

Recital de Música de Câmara na Pandemia e suas Particularidades: Um Relato de Experiência em Colaboração Pianística

Filipe dos Santos Alexandrino
Universidade do Estado do Amazonas - UEA
alexandrino.piano@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo relatar a experiência de um recital de música de câmara realizado durante a pandemia, discutindo brevemente o papel do pianista colaborador e seu processo de preparação, levantando questões pertinentes às dificuldades de ensaio decorrentes da pandemia e suas possíveis soluções. Por fim, uma breve reflexão sobre se existe ou não grandes diferenças entre um recital pré-pandêmico e um recital durante a pandemia.

Palavras-chave: Pianista Colaborador, Recital, Música de Câmara, Pandemia.

Recital of Chamber Music in the Pandemic and its Particularities: An Experience Report in Piano Collaboration

Abstract: This article aims to give a report on the experience of giving a chamber music recital during the pandemic, briefly discussing the role of the collaborative pianists and his preparation process, raising questions regarding the difficulties of rehearsal due to the pandemic and its possible solutions. Finally, a brief reflection on whether there is or not great differences between a recital before and during the pandemic.

Keywords: Collaborative Pianist, Recital, Chamber Music, Pandemic

Introdução

Neste trabalho apresento um relato de experiência da gravação de um recital de música de câmara durante o período da pandemia da Covid-19. Esse recital fez parte do projeto “Trio Ierê: Recitais Interativos de Música de Câmara”, contemplado no Prêmio Feliciano Lana dentro da Lei Aldir Blanc em 2020. O grupo de câmara era formado por um trio com piano e cordas (violoncelo e violino) e o repertório selecionado incluía o trio Opus 11 de L. van Beethoven, o trio Elegíaco N°1 de S. Rachmaninoff e as 5 Miniaturas Brasileiras de E. Villani-Côrtes.

Discutirei brevemente o papel do pianista colaborador na direção dos ensaios e as estratégias adotadas para vencer as dificuldades decorrentes do distanciamento social e o número limitado de ensaios, pois cada uma das peças selecionadas para o repertório detinha suas particularidades, as quais deveriam ser abordadas em apenas três ensaios antes dos dois dias de gravação.

O Pianista Colaborador e suas competências

A colaboração pianística tem suas raízes juntamente com a ascensão do clavicórdio e do cravo com suas capacidades harmônicas, desde o século XVII em diante. O termo “piano colaborador” (Collaborative Piano) surge por volta dos anos 80 em Nova Iorque, sendo comumente atribuído a Samuel Sanders—um distinto acompanhador e camerística, co-fundador do programa de pós-graduação em Collaborative Piano na Julliard School of Music. (Ciambri, 2016)

O fato é que independente do termo adotado (piano colaborador, correpetição, piano acompanhador etc.), a colaboração pianística exige do músico um conjunto de habilidades específicas para além das habilidades aprendidas através do estudo do repertório solo.

Pianistas colaboradores necessitam desenvolver um tipo de escuta que os possibilite uma fusão com os demais artistas com os quais estão colaborando, sendo o equilíbrio das vozes a principal razão para essa escuta cuidadosa. Embora, equilibrar múltiplas camadas de som seja uma habilidade que o pianista costuma ter desenvolvida devido às exigências naturais do repertório solo, ao colaborar, algumas dessas camadas não são tocadas pelo pianista, mas sim pelo músico parceiro, ficando à cargo do pianista colaborador a responsabilidade de garantir tal equilíbrio, já que ele, muitas das vezes, é o único que dispõe da grade da peça, o que também acaba por o deixar a cargo de dirigir o ensaio (Mundin, 2009). Por cuidar ao mesmo tempo da execução da sua parte quanto da do músico parceiro, o que implica que o pianista acaba por dirigir o ensaio muitas das vezes, o pianista colaborador acaba necessitando de um conjunto novo de habilidades, inclusive comunicativas. (Gunders, 2018)

Sem uma habilidade de se comunicar de forma efetiva, expondo pontos de vista e decisões interpretativas de forma clara e objetiva, a colaboração acaba se tornando inviável. Portanto, é necessário colocar objetivos pessoais em segundo plano em prol da colaboração. Em seu livro *The Complete Collaborator*, Katz (2009) afirma que a

“fusão” é o objetivo mais importante na colaboração. Músicos geralmente falam sobre “convergir” ou “fundir” o som, com a ideia de criar uma cor nova, nunca soando como água e óleo, que não podem de fato se fundir. Além disso, segundo Cosano, Zych e Ortega-Ruiz (2017), analisando os dados coletados em suas pesquisas, observaram que no que se refere a escuta proativa e reativa, os resultados mostraram que a percepção auditiva dos pianistas em relação a questões do conjunto, eram maiores do que a percepção das partes individuais, especialmente no que se refere a dinâmicas, acentos e fraseado. Tais dados mostram uma atitude proativa por parte do pianista colaborador em busca da ideia de “fusão” proposta por Katz. Tal fusão só pode ser atingida de forma orgânica durante os ensaios com os músicos parceiros, o que a torna mais difícil ainda durante a pandemia, pois o número de ensaios acaba sendo limitado por questões sanitárias.

Relato

O projeto para o recital foi selecionado para receber o prêmio Feliciano Lana, dentro da Lei Aldir Blanc, no dia 25 de novembro de 2020, quando a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas publicou o resultado com os projetos selecionados para o prêmio.

A princípio, os projetos contemplados pelo edital deveriam ser executados até o dia 31 de março de 2021 e o recital seria realizado de forma presencial no final do mês de janeiro. No entanto, devido a segunda onda da Covid-19 que acometeu o estado do Amazonas em janeiro de 2021, e que resultou em uma proibição de circulação da população como parte das medidas de distanciamento social através do decreto Nº 43.282 de 14 de janeiro de 2021, tornou-se inviável não só a realização do projeto em si, mas também qualquer tentativa de dar início aos ensaios.

Tais acontecimentos resultaram na prorrogação dos prazos por parte da Secretaria de Cultura do Estado de 31 de março de 2021 para 16 de maio de 2021, além da possibilidade de os projetos contemplados realizarem adequações em suas propostas a fim de que fossem realizados em formato online. Após isso, foi possível optar pela realização do projeto através de uma gravação que posteriormente seria transmitida. Isso tudo, juntamente com a flexibilização das medidas de distanciamento social, possibilitaram a marcação dos ensaios e dos dias de gravação.

A gravação foi marcada para os dias 22 e 23 de abril de 2021, possibilitando tempo suficiente para a edição do vídeo e transmissão, já que até então, o prazo final de execução permanecia no dia 16 de maio. Devido à demora na definição de datas e adequação do projeto, bem como dificuldades de agenda dos músicos participantes, só foi possível dar início aos ensaios no dia 15 de abril de 2021, seguindo com mais dois ensaios nos dias 16 e 20 do mesmo mês.

Antes do primeiro ensaio, tendo em vista a quantidade reduzida de tempo para ensaiar, busquei utilizar estratégias diversas de estudo que permitissem um preparo adequado para os ensaios. Para além do conhecimento da parte do piano a ser executada, estudei individualmente as partes dos demais instrumentos, buscando solfejar as melodias nos trechos em que o piano estava somente acompanhando; busquei executar a obra sozinho tentando acompanhar diversas gravações, na tentativa de preparar-me para a maior quantidade de cenários possível.

Tal estratégia de preparação baseou-se em um estudo realizado por Keller, Knoblich e Repp (2007). Nesse estudo, os autores pediram que os pianistas gravassem uma das partes de um dueto que não conheciam; depois, pediram que eles tocassem a outra parte do dueto em sincronia com a sua própria gravação e com a gravação de outro pianista. Os autores descobriram que os músicos tinham maior facilidade em sincronizar com a própria performance, o que atribuíram ao fato de que ao tocar o pianista costuma fazer uma “simulação mental” das outras partes da peça. Logo, o ato de solfejar as melodias enquanto executa o acompanhamento, serve ao pianista como uma forma de exteriorizar a simulação mental da melodia, a fim de buscar uma integração sensorio-motora entre a parte executada no piano e a parte executada com a voz. Além disso, a prática de estudar acompanhando outras gravações ajuda a refinar a habilidade de sincronizar a própria performance com a dos músicos parceiros, já que, segundo Palmer (2013) uma performance de sucesso requer que indivíduos se adaptem ao *flow* do grupo, ajustando-se de forma rápida a informação sensorial da sua própria performance, bem como da performance dos músicos parceiros. No entanto, é fato que a dinâmica de ensaio conta com outras formas de comunicação não-verbal entre os músicos, como a visualização, a qual facilita ajustes referentes a entradas, dinâmicas etc. (Cosano *et al.*, 2017) e que não está presente ao tocarmos acompanhando uma gravação.

No primeiro ensaio, que durou cerca de duas horas, optamos por uma leitura geral das peças, parando somente em casos de extrema necessidade; discutimos os andamentos e identificamos os trechos que deveriam ser abordados no ensaio seguinte. Tal estratégia de ensaio, segundo Ginsborg e King (2007), costuma ser a mais comumente escolhida, seja por grupos que já tocaram juntos antes ou que irão tocar juntos pela primeira vez, podendo-se parar para consertar eventuais erros ou tentar tocar do início ao fim da peça sem interrupção. Ainda segundo os autores, tal abordagem costuma focar primeiro em preocupações mais básicas como tempo, afinação, respiração, técnica e ritmo.

A ideia de se preparar para cada cenário possível mostrou-se extremamente válida, já que, especialmente no trio de Rachmaninoff, onde cada músico tinha uma concepção diferente de andamento para as sessões do trio, uma habilidade de adaptação rápida a performance do músico parceiro, fomentada durante o processo de preparação para o primeiro ensaio facilitou a experiência camerística.

No ensaio seguinte, optamos por começar ensaiando diretamente os trechos selecionados no ensaio anterior. Dentre eles, os trechos citamos mais à frente neste trabalho. Nesse ensaio, a preocupação maior foi com questões interpretativas, as quais incluem rubato, dinâmica, bem como concepções artísticas mais subjetivas referentes a cada obra. Após isso, cada movimento dos trios foi executado do início ao fim, buscando alcançar um discurso musical orgânico.

O ensaio geral, que ocorreu no dia 20 de maio, aconteceu na sala de música do Centro Cultural Palácio da Justiça, onde seriam realizadas as gravações. Ao chegarmos lá, alguns problemas foram encontrados, como a situação crítica em que se encontrava o piano, tanto pela afinação quanto por problemas mecânicos, devido à falta de uso decorrente da pandemia. Felizmente, foi possível que o técnico fizesse os reparos necessários antes da gravação. Isso, aliado a acústica peculiar da sala, que possui muito reverb, ao mesmo tempo que dificultava os músicos de ouvirem bem uns aos outros, resultou em um ensaio geral pouco produtivo.

No dia 22, chegamos por volta das 17 horas para a gravação e enquanto os equipamentos eram montados, aproveitamos para aquecer e repassar entradas e outros trechos. Por volta das 18:30 horas começamos a gravação, optando por iniciar com a peça que julgamos mais cansativa, isto é, o trio de Beethoven. Após, dois takes de cada um dos movimentos, descansamos e retomamos por volta das 19:45 horas para gravar o trio de Rachmaninoff, do qual conseguimos apenas um take completo devido ao cansaço. Então, resolvemos gravar as miniaturas de Villani-Côrtes, conseguindo um take de cada uma e finalizando a gravação por volta das 21:15 horas.

Na manhã do dia seguinte, no qual aconteceria o segundo dia de gravações pela parte da noite, recebemos o áudio da gravação do dia anterior e após escutar, discutimos o que gostaríamos de regravar, pois alguns problemas foram encontrados, tais como pequenos esbarros e problemas de equilíbrio entre as partes devido à acústica desafiadora da sala.

Na hora da gravação, decidimos regravar o trio de Rachmaninoff, optando por um andamento um pouco mais lento em certos trechos e conseguimos dois takes. Além disso, regravamos o terceiro movimento do trio de Beethoven, finalizando o segundo dia de gravação por volta das 21 horas.

As gravações deveriam ter finalizado em dois dias. No entanto, após escutar as gravações do segundo dia, optamos por regravar mais uma vez o trio de Rachmaninoff. Dessa forma, fizemos uma nova solicitação à Secretaria de Cultura e no dia 4 de maio gravamos mais dois takes do trio de Rachmaninoff, finalizando assim as gravações.

Durante o processo de edição, na segunda semana de maio de 2021, a Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, adiou novamente o prazo de cumprimento dos projetos contemplados. Portanto, o recital ainda se encontra em processo de edição para posterior transmissão.

Dificuldades do Repertório Selecionado

O repertório supracitado, escolhido para o recital, faz parte do repertório standard para a formação camerística em questão. Aqui, abordarei os trechos de cada peça que apresentam maior dificuldades de junção durante os ensaios, excluindo questões inerentes à organologia dos instrumentos de cordas e sua junção com o piano, além de sugerir possíveis estratégias para solução rápida e eficiente de tais dificuldades.

O primeiro movimento do trio Opus 11 de Beethoven possui alguns trechos de imitação, bem como sforzati que acabam por deslocar a noção de pulso do ouvinte (ver exemplo 1). Tais trechos, embora muitas vezes soem naturais e orgânicos, acabam por desestabilizar os músicos durante uma primeira leitura da peça, necessitando ensaiar um pouco aquém do andamento final ou ainda repetir a sessão algumas vezes, a fim de que cada músico entenda onde sua parte se encaixa no contexto geral do trecho. Para tanto, cumpre ao pianista colaborador exercer a função de dirigente do ensaio. Por dispor da grade da peça, o pianista pode, por exemplo, “reger” e indicar as entradas de cada músico parceiro, ou ainda propor a execução em andamento mais lento a fim de que todos compreendam os encaixes das síncopes. Outra estratégia importante é o uso de comunicação não-verbal que não envolva propriamente a regência, mas que comunique ao músico parceiro informações importantes.

Segundo Cosano *et al.* (2017), muitos experimentos mostram que as habilidades não-verbais como gestos musicais e movimentos corporais ajudam no processo de compreensão musical; essa visualização se torna um complemento a percepção auditiva, já que esses gestos são considerados sinais visuais que criam padrões sonoros. Esses sinais visuais não somente ajudam a definir entradas e andamentos, mas também influenciam na precisão e na liberdade expressiva do grupo.

Ex. 1: *Trio Op. 11, I movimento* de L. van Beethoven. Compassos 63-66.

Outro possível ponto de dificuldade são os trechos mais imitativos, onde os cameristas executam a mesma frase ou desenho melódico sucessivamente, necessitando de uma coesão através de entonação e articulações correspondentes. É o que observamos no exemplo 2, correspondente a outro trecho do primeiro movimento do trio de Beethoven:

Ex. 2: – *Trio Op. 11, I movimento* de L. van Beethoven. Compassos 76-81.

Aqui, não existe grande dificuldade de ajuste; bastaria combinar a forma de frasear a passagem a partir de quem a executa primeiro, e pedir aos demais que imitem. Entretanto, problemas um pouco mais complexos surgem em decorrência de situações que envolvem mudanças de andamento, como é o caso no terceiro movimento do trio de Beethoven. A última variação do movimento começa como as demais, isto é, mantendo a tonalidade, fórmula de compasso, periodicidade e indicação de andamento como podemos observar no exemplo 3.

Ex. 3: *Trio Op. 11, III movimento, variação IX* de L. van Beethoven. Compassos 145-149.

No entanto, no final da variação, após uma breve cadência do piano, inicia-se uma Coda que faz tudo que as outras variações não fizeram (com exceção das duas variações em tonalidade menor), isto é, mudando a tonalidade de Si bemol para Sol maior, a fórmula de compasso de quatro por quatro para seis por oito e a indicação de andamento de *allegretto* para *allegro* (ver exemplo 4). Embora, existissem muitas formas de se terminar um conjunto de variações, uma delas é justamente a que Beethoven utiliza, isto é, uma variação mais lenta seguida de uma mais rápida. No entanto, Beethoven faz esse contraste através de uma Coda dentro da mesma variação. Além disso, a mudança de tonalidade não costumava ser usual nesse tipo de contraste (Rosen, 1998).



Ex. 4: - *Trio Op. 11, III movimento, Coda* de L. van Beethoven. Compassos 168-175.

No trecho acima, Beethoven não nos dá nenhuma indicação de proporção entre os andamentos, tornando qualquer tentativa de fazer a transição de forma orgânica, no mínimo, desafiadora. Embora, possíveis discussões possam surgir quanto ao andamento a ser adotado pelo conjunto neste final, a solução mais direta é o pianista colaborador mostrar de forma firme e concreta a mudança de andamento através dos grupos de colcheias executados pela mão esquerda no início da sessão. Por outro lado, existem situações em que a mudança de andamento não ocorre assim de forma tão bem dividida, como no exemplo acima, mas de forma mais integrada dentro do próprio movimento, como no *Trio Elegiaco N° 1* de Rachmaninoff.

O trio de Rachmaninoff, além de ter acompanhamentos e passagens virtuosísticas para o piano, tem várias mudanças de andamento e caráter ao longo do único movimento que o constitui. Além disso, tais transições, com exceção dos trechos marcados como *Risoluto*, começam com pelo menos dois instrumentos executando o novo trecho, exigindo uma sintonia na transição entre os andamentos e caráter, não deixando um único camerista responsável por ela. Para tanto, uma possível solução é ensaiar as transições entre as sessões algumas vezes, buscando coesão e uma certa organicidade entre elas através da interação visual entre os músicos, bem como o uso de gestos que aumentem a percepção auditiva e a comunicação entre os mesmos.

Por último, outro fator dificultoso do repertório eram os uníssonos, encontrados tanto entre as cordas, como no trio de Rachmaninoff (ver exemplo 5), quanto nas miniaturas de Villani-Cortes (ver exemplo 6). A estratégia que acabou sendo mais eficiente em tais trechos foi o ensaio lento, aumentando aos poucos o andamento da sessão, para que o pianista colaborador e os músicos parceiros pudessem ajustar suas respectivas articulações e entonação uns aos outros.



Ex. 5: - *Trio Elegiaco N°1* de S. Rachmaninoff. Compassos 76-79.



Ex. 6: - *5 Miniaturas Brasileiras, V Baião* de E. Villani-Cortes. Compassos 91-94.

Conclusão

Após a experiência de preparar um recital durante a pandemia, pude constatar que à rigor, não difere muito do processo normal de preparação. Por vezes, o pianista colaborador recebe propostas de recital muito próximas à data final, resultando em pouco tempo de ensaios; raramente temos oportunidade de desenvolver um trabalho contínuo com os mesmos músicos parceiros e com mais ensaios antes da apresentação. Portanto, as estratégias de estudo e ensaio acabaram por serem as mesmas utilizadas antes da pandemia.

Os únicos fatores que podem ter afetado de maneira direta o processo de preparação foram a dificuldade de marcar ensaios devido as restrições de circulação e o estado emocional em que os artistas se encontravam, devido a tudo que tínhamos vivenciado em 2020 e a preocupação relacionada ao convívio entre os músico e equipe durante os ensaios e o distanciamento social. No entanto, o desempenho do grupo mostrou-se satisfatório e nada aquém do desempenho comumente apresentado em recitais pré-pandemia.

Referências

- Ciambroni, S. H. da S. (2016). *Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em Música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Cosano, A. M., Zych, I. e Ortega-ruiz, R. (2017). Attention, communication, and development of interpretation skills in chamber music pianists' education. *Psychology, Society, & Education*, 11: 283-298.
- Ginsborg, J. e King, E. (2007). Collaborative Rehearsal: Social interaction and musical dimensions in professional and student singer-piano duos. *Anais da International Conference on Music Communication Science*, Sydney, Australia, 1.
- Gunders, G. M. (2018). *What is Pianistic Collaboration, and How Do Collaborating Musicians Perceive It*. Tese (Mestrado em Música). The University of Western Australia School of Music, Perth, Australia.
- Katz, M. (2009). *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. Oxford: Oxford University Press.
- Keller, P. E., Knoblich, G. e Repp, B. H. (2007). Pianists duet better when they play with themselves: On the possible role of action simulations in synchronization. *Consciousness and Cognition*, 16, 102-111.
- Mundim, A. A. (2009). *Pianista Colaborador: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Palmer, C. (2013). Music Performance: Movement and Coordination. In DEUTSCH, D. (ed) *The Psychology of Music*, 405-422. San Diego: Academic Press.
- Rosen, C. 1998. *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*. EUA: Norton.