

VOL II

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

VOL II

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol II [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-13-2

DOI 10.37572/EdArt_132100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Musicoterapia.
3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

PERFORMANCE

CAPÍTULO 1 1

PIANISTA COLABORADOR: HABILIDADES EM DESENVOLVIMENTO

[Sandra Bernabé Moreira Berto](#)

[Claudia De Araujo Marques](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009201

CAPÍTULO 2 17

ESTRATÉGIAS DE ENSAIO PARA A CONSTRUÇÃO DO SOM COLETIVO EM COROS AMADORES
PERFORMANCE

[Paula Castiglioni](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009202

CAPÍTULO 3 23

COMPONENTES SENSOMOTRICES Y CONCIENCIA CORPORAL EN EL APRENDIZAJE Y LA
EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

[Natalia Avella Ramírez](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009203

CAPÍTULO 4 31

A MEMÓRIA NA APRENDIZAGEM E PERFORMANCE MUSICAL: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO

[Susan Stéphanie Opiechon](#)

[Rosane Cardoso de Araújo](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009204

CAPÍTULO 5 44

ANÁLISE HARMÔNICA COMO RECURSO AUXILIAR PARA A MEMORIZAÇÃO DE UMA OBRA
MUSICAL AO VIOLÃO: UMA PROPOSTA AO INTÉRPRETE¹

[José Simião Severo](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009205

PERFORMANCE E TÉCNICAS DE PERCUSSÃO

CAPÍTULO 6 51

IDIOMA E SONORIDADES DO REPINIQUE: PROPOSTA DE UMA ESCRITA MUSICAL

[Rafael Y Castro](#)

[Carlos Stasi](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009206

CAPÍTULO 7 59

CHOCALHOS POPULARES EM UMA PEÇA PARA PERCUSSÃO E ELETRÔNICA: BOREAL III-
PROCESSOS INTERPRETATIVOS

[Mateus Espinha Oliveira](#)

DOI 10.37572/EdArt_1321009207

CAPÍTULO 8	67
QUATRO ESTUDOS BÁSICOS DE ABAFAMENTOS PARA A TÉCNICA DE DUAS BAQUETAS – UMA PROPOSTA DIDÁTICA PARA O ESTUDO DO VIBRAFONE ¹	
Alisson Antonio Amador	
DOI 10.37572/EdArt_1321009208	
CAPÍTULO 9	83
PREVENÇÃO DE LESÕES MUSCULOESQUELÉTICAS EM ATIVIDADES DA BANDA MARCIAL: PERCEPÇÃO DE ALUNOS DE PERCUSSÃO E REGENTES	
Marcio Szulak	
DOI 10.37572/EdArt_1321009209	
EDUCAÇÃO MUSICAL	
CAPÍTULO 10	98
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO ENSINO DO PIANO NO BRASIL	
Sandra Bernabé Moreira Berto Claudia De Araujo Marques	
DOI 10.37572/EdArt_13210092010	
CAPÍTULO 11	114
FORMAÇÃO DE PROFESSORES E TRANSMISSÃO DE CULTURA: A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CIDADE DE PIRENÓPOLIS – GOIÁS	
Aline Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_13210092011	
CAPÍTULO 12	124
MÚSICA, JUVENTUDE E ENSINO MÉDIO: ALGUMAS DISCUSSÕES INICIAIS	
Amós Oliveira	
DOI 10.37572/EdArt_13210092012	
CAPÍTULO 13	132
A MÚSICA NA ESCOLA: O QUE OS DOCUMENTOS LEGAIS BRASILEIROS GARANTEM SOBRE A INCLUSÃO DE PESSOAS COM TRANSTORNOS PSIQUIÁTRICOS?	
Plinio Gladstone Duarte Viviane dos Santos Louro	
DOI 10.37572/EdArt_13210092013	
CAPÍTULO 14	143
ESTÁGIO SUPERVISIONADO COM FLAUTA DOCE NA EDUCAÇÃO ESPECIAL: UM TRABALHO DE MUSICALIZAÇÃO PARA A DIVERSIDADE ¹	
Daiane Oliveira Machado Maria Cecília de A. R. Torres	
DOI 10.37572/EdArt_13210092014	

MUSICOTERAPIA

CAPÍTULO 15	152
CONFIABILIDADE INTER-EXAMINADORES DA VERSÃO BRASILEIRA DA ESCALA NORDOFF ROBBINS DE COMUNICABILIDADE MUSICAL	
Aline Moreira Brandão André Cristiano Mauro Assis Gomes Cybelle Maria Veiga Loureiro	
DOI 10.37572/EdArt_13210092015	
CAPÍTULO 16	164
VÍNCULO TERAPÊUTICO NA MUSICOTERAPIA EDUCACIONAL	
Guilherme Seiti Kossugue Agibert Noemi Nascimento Ansay	
DOI 10.37572/EdArt_13210092016	
SOBRE O ORGANIZADOR	182
ÍNDICE REMISSIVO	183

PIANISTA COLABORADOR: HABILIDADES EM DESENVOLVIMENTO

Data de submissão: 06/08/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Sandra Bernabé Moreira Berto

<http://lattes.cnpq.br/8668685140299466>

Claudia De Araujo Marques

<http://lattes.cnpq.br/3840386592566362>

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo apresentar um estudo que forneça subsídios norteadores das práticas pianísticas do pianista colaborador. A investigação se deu metodologicamente por um levantamento bibliográfico, cujos referenciais teóricos principais abordados destacamos a seguir (SOUSA, 2014; RUBIO, 2012; KUBOTA, 2006; ADLER, 1976). O artigo contém uma síntese da teoria sobre o assunto e das três categorias das habilidades apresentadas pela autora. Como resultado obtém-se um estudo importante para que o pianista obtenha possibilidades quanto à orientação e construção na sua formação, embasado nas habilidades requeridas técnico-musical, social e psicológica.

PALAVRAS-CHAVE: Acompanhamento ao piano; Habilidades; Formação; Piano.

ABSTRACT: The present work aims to present a study that provides guiding subsidies of the collaborating pianist's pianistic practices. The investigation was carried out methodologically by means of a bibliographic survey, whose main theoretical references are highlighted below (SOUSA, 2014; RUBIO, 2012; KUBOTA, 2006; ADLER, 1976). The article contains a synthesis of the theory on the subject and the three categories of skills presented by the author. As a result, an important study is obtained so that the pianist obtains possibilities as to the orientation and construction in his training, based on the required technical-musical, social and psychological skills.

KEYWORDS: Piano accompaniment; Skills; Formation; Piano.

1. INTRODUÇÃO

O acompanhamento está presente ao longo da história da música, desde sua forma mais rudimentar e primitiva até a mais complexa, onde os caminhos e descobertas na evolução dos períodos musicais da história contribuíram para que hoje pudéssemos investigar o papel do pianista comumente conhecido como acompanhador, colaborador, camerista, correpetidor e coach.

O estudo do acompanhamento, em todas as suas facetas, constitui verdadeiro catalisador do processo de abordagem do instrumento – piano. A formação desse pianista acontece em grande maioria, na sua própria vivência, pois as exigências do meio profissional levam-no a se adaptarem a determinadas situações em um curto período de preparação.

Questionamentos foram surgindo, de acordo com a vivência, dificuldades e diversidade de situações confrontadas durante o desenvolvimento do trabalho como pianista acompanhadora. Diante da reflexão por uma busca dos estudos apropriados para o crescimento desse profissional, desenvolvemos um estudo sobre o pianista colaborador objetivando fornecer subsídios àquele pianista, que de forma empírica, se enquadra nesta categoria, apontando um caminho para que estabeleça um canal de aprofundamento das habilidades norteadoras das práticas pianísticas do colaborador.

Para tal abordagem, usou-se a metodologia cujo procedimento se deu por levantamento bibliográfico. Conhecer a gênese do pianista; a taxonomia das diferentes abordagens geradas ao longo dos tempos, e por último, as três categorias das habilidades que um pianista precisa desenvolver para se especializar na colaboração foi o caminho percorrido para que questões fossem levantadas e revistas na compreensão do profissional foco deste artigo.

2 . CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

“O ato de acompanhar é quase tão antigo quanto à espécie humana” (ADLER, 1985, p.7). O homem pré-histórico fazia uso do acompanhamento nos troncos das árvores para assustar os opositores.

Malanski nos adverti, quando cita Adler (1965), em versículos bíblicos, mais precisamente no livro de II Samuel, capítulo 6, versículo 5, já se fazia uso do acompanhamento quando referencia os instrumentos musicais feitos de pinho, sendo eles: harpas, tamborins, liras, chocalhos e címbalos. “E Davi e toda a casa de Israel tocaram perante o Senhor com todos os tipos de instrumentos feitos de pinho: harpas, liras, tamborins, chocalhos e címbalos” (BIBLIA, II Sam. 5,6).

Na Grécia antiga o acompanhamento era usado através da voz humana, como nos informa Grout e Palisca (1964). “Sabe-se que nos rituais feitos aos deuses e semideuses na Grécia antiga os músicos tocavam liras e flautas, acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos” (GROUT; PALISCA, 1964 p. 406).

Segundo Rubio (2012), ainda na Grécia antiga, eram usados instrumentos

como a lira¹ a Khitara², o aulos³ e o órgão hidráulico⁴, os címbalos⁵ e os tambores.

Na Idade Média, usava-se o acompanhamento na música popular. A música sacra era, sobretudo usada pelo canto orfeônico, não necessitando do uso do acompanhamento. Nos séculos XI e XII os jograis representavam um grupo de homens que tocavam e cantavam melodias populares, em sua maioria *trovadores*, como nos informa Mendes:

Denomina-se trovadorismo o movimento poético-musical iniciado no século XI pelos trovadores da Provença, sul da França, cujas composições eram acompanhadas por instrumentos musicais e por dança, corroborando com o fato de que a literatura medieval não se restringia à escrita, não acessível a grande parte dos indivíduos, e fundamentava-se na oralidade, elemento que permitia a transmissão quase que imediata das informações que estas produções se revestiam, assim como da abrangência de um número maior de pessoas a receber tais elementos, sejam eles poéticos, amorosos, ideológicos, sociais, políticos e também de divertimento, uma vez que o verso se constitui como uma forma de ritmar a fala que contribui para o desenvolvimento da memória (MENDES, 2015, p. 64).

No Período Barroco surgiu a construção de novos instrumentos, são eles, os instrumentos de tecla como o clavicórdio, a espineta, o cravo e o virginal. O aperfeiçoamento de instrumentos e construção de novos esteve totalmente ligado ao avanço do acompanhamento instrumental.

Esses instrumentos permitiam a realização de acompanhamentos mais elaborados, além disso, nesse momento apareceu o baixo cifrado, atribuído a Ludovico Viadana, que consistia em números escritos de baixo das notas do baixo contínuo, indicando os intervalos e os acordes que deveriam ser tocados como acompanhamento da melodia principal. Esse conjunto de avanços possibilitou a aparição da função de acompanhador profissional, chamado nos seus inícios de *maestro al cembalo* (RÚBIO, 2012).

Alguns historiadores consideram até que a prática do acompanhamento instrumental surgiu no período Barroco. Além do avanço na construção de novos instrumentos, o baixo contínuo foi fundamental desenvolvendo a função harmônica. Adler, fala sobre o baixo contínuo como um suporte harmônico importante no acompanhamento.

Este suporte harmônico, executado quase sempre por instrumentos de teclado como cravo, o clavicórdio, e o órgão, compunha-se não apenas de uma linha-base na mão esquerda, mas também de uma série de realizações melódicas de caráter improvisatório na mão direita, que visavam “acompanhar” o canto, secundando-o na música e na interpretação (ADLER, 1965, p.11).

1 Instrumento musical de corda, com a forma aproximada de um U, cujos braços são ligados por uma barra a que se prendem as extremidades superiores das cordas. Um instrumento em proporção de tamanho menor (PALISCA E GROUT, 1964, p. 21).

2 Uma variação da Lira, em proporção de tamanho maior, com cerca de 5 a 7 cordas. (Ibid., p.21)

3 “O aulo, um instrumento de palheta simples ou dupla (não era uma flauta), muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante” (Ibid., p. 21).

4 O órgão hidráulico ou hidraulico é um tipo de órgão de tubos acionado por ar através da força da água vinda de uma fonte natural (Ibid., p. 18)

5 “Prato ou címbalo significa instrumento de percussão que inclui timbales, sinos, considerados vulgares por conjunto de todos os tipos. A sonoridade era luminosa, clara e estridente” (Ibid., p. 161).

Ainda no importante período Barroco, Jean Philippe Rameau desenvolveu as bases para a formação do sistema tonal quando escreveu o primeiro tratado de harmonia da história, abrindo caminhos para o acompanhamento, além de escrever novos métodos de acompanhamento, aprimorando as formas de tocar os baixos.

Adler (1965, p. 13), escreve sobre Jean Philippe Rameau (1683-1764), “não foi apenas um músico, compositor e virtuose, mas também um gênio universal, teórico e cientista”. Além do primeiro tratado de harmonia - *Traité de l'harmonie*.

No período Barroco, além do avanço na fabricação dos instrumentos de tecla, o desenvolvimento da harmonia através do baixo contínuo, temos o nascimento do gênero Ópera, que contribuiu para o desenvolvimento dos instrumentos de tecla, cujo o acompanhamento se mostrava como fonte principal.

O nascimento do gênero ópera contribuiu fortemente para o destaque do instrumento de tecla como acompanhador nato: as seções de recitativo das primeiras óperas de Peri (1561-1633), Caccini (1661-1618) ou Monteverdi (1567-1643) demonstram uma destreza improvisada da parte do baixo contínuo (RÚBIO, 2012, p. 6).

Em 1709, o italiano Bartolomeo Cristofori cria o pianoforte, influenciando a forma de compor. Além de contribuir com uma maior extensão dos sons, o pianoforte possibilitava maior duração do som e o grande diferencial era a variação de dinâmica. Autores como Haydn (1732 - 1809), Mozart (1756 - 1791) ou Beethoven (1770 - 1827) escrevem sonatas para piano, e acompanhamentos para música de câmara (RÚBIO, 2012).

Simultaneamente começaram a aparecer as sonatas para instrumentos de corda e acompanhamento de cravo de compositores como Corelli (1653 -1713) ou Veracini (1690 -1768), e canções com acompanhamento de virginal (Byrd ou Morley), ao mesmo tempo que se destacaram grandes mestres dos instrumentos de tecla como Bach (1685 - 1750) ou Handel (1685 - 1759) (RUBIO, 2012, p. 6).

O acompanhamento instrumental evolui e no período Clássico (1750 - 1820) cada nota do acompanhamento passa a ser escrito por completo, não apenas os baixos, mas todas as notas são devidamente escritas. Assim, a função do acompanhador torna-se mais rigorosa (MUNDIM, 2009).

Diferente do período anterior, o período Clássico trás uma demanda de notas combinadas com a harmonia e melodia maior para o acompanhamento, não evidenciando apenas o baixo contínuo, mas cada nota escrita para o acompanhamento a ser executado era escrita, na forma de arpejos, solos e ritmos específicos do estilo.

“O acompanhamento ao piano se torna mais rico, e interlúdios pianísticos animam suas canções” (ADLER, 1965, p.15).

A história do acompanhamento continua seu percurso, e a evolução prossegue, sendo o período Romântico considerado o ápice do acompanhamento instrumental, atingindo ao máximo expoente com Franz Schubert (1797 - 1828) (RÚBIO, 2012, p. 7).

Schubert contribuiu de forma significativa para a literatura pianística e abriu o caminho para a aparição de um importante repertório vocal com compositores como Brahms (1833 - 1897), Mendelssohn (1809 - 1847), Schumann (1810 - 1856), Wolf (1860 - 1903) ou Strauss (1864 -1949) (RÚBIO, 2012, p. 8).

A partir do século XVIII, o desenvolvimento da arte canção (Lied) contribui para a história do acompanhamento pianístico, devido às capacidades inegáveis do piano para o efeito expressivo para o acompanhamento (RÚBIO, 2012).

Como informado em Grout e Palisca (1988),

O piano, que começa por ser um simples acompanhamento, passa a desempenhar um papel tão importante como o da voz, participando em igual grau na tarefa de apoiar, ilustrar e intensificar o sentido da poesia. No início do século XIX o *Lied* já se transformara numa forma digna das mais altas capacidades de qualquer compositor (GROUT; PALISCA, 1988, p. 580).

O período romântico foi promissor para o acompanhamento pianístico. Mais uma vez, Palisca e Grout (1988) abordam textos comprobatórios que descrevem a importância do piano nos *Lieder*, como participante ilustrativa, presente e de inexaurível riqueza harmônica, dando suporte ao enredo apresentado pelo compositor, desta feita, de Schubert (1797-1828).

Igualmente variados e engenhosos são os acompanhamentos de piano dos *Lieder* de Schubert. Muitas vezes a figuração do piano é sugerida por uma imagem pictórica do texto (como sucede em *Wohin* ou em *Auf dem Wasser zu singen*). Tais traços pictóricos nunca são meramente imitativos, antes são concebidos por forma a contribuírem para o clima da canção. Assim, o acompanhamento do *Gretchen am Spinnrad* - um dos seus primeiros (1814) e mais famosos *Lieder* - evoca não apenas o zumbido da roda de fiar, mas a agitação dos pensamentos de Gretchen, ao falar do seu amado. A repetição de oitavas em tercinas de *Erlkönig* ilustra ao mesmo tempo o galope do cavalo e a ansiedade do pai ao atravessar (a noite e a tempestade) com o filho apavorado nos braços. O poema de Goethe é mais compacto do que a maioria das baladas deste primeiro período e torna-se ainda mais impressionante em virtude da rapidez da sua acção. Schubert caracterizou de maneira inesquecível os três actores do drama - o pai, o astuto rei dos Elfos e a criação aterrada, cujo os gritos sobem um tom a cada repetição; a cessação do movimento e ultimo verso em recitativo constitui um final soberbamente dramático (GROUT; PALISCA, 1988, p. 581-582).

No século XIX, o piano, totalmente remodelado, era já um instrumento muito evoluído e diferente daquele para que Mozart escreveu no período Clássico. Segundo GROUT e PALISCA, 1988, tecnicamente melhorado, o piano era agora capaz de produzir um som firme, a qualquer nível dinâmico, capaz de responder em todos os aspectos às exigências de expressividade e do mais extremo virtuosismo.

A evolução continua em todas as áreas e na música não é diferente. O acompanhamento pianístico ganha mais espaço e chega ao seu ápice tanto na elaboração harmônica, melódica, exigência técnica, quanto na precisão da dinâmica. O piano foi o instrumento romântico por excelência (Ibid., 1988, p. 590).

GROUT e PALISCA (1988) citam que ao longo do século, houve a necessidade

da criação de novas escolas de execução e composição, com o aumento do nível de exigência técnica e novos estilos de música que surgiram para o piano.

O encanto perene da ópera cômica do século XIX deve-se, em grande medida, às melodias e ritmos espontâneos e à estrutura formal convencional, mas a sua aparência falsamente ingênua não deve levar-nos a subestimar esta música. No período romântico a ópera cômica é um raio de sol num panorama musical que, no conjunto, revela uma enorme falta de humor (Ibid., 1988, p. 630).

A ópera Lírica — O tipo romântico de ópera comique deu origem a uma forma a que a designação de ópera lírica parece bastante adequada. A ópera lírica situa-se a meio caminho entre a ópera comique mais ligeira e a grande ópera. Tal como a ópera comique, a ópera lírica cativa o público principalmente através da melodia, os temas são dramas ou fantasias românticas e as proporções são geralmente mais amplas do que a da ópera comique, embora nonato majestosas como as das grande ópera típica (Ibid., 1988, p. 630, 631).

No século XX, as obras musicais adquirem nova conotação - ritmos marcantes, redesenhos melódicos, pulsações fortes, compassos alternados, passagens marcantes. Nesse período, a escrita da música ganha formatos complexos e notação própria pelas formas peculiares em que são apresentadas. Muitos são os recursos experimentais que passam a ser utilizados, como: meios eletrônicos, instrumentos preparados, efeitos sonoros – ruído, estalo, percussão corporal, aplicação de objetos do uso diário, sobressaindo as ideias mais inusitadas ao que antes havia surgido (MUNDIN, 2009).

A pluralidade da produção musical do século XX exigiu dos intérpretes outro tipo de virtuosidade, o da versatilidade e adaptação às novas técnicas em função da nova linguagem.

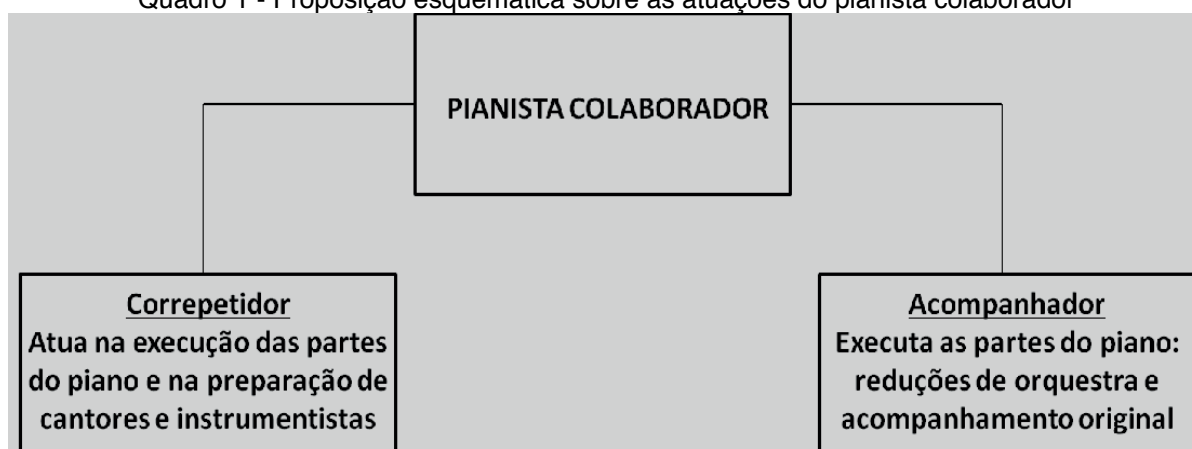
No decorrer da história percebemos que o ofício do pianista se desenvolveu pela necessidade e se subdividiu em diversas áreas. O pianista profissional pode se dedicar a desenvolver atividades nas áreas: camerista, professor, acompanhador, correpetidor ou solista. Considerando as diversas áreas de atuação do pianista, antes de nos atermos ao objeto de estudo desse trabalho, no caso as habilidades do pianista acompanhador, faremos uma breve abordagem às principais atividades relacionadas ao pianista.

3 . TAXONOMIA DE PIANISTA ACOMPANHADOR

Desde a aparição do pianoforte, cerca de 1700, desenvolvido por Bartolomeo Cristofori (1655 - 1731), os intérpretes deste instrumento dividiram-se em diferentes áreas de atuação, tais como pianista solista, músico de câmara ou pianista acompanhador, ganhando maior distinção a partir do século XIX. “Ao longo dos

anos foram surgindo uma variedade de taxonomias e terminologias para o ofício de pianista, dependendo das suas funções específicas” (RÚBIO, 2012, p. 9). Veremos as especialidades de três grupos do pianista que atua na área do acompanhamento, os quais se dividem nas extensas funções.

Quadro 1 - Proposição esquemática sobre as atuações do pianista colaborador



Fonte: CIANBRONI (2016)

3.1 PIANISTA DE CÂMARA

Segundo Mundim (2009) e Muniz (2010), “o pianista de câmara é aquele que se dedica exclusivamente ao repertório camerístico” (RÚBIO, 2012, p.10). Ou seja, aquele pianista que interpreta sonatas, duos até octetos, e não toca com uma orquestra ou coral.

Pesquisamos a definição do dicionário Aurélio referente a música de câmara:

Qualquer música vocal ou instrumental destinada a um pequeno auditório, a um solista, ou pequenos agrupamentos de solistas, como, por exemplo, a sonata para vários instrumentos, o trio, o quarteto, o quinteto, a ária para uma ou duas vozes, as melodias, as cantatas com acompanhamento Instrumental ou sem ele (FERREIRA, 1986, p.1174).

Vale lembrar, a partir da afirmação do dicionário, que atualmente a música de câmara ganhou grandes auditórios, não se limitando a pequenas plateias, como na definição acima.

Dessa forma, apontamos como pianista camerista, o músico virtuose que apurou sua técnica pianística através da formação solista, mas que se dedica exclusivamente à música de câmara, com pouca noção do mecanismo ou particularidades dos outros instrumentos, sem exercer nenhum tipo de subordinação aos demais instrumentos (MUNDIM, 2009).

A partir das duas definições apresentadas, concluímos que o pianista camerista é um instrumentista solista, fazendo música similar e de proporcional importância para ambas as partes. Nenhum dos instrumentos do grupo exerce um papel principal de brilho e nem de subordinação, acompanhamento, todos possuem a mesma importância.

3.2 PIANISTA CORREPETIDOR

Outro segmento da especialização do pianista é a correpetição – termo usado no Brasil, que dependendo dos diferentes lugares onde esteja, esse conceito se modifica em sua denominação. Adler (1976, p.5) afirma que na Alemanha se usa *korrepetitor*, na França – *répétiteur* e na Itália – *maestro sostituto*. Já o termo *coach*, só é utilizado nos Estados Unidos, denominado ao profissional instrumentista, em sua maioria pianista, que prepara como um tutor na atuação do “aluno”, ao passo que o acompanhador tem somente a função de ensaiar o instrumentista/ cantor.

Diferente do pianista camerista, o pianista correpetidor, tem sua formação pianística com enfoque no acompanhamento do canto, ou com formação voltada especificamente para o canto. Esse pianista, além de executar seu acompanhamento ao piano, desenvolve através de aulas específicas de canto, conhecimentos sobre dicção, técnica vocal, respiração, postura, noções de espaço para performance em palcos, domínio das línguas estrangeiras mais utilizadas – tais como italiano, francês, alemão, inglês, – e vasto conhecimento do repertório de canto, seja através da experiência de execução ou de forma auditiva (MUNDIM, 2009). Portanto, Adler (1985) assegura que a experiência desse profissional é tão vasta e em nada deixa desejar ao repertório dos outros instrumentos, principalmente ao que se compreende às reduções orquestrais, que ele esteja apto na preparação dos instrumentistas solistas. A atuação também se estende aos ensaios com acompanhamento de coros, ensaio de naipes, substituindo muitas vezes o maestro.

3.3 PIANISTA ACOMPANHADOR / PIANISTA COLABORADOR

O pianista acompanhador tem como campo de atuação uma gama de atividades, como o acompanhamento vocal, o acompanhamento instrumental, coral e dança. Nessas atividades o pianista acompanhador se envolve em diversas funções. Ele atua acompanhando, ou seja tocando o repertório, como coach também, professor ou preparador, colaborando com as decisões interpretativas, intervindo com opiniões artísticas que influenciam a performance final.

Esse título de pianista acompanhador vem sendo refletido, pois não condiz com a múltipla função que esse pianista executa. Como citado no parágrafo anterior, ele não apenas toca o acompanhamento, sua parte ao piano, ele constrói junto, colaborando com suas orientações musicais e artísticas.

O pianista acompanhador precisa saber trabalhar bem em equipe, ser uma pessoa que saiba se relacionar bem, ter uma boa comunicação e compreensão, se subordinar, boa visão periférica, leitura à primeira vista indispensável, leitura de cifra, um bom domínio técnico e mecânico do piano, musicalidade, flexibilidade e rápida capacidade de reação, habilidade de improvisar, adaptabilidade, equilíbrio

sonoro adequado fundindo seu som com outro, domínio da relação texto/música, conhecimento das especificações de outros instrumentos, gêneros, estilos, ritmos musicais e técnica vocal, capacidade de transposição e simplificação.

Katz (2009), afirma que a palavra acompanhador passa a ficar em desuso, aos poucos se firmando a nomenclatura colaborador (*collaborative pianista*). Segundo Foley (2005), este termo foi utilizado a meados dos anos oitenta pelo pianista Samuel Sanders (1937 - 1999) e tornou-se cada vez mais usual ao longo dos anos noventa, inicialmente nos Estados Unidos e posteriormente em alguns países da Europa.

A nova palavra colaborador implica num sentido de igualdade e colaboração em detrimento da ideia de submissão da palavra acompanhador [...] Colaboração no sentido prático; colaboração no mais alto sentido artístico. Acompanhar, é, portanto, colaborar (RÚBIO, apud MUNDIM, 2009, p. 25).

Cianbroni (2016, p. 26) descreve em sua pesquisa diversificadas definições sobre pianista colaborador, de acordo com diferentes autores, todos citados na tabela (1) abaixo em ordem cronológica.

Tabela 1 - Definições da literatura para o termo pianista colaborador

AUTOR	DEFINIÇÃO
Baker (2006)	“Um pianista que executa com um ou mais músicos tanto instrumentistas quanto cantores. Neste estudo, o termo é sinônimo dos termos “acompanhador”, “pianista de conjunto,” e “ <i>coach</i> ». O termo «pianista colaborador» é preferido por alguns pianistas ao termo «acompanhador», para melhor definir o papel de igualdade do pianista em grande parte do repertório colaborativo.”
Lee (2009)	“Piano colaborativo é agora amplamente usado no mundo musical da América do Norte. Neste trabalho, os termos piano colaborativo e acompanhamento são utilizados de maneira intercambiável na medida em que ambos os termos estão em uso comum hoje em dia.”
Mundim (2009)	“Piano colaborativo é agora amplamente usado no mundo musical da América do Norte. Neste trabalho, os termos piano colaborativo e acompanhamento são utilizados de maneira intercambiável na medida em que ambos os termos estão em uso comum hoje em dia.”
Muniz (2010)	“(…), o colaborador (acompanhador), como profissional que atua juntamente com grupos instrumentais, cantores (solistas e coro) e <i>ballet</i> . Algumas diferenças entre o colaborador e os demais necessitam serem destacadas e evidenciadas. Enquanto atuante com outros instrumentistas, o seu repertório é a redução orquestral, pois se trata geralmente de concertos para instrumento solo. Ao se relacionar com o canto, o repertório é semelhante ao do correpetidor, destacando que o colaborador não possui conhecimento técnico vocal, portanto não fará objeções neste sentido.”

Costa (2011)	“Atualmente, um termo mais abrangente, que engloba, de certa forma, todas as funções anteriores [acompanhador, <i>coach</i> , correpetidor] vem se tornando mais usual e mais pertinente: <i>pianista colaborador</i> . Ele não tenta limitar as diversas possibilidades de funções e atuações pelo uso de um ou outro termo, ele é inclusivo e polivalente – pode ser usado tanto para música instrumental quanto vocal. Também é inclusivo na medida em que engloba todo tipo de repertório, tanto o original, quanto versões ou reduções orquestrais.”
Bindel (2013)	“Um pianista colaborador é, essencialmente, o equivalente a um pianista solo, ou como Kurt Adler define, uma ramificação da linhagem do pianista.” Colaboração significa trabalhar junto, que é precisamente o que um pianista colaborador faz: um pianista colaborador toca com um ou mais vocalistas e instrumentistas (p. 11) (baseado em Adler 1976; Merriam Webster’s Collegiate Dictionary e Baker, 2006)

Fonte: Cianbroni, (2016).

Ao trabalho do pianista apto em contribuir artisticamente, musicalmente na expansão do músico solista, comprovamos o termo colaborador como um músico que esteja à altura em acrescentar com suas orientações e habilidades no domínio das técnicas e da implementação das sistematizações dos ensinamentos, portanto neste trabalho usaremos a nomenclatura “colaborador” para designar tal pianista que exerce a função inerente ao do acompanhador.

4 . HABILIDADES DO PIANISTA COLABORADOR

Existe um preconceito histórico sobre o pianista acompanhador. Lindo (1916) liga esse pensamento subcategorizado com o conceito prévio que os pianistas colaboradores não possuem técnica, nem competência para exercerem a carreira solo. Desta maneira, o pianista citado aqui, como colaborador, é considerado como um pianista de segunda categoria. Apesar desse preconceito existente, o trabalho de pianista acompanhador é essencial, como vimos no item que trata sobre as propriedades específicas que abrangem seu metiê, por isso precisam desenvolver habilidades e competências que nem sempre o pianista solista as possui. Lindo (1916) descreve:

Deve ser lembrado que, por enquanto, a maior parte dos conselhos dados se refere às sinfonias, ou às porções da música onde o pianista executa sozinho. Assim que a voz começa, o interesse é imediatamente transferido ao cantor e o colaborador deve fundir a sua individualidade à do artista para quem ele está tocando. Não é apenas uma questão de estar com o cantor, ou tocar de modo suave ou sonoro, quando o vocalista canta suavemente ou sonoramente. Ele deve projetar a si mesmo no humor do cantor, deve sentir a canção como ele (ou ela) o sente. Se a canção significar algo ao solista, ele deve significar muito mais ao acompanhador. Qualquer pequena onda de crescendo ou diminuendo deve

acontecer simultaneamente na parte de voz e na parte de piano e mesmo que a parte de piano seja definitivamente subserviente à parte da voz, nunca deve ser insignificante; o ritmo nunca deve ser negligenciado; e se o acompanhador possuir este inestimável e necessário dom, que é um temperamento compreensivo e responsável, ele vai se encontrar capaz de às vezes intuitivamente antecipar os efeitos do solista e sentir, por uma onda elétrica de empatia, onde uma pausa ou um pianissimo súbito serão introduzidos e mesmo que esteja despreparado, ser capaz de produzir o efeito exato necessário (LINDO, 1916, p. 47).

Algumas pesquisas direcionaram a compreensão das habilidades e aptidões exclusivas no trabalho do pianista colaborador. Dentre elas, destacamos os estudos de Sousa (2014), Rubio (2012) e Kubota (2009), referenciando as competências, estruturamos as habilidades conforme as áreas de compreensão, sistematizado (na tabela 2) abaixo.

Tabela 2 – Habilidades desenvolvidas pelos pianistas colaboradores separadas em áreas de compreensão

HABILIDADES TÉCNICO-MUSICAIS	leitura à primeira vista, solidez técnica, estrutura analítica, flexibilidade musical, sensibilidade auditiva, equilíbrio sonoro, improvisação, capacidade de alterações ao texto, excelência musical.
HABILIDADES SOCIAIS	saber fazer música de câmara, flexibilidade, competências sociais, discrição, responsabilidade perante ao público.
HABILIDADES PSICOLÓGICAS	calma, equilíbrio, adaptabilidade, personalidade, disponibilidade, segurança, confiança, organização, capacidade de realizar alterações ao texto, excelência musical.

Fonte: estruturada pelo autor.

Desenvolveremos uma abordagem que compreende as três categorias das habilidades que o pianista colaborador deve desenvolver nas suas capacidades estruturais para se tornar um exímio colaborador.

4.1 HABILIDADES TÉCNICO-MUSICAIS

Para desenvolvermos a compreensão dessa categoria das habilidades, não podemos deixar de fazer uma reflexão sobre os estudos técnicos para a consolidação da carreira do pianista que não siga carreira solo. Porto (2004) descreve em seus estudos a deficiência na formação acadêmica do pianista camerista ou colaborador no Brasil. Os cursos que abordam essa prática, o fazem de forma rápida como em masterclasses, palestras. Montenegro (2012, p. 415) em sua pesquisa revela o levantamento feito sobre tal assunto:

Assim, no Brasil, ainda que não haja cursos específicos para o pianista de conjunto, os autores discutem a formação vigente e realizada em cursos de graduação em Piano nas Universidades (MUNIZ, 2010; MUNDIM, 2009; PORTO, 2004). Sobre o perfil geral dessa formação, Mundim (2009) e Porto (2004) afirmam que a graduação em Piano ainda é destinada aos solistas, e por isso, há pouca ênfase às práticas musicais em conjunto, como a Música de Câmara e o

Acompanhamento ao Piano. Nestas disciplinas, a oferta ocorre em períodos curtos da graduação e apresenta conteúdos básicos, distantes da prática profissional (MUNIZ, 2010; MUNDIM, 2009) [...] O próprio repertório de Música de Câmara, segundo Mundim (2009), não é aceito pelos professores de piano em provas de instrumento porque, geralmente, não é memorizado e não está previsto nos programas dos cursos. Levando em consideração que a formação acadêmica valoriza mais os conhecimentos e práticas musicais do pianista solista, alguns autores fazem propostas para complementar tal formação. Muniz (2010) menciona a possibilidade de criação de curso de especialização lato sensu, contemplando as habilidades para cada uma das funções do pianista: camerista, correpetidor e colaborador.

Sobre a colocação de Muniz (2010), recentemente uma pós-graduação intitulada Pianista Acompanhador foi ofertada nas cidades de Vitória (ES), Rio de Janeiro (RJ) e Florianópolis (SC), pela instituição Alpha Cursos em parceria com a faculdade FACL, contemplando muitos alunos em sua formação acadêmica, em resultados expressivos. Porém, essa não é a realidade para esse público de pianistas, que muitas vezes, aprende de forma empírica se debatendo com suas experiências e confrontos.

Vale lembrar que as habilidades exigidas para o desenvolvimento do pianista colaborador vão adiante dos demais, mesmo tendo momentos em que se convergem com os do pianista solista e dos demais, Lindo (1916) descreve:

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

Cada habilidade mencionada, na tabela acima, é preciso ser buscada com afinco, seja no percurso da graduação em piano, ou no exercício da colaboração. Precisa ser buscada e absorvida em sua melhor forma técnica, para que o trabalho de pianista colaborador possa frutificar em sua forma técnica, ao mesmo tempo, que torne musical. As estruturas precisam ser concebidas em padrões estabelecidos e concretizados conectados ao fazer musical, assim conseguiremos a excelência na concepção da colaboração.

4.2 HABILIDADES SOCIAIS

O gosto pelo trabalho em grupo é uma exigência primordial no desenvolvimento das competências para um pianista colaborador *expert*. Uma das dificuldades encontradas pelo pianista solista em se tornar um pianista colaborador, talvez seja a convivência com o outro, ou como afirma Adler (1985), o único meio de expressão de um solista é o piano e o seu objetivo é expressar-se a si mesmo.

Condições básicas para a funcionabilidade do trabalho de pianista colaborador é o entendimento, respeito, observação e comunicação. Segundo Muniz (2010, p. 32) “Não há acompanhamento sem solista, bem como não há solista sem acompanhamento, logo, a obra necessita da participação em comum acordo”. Todos são importantes, exercendo partes importantes, se completando.

4.3 HABILIDADES PSICOLÓGICAS

Além das habilidades técnicas e sociais que foram refletidas neste estudo, temos a característica de habilidades psicológicas positivas que promovem o equilíbrio, bem estar, motivação, encorajamento, dentre outras. Adler (1965) aponta sua teoria acerca desse pensamento:

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

O pianista colaborador precisa desenvolver a capacidade de liderar, supervisionar, avaliar, apoiar, com uma visão emocional e inteligência psicológicas em prol do indivíduo que está em parceria com o trabalho de colaboração.

Aliado ao conceito de Adler (1965) da psicologia relacionado ao pianista colaborador, lembramos que por meio da preparação comprometida desse profissional, tendo esse tripé como parâmetro centralizador – habilidades técnico-musicais; habilidades sociais e habilidades psicológicas, tem-se o resultado esperado – processos *performáticos* criativos podendo até ser geradores em experiências do que chamamos de teoria do “fluxo”, desenvolvida por Csikszentmihalyi (1999, 1992, 1990) que aborda aspectos interligados às experiências que são vivenciadas por indivíduos motivados e decididos que se envolvem intensamente para a realização das mesmas. CSIKSZENTMIHALYI (1999, p. 37), esclarece: “Experiências ótimas geralmente envolvem um fino equilíbrio entre a capacidade do indivíduo de agir e as oportunidades disponíveis para ação”.

5 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos levantados e abordados sobre o pianista colaborador nos dão uma visão contextualizada sobre a história do acompanhamento, desafio, competências, habilidades e formação, ainda precária no Brasil, visto que o pianista especializado em repertório de acompanhamento carece do domínio de conhecimentos que vão além dos de um pianista solista, por esse motivo, deve ser valorizado em sua condição de artista, professor e preparador, merecendo a atenção devida para as práticas acadêmicas em sua formação.

A primeira consideração de relevância a ser apresentada trata das dificuldades de uma nomenclatura mundial que envolva as intenções representadas pelos sujeitos envolvidos na categoria de pianistas, mencionados aqui como colaboradores. Muitas considerações foram levantadas para a escolha dessa taxonomia, porém a preferência foi baseada no caráter exclusivo em que diversificadas teorias foram apresentadas considerando a nomenclatura de colaboração.

A segunda consideração, agora de caráter mais específico à questões próprias do perfil do pianista colaborador, é a existência das três categorias das habilidades apontadas anteriormente relativas à necessidade desse profissional desenvolver para que possa se tornar um *expert* na colaboração.

As categorias das habilidades se dividem em três eixos principais: a) habilidades técnico-musicais, que referenciam os estudos técnicos e musicais da carreira deste músico; b) habilidades sociais, o que torna o trabalho desse profissional bem mais prazeroso, pois o grupo é o centro das expectativas; c) habilidades psicológicas, o líder que aproxima, encoraja, ensina, supervisiona.

Espera-se que essa publicação atenda principalmente aos pianistas, no sentido de ser esclarecedora, quanto aos conceitos imprescindíveis, para que o pianista colaborador evolua dentro da modalidade de trabalho.

REFERÊNCIAS

ADLER, Kurt. **The art of accompanying and coaching**. A da Capo paperback. Reprint of the ed. published by University of Minnesota Press, Minneapolis. First Paperback Printing 1976.

ALEXANDRIA, Marília de. **A construção de competências do pianista acompanhador: uma função acadêmica, ampla e diversificada**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás Goiânia, 2005.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Referência Thompson. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e corr. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. São Paulo: Vida, 1992.

CIANBRONI, Samuel Henrique da Silva. **Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em Música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Good Business: Flow, Leadership and Making of Meaning**. New York: Viking, 2003.
- _____. **A descoberta do fluxo. Psicologia do envolvimento com a vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention**. New York: Harper Collins, 1996.
- COSTA, José Francisco da. **Leitura à primeira vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.
- COELHO, Marília de Alexandria Cruz. **Pianista acompanhador: um estudo analítico de suas competências e ações enquanto produtor musical**. Anais da Anppom, p. 945-961. Porto Alegre, 2003.
- DUARTE, Rosália. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Editora Nova Fronteira, 2ª Edição. Rio de Janeiro, RJ, 1986.
- GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. **How do undergraduate piano students memorize their repertoires?** International Journal of Music Education, 2015.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- KATZ, Martin. **The complete collaborator: the pianist as partner**. New York (USA): Oxford University Press, 2009.
- KUBOTA, Y. (2009). **The nature of professional accompanists and their roles: Performing with musical excellence and enjoying communicative interaction**. International Symposium on Performance Science. Londres: AEC.
- LEE, Pei-Shan. **The collaborative pianist: balancing roles in partnership**. Tese de Dputorado. The New England Conservatory of Music. Boston, Massachussetts, 2009.
- LINDO, Algernon H. **The art of accompanying**. G. Schirmer, inc., New York. Third Edition. Copyright, 1916.
- MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. **A formação do pianista de conjunto: uma revisão de literatura**. Anais do Simpom (p. 412-421). Rio de Janeiro, 2012.
- MOORE, Gerald. **The Unashamed Accompanist**. London: Lowe & Brydone Printers Ltd, 1985.
- _____. **Singer and Accompanist – The Performance of Fifty Songs** (1ªed.). Waterville: Thorndike Press, 2007.
- MUNDIM, Adriana Abid. **PIANISTA COLABORADOR: A formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de Flauta Transversal**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- MUNIZ, Franklin Roosevelt Silva. **O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2010.

PAIVA, Sérgio di. **O pianista correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e performance.** Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

PAIVA, Sérgio di; RAY, Sonia. **O pianista co-repetidor de grupos corais: estratégias para a leitura à primeira vista.** Anais da Anppom (p. 1063-1069), XVI Congresso. Brasília, 2006.

PORTO, Maria Caroline de Souza. **O pianista correpetidor no Brasil: empirismo x treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação.** Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

RUBIO, Isolda Crespi. **A influência do pianista acompanhador no percurso de aprendizagem musical dos estudantes de instrumento.** Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Educação e Psicologia, Escola das Artes. Porto, 2012.

RUIVO, Cinthia. **O pianista colaborador: um estudo com os alunos do bacharelado em instrumento – piano da UDESC.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. **Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso.** Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Brasília 2014.

WILLIAMON, Aaron; VALENTINE, Elizabeth. **Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality.** British Journal of Psychology, v. 91, p. 353-376, 2000.

YEE, Von Ng. **The collaborative pianist's role in an integrated-arts setting: dance, music, and visual arts.** Tese de Doutorado. University of Maryland, College Park, 2014.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** Trad. Daniel Grassi. 2.ed. Bookman. Porto Alegre, 2001.

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acompanhamento ao piano 1, 4, 8, 12

Aprendizagem 16, 31, 32, 33, 36, 41, 42, 43, 45, 50, 96, 98, 102, 109, 110, 111, 113, 116, 127, 130, 138, 145, 146, 147, 149

Área Educacional 100, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 179, 180

B

Banda Marcial 83, 84

Bateria de Escola de Samba 51

C

Chocalhos brasileiro 59

Conciencia corporal 23, 25

D

Documentos Legais 132, 135, 136

Duas baquetas 67, 68, 71, 73, 79, 80, 91, 92

E

Educação especial 133, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 173

Educação musical 84, 85, 101, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 141, 144, 149, 150, 151, 163, 172

Educação Musical 84, 85, 101, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 141, 144, 149, 150, 151, 163, 172

Ejecución motora 23, 26

Ensino do piano 98, 99, 102, 112

Ensino médio 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135

Equivalência de mensuração 152, 153, 154, 161

Escala de Comunicabilidade Musical 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

Escola 14, 15, 16, 51, 52, 56, 58, 60, 80, 85, 100, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 140, 141, 143, 144, 145, 149, 150, 160, 164, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 180

Estratégias para Construção da Sonoridade de Coros Amadores 17

F

Flauta doce 37, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151

Formação 1, 2, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 31, 32, 33, 35, 37, 39, 46, 47, 68, 79, 85, 93, 96, 100, 101, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 128, 129, 130, 139, 140, 141, 142, 145, 150, 151, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 178, 180

H

Habilidades 1, 2, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 43, 65, 111, 112, 137, 138, 139, 145, 156, 166

Harmonia 4, 44, 45, 46, 47, 86, 105, 107

História do piano 98

I

Inclusão escolar 132, 139

J

Juventude 124, 125, 126, 128, 130, 131

L

Lesões Musculoesqueléticas 83, 85, 86, 90, 93, 95

M

Memória 3, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 112

Memorização 31, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 110, 145

Musicoterapia 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181

N

Notação 6, 51, 52, 53, 61, 76, 102

O

Orientações Curriculares de Música 114, 115, 117, 119, 120, 122

P

Pedagogía instrumental 23, 25, 29

Percepción sensorial 23, 27

Percussão 3, 37, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 95, 97, 145, 175

Performance 8, 15, 16, 17, 22, 24, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 59, 63, 66, 84, 85, 91, 92, 95, 98, 100, 104, 105, 115

Performance musical 31, 38, 39, 42, 43, 45, 50, 95, 98

Piano 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 50, 62, 68, 70, 72, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113

Piano no Brasil 98, 99

Planejamento de Ensaio para Coros 17

Políticas públicas 126, 132

Postura Corporal 30, 83
Processos sensomotrices 23
Processo de musicalização 143, 144
Psicologia cognitiva 31, 33, 43

R

Repinique 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58

S

Sonoridade 3, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 51, 57, 63, 149, 173, 177

T

Transmissão de Cultura 114

Transtorno do Neurodesenvolvimento 152, 153, 154, 156, 157, 160, 161

Transtorno psiquiátrico 132, 139, 141

V

Validação 152, 153, 160, 161, 162, 164

Vibrafone 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82

Vínculo Terapêutico 164, 165, 166, 167, 170, 171, 174, 178, 179, 180



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**