimilados, bem como a forma de avaliá-los⁴⁵.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
Campus de Curitiba I - EMBAP
PRÓ-REITORIA DE GESTÃO DE PESSOAL E DESENVOLVIMENTO
PROCESSO SELETIVO SIMPLIFICADO – PSS – DOCENTES
EDITAL Nº. 012/2014

Cargo: Pianista correpetidor.

Requisitos: Graduação em música.

Prova Prática - Performance (10 a 20min)

1. O candidato deverá apresentar:

• Uma obra do repertório de câmara para duo à sua escolha, podendo ser tanto para formação instrumental quanto vocal (até 15min).

2. O candidato deverá ler à primeira vista:

• Duas peças apresentadas pela banca examinadora, no momento da prova. Sua leitura deverá demonstrar técnica e compreensão das mesmas (até 5min).

Prova Didática (15 a 20min)

• O candidato deverá realizar um ensaio com um aluno de canto no qual, deverá abordar os aspectos musicais e interpretativos da peça. O aluno e a peça são de responsabilidade do Colegiado de Canto. A peça será fornecida no momento da prova⁴⁶.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
EDITAL FCS Nº. 01/2014, DE 21 DE OUTUBRO DE 2014

Cargo: Pianista Correpetidor.

Requisitos: Licenciatura plena em música.

Prova prática: O candidato deverá fazer exposição didática para a banca, com base no plano de aula, sobre o desenvolvimento do trabalho de correpetição para coral de estudantes, estudantes de canto e estudantes de instrumentos em nível iniciante e intermediário. O candidato deverá executar: F. Chopin: op. 28 Prelúdio nº 1: Agitado; J.S. Bach: Fuga XVI em Gm do BWV 861, além de leitura à primeira vista de uma peça entregue no momento da prova. Para a realização da prova será disponibilizado um piano.

CONCURSO PÚBLICO UFMG / 2015
EDITAL Nº 520, DE 22 DE DEZEMBRO DE 2014

Cargo: Pianista Correpetidor – Canto.

Requisitos: Curso Superior em Música.

⁴⁵ Extraído de <http://www.pensarte.org.br/contratacoes-2/processos-encerrado/page/4/> acesso em 10 de junho de 2016.

⁴⁶ Extraído de http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/concurso/2014/PSS_temporarios/Edital17daLei121_1.pdf acesso em 10 de junho de 2016.

Atribuições: Arranjar obras musicais, reger e dirigir grupos vocais, instrumentais ou eventos musicais. Estudar e pesquisar música. Editorar partituras, elaborar textos e prestar consultoria na área musical. Assessorar nas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Prova Prática:

- Execução da abertura da ópera Carmen, de G. Bizet;
- Recital de 30 minutos de duração, contendo obrigatoriamente: uma canção em francês, uma canção em alemão, duas árias de ópera, sendo uma em italiano e a outra em alemão ou francês, uma ária de oratório, e duas canções brasileiras - as obras a serem executadas deverão ser escolhidas, obrigatoriamente, entre as opções constantes na Relação de Obras para Recital, publicado no site do concurso conforme item 5.15.1 deste edital;
- Declamação em textos em alemão, francês e italiano, apresentados ao candidato no momento da prova;
- Transposição, à primeira vista, de obra a ser apresentada no momento da prova; 5) leitura, à primeira vista, de canção e/ou ária de ópera ou oratório.

Cargo: Pianista correpetidor – Regência.

Atribuições: idem ao anterior.

Prova Prática:

- Recital de 30 minutos de duração, sendo que este obrigatoriamente deverá conter: 15 minutos de música de câmara, com instrumento(s) ou canto; uma ária de ópera; uma canção de câmara em francês ou alemão; uma obra solo;
- Execução do 4º e 5º movimentos da Sinfonia Fantástica, de H. Berlioz. Ao candidato será solicitado, no momento da prova, que sejam executados trechos destinados às cordas, às madeiras ou aos metais, ou ainda ao tutti orquestral;
- Execução de Dumbarton Oaks (completo), de I. Stravinsky. Ao candidato será solicitado, no momento da prova, que sejam executados trechos destinados às cordas, às madeiras ou aos metais, ou ainda ao tutti orquestral;
- Realização de baixo contínuo à primeira vista de trecho de obra do período barroco;
- Execução, à primeira vista, de partitura orquestral a ser apresentada no momento da prova⁴⁷.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
EDITAL DE CONCURSO PÚBLICO Nº 10/2015 – TA – PROGESP/UFRGS
CONCURSO PÚBLICO PARA CARGOS TÉCNICO-ADMINISTRATIVOS EM
EDUCAÇÃO

Cargo: Músico (piano).

Requisitos: curso superior em música.

Prova prática:

- Execução de duas obras de confronto para violino e piano:
 - a) César Franck - Sonata para Violino e Piano em Lá Maior, movimento final.
 - b) Johann Sebastian Bach - Sonata para Violino e Piano em Dó menor BWV 1017, segundo movimento.
- Execução de três obras para voz e piano, sendo obrigatoriamente: um Lied (em alemão), uma ária de ópera (em italiano) e uma ária de oratório (em inglês). As obras a serem executadas deverão ter caráter contrastante e ser escolhidas entre as seguintes opções:
 - a) Franz Schubert, Rastlose Liebe, D. 138, ou de Richard Strauss, Allerseelen, Op.10, n.8, ou de Johannes Brahms, Von Ewiger Liebe, Op.43, n. 1.

⁴⁷ Extraído de <https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Edital%2Bn%BA%2B522%2B-%2BDOU%2B24-12-14%20%281%29.pdf> acesso em 02 de agosto de 2014.

- b) Wolfgang Amadeus Mozart, ária da ópera Don Giovanni, K.527, ou da ópera Cosi fan tutte, K.588.
- c) Georg Friedrich Händel, ária do oratório Messiah, HWV56.
- d) Observação: o Lied poderá ser transposto de acordo com a necessidade do cantor⁴⁸.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
EDITAL Nº 70, DE 16 DE SETEMBRO DE 2015 CONCURSO PÚBLICO PARA
TÉCNICO-ADMINISTRATIVO EM EDUCAÇÃO

Cargo: Músico- Pianista Correpetidor.

Prova Prática:

- Flauta doce: J. S. Bach – Sonata BWV1020 em lá menor (para flauta doce e cravo obrigato).
- Canto: W. A. Mozart – Recitativo: Ah! Scostati; Ària: Smanie implacabili. Ópera Cosi fan tutte.
- Violoncelo: D. Popper - Rapsódia Húngara Op. 68
- Violino: Brahms - Sonata para violino e piano Op. 78 nº 1 em Sol maior
- Trompete: André Jolivet – Concertino for trompete (Redução para piano).
- Uma leitura à primeira vista com solista.
- Uma transposição à primeira vista⁴⁹.

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
Julho de 2016.
EDITAL 007/2016

Cargo: Pianista Colaborador.

Requisistos: Graduação em Música com Pós-graduação em Música.

Prova prática:

- Execução ao piano, de duas peças de livre escolha: uma popular e uma erudita, que não deverá ultrapassar 5 (cinco) minutos cada. O candidato deverá trazer três cópias de cada partitura no momento da prova;
- Leitura à primeira vista de redução de trecho misto vocal e instrumental, providenciado pela UTFPR;
- Improvisação/harmonização de trecho musical providenciado pela UTFPR;
- Aula-ensaio de no máximo 25 (vinte e cinco) minutos, de obra abordando na teoria e na prática a preparação musical do coro, enfocando a inter-relação dos aspectos didático-pedagógicos e a realização musical⁵⁰.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CONCURSO PÚBLICO
EDITAL Nº 16/2016 – UFPI

Cargo: Técnico em música – pianista acompanhador.

⁴⁸ Extraído de <http://www.faugrsconcursos.ufrgs.br/2015/ECPTA1510/ECPTAEdital1510.htm> acesso em 10 de junho de 2016.

⁴⁹ Extraído de http://www.ingresso.ufu.br/sites/default/files/anexos/concursos/ta2015/ta070-2015/Concurso_TA0702015_Edital.pdf acesso em 11 de junho de 2016.

⁵⁰ Extraído de <http://www.utfpr.edu.br/concursos/campi/multi/ta/edital-007-2016-cpcp-ap-cargo-tecnico-administrativo> acesso em 11 de agosto de 2016.

Requisitos: Ensino Médio Profissionalizante em Música ou Ensino Médio Completo mais Curso Técnico na Área.

Atribuições: Executar instrumentos musicais⁵¹; assistir o professor, programador de shows ou diretor artístico; executar tarefas e copista e arquivista de música. Colaborar na preparação e programação de periódicos, aulas de música e organização de exames e julgamento de provas. Assessorar nas atividades de ensino, pesquisa e extensão. Realizar atividades de planejamento, organização, controle e assessoria nas atividades musicais de ensino, pesquisa e extensão universitária, inclusive na Escola de Música da UFPI. Acompanhar ao piano cantores e instrumentistas (professores, alunos e visitantes), conjuntos instrumentais (orquestras e outras formações instrumentais) e grupos vocais (corais e outras formações de canto coletivo) dos cursos de extensão, graduação e pós graduação durante aulas, ensaios, provas públicas, recitais de conclusão de cursos e outras atividades acadêmicas. Prova prática:

- Etapa 1 (peso 1): O candidato deverá gravar a execução de uma peça, escolhida entre Prelúdio e Fuga (Cravo Bem Temperado - Bach) ou uma Sonata (Clássica ou Romântica), que servirá para a Banca Examinadora avaliar a performance do candidato na Etapa 1 da prova prática; A execução deverá ser gravada com o som e a imagem do candidato, ter no mínimo 10 (dez) minutos, e no máximo 20 (vinte) minutos.

- Etapa 2 (peso 2): Será realizada apenas para os candidatos que obtiverem aprovação na Etapa 1 e consistirá dos seguintes itens:

- a) Execução de uma peça de confronto (um dos estudos de Frédéric Chopin opus 10 ou 25. Não serão aceitos os estudos póstumos);

- b) Execução de leitura à primeira vista de três peças: um coral (4 vozes), uma redução de grade orquestral e de um trecho pianístico;

- c) Execução de duas peças populares divulgadas na página eletrônica www.ufpi.br/copese uma semana antes da prova;

- d) Execução do primeiro movimento do Trio opus 70 n.1 “Trio Fantasma”, de Ludwig van Beethoven⁵².

CONCURSO PÚBLICO UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE

Agosto 2016

EDITAL Nº 01/ 2016

Cargo: Pianista correpetidor.

Requisitos:

Curso de Graduação, licenciatura ou bacharelado ou Curso de Graduação em Educação Artística: habilitação em Música – Instrumento Piano realizado em Instituição reconhecida pelo Ministério da Educação.

DESCRIÇÃO SUMÁRIA DO CARGO: Arranjar obras musicais, ensaiar e dirigir grupos vocais, instrumentais e eventos musicais. Editar partituras, elaborar textos e prestar consultoria na área musical. Assessorar nas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

DESCRIÇÃO DE ATIVIDADES TÍPICAS DO CARGO: • Executar seu instrumento durante os horários de aulas, ensaios e apresentações programadas, zelando pela qualidade do trabalho e aprimoramento profissional constante. • Arranjar músicas: transcrever músicas; adaptar obras musicais para diversas formações; elaborar harmonização vocal para coral. • Realizar direção musical: Conceber e planejar o evento musical; elaborar projetos musicais; pesquisar e selecionar repertório para o evento; analisar propostas e roteiros de espetáculos musicais; supervisionar a produção musical; selecionar músicos e cantores; coordenar

⁵¹ Nesse item não está claro no edital a razão da palavra “instrumentos” estar no plural e se há a necessidade de executar um instrumento diferente do piano.

⁵² Extraído de <http://copese.ufpi.br/copese2/materias/index/mostrar/id/13774> acesso em 02 de setembro de 2016.

processo de gravação; coordenar atividades musicais em televisão, rádio e em outros veículos de comunicação; definir e supervisionar a difusão sonora em eventos; • Estudar e pesquisar música Aperfeiçoar-se através da audição de obras musicais; Estudar instrumentos musicais, novos recursos tecnológicos e repertório; acompanhar novas propostas estéticas no campo musical; aperfeiçoar-se através de novas bibliografias e da leitura de partituras; desenvolver pesquisas na área musical para subsidiar obras e eventos não musicais; desenvolver pesquisas em práticas interpretativas; pesquisar gêneros e estilos musicais; • Prestar consultoria musical: Assessorar os programas de meios de comunicação de massa e eventos não musicais. • Elaborar textos sobre música: Redigir notas de programa, encartes de cd, dvd, vídeo e similares; elaborar pareceres e críticas; redigir roteiros. • Utilizar recursos de Informática. • Executar outras tarefas de mesma natureza e nível de complexidade associadas ao ambiente organizacional. Não foi encontrado nos editais, de abertura ou retificações, o conteúdo da prova prática, porém nos Critérios de Avaliação (página 9 do edital de abertura) estão assim definidos:

- Habilidade técnico-musical da área.
- Domínio técnico e compreensão estilística na execução de obras de confronto.
- Capacidade de interação musical e artística com os diversos solistas.
- Qualidade e equilíbrio sonoro com o solista na execução das obras.
- Fluência na leitura à primeira vista e transposição⁵³.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
EDITAL Nº 237/2016-PRH
Teste Seletivo para contratação de
Professor Temporário

Cargo: Pianista correpetidor.

Requisitos: Graduação em Música – bacharelado em piano; ou graduação em Música com habilitação instrumento – piano; ou Curso Superior de Instrumento piano; ou graduação em Música com mestrado e/ou doutorado com pesquisa na área de interpretação (performance) musical - piano.

Provas: Escrita, prática e avaliação do curriculum vitae.

PROGRAMA DE PROVA

PROVA ESCRITA:

1. O ensino de práticas interpretativas em música de câmara na universidade e o seu papel na formação do músico: prática, teoria e estratégias.
2. Ensino e prática da música de câmara vocal, instrumental e coral.
3. O papel da correpetição na formação do cantor/instrumentista.
4. A arte da canção na História da Música: estilo e literatura.

PROVA PRÁTICA:

Primeira parte:

O candidato deverá, em período de tempo de duração de 15 (quinze) a 20 (vinte) minutos, executar:

- a) duas obras de livre escolha de estilos contrastantes do repertório solo para piano.
- b) Peça para piano e instrumento de cordas que será divulgada 15 dias antes da data do teste seletivo.
- c) o candidato será submetido a leituras à primeira vista, incluindo:
 - uma ária de ópera.
 - uma grade de peça para coro.

⁵³ Extraído de <https://www.acheconcursos.com.br/edital-concurso/edital-concurso-ufac-2016-tecnico-administrativo> acesso em 08 outubro de 2016.

Após a execução do repertório, a Comissão de Seleção poderá solicitar esclarecimentos, no prazo máximo de 10 (dez) minutos para cada membro da Comissão de Seleção. A primeira parte da Prova Prática terá valor de 0,0 (zero) a 5,0 (cinco).

Segunda Parte:

O candidato deverá, em período de tempo de duração de no mínimo 30 (trinta) e no máximo 40 (quarenta) minutos, realizar um ensaio com um aluno de canto designado pelo Departamento de Música, abordando aspectos interpretativos de uma obra para canto e piano que será divulgada 15 dias antes do teste seletivo. Após a realização da segunda parte da Prova Prática, a Comissão de Seleção poderá solicitar esclarecimentos relacionados com o conteúdo exposto, no prazo máximo de 10 (dez) minutos para cada membro da Comissão de Seleção. A segunda parte da Prova Prática terá valor de 0,0 (zero) a 5,0 (cinco)⁵⁴.

3.3 CATEGORIZAÇÃO E CRUZAMENTO DE DADOS: o ensino nas universidades e as exigências para o exercício da função.

Os dados enumerados a seguir foram extraídos das competências citadas no capítulo 2 deste trabalho e das respostas dadas pelos entrevistados (anexo 1), bem como das exigências citadas nos editais referidos no capítulo anterior.

- Disciplinas em comum entre as IES às quais tivemos acesso aos conteúdos:

- 1- Leitura à primeira vista – UFRGS, UFRJ, UNIRIO, UFU, USP.
- 2- Transposição – UFRJ, UNIRIO.
- 3- Redução de grade orquestral ou coral – UNIRIO, USP.
- 4- Especificidades do repertório vocal e instrumental: UFRGS, UNIRIO, UFU, USP.
- 5- Relações texto musicais: UFSM, UFRJ, UFU, USP.
- 6- Equilíbrio sonoro: UFSM, USP.

- Conhecimentos em comum exigidos nos Editais descritos neste trabalho:

- 1- Leitura à Primeira vista: presente na maioria dos editais, exceto no da Escola de Música da UFRN e UFRGS.
- 2- Acompanhamento de cantor ou instrumentista:
- 3- Recital solo: UFRJ – Recital solo de no mínimo 10 minutos. UFRN – Recital de 20 minutos. FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO: duas obras para piano solo descritas no edital. UTFPR – Duas peças de livre escolha, sendo uma popular e uma erudita.
- 4- Redução de grade orquestral: UFRJ (grade orquestral), UTFR (trecho misto vocal e instrumental), UFPI (redução de grade orquestral e coral).
- 5- Transposição: UFRJ, UFMG, UFU – Transposições à primeira vista.

- Habilidades e Competências mais citadas nas respostas dos entrevistados:

⁵⁴ Extraído de < <http://www.drh.uem.br/res/Edital-237-2016-prh.pdf> > acesso em 08 de outubro de 2016;

- 1- Leitura à primeira vista;
- 2- Conhecimento de repertório;
- 3- Conhecimento estilístico;
- 4- Conhecimento fonético;
- 5- Compreensão da técnica vocal, principalmente no tocante à respiração;
- 6- Reduções de orquestra;
- 7- Audição participativa;

Tabela 1: Disciplinas.

IES	DISCIPLINAS					
	Leitura à primeira vista	Transposição	Redução grade orquestral ou coral	Especificidades do repertório vocal e instrumental	Relações texto-musicais	Equilíbrio sonoro
USP	X		X	X	X	X
UNIRIO	X	X	X	X		
UFRJ	X	X			X	
UFU	X			X	X	
UFRGS	X			X		
UFSM					X	X

Número de ocorrências:

Leitura à primeira vista – cinco em seis IES.

Transposição – duas em seis.

Redução de grade orquestral – duas em seis IES.

Especificidades do repertório vocal e instrumental – quatro em seis IES.

Relações texto – musicais – quatro de seis IES.

Equilíbrio sonoro – duas em seis IES

Tabela 2: Conhecimento exigido.

Edital	Conhecimento exigido				
	Leitura à primeira vista	Recital Solo	Redução de grade	Transposição	Acompanhamento de cantor ou Instrumentista
UFRJ	X	X	X	X	
UFRN		X			
UFSM	X				X
Coral Sinfônico PB	X				
<u>Theatro São Pedro</u>	X				X
EMBAP	X				X
Fundação Clóvis Salgado	X	X			
UFMG	X			X	X
UFRGS					X
UFU	X			X	X
UTFPR	X	X	X		
UFPI	X		X		X
UFAC	X				
UEM	X	X	X		X

Número de ocorrências:

Leitura à primeira vista – doze em quatorze editais.

Recital solo – cinco em quatorze editais.

Redução de grade – quatro em quatorze editais.

Transposição – três em quatorze editais.

Acompanhamento de cantor ou instrumentista – oito em quatorze editais.

Tabela 3: Competências e habilidades necessárias.

Pianista	Competências e habilidades necessárias							
	Leitura à primeira vista	Técnica Pianística	Conhecimento de repertório	Conhecimento de estilo	Conhecimento fonético	Noções Técnica vocal	Redução de grade	Audição participativa
Alessandro Sangiorgi	X	X	X	X	X	X		
Ricardo Ballestero	X	X	X	X	X	X	X	X
Flavio Augusto	X	X		X	X	X		X
Carlos Assis	X		X	X			X	X
Carlos Morejano	X	X	X	X	X			X

Número de ocorrências:

Leitura à primeira vista - todos os pianistas entrevistados.

Técnica pianística – quatro entre os cinco pianistas.

Conhecimento de repertório – quatro entre os cinco pianistas.

Conhecimento de estilo – todos os cinco pianistas.

Conhecimento fonético – quatro entre os cinco pianistas.

Noções de técnica vocal – três entre os cinco pianistas.

Redução de grade- dois entre os cinco pianistas.

Audição participativa – quatro entre os cinco pianistas.

Analisando as tabelas acima, observamos que:

- 1- Leitura à primeira vista está presente em todas as três tabelas.
- 2- Transposição está presente na tabela 1, Disciplinas, e na tabela 2, Conhecimento exigido.
- 3- Redução orquestral está presente nas três tabelas.

Pode-se considerar que o item Especificidades do repertório vocal e instrumental, localizado na tabela 1, esteja relacionado com Conhecimento de repertório e de estilo, referidos na tabela 2, pois se subentendem estas especificidades como sendo as diversas possibilidades da música vocal e instrumental, as diferenças de cada compositor, de sua época, técnica e estilo, assim como os aspectos históricos e interpretativos de cada obra.

3.4 DISCUSSÃO

A melhor maneira de medir a existência ou não de dicotomias entre o ensino da colaboração e o mercado de trabalho é analisando as respostas dos pianistas entrevistados, por atuarem ativamente na área e pela formação de cada profissional, que possuem o conhecimento necessário, prático e teórico, para que seja possível uma comparação. Exponho também minha experiência como pianista correpetidora a mais de 15 anos.

Ao analisarmos a forma como cada um dos entrevistados iniciou a carreira como colaborador, percebemos com clareza o caráter empírico do empreendimento. De acordo com Fantinato (2015), “empírico: baseado na experiência comum e na observação; um fato que se apoia somente em experiências vividas, na observação de coisas, e não em não em teorias.” (FANTINATO, Marcelo, 2015, p. 06). Os saberes necessários a um colaborador são inúmeros, e a grande maioria deles não é ensinada, são adquiridos por experiência, entre erros e acertos. A importância do pianista na formação e na carreira de um cantor é enorme. Luciana Mittelstedt Leal de Souza (2014), em sua dissertação **INTERAÇÕES ENTRE O PIANISTA COLABORADOR E O CANTOR ERUDITO: HABILIDADES, COMPETÊNCIAS E ASPECTOS PSICOLÓGICOS**, transcreve respostas dadas em entrevistas por cantores líricos sobre esta necessidade. A soprano Elisangela Oliveira diz:

Acho que o correpetidor atua como facilitador do processo de aprendizagem na vida do cantor erudito. Esse papel se manifesta de várias formas. Por exemplo: quando o cantor precisa aprender ou ler uma peça que não conhece, se o pianista tem subsídio pra ajudar, ele auxilia com a letra, com o solfejo, até com a interpretação. Às vezes, em peças de grande complexidade, o cantor simplesmente não dá conta de estudar sozinho, então essa é a hora em que ele precisa do pianista para acelerar o processo de aprendizagem e assimilação da peça. E quando o pianista consegue ajudar o cantor e este o faz de forma paciente e colaborativa, se torna uma experiência enriquecedora para ambos. (SOUSA, 2014, p.62, entrevista editada 1, perg.1).

O tenor Jean Bogaroch-Nardoto, entrevistado também por Sousa também enfatiza a necessidade de um pianista:

O cantor precisa ter noção da progressão harmônica e melódica da obra. Se for uma redução de uma obra orquestral ainda mais importante é essa noção. Também é com o pianista que em primeiro o cantor cria suas noções de trabalho em conjunto, de música de câmara. Quando o cantor não tem maturidade artística acredito que é do pianista colaborador que ele extrai

seus primeiros contatos com conceitos como frase, estilo, legato, dinâmicas, expressividade. O pianista pode induzir todos esses aspectos no cantor em formação e esse, de forma quase subconsciente, vai adicionando esses dados às suas ferramentas de expressão artística (SOUSA, 2014, p. 63. Entrevista editada 4, perg. 2).

Existem escolas e conservatórios de música que possuem seu próprio pianista ou mesmo uma equipe de pianista, a exemplo do O Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, mais conhecido como Conservatório de Tatuí⁵⁵, que possui um Grupo de Pianistas Correpetidores, em sua maioria alunos que se formaram na própria instituição. A escola possui uma grade curricular no curso de piano que compreende disciplinas relacionadas ao acompanhamento, como Seminários em Colaboração pianística e técnicas de leitura a primeira vista. Como pianista colaboradora, venho percebendo que o auxílio que um pianista pode dar a um aluno em formação é tão importante quanto o do professor de canto. O ideal é que ambos estejam de acordo, para que o processo pedagógico não seja prejudicado. O cantor André Vidal, no texto de Sousa (2014), também em entrevista editada por Sousa, considera que o pianista colaborador foi mais importante que o seu professor de canto:

E, de fato, na Inglaterra, na minha formação, o correpetidor foi muito mais importante do que o meu professor de canto, porque técnica, uma vez que você põe a voz no trilho, o tempo cuida de terminar de preparar [...] e o meu vocal coach foi quem realmente me ajudou a saber como trabalhar como cantor, como escolher o repertório, como abordar o repertório, como estudar e com o que eu tenho que me preocupar primeiro (SOUSA, 2014, p. 67. Áudio de Entrevista 014, 07'58").

Meu trabalho como colaboradora tem sido tanto com alunos em formação quanto com cantores profissionais. Trabalho na preparação para concursos, provas, recitais, audições e óperas. No caso da preparação para óperas faço as reduções para piano enquanto não iniciam os ensaios com orquestra e durante estes faço ensaios com os solistas conforme a necessidades dos mesmos. A interpretação, andamento, agógica, tudo é feito conforme as instruções do maestro, do mesmo modo com o que sucede entre mim e o professor de canto. Obviamente que este trabalho 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

⁵⁵ Disponível em <http://www.conservatoriodetatu.org.br/> acesso em 17 de março de 2017.

disciplinas que oferecem música em conjunto, e em Universidades como USP, UFRJ e UFSM existem disciplinas bastante específicas que oferecem o cabedal necessário á 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.

Em seu artigo ‘O Pianista Colaborador: um Estudo no Contexto da UDESC, em Florianópolis, Cinthia Ruivo Silva e Guilherme Sauerbronn Barros (2014) descrevem a realização de uma oficina de piano colaborativo, com a participação de cinco alunos do curso de graduação em música da Universidade Federal de Santa Catarina. Os objetivos da pesquisa eram:

- Discutir o desenvolvimento das habilidades necessárias à prática do piano colaborativo;
- Usar o estágio docente como laboratório para o desenvolvimento de habilidades relacionadas à prática do piano colaborativo entre alunos do bacharelado em piano da UDESC, bem como fonte primária de informações sobre suas expectativas profissionais e musicais, e,
- Investigar se a atividade de pianista colaborador é compatível com as expectativas profissionais e artísticas dos alunos de bacharelado em piano da UDESC⁵⁶. (SILVA, Cinthia R.; BARROS, Guilherme S., 2014, p.120).

Como resultado desta pesquisa foi observado que o desempenho dos pianistas colaboradores depende de técnica pianística e de experiência musical prévia. Foi demonstrado que um trabalho direcionado à leitura a primeira vista pode tornar a prática colaborativa mais acessível a um maior número de estudantes. (SILVA, Cinthia R.; BARROS, Guilherme S., 2014, p. 133).

Através desta oficina foi possível vislumbrar o quanto é útil e necessária uma formação mais completa e acessível, se apenas o trabalho com leitura a primeira vista já ampliou e melhorou a atuação do pequeno grupo de estudantes.

O pianista Flavio Augusto (2015)⁵⁷ comenta a esse respeito:

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

⁵⁶ Revista DAPesquisa, v.9, n. 12, p.120, dezembro de 2011. Disponível em [file:///C:/Users/mz/Downloads/5136-16289-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/mz/Downloads/5136-16289-1-PB%20(6).pdf) acesso em 17 de março de 2017.

⁵⁷ Anexo 1, p. 82.

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, Flavio, 2015).

4. CONCLUSÃO

Observou-se que a formação do pianista colaborador é em grande parte empírica, e se dá pela junção de diversos fatores, sendo que alguns extrapolam os aspectos técnicos e musicais, como disposição para trabalhar em equipe, paciência e amor ao trabalho. Segundo os dados obtidos, os fatores básicos para sua atuação são: uma boa técnica pianística, leitura á primeira vista fluente, conhecimento de repertório, de técnica vocal, de fisiologia da voz, da fonética dos principais idiomas, de estilos e tradições, das especificidades dos gêneros da música vocal, da agógica musical e do texto. Vale à pena incluir igualmente que conhecimento só será útil se vier imbuído de uma predisposição para ensinar, para reunir todas estas habilidades no intuito de aperfeiçoar a *performance* do cantor, para que esta seja excelente. Os aspectos psicológicos tanto dos alunos quanto dos profissionais devem ser levados em conta, para isso exige-se uma sensibilidade por parte do pianista, para que saiba como interagir com cada personalidade e quais as necessidades psico-pedagógicas do cantor.

Verificou-se no decorrer deste trabalho que o mercado para o pianista colaborador é bastante amplo, sendo lançados inúmeros editais por ano, e não se limita a eles, sendo a presença deste profissional indispensável em outras instituições de ensino formal, teatros, núcleos de ópera, escolas de *ballet*, grupos corais, festivais de música, concursos, *master classes*, etc. Embora exista a necessidade do profissional não existem cursos regulares no nível da graduação nas Universidades Federais e Estaduais brasileiras, que possam oferecer o cabedal necessário a este profissional. Disciplinas existem, sendo oferecidas por um número reduzido de IES, e não em todos os Estados brasileiros, o que dificulta que a atividade se torne sistematizada. A formação do pianista colaborador, vocal ou instrumental, é de suma importância, face aos aspectos técnicos e musicais que engloba, Concomitantemente à falta de cursos existe a falta de material didático ou bibliografia, sendo que a maior parte do material concernente é de origem estrangeira e ainda necessitam de tradução. Pesquisas acadêmicas também são escassas, por este motivo os dados que foram obtidos neste trabalho provieram principalmente das respostas dadas pelos profissionais atuantes escolhidos. A própria terminologia ainda é motivo para discussões.

Mesmo os professores de piano, analisadas as respostas dos entrevistados, parecem ter uma predisposição para encaminhar seus pupilos para as carreiras solo, ou, se esta não for possível, para a acadêmica. Poucos são os professores que estimulam seus alunos a acompanhar, a fazer música de câmara ou atuar junto a cantores. Os recém-formados carecem de opções, pois atuar como solistas torna o mercado de trabalho extremamente restrito. Muitos optam pelo magistério, porém aqueles que se sentem inclinados à área da *performance* correm o risco de sentirem-se frustrados e desestimulados. Os que desejam atuar como colaboradores nem sempre obtêm sucesso por não estarem devidamente preparados para a função. Cursos regulares específicos e que fossem oferecidos pela grande maioria das IES forneceria a estes a estrutura necessária para o exercício da profissão e lançaria, ao mercado de trabalho, profissionais competentes e preparados para competir pelas vagas oferecidas.

As oito Universidades analisadas e que possuem disciplinas relacionadas à colaboração tem prestado enorme serviço ao meio musical, pois capacitam estes pianistas para atuarem como colaboradores, dando a estes as ferramentas necessárias ao exercício da função. Porém são poucas, e situadas em locais distintos e muitas vezes distantes daquele que deseja se especializar. Nem sempre as condições socioeconômicas ou mesmo familiares permitem ao estudante se deslocar a uma determinada cidade para a realização de um curso que seja mais completo e satisfatório.

Considerou-se com a realização deste trabalho que embora exista um mercado de trabalho amplo não existe uma formação acadêmica adequada à formação do pianista colaborador, que ainda se baseia na prática e na busca individual de conhecimento. Não obstante as dificuldades existem profissionais competentes e atuantes engajados na busca pela excelência e o profissionalismo.

Sem nenhuma intenção de criticar as instituições de ensino, seja no Brasil ou no exterior, a realização deste trabalho inspirou duas sugestões. A primeira é a criação de cursos de extensão com a temática do acompanhamento, seja ele vocal ou instrumental, no maior número possível de IES, possibilitando que graduandos e graduados recebam a formação complementar necessária. A segunda é a implantação de cursos regulares, como o Bacharelado em Colaboração Pianística, nos moldes dos programas oferecidos por diversas universidades no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, que se provam bem sucedidos por cultivarem uma

formação específica pertinente e consistente. Deste modo seria possível sanar a lacuna existente na formação Pianística da maioria das IES brasileiras, com cursos de Piano, brasileiras, consolidando então a profissão de pianista colaborador e seu reconhecimento.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Fay. **Welcome to the Collaborative Performance Forum**. The American Music Teacher Magazine, Cincinnati, Ohio, USA, p. 69, 2008.

ADLER, Kurt. **The art of accompanying and coaching**. Minneapolis: 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) Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, 2005.

ARNOLD, F. T. **The Art of Accompaniment from a thorough-bass**. Volume I. New York: Dover Publications, Inc. 1965.

AUGUSTIN, Kristina. **Os Castrati**: a prática da castração para fins musicais. Disponível em www.academia.edu/4647763/Os_Castrati_a_prática_da_castração_para_fins_musicais acesso em 13 de março de 2017.

BAKER, Dian. **A resource manual for the collaborative pianist**: twenty syllabi for the teaching collaborative piano skills and an annotated bibliography. Arizona State University, 2006.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. **Programa O Piano e a Música Vocal**. Extraído de <http://culturafm.cmais.com.br/o-piano-e-a-musica-vocal>.

_____. **As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores**. Artigo para o XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

BENJAMIN, Cleide Dorta. **Arte de Acompanhar**: História e Estética. Recife: Speed Graf. 1997.

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. **Do Acompanhamento ao Piano e sua Evolução à Música de Câmara**. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1957.

BOGDAN, Robert, BIKLEN, Sari. **Investigação Qualitativa em Educação** – uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 1994.

BOS, C. V. (1949). **The Well-Tempered Accompanist**. Pennsylvania: Theodore Presser, Co. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015059730435;view=1up;seq=16>.

BORBA, Tomás B., **Dicionário de Música**. Disponível em <http://conservatoriodigital.com.br/dicas-full.php?id=105> acesso em 08 de março de 2017.

BRETH, Nancy O'Neill. **Adding chamber music to the Piano Studio**. The American Music Teacher Magazine, Cincinnati, Ohio, USA, p. 16-19, oct/nov. 2010.

BRISOLLA, Cyro. **Princípios de Harmonia Funcional**. Revisado e ampliado por Mario Ficarelli. Annablume, 2006.

BROWN, Judith Elizabeth. **Examining creativity in collaborative music performance: constraint and freedom**. CQUniversity, Australia, 2012. Disponível em <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue16/Brown.pdf> acesso em 16 de março de 2017.

CASADO, Milson. **Leitura à primeira vista em música: Uma visão geral**. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007.

CELETI, F. R. **Empirismo. Mídia Digital: mundo educação**, p. 1, 2011. Disponível em: www.mundoeducacao.com acesso em: 03 jan. 2014.

CHUEKE, Zelia. **Stages of Listening During Preparation and Execution of a Piano Performance**. Doctoral dissertation, University of Miami, 2000, UMI 9974800.

_____. **Pedagogia do Piano**. Aspectos da Transmissão de um métier, dans, Marco Toledo Nascimento & Adeline Stervinou (dir.), Educação Musical no Brasil e no Mundo. Reflexões e Ressonâncias, Sobral, CE, Editora da UFC, 2014, p. 85-145.

COELHO, Marília de Alexandria Cruz. A construção das competências do pianista acompanhador: uma função acadêmica ampla e diversificada. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia. 2003.

COLARUSSO, Oswaldo. **O Século de Ouro da Música Clássica**. Gazeta do Povo, blog Falando de Música. 2013. <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/seculo-xx-o-seculo-de-ouro-da-musica-classica/> acesso em 10 de março de 2017.

CORCORAN, Catherine Theresa. **The making of an opera coach**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – The Teachers College, Columbia University, 2011.

COSTA, José Francisco da. **Leitura à primeira vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa**. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, Campinas, 2011.

COSTA, J., & BALLESTERO, L. **Desenvolvimento da leitura à primeira vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano**. Anais do XXI Congresso de ANPPOM, 2011.

CYBRIWSKY, Oresta. **On Being an Opera / Vocal Coach**...Academia.edu. San Francisco. Extraído de:

http://www.academia.edu/3389107/ON_BEING_AN_OPERA_VOCAL_COACH_?login=&email_was_taken=true acesso em 19 de novembro de 2014.

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

DORNELLAS, Jeanette R.. **Um medo ordinário**: Pesquisando a ansiedade da performance do cantor Lírico. UFG. Goiânia, 2012. Disponível em https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Janette_Parte_1.pdf acesso em 15 de março de 2017.

DORIAN, Frederich. **Historia de la Ejecución Musical**. Madrid, Taurus Ediciones, 1986. Versão de Ramón González-Arroyo.

FERREIRA, A. B. H. Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

FOLEY, Christopher. **Degree and diploma programs in Collaborative Piano**. Texto publicado em Blog. Toronto, Canada. Disponível em: <http://collaborativepiano.blogspot.com.br/2005/11/degree-programs-in-collaborativepiano.html#.T-4VmXDS7u0> acesso em 15 de outubro de 2016.

GALVÃO, Afonso. **Desenvolvimento Cognitivo** – cognição, emoção e expertise musical. Brasília: Universidade de Brasília. In: Revista: Psicologia: Teoria e Pesquisa, Vol. 22 n. 2, 169-174. 2006.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. (4ª ed.). São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOODMAN, Elaine. **“Performance em Conjunto”**. CHUEKE, Zélia (trad. e org.). Leitura, Escuta e Interpretação, Curitiba: Editora UFPR, 2013.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

GRAYBILL, Guy. **BRAVO! Greatness of Italian Music**. Dante University Press, Boston, 2008.

GREENWALD, Helen M. **The Oxford Handbook of Opera**. Oxford University Press, 2014.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

KATZ, Martin. **The Complete Collaborator**: the pianist as partner. New York: Oxford University Press, 2009.

LAGO, Sylvio. **Arte do Piano** – compositores & intérpretes. São Paulo: Algor Editora, 2007.

LIAN, Henrique. **Reflexões sobre a atividade do pianista preparador**. Coluna Ensaio Aberto de Cleber Papa. Disponível em <http://www2.uol.com.br/spimagem/ensaio/cpapa4.htm> acesso em 12 de outubro de 2016.

LINDO, Algernon. **The Art of Accompanying**. New York: Schirmer, 1916. Extraído de <https://archive.org/details/artofaccompanyin00linduoft> acesso em 08 de agosto de 2014.

MANNIS, Guilherme Daniel B., **Introdução a História do Baixo Contínuo**. Universidade do Estado de Santa Catarina. UDESC. CEART. 2005. Extraído de < http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf, acesso em 17 de março de 2017.

MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997, p. 456, 478.

MAUL, Octavio Baptista. **A Arte de Acompanhar e sua Orientação Didática**. Tese, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1949.

MICHAELIS: **moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998-(Dicionários Michaelis).

MIRANDA, JONATHAN GUIMARÃES E. **Música no palco: ansiedade de performance musical em estudantes de música em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

MONTGOMERY, Alan. **Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations** (1^o ed.). New York: Routledge Taylor and Francis Group. 2006.

MOORE, Gerald. **The Unashamed Accompanist**. London: Lowe & Brydone Printers Ltd, 1985.

_____. **Singer and Accompanist – The Performance of Fifty Songs** (1^aed.). Waterville: Thorndike Press, 2007.

MORETTO, V. P. **Reflexões construtivistas sobre habilidades e competências**. Dois Pontos: Teoria & Prática em Gestão. Belo Horizonte, v. 5, n. 42, p. 50-54, maio/junho 1999.

MUNDIM, Adriana Abid. **O pianista colaborador: a formação e atuação performática no acompanhamento de flauta transversal**. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MUNIZ, Franklin Roosevelt. **O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação**. 2010. 49 f. Dissertação (Mestrado em

Performance Musical e Interfaces) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

ORREY, Leslie. Solo Song. In: ABRAHAM, Gerald (Org.). **The Age of Beethoven, 1790-1830**. Oxford: Oxford University Press, 1982. p. 535-592.

PAIVA, Sergio de. **O pianista correpetidor na atividade coral**: preparação, ensaio e performance. Dissertação (Mestrado em performance Musical e Interfaces) Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

PORTO, Maria Carolina Souza. **O Pianista Correpetidor no Brasil**: empirismo versus treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2004.

RAMOS, Ana Consuelo. **O ensino de piano em grupo**: uma abordagem por meio do repertório. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS7XYL5V/dissertacao_ana_consuelo.pdf?sequence=1 acesso em 16 de março de 2017.

REQUIÃO, Luciane Pires de Sá. **Processos de Trabalho do Músico & Formação Profissional**. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13. 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ABEM, out. 2004, p. 1-7.

ROCHA, Jeanne. **A Pronúncia de Línguas no Canto**: Fundamentos Teóricos. UFU. PPG – Mestrado em artes. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2576/1905> acesso em 16 de março de 2017.

ROOSEVELT, Franklin. **O Pianista Camerista, Correpetidor e Colaborador**: As habilidades nos diversos campos de atuação. Goiás: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. 2010. Extraído de: <https://www.ufg.br/>, acesso em 12 de agosto de 2014.

ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.

RUBIO, Isolda Crespi. **A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento**. Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2012.

SERRA, Ana Maria M.. **Autoconceito, Perfeccionismo e Profecia Autorrealizante**. Disponível em <http://www.itcbr.com/artigo-autoconceito-perfeccionismo-profecia-autorrealizante.shtml#sthash.XyLd8yX0.dpuf> acesso em 11 de março de 2017.

SHEPARD, Phillip. **What the Fach?!** The Definitive guide for Opera Singers Auditioning and Working in German, Austria and Switzerland. Segunda edição. Philip Shepard Press. 2010.

SINICO, André; WINTER, Leonardo L.. **A influência do repertório sob a ansiedade na performance musical de estudantes de flauta**. XXIII Congresso da

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal – 2013. Disponível em <file:///C:/Users/mz/Downloads/SINICO%20&%20WINTER%20-%20XXIII%20Congresso%20da%20ANPPOM.pdf> acesso em 17 de março de 2017.

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. **Interações entre o Pianista Colaborador e o Cantor Erudito**: Habilidades, Competências e Aspectos Psicológicos. Entrevista editada 1 com a cantora Elisangela Oliveira, enviada por e-mail e recebida em 29/09/2014. Universidade de Brasília, 2014. Disponível em http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17876/1/2014_LucianaMittelstedtLealdeSou sa.pdf acesso em 16 de março de 2017.

SPILLMAN, Robert. **The Art of Accompanying**: Master Lessons from the Repertoire. New York: Schirmer, 1985.

STENCEL, Ellen B., SOARES, Lineu F.; MORAES, Maria José C.. **Ansiedade na performance musical**: aspectos emocionais e técnicos. Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais, editado por Maurício Dottori, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 37–46. 2012.

STOLBA, Katie M. **The development of Western Music – A History**. Mc Graw-Hill, New York, 1998, p. 308, 324.

ZANON, Fábio. **Música como Profissão**. In: LIMA, Sônia Albano de (Org.). Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 102 - 127.

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM PIANISTAS COLABORADORES ATUANTES NO BRASIL

Perguntas respondidas (transcritas na íntegra):

Maestro Alessandro Sangiorgi

1- Como se tornou um pianista Colaborador (sua formação e trajetória)?

Tudo começou meio por acaso, enquanto estava estudando no curso principal de piano; certo dia minha professora me mandou tocar na classe de canto, onde precisava de um pianista. Até então minha experiência era de acompanhar jovens (alias muito jovens) instrumentistas. Iniciava assim, mesmo que de forma totalmente inconsciente, minha aventura com a ópera. Alguns anos depois entrei na classe de composição, com um maestro (Massimiliano Carraro, 30 anos de Teatro alla Scala de Milão) que me estimulou muito para aperfeiçoar a arte de correpetir, me ensinando muitos "segredos" que se aprendem só na pratica, na experiência, pois nenhum livro pode ensinar. Algum tempo depois entrei na classe de outro Maestro da "velha guarda", Umberto Cattini, que tinha a cátedra de Laboratório Lirico no Conservatório de Milão, que também me deu uma bagagem importantíssima para aprender os vários aspectos da profissão de maestro para a ópera.

2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um colaborador?

Precisa ter um bom domínio do instrumento, uma boa leitura, mas especialmente um excelente conhecimento do repertório operístico. Evidentemente saber "respirar" com os cantores è fundamental e ao mesmo tempo saber conduzir, como se estivesse regendo, um sutil equilíbrio entre respeitar o fôlego do cantor e a capacidade de conduzir a execução. É muito importante ter um bom conhecimento técnico vocal, para poder individuar, mesmo só ouvindo, eventuais erros de postura vocal, erros técnicos. Importante também é um bom conhecimento das línguas, pelo menos italiano (fundamental), francês e alemão, que respondem por 90% do repertório.

Professor Dr. Ricardo Ballestero

1- Descreva sua trajetória na carreira de pianista colaborador, começando pela formação.

A oportunidade de tocar em aulas de canto chegou cedo (aos 16 anos) e foi algo que a vida me proporcionou espontaneamente. Meu envolvimento cresceu em vários campos de atuação (vocal, instrumental, coral e ópera) ainda durante os meus anos de graduação (ECA-USP). Toquei muita música de câmara com estudantes e profissionais, recitais de canto (ópera e canção) e fui pianista de um coro juvenil. Tive professores de piano muito abertos que me incentivaram na exploração destas áreas. Nenhum deles tinha uma visão exclusivamente solística do ensino de piano. Aos 24 anos decidi ir aos EUA para a realização de mestrado (Westminster Choir College) em acompanhamento e coaching e doutorado (Universidade de Michigan, Ann Arbor) em acompanhamento vocal e música de câmara. Fiz parte do programa para jovens artistas da Ópera de Houston. Depois disso, tenho atuado como docente (Universidade do Colorado em 2002-2003 e USP desde 2005, como pianista em recitais vocais e instrumentais), como ministrante de cursos e masterclasses e como vocal coach de cantores profissionais e coros.

2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um colaborador?

É uma atividade líquida, que escorre por vários campos de estudos, musicais ou não. As competências e habilidades devem possibilitar que o pianista realize plenamente as atividades às quais ele se dedica dentro da imensidão que é o trabalho do pianista colaborador.

Assim sendo, faço uma listagem parcial de competências e habilidades a serem desenvolvidas dentro de cada setor (vou omitir a categoria de sonatas e obras para duo com instrumentos)

Música vocal: gramática básica dos idiomas, estudo do sistema fonético, estudar a linha vocal a ponto de poder cantá-la enquanto toca a parte pianística, entender o processo de respiração dos cantores e permitir tempo suficiente para que isso aconteça, desenvolver o ouvido para questões de sincronia com a vogal e tonicidade de sílabas (prosódia), se envolver com a interpretação do texto,

desenvolver um repertório vocal e não ficar apenas lendo o repertório à primeira vista.

Música orquestral (reduções pianísticas): pesquisar a orquestração, reescrever passagens para maior eficiência (reduzir a textura) ou maior fidelidade (acrescentar linhas que não estão presentes na redução de piano), tocar a partir da compreensão rítmica de uma orquestra, a partir de uma regência imaginária, a partir dos diferentes timbres dos instrumentais, a partir da distribuição espacial dos instrumentos e a partir da massa instrumental utilizada no momento (solo, poucos instrumentos, naipes inteiros, tutti). Conhecer bem a parte do solo e tocá-la com fluência tanto quanto a parte de piano. Desenvolver o repertório com a mesma seriedade que o repertório original para o piano.

Leitura à primeira vista: deve ser feita todos os dias em casa e apenas em situações emergenciais na frente dos outros. Ser correpetidor não é ler à primeira vista. Esta é apenas uma necessidade de mercado. No entanto, planejamento e preparo devem ser preocupações primordiais de um pianista colaborador, caso ele queira fazer um trabalho verdadeiramente aprofundado.

Preparo eficiente e rápido: necessário para todos os músicos profissionais, que queiram atuar e viver. Estudar mais estrategicamente evita ficar ao piano por horas. Só assim teremos tempo para viver, ler, crescer e pesquisar tudo que precisamos.

Professor Me. Flávio Augusto de Oliveira

1- Descreva sua trajetória na carreira de pianista colaborador, começando pela formação.

Iniciei meus estudos de pianos poucos meses antes de completar quatro anos de idade. Na verdade, não sofri qualquer influência familiar; pois, nenhum membro de minha família era músico ou tocava qualquer instrumento. Tudo começou quando ouvi o som de um piano vindo da casa de uma vizinha. Aquele som parecia ter o poder de me “transportar” para um lugar desconhecido (e maravilhoso). Quando essa vizinha começava a estudar, imediatamente, corria para a janela da sala para poder ouvi-la melhor. Foi então que pedi para a minha mãe (como “presente de aniversário”) que ela me deixasse ter aulas de piano. Ela foi

conversar com a vizinha que, imediatamente, disse que eu ainda era muito novo; que seria melhor esperar um pouco mais – pelo menos, até ser alfabetizado. Lembro-me de ter chorado muito – e essa minha tristeza acabou fazendo com que essa vizinha mudasse de ideia e passasse a fazer então certa “experiência”. É interessante porque, com isso, intuitivamente, ela acabou inventando um “método”. Como eu não sabia ler e nem escrever, mas sabia diferenciar cores, ela passou a me ensinar da seguinte forma: o dó era “verde”, o ré “azul”, o mi “laranja”, o fá “rosa”, o sol “amarelo”, o lá “lilás” e o si “vermelho”. Dessa forma eu ia aprendendo as notas “colorindo” as partituras. Cada cor representava uma das sete notas musicais. Então, aos poucos, fui descobrindo a topografia do instrumento e me familiarizando com todos os “sons”. Minha tarefa era ir pra casa com as partituras, colorir-las e, em seguida, conferir no instrumento – verificando se estava tudo correto. Foi genial! Depois de muitos anos descobri que esse método já era utilizado por alguns professores europeus e norte-americanos; mas posso garantir que essa minha vizinha – nessa época com seus 17/18 anos de idade; e morando numa pequena cidade do interior de Minas Gerais (Guaxupé), não tinha mesmo o menor conhecimento disso. Tudo foi absolutamente intuitivo mesmo. Assim, ao invés de ficar colorindo revistinhas, ficava o tempo todo “colorindo partituras”. E, em muito pouco tempo, comecei a tocar e a adquirir uma grande familiaridade com o instrumento. Poucos anos depois, mudei-me para a cidade de Varginha (também no estado de Minas Gerais), onde estudei e me formei no Curso Técnico de Piano pela Academia de Música Lorenzo Fernández – uma sucursal da Academia que leva o mesmo nome na cidade do Rio de Janeiro. Os alunos dessa Academia estudavam durante todo o ano em Varginha; porém, as provas finais eram feitas na cidade do Rio de Janeiro. Assim, acabei tomando contato também com o meio musical carioca. Tinha uma tia (irmã do meu pai) que morava no Rio de Janeiro. Assim, sempre que possível, viajava para lá para assistir apresentações musicais, e também, aproveitar para ter aulas com alguns pianistas e professores já consagrados, como Homero Magalhães, Luiz Senise, Miguel Proença, entre outros. E, quando completei dezesseis anos de idade, fiz a minha mudança definitiva para o Rio de Janeiro.

Em 1983, quando já estava com os meus dezenove anos de idade, participei de um festival de música em Blumenau (SC). Durante esse festival, tive aulas com o pianista Gilberto Tinetti, com quem continuei a ter aulas regulares por muitos anos. Esse contato mais próximo com o pianista Gilberto Tinetti foi um “divisor de águas”

em minha vida. Foi ele quem me mostrou que, no fundo, a música nos abre um leque enorme de possibilidades. Você pode ser um pianista tocando sozinho, ou então, ao lado de outros instrumentistas e cantores, possibilidades que, até aquele momento, eu praticamente desconhecia. Como o Tinetti era também um maravilhoso camerista, com uma experiência bastante vasta – era um dos integrantes do famoso “Trio Brasileiro” – acabou me mostrando a importância de se fazer boa música de câmara. Então, a partir daí, comecei a trabalhar arduamente nesse sentido também – trabalho que hoje, felizmente, é responsável por “encher” a minha agenda.

Nos anos que se seguiram, continuei trabalhando arduamente o repertório de “solista” – principalmente, para poder participar de alguns importantes concursos internacionais de piano. Em 1988, fui o primeiro brasileiro a conquistar o primeiro prêmio do Concurso Internacional Villa-Lobos, no Rio de Janeiro e, a partir de 1989, prossegui meus estudos de piano na classe da professora, pianista e empresária Myrian Dauelsberg. Apesar da insistência em trabalhar o máximo possível do vastíssimo repertório para “piano solo”, ainda assim, sempre encontrava tempo para fazer os meus trabalhos “de câmara”. Em 1991, formei – juntamente com o violinista Ricardo Amado e o violoncelista Ricardo Santoro – o Trio Aquarius. Este grupo, com apenas um ano de existência, conquistou um importante prêmio (em 1992) no Concurso Eldorado, na cidade de São Paulo. A partir daí, muitas apresentações nas principais salas de concerto do país, algumas turnês pelo exterior (Estados Unidos e Alemanha) e gravação de 2 (dois) CDs dedicados à obras de compositores brasileiros. O Trio Aquarius, em 2016, fará suas “bodas de prata” – comemorando seus 25 anos de existência; algo bastante raro em se tratando de conjuntos de câmara no Brasil. Enfim, apesar da enorme dedicação ao repertório “solista”, mesmo assim, não abria mão de fazer as minhas apresentações como “pianista acompanhador” ou, melhor dizendo, como “pianista de câmara”. Participava, muito frequentemente, de recitais e concertos públicos ao lado de diversos cantores e instrumentistas, com os quais, inclusive, cheguei a fazer importantes gravações em CD, tais como: Christa Ruppert (violinista alemã), com quem gravei a integral das Sonatas de Brahms para piano e violino – e também as Sonatas de César Franck e Debussy; Daniel Guedes (violinista), com um CD dedicado a compositores brasileiros e um DVD dedicado exclusivamente ao compositor Alceo Bocchino; Ricardo Amado (violinista), com um CD de temas populares da MPB – arranjos por Vittor Santos; José Staneck (gaitista) e Antonio Del Claro (violoncelista), com um

CD dedicado exclusivamente ao compositor César Guerra-Peixe, entre outros. Enfim, durante todo o tempo, dividia muito bem as minhas atividades musicais entre a “música de câmara” e o “repertório solista”. No fundo, não conseguia fazer muita distinção entre uma coisa e outra, afinal, minha paixão sempre foi “a Música”.

De qualquer maneira, foi exatamente a “música de câmara” que acabou me abrindo muitas portas e, em 2004, prestei o concurso público para “Músico-Pianista” da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fui aprovado em primeiro lugar e, desde então, trabalho como “correpetidor” em diversas Classes, tais como: Canto, Flauta, Fagote, Violino e Viola. Fui também o pianista responsável na preparação de algumas óperas realizadas na Escola de Música, tais como: “Dido & Aeneas” (Purcell), “Così fan Tutte”, “As Bodas de Fígaro” e “Don Giovanni” (Mozart) e o Oratório “Colombo” (Carlos Gomes).

Atualmente, posso dizer (com convicção) que minha “sobrevivência” se deve muito mais aos trabalhos “camerísticos” e de “correpetição” do que aqueles de “solista” propriamente dito. Mas, honestamente, ainda não consigo enxergar grandes diferenças entre esses trabalhos. No fundo, tenho consciência de que a música “em conjunto” fez com que eu mudasse (e melhorasse muito) a minha maneira de tocar piano – o meu “pensar musical”. Aprendi a respirar com cantores e instrumentistas de sopro; aprendi “fraseados” com instrumentistas de corda; repensei minha maneira de tocar Mozart quando conheci mais profundamente suas óperas; enfim, tenho certeza de que o meu “pianismo” seria hoje infinitamente inferior não fosse o trabalho e o aprendizado que tive durante toda a minha caminhada ao lado de colegas – cantores e instrumentistas.

2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um colaborador?

Vejo o trabalho da correpetição como sendo algo realmente muito mais amplo do que aquela ideia que nos é transmitida em escolas de música – a de que o correpetidor é aquele pianista responsável por preparar e ensinar cantores a “aprender ritmos e notas” (incluindo até mesmo as “letras”, em alguns casos), com ensaios onde as obras musicais são repetidas, muitas vezes de maneira “mecânica e fria”, até a sua exaustão. Na verdade, sempre enxerguei o trabalho do pianista correpetidor como sendo o responsável pela “preparação completa” de uma obra e/ou de um espetáculo musical. De nada adianta saber ritmos e notas certas, se

cantores e instrumentistas encontram-se distantes do verdadeiro significado das obras que executam. Assim, a boa correpetição é aquela que é feita por um pianista-músico “completo” – alguém que, além de possuir uma excelente técnica pianística e leitura à primeira vista, tenha também uma vasta cultura geral, uma enorme bagagem musical; alguém que entenda profundamente de Canto, Fisiologia da Voz, Dicção, Estilo; e, principalmente, alguém que tenha disposição e humildade para “ouvir o outro”. Alguém que tenha sensibilidade o bastante para transmitir e comungar de tantos “códigos” que vão muito além de uma simples partitura musical.

Como já disse anteriormente, penso que seja fundamental que o pianista correpetidor seja um músico “completo” – que tenha um excelente preparo técnico e que saiba ler muito bem. Porém, penso eu, nenhuma dessas aptidões resultará num trabalho de excelência se o pianista não tiver amor e conhecimento profundo por esse trabalho que engloba muitas outras coisas além do que, simplesmente, tocar bem o seu instrumento. Ser um pianista maravilhoso não significa, absolutamente, ser um bom camerista ou correpetidor. Porém, no Brasil, infelizmente, pianista correpetidor ainda é sinônimo de “pianista de segunda categoria” – afinal, este é um trabalho realizado, frequentemente, por pianistas amadores e sem qualquer preparo.

Na verdade, creio que este problema está intrinsecamente ligado às disciplinas curriculares de nossas escolas de música. Quase nenhuma matéria está relacionada com a correpetição propriamente dita – leitura à primeira vista, transposição ao piano ou acompanhamento ao piano. Quando fiz o meu Bacharelado em Piano, algumas vezes apareciam alguns professores para falar (muito superficialmente) sobre alguns dos assuntos que englobam a correpetição. Mas, na verdade, nenhum deles possuía um “método”; nenhum deles tinha um “histórico profissional” que tivesse qualquer relação com tais matérias. “Acompanhamento ao Piano” significava, na maioria das vezes, acompanhar uma peça de canto bem simples (tecnicamente falando) – e, os professores não diziam outra coisa senão: “para acompanhar tem que tocar tudo bem baixinho porque importante mesmo é a linha do canto – não se pode duelar com os solistas”. Sabemos que tais absurdos continuam sendo ditos ainda hoje em escolas de música de todo o país. E este trabalho tão difícil e tão importante acaba sendo sinônimo de “trabalho para pianistas amadores” ou para “pianistas que não conseguiram se despontar tocando um repertório solista”.

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. Uma pena mesmo que isso aconteça!

Acredito que nenhum dos grandes correpetidores brasileiros tem qualquer formação acadêmica nesse sentido. Todos chegaram aonde chegaram porque investiram seriamente e, principalmente, porque são apaixonados por este trabalho e acreditam nisso. Na verdade, sabemos que nenhum músico se faz realmente dentro de qualquer instituição musical. Universidades, Academias, Conservatórios e Escolas de Música poderão ajudá-lo (e muito), é claro, na sua formação. Mas, o “suficiente” vai depender sim do desempenho prático e do investimento de cada um.

Outra coisa que, particularmente, não gosto muito é do termo “correpetidor”. Creio que esse “rótulo” acabou virando sinônimo de pianistas que, na verdade, só precisam ficar “repetindo” aquilo que os outros músicos-instrumentistas necessitam “aprender”. Outras duas nomenclaturas bastante usadas são “pianista de câmara” e “pianista acompanhador”. Mas, honestamente, prefiro mesmo a nomenclatura de “Pianista Técnico-Preparador” que, na verdade, nada mais é do que a melhor tradução para o termo “coach” – usado nos Estados Unidos. Nunca gostei muito de “rótulos”; por isso, prefiro acreditar que sou mesmo um “Músico-Pianista” – a serviço da “Música”.

Sabemos que na Europa e nos Estados Unidos há alguns cursos específicos para a formação do pianista correpetidor ou “coach”. Isso acontece em função da grande necessidade e demanda deste profissional no mercado de trabalho. Sabe-se

também que o piano é o único instrumento capaz de sintetizar uma orquestra, ou vários instrumentos. Minha teoria é a de que um excelente pianista correpetidor é aquele capaz de fazer “qualquer trabalho” relacionado à Música. Aliás, como Músico, poderá ser solista, tocar com orquestras, acompanhar cantores, instrumentistas; enfim, se ele é alguém que tem um conhecimento musical tão profundo, poderá entender e “manipular” a Música da forma como quiser. Jamais haverá “obstáculos” para um Músico dessa natureza. Poderia aqui citar o nome de centenas de grandes “coachs” (americanos e europeus) que, além do maravilhoso trabalho camerístico, apresentam-se constantemente com as maiores orquestras do mundo e, volta e meia, lançam gravações de obras para “piano solo”. Isso é muito comum. E isso só vem provar o quanto todos eles se tornaram “completos”. Todos esses grandes correpetidores (sejam eles nacionais ou estrangeiros) são reconhecidos sim no seu país como sendo profissionais do mais alto nível. Não é à toa que, a todo o momento, vemos àqueles “mesmos nomes” serem requisitados para os trabalhos de maior responsabilidade. Reconhecimento é sinônimo de muito esforço; e o peso que recai sobre todos é “driblado” com a confiança de que aquilo que está sendo feito é muito honesto e fruto de muita dedicação, estudo e seriedade.

Há várias áreas de conhecimento inerentes e indispensáveis ao perfeito desempenho das funções de um correpetidor. Conhecimentos de regência, canto e fisiologia vocal, línguas e leitura à primeira vista, além da capacidade de redução da grade orquestral, são áreas importantes na formação deste profissional. Porém, não descarto também um estudo aprofundado de improvisação, harmonia, percepção, análise musical, história da música, conhecimentos gerais, filosofia e, principalmente, psicologia. Afinal, não podemos nos esquecer de que o correpetidor jamais irá trabalhar “sozinho”. Ou seja, irá necessitar de uma boa dose de paciência, assim como, saber se relacionar com “outros”.

Sempre pensei que, quando um aluno estuda numa escola “regular”, tem a obrigatoriedade de estudar as mais diversas disciplinas – Línguas, Matemática, Física, Química, Biologia, História, Geografia, etc. É claro que nem todos os alunos irão aproveitar tudo aquilo que aprenderam em todas essas disciplinas. Cada um, aos poucos, vai fazendo a sua pré-seleção de acordo com as suas escolhas futuras. Da mesma forma, acredito que a inclusão de matérias relacionadas à formação de correpetidores nas Universidades de Música do país, em nada atrapalharia a formação de seus alunos. Durante muitos anos de minha vida, ouvi professores de

piano me dizer preocupados: “pare de ficar tocando com esses cantores e violinistas para não prejudicar os seus estudos de piano solo”. E, na verdade, o que eu percebia era que, quanto mais a minha visão sobre Música se expandia, mais fácil se tornava a minha execução de qualquer obra musical; mesmo que essas obras fossem para “piano solo”. Ou seja, não existem “interferências ou desvios” dos objetivos quando, na verdade, estamos falando de uma mesma coisa – “Música”. Pelo contrário, as Universidades estarão apenas “ampliando” as possibilidades (inclusive de trabalho) para todos os seus alunos.

Acredito piamente que o trabalho do correpetidor não deve (e nem pode) ser uma “ocupação secundária”. Preparar artistas para audições e performances é algo muito sério e de extrema responsabilidade. Na verdade, um trabalho muito semelhante à de um “técnico” de qualquer esporte – alguém que sabe exatamente o que deve ser feito e o melhor caminho a ser trilhado para se chegar ao melhor resultado num curto espaço de tempo e sem grandes desgastes físicos e emocionais. O bom correpetidor deve saber profundamente tudo o que está intrinsecamente relacionado à Música – regência, leitura à primeira vista, canto, fisiologia da voz, dicção, improvisação, etc. – “ferramentas” fundamentais para proporcionar o apoio e a orientação necessária neste tipo de trabalho. O verdadeiro técnico não é aquele que simplesmente “acompanha” o seu grupo. Seu trabalho abrange algo muito maior, muito mais específico e, é claro, de grandes responsabilidades – afinal, quando um “time” não vai bem, normalmente, é o “técnico” o primeiro a ser responsabilizado; e o primeiro a ser demitido, não é? Da mesma forma, o correpetidor acaba se tornando o grande responsável pelos bons e maus resultados de um trabalho musical. E, justamente por isso, não é algo que deve ser visto com descaso e superficialidade. É preciso muito preparo técnico e psicológico, para saber exatamente aonde se quer chegar – e quais são os resultados almejados. Como já disse, é um trabalho muito sério e que deveria ser encarado de forma igualmente séria e profissional por todas as nossas instituições musicais.

Não acredito, absolutamente, que um pianista solista ou concertista seja, em tese, um excelente correpetidor. Como já disse anteriormente, há que existir uma “paixão” por esse trabalho específico; há que existir o interesse num repertório muito mais amplo do que simplesmente aquele escrito para “piano solo”; e há que existir, principalmente, a vontade de “compartilhar e comungar” dessa Música com outros

músicos. E, para fazer isso, penso eu, há que ter um talento muito especial, e também, um estudo bastante sério e direcionado. Acho sim que, durante o processo de formação de um pianista, todo o repertório trabalhado (se “bem trabalhado”) poderá ser uma maravilhosa ferramenta para o futuro correpetidor; afinal, se este pianista trabalhar obras “de peso” do repertório pianístico e as dominar bem, com toda certeza, vai adquirir uma boa técnica e uma boa leitura que, futuramente, facilitarão muito o seu trabalho como correpetidor. Mas repito: isso não é garantia alguma. A correpetição vai muito além do que simplesmente “tocar bem” ou ser um “grande pianista”, não tenho a menor dúvida disso.

Professor Dr. Carlos Assis

1- Descreva sua trajetória na carreira de pianista colaborador, começando pela formação.

Iniciei minhas atividades de acompanhamento aos 14 anos de idade (em 1979!). Minha formação foi dentro de casa mesmo. No início, não havia diferença entre tocar solo ou acompanhar outras pessoas. Um grande amigo e professor era regente do coro da igreja e tocava violino e violoncelo de maneira amadora. Um dia ele chegou a minha casa com um baú que havia herdado de um tio que falecera e que fora pianista de uma escola de balé no Rio de Janeiro. Nesse baú havia uma infinidade de partituras dos mais diversos estilos e todos os sábados passávamos algumas horas à tarde lendo e tocando música com violino e piano, violoncelo e piano e piano a quatro mãos. Para mim, esse foi um estímulo enorme para o desenvolvimento da leitura à primeira vista e para o desenvolvimento de habilidades essenciais ao camerista e acompanhador (audição aguçada, atenção, concentração e flexibilidade).

Depois mudei-me para a capital para continuar os estudos e como na minha época não existia CD, DVD ou Youtube (e os discos de vinil eram quase artigo de luxo), as oportunidades para conhecer repertório eram quase exclusivamente através do contato direto com as partituras, diretamente ao piano. E eu era ávido por conhecimento e sentia um prazer enorme em tocar com colegas de outros instrumentos. Assim, comecei a participar das Oficinas de Música que ocorriam no mês de janeiro. Naquela época (minha primeira oficina foi em 1984), não existia a

figura do pianista acompanhador e eu acabava tocando com dezenas de colegas dos mais variados instrumentos, ópera, o que aparecia não era nunca negado.

Também participei durante vários anos (de 1982 a 1990) do coral que reiniciou as atividades de ópera em Curitiba (o Madrigal Pró-Arte) e tive oportunidade de participar da montagem de diversas óperas (La Traviata, La Bohème, A Flauta Mágica, Aída, Carmen, Giovanna d'Arco, A Viúva Alegre e outras) e oratórios como pianista preparador e como cantor.

Em 1992 entrei para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná como professor de Leitura e como Pianista Acompanhador. Aí tive oportunidade de acompanhar e trabalhar com alunos de todos os instrumentos e cantores. Também trabalhei em inúmeros festivais de música. De 1990 a 2010 trabalhei com a inesquecível Neyde Thomaz e acompanhei centenas de seus alunos. Em 2010, após uma segunda grave tendinite, resolvi com pesar cessar minhas atividades de acompanhamento e dedico-me atualmente às disciplinas teóricas, à composição e ao estudo do piano solo.

Em resumo, nunca tive uma educação formal nessa atividade. Minha escola foi a Life University. Preciso comentar um aspecto relacionado a essa atividade tão pouco valorizada em nosso meio. Desvalorizada até mesmo por colegas pianistas. Considero o nome dessa atividade um assunto complexo a ser resolvido. Ser chamado de pianista acompanhador já implica uma atividade subalterna que desmerece a complexidade inerente que a caracteriza. (Ser chamado de pianista acompanhante então, como já algumas vezes fui chamado, é de doer...) Pianista co-repetidor é um termo clássico que também não diz muita coisa. Prefiro ser chamado simplesmente de professor, pois acho que a atividade tem uma importância didática muito grande, principalmente para alunos em fase de formação. E para os profissionais serve para manter o respeito que nem sempre angariamos por aqueles que nos consideram meros serviçais. Fica aí o assunto a ser resolvido...

2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um bom colaborador?

Acredito que as competências e habilidades específicas não diferem muito daquelas necessárias a qualquer bom músico: boa percepção musical, senso rítmico, musicalidade. Mas algumas habilidades específicas são necessárias: percepção do outro (audição participativa), boa atenção periférica, flexibilidade, boa

leitura. Competências essenciais são: humildade, paciência, sensibilidade, disponibilidade para compartilhar, senso de liderança. Um aspecto essencial é o conhecimento amplo e aprofundado do repertório (do instrumento que se dispõe a acompanhar, do canto, de ópera...), das tradições e estilos, e um conhecimento básico da técnica ou pelo menos da produção sonora desse instrumento (sonoridade, afinação, construção de fraseado...).

Pianista Carlos Morejano⁵⁸.

1- Descreva sua trajetória na carreira de pianista colaborador, começando pela formação;

É difícil precisar um percurso único e objetivo de como me tornei um pianista colaborador, pois no meu caso foi a soma de tantos interesses, habilidades e curiosidades que me levaram a isso. Vou tentar falar um pouco sobre isso e no final tento unir os pontos! Me lembro que pequeno sempre passava em frente à uma loja da Mesbla se não me engano e tinha um daqueles pianos da Hering de madeira (vertical) pequeno, para crianças. Minha mãe me lembra que comecei a pedir para estudar piano aos 04 anos. Comecei tarde, por vários motivos, aos 08 anos. Sempre tive um interesse grande por música que não sei precisar de onde partiu. [...]

Com 10 anos vi notícia do concurso Pequeno Mozart que seria feito no Brasil no outro ano (1991) em função dos 200 anos da morte de Mozart e decidi participar. Para isso não sei por que algo me dizia que deveria procurar um professor mais conhecido para me preparar para o concurso. Cheguei então às mãos de um professor alemão que vivia em Porto Alegre, que era o pianista da orquestra sinfônica local e que era uma pessoa "famosa" no meio. Comecei a fazer aulas com ele. Ali tive o primeiro contato com o que era o mundo real do piano e das coisas que me faltavam: base técnica, estilística, um percurso sério. [...]ele considerava que a leitura à primeira vista era uma coisa importante e criou ele próprio (era compositor também) um método de leitura à primeira vista. Pequenos trechos musicais de 16, 20 compassos que ele me fazia ler à primeira vista antes de qualquer coisa nas aulas. Hoje me dou conta o quanto isso pode ter me ajudado a desenvolver a leitura,

⁵⁸ Neste caso a resposta foi editada a pedido do pianista.

que considero uma das coisas principais para se poder desenvolver um trabalho de bom pianista colaborador.[...]

Assisti minha primeira ópera ao vivo aos 09 anos na minha cidade, Rigoletto. Uma amiga da minha igreja cantava no coral da PUCRS que era na época graças ao Mto. Frederico Gerling Jr. o único coral a fazer e produzir óperas em Porto Alegre. A partir dos 10 anos pedi autorização ao regente e ia a todos os ensaios do coro nas tardes de sábado, me sentava no fundo da sala e escutava 5 horas de ensaio sem falar uma palavra, era o momento mais esperado da semana para mim. [...] Retomando o interesse pela música, me inscrevi em uma Oficina de Música em Curitiba. Meu primeiro festival de música. Primeira viagem, sozinho, com 12 anos de idade. Foi duro convencer meu pai, mas no final consegui! Nesta oficina, janeiro de 1992, aconteceram duas coisas que foram fundamentais para mim no sentido que delinearam o que eu iria fazer da minha vida dali em diante. Como a turma do mítico professor Alimonda era muito grande e a sala no Solar do Barão era pequena, ele decidiu dividir os alunos em dois grupos. Um fazia aulas pela manhã e outro à tarde. No meu turno livre, ia assistir às aulas de canto, pois tinha amigos de Porto Alegre que estavam lá. Algum deles deve ter falado ao pianista, Mto. Joaquim Paulo do Espírito Santo que eu estudava piano e um dia ele me disse: Senta do meu lado, me vira as páginas que vou te falando algumas coisas. Foi um gesto muito generoso e que hoje me dou conta o quanto foi importante. Enquanto ele tocava me dizia: aqui se faz assim, nesses acordes em Verdi primeiro se toca f depois piano quando o cantor entra, essas pequenas coisas. Segunda coisa foi que numa das aulas do Prof. Alimonda entra a Martha Herr e pede por alunos de piano que pudessem fazer música de câmara com seus alunos e o Alimonda prontamente me indica, dizendo que tinha ótima leitura à primeira vista e que tinha o perfil para fazer isso. Na hora não entendi, hoje acho que sim. Ali toquei pela primeira vez com cantores: 2 lieder de Brahms e 1 de Schubert [...]. Dali então as coisas foram sucedendo de maneira natural, uma parte por vontade outra por necessidade e como diz um provérbio italiano "da neccessità nasce virtù". Em 1993 perdi meu pai e uma semana depois começava no meu primeiro emprego, acompanhando um coro em Porto Alegre, depois mais outro coro e por fim em 1994 aos 14 anos fui contratado pelo Coral da PUCRS como pianista e ali fiz minha primeira ópera, Traviata aos 15 ou 16 anos (não lembro a data precisa). Paralelo aos estudos no colégio estudava piano e trabalhava acompanhando coros, cantores, casamentos, o que aparecesse.

Acompanhava também aulas, máster classes, enfim, aos poucos fui ganhando experiência no sentido de conhecer mais e mais repertório.

Em 1997, aos 17 anos entrei na universidade. Bacharelado em Piano. Digamos que os dois primeiros anos não foram fáceis, pois pouco a pouco percebi que não era o aluno que queria meu professor e meu professor não era um professor e sim um grande artista e pianista, mas péssimo professor e eu, por meu lado segundo os seus parâmetros, provavelmente um péssimo aluno. Olhavam-me com certo preconceito na Universidade (que me desculpe a sinceridade, acho que é um dos lugares onde a música e a arte saem pela janela quando entram os seus doutores e diplomados. Poucos são os verdadeiros mestres.) Me chamavam de "o acompanhador", "capacho de soprano" e outras coisas do gênero.[...]

No meu recital de meio de curso - escândalo - fiz metade do programa repertório solo e na segunda metade o Dichterliebe.

Três dias depois de ter o diploma em mãos, fiz concurso para professor substituto na UFPel e por lá trabalhei em dois contratos, um de dois anos, intervalo de um ano e depois outro contrato de um ano. No meio tempo fazia de tudo, acompanhava aulas, masterclasses, óperas, recitais de música de câmara, recitais de ópera, dava aula, ensinava repertório, casamentos, corais. Com isso vim a trabalhar em quase todo o Brasil, Argentina e Uruguai e fiz meus "pulos" nos EUA, Alemanha e Espanha. Tive a sorte de colaborar com pessoas de alto nível e aprender muito. Por um lado também me topei com muita gente despreparada e com uma maneira de fazer certas coisas, principalmente ópera, que sabia que não eram nem um pouco perto do que deveriam ser. O ser acompanhador me pagou as contas desde os 13 anos e me fez ter ótimas experiências, mas sempre tinha dentro de mim aquela sensação de culpa de não ter uma formação específica no piano colaborativo como chamam nos estados unidos. Primeiro pensava de ir para a Alemanha, depois para os EUA, mas nada se concretizava. [...] Finalmente às vésperas de completar 30 anos chega a tão esperada possibilidade de estudar fora e fazer um master como maestro collaboratore num conservatório italiano. [...] Ali aprendi muito e mais do que tudo, tive muitas confirmações do que eu acreditava ser certo e de como fazer as coisas. Vi e vejo todo o dia aqui de perto o que é o trabalho do maestro collaboratore al pianoforte (e quando falo em Itália falo sobretudo no campo da ópera), o quão difícil é e a quantidade de coisas necessárias para desenvolver esse trabalho. Tive e tenho ainda como referencia dois professores

importantíssimos, meu professor de "piano acompanhador" e minha professora de regência. Essas duas pessoas realmente mudaram completamente minha visão do que é a ópera e de como é trabalhada. Hoje trabalho aqui como acompanhador em dois conservatórios e em teatros italianos em produções como free lancer principalmente no Veneto e Toscana, e aprendo mais e mais a cada dia. Digamos que em linhas gerais seria essa a minha trajetória e formação. Mas preciso dizer que a última linha do curriculum é sempre: em constante evolução!

3- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um colaborador?

Esta pergunta não foi respondida pelo entrevistado.

ANEXO 2- CURRÍCULOS DOS PIANISTAS COLABORADORES

Alessandro Sangiorgi

Nascido em Ferrara, Itália, diplomou-se em piano no Conservatório de Milão, prosseguindo seus estudos nas classes de composição e regência.

Sua carreira internacional teve início em Israel em 1989, regendo a Jerusalem Symphony Orchestra. Logo em seguida (1990-1993) foi convidado primeiro como Maestro Assistente e depois como Maestro Residente pelo Teatro Municipal de São Paulo, tendo sido responsável por mais de cem apresentações, entre óperas (“Turandot”, “La Bohème” e “Il Trittico de Puccini”, “L’italiana in Algeri” de Rossini, “Il campanello” de Donizetti, “Pedro Malazarte” de C. Guarnieri), concertos sinfônicos e balés. No Brasil regeu também a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica Brasileira, a OSUSP, a Orquestra Sinfônica da Bahia, a OER, a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a Orquestra Petrobras Sinfônica, a Orquestra Filarmônica de Goiás, a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (Belem). De 1995 a 1998 foi o Principal Regente Convidado da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde regeu Il Trittico de Puccini, a versão original do balé “A Sagração da Primavera”, “La Fille mal gardée”, “La Sylphide”, entre outros. Apresenta-se regularmente na Europa, tendo sido convidado pelo Stadttheater de St.Gallen (Suíça) regendo “Un ballo in maschera” de Verdi, Teatro Nacional de Split (Croácia) regendo “Rigoletto” de Verdi, Orchestra Regionale Toscana, Teatro Manoel de Malta (“Don Pasquale” de Donizetti), Orquestra de Estado de Plovdiv (Bulgária), Orquestra Filarmonica de Estado “Dinu Lipatti” (Romênia), Orquestra “Guido Cantelli” de Milão (“I due baroni di Roccazzurra” de Cimarosa e “Le due contesse “ de Paisiello”), Divertimento Ensemble de Milão e NeueVocalSolisten de Stuttgart (“Sì” de Roberto Andreoni, estreia mundial), Teatro de Adria (“Carmen” de Bizet, “Don Pasquale” de Donizetti, “La Bohème” de Puccini, “Don Giovanni” de Mozart, “L’italiana in Algeri” de Rossini), Teatro de Cagliari (“La Traviata” de Verdi), ICO de Lecce (Itália) regendo “Il Campanello” de Donizetti e “Sheherazade” de Rimsky-Korsakov, Orchestra Sinfonica Siciliana (Palermo, Itália).

De 1996 a 1999 foi Diretor Musical da “Bottega Lirica” de Arezzo (Italia), onde regeu “Il barbiere di Siviglia” de Rossini, “La Bohème” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “I due baroni di Roccazzurra” de Cimarosa, “L’elisir d’amore” e “Don Pasquale” de Donizetti, “Lo scoiattolo in gamba” de Nino Rota.

De 2002 a 2010 foi Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica do Paraná, tendo sido responsável pelo ampliamto do repertório sinfônico, por varias estreias mundiais e pelo retorno das montagens de opera, como “La Bohème” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “La serva padrona” de Pergolesi, “Don Giovanni” de Mozart, “Rigoletto” e “La Traviata” de Verdi, “Carmen” de Bizet, além dos balês “O Quebranozes” de Tchaikovsky, “Romeu e Julieta” de Prokofiev, a estreia mundial do balê “Lendas do Iguaçu” de J. Zenamon, entre outros.

De 2006 a 2008 foi Chief Visiting Conductor no Teatro Nacional de Belgrado (Servia), regendo as operas “La Traviata”, “Un ballo in maschera” e “Il Trovatore” de Verdi, “La Bohème” de Puccini, “L’italiana in Algeri” de Rossini, “Don Pasquale” de Donizetti.. Estreou também no Teatro Nacional da Moravia-Silesia (República Tcheca), onde atuou como Guest Conductor ate 2009, regendo “Manon Lescaut” de Puccini, “Pagliacci” de Leoncavallo, “La Lupa” de Tutino e a estréia mundial de “Il soffio delle fate” de Filippo Zigante”.

Na temporada 2007-2008 foi Guest Conductor no Teatro Nacional de Bratislava (Republica Eslovaca), regendo “Cavalleria Rusticana” de Mascagni, “Pagliacci” de Leoncavallo e “Lucrezia Borgia” de Donizetti.

Em Janeiro de 2009 estreou na Rússia, regendo a Orquestra Sinfônica de Krasnoyarsk com grande sucesso de publico e critica. Em outubro estreou no prestigioso Teatro da Opera de Roma com o balê “La Sylphide”.

Em dezembro de 2009 foi agraciado pelo Presidente da República Italiana com o título de “Cavaliere dell’Ordine della Solidarietà”, concedido pelos méritos artísticos conseguidos no Exterior.

Em 2011 e 2012 foi Principal Guest Conductor na Opera Nacional de Sofia (Bulgária), onde regeu “Don Carlo”, “Nabucco”, “Rigoletto” e “Attila” de Verdi, e com a qual esteve em tournée no Japão, apresentando “Cavalleria Rusticana” de Mascagni e “Tosca” de Puccini em 11 teatros, incluindo o famoso Bunka Kaikan Hall de Tóquio.

Recentemente estreou no Teatro São Pedro de São Paulo a ópera “Iphigenie en Tauride” de Gluck, comemorando os 300 anos de nascimento do compositor.

Durante sua carreira colaborou com importantes artistas internacionais, como Nelson Freire, Eva Marton, Cecilia Gasdia, Francesca Patanè, Julio Bocca, Ana Botafogo, Carla Fracci, Luciana Savignano⁵⁹.

Luiz Ricardo Basso Balletero

Nascido em São Paulo, Brasil, Ricardo Balletero é professor na Universidade de São Paulo (USP), onde leciona repertório vocal para cantores, dicção lírica, piano colaborativo e música de câmara. Atuou como professor na Universidade de Colorado-Boulder e ministrou master classes e palestras na Universidade de Indiana (Bloomington), University Musical Society da Universidade de Michigan, Conservatorio Joaquín Rodrigo de Valência (Espanha), bem como em várias universidades e escolas de música brasileiras.

Já colaborou com renomados instrumentistas como Hansjörg Schellenberger, Atar Arad, Alex Klein, Erling Blöndal Bengtsson e Ray Chen, assim como com os cantores Luis Lima, Eiko Senda, Fernando Portari, Nicholas Phan, Nikolay Didenko, Gabriella Pace, Alicia Nafe e Julie Simson. Colabora regularmente com as cantoras Adélia Issa e Kindra Scharich, o clarinetista Cristiano Alves, o violista Marcelo Jaffé e o violoncelista Antonio Lauro Del Claro. Os seus compromissos musicais o levaram para as cidades e palcos mais importantes do Brasil e também para os EUA, Alemanha, Itália, Espanha, Portugal, Canadá e Argentina.

Como pianista preparador e ensaiador, trabalhou em diversas produções operísticas na Houston Grand Opera, Teatro Amazonas, Festival Internacional de Campos do Jordão e nos programas de ópera das universidades de Michigan e Colorado. Já atuou como pianista ensaiador para cantores como Joyce di Donato, Richard Croft, Franz Grundheber, Maria Guleghina, e Paulo Szot e para regentes como Kurt Masur, Claus Peter Flor, Joseph Flummerfelt e Patrick Summers.

⁵⁹ Extraído de http://fml.com.br/curriculo/professor2_34.asp?prod_id=99&url_comp acesso em 29 de setembro de 2016.

Acompanhou ao piano aulas e master classes de figuras internacionais como János Staker, Grace Bumbry, Joyce DiDonato, François LeRoux, Ann Murray, Joyce DiDonato, François LeRoux, Zehava Gal, Kiri Te Kanawa, Kathleen Kaun, Stephen King, Rudolf Piernay e Shirley Verrett.

Tem participado em vários projetos de gravação para promover a música vocal e instrumental de compositores brasileiros, como Carlos Gomes, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Gilberto Mendes, Francisco Mignone, Ronaldo Miranda, Alberto Nepomuceno, Glauco Velásquez e Frutuoso Vianna.

Grande entusiasta da canção, idealizou o Liederstudio de São Paulo, organização que promove recitais, workshops e palestras sobre o tema e realizou uma série de 13 programas dedicados ao Piano e a Música Vocal para a Rádio Cultura FM de São Paulo.

Ricardo Ballesteró é Doutor em Música pela Universidade de Michigan, onde estudou Piano Colaborativo e Música de Câmara com Martin Katz. Estudou também no Westminster Choir College, onde concluiu seu mestrado em Acompanhamento Vocal e Preparação para Cantores (vocal coaching) sob a orientação de Dalton Baldwin e J. J. Penna, e na Universidade de São Paulo, onde recebeu seu diploma de bacharel em piano. Foi integrante da Houston Grand Opera Studio em 2003-04. Durante seus primeiros anos de estudo no Brasil, estudou piano com Amaral Vieira, Beatriz Balzi, Yara Bernette e Gilberto Tinetti⁶⁰.

Carlos Alberto Assis

Pianista, compositor, arranjador, regente, formou-se em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde leciona Harmonia, Composição e Fundamentos de Prática Corporal Aplicada. Entre os anos 2009 e 2012, foi Coordenador do Curso Superior de Instrumento. Mestre em Música – Execução Musical/Piano pela Universidade Federal da Bahia, 2007. É membro integrante do Conselho Universitário Provisório da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Em 1998, classificou-se em 2º lugar no I Prêmio de Composição Guerra Peixe, da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Em 2000, classificou-se em 3º

⁶⁰ Extraído de <https://www.ricardoballestero.com/biography> acesso em 29 de setembro de 2016.

lugar, no III Prêmio de Composição Guerra Peixe, da mesma escola. Integrou o corpo docente de diversos Festivais e Oficinas de Música (Curitiba, Londrina, Maringá, Cascavel, entre outros) e participou como pianista co-repetidor da montagem de diversas óperas, no Brasil, Uruguai, Paraguai, Argentina e República Tcheca. Em 2006, apresentou a Integral das Sonatas para piano, de Beethoven. É também médico formado pela Faculdade Evangélica de Medicina do Paraná, com especialização em Homeopatia, Acupuntura e Ginástica Terapêutica Chinesa e é professor e membro fundador da Associação Internacional de Praticantes de Tai Chi Chuan⁶¹.

Carlos Eduardo da Silva Morejano

Natural de Porto Alegre é Bacharel em Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estudou regência sob orientação da Maestrina Carla Delfrate, durante o seu Mestrado em Correpetição no Conservatório Antonio Buzzolla de Adria, Itália. Desenvolve intensa atividade musical em festivais de música, masterclasses e recitais no Brasil e exterior. Aos 13 anos de idade iniciou sua atividade como pianista correpetidor, trabalhando em diversas montagens operísticas de Porto Alegre, como La Traviata, Die Fledermaus, Il Guarany, Cavalleria Rusticana, I Pagliacci e La Bohème, entre outros títulos.

Em 2005 foi responsável pela produção e preparação musical da montagem de "Der Schauspieldirektor" de W. A. Mozart, realizada em comemoração aos 20 anos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. Atuou por três anos como Professor Substituto de Piano e Teoria Musical, Repertorista e Acompanhador do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Pelotas-RS. Em 2007, lança pelo selo da Academia Brasileira de Música CD com obras inéditas do Pe. José Mauricio Nunes Garcia, com regência do Mtº Ernani Aguiar. Foi pianista correpetidor no XI e XII Festival Amazonas de Ópera nas montagens de "Lady Macbeth de Mtsensk" de D. Shostakovich e "Ariadne auf Naxos" de R. Strauss.

⁶¹ Extraído de < <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=240> acesso em 26 de setembro de 2016.

Em 2009 ganha o 1º Prêmio como Maestro Substituto no III Concurso Nacional de Ópera, promovido pela Ópera de San Juan – Argentina. No Teatro Solís de Montevideo atuou como pianista das Temporadas 2009 e 2010 nas produções de “Nabucco”, “Il Barbiere di Siviglia” e “Lucia di Lammermoor”, sob regência dos maestros Javier Logioia Orbe, Reinaldo Censabella (diretor musical do Teatro Colón de Buenos Aires) e Ignacio Pilone, respectivamente. No Teatro Guaíra de Curitiba trabalhou na montagem da ópera Carmen sob regência do Mtº Alessandro Sangiorgi.

Em 2010 vence o 3º Prêmio no I Concurso Internazionale per Cantanti e Pianisti Collaboratori Ronaldo Nicolosi em Roma e trabalha junto à Fondazione La Fenice de Veneza nas produções das óperas “Il Piccolo Spazzacamino” e “I Musicanti di Brema”, no Teatro Malibran.

Como pianista da Companhia Brasileira de Ópera do Mtº John Neschling, apresenta a ópera “Il Barbiere di Siviglia” em tournée por 15 capitais brasileiras, atuando como correpetidor nos ensaios e cravista nas récitas.

Em 2011, vence o 2º Premio no VI Concurso Internazionale per Pianisti Accompagnatori O. Respighi em Brescia, Itália, e trabalha dentro do I Festival Italia-Giappone e do VI Traetta Opera Festival em Bitonto, Italia. No Ravenna Festival 2011, atua como pianista acompanhador dos ensaios do Mtº Riccardo Muti.

Foi o Assistente de Direção Musical da montagem da ópera “Così Fan Tutte” de W. A. Mozart no Theatro São Pedro de Porto Alegre e maestro preparador da ópera Don Pasquale de G. Donizetti e La Traviata de G. Verdi no Teatro Verdi de Padova, Itália. Regeu a ópera “Antigone” de T. Traetta por ocasião dos 240 anos de sua estreia dentro da programação do VII Traetta Opera Festival.

Foi Regente Adjunto da Orquestra do Theatro São Pedro de São Paulo entre 2012 e 2014, regendo concertos da Orquestra no Theatro São Pedro e na Sala São Paulo, além de integrar a sua comissão artística e implementar a Academia de Ópera⁶².

⁶² Currículo enviado pelo autor, anexo às respostas das perguntas.

ANEXO 3 – AUTORIZAÇÕES PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTAS

perguntas para dissertação de mestrado 



Priscila Malanski <malanskip@gmail.com>

26/02/2015 ☆



para carlosmorejano ▾

Boa tarde Carlos!!

Venho através deste e-mail solicitar sua gentil colaboração para minha dissertação de mestrado. Sou orientanda da profa. dra. Zélia Chueke na UFPR. O tema é a Formação do Pianista Correpetidor nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras. Pretendo fazer este pequeno questionário com alguns pianistas correpetidores de renome e atuantes e, com as respostas obtidas, cruzar os dados com as ementas das Universidades que possuem alguma disciplina referente à correpetição. Ficaria imensamente grata se pudesse me ajudar.

As perguntas:

1- Como se tornou um pianista Correpetidor (sua formação e trajetória)?

2- Em sua opinião, quais são as competências e habilidades necessárias a um correpetidor?

Grata novamente!



Pergunta 01



Entrada x



Carlos Morejano <carlosmorejano@gmail.com>

@ 15/11/2016 ☆



para mim ▾

Oi Priscila,

Vou tentar ser o mais conciso possível, mas o poder de síntese nunca foi meu ponto forte, da bom capricórnio que sou, hehe. Na real, podes resumir tudo em um parágrafo, e peço que o faças, pois coloquei algumas coisas ali bem pessoais e que podem ser até comprometedoras, mas acho que para me conheceres e entenderes um pouco como cheguei aqui no sentido de saber o que me formou era justo dividir contigo. Fica à vontade de cortar o que quiseres e perguntar o que quiseres. Te mando um curriculum em anexo não por vaidade nem por nada mas se vires alguma coisa ali que fiz que achas interessante falar ou perguntar sobre, fica à vontade. O curriculum em português é velho, o em italiano é mais atualizado nas listas. Te mando nesse primeiro email a primeira pergunta.

AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA (escrita).

PARTICIPANTES DA ENTREVISTA

Maestro Alessandro Sangiorgi

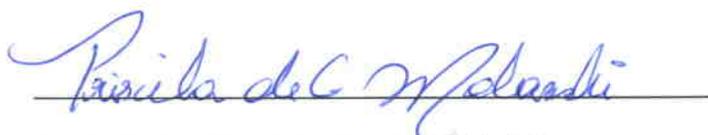
Prof. Dr. Ricardo Ballestero

Prof. Me. Flavio Augusto de Oliveira

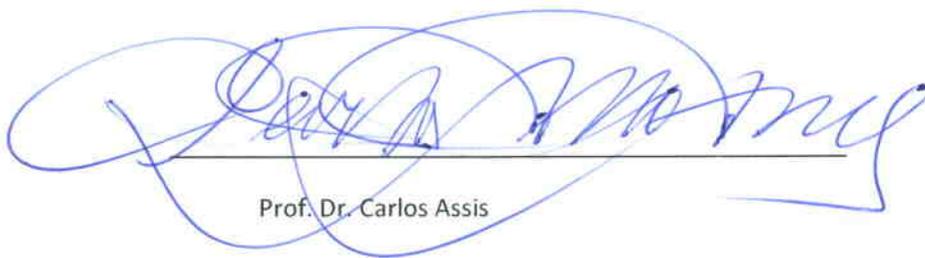
Prof. Me. Carlos Morejano

Os participantes do trabalho (ENTREVISTA) autorizam que sejam anexadas à presente dissertação de mestrado intitulada "O Exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras" as respostas das entrevistas realizadas com os mesmos via e-mail, e que sejam impressas ou divulgadas por meio eletrônico quando da impressão ou divulgação da supracitada dissertação.

Curitiba, 10 de maio de 2017.



Priscila de Carvalho Malanski – entrevistadora.



Prof. Dr. Carlos Assis

AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA (escrita).

PARTICIPANTES DA ENTREVISTA

Maestro Alessandro Sangiorgi

Prof. Dr. Ricardo Ballestero

Prof. Me. Flavio Augusto de Oliveira

Prof. Me. Carlos Morejano

Os participantes do trabalho (ENTREVISTA) autorizam que sejam anexadas à presente dissertação de mestrado intitulada "O Exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras" as respostas das entrevistas realizadas com os mesmos via e-mail, e que sejam impressas ou divulgadas por meio eletrônico quando da impressão ou divulgação da supracitada dissertação.

Curitiba, 10 de maio de 2017.



Priscila de Carvalho Malanski – entrevistadora.



Maestro Alessandro Sangiorgi

AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA (escrita).

PARTICIPANTES DA ENTREVISTA

Maestro Alessandro Sangiorgi

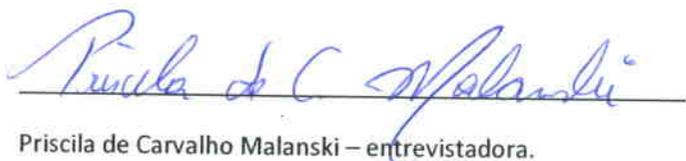
Prof. Dr. Ricardo Ballestero

Prof. Flavio Augusto de Oliveira

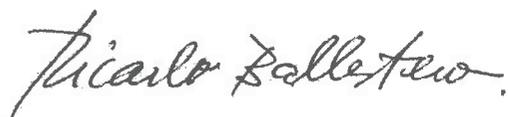
Prof. Me. Carlos Morejano

Os participantes do trabalho (ENTREVISTA) autorizam que sejam anexadas à presente dissertação de mestrado intitulada "O Exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras" as respostas das entrevistas realizadas com os mesmos via e-mail, e que sejam impressas ou divulgadas por meio eletrônico quando da impressão ou divulgação da supracitada dissertação.

Curitiba, 10 de maio de 2017.



Priscila de Carvalho Malanski – entrevistadora.



Prof. Dr. Ricardo Ballestero

AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA (escrita).

PARTICIPANTES DA ENTREVISTA

Maestro Alessandro Sangiorgi

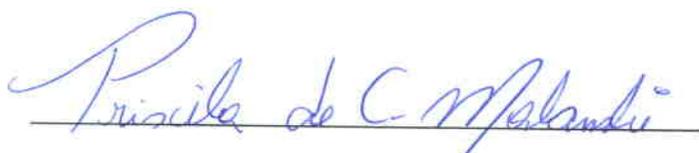
Prof. Dr. Ricardo Balletero

Prof. Me. Flavio Augusto de Oliveira

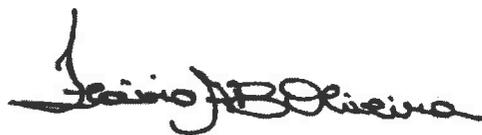
Prof. Me. Carlos Morejano

Os participantes do trabalho (ENTREVISTA) autorizam que sejam anexadas à presente dissertação de mestrado intitulada "O Exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas Universidades Federais e Estaduais Brasileiras" as respostas das entrevistas realizadas com os mesmos via e-mail, e que sejam impressas ou divulgadas por meio eletrônico quando da impressão ou divulgação da supracitada dissertação.

Curitiba, 10 de maio de 2017.



Priscila de Carvalho Malanski - entrevistadora.



Prof. Me. Flavio Augusto de Oliveira