

A minha atividade profissional como pianista acompanhadora e correpetidora

Escrevo esta memória com o objectivo de relatar e explicar a minha experiência como pianista acompanhadora/correpetidora nos últimos dez anos.

Comecei a trabalhar profissionalmente mesmo antes de me licenciar em 2004 pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto. Antes disso a experiência como pianista acompanhadora começou cedo - aos 14 anos - e desde então senti aptidão e vontade em exercer esta profissão.

O pianista acompanhador é uma peça fulcral na formação do aluno, quer a nível do ensino complementar, quer a nível do ensino superior. Deve ser uma fonte de segurança e de apoio bem como uma fonte de aprendizagem interpretativa. Está presente na maioria das aulas de instrumento, audições, concursos, *masterclasses*, gravações e como tal tem uma opinião válida acerca da evolução de cada aluno com quem trabalha.

No ensino complementar o acompanhador é uma influência marcante na formação da personalidade musical do aluno. A meu ver, é nesta fase do ensino artístico que se criam as bases onde vai ser construído o perfil do músico, o acompanhador contribui activa e positivamente para o efeito se tiver uma postura paciente e pedagógica, ensinar desde cedo o aluno a ouvir a parte de piano (e desta forma contribui para o desenvolvimento das suas capacidades como músico de câmara), se mostrar como se constrói musicalmente as obras em estudo.

A nível superior o acompanhador é um reforço para a experiência performativa dos alunos, um agente importante para moldar e refinar as aptidões dos mesmos e um professor interventivo que pode discutir com os seus alunos aspectos de ordem musical e técnica. Tudo isto contribui para melhorar não só as competências dos alunos como a sua postura pessoal para no futuro prosseguirem numa vida profissional de sucesso.

Sempre trabalhei no ensino artístico superior e identifico-me com o trabalho que faço. Cada pianista tem o seu tempo de preparação (e manutenção) de repertório, isso é um aspecto pessoal de cada um.

O repertório é extenso, exigente (obrigando assim a uma montagem rápida e funcional) e abrange várias realidades estilísticas. Deste modo o pianista acompanhador deve ser capaz de aprender, manter e interpretar um grande leque de obras e executá-las ao melhor nível artístico possível durante curtos espaços de tempo (mais concretamente nas alturas de exames finais onde vários alunos têm o seu recital de final de semestre/ano e o pianista tem várias obras para tocar de forma concentrada e tem de ser capaz de se focar em todas elas). Artisticamente é difícil executar uma grande quantidade de repertório, torna-se cansativo em termos de leitura, memória, resistência física e intelectual. Se o acompanhador for um bom pianista e um bom músico o seu trabalho terá qualidade pois assim possuirá as competências técnicas e interpretativas para executar o repertório que lhe é imposto.

Como tal prefiro especializar-me num universo concreto: desde há alguns anos que trabalho com flautas e violinos. Deste modo conheço ao pormenor grande parte das obras mais tocadas nas classes onde trabalho facto este que me possibilita ajudar os alunos na análise e aprendizagem do repertório com bastante detalhe e conhecimento de causa.

Para além disso devemos sempre ouvir o músico com quem estamos a tocar e de responder organicamente à *performance* do mesmo, o que nos obriga a uma capacidade polivalente de estarmos alerta para todas as variáveis de forma a que esteja sempre tudo sob controlo.

Em último lugar convém sublinhar a importância das qualidades sociais e pedagógicas. Penso que é vital uma relação de empatia entre professor – acompanhador – aluno. Os pianistas acompanhadores têm as suas ideias próprias e são legítimos de argumentarem e defenderem os seus pontos de vista. O aluno deve respeitar a autoridade quer do professor de instrumento, quer do acompanhador e por sua vez estes dois últimos devem saber trabalhar em conjunto e contribuir da melhor forma para a evolução e sucesso dos seus alunos. O professor de instrumento terá obviamente outra autoridade pois conhece ao pormenor o instrumento musical, sabe as dificuldades técnicas de cada obra e lida com o aluno regularmente. Mas o acompanhador pode (e deve) contribuir (e de forma ativa) no âmbito do crescimento interpretativo (acompanhar a formatação da obra colaborando com o aluno para trabalhar o caminho musical da mesma).

Entre instrumentistas e cantores a diferença é substancial, acompanhar voz é um universo distinto.

O primeiro aspecto a salientar é a presença de texto. Tirando erros de prosódia ou falsos acentos esporádicos, texto e música caminham lado a lado mas importa sempre fazer a interpretação dos dois (em separado e depois fazê-los funcionar em conjunto). Os textos são de natureza variada, quando não possuem mensagens e intenções subjacente ao texto escrito (sub-textos).

Em quase todo o repertório de canto e piano, é o pianista que inicia a peça, escolhendo tempo, timbre e estado de espírito inculcando assim responsabilidade de liderança ao mesmo.

A maior peculiaridade deste repertório é que cada voz é única, e o mesmo cantor pode precisar de mais ou menos tempo para cantar a mesma peça, dependendo dos dias. Como são músicos que têm os instrumentos no próprio corpo estão sujeitos a modificações internas e biológicas que os restantes músicos não sentem em grau tão acentuado.

Gravar a integral da obra para canto e piano do compositor português João Arroyo com a soprano Marina Pacheco foi bastante interessante e elucidou-me sobre a obra deste compositor. Portugal foi um dos últimos países da Europa onde o romantismo emergiu nas artes na década de 1830. Coincidiu com uma época de grandes modificações sociais, políticas e económicas, por isso foi um século “menos” rico culturalmente para o nosso país.

João Arroyo, jurisconsulto, político e músico ocupou uma posição de grande destaque no final do século XIX e inícios do século XX.

Com conhecimentos profundos de harmonia e contraponto revelou, desde os tempos da adolescência e sob influência dos compositores românticos europeus, tendência estilísticas específicas. A sua música não é de todo imediata. Pontualmente senti dificuldade em perceber os seus objectivos expressivos visto ter-me deparado com mudanças de tom frequentes (tornavam-se autênticos exercícios de harmonia), dissonâncias constantes, frases bastante longas, melodias muito agudas, escrita pianística densa e mudanças de ambiente bruscas. Por outro lado o sentido lírico, a influência de folclore, a forte influência operática (caso da *Prima Lettera*) e a própria interpretação dos textos ajudaram a criar uma concepção rápida de cada obra.

Duas grandes razões levaram-me a embarcar neste projecto: grande parte da música de João Arroyo ainda é desconhecida do universo dos profissionais de música, e a obra canto e piano (21 canções) raramente é executada, a grande maioria das canções nem sequer

estava editada. O trabalho de recuperação da Marina foi exemplar, a minha tarefa foi inculcar sentido musical e guiar o projecto interpretativamente. Para além disso interessou-me bastante o facto de ser a primeira gravação integral das canções.

Gravar música que nunca foi gravada é um desafio de grande responsabilidade e objecto de grande reflexão. Há um processo de maturação que precisa de acontecer. Houve semanas em que certas interpretações faziam sentido mas, dias depois, surgiam novas ideias e era necessário experimentar e ensaiar novamente até podermos chegar a uma conclusão em conjunto. Espero depois poder ilustrar com exemplos concretos o meu processo de interpretação destas canções.

No universo do canto existe ainda a possibilidade profissional de acompanhar ensaios de produções de ópera e de coro.

Na minha carreira faço muito as duas vertentes, sendo o ramo da ópera aquele que mais me fascina.

Num ensaio de coro importa ter uma boa capacidade de leitura (à primeira vista e leitura coral), uma pulsação regular, habilidade em fazer redução de partituras e saber seguir o maestro. A maior parte dos pianistas preocupa-se em tocar fielmente as reduções de piano sem nunca terem conhecimento da orquestração da obra. Para além disso nestes ensaios importa perceber qual a figuração e textura musical que devemos adoptar, isto ajuda o coro a soar afinado, *in tempo*, com um timbre interessante e adequado estilisticamente à obra que executa.

Na ópera são imensos os parâmetros em ter em conta. A actividade de correpetidor ainda está mal explorada em Portugal e infelizmente assim deverá continuar. Não há produções suficientes que justifiquem o desenvolvimento da profissão nem conhecimento e vontade de fazer os projectos com brio e organização.

Antigamente o correpetidor era somente aquele que repete, que ensaia e ensina o cantor. Hoje em dia é muito mais do que isso, ou pelo menos devia ser. Para começar deve entender a voz como instrumento musical em toda a sua complexidade. Ao longo da minha actividade como correpetidora tenho-me apercebido que os cantores reagem melhor a imagens e intenções do que propriamente a qualquer comentário de ordem técnica. O acto de criticar tecnicamente sem justificação leva a um trabalho demorado e contraproducente, pode originar bloqueios e descentralização do problema em causa. Ter aulas de canto (como foi o meu caso) e

acompanhar aulas de canto ajuda a entender o funcionamento psicológico da voz mas o tacto ao ensinar e o “verbalizar” dos defeitos deve ser bem pensado, inteligente e eficiente.

Numa primeira fase o pianista correpetidor ajuda o cantor a preparar um papel. Antes de qualquer ensaio cénico importa saber a música para depois juntar a cena. A forma de montar uma ópera é feita “aos bocados” – trabalha-se musicalmente (cantores, maestro e piano) e depois junta-se com a cena. Monta-se luzes, figurinos e cenário e depois junta-se com os cantores. Ensaia-se a orquestra e depois junta-se com o “preparado” anterior. Quando não temos um grupo de baile à mistura para adicionar também. Por vezes os ensaios finais tornam-se bastante stressantes e caóticos mas, surpreendentemente, o produto final acaba por surgir como se de uma aula de cerâmica se tratasse.

Ópera é teatro. Um cantor deve ter a capacidade de se desprender de possíveis bloqueios pessoais para ser transparente e transmitir claramente as suas intenções teatrais na dose certa. O correpetidor também pode contribuir nesse sentido ajudando a criar o personagem - comentando em que medida é que o cantor está a ser convincente ou não e dando ideias sobre pensamentos, reacções, sentimentos... Mesmo que a interpretação do cantor não vá de encontro com a abordagem e formato de um dado encenador numa dada produção de ópera é sempre preferível existir uma concepção prévia bem fundamentada e concreta pois isto vai ajudar o cantor tecnicamente, vai ajudá-lo a memorizar, a dosear o esforço e a ter o papel organicamente no corpo.

Daqui se depreende que o correpetidor deve estar à vontade com as quatro línguas mais utilizadas pela ópera: italiano, alemão, francês e inglês, e outras que entraram no repertório mais tardiamente – russo, checo, espanhol, húngaro e finlandês.

Conhecer os diferentes tipos de vozes e respectivos repertórios, os aspectos estilísticos e tradições associadas a cada obra, o contexto histórico-social, tudo isto leva o seu tempo, dedicação, maturação e é necessário uma sensibilidade especial, algo que nem todos os pianistas possuem. Contam-se pelos dedos de uma mão as pessoas que verdadeiramente sabem fazer este trabalho e que têm matéria-prima para desenvolver estas competências.

Depois chega a fase do “repete”, do construir da cena.

Tal como um pianista acompanhador, o correpetidor deve ter resistência física e mental para ser capaz de trabalhar várias horas por dia, acrescentando a dificuldade de existirem várias pausas no ensaio o que dificulta a concentração.

A visão periférica é essencial, quero eu dizer que nestes ensaios não podemos estar de olhos colados na partitura, há-que ver em primeiro plano o maestro e saber segui-lo na perfeição, ver em segundo plano a cena (movimentação dos cantores e os “spots” adoptados) e depois a partitura. Daí que muitos correpetidores especializados saibam óperas de cor, para além de tocá-las diversas vezes e repetidamente são obrigados a olhar em redor e tudo isto ajuda a memorizar muito mais rapidamente. Tal como no trabalho com os coros também aqui importa estudar a partitura de orquestra e confirmar na redução de piano se não há linhas melódicas omitidas, se a textura pianística confere com a orquestração, escolher que linhas melódicas vão soar mais e quais as de maior referência para os solistas, avaliar em termos práticos aquilo que musicalmente interessa ouvir e aquilo que atrapalha... Todo este trabalho implica sempre fazer os nossos próprios arranjos e a decidir quais as edições a usar e quais a evitar.

Há um estereótipo constante de que o correpetidor, por ter que repetir o mesmo trecho variadíssimas vezes, acaba por tocar de forma distante e desinteressante. Acredito que isso aconteça com alguns mas para mim não faz sentido absolutamente nenhum: tocar com expressividade e envolvimento é essencial para ajudar à representação, é cativante para o pianista e faz o ensaio render produtivamente. Muitas obras são anti-pianísticas (como Rossini ou Donizetti) por isso é imprescindível haver uma frequente higiene pianística após longos ensaios de ópera, mas isso não significa que ópera seja sinónimo de falta de brio técnico-musical.

Na fase de junção com orquestra o pianista pode ser uma preciosa ajuda para o maestro: pode ajudar no equilíbrio da orquestra com os cantores, no planeamento dos ensaios, antever possíveis erros que possam acontecer resultantes da junção da música com a cena... É nesta última fase que costumam acontecer os problemas de última hora, surgem as normais inquietações ante-estreia, transparecem pressões e ocorrem discussões. Também aqui o correpetidor pode ser um apaziguador de tempestades se for uma pessoa com boas qualidades sociais, pragmático e inteligente. Isto para os cantores é uma mais-valia pois caso haja qualquer tipo de insegurança dos próprios nota-se logo nas vozes e no seu bem-estar em palco.

Nas óperas com recitativos muitas vezes quem os faz é o correpetidor. Acompanhar nos recitativos não é imediato e requer

improvisação e conhecimento. Se for bem executado ajuda os cantores, mostra o caminho da acção e confere dinâmica à cena.

No ensino superior o pianista deve investir em si, melhorar técnica e musicalmente, evoluir como músico e ser-humano, refinar a sua postura profissional, concordo que nesta fase deve-se apostar no pianista solo. A música de câmara surge como um complemento forte e crucial. No entanto (em paralelo) defendo a importância do treino da leitura à primeira vista, música de câmara (ou orquestra) e acompanhamento vocal, quer a nível complementar quer a nível superior. Importa desde cedo ensinar o pianista a ouvir, a reagir perante situações anómalas, a preparar repertório difícil sob pressão e num curto espaço de tempo, isto tudo sem nunca descurar o estudo individual.

Concluindo, certas competências musicais semeiam-se e mais tarde, com a prática da especialização, colhem-se os frutos. Obviamente que grande parte das capacidades são aprendidas “in loco”, com a experiência e o passar dos anos. Com o aumento da procura e da oferta importa criar pianistas acompanhadores especializados e respeitar o seu conhecimentos, pois é uma profissão exigente, exposta, merecedora de cuidado e dignidade.

Espero nesta breve memória ter explicado objectivamente o porquê da minha especialização. Aguardo a oportunidade para poder discuti-la.

Joana David

Porto, Julho 2013