

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Curso de Música – Bacharelado em Piano



Trabalho de Conclusão de Curso – TCC

Habilidades do pianista colaborador:

uma abordagem envolvendo *Die Liebe hat gelogen* (1822) de F. Schubert e
Mondnacht (1840) de R. Schumann

Guilherme Fronchetti Pelliccioli

Pelotas, 2019

Guilherme Fronchetti Pelliccioli

Habilidades do pianista colaborador:

uma abordagem envolvendo *Die Liebe hat gelogen* (1822) de F. Schubert e
Mondnacht (1840) de R. Schumann

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em Música – Piano.

Orientador: Prof. Dr. Germano Gastal Mayer

Pelotas, 2019

Guilherme Fronchetti Pelliccioli

Habilidades do pianista colaborador:
uma abordagem envolvendo *Die Liebe hat gelogen* (1822) de F. Schubert e
Mondnacht (1840) de R. Schumann

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharel em Música – Piano, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 04/07/2019

Banca examinadora:

Prof. Dr. Germano Gastal Mayer doutor em Performance e Pedagogia do Piano pela Universidade de Iowa (EUA)

Prof. Dr. Marcelo Macedo Cazarré doutor em Práticas Interpretativas – Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)

À minha mãe, Dagmar
Fronchetti e ao meu pai de
coração, Luiz Carlos Becker.

AGRADECIMENTOS

À minha amada mãe, Dagmar Fronchetti, que nunca mediu esforços para a minha felicidade e por tornar este sonho possível. Obrigado pelos ensinamentos, xingamentos, incentivo e todo o suporte afetivo e material.

Ao meu pai de coração, Luiz Carlos Becker, que sempre me aconselhou da melhor maneira e por todos os tipos de auxílio, do psicológico ao financeiro. Pela motivação que me passas.

À Júlia Barbosa, meu amor, por estar sempre ao meu lado, pelo apoio e dedicação a mim, e por compreender minha ausência neste período.

Ao meu irmão de coração e pianista, Luan Augusto Turchet, pelo apoio.

Ao meu amigo, orientador e grande pianista Prof. Dr. Germano Gastal Mayer, por estar sempre à disposição, pelos ensinamentos e pela paciência.

Aos meus primos.

À minha família.

Aos meus amigos.

RESUMO

PELLICCIOLI, Guilherme Fronchetti. **Habilidades do pianista colaborador:** uma abordagem envolvendo *Die Liebe hat gelogen* (1822) de F. Schubert e *Mondnacht* (1840) de R. Schumann. 2019. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

A presente monografia enfoca o campo de atividade do pianista colaborador abrangendo algumas habilidades e desafios pertinentes. Para tanto, investigamos os requisitos relacionados a atividade colaborativa. Com base nos escritos de Martin Katz, destacamos a respiração como elemento de importância no fluxo de frases musicais. A partir de nossos ensaios com as canções *Die Liebe hat gelogen* (1822), de Franz Schubert, e *Mondnacht* (1840), de Robert Schumann, percebemos que há pontos de respiração identificáveis a serem observados que contribuem para a melhor realização da execução. Parâmetros tais como hierarquização de vozes, que está intrinsecamente ligada a condução melódica cantada, além da audição crítica e outros, também são destacados.

Palavras-chave: pianista colaborador; performance musical; música de câmara

ABSTRACT

PELLICCIOLI, Guilherme Fronchetti. **Collaborative piano skills:** an approach involving *Die Liebe hat gelogen* (1822) by F. Schubert and *Mondnacht* (1840) by R. Schumann. 2019. 36 f. Monography – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

The present monography focuses on the field of collaborative piano, comprising skills and challenges of that field. Hence, we delved into the requirements related to collaboration. Considering Martin Katz's writings, we highlighted the breath as an important element within the flow of musical phrases. Departing from our rehearsals of the songs *Die Liebe hat gelogen* (1822) by Franz Schubert and *Mondnacht* (1840) by Robert Schumann, we perceived there are identifiable breathing spots, subject to observation, that contribute to an optimized performance. Parameters such as voicing, which turns out to be intrinsically linked to the voice line, as well as deliberate listening, among others, are also investigated.

Key-words: collaborative piano; musical performance; chamber music

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	11
2. HABILIDADES DO PIANISTA COLABORADOR.....	14
2.1. LEITURA À PRIMEIRA VISTA.....	14
2.2. RESPIRAÇÃO EM CONJUNTO.....	16
2.2.1. “NADA PRECISA SER FEITO”	16
2.2.2. “PERMITE A RESPIRAÇÃO PRESERVANDO O FLUXO”	17
2.2.3. “NADA PODE SER FEITO; NÃO HÁ OPÇÕES”	18
2.3. DOMÍNIO DAS PARTES PIANÍSTICA, VOCAL E DO TEXTO.....	19
2.3.1. O ESTUDO DAS PARTES VOCAIS.....	19
2.3.2. RELAÇÃO DO PIANISTA COM O TEXTO.....	20
2.4. HIERARQUIZAÇÃO DAS VOZES DA PARTE PIANÍSTICA.....	21
2.5. OUVIR O PARCEIRO.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
REFERÊNCIAS.....	27
ANEXOS.....	29
ANEXO A.....	30
ANEXO B.....	31
ANEXO C.....	32
ANEXO D.....	34

INTRODUÇÃO

A partir do desejo de me desenvolver como pianista colaborador, adquirindo novas experiências musicais em grupo, e conhecendo mais o ofício da colaboração, pareceu-me relevante a ideia de desenvolver uma pesquisa sobre os meus próprios processos de desenvolvimento artístico. Esta incluiria as dificuldades enfrentadas no processo de aprendizagem musical, a fim de refletir e organizar meus métodos de estudo, e preparar uma *performance* musical de composições selecionadas. Explicarei o processo de construção performática das seguintes canções:

- *Die Liebe hat gelogen* (O amor mentiu) D. 751, Op. 23 No. 1 de Franz Schubert (1797 – 1828): composta em 1822 e publicada em 1823 com as demais peças do Op. 23, apresenta poema do alemão August Graf von Platen (1796 – 1835). A canção está na tonalidade de Dó menor e possui compasso quaternário.
- *Mondnacht* (Noite de luar), Op. 39 No. 5, de Robert Schumann (1810 – 1856), faz parte do ciclo *Liederkreis* (Círculo de canções) composto e publicado em 1840, com poema do poeta, romancista e dramaturgo alemão Joseph Freiherr von Eichendorff (1788 – 1857). Esta canção está na tonalidade de Mi Maior e possui fórmula de compasso 3/8.

Estas canções foram selecionadas por dois motivos: o fato de ambas estarem ligadas a um contexto histórico e cultural em comum – são datadas da primeira metade do século XIX – favorecendo assim a compreensão estilística; e serem canções pianisticamente idiomáticas, facilitando o entendimento das questões técnicas para alcançarmos com êxito os objetivos deste trabalho.

Franz Schubert e Robert Schumann foram influentes compositores alemães que fizeram parte do Romantismo. O Romantismo Musical começou a desenvolver-se nos primeiros anos do Século XIX. Segundo Bennet (1986, p. 57), no Romantismo, os compositores “buscaram maior liberdade de forma e de concepção em sua música e a expressão mais intensa e vigorosa de sua emoção, frequentemente revelando seus

pensamentos e sentimentos mais profundos, inclusive suas dores.”

Também conhecido como pianista acompanhador ou correpetidor (*coach*), a expressão “pianista colaborador” vem recentemente sendo usada como reflexo do caráter colaborativo e ativo da atividade pianística no processo de interpretação musical em grupo, na medida em que o pianista possui um papel mais abrangente do que meramente prover realce rítmico e preenchimento harmônico para a parte cantada. Segundo Mundim,

O pianista colaborador é um instrumentista virtuose que apurou sua técnica pianística através do estudo do instrumento solo e que desenvolve habilidades de interação com outros solistas, adquiridas a partir da vivência cotidiana da música de câmara e observância de técnicas e particularidades de outros instrumentos. (MUNDIM, 2009, p. 26)

Portanto, o pianista colaborador adquire seu conhecimento de forma não-sistemática, geralmente de modo empírico, através da interação cotidiana com outros músicos, inclusive nas classes instrumentais e vocais que estes frequentem na condição de aprendizes. Dado que a formação de pianistas nas universidades brasileiras é direcionada substancialmente ao desenvolvimento das habilidades individuais do instrumentista, suas competências como colaborador são adquiridas de maneira menos sistemática, não raro de forma tangencial. Outro ponto a ser observado é a relação que Mundim sugere entre o pianista colaborador e o instrumentista virtuose. Um vínculo desta natureza tem fundamento na medida em que consideramos o virtuosismo como elemento basicamente integrante da atividade colaborativa, pois o conceito de virtuosidade não deve ser exclusivamente associado a excelência técnico musical de um solista. Acredito que para ser um pianista colaborador não há a necessidade de ser um exímio solista, e sim, um pianista disposto a fazer música em conjunto, até mesmo em nível inicial nos seus estudos pianísticos. Ricardo Ballesterro aponta que esta é uma atividade que ganhou muita notoriedade no século XX, e escreve sobre o aperfeiçoamento da profissão em universidades estrangeiras:

Apesar de ser uma atividade antiga na música, o ato de tocar o piano em colaboração com instrumentistas e cantores transformou-se em uma atividade profissional mais reconhecida e apreciada no ambiente musical internacional durante o século XX. Nos últimos anos, no âmbito internacional, cursos de formação de pianistas colaboradores tornaram-se cada vez mais presentes em conservatórios de nível superior e em programas de pós-graduação em universidades estrangeiras. Essa crescente presença, pode ser vista como um reflexo e, ao mesmo tempo, como um elemento que possibilitou o processo de transformação do perfil artístico do pianista colaborador ao longo do século XX. (BALLESTERO, 2014, p. 01).

Já no Brasil, esta subárea é contemplada por meio de esforços de pesquisa e grades curriculares que a tem investigado e sistematizado sua prática. Este é um campo de atuação profissional continuado e em ascensão.

A presente pesquisa tem como objetivo identificar as habilidades necessárias que um pianista colaborador necessita durante o processo de laboração de performances musicais, discorrendo sobre estas habilidades com base em referenciais bibliográficos, e na experiência do próprio autor com ensaios do repertório aqui referido. Serão ofertadas possibilidades de desenvolvimento e estruturação prática dessas habilidades, para a resolução de problemas comuns. Serão incluídas descrições de ensaios realizados em trabalhos de colaboração com duas cantoras, Pâmela Paiva (*Die Liebe hat gelogen*) e Márcia Soldati (*Mondnacht*), para discutir aspectos relevantes vivenciados pelo seu autor, e expor a construção performática das peças aqui citadas. Neste contexto, os seguintes parâmetros serão mencionados: leitura à primeira vista qualificada, respiração, domínio técnico das canções e do texto, hierarquização das notas e percepção auditiva apurada (audição crítica do duo).

1. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Esta pesquisa se baseia em aspectos da obra "*The complete collaborator: the pianist as partner*" de Martin Katz; em dois artigos, um de José Francisco da Costa e Luiz Ricardo Basso Ballestero e outro apenas de Ballestero; e em três dissertações, respectivamente, de Luciana Mittelstedt de Sousa, Adriana Abid Mundim e Luiz Néri Pacheco dos Reis.

O livro de Martin Katz é uma obra de referência da grande maioria dos trabalhos recentemente realizados nesta área. Katz foi um renomado pianista colaborador e professor. Já no primeiro capítulo, Katz nos introduz ao termo pianista colaborador, apresentando a ideia de colaboração ativa no trabalho junto a(o) parceira(o). "As raízes latinas desta palavra [colaboração] são patentemente óbvias; "com" [with] e "trabalho" [work] são encontrados em igual medida aqui e, de fato, como colaboradores, trabalhamos com outras pessoas." (KATZ, 2009, p. 3). O autor explica que este é um termo novo, e que as gerações passadas de pianistas eram orientadas a acreditar que este era um ofício inato. No entanto, Katz logo descarta esta possibilidade. O autor comenta sobre a pertinência desta função tão importante, na medida em que, se exercida com exatidão, proporciona a criação de um vínculo com o(a) parceiro(a) deixando-o(a) mais seguro(a) e confortável para desenvolver e executar sua parte.

O segundo capítulo, intitulado "*Breathing and Singing*", é o capítulo em que Katz trata sobre a respiração. O autor ressalta a importância que a respiração possui no fazer musical. Katz também discorre sobre a importância de conhecer a parte do parceiro, afirmando, que se o pianista souber a parte do outro, não estará apto a colaborar: "se não tiver conseguido essa coordenação (saber a outra parte), sei, sem dúvida, que não estarei pronto para colaborar com o outro nesta peça." (KATZ, 2009, p. 7). Cita três circunstâncias distintas em que nos deparamos com a questão da respiração: "Nada precisa ser feito", "Permite a respiração preservando o fluxo" e "Nada pode ser feito; não há opções".

O artigo de José Francisco da Costa e Ricardo Ballestero chamado "Desenvolvimento da leitura à primeira vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano" (2011) apresenta um trabalho de pesquisa sobre um projeto experimental envolvendo

graduandos de um curso de bacharelado em piano, tendo por finalidade o desenvolvimento da leitura à primeira vista destes alunos. O artigo aborda a importância do desenvolvimento orientado sobre leitura à primeira vista e a metodologia aplicada neste experimento, que incluiu repertório para canto e piano.

Ricardo Ballestero no artigo “As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores” de 2014 fala da relação do pianista com o texto. A partir de das reflexões publicadas em trabalhos de cinco pianistas colaboradores, Ballestero trata da pertinência do domínio linguístico por parte do colaborador na prática musical.

A dissertação de Luciana Mittelstedt de Sousa, intitulada “Interações entre pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos” (2014) traça os fundamentos teóricos da profissão de pianista colaborador. O trabalho apresenta o porquê desta terminologia, dificuldades enfrentadas pelo profissional na área, e as competências cognitivas necessárias para o pianista desenvolver sua função. Além disso, Sousa nos faz conhecer o trabalho de Algernon Lindo (1916) remetendo à importância da empatia na relação pianista–cantor (ou instrumentista):

Tão logo a voz começa, o interesse é de uma vez transferido ao vocalista e o acompanhador deve passar a fundir a sua individualidade à do artista para quem ele está tocando. Não é simplesmente uma questão de estar com o cantor, ou tocar suavemente ou sonoramente 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 despreparado, ser capaz de produzir o efeito exato que é necessário. (LINDO apud SOUSA, 1916, p. 47).

A dissertação de Adriana Abid Mundim, chamada “Pianista Colaborador: a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de flauta transversal” (2009), destaca a natureza empírica e acadêmica do processo de formação do profissional. Segundo a autora, “entendemos como formação empírica aquela que é baseada apenas na experiência, e não no estudo aprofundado e direcionado” (2009, p. 40). Sendo assim, um pianista

desenvolve esta aptidão através das aulas dos parceiros instrumentistas e cantores. A presença ativa em *master-classes* é outro veículo de aprimoramento destas habilidades. Não é apenas enquanto estudante de piano que se desenvolve a colaboração: “outra fonte de aprendizado em que os profissionais colaboradores encontram uma importante oficina preparatória é a oportunidade de trabalhar em instituições de ensino, como conservatórios e escolas de música.” (MUNDIM, 2009, p. 40). Portanto, conclui-se que a colaboração é uma profissão continuada e que o profissional desenvolve suas habilidades ao longo de sua carreira e não apenas enquanto estudante.

Mundim aborda a questão da formação acadêmica do pianista colaborador como um processo similar ao da formação de um solista, na medida em que “o preparo técnico e a familiaridade com as formas e estilos devem ser trabalhados desde o início dos estudos musicais.” (MUNDIM, 2009, p. 42). Sendo assim, a metodologia aplicada nesse caso seria de desenvolvimento gradual das peças, de acordo com o desenvolvimento técnico do aluno.

“*Winterreise*: o processo de construção de uma *performance* a dois” (2010), de Luiz Néri Pacheco dos Reis, consiste em uma dissertação que busca transmitir ao leitor a importância dos recursos composicionais utilizados pelo compositor, a fim de auxiliar o intérprete no momento da sua criação performática. “É um material de suporte para o estudo conjunto, visando a construção de uma interpretação,” (REIS, 2010. p. 11). Alguns aspectos do trabalho são a contextualização histórica em que o *Lied*, como gênero musical, e o compositor estavam inseridos. Figuras de linguagem e suas implicações musicais, assim como o entendimento do texto poético são considerados. Reis cita exemplos de sua própria experiência como colaborador na elaboração de *performances*.

2. HABILIDADES DO PIANISTA COLABORADOR

Neste capítulo destacaremos habilidades necessárias para o pianista colaborador desenvolver sua função. Questões apontadas na literatura de referência, e pertinentes aos ensaios do repertório escolhido serão aqui debatidas.

É importante ressaltar que poucas dessas habilidades técnicas são aprendidas e consolidadas durante a formação do pianista para carreira solo. Para muitos pianistas, só depois de já possuírem um nível solístico mais avançado, ou, pelo menos suficiente para acompanhar, é que se aventuram a entrar no campo da colaboração. (SOUSA 2014, p. 36).

Minha experiência substancia as considerações de Sousa. Acredito que a formação do pianista colaborador deve ocorrer de forma concomitante à formação de solista.

2.1. Leitura à primeira vista

Pode ser definida como a habilidade de realizar a primeira leitura da partitura, executando o que é solicitado da forma mais orgânica e correta possível. Esta habilidade viabiliza a realização de um ensaio ou atividade musical específica. “Leitura à primeira vista é uma ferramenta fundamental para o pianista desempenhar bem seu trabalho, especialmente como colaborador (acompanhador ou correpetidor, como comumente é chamado).” (COSTA; BALLESTERO, 2011, p. 1337). Muitas vezes nos deparamos com ocasiões em que não temos a oportunidade de estudar a peça com antecedência. Neste contexto, a leitura à primeira vista é fundamental para executarmos a peça sem comprometermos o fluxo do ensaio ou colaboração específica. A capacidade de ler a parte do piano, e simultaneamente atentar para a linha vocal é requisito do pianista colaborador, viabilizando o auxílio do cantor em suas entradas, e na correção da sua leitura. “Leitura envolve *ler* e *ouvir* também a parte do cantor.” (COSTA; BALLESTERO, 2011, p. 1138), corrigindo erros de afinação e de tempo. Após o primeiro contato com a partitura, é importante realizar uma leitura de maneira rápida e eficiente. Caso tenhamos tempo para estudar a peça com antecedência e não dependermos da leitura à primeira vista para executá-la, a leitura desenvolvida é fundamental para a otimização do tempo, podendo-se aproveitar o tempo com outras questões musicais de igual relevância, como aspectos interpretativos, por exemplo.

Costa e Ballesterro (2011) apontam quatro técnicas para desenvolver a leitura à primeira vista:

- Leitura antecipada: o pianista deve aprimorar a capacidade em ler notas subsequentes às que estão sendo tocadas, bons leitores costumam visualizar um compasso à frente do que estão tocando.
- Não correção de notas erradas: é de extrema importância que o pianista não corrija as notas erradas para não atrapalhar a fluência da pulsação. Sugere-se que notas erradas sejam abstraídas, e que se siga com o fluxo da música, sem interrupções abruptas.
- Leitura em relevo: é comum pianistas não tocarem todas as notas que estão escritas na partitura para manter o fluxo da música, caso a primeira leitura ocorrer no ensaio. Sendo assim, omite-se notas, ou linhas de textura, sem alterar a base harmônica e rítmica, mantendo-se o pulso, sem interferir no andamento do ensaio. A leitura em relevo não é aplicada apenas na primeira leitura, e sim, um artifício de execução, dependendo da complexidade da partitura, utilizado para manter o fluxo.
- Reconhecimento de padrões: o repertório de padrões escalares, de arpejos e de acordes – teórico e prático – é desenvolvido para não precisar ler nota por nota. O músico capaz de manter e expandir um “repertório” de padrões terá sua leitura mais desenvolvida.

Um padrão, por exemplo, é observar uma escala e perceber não apenas notas isoladas, mas a escala como um todo, reconhecer seu nome, sua identidade como escala. Se um grupo de notas, um desenho melódico, um acorde ou uma configuração rítmica é considerado um padrão, e nós já o conhecemos como tal, a leitura, neste momento, não é mais uma adivinhação e sim um reconhecimento, auxiliando significativamente o processo. (COSTA; BALLESTERRO, 2011, p. 1339).

2.2. Respiração em conjunto

A respiração não é apenas uma necessidade vital. Para músicos, especialmente cantores, ela possui um papel essencial no delineamento de frases musicais e manutenção o fluxo musical. Mas a respiração não é apenas um elemento restrito à parte vocal. Os pianistas também necessitam respirar e cantar – mesmo em silêncio – junto com o cantor. Apenas compreendendo e internalizando a parte vocal, o pianista saberá conduzir as nuances da peça, exercendo de fato o papel colaborativo.

Segundo Katz (2009 p. 7) “o principal bloco de construção de sucesso na colaboração é certamente a respiração.” O autor nos apresenta três momentos distintos em que o pianista colaborador se depara com situações de respiração, e nos apresenta soluções para cada uma delas.

2.2.1. “Nada precisa ser feito”

A circunstância na qual não há necessidade de ajuda do pianista “ocorre quando o solista pode inalar adequadamente, executar uma frase, terminar a frase de maneira polida, inspirar novamente e entrar para a próxima frase.” (KATZ, 2009, p. 8). É nesta ocasião que há tempo suficiente para o cantor respirar no final da última nota até o início da próxima frase. O pianista, por sua vez, executa o que está escrito na partitura enquanto o cantor respira. De acordo com suas habilidades, pode “telegrafar” ao parceiro sua entrada em conjunto. Nas introduções, interlúdios e poslúdios, o pianista pode realçar sua parte, com alguma liberdade interpretativa. Até mesmo a delicada alteração do andamento, e posterior retomada na entrada do cantor podem ser consideradas, dependendo do excerto.

Em *Die Liebe hat gelogen*, a linha vocal cadencia no compasso 6, e silencia no compasso 7, onde o cantor respira, voltando a intervir no primeiro tempo do compasso 8. Embora o pianista realize a cadência do compasso 7 como eco do compasso anterior, aqui o colaborador incorpora a liberdade do solista, e pode também indicar a entrada do cantor no

compasso 8.

Sor-ge la - stet schwer, be - tro-gen, ach, be-tro-gen hat al - les mich um - her!

Es flie - ssen hei - sse Tropfen die Wan-ge stets her - ab,

Exemplo 01: Schubert – *Die Liebe hat gelogen*, compassos 4 a 9.

2.2.2. “Permite a respiração preservando o fluxo”

Katz apresenta outro caso onde não há espaço para a respiração. Além do item acima, há circunstâncias onde a parte do piano preenche, com material autônomo, o excerto vocal em que o cantor não encontra tempo para respirar. Nestes casos, o pianista dispõe de ferramentas para manter organicamente a fluidez do pulso. Uma nota isolada, acordes, ou um arpejo, dão sustentação à linha vocal, enquanto o cantor respira, mantendo assim o fluxo musical.

O compasso 15 de *Die Liebe hat gelogen* possui um excerto que se encaixa

parcialmente neste caso. Ainda que na linha do cantor, a nota Ré com fermata conclua uma meia cadência separando duas frases, e permitindo respiração, não há pausa entre esta suspensão e a nota Sol de anacruse. A linha vocal suspende a nota Ré, enquanto o pianista preenche essa suspensão temporal com quatro acordes sucessivos, dando sustentação ao cantor. A meia cadência dá espaço para o pianista manipular o tempo antes da fermata de sua parte, de modo que a respiração do cantor não se alinhará com o rubato do pianista.

The image displays a musical score for Schubert's "Die Liebe hat gelogen", measures 12 to 15. It consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 The first system (measures 12-13) shows the vocal line with the lyrics "es flie - ssen hei - - sse... Trop - fen die Wan - ge stets her - ab; lass". The piano accompaniment features a "cresc." marking. The vocal line has a fermata on the note 'ab' at the end of the first phrase.
 The second system (measures 14-15) shows the vocal line with the lyrics "ab, mein Herz, zu klop - - fen, du ar - mes Herz, lass ab! Die". The piano accompaniment features dynamic markings: "f", "cresc.", "ff", "p", and "pp". The vocal line has a fermata on the note 'Die' at the end of the second phrase.

Exemplo 02: Schubert – *Die Liebe hat gelogen*, compassos 12 a 15.

2.2.3. “Nada pode ser feito; não há opções”

Embora as canções investigadas não apresentem excertos contendo o contexto a seguir, é válido considerá-lo. Katz (2009, p. 11) o define como o caso onde não há tempo para o cantor respirar. Nesta situação, onde não há espaço para entrar a tempo, e a parte pianística possui a mesma célula rítmica da linha vocal, o pianista fica refém do cantor. Limita-se a fazer o mesmo movimento respiratório, ouvir atentamente, e respeitar a inflexão do cantor. É também tarefa do pianista fazer com que a música não pare abruptamente, e estabelecer uma quebra delicada do fluxo.

2.3. Domínio das partes pianística, vocal e do texto

Tão importante quanto dominar a parte do piano, é conhecer profundamente a parte do parceiro. Com o decorrer dos ensaios, fomos percebendo a necessidade de saber a linha do canto, tanto quanto a parte do piano. Depois de estudar a linha vocal, algumas dificuldades que os duos enfrentavam foram sendo resolvidas, como por exemplo, entradas do cantor, arcos melódicos mais expressivos, maior precisão sincrônica das partes, e reconhecimento dos pontos de respiração dos cantores. Katz (2009, p. 7), exemplificando a si próprio, afirma que, “se não tiver conseguido essa coordenação (saber a outra parte), sei, sem dúvida, que não estou pronto para colaborar com o outro nesta peça.” Essa reflexão, portanto, vai ao encontro do que observamos nos ensaios. Sem saber a parte do parceiro, a contribuição por parte do pianista torna-se inviável.

2.3.1. O estudo das partes vocais

Para um melhor entendimento e realização da peça, estudamos as partes vocais usando duas estratégias: a linha vocal isolada; e a mesma acompanhada pela parte do piano.

As práticas de estudo com a linha vocal isolada consistiram no solfejo e no toque ao piano da mesma.

O estudo da parte vocal acompanhada é semelhante ao anterior, com a diferença que neste caso, solfejamos a linha vocal acompanhada da execução da parte do piano. A parte do piano pode ser sensivelmente alterada. O pianista pode tocar acordes longos, correspondentes à harmonia em questão, diversificar o acompanhamento e, finalmente, tocar como está escrito. A seguir, apresentaremos uma das maneiras com que *Mondnacht* foi estudada. Blocos de acordes são sustentados ao longo de cada compasso:

Exemplo 03: Schumann – *Mondnacht*, compassos 6 a 22.

2.3.2. Relação do pianista com o texto

Além de ter domínio sobre todas as partes da música, outro aspecto pertinente é a relação do músico com o texto. Se é importante para o cantor interpretar o texto, para os pianistas, esta questão não deixa de ser de mesma grandeza. “A primeira coisa que um acompanhador deve estudar, quando tiver que tocar uma nova canção, é o texto.” (BALLESTERO apud MOORE, 1944, p. 8). No caso da colaboração entre piano e canto deve existir uma relação íntima entre o pianista e o poema, pois é dever do pianista transmitir, através do som, o significado das palavras do poema, criando nuances e conduzindo o cantor pelas atmosferas criadas pelo compositor. Como afirma Katz, (2009, p. 39). “a voz descreve algo; o pianista amplifica e expande essa informação e experiência”.

Para o melhor entendimento das canções escolhidas, traduzimos os seus respectivos poemas e inserimos anotações na partitura, abaixo das palavras em alemão, correspondentes ao poema original. As traduções feitas pelo duo estão anexadas a este trabalho.

2.4. Hierarquização das vozes da parte pianística

Hierarquizar a importância das vozes constituiu-se em tarefa relevante na criação performática. Através deste artifício foi possível criar sonoridades específicas para cada canção, possibilitando ao duo o desenvolvimento criativo e artístico. Os exemplos a seguir trazem dois momentos distintos da mesma canção em que vozes específicas sobressaíram-se das demais. As vozes destacadas nas execuções estão circuladas em vermelho.

O exemplo 04 nos mostra que na introdução foi destacada a voz mais aguda dos acordes. Com a entrada da linha vocal a voz destacada passou a ser a voz mais grave. Note-se que a nota mais aguda do piano é a mesma que a da linha vocal (com uma oitava de diferença). Esta escolha foi tomada para evitar que a linha vocal não soasse com o vigor de dois instrumentos em simultaneidade, proporcionando uma sonoridade diferente a partir dos intervalos que ficaram mais evidentes e profundidade harmônica.

Langsam.

Singstimme.

Pianoforte.

Die Lie - be hat ge - lo - gen, die
Sor - ge la - stet schwer, be - tro - gen, ach, be - tro - gen hat al - les mich um - her!

Exemplo 04: Schubert – *Die Liebe hat gelogen*, compassos 1 a 6.

No caso de *Mondnacht* (diferente de *Die Liebe hat gelogen* que possui uníssono entre a nota da linha vocal e a nota mais aguda do piano ao longo de toda a sua extensão) as notas repetidas nas partes encontram-se apenas em alguns trechos. Neste caso optamos por tocar as notas da mão direita com a mesma intensidade, não diferenciando ou destacando uma da outra, exceto nos momentos solos do piano. Na introdução, por exemplo, a voz mais aguda foi destacada.

Mondnacht.

Nº 5.
Zart, heimlich.

Es
war, als hätt' der Him - mel die Er - de still ge - küsst,
dass sie im Blü - thenschim - mer von ihm nur träu - men

Exemplo 05: Schumann – *Mondnacht*, compassos 1 a 20.

Nas introduções, poslúdios, ou em qualquer trecho solo do piano, recomenda-se cantar sempre a nota mais aguda, como usualmente ouvimos em gravações. Quando a linha vocal for igual a nota mais aguda do piano, a nota a ser destacada ficará a critério do duo ou do pianista.

2.5. Ouvir o parceiro

Considerando-se que a música de câmara envolve ao menos um duo, geralmente com mais de duas linhas melódicas soando simultaneamente, é de fundamental importância ouvir o que todos estão executando, pois essa escuta permite o entrosamento entre os músicos.

Durante os ensaios, especialmente nos encontros iniciais, foi notável a dificuldade em escutar a linha do parceiro enquanto tocávamos, pois o foco estava direcionado apenas na parte do piano. Com o decorrer dos ensaios e alguns exercícios específicos, houve uma evolução gradativa da percepção acústica até que alcançamos a audição consciente de ambas as partes das canções. Através da sincronia das partes, se tornou viável auxiliar com a colaboração, como por exemplo, fornecendo entradas para a cantora, e corrigindo erros de entonação.

Alguns métodos de estudo foram efetivos na superação da dificuldade descrita acima, como por exemplo:

- Aprender a linha vocal;
- Cantar (entoar) a linha vocal concomitantemente a execução da parte do piano;
- Respirar com o cantor;
- Obter perspectiva visual e auditiva da partitura, lendo a linha vocal e pianística ao mesmo tempo;
- Ouvir gravações das canções;
- Atingir o domínio técnico da parte do piano;

A maioria dos itens acima dizem respeito a habilidades já citadas neste capítulo. Dentre eles o domínio técnico da parte pianística foi fundamental para possibilitar a audição do parceiro, pois assim obtivemos liberdade para prestar atenção no duo, contextualizando a parte do piano no todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o papel ativo do pianista, as diversas expressões relativas a atividades aqui enfocada se originam no termo “correpetição” relacionado a preparação musical. No entanto, destacamos também o termo “pianista colaborador”, expressão que está em voga, em substituição aos termos “correpetidor” e “acompanhador”. Este último, por sua vez, é adequado para as situações onde o pianista meramente acompanha, sem participar com sugestões e/ou correções. É bem verdade que a nomenclatura envolvendo os termos “correpetidor”, “acompanhador” e “colaborador” tem importância em um contexto mais teórico do que prático, na medida em que seus significados se interseccionam. Outros termos correlatos, cujos significados estão diametralmente opostos, tais como “pianista camerista” e “pianista preparador” são igualmente aplicáveis. Ainda assim, os pianistas frequentemente exercem atividades que se enquadram em cada um dos termos acima, conforme o contexto funcional em que estão inseridos. Tal versatilidade é tão ou mais comum do que a existência de pianistas versados em uma ou mais dessas habilidades em particular, conforme o termo que a defina. Considerando a nomenclatura em questão, acreditamos que a formação do pianista deve ter caráter holístico, abrangendo habilidades que correspondam a variedade de atividades inerente ao ofício.

O termo “colaborador” engloba todas as situações de interação musical, sendo aceito em diversas formas de atuação pianística, o que explica sua ascensão. É chamado assim, o pianista que contribui na preparação de cantores e/ou instrumentistas, podendo participar ou estar presente ou não nas *performances* resultantes dos ensaios. Atua nos contextos de música vocal, instrumental e nas mais variadas atividades musicais, como aulas de canto, de instrumento e até mesmo dança, incluindo ensaios, *master-classes*, atuações no palco, e etc.

Em que pese a baixa oferta acadêmica de cursos na área de colaboração pianística, observamos que a formação do profissional desta área se dá de modo empírico, se desenvolvendo através da vivência particular de cada pianista. Cabe afirmar que, o pianista geralmente aprimora as habilidades colaborativas após ter consolidado o domínio técnico do instrumento experienciando uma ampla gama de repertório solo.

O empirismo com o qual a formação do colaborador se abastece está ligado à interações realizadas em aulas instrumentais ou vocais de seus parceiros, em cursos

específicos de correpetição, e majoritariamente na experiência de ensaios. Sua formação é continuada, pois a cada experiência de atividade colaborativa, o pianista está aprimorando suas habilidades.

Com base nos ensaios realizados e no referencial bibliográfico estudado, elencamos as dificuldades enfrentadas pelo autor com o repertório ensaiado e possíveis soluções que julgamos importantes para o profissional desenvolver sua função.

Quando o pianista não tiver a oportunidade de preparar o seu trabalho com antecedência, a leitura à primeira vista se faz necessária para que um ensaio se desenvolva. Para evitar quebras no fluxo musical nos primeiros ensaios, a omissão de algumas notas é sugerida quando não for possível tocar a peça em sua integralidade. O importante é manter o discurso musical compreensível. Nos casos estudados, tivemos acesso às partituras com antecedência, nos possibilitando estudar as canções antes do primeiro ensaio.

O pianista adquire compreensão dos pontos de respiração das peças através da prática da entoação sincronizada com o toque do piano. Conhecendo estes pontos, torna-se possível para o pianista fazer inflexões agógicas a fim de manter o fluxo musical em sincronia com o cantor. Com a aquisição e o desenvolvimento desta habilidade, a organicidade do material musical foi estabelecida de modo natural. Portanto, além do domínio da parte do piano, o pianista necessita conhecer as demais partes. Apenas quando conhecemos todas as partes, temos capacidade para colaborar com o grupo, apontando entradas e detalhes de fraseado, dentre outros aspectos. O pianista deve estudar o conteúdo do texto, traduzindo-o se necessário, para se nutrir de ideias poéticas que inspirem matizes a serem integradas na interpretação de sua própria parte.

A hierarquização das linhas melódicas, aspecto idiomático do piano, inerente a execução de repertório solo, deve ser igualmente utilizada no universo da colaboração, possibilitando que sonoridades específicas sejam enfatizadas na parte instrumental. Notas tocadas com mais intensidade em um acorde enfatizando linhas específicas, por exemplo, fazem com que intervalos melódicos escolhidos sejam realçados, enriquecendo o colorido da performance e exaltando o caráter da canção.

Por último, mas não menos importante, frisamos a necessidade de desenvolver a habilidade de ouvir os músicos com quem colaboramos. Ainda que se este seja um aspecto subjacente a prática de música de câmara, no caso das experiências com as canções

ensaiadas e aqui discutidas, a audição do parceiro foi conquistada ao longo do desenvolvimento das outras habilidades acima mencionadas. Com a audição aberta para o duo, notou-se maior entrosamento e amadurecimento musical.

Notamos que o desenvolvimento das habilidades e a resolução das dificuldades aqui citadas foram paulatinamente alcançadas no decorrer dos ensaios. Esperamos que as bases prático-teóricas deste trabalho sejam aplicáveis em outros repertórios. Entendemos também que a integração do trabalho colaborativo nas grades curriculares dos cursos de graduação se faz necessária, permitindo um amadurecimento gradual dos acadêmicos nesta área concomitante à formação destes como solista. Esta integração possibilitará a expansão dos horizontes profissionais do pianista.

REFERÊNCIAS

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso; COSTA, José Francisco da. Desenvolvimento da leitura à primeira vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 21., 2011, Uberlândia. **Anais do XXI Congresso da Anppom** – Uberlândia, 2011. Disponível em:

<https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf>. (p. 1337-1343). Data de acesso: 17 Jun. 2019.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 24., 2014, São Paulo. **Anais do XXIV Congresso da Anppom** — São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2751/930>>. Data de acesso: 06 Jun. 2019.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

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

MUNDIN, 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.

REIS, Luiz Néri Pfitzenreuter Pacheco dos. **Winterreise: o processo de construção de uma performance a dois**. 2010. 161f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SCHUBERT, Franz. *Die Liebe hat gelogen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. 1 partitura. Canto e piano.

SCHUMANN, Robert. *Mondnacht*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885. 1 partitura. Canto e

piano.

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos.** 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Departamento de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Brasília, 2014.

Anexos

Anexo A

Die Liebe hat gelogen
(August Graf von Platen)

O amor mentiu
(August Graf von Platen)

*Die Liebe hat gelogen,
Die Sorge lastet schwer,
Betrogen, ach! betrogen
hat alles mich umher*

O amor mentiu,
Pesada inquietação pesa sobre mim,
Tudo à minha volta
Me enganou.

*Es fliessen heisse Tropfen
Die Wange stets herab,
Lass ab, mein Herz, zu klopfen.
Du armes Herz, lass ab!*

Quentes lágrimas correm
Sobre a minha face,
Cessa, meu coração, pare de bate.
Tu, pobre coração, cessa de bater!

*Die Liebe hat gelogen,
Die Sorge lastet schwer,
Betrogen, ach! Betrogen
Hat alles mich umher!*

O amor mentiu,
Pesada inquietação pesa sobre mim,
Tudo à minha volta
Me enganou!

Anexo B

Mondnacht

(Joseph Freiherr von Eichendorff)

*Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.*

*Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.*

*So sternklar war die Nacht.
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.*

Noite de luar

(Joseph Freiherr von Eichendorff)

Era como se o céu
Tivesse suavemente beijado a terra,
De modo que ela em um brilho de flor
Só tinha que sonhar com ele.

O vento corria pelos campos,
As espigas suavemente balançavam,
As florestas murmuravam silenciosamente,
A noite brilhava com as estrelas.

E minha alma se espalhou.
Suas asas largas,
Voaram pelas terras tranquilas,
Como se estivesse voando para casa.

Anexo C

2 (28)

Die Liebe hat gelogen.

Gedicht von August Grafen Platen.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 410.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 23. Nº 1.

Langsam.

Singstimme. Die Lie-be hat ge-lo-gen, die

Pianoforte. *p* *fp* *pp*

Sor-ge la-stet schwer, be-tro-gen, ach, be-tro-gen hat al-les mich um-her!

Es flie-ssen hei-sse Tropfen die Wan-ge stets her-ab,

es flie - ssen hei - - sse Trop - fen die Wan - ge stets her - ab; lass

cresc.

ab, mein Herz, zu klop - - fen, du ar - mes Herz, lass ab! Die

f cresc. ff p pp

Lie - be hat ge - lo - gen, die Sor - ge la - - stet schwer, be -

pp

tro - gen, ach, be - tro - gen hat al - les mich um - her!

cresc. ff p pp

Anexo D

Mondnacht

Joseph von Eichendorff

op.39 Nr. 5

Zart, heimlich

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the piano part in the fourth measure.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line begins with the lyrics "Es war, als hätt der Him - - mel die". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of the system.

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "Er - de still ge-küßt, daß sie im Blü - ten-". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of the system.

The fourth system concludes the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "- schim - mer von ihm nur träu - men müßt.". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the piano part in the final measure.

p *rit.*

p
Die Luft ging durch die Fel - - der, die

Ah - ren wog - ten sacht, es rausch - - ten

rit.
leis - - die Wäl - - der, so stern - klar war - - die Nacht.

Und mei - - ne See - - - le spann - - - te

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Und mei - - ne See - - - le spann - - - te". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

weit ih - re Flü - gel aus,

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "weit ih - re Flü - gel aus,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and includes some chromatic movement in the right hand.

flog durch die stil - - len Lan - - de, als flö - ge

The third system of the musical score features the lyrics "flog durch die stil - - len Lan - - de, als flö - ge". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and includes some chromatic movement in the right hand.

sie nach Haus.

The fourth system of the musical score features the lyrics "sie nach Haus." and includes a piano dynamic marking (*p*) in the piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

The fifth system of the musical score is a piano accompaniment system. It features a melodic line in the right hand and chords in the left hand, ending with a piano dynamic marking (*pp*).