

## O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para a leitura à primeira vista

*Sérgio di Paiva*  
Universidade Federal de Goiás  
e-mail: [sergiodipaiva@pop.com.br](mailto:sergiodipaiva@pop.com.br)

*Sonia Ray*  
Universidade Federal de Goiás  
e-mail: [soniaraybrasil@yahoo.com.br](mailto:soniaraybrasil@yahoo.com.br)

### **Sumário:**

Este artigo pretende discutir alguns aspectos da leitura à primeira vista de grades corais abertas, baseado em relatos de experiências práticas com a co-repetição coral. Numa abordagem gestáltica, baseada na percepção visual, é feita uma análise dos trechos de grades corais abertas, relacionando possíveis estratégias para solução dos problemas encontrados. A configuração de um desenho fechado, obtido pela primeira impressão da partitura fornece ao pianista co-repetidor os caminhos que poderá percorrer nas escolhas do que priorizar no momento da leitura. Os resultados são sugestões de um roteiro para a se colocar as estratégias em prática.

**Palavras-chave:** co-repetição, percepção visual, repertório coral, estratégias.

### **1. Introdução**

O performer, em seu estudo cotidiano, normalmente se cerca de estudos técnicos e se prepara para o estudo de seu instrumento. A preparação de uma peça inclui um primeiro contato visual com a mesma, o qual dá geralmente com a utilização do instrumento. Nem todos os instrumentistas, entretanto, seguem a mesma rotina. O pianista co-repetidor de grupos corais tem uma realidade um pouco diversa da do pianista solista, no que se refere à preparação das peças. Usualmente, o co-repetidor lida intensamente com leituras à primeira vista, devido à sua própria função de auxiliar na preparação do coro. Isto inclui leituras de grades corais abertas. Na maior parte das vezes, este procedimento é realizado de maneira intuitiva e esta experiência fica circunscrita à sala de ensaio, não havendo nenhum tipo de registro ou reflexão sobre sua prática.

O primeiro contato de todo instrumentista com a partitura envolve o cruzamento de uma série de elementos presentes na representação gráfica da peça com elementos que formam o cabedal de conhecimentos musicais do intérprete. Então, uma interpretação satisfatória envolve a compreensão integral do texto musical, mediante o diálogo destes elementos externos e internos do intérprete. A leitura prévia, ou “leitura interior” compreende uma tomada de consciência do conteúdo do texto musical, e deve ser feita de maneira silenciosa e atenta, sem a interposição do instrumento entre o intérprete e a obra (Perdomo-Guevara, 2005). Neste momento de pré-leitura é que o intérprete detecta possíveis entraves à sua execução e define possíveis estratégias de resolução (Cardassi, 2005). Mas, e quando esta importante situação de estudo é apenas uma situação ideal, e a realidade é aquela em que a partitura precisa ser lida e executada pelo pianista no momento do ensaio? Esta execução não é menos importante que a primeira. Aliado a isso, há que se levar em conta aspectos psicológicos da performance musical (como controle da ansiedade, desenvolvimento de auto-confiança na exposição em público, etc.) amplamente considerados por

pesquisadores da área. A abordagem psicológica da performance é importante no sentido de propiciar condições favoráveis à boa preparação e execução musical, além da avaliação do performer (Ray, 2006). Como proceder, então?

Este artigo pretende discutir, dentro de uma abordagem da Gestalt algumas estratégias de leitura à primeira vista, dentro do repertório coral, na visão prática de um pianista co-repetidor. Tendo em mente a impossibilidade de usar o instrumento naquele pequeno instante de leitura prévia (que antecede o início da leitura, no momento do ensaio), passamos a focar como momento principal o primeiro contato visual com a peça. Baseado em experiência própria com a co-repetição coral e acreditando na contribuição que uma reflexão sobre seus resultados pode trazer, foram utilizados pequenos trechos do repertório coral: o moteto para coro a capella “Timor et Tremor”, de F. Poulenc; a Cantata nº 50 “Nun ist dein Heil und die Kraft”, de J. S. Bach e o moteto a oito vozes “Crux Fidelis”, de Presciliano José da Silva. As partes para a discussão foram divididas em: A percepção visual da peça; Trecho selecionado 1, Trecho selecionado 2 e Trecho selecionado 3. A análise dos trechos trazem o relato das experiências. Embora este seja organizado em procedimentos, ou passos descritivos, ressaltamos que a análise demonstra de forma sequencial o que, na prática ocorre de forma não ordenada, dependendo da percepção do pianista. Por fim, pretende-se propor um roteiro de sugestão para superação das dificuldades na leitura à primeira vista de grades abertas, no repertório coral.

## 2. A percepção visual da partitura

Usualmente, a primeira leitura da peça pelo coro é feita com o auxílio do piano. Na maioria das vezes, o pianista não tem acesso a esta peça com a antecedência necessária para um estudo detalhado. Em várias destas vezes, o co-repetidor entra em contato com a peça na hora do ensaio. Faz-se necessária, então, uma percepção conscientemente mais ativa e rápida que a usada num estudo anterior detalhado da peça. Lançamos mão, então, de uma percepção visual aberta da partitura, identificando, à primeira vista, um aspecto geral da obra, baseado em sua grafia. É uma análise similar à que fazemos na primeira impressão de qualquer objeto do cotidiano. No momento do primeiro contato visual, existe a configuração de um desenho geral, nem sempre carregado de um significado imediato, que nossa mente concebe para cada conjunto de informações recebidas pela nossa percepção visual. Naquele momento, temos a opção de analisar ou não o objeto em sua profundidade, ou de maneira minuciosa. No caso da partitura, essa observação é essencial, por promover o maior detalhamento possível das estruturas que poderão nos auxiliar na hora da performance:

- Elementos básicos, como as claves e suas localizações, fórmula de compasso, armadura de clave, andamento/caráter, forma, dinâmica, fraseado;
- A configuração geral da partitura, o “desenho” da música, fornecido através do primeiro contato visual e a impressão que ele traz.

A teoria da Gestalt, que analisa a percepção visual baseada na psicologia da forma, nos fala de um dos princípios que o cérebro humano naturalmente usa para estabelecer a percepção das formas: a PREGNÂNCIA. Este princípio diz que as formas tendem a ser percebidas em seu caráter mais simples. Assim, as forças de organização das forma tendem a seguir padrões de clareza, unidade e equilíbrio (Lima, 2001). A primeira percepção da partitura, então, já é trabalhada pela nossa mente de modo a estabelecer padrões harmônicos de formas, apesar da quantidade de pequenas informações que contem uma partitura. Este desenho geral traz informações do movimento sonoro daquela peça, através da percepção visual de texturas, tessituras e ritmos, configurando uma informação visual primária daquela obra. Além da pregnância, o cérebro atua também sob um princípio ao qual a Gestalt denomina CLAUSURA, em que a forma tende a se completar, se fechar sobre si mesma (Lima, 2001), tornando assim a partitura (objeto aberto, incompleto) num desenho (objeto fechado, completo).

Nesta configuração geral formada por nossa mente, serão observados os traços deste desenho, procurando detectar através da forma percebida:

- a estruturação da peça em seções;
- a continuidade ou interrupção das linhas melódicas;
- a presença de modelos e reproduções;
- as modulações (principalmente pela presença de acidentes);
- a textura (homofônica/polifônica);
- a tessitura das vozes nos trechos musicais.

Estes aspectos podem ser percebidos através da concentração ou dispersão de notas, bem como no direcionamento dos desenhos melódicos. Nestes casos, o desenho visual se torna mais ou menos denso, em determinadas regiões. Pode significar, por exemplo, que o trecho de maior concentração de notas merecerá maior atenção, pois poderá conter passagens mais rápidas, ou ainda maior ocorrência de acidentes de notas, que precisarão ser evidenciados. Da mesma maneira, vozes que caminham na mesma direção, ou mesmo em direção contrária, indicarão a região em que deve se concentrar o toque do pianista. Todas estas observações podem parecer óbvias, mas na situação de pressão entre a eficiência da leitura e a garantia de um suporte razoável para o coro, o pianista co-repetidor quase sempre as despreza, se perdendo nas escolhas do que priorizar na pré-leitura da peça. É válido abrir um parêntese nesta reflexão para se ressaltar o valor de uma boa partitura, que esteja em boas condições de conservação e legibilidade, sem as quais a percepção visual fica comprometida.

### **2.1. Trecho selecionado Nº 1: Cantata nº 50 “Nun ist dein Heil und die Kraft” – J. S.**

#### **Bach**

Nesta cantata coral a 8 vozes, que evidencia o estilo fugato de escrita, os dois coros formam uma intrincada malha polifônica. Deve-se associar uma configuração do estilo da peça a uma observação inicial de claves, fórmula de compassos, armadura de claves, andamento. Neste momento, é fundamental lançar mão do conhecimento do performer sobre o estilo barroco de acompanhar, não esquecendo da referência sonora do instrumento acompanhador da época, o cravo. Juntamente a isto, enfatiza-se a idéia do acompanhamento como suporte harmônico ao solista. Esta compreensão será de muito auxílio nas decisões que poderão ser tomadas com relação ao que suprimir no momento da leitura. Toda esta reflexão inicial parece inviável em tão pouco espaço de tempo quanto um início de ensaio do coro, muitas vezes perturbado pelo som do aquecimento vocal. Mas esta prática natural e necessária, embora nem sempre pianistas co-repetidores se atentem para este fato.

A análise parte do compasso 29, após toda a exposição do tema principal pelo Coro 1 (C1), por apresentar-se aí o momento de maior concentração de notas. No compasso 29, início do C2 (Coro 2), observamos que o desenho formado pelas notas deste grupo neste momento inicia-se de forma mais clara, rarefeita, evidenciando que C2, neste momento fornece a base harmônica para todo o desenvolvimento de C1 (Coro 1). Esta informação é dada pelo desenho, tornado prudente focar a atenção no que acontece em C2, fazendo uma escolha pela garantia da harmonia. Então, o trabalho de manutenção das extremidades (baixo e melodia superior), sempre que possível vai sendo preenchido com as notas dos acordes percebidos pela leitura vertical (movimentos oculares sacádicos). Em todo o trecho, enquanto se executa a parte de C2, observa-se no desenho de C1 recorrentes pontos de concentração, que correspondem a acidentes de notas (importantes nas modulações), que são incorporadas nos acordes que vêm-se formando até então. Todo este trabalho se torna, então, mais útil do que a tentativa praticamente impossível de reproduzir todos os desenhos melódicos. A opção de se reduzir fielmente as vozes o tempo todo, na maioria das vezes, se dá por um descontrole causado pela dúvida (ou às vezes até pelo pânico) de que elementos priorizar na leitura, e o pianista acaba focando sua atenção em desenhos com maior concentração de

notas (de mais difícil execução). Esta situação gera um desgaste muito grande da atenção, além de não auxiliar o coro no principal daquele momento, a referência harmônica. Por isso, escolhemos, neste trecho, o caminho estratégico indicado.

28

S. I. nes Cri - stus wor - den, - weil der ver - vor - - - - -

A. I. der - sie - ver - kla - - - - - ge - te, der sie - ver - kla - - - - -

T. I. und Nacht vor - gott, - - - - -

B. I. und Nacht vor Gott, ewil der ver wor - - - - -

S. II. Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

A. II. Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

T. II. Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

B. II. Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die

33

S. I. fen ist, der - sie - ver - kla - - - - -

A. I. ge - te Tag und Nacht vor Gott, - - - - -

T. I. der - sie - ver - kla - ge - te - Tag und Nacht vor - Gott, veirl der ve -

B. I. fen ist Num ist das

S. II. Macht - un - sers - Got - - - - - tes sei - nes Chri - - - - - stus vor - den,

A. II. Macht - un - sers - Got - - - - - tes sei - nes Chri - stus vor - den,

T. II. Macht - un - sers - Got - - - - - tes sei - nes Chri - stus vor - den,

B. II. Macht un - sers Got - - - - - tes sei - nes Chri - stus vor - den,

Nun ist das Heil (J. S. Bach)

## 2.2. Trecho selecionado Nº 2: “Timor et Tremor” – F. Poulenc

25

S  
A  
T  
B. I  
B. II

qui - a re - fu - gi - um me - um es tu  
qui - a re - fu - gi - um me - um es tu  
qui - a re - fu - gi - um me - um es tu  
re - fu - gi - um me - um es tu re - fu - gi - um me - um es tu  
re - fu - gi - um me - um es tu

*f* *ff* *f* *ff* *f*

Timor et tremor - F. Poulenc

Verificados, prontamente, os elementos básicos para execução da peça (vozes, claves, fórmula de compasso, armadura de clave, andamento/caráter), procuramos nos basear, dentro da bagagem de conhecimento musicais adquiridos, nas características que são marcantes neste tipo de composição, que apesar de dissonante e modulante, apresenta uma estrutura tonal. Apesar desta estrutura, grandes são as possibilidades de ocorrência de intervalos dissonantes e passagens com muitos acidentes de notas. Analisemos o trecho que começa no compasso 25. O desenho geral do trecho nos sugere algo que se movimenta ascendentemente. Isto ajudará a definir a região para a qual a do pianista vai se dirigir neste momento, tornando sua execução mais precisa, uma vez que não precisa gastar tempo com a leitura destas mudanças, pois isto já foi feito pela visualização do desenho da partitura. Se prestarmos atenção no desenho horizontal percorrido pelas vozes, verificamos que o baixo corre em direção contrária às demais vozes. Fazemos então o trabalho de manutenção das extremidades (baixo e melodia superior), preenchendo o que for possível da harmonia percebida pela leitura vertical (movimentos oculares sacádicos). Este trabalho exige um certo grau de domínio dos acordes e suas inversões.

## 2.3. Trecho selecionado Nº 3: “Crux Fidelis” – Presciliano José da Silva

A época em que viveu o compositor (dado contido na partitura) juntamente com a associação que fazemos com outras peças corais a oito vozes brasileiras, escritas na mesma época, nos dão um suporte para a possibilidade de considerá-la como uma obra rigidamente tonal, com harmonia bastante tradicional, e de caráter estereofônico, num estilo de escrita em que as oito vozes se dividem em dois coros que dialogam com efeito de eco (perguntas e respostas). Podem aparecer, também, bastante modelos/reproduções de um coro para outro. Estas informações são suposições, que podem ou não ser confirmadas. A visualização do início da peça nos mostra blocos verticais muito bem definidos, formando um desenho visual também em forma de blocos. Neste momento, optamos prontamente pela leitura harmônica, utilizando a leitura vertical (movimento ocular sacádico) para preenchimento dos acordes. Como a peça em questão é tonal e predominantemente consonante, torna-se relativamente simples a sobreposição visual das notas, pois várias delas estão dobradas. A partir do compasso 7, o desenho se torna espaçado e rarefeito, e as vozes vão entrando e se sobrepondo, uma a uma, lembrando uma configuração de cascata. No compasso 10, o equilíbrio dessa imagem visual é perturbado por uma maior concentração de pontos escuros no desenho, causada pelas figuras pontuadas nas vozes Tenor e Soprano (Coro 2 no 1º tempo e Coro 1 no 2º tempo). Todas estas impressões foram percebidas visualmente, no momento anterior à primeira leitura da peça. Todas estas configurações denotam passagens importantes, que servem de referência para o coro.

## CRUX FIDELIS

Prescilliano José da Silva (1854-1910)

S. I. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

A. I. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

T. I. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

B. I. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar-bor

S. II. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

A. II. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

T. II. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

B. II. *f* Crux fi-de-lis Crux fi-de-lis in-ter om-nes ar- - - -

S. I. bor in-ter om-nes ar-bor *f* in-ter om

A. I. bor *p* in-ter om-nes ar-bor *f* in-ter

T. I. bor *f* *p* in-ter om-nes in-ter om-

B. I. in-ter om-nes ar-bor in-ter om-nes in-ter om-nes

S. II. bor *f* in-ter om-nes

A. II. bor *f* in-ter om-nes

T. II. bor *f* in-ter om-nes

B. II. bor *f* in-ter om-nes

### 3. Conclusão

A preparação da peça que será executada por um pianista co-repetidor de coro está intimamente ligada com a capacidade deste músico de perceber visualmente a primeira impressão que o partitura lhe traz. A falta de tempo hábil para o estudo e análise detalhada da peça exige deste profissional uma aguçada capacidade perceptiva de elementos básicos que auxiliarão nas escolhas ou estratégia da execução à primeira vista. Desta maneira, o desenho configurado pelos elementos

que a partitura traz se torna uma rica fonte de informações visuais que vão auxiliar nas escolhas definidas pelo pianista, uma vez que todo o material apresentado não pode, nem deve ser executado integralmente.

Quanto menos treinamento temos, mais precisamos de toda nossa atenção para tocar as notas corretas no momento correto, e por isso mais descuidamos outros fatores, que são geralmente, os elementos expressivos e de intenção musical. Estes são freqüentemente deixados para uma segunda etapa. Isto [...] transmite implicitamente uma escala de valores: traduzir a página escrita em elemento sonoro, como sendo mais importante do que interpretá-la; tocar as notas corretas, como sendo mais importante do que compreender e expressar a mensagem musical. (Perdomo-Guevara, 2005, p. 201).

Assim, baseados na percepção visual primária da partitura, sugerimos um possível roteiro de observação sistemática de elementos que poderão auxiliar na escolha do que priorizar na execução da peça. O roteiro tem a função apenas didática de organizar as idéias em torno da elaboração de passos ou estratégias do que priorizar no momento da leitura. Os passos a seguir são sugestões de como se organizar naquele momento de pressão da leitura à primeira vista, em que escolhas têm de ser feitas quase que automaticamente.

- Observação das informações textuais da peça, tais como: título, compositor, data, trechos do texto, etc. Todas estas são informações que auxiliam na concepção do estilo da obra. O cruzamento dos dados estilísticos da obra trarão uma concepção do tipo de acompanhamento ou suporte que se dará ao coro.

- Observação dos elementos musicais básicos, tais como: claves e suas localizações, divisões de vozes e sistemas, fórmulas de compasso, armadura de clave, andamento/caráter, etc.

- Visualização sistemática do desenho da partitura, por trechos, identificando:

1. pontos de concentração de notas (mais escuros), que podem significar: ritmos mais rápidos ou mais complexos; mudanças do padrão rítmico anterior; ocorrência de acidentes ou acúmulo de acidentes.

2. pontos de dispersão (mais claros), que podem significar textura melódica menos densa; notas mais longas; constância rítmica.

3. direcionamento do desenho do trecho: acendente, descendente, movimento contrário das vozes.

4. reproduções de modelos rítmicos ou melódicos.

Ainda que estes possam não ser os únicos passos na solução de problemas ligadas à leitura, nem esta maneira a única de se abordar o tema, acreditamos na contribuição destas reflexões como meio de se minorar a grande distância entre o ler e o fazer musical, no sentido de ser funcional ao que se propõe: o trabalho de suporte ao coro. Como observado durante a discussão, as estratégias não pretendem se fechar sobre si mesmas, antes mostram como a percepção visual da peça é rica de infindos elementos que norteiam nossa compreensão da peça de maneira integral.

## Referências Bibliográficas

Cardassi, Luciane. Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, 2005, n.12, p. 55-64, julho/dezembro. 2005.

Lima, Janete S. *A alquimia da Imagem*. 2001. Dissertação (Mestrado)-UFSC, 2001. Disponível em: <<http://teses.eps.ufsc.br/defesa/pdf/7878.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2006.

Perdomo-Guevara, Elsa. Quando o instrumento se interpõe entre o intérprete e a obra musical. 2005, Curitiba. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-UFPR, 2005. p. 199-204.

Ray, Sônia. *Os conceitos de EPM*, Potencial e Interferência, inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: *Performance musical e suas interfaces* / Sônia Ray. (org.). Goiânia: Editora Vieira, 2006.