

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

MIDIÃ ROSA CABRAL

**O PIANO DE ORQUESTRA E UTILIZAÇÕES EM VILLA-LOBOS: UIRAPURÚ,
BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2 E CHÔROS Nº 8**

Dissertação apresentada no Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, Subárea: Interpretação e Criação Musical.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Bernardete Castelan Póvoas

Florianópolis - SC

2018

Cabral, Midiã Rosa

O PIANO DE ORQUESTRA E UTILIZAÇÕES EM VILLA-LOBOS: UIRAPURÚ, BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 E CHÔROS N° 8 / Midiã Rosa Cabral. - 2018. / n 89 p.

Orientadora: Póvoas, Maria Bernardete Castelan

Dissertação (Mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. Piano de Orquestra. 2. Funções do Piano. 3. Qualidades
Pianístico-Funcionais. 4. Desempenho Pianístico. 5. Villa-Lobos. I. Póvoas. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da Biblioteca Central/UEDESC, com os dados fornecidos pela autora

MIDIÃ ROSA CABRAL

O PIANO DE ORQUESTRA E UTILIZAÇÕES EM VILLA-LOBOS: UIRAPURÚ,
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 E CHÔROS N° 8

Dissertação apresentada no Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música, Subárea: Interpretação e Criação Musical.

Banca Examinadora:

Orientadora:



Professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

Membro:



Professor Dr. Guilherme Antônio Sauerbromm de Barros (UDESC)

Membro:



Professora Dra. Ana Cláudia de Assis (UFMG)

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de todas as coisas, pelo dom da música e pela infinita misericórdia.

À minha querida família, meus pais e irmãos, que sempre me apoiaram para que eu alcançasse meus objetivos.

À minha orientadora, Profª. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas pela paciência e insistência, pelos conselhos, pela competência, pelo exemplo de professora e artista, pelo colo, pelas risadas. Se não impossível, seria extremamente difícil concluir esta fase com outrem que não fosse essa orientadora de tremendo gabarito e talento.

Aos meus irmãos de Curitiba, Samuel Júnior e Sidnei Pereira que muito ouviram, muito disseram e muito me apoiaram.

À minha melhor amiga, Paula, que riu minhas risadas, chorou minhas lágrimas e não me deixou pirar.

Ao meu amado amigo, Walter, por todo acolhimento e mecenato.

À Profª. Ana Maria de Oliveira Ramos, que me fez acreditar na minha música.

Ao maestro Jorge Scheffer, pela oportunidade de integrar a Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa, pelas reflexões, pelos conselhos.

Aos queridos amigos que a UDESC me deu, Keisy Peyerl e nossos cafês, Rafael Friesen e nossos bate-papos, Arílton Júnior e nossas aventuras em terras estranhas.

Aos técnicos administrativos Thiago Bratti Schmidt (PPGMUS) e Célia Maria da Silva (SECEPG), sempre tão queridos e prestativos.

Aos Comandantes do Segundo Centro Integrado de Defesa Aérea e Controle do Tráfego Aéreo, sem o apoio dos quais seria impossível completar essa formação.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desse processo.

"A música dá alma ao universo, asas à mente, voo à imaginação e vida a tudo!" **(Platão)**

RESUMO

Esta pesquisa investiga o piano de orquestra e execuções características; discorre sobre o piano como instrumento integrante da orquestra, considerando sua utilização em obras orquestrais e incorporação à grade orquestral. Para este tipo de execução pianística os compositores exploram possibilidades as quais, algumas, encontram sentido apenas quando executadas em conjunto; como instrumentista de orquestra, o pianista está sujeito a ajustes de desempenho que raramente são necessários durante a prática do repertório *solo*. Um breve histórico do piano de orquestra é apresentado, sob a ótica de sua utilização como instrumento integrante da mesma, e não solista, sintetizando a utilização deste instrumento por alguns compositores. São elencadas funções e maneiras de utilização do piano na orquestra, observações que este repertório em particular exige para a realização do mesmo e singularidades da escrita e efeitos timbrísticos, possibilitando uma melhor compreensão da função do instrumento, como referência para a execução interpretativa de composições de natureza equivalente. Uma análise, ao final, de três obras de Villa-Lobos demonstra, através da grade orquestral, exemplos pianístico-funcionais em repertório sinfônico.

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

ABSTRACT

This research is about the orchestral piano and performance in this instrument use; discusses about the piano as an integral instrument of the orchestra, considering its use in orchestral works and incorporation into the orchestral grid. For this type of piano performance composers explore possibilities which someone just find meaning when performed together; as an orchestral instrumentalist, the pianist is subjected to performance adjustments that are rarely required during solo repertoire practice. A brief history of the orchestral piano is presented, from the perspective of its use as an integral instrument and not a soloist, synthesizing the use of this instrument by some composers. The functions and ways of using the piano in the orchestra are listed, particularities that this specific repertoire demands for the accomplishment of the same and singularities of the writing and timbre effects, allowing a better understanding of the instrument's function, as reference for the interpretative execution of compositions of nature equivalent. At last, an analysis of three works of Villa-Lobos shows, using the score, pianistic and functional examples in the symphonic repertoire.

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

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Solo</i> de piano em <i>Petrushka</i>	32
Figura 2: Dobramento de contorno melódico.	33
Figura 3: Figuração rítmica de curta duração	34
Figura 4: Acompanhamento do solo de clarineta.	35
Figura 5: Solos de piano na mão direita	40
Figura 6: Gestos globais com movimentos sonoros.	41
Figura 7: Gesto sonoro global ascendente.	42
Figura 8: Solos de piano na mão direita	43
Figura 9: Dobramento de escala ascendente	43
Figura 10: Dobramento dos instrumentos de cordas.	44
Figura 11: Dobramento dos tímpanos e graves da orquestra	45
Figura 12: <i>Tutti</i> dos graves da orquestra	45
Figura 13: Graves da orquestra em suporte à percussão	46
Figura 14: Início do <i>ostinato</i> do piano	47
Figura 15: Continuação do <i>ostinato</i> do piano	47
Figura 16: Intervenções de celesta e piano	49
Figura 17: Reforço timbrístico de violoncelos e contrabaixos	50
Figura 18: Dobramento de celesta e clarineta	50
Figura 19: Celesta e oboé em uníssono	51
Figura 20: Piano reforçando cordas	51
Figura 21: Dobramento de fagotes e contrabaixos	52
Figura 22: Uníssono de flauta, piano e violas	53
Figura 23: Piano dobrando violoncelos e contrabaixos	53
Figura 24: Grande gesto orquestral descendente	54
Figura 25: Acordes dissonantes executados por madeiras, metais, cordas e piano	55
Figura 26: Aceleração rítmica escrita	56
Figura 27: Piano, fagote, violoncelos e contrabaixos	57
Figura 28: <i>Ostinato</i> rítmico do piano	58
Figura 29: Dobramento em <i>ostinato</i> das cordas, feito pelo piano	58
Figura 30: <i>Ostinato</i> com consistência rítmica.	59
Figura 31: <i>Ostinato</i> melódico na mão esquerda do piano	60
Figura 32: Solos de piano, clarineta baixo e saxofone alto	62
Figura 33: Intervenções de celesta ao solo de violoncelo	62
Figura 34: Início de trecho <i>solo</i> com características virtuosísticas	63
Figura 35: Passagem <i>solo</i>	64
Figura 36: Cromatismo alternando alturas na mão direita do piano	64
Figura 37: Diminuição da atividade solo no piano	65
Figura 38: Trecho <i>solo</i> do piano A	65
Figura 39: Primeira participação do piano na obra	66
Figura 40: <i>Tutti</i> de cordas e metais, com piano B	67
Figura 41: <i>Glissando</i> de celesta, piano B e harpa	67
Figura 42: Melodia principal de clarinetas e violino, e intervenções da celesta	68
Figura 43: <i>Glissandi</i> de flautas, pianos e harpa.	68
Figura 44: Dobramento de oboé e flautim.	69
Figura 45: Piano B dobrando harpa, fagotes e tubas.	69
Figura 46: Pianos A B com mesma função e escrita diferente	70
Figura 47: Gesto sonoro ascendente de flautas, clarinetas e piano	70

Figura 48: Reforço da melodia principal	71
Figura 49: Piano B reforçando harpas e violinos	72
Figura 50: Piano A dobrando contra fagote, trombones e contrabaixos	72
Figura 51: Dobramento de fagotes, pela mão esquerda do piano B	73
Figura 52: Piano dobrando as notas das cordas.	73
Figura 53: Gesto sonoro ascendente de clarinetas, piano e harpa.....	74
Figura 54: Piano reforçando metais da harmonia.	74
Figura 55: Piano B e celesta dobrando metais no <i>tutti</i> final	75
Figura 56: Piano A em sequências rítmicas diversas.	76
Figura 57: Piano A fazendo marcação	76
Figura 58: <i>Clusters</i> no piano B	76
Figura 59: <i>Tremolos</i> na mão direita do piano B.	77
Figura 60: <i>Solo</i> de clarineta baixo com intervenções camerísticas do piano	77
Figura 61: Pianos A e B dobrando linha melódica de violoncelos e contrabaixos	78
Figura 62: <i>Ostinatos</i> nos pianos A e B.....	78
Figura 63: Sequência de notas repetidas na mão direita do piano A e mão esquerda pontuando a cada dois tempos.	79
Figura 64: <i>Ostinato</i> do piano A.....	79
Figura 65: <i>Hemiolas</i> na mão direita no acompanhamento do piano A	80
Figura 66: Harpa e piano A iniciando um longo <i>ostinato</i>	80
Figura 67: Início sequência de 8 ^{as} no piano A	81

LISTA DE ABREVIATURAS

B.	Bass (Contrabaixos)	Hns.	Horns (Trompas)	Trg.	Triângulo
B.D.	Bass Drum (Bombo)	Matr.	Matracas	Tymp.	Tímpanos
Bsns.	Bassoons (Fagotes)	Ob.	Oboé	Vc.	Violoncelos
C. Bsn.	Contra fagote	Ott.	Ottavino (Flautim)	Vcello	Violoncelos
C. Fag.	Contra fagote	P.	Piatti (Pratos)	Vle.	Violas
C. Ingl.	Corne Inglês	Pf.	Pianoforte	Vln.	Violinos
C.B	Contrabaixos	Pic.	Piccolo (Flautim)	Vni.	Violinos
Cb.	Contrabaixos	Pist.	Piston (Trompete)	Vno.	Violinos
Cél.	Celesta	R. r.	Reco-reco	Xuc.	Xucalhos (Chocalhos)
Chcl.	Chocalhos	Rg.	Raganella	Xyl.	Xylophobe (Xilofone)
Cl. B.	Clarinet Baixo	Sax.	Saxofone		
Clar.	Clarinet	Sopr. Sax.	Saxofone Soprano		
Cls.	Clarinetas	Sxf. B	Saxofone Barítono		
Cors.	Corno (Trompa)	Sxf. T.	Saxofone Tenor		
Cym.	Cymballs (Pratos)	T. -t.	Tam-tam		
E.H.	English Horn (Corne Inglês)	Timp.	Tímpanos		
Fag.	Fagote	Tmb.	Tamburo		
Fl.	Flauta	Tmb. A	Tamburo Acuto		
Fl ⁱⁿ	Flautim	Tmbl.	Tamburello (Tamborim)		
G. C.	Gran Cassa (Bumbo)	Tp.	Tímpanos		
Glock.	Glockenspiel	Trb.	Trombone		
Gnz.	Ganzá	Trbn.	Trombone		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 UMA RETROSPECTIVA – INSTRUMENTOS DE TECLADO	23
1.1 UM INSTRUMENTO PREDECESSOR – O CRAVO	23
1.2 ASCENSÃO AO PIANO.....	24
1.3 A ORQUESTRA MODERNA E O RESSURGIMENTO DOS TECLADOS	25
2 O PIANO DE ORQUESTRA	27
2.1 FUNÇÕES DO PIANO NA ORQUESTRA.....	29
2.1.1 Função Solo	31
2.1.2 Obtenção de efeitos timbrísticos	32
2.1.3 Função Percussiva	34
2.1.4 Função de Acompanhamento	35
2.1.5 Substituindo outros instrumentos	36
3 PIANO DE ORQUESTRA EM VILLA-LOBOS: UIRAPURÚ, BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2 E CHÔROS Nº 8	37
3.1 VILLA-LOBOS: O COMPOSITOR	37
3.2. OBRAS SINFÔNICAS	38
3.2.1 Poemas Sinfônicos	39
3.2.1.1 Uirapuru.....	39
3.2.1.2 Funções do piano	40
a) Função <i>solo</i>	40
c) Função percussiva.....	44
d) Função de acompanhamento	46
3.2.2 Bachianas Brasileiras	47
3.2.2.1 Bachianas Brasileiras nº 2	48
3.2.2.2 Funções do piano	49
a) Função <i>solo</i>	49
b) Efeitos timbrísticos	49
c) Função percussiva.....	55
d) Função de acompanhamento	56
3.2.3 Chôros	60
3.2.3.1 Chôros nº 8	61

3.2.3.2 Funções do piano	61
a) Função <i>solo</i>	62
b) Efeitos timbrísticos	66
c) Função percussiva	75
d) Função de acompanhamento	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

Falando-se em execução pianística, a principal atenção é voltada ao conhecimento e prática do repertório *solo*¹, o que pode restringir o desempenho do músico para algumas formas de atuação. O intérprete fica sujeito a um repertório escolhido com base nos programas de concursos e conservatórios de música, muitas vezes condicionado a padrões estéticos e musicais, em formato de concerto. Assim, a experiência musical do pianista, na maioria das vezes, não envolve práticas com outros instrumentistas, tendo como consequência dificuldades de entrosamento quando em situação de execução conjunta. (BARROS, 1998, p. 50, 58).

Obras para grupos de câmara, onde um considerável número de duos é formado por um instrumento acompanhado pelo piano têm apresentado um considerável número de pesquisas e propostas de estudos. Quando ofertada como disciplina da grade curricular dos cursos de formação, a música de câmara é uma das poucas disciplinas nas quais o pianista tem acesso à prática de repertório em duos ou grupos. O piano, por ser um instrumento harmônico que viabiliza a execução de redução de grades orquestrais e de coro, exige a prática e especialização dos pianistas como colaboradores. Nesses tipos de práticas, as decisões de execução a serem tomadas diferem em função dos instrumentistas, cantores ou coro; o pianista se vê obrigado a fazer ajustes de intensidade, a conseguir diferentes sonoridades, a adaptar-se em função do equilíbrio sonoro, entre outros (*Ibidem*, p. 51).

Sob uma perspectiva histórica, os instrumentos de teclas (cravo, órgão, etc.) estiveram presentes em praticamente todo grupo ou orquestra de câmara no período barroco, servindo como guia e base para o canto, e na realização do baixo contínuo. Em virtude da ampliação das formações orquestrais e a potência sonora cada vez maior dos instrumentos, sua utilização foi sendo gradativamente abandonada. Com o surgimento do piano e sua rápida popularização, sua utilização na orquestra durante o período clássico e por grande parte do romântico passou a ser como instrumento solista: Mozart, por exemplo, escreveu vinte e sete concertos desse gênero. Esse tipo de composição explorava aspectos técnicos e virtuosísticos:

“a exigência técnica que o repertório predominantemente clássico e romântico impôs ao instrumentista e a concorrência gerada pelo surgimento em grande escala de virtuosos de alto nível, sujeitaram o intérprete a muitas limitações.” (BARROS, p. 54-55).

¹ Entende-se aqui como repertório *solo* aquele dedicado à execução individual ou em grande destaque em um conjunto, como Concertos para Piano e orquestra.

No final do século XIX, a mudança do pensamento composicional orquestral conduziu a novas possibilidades sonoras: idealizaram-se orquestras maiores e timbricamente mais abrangentes, que reproduzissem mais holisticamente o pensamento dos compositores. Assim, passou-se a utilizar o piano como instrumento integrante da orquestra, embora tenha se consolidado como instrumento orquestral apenas posteriormente, nos séculos XX e XXI (VERA, 2010, p. 88). Com o piano integrando a orquestra, foram também incorporados o cravo, a celesta e o órgão que são, na maioria dos casos, executados pelo pianista titular da orquestra.

Os compositores passam, então, a explorar diversas possibilidades de execução pianística, algumas das quais só fazem sentido na execução conjunta como, por exemplo, quando o piano é usado para dobrar o contorno melódico de outros instrumentos, para acompanhamento rítmico, para conseguir efeitos timbrísticos ou com funções percussivas. Dessa forma, o pianista está sujeito a ajustes que raramente são necessários durante a prática do repertório *solo*, entre eles: o desafio de dosar a liberdade de sua interpretação, tanto dos trechos *solo* quanto nos trechos em conjunto, com a regência e a interpretação do maestro que, no caso da orquestra, é a base para a execução instrumental geral; a adaptação à contagem de muitos compassos de espera, o que dificilmente é contemplado em práticas camerísticas, por exemplo; a necessidade de estudo da grade orquestral, de modo a compreender as intenções sonoras do compositor em cada trecho e em cada função possível do piano, seja solista, percussiva, de acompanhamento, entre outras; a necessidade de adaptação a outras técnicas de instrumentos como cravo, órgão, celesta, entre outros, que não são tocados usualmente por um pianista com formação focada em piano *solo*, mas certamente serão utilizados por um pianista de orquestra (MOITA, 2016, CONVEP²).

Usado melodicamente, reforçando a harmonia ou mesmo com cunho percussivo, são muitas as formas de execução pianística propostas nos repertórios orquestrais. Por exemplo, em obras dos períodos romântico e pós-romântico como *Printemps* (1887) de Debussy, *Petrushka* (1910/11) e *Kolokola* (1913) de Rachmaninoff, *Suor Angelica* (1917) de Puccini e a *Sinfonia em 3 Movimentos* (1942/45) de Stravinsky, entre outras, a função do piano na orquestração é parte essencial. Vera (2010), falando sobre a função comunicativa do piano na orquestra, cita as obras *O Mandarim Maravilhoso* (1918/24) de Béla Bartók e *El sombrero de tres picos* (1874) de Manuel de Falla e mostra que há horizontes a serem explorados com a investigação desse repertório, uma vez que o piano tem sido pouco estudado como instrumento integrante da

² O CONVEP (Congresso Virtual de Estudo de Piano) é um seminário de piano *online* onde pianistas e educadores são convidados a dar palestras sobre desempenho, ensino, experiência profissional e outros temas ligados ao estudo e prática pianística.

orquestra, em comparação com outros instrumentos (p. 343). Diante de tal perspectiva, pode-se dizer que situação equivalente ocorre de com relação ao repertório brasileiro: existem obras no repertório sinfônico nacional com características pianístico-funcionais idiomáticas. Assim, esta pesquisa elenca funções e maneiras de utilização do piano na orquestra, tendo como referência obras do repertório brasileiro.

Esta dissertação constitui-se de três capítulos. Inicialmente será apresentada uma retrospectiva sobre o uso de instrumentos de teclado com integrantes da orquestra. O segundo capítulo traz uma breve reflexão sobre parâmetros interpretativos e comunicativos da execução musical, utilizando-os como base para elencar funções do piano como instrumento integrante da orquestra. De forma a valorizar a produção nacional, no terceiro capítulo são apresentadas análises pianístico-funcionais de três obras sinfônicas de ciclos distintos de composições de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), usadas como referência, onde funções específicas do piano de orquestra são apontadas e comentadas. A análise da grade orquestral com foco na parte do piano depreende uma melhor compreensão da função do instrumento e oferece parâmetros de referência para a execução interpretativa de outras composições de natureza equivalente.

Ao final, serão expostas algumas convergências entre as funções analisadas nas três obras exploradas, mostrando conexões entre a interpretação relacionada a resultados sonoros citando exemplos comparativos de outras obras. Pretende-se que esta pesquisa mostre singularidades da funcionalidade do piano de orquestra em Villa-Lobos, fomentando a valorização do repertório nacional, além de fornecer material referencial técnico e interpretativo para pianistas, compositores, demais músicos e pesquisadores acadêmicos.

1 UMA RETROSPECTIVA – INSTRUMENTOS DE TECLADO

Uma das formas de compreender a presença do piano como instrumento integrado à orquestra é pelo percurso de seus predecessores. A evolução da função dos mesmos, em virtude de mudanças sofridas na estrutura e concepção dos instrumentos, é um norte para o entendimento não apenas do distanciamento do piano de orquestra durante um considerável período da história da música, como também do seu retorno à mesma.

1.1 UM INSTRUMENTO PREDECESSOR – O CRAVO

O cravo tem seu som produzido por um mecanismo de pinçamento de cordas, através do acionamento de teclas. Inicialmente, apresentava uma construção bem simples, com apenas um manual (teclado) e, relativamente, pouca tensão nas cordas. Posteriormente, o uso de cordas mais longas assim como o aumento de tensão das mesmas, somado à utilização de uma caixa mais pesada – que potencializava a ressonância do instrumento – foram o estopim para uma série de revoluções na construção dos cravos; assim, obteve-se a versão “moderna” com dois manuais, diversos conjuntos de cordas, pedais e registros. Por ser propício para a realização do baixo contínuo em volume sonoro com os outros instrumentos da orquestra é, provavelmente, o instrumento de teclas mais presente nas composições para orquestra do Barroco.

O baixo contínuo, uma parte de baixo instrumental com uma escrita cifrada, permite que o instrumentista realize a harmonia, improvisando uma linha melódica ou simplesmente preenchendo a harmonia com os acordes apropriados à progressão. Essa linha do baixo é também frequentemente executada em conjunto com algum instrumento do baixo da orquestra, e o seu uso era muito comum acompanhando solistas em concertos, missas, oratórios. Esse tipo de utilização dava ao cravista certa liberdade melódica, permitindo-o demonstrar sua virtuosidade improvisando, desde que respeitasse a harmonia indicada pela cifragem.

O barroco foi o período no qual começou a formalização da ideia da orquestra. Anteriormente, não havendo partes ou partituras elaboradas para formações instrumentais específicas, os instrumentistas limitavam-se ao dobramento das partes dos cantores (ADLER 1989, p. 4). A razoável potência sonora e a facilidade de execução de notas simultâneas permitiam que todas as vozes fossem tocadas no cravo. Muitas vezes, o maestro conduzia a orquestra ao cravo, de maneira que alguns ideais de orquestração da época incluíam a utilização de dois cravos, um para a realização do baixo contínuo e outro para o maestro.

Durante todo o período barroco o cravo esteve largamente presente nas formações orquestrais, entretanto, com a evolução das técnicas de construção dos instrumentos e a frequente busca por novos timbres, o cravo acabou sendo suplantado pela evolução do pensamento orquestral. A função do maestro ao cravo como regente tornou-se obsoleta e o uso do acompanhamento do cravo foi, aos poucos, abandonado (DORIAN, 1981, p. 175). Haydn (1732-1809), por exemplo, deixou de usar o baixo cifrado numa das formas mais populares de composição orquestral da época, as Sinfonias.

1.2 ASCENSÃO AO PIANO

Embora o cravo seja tido como antecessor do piano, o princípio mecânico do piano é mais parecido com o do clavicórdio, instrumento no qual as cordas são percutidas por tangentes que permanecem em contato com as mesmas – o que podia influenciar até mesmo na afinação das notas, dependendo da força aplicada para a produção do som. O clavicórdio, entretanto, por suas dimensões e mecânica tem capacidade de produção de volume sonoro menor o que, apesar de sua popularidade e portabilidade, o manteve afastado das formações orquestrais.

Depois de algumas singulares invenções com configurações parecidas com a do cravo, como a espineta oval – cuja disposição das cordas aumentava a potência sonora, mantendo o tamanho ‘portátil’ – no final do século XVII o italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) inventou um “*arpicembalo del piano e forte*”, conforme nota escrita por Federigo Meccoli, em uma cópia do livro *Le institutioni harmoniche*³, de Gioseffo Zarlino (1517-1590). Este instrumento tinha as cordas golpeadas por martelos por meio do acionamento das teclas, de maneira que era possível fazer variações dinâmicas. Paulatinamente, o uso do novo instrumento sobrepôs-se ao cravo.

Com os avanços tecnológicos resultantes da Revolução Industrial (1760-1820/40), a fabricação dos pianos teve maior desenvolvimento, principalmente no tangente à mecânica e à otimização da construção do instrumento: foi criado o mecanismo de duplo escape, conseguindo mais velocidade para o toque; foi aumentado o número de cordas por teclas, assim como o número de oitavas, que subiu de 5 – no período do classicismo – para mais de 7 nos pianos modernos; foi criado o pedal *una corda*, que deslocava todo o teclado (e, conseqüentemente, os martelos) para que tocassem em menos cordas, mudando o timbre do

³ Publicado em Veneza em 1558, apresenta uma síntese das diferentes teorias musicais da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, bem como vários métodos de composição utilizados no século XVI.

instrumento, entre outras inovações que trouxeram as mais diversas possibilidades de execução instrumental (VERA, 2010, p. 49).

O piano, graças ao grau de perfeição alcançado pelos fabricantes, pode ser considerado a partir de dois pontos de vista: tanto como um instrumento da orquestra, como uma pequena orquestra completa por si só (BERLIOZ, 1904, p. 153). Munido de uma versatilidade sem precedentes, o piano passou a acumular diversos papéis. Vera (2010) e Mundin (2009) destacam entre estes: interpretação para o público (como solista, na música de câmara, integrante da orquestra, acompanhador de vozes ou instrumental, em grupos de música popular, no cinema mudo, etc.); co-repetidor (em óperas ou balés, substituindo a orquestra); ferramenta pedagógica (empregado pelo docente em aulas de harmonia, composição, solfejo, etc.); ferramenta auxiliar (na composição ou direção orquestrais, executando reduções na preparação de instrumentistas ou cantores solistas, ou de coros; entre outros.

1.3 A ORQUESTRA MODERNA E O RESSURGIMENTO DOS TECLADOS

A incorporação do piano como parte da orquestra foi uma evolução gradual de seu papel mais convencional 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, p.75). Assim, como parte da orquestra, o piano passa a ser utilizado em produções musicais como óperas, cantatas e balés. Juntamente ao piano, são também agregados à formação orquestral outros instrumentos de teclas, como o órgão e a celesta. Em seu tratado *Princípios de Orquestração* de 1873, Rimsky-Korsakov (1844-1908), 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*⁴ (p. 32: tradução nossa).

⁴ “When the piano forms part of an orchestra, not as a solo instrument, an upright is preferable to a grand, but to day the piano is gradually being superseded by the celesta, first used by Tchaikovsky. In the celesta, small steel plates take the place of strings, and the hammers falling on them produce a delightful sound, very similar to the *glockenspiel*. The celesta is only found in full orchestras; when it is not available it should be replaced by an upright piano and not the *glockenspiel*” (RIMSKY-KORSAKOV, *Principles of Orchestration*, 1873, p. 32).

Percebe-se certo zelo em explorar os aspectos timbrísticos do piano, assim como efeitos sonoros diversos que possam ser executados nesse instrumento. Destarte, se faz necessário que o pianista de orquestra tenha conhecimento global da grade orquestral e das concepções sonoras do compositor, em cada uma das funções que nas quais o piano se apresentar em determinada obra.

2 O PIANO DE ORQUESTRA

Considerando que a incorporação do piano como parte da orquestra foi um desenvolvimento de seu papel de baixo contínuo como acompanhamento de recitativos em algumas óperas cômicas italianas (VERA, 2010, p. 75), depois disso, os concertos escritos originalmente para solo de cravo passaram a ser também executados no piano; compositores relevantes do classicismo têm uma considerável produção de concertos para piano e orquestra – Mozart, por exemplo, tem vinte e sete composições deste tipo. Algumas dessas obras premeditam a utilização do piano como instrumento orquestral, como na *Adagio* do Concerto para piano nº 5 de Beethoven, "onde o piano acompanha a orquestra [que, aparentemente foi] pensado para uma espécie de celesta atual" (CASELLA, 1950, p. 140). Já no romantismo o piano também era empregado para substituir outros instrumentos (geralmente harpa ou celesta), quando não disponíveis, conforme indicações do compositor.

Berlioz (1803-1869) foi o primeiro compositor a colocar o piano na grade orquestral (AUBERTI, 1959, p. 43-4; VERA, p. 79). Na sexta parte de *Lélio, o retorno à vida*, continuação de sua *Sinfonia Fantástica* (1830), ele usa um piano a quatro mãos para acompanhar um coro de espíritos do ar. Segundo Berlioz (1844), “nenhum outro instrumento poderia reproduzir um brilho harmonioso de timbres, o qual o piano faz sem dificuldade, e cuja característica da peça exige”⁵ (p.157: tradução nossa).

O piano é novamente empregado na formação orquestral somente dez anos depois, por Glinka (1804-1857), numa tentativa de imitar o *guzli*⁶, com a harpa, em acordes arpejados. Mais adiante, os compositores Saint-Saëns (1835-1921) e Debussy (1862-1918) empregam o piano em obras orquestrais, utilizando também a quatro mãos, acompanhado ou não de outros instrumentos (VERA, p. 81).

No pós-romantismo as aparições do piano como instrumento de orquestra apresentam-se mais frequentes. A orquestração prevista por Mahler (1860-1911) em sua *Oitava Sinfonia* (1906) incluía nos teclados celesta, harmônio, órgão e dois pianos. Alguns compositores passaram a optar pela utilização do piano em vez da harpa, devido às conotações românticas ainda associadas a esta (PISTON, 1955, p. 346). O papel do piano era tão relevante que versões

⁵ “No other instrument could produce such a harmonious glimmering of tones, which the piano renders without difficulty, and which the sylph-like character of the piece requires” (BERLIOZ, *Treatise on Instrumentation*. Translated by Theodore Front, p. 157).

⁶ 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, p. 855).

para orquestras menores de algumas composições mantinham o piano em sua grade⁷. Em constante busca por novos timbres, os compositores do modernismo passam a considerar maneiras não ortodoxas de utilização do piano, como Charles Ives (1874-1954) que utiliza *clusters* na obra para orquestra de câmara *Three places in New England* (1914), e dois pianos com afinações diferentes em *A Symphony: Holidays* (1913). Rued Langgaard (1893-1952) incorpora importantes inovações, no que diz respeito ao uso do piano de orquestra, em suas composições: em sua obra *Sfærernes Musik*⁸ (1916-18) há indicações para tocar diretamente nas cordas do piano, uma utilização ainda muito à frente de sua época.

Pode-se dizer, entretanto, que *Petrushka*⁹ é a obra que estabelece 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, p. 87, tradução nossa). Os guias instrumentais da orquestra moderna designam um instrumentista de teclado que executa a parte do piano, celesta, órgão ou cravo na composição da orquestra, podendo ser necessário mais de um instrumentista quando se faz uso simultâneo desses instrumentos na execução da peça o que foi usado por muitos compositores modernos em suas obras orquestrais.

Alguns compositores da América Latina e Central como Alberto Ginastera (1916-1986), Mario Davidovsky (1934-) e Leo Brouwer (1939-) também usaram o piano como instrumento integrante da orquestra. No Brasil, Lorenzo Fernandez (1897-1948) também aproveitou o instrumento para a formação orquestral e Villa-Lobos (1887-1959), cuja obra sinfônica foi escolhida como base de exemplos nessa pesquisa, utilizou o piano em, pelo menos¹⁰, quarenta composições nesse tipo de formação instrumental, como exposto no quadro a seguir:

⁷ Com os grandes custos de montagem e manutenção de grandes orquestras, para as quais era direcionado o repertório do final do Romantismo e no início do Pós-romantismo, algumas composições foram reescritas para orquestras menores, ou "de câmara" (VERA, 2010, p. 70).

⁸ “*Música das Esferas*”, a estreia dessa obra foi em 1921, na Alemanha; compositor de origem dinamarquesa, Langgaard não viu sua obra ser estreada em seu próprio país, o que só aconteceu em 1969, dezessete anos após a morte do compositor (NIELSEN, 2016).

⁹ *Petrushka* é um balé burlesco composto em 1910-11 pelo compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971).

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.

Quadro 1 - Obras de Villa-Lobos com o piano integrando a orquestra

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-çárará (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 ⁸ (1921) Três Poemas Indígenas (1926) Poema de Itabira (1943) Big-Ben (1948) Melodia Sentimental (1958) Veleiros (1958)
		Sinfonias	Sinfonia nº 4 (1919) Sinfonia nº 7 (1945) Sinfonia nº 8 (1950) Sinfonia nº 10 (1952) Sinfonia nº 11 (1955)
Aberturas Orquestrais	Alvorada na Floresta Tropical (1953) Overture de L'homme Tel (1952)	Óperas e Operetas	Magdalena (1947) Yerma (1955/56) A Menina das Nuvens (1957)
Fantasia ⁹	Fantasia de Movimentos Mistos (1920/21)	Coro e Orquestra	Canção da Folha Morta (?)

Fonte: elaborado pela autora.

2.1 FUNÇÕES DO PIANO NA ORQUESTRA

Mesmo integrando a orquestra, pode-se dizer que o piano, assim como os instrumentos de teclados semelhantes a este, ainda é visto com certo individualismo, o que é muito natural uma vez que, salvo pontuais exceções, é um instrumento único, executado por um músico apenas. Raros são os instrumentos que apresentam tal individualidade no contexto orquestral. Assim, ainda é pouco explorado pelos pesquisadores; por exemplo, não há livros de excertos orquestrais para piano, tipo de publicação tão comum para outros instrumentos de orquestra. Sob essa perspectiva, levanta-se a questão: como funciona o piano orquestral? A que o pianista de orquestra deve atentar ao executar esse tipo de repertório? Que funções o piano ostenta na execução orquestral?

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, 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 futura análise quanto a parâmetros interpretativos e premissas dos pensamentos composicionais?

Além de diversos trechos *solo* para o piano que aparecem em composições orquestrais, os parâmetros do som: altura, intensidade, duração e timbre são uma interessante base através da qual pode-se buscar funções específicas as quais os instrumentos orquestrais exercem para a produção sonora, aplicando-se esses conceitos à funcionalidade pianística. Começando pelo parâmetro altura, o piano é um instrumento altamente versátil devido à sua tessitura, o que torna possível a duplicação, praticamente, de qualquer linha melódica. Assim, aproveita-se a parte timbrística também, podendo a execução de linhas melódicas conjuntas, em uníssono ou não, próximas ou afastadas, alterar o resultado sonoro, uma vez que cada região do piano possui um timbre diferente (ver página 32 – Obtenção de Efeitos Timbrísticos). E, como citado anteriormente, devido ao desenvolvimento do instrumento, é possível obter-se também uma grande variação de intensidade, conseguindo-se considerável diferença entre a menor e a maior dinâmica resultante possível. Em termos de duração, sendo um instrumento também com características percussivas, cujo som é produzido pelo golpe de martelos nas cordas, não é possível manter a continuidade sonora da mesma forma que os instrumentos de cordas e sopros; assim, não é frequente a associação do piano a trechos com caráter *legato* ou *sostenuto* (PISTON, 1955, p. 344). Com variadas formas de utilização, o uso do piano na orquestra pode ser classificado conforme a funcionalidade do instrumento na execução orquestral.

Segundo Adler (1989, p. 469), as funções do piano de orquestra são designadas como *solo*, efeitos timbrísticos, percussiva, de acompanhamento e de substituição de outros instrumentos. Embora estas funções possam ser reconhecidas individualmente, alguns trechos podem ser identificados como tendo duas ou mais funções específicas: embora diferentes entre si, em algumas composições estas funções vigoram conjuntamente. Logo, é ideal que o pianista esteja ciente dos objetivos e contextos em que estão inseridas as funções, para que possa realçá-las individualmente e conjuntamente, conforme a intenção do compositor averiguada através de análise pianístico-funcional do trecho especificado.

Faz-se, entretanto, necessário determinar o que tal análise leva em consideração. Dunsby e Whitall (2011) afirmam que a recepção da música pode ser representada de maneira enfática através de técnicas analíticas relacionadas à partitura como uma estrutura real (p. 19).

“Uma partitura é potencialmente expressiva na sua performance como o é inerentemente boa, ruim ou indiferente na sua qualidade - a ser julgada por aqueles que se tornam familiares com tal obra. (...) Análise é uma disciplina nova, e até hoje seu maior ponto fraco não é que seus resultados sejam imaturos, no sentido de malformados, mas sim que eles são esquemáticos” (DUNSBY e WHITTALL, 2011, p. 19).

Não tendo sido encontrados referências para uma análise de natureza funcional, a proposta desta investigação e consequente análise visa identificar aspectos da escrita musical para a parte do piano, considerando a partitura como um todo, buscando identificar um efeito musical a ser obtido uma vez, quanto tocando em conjunto, deve-se considerar o resultado sonoro do todo e como o individual influenciará no coletivo. Através da observação da grade orquestral é que será possível identificar com quais instrumentos o piano atua simultaneamente, estabelecendo assim sua função para o trecho, o que dará suporte para uma execução musical coerente para o pianista de orquestra.

Cotrel (2017), sobre a performance em grandes orquestras, defende que a performance deve ser resultado da interação entre partitura, maestro e orquestra (p.190-1); entretanto, sendo o maestro apenas um líder, é responsabilidade do instrumentista a execução consciente da partitura.

2.1.1 Função *Solo*

Esta função difere do caráter solista de um concerto escrito especificamente para o instrumento acompanhado pela orquestra, sendo o piano considerado dessa forma um instrumento *obbligato*¹¹ da orquestra.. Assim, a palavra *solo* é aqui utilizada com duas conotações. Uma delas é para definir as passagens onde o tema principal da composição está sendo executado pelo piano; outra, é quando o piano intervém sobre a melodia principal completamente sozinho, com contorno melódico diferente de qualquer outro instrumento.

Essa função geralmente é caracterizada por relevantes partes de solo impetuosas e com grande caráter virtuosístico. Segundo Adler (1989), nessas partes o timbre particular do piano muitas vezes é usado para fazer contraste com outros timbres orquestrais. Estas passagens, mesmo que se destaquem por sua virtuosidade, não caracterizam o instrumento como solista

¹¹ *Obbligato* é uma parte de acompanhamento instrumental executada, obrigatoriamente, por um determinado instrumento musical. Antigamente, indicava uma passagem musical que deveria ser executada exatamente como estava escrita, sem nenhuma mudança ou improvisação (Obbligato. In: The New Grove, Dictionary of Music & Musicians, New York: MacMillan Publishers, 1995, V. 18).

pois, além de não permitir 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.

Faz-se importante frisar que esta função recebe essa designação tanto quanto o piano, sozinho, está a cargo da melodia principal como, por exemplo, acontece frequentemente em *Petrushka*, de Stravinsky (Figura 1¹²); ou quando está intervindo sobre a melodia principal e sua participação seja individual, ou seja, não há outro instrumento que substitua ou faça a mesma parte do piano. Geralmente, a partitura vem com a indicação "*Solo*" escrita no início do trecho específico.

Figura 1 - Solo de piano em *Petrushka*.

The image shows a musical score for the beginning of the Russian Dance from *Petrushka*. The score is for measures 43-45. The tempo is marked 'Tempo I. (Allegro giusto.)'. The instruments shown are Cor. Ingl., Tr. I., Piano, and V.I. The piano part is marked 'subito' and 'con sord.'. The piano part features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, while the other instruments are mostly silent or have simple accompaniment.

Fonte: STRAVINSKY, Igor. *Petrushka: a burlesque in four scenes – First scene: Russian Dance*, 1912, p. 57; autora.

2.1.2 Obtenção de efeitos timbrísticos

Nesta função, a execução pianística se baseia no aproveitamento de timbres oferecidos pelo piano. Segundo Olazábal (1981), 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 em um breve instante.

Pode-se versar sobre a função do piano de orquestra como gerador de efeitos timbrísticos por meio de duas vertentes. Uma é o seu uso para a construção ou sensações sonoras, construindo uma textura em segundo plano que prepara o ouvinte para a melodia principal. Em *Uirapuru*, de Villa-Lobos, o piano faz parte de uma “paisagem sonora” que ajuda

¹² Para maior praticidade e melhor aproveitamento de espaços, as vozes dos instrumentos em pausa durante todo o trecho ilustrado foram retiradas desta e das imagens subsequentes.

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, p. 86). O mesmo acontece na Toccata de sua Bachianas n° 2, 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; em Noites nos Jardins da Espanha, De Falla obtém esse efeito de execução com o uso do piano dobrando parcialmente a harpa (que executa *glissandos*), conjunto a instrumentos de execução mais ágil (flautas, clarinetes, oboés) (RASMUSSEN, s/d, acesso em 03 de novembro de 2017).

Outra forma designada como 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, p. 362). Isto acontece no 4° movimento da Suíte Estância, de Ginastera, onde as notas do flautim e da flauta são dobradas *ipsis literis* pelo piano, acrescentando brilho e destacando a melodia principal (Figura 2).

Figura 2 - Dobramento de contorno melódico: piccolo, flauta e piano.

Fonte: GINASTERA, Alberto. Suíte “Estância” - IV. Danza Final (Malambo), 1941-43, p. 44; autora.

Outro exemplo interessante é a Sinfonia em Três Movimentos de Stravinsky, onde é possível apreciar um interessante efeito que revela semelhanças desconcertantes entre os sons do piano e do trombone, tocados no mesmo registro, no terceiro movimento (RASMUSSEN, acesso em 03 de novembro de 2017).

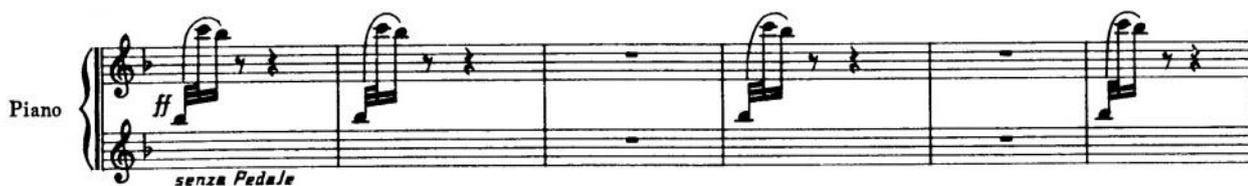
2.1.3 Função Percussiva

Quando exerce função basicamente rítmica, geralmente dando suporte a outros instrumentos de percussão, classificamos tal função como percussiva. A utilização do piano nessa função é extremamente característica e frequentemente está associada a funções de efeito timbrístico. Nessa função, é comum que acordes dissonantes e *tremolos* nos registros graves sejam utilizados em conjunto com tímpanos e bumbo, enfatizando a rítmica percussiva. Na suíte sinfônica *Reisado do Pastoreio*, Lorenzo Fernandez usa essa técnica no 3º movimento – *Batuque*, no qual o piano executa por quase todo o trecho *ostinatos* rítmicos da percussão principal (tímpanos, bumbo e caixa).

Embora a utilização do piano com função percussiva esteja geralmente associada aos instrumentos de timbres graves, o piano pode ser substituto, um contraste ou um realçador para a marimba, o xilofone ou o vibrafone, fazendo-se soar percussivamente; esse efeito pode ser claramente observado no *Malambo* (ob. citada), onde o piano começa, continua ou serve de base para os *glissandos* realizados no xilofone. Observe-se que, neste caso, esta função é associada à obtenção de efeitos timbrísticos que promove a sensação de direcionamento do movimento orquestral.

Outra forma de uso do piano com esta função é sem o acompanhamento dos instrumentos de percussão mas imitando alguns deles. Em *O Chapéu de Três Pontas*, De Falla escreve para o piano figuras rítmicas agudas e secas (Figura 3), que devem ser tocadas sem o pedal, conforme explicitado pelo compositor, e que coincidem com os tempos fortes dos compassos, evidenciando-se um "caráter percussivo no qual Falla talvez pretendesse imitar as castanholas" (VERA, 2010, p. 270).

Figura 3 - Figuração rítmica de curta duração, na região aguda do piano, imitando o efeito estridente de castanholas.



Fonte: DE FALLA, Manuel. *El sombrero de três picos*, 1917-19, p. 82; autora.

2.1.4 Função de Acompanhamento

Geralmente, nesta função, o piano ficará a cargo de determinar padrões rítmicos. Na suíte Estância (ob. citada, p. 25) observa-se um *ostinato* na região média do piano e iniciado no compasso 56, com função puramente rítmica, até ser incorporado por toda a orquestra no compasso 72, onde o piano continua o *ostinato*, mas na região aguda. De forma semelhante, no Chôros n° 8 de Villa-Lobos, os pianos entram em destaque e são responsáveis pela maioria das próximas figurações em *ostinatos*, o que demarca uma nova seção na peça (SALLES, p. 220).

Entretanto, em outras peças, o piano exerce função de acompanhamento camerística. Essa é diferenciada da função *solo* pois 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 *pizzicato*, que mantêm um padrão rítmico, e pelo piano que, além de dobrar parcialmente as cordas, faz alguns contracantos com a clarineta (Figura 4).

Figura 4 - Acompanhamento do solo de clarineta, com dobramento das cordas e contracantos com a melodia principal.

The image displays a musical score for the piece 'Danzón' by Arturo Marquez. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the Clarinet part is marked 'Solo' and 'mf cantabile'. Below it, the Claves part is marked 'mp'. The Piano part is also marked 'mp'. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked 'pizz.' and 'p'. The Violin I part is marked 'Danzón (♩ = 116)'. The Contrabass part is marked 'p'. The score shows the Clarinet solo and its accompaniment by Claves, Piano, Violin II, Viola, and Violoncello.

Deve-se procurar diferenciar a utilização do piano como função percussiva e como função de acompanhamento ainda que, em certas obras, as mesmas ocorram simultaneamente, sobretudo porque ambas usualmente enfatizam aspectos rítmicos da execução das obras. Todavia, observa-se que a função de acompanhamento costuma determinar um padrão rítmico, através do uso de *ostinatos* por exemplo, enquanto a função percussiva busque imitar ou dar suporte a instrumentos de percussão.

2.1.5 Substituindo 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 utilizava constantemente o piano como substituto da harpa quando não disponível e compositores como Bizet e Tchaikovsky especificavam na instrumentação de suas grades orquestrais a utilização da harpa *ou* piano. Celesta, glockenspiel e sinos são exemplos de outros instrumentos cuja substituição pelo piano era permitida ou recomendada pelos compositores¹³ (VERA, 2010, p. 78, 153).

Conforme o exposto sobre tais funções pianísticas, constata-se quão amplas e diversas são as possibilidades de utilização do piano como instrumento de orquestra. O estudo e o conhecimento sobre as funções do piano de orquestra permitem ao instrumentista, enquanto músico de orquestra, mais objetivamente alcançar um desempenho eficiente das qualidades pianístico-funcionais¹⁴. Saber diferenciar ou associar as funções pianísticas contribui para um desempenho arguto do instrumentista, atinente às intenções do compositor.

¹³ Ver também obra citada “Principles of Orchestration”, 1873, p. 32, de Rimsky-Korsakov.

¹⁴ O termo “qualidades pianístico-funcionais” refere-se ao conjunto de características inerentes às funções do piano e os resultados sonoros obtidos em uma obra orquestral.

3 PIANO DE ORQUESTRA EM VILLA-LOBOS: Uirapurú, Bachianas Brasileiras nº 2 e Chôros nº 8

Para entendimento de características pianístico-funcionais em obras orquestrais, considerando o pensamento composicional, buscou-se escolher exemplos em obras de um compositor brasileiro que tivesse considerável produção usando o piano neste contexto.

Falando sobre funções comunicativas do piano de orquestra, Vera (2010, p. 95) cita Villa-Lobos como um dos primeiros compositores que introduziu o piano como instrumento de orquestra e elenca dezenove de obras sinfônicas as quais este compositor incluiu piano, celesta e, inclusive, piano preparado, utilização esta última que ocorreu doze anos antes de John Cage fazê-la¹⁵.

Com este reconhecido exemplo na produção nacional, algumas obras de Villa-Lobos foram escolhidas para exemplificar o uso orquestral do piano. Após breve abordagem sobre ideias, influências e processos de criação desse compositor, serão indicados exemplos pianístico-funcionais nas obras Bachianas Brasileiras nº 2, Uirapuru e Chôros nº 8, cada uma pertencente a um distinto ciclo composicional do autor.

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, influenciada por seus contatos com músicos populares, por suas peregrinações em busca das raízes do folclore brasileiro e pelo contato com músicos europeus em suas idas ao velho continente, fez de Villa-Lobos um expoente do nacionalismo musical o que contribuiu fortemente para a universalização da música brasileira. Salles (2009, p. 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 de Villa-Lobos tem natureza biográfica e grande ênfase nos materiais do folclore. Assim, certos aspectos de sua maneira de compor são, por

¹⁵ Para Obras Sinfônicas de Villa-Lobos, ver o Quadro 1 (p. 23). Chama-se de piano preparado qualquer utilização/execução pouco ortodoxa do instrumento e seus mecanismos como, por exemplo, colocar objetos entre as cordas, mudar a afinação do instrumento, tocar as cordas com os dedos (pinçando-as) entre outros. 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, p. 80). Um caso em Villa-Lobos do que pode ser considerado "piano preparado" é a utilização de papeis nas cordas do piano no Chôros nº 8, apesar de não haver especificações sobre este uso, sendo apenas indicado na grade orquestral que se coloque e retire os papeis das cordas.

muitas vezes, encarados como "confusos, caóticos e desprovidos de interesse", uma vez que não se formalizou modelo de composição villalobiano, diferente de seus contemporâneos europeus.

As primeiras composições camerísticas e sinfônicas de Villa-Lobos foram resultado de sua curta instrução musical formal, período em que estudou formas musicais, contraponto e harmonia, e assimilou técnicas do Romantismo. Observa-se aspectos composicionais similares aos presentes na orquestração de Wagner e Stravinsky, assim como grande influência da escola francesa, através de alusões a obras de Debussy e Cesar Frank (SALLES, p. 21-25). De fato, o poeta Manoel Bandeira relata que Villa-Lobos rotulou a "Sagração da Primavera" como a maior emoção musical de sua vida (sítio eletrônico do museu Villa-Lobos, 2017, s/a).

Mesmo com as influências estrangeiras presentes em sua obra inicial, a maior parte da produção musical de Villa-Lobos apresenta forte cunho nacionalista. 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 mordaca 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).

3.2. OBRAS SINFÔNICAS

Dentre sua vasta obra sinfônica, na presente pesquisa são trazidas como referências obras dentre Poemas Sinfônicos (ou Bailados, segundo indicação do próprio compositor), Bachianas e Choros, todas compostas a partir de temas folclóricos, regionais ou mesmo paisagens brasileiras. As obras orquestrais, principalmente as da segunda fase composicional de Villa-Lobos, apresentam grande manipulação de texturas e construção resultante de paisagens sonoras (SALLES, p. 86). No repertório sinfônico deste compositor, dentre os três estilos composicionais supracitados, distintos entre si em função de suas peculiaridades formais, serão observadas peculiaridades pianístico-funcionais no contexto orquestral.

Tendo em perspectiva o resultado sonoro esperado sob a ótica composicional, assim como as particularidades dos estilos de cada obra, identificar-se-ão exemplos de cada função pianística presente nas obras escolhidas, assim como os meios e materiais usados pelo compositor no trato do piano a fim de obter determinados resultados sonoros específicos.

3.2.1 Poemas Sinfônicos

Obra de caráter musical baseada em um poema, argumento ou texto literário, o poema sinfônico é geralmente escrito em forma de sinfonia, de um ato só. Segundo classificação organizada pelo próprio Villa-Lobos, há oito composições dele que se encaixam nesta categoria¹⁶, e que pertencem ao agrupamento que tem interferência folclórica indireta. Os mais famosos, Amazonas e Uirapuru, ambos bailados sinfônicos com piano na formação orquestral, são baseados em lendas do folclore amazônico. Compostos no mesmo ano, ambos apresentam características atonais e, no caso mais específico de Uirapuru, pode-se identificar estruturas bitonais e politonais (KIEFER, 1981, P. 44). Estando entre as primeiras obras orquestrais do compositor, apresentam aspectos representativos da natureza e folclore brasileiro, não somente na escrita musical, como também na utilização de instrumentos tipicamente brasileiros como reco-reco, coco, etc. (*Ibidem*, p. 46).

Embora Amazonas e Uirapuru sejam poemas sinfônicos, são “irmãs gêmeas diametralmente opostas” (MARIZ, 1977, p.125). Enquanto o Uirapuru mostra novos timbres, instrumentos típicos, mesmo que utilizados ainda com certa parcimônia, e uma estrutura harmônica razoavelmente convencional, Amazonas é acentuadamente programática, com muitos efeitos orquestrais, combinações inovadoras de timbres e uma “definitiva libertação tonal” (*Ibidem*, p. 126).

3.2.1.1 Uirapuru

O Uirapuru é um poema sinfônico composto em 1917, cuja base literária também foi escrita por Villa-Lobos, sendo na época umas das peças preferidas do público brasileiro (MARIZ, 1977, p.126). Apresenta características transitórias entre as tendências franco-wagnerianas (que são a base de sua iniciação musical formal) e o modernismo (de Stravinsky e Varèse) que o compositor conheceu depois, em Paris (SALLES, p. 25). 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 é flechado mortalmente 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, p. 35). Vera (2010, p. 95) comenta a precocidade do uso do piano de

¹⁶ A relação dessas obras foi apresentada em palestra realizada em 12 de novembro de 1970, no V Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos (NOBREGA, 1970, p. 20-25). Vale ressaltar que, embora tenha sido composta no mesmo ano de Uirapuru, não aparece citada na relação.

orquestra em Villa-Lobos; de fato, o Uirapuru, uma das primeiras obras sinfônicas do compositor, já tem o piano presente em sua orquestração.

3.2.1.2 Funções do piano¹⁷

Em o Uirapuru, o piano exerce quatro dentre as funções elencadas nesta pesquisa:

a) Função *solo*

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

Figura 5 - Solos de piano na mão direita, independentes da melodia principal.

The image shows a musical score for the piece "O canto do Uirapuru" (Song of the Uirapuru) by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 134 to 136. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The piano part is the central focus, with a solo in the right hand. The piano part is marked "con pedale" and "ppp" (pianissimo) in the bass. The solo in the right hand is marked "Solo" and "mf" (mezzo-forte). The score includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Xylophone, Percussion, Piano, and Bass. The title "O canto do Uirapuru" and "Song of the Uirapuru" is written above the piano staff.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 31, compassos 134 a 136; autora.

¹⁷ A partir deste ponto, os comentários analíticos sobre os trechos destacados serão, em sua maioria, precedidos de figuras ilustrativas. Para melhor fluidez do texto, optou-se por indicar no texto a figura a qual o exemplo se refere somente se esta não vier imediatamente depois do mesmo.

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, a celesta, as flautas, clarinetas, xilofone, glockenspiel e primeiros violinos, executam um *glissando* descendente, enquanto o registro grave do piano acompanha os fagotes, os trombones, as violas e os violoncelos em um *glissando* ascendente¹⁸.

Figura 6 - Gestos globais com movimentos sonoros opostos entre graves e agudos.

The image displays a musical score for the first measure of a piece by Heitor Villa-Lobos. The score is divided into two main sections: high register instruments and low register instruments. The high register section includes Flutes I & II, Clarinets in Bb I & II, Bassoons I & II, Xylophone, Glockenspiel, Celesta, and the upper staves of the Piano. These instruments execute a descending glissando, indicated by a large downward-pointing arrow and the word 'gliss.' written above the notes. The low register section includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. These instruments execute an ascending glissando, indicated by a large upward-pointing arrow and the word 'gliss.' written below the notes. The score also includes dynamic markings such as *ff* and *div. pizz.* (divisióe pizzicato).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 3, compasso 1; autora.

Este direcionamento sonoro é repetido no compasso 68, após uma pausa geral da orquestra, reexpondo material idêntico ao da introdução.

¹⁸ Santos (2015), por exemplo, 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.

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.

Figura 7 - Gesto sonoro global ascendente.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 15, compasso 62; autora.

No compasso 134, o contorno grave do piano está dobrando o contrabaixo, em uma região muito grave, *pianissimo* e com pedal, indicados pelo compositor. 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. Observa-se, claramente, uma exploração dos timbres da região grave do piano auxiliando na construção de uma paisagem sonora sombria o que remete à lembrança ruídos constantes e, por vezes, indistintos presentes na floresta. Este *ostinato* dura por nove compassos, até o final dessa seção, momento em que o canto do Uirapuru está em destaque. Este procedimento é repetido do compasso 177 ao 184.

Figura 8 - Solos de piano na mão direita, independentes da melodia principal.

The image shows a musical score for Piano and Bassoon (B.). The Piano part features a right-hand solo with a melodic line, while the Bassoon part plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp* and *mf*. Markings include *con pedale* and *Solo*. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 31, compassos 134 a 136; autora.

Do compasso 332 ao 334 o piano dobra as clarinetas em uma escala ascendente e, com a celesta, continua realçando o diálogo que ocorre entre flauta e clarineta, dos compassos 335 ao 338.

Figura 9 - Dobramento de escala ascendente e reforço posterior no diálogo entre clarinetes e flauta.

The image shows a musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano, and Celesta. The Flute and Clarinet parts play an ascending scale. The Piano part provides accompaniment with a *con Pedale* marking. The Celesta part plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *sfz*. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *rall. poco a poco*.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 76-77, compassos 334 a 341; autora.

No *Adagio* final (compasso 376), o piano dobra os acordes dissonantes das cordas, criando 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.

Figura 10 - Dobramento dos instrumentos de cordas.

The image shows a musical score for the final Adagio of Heitor Villa-Lobos's Uirapuru. It features five staves: Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass. The Piano part is marked *pp* and features complex, dissonant chordal textures. The string parts (Violins I, Violins II, Viola, and Cello/Bass) are marked *pp* and play sustained chords that are doubled by the piano. The Cello/Bass part includes markings for *1ª corda* and *2ª Solo*. The score is in 2/4 time and ends with a double bar line.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 89-90, compassos 377 ao 381; autora.

c) Função percussiva

Do compasso 29 ao 51 o piano e os graves da orquestra reforçam os tímpanos em intervenções figuradas por uma colcheia com *apoggiatura* de colcheia em *fortissimo*. Esta figuração caracteriza o 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 (compassos 96 ao 118).

Figura 11 - Dobramento dos tímpanos e graves da orquestra.

Musical score for Figure 11, showing the doubling of timpani and low instruments. The score includes parts for Basses I & II, Trombones II, III & Tuba, Timpani, and Piano. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and dynamic markings like *ff*.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 8-9, compassos 29 ao 35; autora.

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

Figura 12 - Tutti dos graves da orquestra, com caráter percussivo.

Musical score for Figure 12, showing the tutti of the low instruments with a percussive character. The score includes parts for Basses I & II, Contrabass, Trombone III & Tuba, Timpani, Tambor surdo, Piano, Violoncello, and Bass. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and dynamic markings like *ff secco* and *mf*.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 33, compassos 144 e 145; autora.

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

Figura 13 - Graves da orquestra em suporte à percussão.

The image shows a musical score for the low brass and percussion sections of an orchestra. The staves are labeled as follows: Bsn I, C. Bsn, Tbn. II (Tuba), Timp., Piano, Vcl., and B. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The final section of the score is marked with a fortissimo (fff) dynamic.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 86-87, compassos 362 a 364; autora.

d) Função de acompanhamento

O número 9 de ensaio (compasso 185) apresenta em seu início 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, se inicia 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*. Isso é repetido a partir do compasso 341 onde, além da harpa, há participações ocasionais de violas e violoncelos nesse *ostinato*. No compasso 354 o *ostinato* do piano muda de figuração rítmica, mantendo o ritmo constante por 4 compassos.

Figura 14 - Início do *ostinato* do piano.

9 *Meno mosso e calmo (come prima)*

Fl. I Solo *ff*

Cl. (Bb) *mf*

Bans. I *mf*

Harp *mf*

Celista *f*

Piano *p*

Vcl. *sfz* *sim.* (Charm., corda III)

B.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 43, compassos 185 ao 188; autora.

Figura 15 - Continuação do *ostinato* do piano na reexposição e mudança da figuração rítmica.

Piano *pp* *cresc.*

Piano *mf* *f* *ff*

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Uirapuru, 1917 p. 81-82, compassos 352 a 357; autora.

3.2.2 Bachianas Brasileiras

Conjunto de nove composições, as Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos são inspiradas na obra de J. S. Bach, apreciada por Villa-Lobos que a considerava uma intermediação entre

todos os povos. Representam uma mistura de diferentes ambientes harmônicos de algumas regiões do Brasil ao estilo barroco (MARIZ, 1977, p. 107) ou, nas palavras Adhemar Nóbrega, “realiza a fusão dos processos de criação da música popular brasileira (...) com a atmosfera musical de Bach” (1971, p. 16). Com exceção da Bachiana nº 6, composta para flauta e fagote, todas as outras Bachianas são compostas para orquestra sinfônica ou de câmara. A maioria delas tem, para seus movimentos, um título que remete ao barroco como “Ária”, “Dança”, “Fuga”, acompanhado de um título ilustrativo brasileiro, por exemplo, “Conversa”, “Cantilena”, “Desafio” (KIEFER, 1981, p. 114-5).

3.2.2.1 Bachianas Brasileiras nº 2

Composta em 1930, esta obra tem quatro movimentos: I - Prelúdio (O canto do capadócio), II - Ária (O canto da nossa terra), III - Dança (Lembrança do Sertão) e IV - Toccata (O trezinho do caipira). Com títulos tão sugestivos, o compositor não decepciona ao criar as atmosferas correspondentes aos epítetos evocados.

No Prelúdio, desenha-se a figura de uma espécie de malandro (“capadócio” na época). Com uma melodia de sentido tonal inconstante, a figura do capadócio é evocada pelo compositor e se insinua “gingando, malicioso e escorregadio” (NÓBREGA, 1971, p.38), através de cadências evitadas em sucessões de 7^{as} e 9^{as} de tons diversos. Essa melodia emenda em uma seção com ostinato rítmico e em andamento mais vivo sobre o qual a melodia inicial se estende até entrar em um *rallentando*, retomando à primeira seção.

A Ária tem a melodia principal, executada por violoncelos, criando um ambiente que remete aos terreiros de candomblé e da macumba (MARIZ, 1977, p. 107), ideia essa reforçada na seção central por um fundo rítmico executado pelo piano e cordas.

Na dança¹⁹, é apresentada uma chamativa melodia ao trombone acompanhada pelo *pizzicatti* de violinos e violas, cuja sonoridade evoca a viola sertaneja (NÓBREGA, 1971, p. 42). Esse movimento, que começa num *Andantino Moderato*, também possui uma seção central de caráter mais agitado que entra em progressão rítmica e harmônica até atingir um *Allegro*, que se encaminha, virtuosisticamente, à reexposição da primeira seção, terminando em uníssono (*Ibidem*, p. 43).

O último movimento, certamente o mais conhecido da Bachianas Brasileiras nº 2 e um dos mais populares dentre as obras do compositor pelo público, o Trezinho do Caipira

¹⁹ Este movimento apresentar uma versão posterior para piano *solo*, enquanto os demais movimentos foram transcritos para violoncelo e piano.

(Tocatta) retrata uma locomotiva em movimento, desde o aquecimento de suas engrenagens, onde o compositor segue um padrão de encurtamento rítmico, até obter um *ostinato* de semicolcheias que representa o movimento contínuo de um trem. Sobre este aparece uma singela melodia que “dá o sabor de uma viagem de férias sertão adentro” (KIEFER, 1981, p. 118) que sofre casuais interferências sonoras atonais (rangidos, apitos, buzina, etc.).

Para a análise desta composição, foram destacados trechos do piano e da celesta, uma vez que este segundo instrumento geralmente é executado por um pianista.

3.2.2.2 Funções do piano

a) Função *solo*

Nesta obra, há um trecho das partes de piano e celesta que pode ser considerado função *solo*: dos compassos 57 ao 66 do 4º movimento, estes instrumentos executam simultaneamente intervenções rítmicas em semicolcheias.

Figura 16 - Intervenções de celesta e piano.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – I. Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, 1930, p. 62, compassos 57 e 58; autora.

b) Efeitos timbrísticos

Nos quatro primeiros compassos da obra o piano faz reforço timbrístico aos violoncelos e contrabaixos; apesar de uníssono, o compositor escreve acentos apenas na parte do piano,

obtendo um colorido metálico no ataque da nota e reforço de harmônicos, por se tratar de uma região grave no piano.

Figura 17 - Reforço timbrístico de violoncelos e contrabaixos.

The image shows a musical score for three instruments: PIANOFORTE, VIOLONCELLI, and CONTRABBASSI. The PIANOFORTE part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The VIOLONCELLI and CONTRABBASSI parts are written in a grand staff (bass clefs). The score is in 4/4 time and features dynamic markings of *f*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also articulation marks like accents and slurs. The PIANOFORTE part starts with a forte (*f*) dynamic and moves to mezzo-forte (*mf*). The VIOLONCELLI and CONTRABBASSI parts start with forte (*f*) and move to mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*), and finally pianissimo (*pp*).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – I. Prelúdio (O Canto do Capadócio), 1930, p. 1, compassos 1 ao 4; autora.

No compasso 4 do primeiro movimento (Prelúdio) a celesta aparece dobrando a clarineta, que se interpõe ao *solo* de saxofone. O dobramento é quase unísono, exceto por uma nota de passagem (em destaque na Figura 18) no compasso 8 que, sendo pausa da clarineta, faz unísono com a melodia do saxofone.

Figura 18 - Dobramento de celesta e clarineta, com nota de passagem (N.P.) na celesta.

The image shows a musical score for three instruments: CLARINETTO Sib, SAXOFONO TENORE Sib, and CELESTE. The CLARINETTO and SAXOFONO TENORE parts are written in a grand staff (treble clefs). The CELESTE part is written in a grand staff (treble clef). The score is in 3/4 time and features dynamic markings of *passionato*, *f*, and *N.P.* (Nota de Passagem). There are also articulation marks like accents and slurs. The CLARINETTO and SAXOFONO TENORE parts start with a *passionato* dynamic and move to forte (*f*). The CELESTE part starts with a *passionato* dynamic and moves to forte (*f*).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – I. Prelúdio (O Canto do Capadócio), 1930, p. 2, compassos 6 ao 9; autora.

A celesta é usada novamente para enriquecer o timbre de um instrumento de sopro: ainda no Prelúdio, do compasso 26 ao 45, a celesta está dobrando o oboé. Há algumas diferenças na

escrita da articulação do oboé e da celesta; é provável que o compositor, considerando o decréscimo natural do som da celesta por exemplo, tenha escrito ligaduras para pausa ou fim do compasso, na parte do oboé, tentando imitar tal efeito.

Figura 19 - Celesta e oboé em uníssono, com articulações (ligaduras) diferentes.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – I. Prelúdio (O Canto do Capadócio), 1930, p. 6, compassos 40 ao 44; autora.

O primeiro compasso do segundo movimento (Ária) tem em seu primeiro tempo um acorde de Dm^9 , formado por todos os instrumentos, que é sustentado por todo o compasso pelo piano e cordas (exceto primeiros violinos); na parte de piano há ligaduras para o compasso seguinte, uma indicação para que se deixe soar até o desaparecimento do som. Todas essas figurações são repetidas no compasso 53.

Figura 20 - Piano reforçando cordas.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – II. Ária (O Canto da Nossa Terra), 1930, p. 16, compasso 1; autora.

Ainda no segundo movimento, do compasso 23 ao 25, o piano reforça fagotes e contrabaixos nos acordes que precedem a mudança de andamento. Isso se repete no compasso 75, com a diferença que o contorno melódico da mão direita no piano faz o dobramento de uma intervenção melódica dos fagotes, trombones e violas.

Figura 21 - Dobramento de fagotes e contrabaixos nos compassos 23 a 25 e repetição com dobramento do contracanto do trombone, nos compassos 75 ao 77.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, measures 23-25, shows the bassoon (Fg.), piano (Pf.), and cello (Cb.) parts. The piano part has a dynamic marking of *mf* and includes a section labeled '8ª bassa'. The right excerpt, measures 75-77, shows the bassoon (Fg.), trumpet (Trbn.), piano (Pf.), and cello (Cb.) parts. The piano part has a dynamic marking of *mf* and includes a section labeled '8ª bassa'. The cello part in the second excerpt has dynamic markings of *sf*, *p*, *pp*, and *ppp*, and is marked 'ARCO'. A watermark 'Ativar Windows' is visible in the center of the image.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.º 2 – II. Ária (O Canto da Nossa Terra)*, 1930, p. 18 e 27, compassos 23 ao 25 e 75 ao 77; autora.

O terceiro movimento começa com uma nota em uníssono de apenas três instrumentos: flauta, piano e viola. Enquanto a nota na viola é um *pizzicato*, no piano e na flauta são duas semibreves ligadas; observe-se o interesse do compositor em unir os timbres do piano e da flauta, mantendo-os num mesmo patamar, pelo modo como escreveu a agógica para esta simples nota: enquanto no piano aparece um acento em um *mezzoforte*, na flauta o compositor escreve um decrescendo, que é efeito natural do som do piano, partindo de um *forte*, numa região que tem pouca potência sonora na flauta, se comparada ao piano.

Figura 22 - Início do 3º movimento, com uníssono de flauta, piano e violas.

Andantino moderato

FLAUTO

PIANOFORTE

VIOLE

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – III. Dansa (Lembrança do Sertão)*, 1930, p. 28, compassos 1 e 2; autora.

Do compasso 37 ao 39 do terceiro movimento o piano dá suporte aos violoncelos e contrabaixos; esse conjunto funciona como base rítmica para a escala cromática iniciada pelas violas, uma vez que o contorno melódico das madeiras apresenta quáteras em anacruse. Esse trecho é repetido do compasso 65 ao 67.

Figura 23 - Madeiras em tercinas e piano dobrando violoncelos e contrabaixos, marcando o tempo.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – III. Dansa (Lembrança do Sertão)*, 1930, p. 35-6, compassos 37 a 39; autora.

Ainda no terceiro movimento, do compasso 49 ao 51, as partes de piano e celesta dobram todos os outros instrumentos, contribuindo como reforço timbrístico para a grande massa sonora, formada pelo aumento gradativo rítmico, o que é repetido nos compassos 77 e 78. No compasso 79 há um grande gesto de direcionamento sonoro, composto por duas escalas de grau conjunto, com um intervalo de 4ª justa entre as mesmas, executado por madeiras, celesta, piano e cordas (exceto contrabaixo).

Figura 24: Grande gesto orquestral descendente: apenas o piano o executa por completo.

The image displays a musical score for measure 79 of Heitor Villa-Lobos' 'Bachianas Brasileiras n.º 2 - III. Dansa (Lembrança do Sertão)'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Sax. T. Sib (Saxophone in B-flat), Fg. (Bassoon), Cel. (Celesta), Pf. (Piano), Vni (Violin), Vle (Viola), and Vc. (Violoncello). The piano part (Pf.) is the only one that plays the full descending gesture, marked with a '9' (ninth) interval and a 'mf' dynamic. The other instruments play a shorter, descending line, also marked with a '9' and 'mf'. The score is in G major and 3/4 time.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n.º 2 - III. Dansa (Lembrança do Sertão)*, 1930, p. 46, compasso 79; autora.

No último movimento o piano, do compasso 87 ao compasso 90, executa uma sucessão ascendente de acordes dissonantes que são o compilado das notas dos sopros (exceto flautas e

oboés) e das cordas (exceto violinos), sendo reforço timbrístico e referência para a afinação geral.

Figura 25: Acordes dissonantes executados por madeiras, metais, cordas e piano.

The image displays a musical score for measures 87 to 89 of Heitor Villa-Lobos' 'Toccata (O Trenzinho do Caipira)'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and piano. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Saxophone (Sxf. Br.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trbn.), Piano (Pf.), Violin (Vle.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The piano part is marked 'aperte' and 'ff'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'aperte', and articulation like 'aperte'. The music features dissonant chords and triplets, as indicated by the '3' markings above the notes.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – IV. Toccata (O Trenzinho do Caipira), 1930, p. 68, compassos 87 a 89; autora.

No final da obra, dos compassos 175 ao 178, um dó em oitavas na região mais grave do piano fornece reforço timbrístico e riqueza de harmônicos às notas do fagote e dos violoncelos. Enquanto isso, a celesta dá brilho e destaque aos acordes das cordas a partir do compasso 176. No último acorde do quarto movimento (compasso 182), o compositor procura um destaque para o piano pois, sendo um acorde curto e executado por toda a orquestra, o piano é o único instrumento que tem a indicação *fff* na dinâmica.

c) Função percussiva

Por quase todo o quarto movimento (Toccata) a parte de piano exerce função basicamente rítmica. Nos primeiros compassos, com acordes dissonantes e sendo dobrado por

cordas e percussão, a figuração escrita para o piano é a base para a aceleração rítmica escrita²⁰, que vai até o compasso 18, onde o ritmo se estabiliza, o que torna sua função basicamente percussiva.

Figura 26: Aceleração rítmica escrita: a parte do piano ajuda a integrar a percussão, tornando fluente o efeito de aceleração.

The musical score for Figure 26 consists of six staves. The top staff is for 'GANZA CHOCALHOS' in 2/4 time, marked *pp* and *mf*, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff is for 'PIANOFORTE' in 2/4 time, marked *ppp* and *pp*, with a complex texture of chords and moving lines. The third staff is for 'TIMPANI' in 2/4 time, marked *p*, with a simple rhythmic pattern. The fourth staff is for 'Gnz. Chcl.' (Guitar and Cello) in 2/4 time, marked *p*, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for 'Pf.' (Piano) in 2/4 time, marked *p*, with a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth staff is for 'Tp.' (Trumpet) in 2/4 time, marked *p*, with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various dynamic markings and articulation marks, such as accents and slurs, to indicate the intended performance.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – IV. Tocata (O Trenzinho do Caipira)*, 1930, p. 53, compassos 1 a 14; autora.

d) Função de acompanhamento

No Prelúdio, do compasso 55 ao 64 as madeiras e as cordas (exceto primeiros violinos e violoncelos) mantêm um *ostinato* rítmico, que acompanha a melodia dos primeiros violinos, violoncelos e, a partir do compasso 59, trompas. O piano participa deste *ostinato*, a partir do compasso 56, dobrando fagotes violoncelos e contrabaixos, cuja figuração *ostinato* é diferente dos segundos violinos e violas. Observe-se que apenas no compasso 55, no primeiro e terceiro

²⁰ Entende-se aqui por “aceleração rítmica” a estratégia do compositor de escrever um mesmo motivo várias vezes seguidas, com duração menor a cada vez que este se repete.

tempos da parte do piano há uma colcheia, cujas notas são as mesmas dos segundos violinos e violas. Provavelmente, tal recurso foi usado pelo compositor para auxiliar na estabilidade rítmica das cordas, considerando-se que as notas das mesmas no segundo e quarto tempos são em anacruse.

Figura 27: Piano, fagote, violoncelos e contrabaixos fazem o baixo do motivo que acompanha a melodia principal (primeiros violinos).

The musical score for Figure 27 consists of five staves. From top to bottom, they are: Bassoon (Fg.), Piano (Pf.), Violin (Vni), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piano part features a complex rhythmic pattern with notes in the right and left hands. The Bassoon part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts play a bass line with notes in the right and left hands. The Violin part (Vni) plays a melodic line with a 'DIV.' marking. The Violin part (Vle) plays a rhythmic pattern with a 'mf' marking. The score includes various dynamic markings such as 'mf', 'ff', 'P cantabile', 'ARGO', and 'PIZZ.'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – I. Prelúdio (O Canto do Capadócio), 1930, p. 8-9, compassos 55 a 58; auto

No segundo movimento, a partir do compasso 26, a parte do piano é composta por um *ostinato* rítmico, que é responsável pelo acompanhamento da melodia principal, executada pelo saxofone. Este *ostinato* sofre algumas variações figurativas, mas mantém-se sempre a estabilidade rítmica, característica à função de acompanhamento. Alguns instrumentos de cordas, por vezes, dobram vozes deste *ostinato*, mas apenas a parte do piano mantém o tempo todo uma execução constante do mesmo.

Figura 28: Ostinato rítmico do piano, elementar para a estabilidade do Tempo di Marcia.

Tempo di Marcia (Moderato)

Pf. *mf sempre senza Ped.*

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – II. Ária (O Canto da Nossa Terra), 1930, p. 19, compassos 26 a 28; autora.

Nos compassos 47 e 48 do terceiro movimento um *ostinato* rítmico após uma sequência ascendente de intervalos de quartas por grau conjunto de violinos e violas. O contorno melódico do piano para este *ostinato* intercala acordes de quarta e as notas *Mib* e *Solb*, revezadas nesta ordem. Todas as notas que compõem a parte do piano neste trecho estão dobradas pelas cordas; isso se repete nos compassos 75 e 76 deste movimento.

Figura 29: Dobramento em ostinato das cordas, feito pelo piano.

Pf. *mf*

Vni

Vle *ff DIV.*

Vc.

Cb. *ff*

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras n° 2 – III. Dansa (O Canto do Sertão), 1930, p. 38, compassos 47 e 48; autora.

O *ostinato* que caracteriza o movimento contínuo do trem, executado pelo piano, começa na parte do piano do compasso 18 do quarto movimento, que serve como base rítmica e acompanhamento, indo até o compasso 28; as cordas (com exceção dos primeiros violinos)

dobram a parte do piano, fornecendo reforço timbrístico. Este *ostinato* reaparece nos mesmos moldes no compasso 79 e vai até o 84. Depois, quando recomeça no compasso 91 (até o compasso 149), o piano fica a cargo desse *ostinato*, contando apenas com o apoio do contrabaixo e da percussão marcando o tempo. Nesse momento também ocorrem algumas variações do *ostinato*, mas nada que altere a constância rítmica, preservando os princípios identificados como função de acompanhamento.

Figura 30: Ostinato que lembra sonoramente um trem em movimento, tem função de acompanhamento por ser responsável pela consistência rítmica.

The image shows a musical score for five instruments: Trp. (Trumpet), Pf. (Piano), Vle. (Violin), Ve. (Viola), and Cb. (Cello). The score is written in a common time signature and features a rhythmic ostinato pattern. The Trp. part starts with a *p* dynamic and alternates with *sf* accents. The Pf. part consists of a steady, rhythmic accompaniment. The Vle. and Ve. parts play a similar rhythmic pattern. The Cb. part also features a rhythmic accompaniment with *sf* accents. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of an ostinato.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – IV. Tocata (O Trenzinho do Caipira)*, 1930, p. 56, compassos 20 a 24; autora.

Uma figuração melódica aparece no *ostinato* (após ser retomado no compasso 91): a partir do compasso 150 apenas o contorno da mão esquerda do piano é responsável por uma sequência melódica em oitavas, intercaladas com o acorde da mão direita. Esse contorno melódico pode também ser considerado um *solo* do piano. Entretanto, devido à importância da parte do piano como um todo considerando as duas mãos, considera-se que sua função seja de acompanhamento nesse trecho, pois continua sendo um dos principais responsáveis pela constância rítmica. O *ostinato* segue nesses moldes até o compasso 174; entretanto, no compasso 155 inicia-se um alargamento rítmico da orquestra, com os violoncelos, seguindo-se contrabaixos e trompetes, *piccolo* e oboé, e piano apenas no compasso 163.

Figura 31: Ostinato melódico na mão esquerda do piano; as setas indicam onde começa a repetição do motivo que forma o ostinato.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2 – IV. Toccatina (O Trenzinho do Caipira)*, 1930, p. 81-2, compassos 150 a 159; auto

3.2.3 Chôros

Os Chôros formam um ciclo de dezesseis obras que abrangem diversas formações instrumentais: instrumentos *solo*, grupos de câmara e grandes formações como, por exemplo, o Chôros n° 13 para duas orquestras e banda. Segundo Villa-Lobos, seus Chôros eram um conjunto das “diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular” (KIEFER, 1981, p.110). Estudiosos defendem que a ideia dos Chôros era difundir no Brasil e no exterior aspectos da música popular que, para Villa-Lobos que conhecia o Brasil de norte a sul, estavam muito além do que era praticado no Rio de Janeiro e, frequentemente, divulgado como única cultura brasileira.

Remetendo, inegavelmente, a algumas características dos chorões cariocas cuja convivência prolongada influenciou Villa-Lobos, ao compor o Chôro n° 1 o compositor apresenta uma nova forma musical que retrata a atmosfera de música popular do Rio de Janeiro, com o refinamento de um estudioso que viajou para a Europa e que foi influenciado por Debussy, Stravinsky e o “Grupo dos Seis”²¹ (MARIZ, 1977, p. 101).

²¹ Les Six, (do francês: Os Seis), foi o nome pelo qual o grupo de seis compositores franceses da primeira metade do século XX, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, ficou conhecido. Os principais inspiradores do grupo foram Erik Satie e Jean Cocteau e suas músicas representavam uma reação ao Wagnerismo e impressionismo (BIALEK, Mireille. Jacques-Émile Blanche et le Groupe des Six. *La Gazette: Des Amis des Musées De Rouen et du Havre*. No. 15, Dez. 2012. p. 7).

3.2.3.1 Chôros nº 8

O Chôros nº 8 foi escolhido como objeto de análise para esta pesquisa porque sua formação orquestral apresenta não apenas a participação de um, mas de dois pianos, onde o primeiro desempenha função mais solística, de virtuosidade, e o segundo “um simples instrumento de percussão” (NÓBREGA, 1950, p. 201).

Considerado uma das peças mais fortes de toda a série (MARIZ, 1977, p. 102), é um Chôro inspirado na vida alegre dos cariocas, com seu carnaval e as diversas danças dos mais variados povos que por ali passam (NÓBREGA, 1950, p. 201). Considerado pelo compositor como o Chôro da Dança (KIEFER, 1981 p. 112), aparecem elementos populares facilmente reconhecíveis, seja no meio do intrincado contraponto que remete prontamente aos chorinhos cariocas, seja nos ostinatos que caracterizam ritmos brasileiros ou na melodia chorada pelos clarinetes que trazem à lembrança o clima das serestas. Apesar de tantos elementos comuns ao dia a dia e de fácil entendimento e associação, Kiefer considera que, frequentemente, este Chôro “desenvolve-se à beira do caos” (Ibidem). Segundo o maestro Fábio Mechetti²², o Chôros nº 8, apesar de não ter sido o último composto por Villa-Lobos

“sem dúvida nenhuma, é um dos [chôros] mais difíceis de se tocar dele. Existem coisas quase que impossíveis de serem tocadas, tanto na parte do piano em si (dos dois pianos que compõem a instrumentação) como momentos, por exemplo, nas cordas”.

3.2.3.2 Funções do piano

É importante lembrar que a instrumentação desta obra possui 2 (dois) pianos e 1 (uma) celesta, cujas funções serão destacadas a seguir obedecendo as indicações do compositor na partitura (Piano A e Piano B, por exemplo). Para o tipo de análise proposta nesta obra, também deve-se entender dois significados possíveis para a indicação “*solo*”: pode indicar um *solo* do instrumento, ou seja, que o instrumento está, como instrumento principal, a cargo de uma melodia, intervenção ou outro, que caracterize a função *solo*; ou que, quando em naipes, apenas um instrumentista deve executar a parte musical indicada.

²² Fabio Mechetti (1957-), maestro brasileiro, nascido em São Paulo, é mestre em regência e composição pela Juilliard School, em Nova York. É regente titular e diretor artístico da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais desde 2008. A citação aqui apresentada foi retirada de entrevista ao Programa Harmonia, da Rede Minas.

a) Função *solo*

No compasso 44 há a primeira indicação do compositor para “*solo*” de piano, apesar da melodia escrita para o piano ser reforçada em uníssono por trombones e em 3^{as} e 5^{as} por clarinetas e saxofone, a dinâmica e a região do piano que foram utilizadas para a escrita deste trecho fazem com que o piano se destaque.

Figura 32: Solos de piano, clarineta baixo e saxofone alto, com reforço timbrístico de trombones.

The musical score for measures 44 and 45 of Heitor Villa-Lobos's Chôros n.º 8. It consists of five staves. The top staff is for Clarinet B (Cl. B), the second for Saxophone (Sax.), the third for Trombone I and II (Trb. I-II), the fourth for Trombone III and IV (Trb. III-IV) and Tuba, and the fifth for Piano B. The Piano B part is marked 'Solo' and 'ff'. The other instruments are marked 'Solo' and 'ff' or 'unit'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 13-4, compassos 44 e 45; autora.

Há duas intervenções de celesta nos compassos 101 e 102, que pontuam o *solo* de violoncelo; apesar de não haver indicação de *solo*, é o único instrumento que executa essas notas e essa figuração, podendo este trecho ser considerado um pequeno *solo* de celesta.

Figura 33: Intervenções de celesta ao solo de violoncelo.

The musical score for measures 101 and 102 of Heitor Villa-Lobos's Chôros n.º 8. It consists of two staves. The top staff is for Celesta (Cél.) and the bottom staff is for Cello (Vcello). The Cello part is marked '1. Solo acrd. (son nasillarde)' and 'mf'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 32, compassos 101 e 102; autora.

No compasso 168, inicia-se um grande trecho de *solos* de piano, com passagens técnicas que demandam certo esmero quanto à execução e, conseqüentemente, quanto ao estudo técnico. Primeiramente, o piano B apresenta um tema que é repetido sete vezes, até o compasso 174, onde começa um *ostinato* na mão esquerda do piano B, que segue até o compasso 179. Simultaneamente, o piano A entra no compasso 170 com outro tema, que segue até o compasso 172. Após uma sequência de arpejos o piano A inicia outro tema, que é reforçado pelos trompetes.

Figura 34: Início de trecho solo com características virtuosísticas.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Piano A' and 'Piano B'. The score is divided into two systems. The first system shows measures 168 to 173. Piano B begins in measure 168 with a 'Solo' section, marked 'ff' and 'T. ed.'. Piano A enters in measure 170 with a melodic line. The second system continues the piece, showing Piano A playing arpeggiated chords and Piano B playing a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingering.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 53-4, compassos 168 a 173; autora.

O tema iniciado pelo piano A no compasso 174 vai até o compasso 180, onde o piano B começa um novo tema, imitado nos compassos subsequentes pelo piano A, em outra altura.

Figura 35: passagem solo onde um pianista repete e continua a ideia apresentada anteriormente pelo outro pianista.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Piano A' and 'Piano B'. Piano A is on the top staff, and Piano B is on the bottom staff. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Piano A's right hand plays a melodic line with dynamic markings such as *f* and *ff*. Piano B's left hand plays a rhythmic accompaniment. A dashed line labeled '8ª' spans across both staves, indicating a specific measure or section. The score is for measures 177 to 179 of Heitor Villa-Lobos's Chôros n.º 8.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 56, compassos 177 a 179; autora.

No compasso 183, o piano B inicia um novo tema, que vai até o compasso 197, e o contorno melódico da mão direita do piano A começa uma sequência de sextinas cujas notas, intercaladas, formam uma escala cromática.

Figura 36: Cromatismo alternando alturas na mão direita do piano A sobre o novo tema musical iniciado no piano B.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Piano A' and 'Piano B'. Piano A is on the top staff, and Piano B is on the bottom staff. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Piano A's right hand plays a melodic line with dynamic markings such as *f* and *ff*. Piano B's left hand plays a rhythmic accompaniment. A dashed line labeled '8ª' spans across both staves, indicating a specific measure or section. The score is for measures 183 and 184 of Heitor Villa-Lobos's Chôros n.º 8.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 58, compassos 183 e 184; autora.

O piano A, no compasso 185, apresenta um tema que remete ao mostrado no compasso 176 (Figura 35), pela semelhança rítmica. Este tema vai até o compasso 193. No compasso 194, a mão esquerda do piano A começa uma sequência de apresentação de motivos, que são imitados no tempo seguinte por instrumentos graves da orquestra (clarineta baixo, contra fagote e contrabaixo), enquanto a mão direita segue fazendo notas longas, até o compasso 197, onde termina o tema iniciado pelo piano B no compasso 183.

Figura 37: Diminuição da atividade solo no piano A aliada ao dobramento de motivos deste por outros instrumentos da orquestra.

The musical score for Figure 37 consists of four staves. The top staff is for Clarinet B (Cl. B) in treble clef, marked 'Solo' and 'ff'. The second staff is for Clarinet Bass (C. Fag.) in bass clef, marked 'ff'. The third and fourth staves are for Piano A, with the left hand marked 'sans pedal' and 'ff'. The bottom staff is for Piano B in bass clef, marked 'div.' and 'pizz. ff'. The score shows a transition from a solo in Piano A to a more percussive role for Piano B.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 61-2, compassos 194 a 196; autora.

Do compasso 198 ao compasso 207 o piano A faz um grande solo, enquanto o piano B passa a uma função mais camerística.

Figura 38: Trecho solo do piano A, enquanto o piano B executa função mais percussiva.

The musical score for Figure 38 is divided into two systems. The first system shows Piano A with a complex melodic line and Piano B with a rhythmic accompaniment. The second system shows Piano A with a 'laissez vibrer' instruction and Piano B with 'sans pedal' and '8° abaixo' markings. The score illustrates the shift in roles between the two pianos.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 65-6, compassos 204 a 208; autora.

b) Efeitos timbrísticos

A primeira participação do piano nesta peça é no compasso 30, onde o Piano B reforça timbricamente, até o compasso 37, fagote, contra fagote, violoncelos e contrabaixos, em uma intervenção melódica que precede a marcação rítmica que estes outros instrumentos estão fazendo.

Figura 39: Primeira participação do piano na obra; serve como reforço timbrístico para essa intervenção dos graves da orquestra.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 8, compassos 30 a 32; autora.

No compasso 39 o piano participa de um *tutti* de cordas e metais com acordes que são a compilação das notas e executado na mesma figuração rítmica destes instrumentos.

Figura 40: *Tutti* de cordas e metais, com piano B.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Alto (Altos), Cello (Vcello), and Piano B. The second system includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Alto (Altos), and Cello (Vcello). All parts are marked with a forte dynamic (*f*) and a 'div.' (divisi) instruction. The notation features dense, rhythmic patterns characteristic of a 'Tutti' section.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 11, compasso 39; autora.

Celesta, Piano B e Harpa executam um grande *glissando* ascendente no compasso 57 (repetido no compasso 60), como um gesto sonoro que redireciona a melodia principal da orquestra, que terminara no grave (onde começa o *glissando*) e se inicia no agudo (final do *glissando*).

Figura 41: *glissando* de celesta, piano B e harpa, em gesto sonoro ascendente.

The image shows musical notation for three instruments: Celesta (Cél.), Piano B and Harpe. The Celesta part is marked with a forte dynamic (*f*) and a *gliss.* instruction. The Piano B and Harpe parts are also marked with a forte dynamic (*f*) and a *gliss.* instruction. The notation depicts a rapid, ascending glissando across the instruments.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 18, compasso 60; autora.

Dos compassos 70 ao 72, a celesta intervém na melodia principal, reforçando timbricamente flautas, saxofone, fagotes, harpa e cordas.

Figura 42: Melodia principal de clarinetas e violino, e intervenções da celesta.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Clarinet (Clar.), marked 'Solo' and 'Solo f'. It contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 5). The middle staff is for Celesta (Cél.), showing a rhythmic accompaniment with slurs. The bottom staff is for Violin Solo (Vlin Solo), marked 'Solo' and 'Solo f', with a melodic line and slurs. A dashed line labeled '8ª' spans across the staves, indicating an octave shift.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros nº 8, 1925, p. 22, compassos 71 e 72; autora.

Do compasso 75 para o 76, os dois pianos e celesta, junto a flautas e harpas, escutam um *glissando* descendente, terminando nas notas Sol 3 (Piano A e Celesta) e Mi 3 (Piano B) com uma ligadura para o próximo compasso e a indicação *laissez vibrer* (deixe vibrar), enquanto a melodia principal da orquestra segue nas trompas 1 e 2.

Figura 43: *Glissandi* de flautas, pianos e harpa. Enquanto, ao final do *glissando*, o compositor optou por escrever figuras que preenchem todo o compasso para as flautas, que têm a capacidade de manter a continuidade do som, o compositor indica que pianos e harpas devem deixar ecoar a nota na qual o *glissando* foi terminado.

The image shows four staves of musical notation. The top staff is for Flute (Fl.), marked 'ff' and 'rapido', with a glissando and a rapid scale. The middle two staves are for Piano A and Celesta (Piano A e Cél.) and Piano B, both marked 'ff' and 'gliss.', followed by 'laissez vibrer' markings. The bottom staff is for Harp (Harpe), marked 'ff' and 'gliss.', followed by 'f Solo (sol#)'. A dashed line labeled '8ª' spans across the staves, indicating an octave shift.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros nº 8, 1925, p. 22, compassos 71 e 72; autora.

Junto ao flautim, a celesta reforça timbricamente o solo de oboé dos compassos 90 ao 95.

Figura 44: Dobramento de oboé e flautim.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl. tin.), Oboe (Ob.), and Celesta (Cél.). The Flute part is marked "1. Solo" and "f". The Oboe part is marked "f". The Celesta part is marked "mf". All three parts play a melodic line with slurs and accents.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 29-30, compassos 90 a 94; autora.

O Piano B entra no compasso 120 reforçando harpa, fagotes e tuba, até o compasso 122. A harpa há havia executado esse trecho com fagotes anteriormente (compassos 109 ao 111), e na instrumentação aparecem clarinetas, saxofone, violas e violoncelos; na repetição desse motivo (compassos 120 a 122), há também a presença dos metais, o que torna o piano um importante destaque para o trecho.

Figura 45: piano B dobrando harpa, fagotes e tubas. Observe-se que trompas, trompetes e trombones têm acentos em todas as notas, além do *forte* indicado na dinâmica. Se esse apenas a harpa e fagote executassem essas intervenções, como acontece nos compassos 109 a 111, dificilmente seriam ouvidos.

The image shows a musical score for several instruments: Fagot (Fag.), Corsos (I, II, III, IV), Piston (Pist.), Trompas (Trb. I, II, III), Tuba (Tuba), and Piano B e Harpe (Piano B e Harpe). The Piano B and Harpe part is marked "f". The Fagot part is marked "f". The Corsos part is marked "f". The Piston part is marked "f". The Trompas part is marked "f". The Tuba part is marked "mf". All parts play a melodic line with slurs and accents.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 35, compassos 120 a 122; autora.

Piano A e harpa entram no compasso 154 reforçando trompetes e trombones, ao passo que Piano B e celesta reforçam flautim, flautas, oboés, clarinetas e trompas 3 e 4. Porém, no compasso 156, o Piano A reforça oboés e trompetes, enquanto o Piano B e celesta estão junto aos trombones.

Figura 46: a escrita é muito diferente para cada piano neste trecho, mas ambos estão exercendo a mesma função, de efeito timbrístico.

The image shows a musical score for two piano parts. The top staff is labeled 'Piano A e Harpe' and the bottom staff is 'Piano B e Cél.'. Both staves contain complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The top staff starts with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has several dynamic markings, including *mf*, *f*, and *ff*, and includes some slurs and accents.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 48, compassos 154 e 155; autora.

O piano A, no compasso 162, faz um gesto sonoro ascendente, acompanhado por flautas e clarinetas, que culmina em um *tremolo* (ao qual são incorporados os violinos) no compasso seguinte. Isso é repetido nos compassos 165 e 166.

Figura 47: Gesto sonoro ascendente de flautas, clarinetas e piano, finalizado com um *tremolo*.

The image shows a musical score for three parts: Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), and Piano A. The Flute and Clarinet parts have an ascending melodic line starting with a dynamic marking of *f* and ending with a *tremolo*. The Piano A part has a similar ascending melodic line starting with a dynamic marking of *ff* and ending with a *tremolo*. The score is written in treble clef for the woodwinds and grand staff for the piano.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 51, compassos 162 e 163; autora.

Nos compassos 220 e 221, a mão direita do piano A reforça a melodia principal executada pelo corne inglês, saxofone, 1ª trompa e violoncelo, quando a mão esquerda toca um acorde no segundo tempo do compasso, pertencente à harmonia formada pelos instrumentos

que não estão executando a melodia principal. Já o piano B e executa uma sequência de mínimas em acordes que são a compilação das notas destes instrumentos, formando uma cama harmônica para a melodia em destaque. A partir do compasso 222, o reforço à melodia fica a cargo do piano B.

Figura 48: reforço da melodia principal, passado do piano A para o piano B.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 72-3, compassos 220 a 222; autora.

O piano B reforça os timbres de cordas e harpa dos compassos 232 a 235. Nesse trecho o compositor quer apenas o som do ataque do piano: enquanto a escrita para cordas e harpa indica que o som deve continuar até o próximo compasso, o compositor opta por escrever *secco* na parte do piano, para que o som seja interrompido tão logo se dê a execução.

Figura 49: piano B reforçando harpas e violinos e trazendo destaque para os acordes através da articulação.

The image shows a musical score for measures 232 and 233. It consists of five staves: Piano B (top), Harpe, Vno I, Vno II, and Altos (bottom). The Piano B part features a melodic line with a 'sec' (secco) articulation. The Harpe part has a sustained chord with a 's' (sforzando) marking. The Vno I and II parts have a melodic line with a 's' marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The Altos part has a melodic line with a 's' marking and a 'pp' dynamic.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 77, compassos 232 a 233; autora.

No compasso 242, o piano A entra reforçando contra fagote, trombones e contrabaixos, que estão em contracanto à melodia principal. O trecho termina (compassos 244 e 245) com Dó# em 8^{as} no piano A, e reforçado pelo piano B.

Figura 50: Piano A dobrando contra fagote, trombones e contrabaixos; auditivamente, o piano traz brilho ao trecho, dando-lhe um aspecto mais incisivo do que se fosse executado apenas por instrumentos de sopros.

The image shows a musical score for measures 242 and 243. It consists of four staves: C.Fag. (top), Trb. I & II, Piano A, and C.B. (bottom). The C.Fag. part has a melodic line with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The Trb. I & II part has a melodic line with a 'ff' dynamic. The Piano A part has a melodic line with a 'ff' dynamic and a 'v' (accents) marking. The C.B. part has a melodic line with a 'ff' dynamic and a 'v' marking.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 80, compassos 242 e 243; autora.

Reforçando a linha dos fagotes, a mão esquerda do piano B executa 8^{as} do compasso 253 ao compasso 258.

Figura 51: dobramento de fagotes, pela mão esquerda do piano B.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 82, compassos 253 e 254; autora.

Do compasso 259 ao 268, o piano B, inicialmente dobrando as cordas, executa uma sequência acordes em mínimas, formando uma cama harmônica para as melodias principais. O piano A faz também uma cama harmônica a partir do dobramento das cordas e, subsequentemente das trompas, do compasso 318 ao 321.

Figura 52: Piano dobrando as notas das cordas, em células rítmicas de maior duração e dinâmica *ppp*, o que sugere que o piano é um complemento para o timbre e favorece a ideia de cama harmônica.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 84, compassos 259 e 260; autora.

Piano B, harpa e clarineta executam, em uníssono, dois gestos de direcionamento sonoro ascendente nos compassos 364 e 365. Geralmente, para a função de efeitos timbrísticos, quando fazendo gestos de direcionamento sonoro, a escrita é um *glissando*; entretanto, esse trecho

específico tem uma sequência determinada de 13 notas. A última nota (Fá#) dessa sequência coincide com a primeira nota da melodia principal executada nesse trecho por violinos,

Figura 53: Gesto sonoro ascendente de clarinetas, piano e harpa, e melodia principal conseguinte dos violinos.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Clarinet (Clar.), marked 'Solo' and 'f', with a sequence of 12 notes ascending. The middle staff is for Piano B and Harp, also marked 'f', with a similar ascending sequence of 12 notes. The bottom staff is for Violin I (Vno I), marked 'mf' and 'unis', with a sequence of 12 notes ascending, starting with the same note as the previous staves.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 108, compasso 364; autora.

Do compasso 399 ao 405, o piano B serve de reforço timbrístico para os metais (exceto trompas III e IV), que estão exclusivamente a cargo da harmonia do trecho.

Figura 54: Piano reforçando metais da harmonia; as notas em destaque (circuladas) na parte do piano e trompas III e IV, são para chamar atenção de que, apesar do ataque em uníssono com estas trompas, o piano não segue o contorno melódico das mesmas, o que torna esta nota, na parte do piano, conteúdo para o fundo harmônico em execução no piano e demais metais.

The image shows a musical score for several instruments: Cors I, II, III, IV; Pist.; Trb. I, II, III; Tuba; and Piano B. The Piano B part has several notes circled in red, which correspond to notes in the Horns III and IV parts. The Piano B part is marked 'ff' and has a watermark 'Ativar o Windows' and 'Acesse Configurações para ativar o Wi'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 117, compassos 400 a 403; autora.

A partir do compasso 404 o piano A participa de um grande *tutti* com clarineta baixo, saxofone, fagote, contra fagote, trompetes, tímpanos, violas, violoncelos e contrabaixos. Apesar do caráter rítmico deste *tutti*, por sua instabilidade sequencial, considera-se que o piano está agregando efeito sonoro apenas, ou seja, exercendo função timbrística. Após esse grande *tutti*, nos compassos 417 e 418 os dois pianos, por vezes acompanhados pela harpa fazem reforço timbrístico ao fagote, contra fagote e metais, até o compasso 437. Então, nos cinco compassos finais (438 a 442), pianos A e B e celesta participam do *tutti* final, sendo que o piano B e a celesta estão dobrando os metais e o piano A, acompanhado pela harpa, dobrando os demais sopros e cordas.

Figura 55: Piano B e celesta dobrando metais no *tutti* final.

The image shows a musical score for Figure 55, which is a section of Heitor Villa-Lobos's Chôros n.º 8. The score is arranged in five systems. The first system contains the staves for Cors (Horns), Pist. (Percussion), Trb. I, II, III, IV (Trumpets), and Tuba. The second system contains the staff for Piano B e Cél. (Piano B and Celeste). The score is marked with '1.2.' and '3.e.4.' above the first staff, indicating first and second endings. The brass instruments are marked with 'cresc.' (crescendo) and 'mit' (mezzo-forte). The Piano B and Celeste part is marked with 'fff' (fortissimo) and 'mit'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n.º 8, 1925, p. 126, compassos 528 a 532; autora.

c) Função percussiva

O Piano A inicia um trecho (compasso 55 ao 65) que, não tendo melodia específica, formado apenas por 8^{as} nas duas mãos na região grave do piano, tem função percussiva, apesar da indicação *solo*, uma vez que neste trecho o piano executa seqüências rítmicas diferentes do que qualquer outro instrumento está fazendo, enquanto a melodia principal se intercala entre sopros e cordas.

Figura 56: Piano A em seqüências rítmicas diversas: por pelo menos três compassos.



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 18, compassos 59 a 61; autora.

Do compasso 158 ao 161, o piano A executa *clusters* no primeiro tempo destes compassos, junto aos instrumentos com tessitura mais grave na orquestra (fagotes, contra fagotes, tuba, violoncelos e contrabaixo) e tímpanos, em uma figuração rítmica curta, resultando num claro efeito percussivo.

Figura 57: Piano A fazendo marcação no primeiro tempo dos compassos, junto a tímpanos e bombo.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 50, compassos 158 a 161; autora.

A partir do compasso 198 e até o 208 o piano B é basicamente percussivo, parecido com o que apresentou o piano A no compasso 158 (Figura 57), com a diferença que os *clusters* são executados no primeiro e terceiro tempos do compasso, e que não há parte escrita para percussão nesse trecho, ficando o efeito percussivo totalmente a cargo do piano B.

Figura 58: *Clusters* no piano B, marcando os tempos fortes dos compassos.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 64, compassos 201 a 203; autora.

Para a mão direita do piano B, nos compassos 253 a 258, estão escritos *tremolos* em 8^{as}, o que reforça o rufo dos tímpanos, acompanhando inclusive a dinâmica escrita para estes.

Figura 59: *tremolos* na mão direita do piano B, seguindo a figuração rítmica dos tímpanos; o contorno da mão esquerda está dando reforço timbrístico aos fagotes (Figura 51).

The image shows a musical score for two instruments: Tympani (Tymp.) and Piano B. The Tympani part is on a single staff with a treble clef and a 2/2 time signature. It features a series of notes with dynamic markings *pp*, *mf*, *ff-p*, and *pp*. The Piano B part is on a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/2 time signature. The right hand (RH) plays a series of eighth-note tremolos, while the left hand (LH) plays a series of notes with dynamic markings *pp*, *ff*, and *p*.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 82, compassos 253 a 255; autora.

d) Função de acompanhamento

O piano B intervém sobre a melodia principal, o *solo* de clarineta baixo, de forma camerística, dos compassos 158 ao 167. É importante uma atenção especial do pianista à execução deste trecho, pois há risco de encobrimento da clarineta baixo uma vez que a escrita para o piano é bem incisiva (acentos em todas as notas) e a região é grave, logo, com maior riqueza de harmônicos.

Figura 60: *solo* de clarineta baixo com intervenções camerísticas do piano.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bass (Cl. B) and Piano B. The Cl. B part is on a single staff with a treble clef and a 2/2 time signature. It features a series of notes with dynamic markings *ff* and *ff*. The Piano B part is on a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/2 time signature. The right hand (RH) plays a series of notes with dynamic markings *ff* and *ff*. The left hand (LH) plays a series of notes with dynamic markings *ff* and *ff*. The piano part is marked with *8° abaixo* (8 octaves below) in both hands.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 50, compassos 158 a 161; autora.

Nos compassos 198 e 199, há duas intervenções da mão esquerda na parte do piano B que são o dobramento dos violoncelos e contrabaixos. Entretanto, observe-se que o dobramento

iniciado pelo piano B é terminado pelo piano A, denotando função camerística entre estes, que devem continuar a linha melódica um do outro.

Figura 61: pianos A e B dobrando linha melódica de violoncelos e contrabaixos, com destaque para o começo e a continuação do dobramento da linha, que é a interação camerística entre os dois pianos.

The score for Figure 61 consists of four staves. The top two staves are for Piano A and Piano B. Piano A's part features a complex, overlapping texture with markings for 'Continuação' and 'ff'. Piano B's part is marked 'sans pedal' and 'ff', with 'Comeco do dobramento' and '8º abaixo' markings. The bottom two staves are for Violoncello (Vcello) and Contrabaixo (C.B.), both playing a rhythmic pattern marked 'pp'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 63, compassos 198 a 200; autora.

No compasso 209 os pianos iniciam um *ostinato* rítmico, que vai até o compasso 218. Este *ostinato* caracteriza essa seção por criar o efeito e manter a constância rítmica de uma marcha. Inicialmente, os dois pianos executam o *ostinato* simultaneamente. Durante o transcorrer deste trecho, há partes em que um ou outro piano estão sozinhos enquanto o outro está em pausa.

Figura 62: *ostinatos* nos pianos A e B. Em destaque, o motivo do *ostinato*, que é repetido por todo o trecho citado, seja executado pelos dois pianos simultânea ou separadamente.

The score for Figure 62 shows Piano A and Piano B parts. Both pianos play a rhythmic pattern marked 'gliss.' and 'mf'. A box highlights the 'Motivo do ostinato'.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 67, compassos 209 a 211; autora.

O piano A inicia um *ostinato* puramente rítmico na mão direita, do compasso 229 ao 236, enquanto a mão esquerda marca a metade do compasso ou o início do compasso onde a divisão rítmica muda, o que funciona como uma espécie de metrônomo²³ para o trecho.

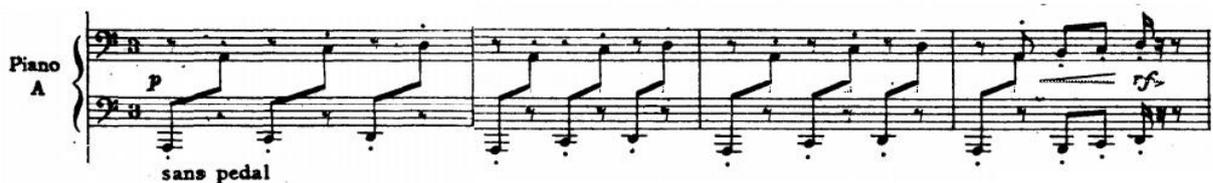
Figura 63: sequência de notas repetidas na mão direita do piano A e mão esquerda pontuando a cada dois tempos.



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 76-7, compassos 229 e 230; autora.

No compasso 273 o piano A inicia um *ostinato* que, reforçado por violoncelos e contrabaixos, vai até o compasso 287, onde esse *ostinato* passa a ser executado no piano B, retornando ao piano A no compasso 291, e encerrando-se no compasso 294, que coincide com o fim da seção 36 de ensaio.

Figura 64: *ostinato* do piano A.



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 88-9, compassos 273 a 276; autora.

O piano A inicia um ostinato rítmico no compasso 349, junto a oboés, corne inglês, clarinetas, violas, violoncelos e contrabaixos. No compasso 355, o piano A passa a executar um ostinato mais simples ritmicamente, mas formando hemíolas²⁴ na mão direita, até o compasso 362.

²³ O metrônomo é um aparelho que, através de pulsos (sonoros) de duração regular, indica um andamento musical.

²⁴ Hemíola é um padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários.

Figura 65: *Hemiólas* na mão direita no acompanhamento do piano A, compondo o *ostinato* até o final do trecho (compasso 362).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 106, compassos 355 a 358; autora.

Harpa e piano A começam um acompanhamento em *ostinato* no compasso 367, cujo padrão rítmico segue até o compasso 398, com algumas alterações quanto aos instrumentos executantes: no compasso 375 o piano A faz este acompanhamento sozinho, sem a harpa; a partir do compasso 383 o piano B junta-se ao piano A; e nos quatro últimos compassos deste *ostinato* (compassos 395 a 398), é o piano B que fica encarregado, sozinho, deste *ostinato*. O mais interessante em todo esse trecho é uma indicação do compositor para colocar papéis entre as cordas do piano quando, no início do trecho, piano A e harpa estão tocando juntos. Quando mais à frente, depois do piano A executar esse trecho sozinho, o piano B une-se à execução, o compositor pede “sem papéis entre as cordas”²⁵.

Figura 66: Harpa e piano A iniciando um longo *ostinato*. A observação, em francês, significa: “colocar papéis entre as cordas”.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 109, compassos 363 a 365; autora.

No compasso 399 o piano A inicia uma melodia em 8^{as} que segue até o compasso 404. A partir daí (compasso 405) esse mesmo contracanto é executado pelo piano B, seguindo até o compasso 506. Esta melodia lembra uma espécie de improviso, tão comum ao gênero Chôro, e é a última participação do piano com uma linha independente, interagindo cameristicamente

²⁵ O piano deve ser “preparado” para obter este tipo de efeito. Ver Nota 15, página 37.

com outros instrumentos que também estão apresentando individualmente um último tema que remete a improvisos.

Figura 67: início sequência de 8^{as} no piano A, no último trecho de linha melódica independente do piano.

The image displays a musical score for Piano A, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a forte (ff) dynamic marking. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dashed line above the first two measures of the upper staff is labeled '8^a', indicating the start of an 8-measure sequence. The score continues for several measures, showing a complex interplay between the two staves.

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Chôros n° 8, 1925, p. 116-7, compassos 399 a 402; autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme o exposto, constata-se quão amplas e diversas são as possibilidades de utilização do piano como instrumento de orquestra. A pesquisa em repertório diverso mostrou que as inúmeras possibilidades de exploração timbrística no piano, assim como efeitos sonoros diversos são agregados a obras por parte dos compositores. Destarte, se faz necessário que o pianista de orquestra tenha conhecimento global da grade orquestral e das diversas concepções sonoras manifestas pelos compositores, em cada uma das funções nas quais o piano vai desempenhar ao participar da orquestra, necessitando grande empenho no estudo de cada obra a ser executada.

O conhecimento sobre as funções do piano de orquestra permite ao instrumentista, enquanto músico atuante no contexto sinfônico, mais objetivamente alcançar um desempenho eficiente dos usos e funções do piano de orquestra. Saber diferenciar ou associar as funções pianísticas contribui para um melhor desempenho do instrumentista, atento aos objetivos sonoros pretendidos pelo compositor. Cotrel (2017) mesmo colocou sobre a grande responsabilidade do músico em grandes orquestras, quando fala da interação do grande grupo de instrumentistas quando da performance orquestral.

Dentre parâmetros listados por Schoenberg (1967, p. 146-7) para o auto treinamento, dois resumem o que se busca através desta pesquisa exemplificada pelo destaque, em análise de excertos das obras, de características pianístico-funcionais: “escutar”, entendendo o que deve estar em destaque e como elevar sua execução instrumental individual a um nível que faça parte de um todo, e “analisar”, no sentido de reconhecer o conteúdo real e como os motivos básicos são desenvolvidos.

Assim, vê-se a relevância de pesquisas no campo da atividade instrumental em grupos orquestrais, tendo em vista que a pesquisa no âmbito do desempenho instrumental ainda concentra parte considerável de produção científica voltada para a execução solo ou camerística. Dentre as cinco funcionalidades do piano de orquestra elencadas nesta pesquisa, muito pouco se encontrou na área para dar maior peso científico, principalmente a nível de produção nacional. Considerando que esse assunto é relevante não apenas para pianistas, mas para compositores em geral, pode-se considerar que a produção científica que abrange aspectos funcionais do piano de orquestra ainda é escassa.

Por conseguinte, em cada uma das três obras de Villa-Lobos escolhidas para exemplificar as funcionalidades do piano de orquestra, notou-se que este instrumento desempenha mais de uma função, como qualquer outro, o que reforça o uso piano como

instrumento de orquestra, no mesmo nível dos demais instrumentos. Desta forma o pianista deve preparar-se e estar disponível à necessária versatilidade quanto às possíveis demandas de execução instrumental impostas pela variedade sonora, inerente às funções, de maneira a elevar o valor funcional identificado a partir do conhecimento da grade orquestral. Tal argumentação descortina um novo horizonte quanto às possibilidades de estudos de interpretação pianística no que se refere à música orquestral, assim como de outras perspectivas quanto ao estudo da obra sinfônica de Villa-Lobos. Como importante expoente do nacionalismo, a obra de Villa-Lobos traz para a sala de concerto a “vida ao ar livre”²⁶.

A análise de três obras deste compositor, cujo objetivo era tão somente identificar as funções exercidas pelo piano de orquestra, serve para confirmar a importância do conhecimento da grade orquestral. Quando em um grande conjunto, o instrumentista apenas executa sua parte, sem procurar se ater ao que os outros instrumentos também estão tocando e quais as ideias sonoras presentes na obra, este músico dificilmente terá a mesma concepção de execução conjunta daquele que entende com quais instrumentos está tocando e quais os resultados sonoros possíveis. O estudo da grade orquestral com o entendimento do que são e como funcionam as funções pianísticas permite ao pianista a clareza interpretativa quando, por exemplo, num dobramento de vozes, este instrumentista tenha consciência de que sua parte é um reforço timbrístico, ou se tem uma outra função (acompanhamento, por exemplo) e os outros instrumentos é que estão reforçando timbre do piano.

Para a valorização de uma obra através da execução musical ideal, faz-se necessário o conhecimento para além da partitura orquestral e das funções instrumentais, através do que está sendo representado pelo compositor, ou seja, o entendimento das qualidades pianístico-funcionais para alcance do resultado sonoro com os recursos pianísticos disponíveis. A compreensão das funções pianísticas na orquestra certamente também servirão como parâmetros interpretativos para peças individuais, onde os compositores podem usar os mesmos recursos e ideias sonoras usadas em composições orquestrais para compor peças *solo* pois, segundo Berlioz (1904), o piano é considerado uma pequena orquestra por si só.

A investigação artística referente à atividade pianística no âmbito orquestral tem um vasto campo de pesquisa ainda inexplorado. Um maior conhecimento desta atividade, assim como suas peculiaridades, é importante aliado de músicos (não apenas pianistas, mas também maestros e compositores) que se interessam pela prática orquestral. Uma vez que o aprimoramento da execução em conjunto é adquirido através da prática, e não havendo muitas

²⁶ Ver SCHAFFER, “A Afniação do Mundo”, 1997, p. 152.

oportunidades para vários pianistas atuarem numa mesma orquestra como músicos integrantes e não solistas, a compreensão pianístico-funcional de aspectos sonoros é imprescindível diferencial para este tipo de instrumentista.

Esta pesquisa destacou aspectos da funcionalidade do piano de orquestra em geral, usando exemplos em Villa-Lobos. Abertos novos caminhos a serem transcorridos, um próximo passo poderá ser a comparação (ou mesmo, inicialmente, a identificação) entre os recursos composicionais utilizados por outros compositores brasileiros aproveitando as qualidades pianístico funcionais em suas obras. Assim, ampliar-se-á a gama de material referencial técnico e interpretativo para pianistas, compositores, demais músicos e pesquisadores acadêmicos promovendo, simultaneamente, a valorização do repertório nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 2. ed. New York: Norton, 1989.
- AUBERTI, Louis e LANDOWSKI, Marcel. **La Orquestra**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1959.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **O Pianista Brasileiro: Do “Mito” do Virtuose à Realidade do Intérprete**. Rio de Janeiro. UFRJ, Escola de Música, 1998.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. **Treatise on Instrumentation**. Translated by Theodore Front. New York: Dover Publications Inc., 1991.
- BIALEK, Mireille. **Jacques-Émile Blanche et le Groupe des Six**. La Gazette: Des Amis des Musees De Rouen et du Havre. No. 15, Dez. 2012. p. 7. Disponível em: <http://amis-musees-rouen.fr/fichiers/gazette/gazette_2012.pdf>. Acesso em 11 de março de 2018.
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. **La Tecnica de la Orquestra Contemporanea**. Tradução de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- COTTRELL, Stephen. The creative work in large ensembles. In: _____. **Musicians in the Making**. 1 ed. New York: Oxford University Press, 2017.
- DE FALLA, Manuel. **El Sombrero de Tres Picos**. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921.
- DORIAN, Frederick. **The History of Music in Performance: The art of musical interpretation from the renaissance to our day**. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1981.
- DUNSBY, Jonathan. WHITALL, Arnold. **Análise Musical na Teoria e na Prática**. Tradução de Norton Duque. 1ª ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- GINASTERA, Alberto. **Dances from Estancia Op. 8a**. New York: Boosey & Hawkes, 1941.
- KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.
- MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna, 1977.
- MARQUEZ, Arturo. **Danzón nº 2**. New York: Peermusic Classical, 1998. MECHETTI
- MOITA, Cecília. **Profissão: pianista de orquestra**. In: II Congresso Nacional Virtual de Estudo de Piano. Online. Outubro de 2016.

MUNDIM, Adriana Abid. **Pianista colaborador:** a formação e atuação performática voltada para o acompanhamento de flauta transversal. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MUSEU VILLA-LOBOS. Disponível em: <<http://museuvillalobos.org.br/museuvil/index.htm>>. Acesso em 16 de novembro de 2017.

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.

NIELSEN, Bendt Viinholt. **Rued Langgaard:** The Music of the Spheres (BVN 128). Copenhagen: The Rued Langgaard Edition and Edition Wilhelm Hansen AS, 2016.

NÓBREGA, Adhemar Alves. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971.

NÓBREGA, Adhemar Alves. **Presença de Villa-Lobos.** 6º Vol. 1ª. ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971.

NÓBREGA, Adhemar Alves. **Villa-Lobos, Sua Obra.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

NÓBREGA, Adhemar Alves. **Os Choros de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1975.

OLAZÁBAL, Tirso de. **Acústica Musical y Organología.** Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1981.

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.

REDE MINAS. **Chôros nº 8 – Villa-Lobos.** In: HARMONIA. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ybJIRNJf2wk>>. Acesso em: 04 mar 2018.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. **Principles of Orchestration.** New York: Dover Publications, 1964.

SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove, Dictionary of Music & Musicians.** New York: MacMillan Publishers, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Compositivos**. Campinas: UNICAMP, 2009.

SANTOS, Daniel Zanella dos. **Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos**. Florianópolis: UDESC, 2015.

SCHAFER, Murray R. **A Afinação do Mundo**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STRAVINSKY, Igor. **Petroushka: a burlesque in four scenes**. 1ª. ed. (reprint). Berlin: Editions Russes de Musique, n.d. [1912].

VERA, Miguel Ángel Leiva. **La consolidación del piano como instrumento orquestal desde la perspectiva de la comunicación musical: Petroushka de Stravinsky, obra paradigmática, y su influencia en El Sombrero De Tres Picos de Falla y El Mandarín Maravilloso de Bartók**. Málaga, 2010. 395f. Tesis Doctoral. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras nº 2**. 1ª ed. Milan: G. Ricordi, 1949.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Chôros nº 8**. 1ª ed. Paris: Eschig, 1928.

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

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

WORBY, Robert. **Aphex Twin: Richard Aphex. John Cage and the Prepared Piano**. Disponível em: <<http://warp.net/news/richard-aphex-john-cage-and-the-prepared-piano/>>. Acesso em 26 de novembro de 2017.