

Funções do Piano como Instrumento de Orquestra

Uma perspectiva pianístico-funcional na obra

Uirapurú de Villa-Lobos¹

Maria Bernardete Castelan Póvoas²

Midiã Rosa Cabral³

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Neste artigo o piano é apresentado sob a ótica de sua utilização como instrumento integrante da orquestra e sob a perspectiva de suas qualidades pianístico-funcionais, consubstanciado este uso do instrumento por compositores. Após um breve histórico da trajetória do piano como instrumento orquestral, são elencadas funções e maneiras de utilização do piano de orquestra assim como possíveis efeitos planejados pelos compositores. A pesquisa é de caráter exploratório e a apresentação de excertos da obra

¹ *Piano Functions as Orchestral Instrument: a pianistic-functional perspective on the Uirapurú work of Villa-Lobos*. Submetido em: 15/08/2018. Aprovado em: 08/03/2019.

² Professora associada na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atua nos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação na mesma instituição. É bacharel, mestre e doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve pesquisa interdisciplinar sobre desempenho pianístico e música de câmara, com apresentações e publicações. Realiza recitais solo e de câmara em diferentes formações, estreia de obras e gravação de CD. Desde 2010 é integrante do Duo Castelan & Barros com Luís Claudio Barros. Atualmente encontra-se na Universidade de Aveiro, como pesquisadora integrada ao INET-md. E-mail: bernardetecastelan@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3169-4215>

³ Graduada em Música com habilitação em Piano pela Universidade Federal de São João del-Rei, obteve o grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na área de Criação e Interpretação Musical - Piano. Integrante da Banda de Música da Força Aérea Brasileira, lotada em Curitiba - PR, participou como pianista convidada de temporadas da Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa. Mantém regular trabalho camerístico com músicos de renome e com estudantes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Atualmente desenvolve pesquisa sobre o piano, repertório: funções e sonoridades. E-mail: mindinhan@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-00032648-9636>

Uirapurú de Villa-Lobos, através de uma análise pianístico-funcional da grade orquestral, ilustra qualidades sonoras que emergem decorrentes da utilização funcional do instrumento na orquestra.

Palavras-chave: Piano de Orquestra; Funções do Piano; Qualidades Pianístico-Funcionais; *Uirapurú de Villa-Lobos*; Desempenho Pianístico.

Abstract: In this article, the piano is presented from the point of view of its use as an integral instrument of the orchestra and, from the perspective of its pianistic-functional qualities, substantiated the use of this instrument by composers. After a short historical path of piano as orchestral instrument, the functions of using the piano in this way, even as possible effects planned by composers. The research is exploratory and the presentation of excerpts from Villa-Lobos's *Uirapurú*, through a pianistic-functional analysis of the orchestral score, illustrates the sound qualities that emerge from the functional use of the piano instrument in the orchestra.

Keywords: Orchestral Piano; Piano Functions; Pianistic-Functional Qualities; Villa-Lobos; *Uirapurú*; Pianistic Performance.

* * *

Com o surgimento do piano, em meados do século XVIII, houve grande interesse dos compositores na criação de repertório com destaque para este instrumento, perpetuando por muito tempo sua posição como solista frente a grandes orquestras. Porém, usado melodicamente, reforçando a harmonia ou mesmo com cunho percussivo no contexto composicional, são muitas as formas de execução pianística propostas nos repertórios orquestrais. Neste sentido, ao mostrar funções do piano na orquestra (ADLER, 1989: 469), através de pesquisa de caráter exploratório, de autores e argumentos sobre o tema, traz-se como referência uma obra representativa do repertório orquestral brasileiro do início do século XX, o poema sinfônico⁴ *Uirapurú* (1917) de Villa-Lobos (1887-1959).

⁴ O Poema Sinfônico (ou “bailado”, segundo indicação do próprio compositor) é uma obra de caráter musical baseada em um poema, argumento ou texto literário, geralmente escrito em forma de sinfonia, de um ato só. Segundo classificação organizada

1. O piano de orquestra: *en passant*

A incorporação do piano como parte da orquestra foi resultado de uma evolução de seu papel mais convencional, o de baixo contínuo. Donizetti (1779-1848) não incluía o piano na grade orquestral, mas especificava a utilização deste instrumento para realizar o baixo contínuo nos recitativos de suas óperas (VERA, 2010: 75). Os concertos escritos originalmente para solo de cravo passaram a ser frequentemente executados no piano. Já no classicismo, a escrita para o piano premedita a utilização do mesmo como acompanhamento na orquestração (CASELLA, 1950: 140). Mais adiante, o piano também substitui outros instrumentos, geralmente harpa ou celesta quando não disponíveis, conforme indicações do compositor, como na suíte orquestral *L'Arlésienne*⁵ (1872) de Georges Bizet (1838-1875). Rimsky-Korsakov (1844-1908), em seu tratado *Princípios de Orquestração*⁶, estipula parâmetros para a utilização da celesta ou de sua eventual substituição:

Quando o piano faz parte de uma orquestra, não como um instrumento solo, um vertical é preferível a um grande (...). Na celesta, pequenas placas de aço tomam o lugar das cordas, e os martelos caindo sobre elas produzem um som delicioso, muito semelhante ao glockenspiel. A celesta só é encontrada em orquestras completas; quando não está disponível deve ser substituída por um piano vertical, e não pelo glockenspiel. (RIMSKY-KORSAKOV, 1964: 32, tradução nossa).

Berlioz (1803-1869) foi o primeiro compositor a colocar o piano na grade orquestral (VERA, 2010: 79). Na sexta parte de *Lélio, o retorno à vida*, continuação de sua *Sinfonia Fantástica* (1830), ele utilizou o piano a quatro mãos para acompanhar um “coro de espíritos do ar”. Segundo Berlioz, “nenhum outro instrumento poderia reproduzir um brilho harmonioso de timbres, o qual o piano faz sem dificuldade, e cuja característica da peça exige” (BERLIOZ, 1844: 157, tradução nossa).

pelo próprio Villa-Lobos, há oito composições dele que se encaixam nesta categoria, e que pertencem ao agrupamento que tem interferência folclórica indireta. Os mais famosos, *Amazonas* e *Uirapurú*, ambos bailados sinfônicos com piano na formação orquestral, são baseados em lendas do folclore amazônico (KIEFER, 1981: 44).

⁵ A indicação para tal substituição aparece em todos os movimentos da suíte, com exceção do terceiro, onde apenas violinos, violas e violoncelos compõem a formação orquestral.

⁶ Este tratado data de 1873 e, inacabado, foi revisado e concluído em 1912 por Maksimilian Steinberg (1883–1946), aluno de Rimsky-Korsakov. Sua primeira publicação foi em 1913, em russo, e em 1922 em alemão e inglês.

O piano é novamente empregado na formação orquestral somente dez anos depois, por Glinka (1804-1857), em acordes arpejados e com a harpa, numa tentativa de imitar o *guzlí*⁷. Mais adiante, os compositores Saint-Saëns (1835-1921) e Debussy (1862-1918) usaram o piano a duas e quatro mãos em obras orquestrais, acompanhado ou não de outros instrumentos (VERA, 2010: 81).

No pós-romantismo as aparições do piano como instrumento de orquestra passaram a ser mais frequentes. A orquestração da *Oitava Sinfonia* (1906) de Mahler (1860-1911) incluiu dois pianos, celesta, harmônio e órgão. Alguns compositores passaram a optar pela utilização do piano em substituição à harpa devido às conotações românticas associadas a esta (PISTON, 1955: 346)⁸. O papel do piano era tão relevante que versões para orquestra de câmara de algumas composições mantinham o piano em sua grade. Mas *Petroushka* (1910-11) de Igor Stravinsky (1882-1971) foi a obra que estabeleceu o piano como instrumento integrante da orquestra “no mesmo nível que qualquer outro pertencente a esta formação como, por exemplo, o violino, o oboé ou a trompa” (VERA, 2010: 87, tradução nossa).

Em constante busca por novos timbres, compositores do modernismo passaram a considerar maneiras ainda não ortodoxas de utilização do piano. Charles Ives (1874-1954), por exemplo, utilizou *clusters* na obra para orquestra de câmara *Three places in New England* (1914) e dois pianos com afinações diferentes em *A Symphony: Holidays* (1913).

Alberto Ginastera (1916-1986), Mario Davidovsky (1934-), Leo Brouwer (1939-) e Arturo Márquez (1950-) estão entre compositores da América Latina que incluíram o piano como instrumento integrante da orquestra. No Brasil, Lorenzo Fernandez (1897-1948) também aproveitou o instrumento para a formação orquestral⁹ e Villa-Lobos (1887-1959) utilizou o piano em, pelo menos¹⁰, quarenta de suas composições orquestrais, como pode ser visto no quadro 1.

⁷ Antigo instrumento russo de cordas pinçadas, provavelmente derivado de uma forma bizantina da cítara grega, como uma lira (Gusli. In: *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*, New York: MacMillan Publishers, 1995, V. 7: 855).

⁸ “Some twentieth-century composers have shown a preference for the piano to be used in place of the harp, feeling perhaps that the latter instrument conveyed a certain romantic association they wished to avoid” (PISTON, 1955: 346).

⁹ Uma das obras orquestrais mais famosas de Lorenzo Fernandez é o terceiro movimento da *Suíte Reizado do Pastoreio*, o *Batuque*, onde o piano exerce a função percussiva por quase toda a obra (ver item 2.3, p. 9). Foi escrita uma versão para piano solo desta obra por Souza Lima (1898-1982).

¹⁰ No catálogo *Villa-Lobos e sua obra* (do Museu Villa-Lobos) há um número considerável de obras conhecidas somente pela existência do título, a partir de referências de programas de concertos, e cujas partituras não foram localizadas, o que torna difícil precisar quais instrumentos foram utilizados na orquestração. Assim, não se exclui a possibilidade de um número maior de composições com o piano integrando a orquestra terem sido concebidas por Villa-Lobos.

Gênero	Nome da Obra	Gênero	Nome da Obra
Bachianas	Bachianas Brasileiras nº 2 (1930)	Música para teatro e cinema	O Descobrimento do Brasil – 1ª, 2ª e 3ª suítes (1937) Floresta do Amazonas (1958)
Chôros	Chôros nº 8 (1925) Chôros nº 10 (1926) Chôros nº 12 (1929) Introdução aos Chôros (1929)	Outras obras orquestrais	Dança dos Mosquitos (1922) Verde Velhice (1922) Danças Características Africanas (1916) Rudepoema (1932)
Poemas Sinfônicos	Amazonas (1917) Uirapurú (1917) Caixinha de Boas Festas (1932) O Papagaio do Moleque (1932) Mandú-çarárá (1940) Erosão (1950) Rudá (1951) Odisséia de uma Raça (1953) Gênesis (1954) Madona (1954) The Emperor Jones (1956)	Canções	Historiettes (1920) Epigramas Irônicos e Sentimentais ¹¹ (1921) Três Poemas Indígenas (1926) Poema de Itabira (1943) Big-Ben (1948) Melodia Sentimental (1958) Veleiros (1958)
Aberturas Orquestrais	Alvorada na Floresta Tropical (1953) Overture de L'homme Tel (1952)	Óperas e Operetas	Sinfonia nº 4 (1919) Sinfonia nº 7 (1945) Sinfonia nº 8 (1950) Sinfonia nº 10 (1952) Sinfonia nº 11 (1955) Magdalena (1947) Yerma (1955/56) A Menina das Nuvens (1957)
Fantasia ¹²	Fantasia de Movimentos Mistos (1920/21)	Coro e Orquestra	Canção da Folha Morta (?)

Quadro 1: Obras Orquestrais de Villa-Lobos. Elaborado pelas autoras.

¹¹ Aqui o piano é apresentado pelo compositor como opção para substituição do uso da harpa. Ver item 2.5 – Substituição de instrumentos (p. 11).

¹² No catálogo *Villa-Lobos: sua obra*, esta obra está listada na categoria “IV - Concertos e outras obras para instrumento solista e orquestra” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009: 62)

Exposto este histórico e a inegável presença do piano em diversas obras orquestrais, emerge a questão: como o piano, com uma função solista historicamente reconhecida, participa do corpo orquestral? Quais funções ele vem a exercer quando executado no meio do corpo orquestral?

2. Funções do piano na orquestra

Entendendo como referência à experiência de comunicação musical com o ouvinte, o termo “função” é aqui utilizado para designar a natureza da participação de conteúdo expressivo e significativo, e de elemento base para a expressão musical. O que tomar como base para elencar as possíveis funções do piano de orquestra que possam servir de guia para uma análise relativa a parâmetros interpretativos e premissas dos pensamentos composicionais? Berry ressalta duas questões vitais à compreensão de uma obra musical: “o quanto a música fala, e isso é da natureza de sua linguagem?” e “quais inflexões específicas pode-se dizer que são responsáveis pelo que se entende e se sente?”. Este autor fala ainda que é consideravelmente complexa a decisão a ser tomada pelo intérprete, que deve ser resultado do entendimento da função expressiva básica a ser externada (BERRY, 1987: 2 e 3).

Piston (1955: 341-342) expõe que o principal uso do piano como instrumento de orquestra é o de duplicação; devido à sua qualidade percussiva, pode fazer parte de diferentes grupos de instrumentos e em diversos registros, não sendo frequente a associação do piano a trechos com caráter *legato* ou *sostenuto*, obtendo-se melhores resultados com notas de duração não muito longa. Com variadas possibilidades de utilização, o uso do piano na orquestra pode ser classificado conforme a funcionalidade do instrumento na execução orquestral. As principais funções do piano podem ser designadas como *solo*, efeitos timbrísticos, percussiva, de acompanhamento e de substituição de outros instrumentos (ADLER, 1989: 469). Embora essas funções possam ser caracterizadas individualmente, em alguns trechos podem ser identificadas duas ou mais funções específicas em certas composições ocorrendo conjuntamente, mesmo que diferentes entre si. É essencial que o pianista de orquestra tenha conhecimento das funções do piano e de suas finalidades sonoras e timbrísticas, no contexto das obras, para que possa realizá-las tanto individualmente como conjuntamente, conforme a intenção do compositor averiguada através de análise pianístico-funcional.

2.1. Função *Solo*

Esta função difere do caráter solista de um concerto escrito especificamente para o instrumento acompanhado pela orquestra. Assim, usamos a palavra *solo* para definir um trecho musical onde um contorno melódico, seja ele tema principal da composição, ou não, está sendo executado pelo piano, considerado dessa forma um instrumento *obbligato* da orquestra. Tal função também é caracterizada por relevantes partes de solo, impetuosas e com grande caráter virtuosístico. Segundo Adler (*idem*), nestas partes o timbre particular do piano muitas vezes é usado para fazer contraste com outros timbres orquestrais. Mesmo que se destaquem por sua virtuosidade, estas passagens não caracterizam o instrumento como solista pois, além de não permitirem liberdade do intérprete quanto à agógica ou improvisação, por exemplo, o piano é usualmente colocado em algum lugar no meio da orquestra ou mais atrás.

Há obras nas quais o termo “solo” está indicado no início do trecho musical específico. Cabe ressaltar que a função solo recebe tal designação quando o piano, completamente sozinho, está a cargo de uma melodia principal como, por exemplo, acontece com frequência em *Petrousbka* de Stravinsky. Na figura¹³ seguinte vê-se um exemplo de passagem em que o contorno melódico executado em *solo* pelo piano vem realçado por paralelismo harmônico.

The image shows a musical score for the beginning of section 43 of Stravinsky's Petrousbka. The score is in 2/4 time and marked 'Tempo I. (Allegro giusto.)'. It features four staves: Cor. Angl. (English Horn), Tr. I (Trumpet I), Piano, and V.I. (Violin I). The Piano part is the central focus, showing a virtuosic solo with a complex, rhythmic melody. The other instruments are mostly silent or play simple accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time.

Fig. 1: *Petrousbka* - início da seção 43, onde começa um virtuoso *solo* de piano na Dança Russa.
Fonte: STRAVINSKY (1912: 57).

¹³ As partes originais representadas nas figuras podem ter sido modificadas pelas autoras, para melhor visualização da função em questão.

2.2 Obtenção de efeitos timbrísticos

Nesta função, a participação do piano na orquestração é baseada no aproveitamento da diversidade de timbres que o instrumento oferece. Segundo Olazábal (1981: 107), apesar da homogeneidade dos timbres do piano, não se pode dizer que sejam iguais em todos os registros: os sons graves do piano, por exemplo, possuem muito mais harmônicos do que os sons médios e agudos, cuja transição faz com que o timbre do piano mude constantemente, mesmo que durante um breve instante.

Pode-se versar sobre a função do piano de orquestra como gerador de efeitos timbrísticos por meio de duas vertentes. Uma primeira vertente seria o seu uso para a produção de sensações sonoras, integrando uma textura em segundo plano que prepara o ouvinte para a melodia principal. Em *Uirapurú*, o piano faz parte de uma “paisagem sonora” que ajuda a compor um ambiente que “emula o ruído de uma paisagem tropical”, preparando assim o ouvinte para reconhecer as figurações melódicas que representam o canto do pássaro (SALLES, 2009: 86). O mesmo acontece na *Toccata da Bachianas Brasileiras n.º 2*, também de Villa-Lobos, onde um *ostinato* rítmico cria a sensação do movimento das roldanas de um trem. Também é frequente que ocorra o dobramento de vozes, sem duplicação completa, mas de forma que enfatize um gesto ou movimento global de direcionamento sonoro. De Falla (1876-1946) obtém efeito equivalente de execução em *Noites nos Jardins da Espanha* com o uso do piano dobrando parcialmente a harpa (que executa *glissandi*) conjunto a instrumentos de execução mais ágil como flautas, clarinetes e oboés (RASMUSSEN, acesso em 03/11/2017).

Outra vertente geradora de efeitos timbrísticos é aquela onde a melodia principal é executada no piano e em outros instrumentos, simultaneamente, gerando um efeito sonoro específico e/ou realçando e dando brilho aos instrumentos que estão executando a melodia principal. Neste caso, o piano é mais frequentemente usado nos registros extremos do que nos médios (PISTON, 1969: 362). Tal situação ocorre no 4.º movimento da *Suíte Estancia* de Ginastera, onde as notas do flautim e da flauta são dobradas pelo piano, potencializando os timbres destes instrumentos de sopro, além de acrescentar brilho e destaque à melodia principal.



The image shows a musical score for three instruments: Flauto Piccolo, Flauto, and Pianoforte. Each instrument has a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Flauto Piccolo and Flauto parts are marked with *pp cresc.* and feature a melodic line consisting of eighth notes. The Pianoforte part is also marked with *pp cresc.* and features a bass line consisting of chords. The score is arranged in three systems, with the Flauto Piccolo and Flauto parts on the top two staves and the Pianoforte part on the bottom two staves. The melodic lines of the flutes and the piano part are closely aligned, illustrating the concept of melodic doubling.

Fig. 2: Dobramento de contorno melódico: piccolo, flauta e piano. Fonte: GINASTERA (1943: 44, c. 1-4).

Outro exemplo característico da função de efeitos timbrísticos encontra-se no terceiro movimento da *Sinfonia em Três Movimentos* (1945) de Stravinsky, onde é possível apreciar um efeito que revela semelhanças “desconcertantes” entre os sons do piano e do trombone, tocados no mesmo registro (RASMUSSEN, acesso em 03/11/2017).

2.3 Função Percussiva

Quando a participação do piano na orquestra é basicamente rítmica, em geral dando suporte a outros instrumentos de percussão, tal função é classificada como percussiva. A funcionalidade percussiva do piano é extremamente característica e, frequentemente, está associada a efeitos timbrísticos. Na função percussiva é comum que *tremolos*¹⁴ e acordes dissonantes nos registros graves do piano sejam utilizados em conjunto com tímpanos e bumbo, enfatizando a rítmica percussiva. No *Batuque*, 3º movimento da suíte sinfônica *Reisado do Pastoreio*, Lorenzo Fernandez utiliza esse recurso timbrístico, no qual o piano executa *ostinati* rítmicos da percussão principal (tímpanos, bumbo e caixa) por quase toda esta parte da obra.

Embora a utilização do piano com função percussiva seja geralmente associada a instrumentos de timbres graves, o piano pode ser substituto, contraste ou realce para a marimba, o xilofone ou o vibrafone, fazendo-se soar percussivamente. Tal efeito pode ser encontrado no *Malambo* da *Suíte Estancia*, obra citada

¹⁴ Aqui, se entende por *tremolo* o efeito de execução rápida e repetida de notas ou acordes alternados, equivalente ao rufo nos instrumentos de percussão.

anteriormente, onde o piano inicia ou dá continuidade a *glissandi* realizados pelo xilofone. Neste caso, a função percussiva está associada à obtenção de efeitos timbrísticos e direcionamento do movimento orquestral.

Outra forma de uso do piano com esta função encontra-se em situações musicais em que, mesmo sem o acompanhamento dos instrumentos de percussão, imita ou simula alguns deles. Em *O El Sombrero de Três Picos*, De Falla escreve figurações rítmicas de curta duração na região aguda do piano (Fig. 3) que devem ser tocadas sem o pedal, conforme explicitado pelo compositor; coincidem com os tempos fortes dos compassos, evidenciando-se um "caráter percussivo no qual Falla talvez pretendesse imitar as castanholas" (VERA, 2010: 270, tradução nossa).

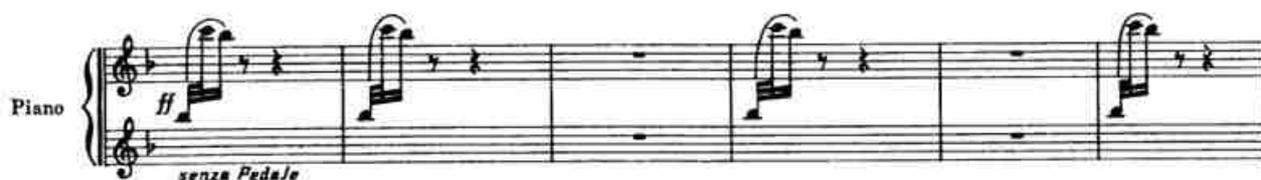


Fig. 3: Figuração rítmica de curta duração, gerando efeito percussivo. Fonte: DE FALLA (1948-19: 82).

2.4 Função Acompanhamento

Nesta função, o contorno pianístico é comumente caracterizado por padrões rítmicos. Por exemplo, no compasso 56 da *Suíte Estancia* é iniciado um *ostinato* na região média do piano com função puramente rítmica, até ser incorporado por toda a orquestra no compasso 72 e, a partir deste ponto, tem sua continuidade no registro agudo. De forma semelhante, no *Chôros n° 8* de Villa-Lobos, os dois pianos, parte da orquestração, entram em destaque encarregados da maioria das figurações de *ostinati*, o que demarca uma nova seção na peça (SALLES, 2009: 220).

Em outras obras ou peças, entretanto, o piano exerce função camerística de acompanhamento, diferenciada da função *solo* porque o piano dobra outros instrumentos, como no caso do início da *Danzón n° 2*, de Arturo Marquez onde o *solo* de clarineta é acompanhado pelas *claves* e cordas em *pizzicatti* que mantêm um padrão rítmico, e pelo piano que, além de dobrar parcialmente as cordas, faz alguns contracantos com a clarineta. Isso é ilustrado na Fig. 4 onde o dobramento das notas do 2º violino encontra-se destacado em verde, e cujo ritmo também é dobrado pelas violas em notas que completam o acorde. As

setas indicam o dobramento da linha dos violoncelos. Os círculos em azul indicam o contracanto com a melodia principal e, em vermelho, o dobramento rítmico com a clarineta em preenchimento harmônico.

The image shows a musical score for the piano part of Uirapurú by Villa-Lobos. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of 'Danção (♩ = 116)'. The piano part is written in the bass clef and includes several annotations: a purple arrow points to the first staff, and another purple arrow points to the cello part below. The piano part has several measures highlighted with green boxes, and some notes are circled in red and blue. The score also includes parts for Clarinet 1, Percussion 1, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo.

Fig. 4: Piano na função de acompanhamento. Fonte: MARQUEZ (1994: 1, c. 1-6); autoras.

Embora em certas obras as funções percussiva e de acompanhamento ocorram de maneira simultânea, e ambas enfatizem aspectos rítmicos, há diferenças entre elas: a função de acompanhamento costuma determinar um padrão rítmico através do uso de *ostinati*, por exemplo, enquanto a função percussiva, geralmente, imita ou dá suporte a instrumentos de percussão.

2.5 Substituição outros instrumentos

O piano também é comumente utilizado para substituir outros instrumentos. Composições e transcrições para orquestra reduzida tornaram-se comuns no início do século XX e o piano viria a substituir a ausência de outros instrumentos. Berlioz empregava constantemente o piano como substituto da harpa quando não disponível, e compositores como Bizet e Tchaikovsky especificavam o uso da harpa *ou* piano na instrumentação de suas grades orquestrais. Celesta, *glockenspiel* e sinos são também exemplos de

instrumentos cuja substituição pelo piano era permitida ou recomendada pelos compositores (VERA, 2010: 78, 153).

3. *Uirapurú* - perspectiva pianístico-funcional

Para melhor entendimento de possíveis utilizações pianístico-funcionais em obras orquestrais, buscou-se escolher exemplos em obras de um compositor que tivesse considerável produção usando o piano neste contexto. Para este artigo optou-se por destacar exemplos de funções do piano na orquestra no poema sinfônico *Uirapurú* do compositor Villa-Lobos.

Vera (2010), em sua tese de doutorado sobre funções comunicativas do piano de orquestra, cita Villa-Lobos como um dos primeiros compositores que introduziram o piano como instrumento de orquestra. O autor elenca dezenove obras sinfônicas em que este compositor utiliza o piano, a celesta e até mesmo piano preparado, utilização diferenciada que ocorreu doze anos antes de John Cage fazê-la¹⁵ (VERA, 2010: 95). Com este reconhecido exemplo na produção nacional, após concisa abordagem sobre ideias, influências e processos de criação desse compositor, serão indicados exemplos pianístico-funcionais na obra *Uirapurú*, poema sinfônico de Villa-Lobos composto em 1917, que contempla variados exemplos de funcionalidade do piano, foco desta investigação.

3.1 Villa-Lobos: o compositor

Nascido no Rio de Janeiro foi considerado, ainda em vida, um dos músicos mais importantes de sua época. Sua obra foi influenciada por seus contatos com músicos populares, por peregrinações ao interior do Brasil em busca das raízes do folclore brasileiro e pelo contato com músicos europeus em suas idas ao velho continente. Todo este arsenal de experiência fez de Villa-Lobos um expoente do nacionalismo musical, fato este que contribuiu fortemente para a universalização da música brasileira. Salles (2009: 13), entretanto, acredita que "se Villa-Lobos é muitas vezes considerado 'o maior compositor das Américas', esse rótulo carece de substância". Por exemplo, a maior parte dos textos disponíveis sobre os processos composicionais

¹⁵ John Cage (1912-1992) foi o compositor norte-americano de música experimental a quem foi atribuída a invenção do piano preparado. Esse título é, provavelmente, dado a Cage por ter composto mais de trinta obras para piano preparado (NICHOLLS, 2002: 80).

de Villa-Lobos tem natureza biográfica e grande ênfase nos aspectos folclóricos. Assim, certos aspectos de sua maneira de compor são, amiúde, encarados como "confusos, caóticos e desprovidos de interesse", uma vez que não se formalizou modelo de composição villalobiano, diferente de seus contemporâneos europeus (SALLES, 2009: 13).

As primeiras composições camerísticas e sinfônicas de Villa-Lobos foram resultado de sua instrução musical inicial formal e curta, período em que assimilou as técnicas do Romantismo através do estudo de formas musicais, contraponto e harmonia. Posteriormente, obras suas manifestam grande influência da escola francesa, através de alusões a obras de Debussy e Cesar Frank, assim como aspectos composicionais similares a existentes na orquestração de Wagner e Stravinsky (*ibidem*: 21-25). De fato, o poeta Manoel Bandeira relata que Villa-Lobos rotulou a *Sagração da Primavera* de Stravinsky como a maior emoção musical de sua vida (sítio eletrônico do museu Villa-Lobos, 2017, acesso em novembro de 2017).

Muito embora influências estrangeiras estejam presentes na obra de Villa-Lobos, a maior parte da sua produção musical tem marcas extremamente nacionalistas e *Uirapurú*, adentrada neste artigo, é uma dessas obras. Nas palavras do próprio compositor: "Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho mordaza na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que eu transponho instintivamente para tudo que escrevo" (sítio eletrônico do museu Villa-Lobos, acesso em novembro de 2017).

Grande parte de sua vasta obra sinfônica é composta a partir de temas folclóricos, regionais ou mesmo paisagens brasileiras. As obras orquestrais, principalmente as da segunda fase composicional de Villa-Lobos, apresentam fértil manipulação de texturas e construção resultante de paisagens sonoras (SALLES, 20109: 86). Há três grupos composicionais distintos no seu repertório sinfônico: os Poemas Sinfônicos, as Bachianas e os Chôros¹⁶, que englobam significativa representatividade de tópicas¹⁷ da música nacionalista brasileira. Pertencendo à primeira fase¹⁸ do repertório sinfônico de Villa-Lobos, repleta de variados exemplos

¹⁶ Poema sinfônico é uma obra de caráter musical baseada em um poema, argumento ou texto literário, geralmente escrito em forma de sinfonia em um ato; as Bachianas Brasileiras são um compilado de nove obras inspiradas na obra de J. S. Bach, que representam uma mistura de diferentes ambientes harmônicos de algumas regiões do Brasil ao estilo barroco; os Chôros são um conjunto das "diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular", segundo Villa-Lobos (KIEFER, 1981: 110), que se compõem de dezesseis obras que abrangem diversas formações, instrumentos *solo*, música de câmara e grandes formações como, por exemplo, o *Chôros n.º 13* para duas orquestras e banda.

¹⁷ Tópicas são "pedaços" de gêneros, estilos ou gestos musicais concernentes a uma musicalidade, selecionados e realocados, funcionando como "textos dentro de textos" (PIEDADE, 2017: 276). Para uma visão geral sobre a perspectiva das tópicas no repertório nacional, ver Piedade, 2017: 277-278.

¹⁸ As influências estrangeiras nas composições de Villa-Lobos são divididas em quatro fases; a primeira fase, segundo Salles, vai de 1900 a 1917, onde os diálogos acontecem com Wagner, Cesar Frank e Debussy.

para o cerne deste estudo, seguir-se-ão considerações sobre a obra *Uirapurú* e uma análise pianístico-funcional.

3.2. *Uirapurú*

O poema sinfônico *Uirapurú*, composto em 1917, teve sua base literária escrita pelo próprio Villa-Lobos e figura entre 25 de suas composições do gênero e, na época em que foi criada, esteve entre as peças de preferência do público brasileiro (MARIZ, 1977: 126). Apresenta características transitórias entre as tendências franco-wagnerianas (que estariam na base de sua iniciação musical formal) e o modernismo (de Stravinsky e Vãrese) que o compositor conheceu em Paris (SALLES, 2009: 25). Nela é montado um vívido retrato do ambiente da selva brasileira e seus habitantes naturais – os índios – contando a história de um pássaro que se transforma em um belo índio, disputado pelas índias que o encontram e que é mortalmente atingido por uma flecha, em ataque por um feio índio enciumado. Torna-se invisível ao retornar à sua condição de pássaro e dele se ouve apenas o canto que desaparece no silêncio da floresta (VOLPE, 2009: 35). Vera (2010: 95) comenta a precocidade do uso do piano de orquestra em Villa-Lobos; de fato, o *Uirapurú*, uma das primeiras obras sinfônicas do compositor, já tem o piano presente em sua orquestração.

3.2.1. Funções do piano

Dentre as funções que o piano exerce na orquestra, elencadas nesta investigação, quatro foram destacadas na obra *Uirapurú*.

a) Função *solo*

Esta função está presente na seção em que o canto do *Uirapurú* está em destaque (compassos 135 ao 143). Enquanto o contorno para a mão esquerda ao piano ajuda a construir um fundo para a paisagem sonora pretendida pelo compositor, a mão direita faz intervenções no registro extremo agudo do instrumento, pontilhando a melodia principal (flauta). Esta figuração é repetida na seção 8 (compassos 177 a 184).

The image displays a musical score for the piece "O canto do Uirapurú" (Song of the Uirapurú) by Villa-Lobos. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flc. (Flute), Fis. I (Flute I), Obs. II (Oboe II), Xyl. (Xylophone), Tam Tam, Piano (Right Hand), and B. (Bass). The title "O canto do Uirapurú" and its English translation "Song of the Uirapurú" are written above the Flute I staff. The piano part (right hand) features several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *ppp* (pianissimissimo) with the instruction "con pedale" and "graves basses" in the lower register, and *f* (forte) for a "Solo" section in the upper register. The score shows various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins.

Fig. 5: Intervenções *solo* do piano, mão direita. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 31, c. 135-137).

b) Efeitos Timbrísticos

No primeiro compasso, a orquestra está dividida em dois grupos que executam gestos globais de direcionamento sonoro contrários. O registro agudo do piano, celesta, xilofone, glockenspiel e primeiros violinos, executam um *glissando* descendente, enquanto o registro grave do piano acompanha os trombones, as violas e os violoncelos em um *glissando* ascendente¹⁹. Este direcionamento sonoro é repetido no compasso 68, após uma pausa geral da orquestra, reexpondo material idêntico ao da introdução.

¹⁹ Santos (2015) chama esse efeito de “mancha sonora”, devido às diferentes subdivisões rítmicas (noninas, septinas e sextinas nas flautas, clarinetas e fagotes, respectivamente) e escalas utilizadas conjuntamente à velocidade de dinâmica da figuração.

The image displays a page of a musical score for the orchestral work 'Uirapurú' by Heitor Villa-Lobos. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Flauta), Clarinet in B-flat (Clarinete in Bb), Horn I and II (Trombones I and II), Trumpet (Trompa), Trombone (Trombone), Piano (Piano), Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, and Cello (Cello). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score shows a melodic line that ascends from a lower register in the lower instruments and descends into a higher register in the upper instruments, illustrating the 'opposite sound movements' mentioned in the caption. The piano part is particularly prominent, showing a wide range of notes and dynamics.

Fig. 6: Gestos globais com movimentos sonoros opostos entre registros graves e agudos. Fonte: VILLA-LOBOS (1948:3, c. 1).

Outro gesto sonoro em um grande *glissando* ascendente é executado no compasso 62 e repetido no 129 pelo piano, celesta e harpas, apoiando piccolo, flautas, oboés e clarinetas que executam uma escala ascendente.



Fig. 7: Gesto sonoro global ascendente. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 15, c. 62).

No compasso 134, o contorno no registro grave do piano está dobrando o do contrabaixo, em gradação sonora *pianissimo* e com pedal. Mesmo sendo um *ostinato* das notas Dó#, Ré e Fá, o resultado sonoro é tão nebuloso que dificilmente pode-se considerar que a função do piano aqui seja de acompanhamento rítmico. A exploração dos timbres da região grave do piano auxilia na construção de uma paisagem sonora sombria, o que sugere ruídos constantes, por vezes indistintos, presentes na floresta. Este *ostinato* dura por nove compassos, até o final dessa seção, momento em que o canto do *Uirapurú* está em destaque. Este mesmo procedimento é repetido do compasso 177 ao 184.



Fig. 8: Ostinato rítmico em semicolcheias: Dó#, Ré e Fá, região grave do piano, dobrando contrabaixos. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 31, c. 134-136).

Do compasso 332 ao 334 o piano faz dobramento às clarinetas em uma escala ascendente e, com a celesta, realça o diálogo que ocorre entre flauta e clarineta, dos compassos 335 ao 338.

The image displays a musical score for measures 332 to 338. It includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Clarinet 1 (Cl. 1), Celesta, and Piano. The Piano part features a prominent ascending scale. The Flute and Clarinet parts have a melodic dialogue. The Celesta and Piano parts provide harmonic support. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and tempo markings like 'rall.' and 'poco'.

Fig. 9: Dobramento de escala ascendente e realce timbrístico no diálogo entre clarinetes e flauta.

Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 76-77, c. 334-341).

No *Adagio* final, do compasso 376 em diante, o piano realiza dobramento do contorno das cordas, em acordes dissonantes, o que cria um clima de tensão sonora e uma sensação de fatalidade que seria amenizada sem esse recurso, mas sem perder a sutileza e a imaterialidade da atmosfera criada para a conclusão desta obra.

The image shows a musical score for a piano and string ensemble. The piano part is at the top, with two staves. Below it are the string parts: Violins I and II, Viola, Violoncello (Cello), and Double Bass. The piano part is written in a way that it often plays the same notes as the string parts, effectively doubling them. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

Fig. 10: Piano dobrando o contorno das cordas. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 89-90, c. 377-381).

c) Função percussiva

Do compasso 29 ao 51 o piano e instrumentos graves da orquestra reforçam os tímpanos em intervenções figuradas por uma colcheia ou semínima antecipada por uma *apoggiatura* de colcheia em *fortissimo*. Esta figuração é característica percussiva do toque duplo de baquetas e aparece sempre no segundo tempo do compasso, deslocados em relação à melodia principal (violinos), gerando certa instabilidade rítmica. Isso aparece novamente na reexposição desta seção entre os compassos 96 e 118.

The image shows a musical score for timpani and piano. The timpani part is at the top, with four staves. Below it is the piano part, with two staves. The piano part is written in a way that it often plays the same notes as the timpani part, effectively doubling it. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

Fig. 11: Dobramento dos tímpanos e graves da orquestra. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 8-9, c. 29-35).

Nos compassos 144 e 145 o piano e todos os instrumentos de tessitura mais grave da formação orquestral executam um *ostinato* com os tímpanos, a tuba e os contrabaixos. Esse *tutti* dos graves é repetido após um *rallentando*, reinstituindo o *tempo* inicial desta seção.

The image displays a musical score for measures 144 and 145 of Villa-Lobos' Uirapurú. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Trompa II & Tuba (Tuba II & Tuba), Tímpanos (Timp.), Contrabaixo (Contrabaixo), Piano (Piano), Violoncelo (Vcl.), and Violão (Violão). The piano part is marked with a forte dynamic (ff) and the instruction 'tutti'. The other instruments play a rhythmic ostinato pattern. The time signature is 3/4.

Fig. 12: Piano em *tutti* com os graves da orquestra - caráter percussivo.
Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 33, c. 144-145).

O piano volta a apoiar a percussão no grande *tutti* final (c. 362) onde novamente, junto aos instrumentos graves da orquestra, realiza a mesma figuração rítmica dos tímpanos.

The image displays a musical score for the low instruments of an orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Basses I, C. Bass, Tuba II, Timpani, Piano, Violins I, and Basses. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the basses and tuba, and a more complex pattern in the piano and strings. Dynamics include *ff* and *f*.

Fig. 13: Instrumentos graves da orquestra em suporte à percussão.

Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 86-87, c. 362-364).

d) Função de acompanhamento

A seção 9 de ensaio (c. 185) inicia com um *ostinato* rítmico simples: a repetição de apenas uma mesma nota com duração de dois tempos, que continua por 38 compassos. Este *ostinato*, que é o responsável pela estabilidade rítmica do trecho, inicia-se com piano, harpas e celesta; o piano toca os dois primeiros compassos (185 e 186) e, após uma pausa de 3 compassos retorna e permanece, sozinho, fazendo o *ostinato* até o final da referida seção, com assistências ocasionais de harpas, celesta, *glockenspiel* e *chimes*.

9 Meno mosso e calmo (come prima)

Fig. 14: Início do *ostinato* do piano. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 43, c. 185-188).

O procedimento anterior é repetido a partir do compasso 341 onde, além da harpa, há participações ocasionais de violas e violoncelos nesse *ostinato*. O *ostinato* do piano muda de figuração rítmica no compasso 354, mantendo-se constante nos quatro seguintes, conforme a figura 15.

Fig. 15: Continuação do *ostinato* do piano na reexposição e mudança da figuração rítmica. Fonte: VILLA-LOBOS (1948: 81-82, c. 352-357).

4. Considerações finais

Conforme o exposto vê-se que as possibilidades de utilização do piano como instrumento de orquestra são amplas e diversas, havendo uma gama de possibilidades de exploração timbrística e de efeitos sonoros que podem ser realizados.

Dessa forma, faz-se necessário que o pianista de orquestra tenha conhecimento global da grade orquestral e das concepções sonoras do compositor da obra em trabalho, em cada uma das funções nas quais o piano vai exercer como parte integrante da grade orquestral, requerendo grande empenho no estudo da obra a ser executada.

O conhecimento sobre as funções do piano de orquestra permite ao instrumentista, enquanto músico de orquestra, mais objetivamente alcançar um desempenho eficiente das qualidades pianístico-funcionais. Saber diferenciar ou associar as funções pianísticas contribui para um desempenho arguto por parte do músico em questão, atinente às intenções do compositor.

São amplas as possibilidades de exploração do repertório brasileiro, pois em somente uma obra, do início do ciclo de composições orquestrais de Villa-Lobos, o poema sinfônico *Uirapurú*, foi possível detectar-se expressivos exemplos de características funcionais no uso do piano como instrumento de orquestra.

Destarte, vê-se a importância de investigação artística voltada ao piano/pianista de orquestra e repertório correlato, pois a pesquisa ainda concentra parte considerável de produção científica voltada para desempenho pianístico em contexto solo ou camerístico. Desta forma, o assunto é relevante não somente para pianistas, mas para músicos em geral que busquem melhor compreensão das possibilidades de uso do piano. Pode-se considerar ainda escassa a produção científica que aborde aspectos funcionais do piano de orquestra.

AGRADECIMENTOS

Ao Departamento de Música, ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina e aos colegas de área pelo apoio e incentivo à produção artística e acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2ª ed. New York: Norton, 1989.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Translated by Theodore Front. New York: Dover Publications Inc., 1991.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. 2. ed. New York: Dover Publications, 1987.
- CASELLA, Alfredo e MORTARI, Virgilio. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Tradução de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- DE FALLA, Manuel. *El Sombrero de Tres Picos*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921.
- DE FALLA, Manuel, NOMMICK, Yvan e COLLINS, Chris. *Noches en Los Jardines de España: impresiones sinfónicas para Piano y Orquesta*. Edición Facsímil De Los Manuscritos Fundamentales Del Archivo Manuel De Falla Y Del Archivo De Valentín Ruiz-Aznar. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2006.
- GINASTERA, Alberto. *Dances from Estancia Op. 8*. New York: Boosey & Hawkes, 1941.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna, 1977.
- MARQUEZ, Arturo. *Danzón n° 2*. New York: Peermusic Classical, 1998.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
- NICHOLLS, David. *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- OLAZÁBAL, Tirso de. *Acústica Musical y Organología*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1981.
- PIEIDADE, Acácio T. C. *Uma Análise do Prelúdio da Bachianas Brasileiras n° 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade*. In: SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (orgs.) *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017: 273-289.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. 5ª imp. London: Victor Gollancz Ltd., 1969.
- RASMUSSEN, Karl Aage; LAURSEN, Lasse. *Idiomatic Orchestra*. Translated by Thilo Reinhard. Disponível em: <<http://theidiomaticorchestra.net>>. Acesso em: 03 nov 2017.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicas em Uirapurú (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.
- STRAVINSKY, Igor. *Petroushka: a burlesque in four scenes*. 1ª ed. Milan: G. Ricordi, 1949.

VERA, Miguel Ángel Leiva. *La consolidación del piano como instrumento orquestral desde la perspectiva de la comunicación musical: Petrouchka de Stravinsky, obra paradigmática, y su influencia em El Sombrero De Tres Picos de Falla y El Mandarín Maravilloso de Bartók*. Tese (Doutorado). Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga. Málaga, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapurú*. New York: Associated Music Publishers Inc., 1948.

VOLPE, Maria Alice. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapurú. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, nº 29: 31-36, agosto de 2009.