



Funções do piano como instrumento de orquestra

Midiã Rosa Cabral¹

Universidade do Estado de Santa Catarina / Programa de Pós-graduação em Música -
Mestrado em Criação e Interpretação Musical / Piano
SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*
midiacabralmestrado@hotmail.com

Resumo: O presente artigo corresponde a uma parte de pesquisa de mestrado em andamento sobre 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, particularidades que este repertório específico 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.

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

Piano Functions as Orchestral Instrument

Abstract: This article is a part of master's research in progress 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

¹ Orientadora: Dr^a Maria Bernardete Castelán Póvoas.

reference for the interpretative execution of compositions of nature equivalent.

Keywords: Orchestral Piano; Piano Functions; Pianistic-Functional Qualities; Pianistic Performance.

1. O Piano de Orquestra

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 passou a ser utilizado em produções musicais como óperas, cantatas e balés. Os concertos escritos originalmente para solo de cravo passaram a ser frequentemente executados no piano. Compositores do classicismo têm uma considerável produção de concertos para piano e orquestra; Mozart, por exemplo, escreveu vinte e sete composições deste tipo. Algumas obras com desta natureza premeditam a utilização do piano como instrumento orquestral, como na *Adagio* do Concerto para piano n°5 de Beethoven, onde o piano acompanha a orquestra com uma figuração que parece ter sido pensada 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. 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*². (p. 32: tradução nossa).

² “When the piano forms part of an orchestra, not as a solo instrument, an upright is preferable to a grand, but today 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, 1873, p. 32).

Berlioz (1803-1869) foi o primeiro compositor a colocar o piano na grade orquestral (VERA, p. 79). Na sexta parte de “Lélio, o retorno à vida”, continuação de sua Sinfonia Fantástica (1830), ele utilizou o piano a quatro mãos, para acompanhar um “coro de espíritos do ar”. Segundo Berlioz, “nenhum outro instrumento poderia reproduzir um brilho harmonioso de timbres, o qual o piano faz sem dificuldade, e cuja característica da peça exige³” (1844, 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*, com a harpa, em acordes arpejados. Mais adiante, os compositores Saint-Saëns (1835-1921) e Debussy (1862-1918) empregaram o piano em obras orquestrais, utilizando-o a duas e quatro mãos, acompanhado ou não de outros instrumentos (VERA, p. 81).

No pós-romantismo as aparições do piano como instrumento de orquestra passaram a ser mais frequentes. A orquestração de Mahler (1860-1911) da Oitava Sinfonia (1906) incluiu, dois pianos, celesta, harmônio e órgão. Alguns compositores passaram a optar pela utilização do piano em substituição à harpa, devido às conotações românticas associadas a esta (PISTON, 1955, p. 346). O papel do piano era tão relevante que versões para orquestra de câmara de algumas composições mantinham o piano em sua grade. Em constante busca por novos timbres, compositores do modernismo passaram a considerar maneiras ainda não ortodoxas de utilização do piano. Charles Ives (1874-1954), por exemplo, 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). Pode-se dizer, entretanto, que *Petrushka* (1910-11), do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), foi a obra que estabeleceu o piano como instrumento integrante da orquestra, “no mesmo nível que qualquer outro pertencente a esta formação, como por exemplo o violino, o oboé ou a trompa⁴” (VERA, 2010, p. 87, tradução nossa).

Alguns compositores da América Latina e Central como Alberto Ginastera (1916-1986), Mario Davidovsky (1934-) e Leo Brouwer (1939-) 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) utilizou o piano em, pelo

³ “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, 1844, p. 157).

⁴ “(...) al mismo nivel que cualquier otro perteniente a esta formación, como por ejemplo el violín, el oboé o la trompa.” (VERA, 2010, p. 87).

menos, dezenove composições orquestrais.

Cabe assinalar que guias instrumentais da orquestra moderna designam um instrumentista de teclado para executar as partes do piano, celesta, órgão ou cravo na composição da orquestra, podendo ser necessário mais de um instrumentista quando há indicação do uso simultâneo desses instrumentos na execução da peça.

2. Funções do piano na orquestra

Entendendo como referência à experiência de comunicação musical com o ouvinte, o termo “função” é aqui utilizado para designar a natureza da participação – de conteúdo expressivo e significativo, e de elemento base para a expressão musical (BERRY, 1987, p. 23). O que tomar como base para elencar as possíveis funções do piano de orquestra que possam servir de guia para uma análise relativa a parâmetros interpretativos e premissas dos pensamentos composicionais? No livro *Structural Functions in Music* (1987), Berry ressalta duas questões vitais à compreensão de uma obra musical: “o quanto a música fala, e isso é da natureza de sua linguagem?” e “quais inflexões específicas pode-se dizer que são responsáveis pelo que se entende e se sente?”. Este autor fala ainda que é consideravelmente complexa a decisão a ser tomada pelo intérprete, que deve ser resultado do entendimento da função expressiva básica a ser externada (p. 2-3).

O uso principal do piano como instrumento de orquestra é o de duplicação; devido à sua qualidade percussiva, pode fazer parte de qualquer grupo de instrumentos, inclusive em qualquer registro. Entretanto, não é frequente a associação do piano a trechos com caráter *legato* ou *sostenuto* (PISTON, 1955, p. 344). Com variadas possibilidades de utilização, o uso do piano na orquestra pode ser classificado conforme a funcionalidade do instrumento na execução orquestral. As principais funções do piano podem ser designadas como *solo*, efeitos timbrísticos, percussiva, de acompanhamento e de substituição de outros instrumentos (ADLER, 1989, p. 469). Embora essas funções possam ser caracterizadas individualmente, alguns trechos podem ser identificados como tendo duas ou mais funções específicas – embora diferentes entre si, em algumas composições estas funções funcionam conjuntamente. Logo, é ideal que o pianista esteja consciente das funções e suas finalidades sonoras, timbrísticos, para que possa realçá-las individualmente e conjuntamente, conforme a intenção do compositor averiguada através de análise pianístico-funcional do trecho especificado.

2.1. Função *Solo*

Esta função difere do caráter solista de um concerto escrito especificamente para o instrumento acompanhado pela orquestra. Assim, usamos a palavra *solo* para definir as passagens onde o tema principal da composição está sendo executado pelo piano, considerado dessa forma um instrumento *obbligato* da orquestra.

Tal função também é caracterizada por relevantes partes de solo, impetuosas e com grande caráter virtuosístico. Segundo Adler (1989), nestas partes o timbre particular do piano muitas vezes é usado para fazer contraste com outros timbres orquestrais. Mesmo que se destaquem por sua virtuosidade, estas passagens, não caracterizam o instrumento como solista pois, além de não 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.

Cabe ressaltar que esta função recebe essa designação tanto quando o piano está a cargo da melodia principal completamente sozinho – como por exemplo acontece com frequência em *Petrushka* (ob, citada, p. 3) – como quando o piano acompanha a melodia principal e sua participação é essencial à melodia, ou seja, não há outro instrumento que substitua a participação do piano, como ocorre em *Uirapuru* (1917), de Villa-Lobos. A indicação "*Solo*" poderá ser escrita no início do trecho específico, como se pode observar na Figura 1.

The image shows a musical score for 'O canto do Uirapurú' (Song of the Uirapurú) by Villa-Lobos. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piccolo (Pic.), Flutes I and II (Fls. I, II), Oboes I and II (Obs. I, II), Xylophone (Xyl.), Tam-Tam (Tam. Tam.), Piano (Piano), and Bass (B.). The piano part is the focus, showing a 'Solo' section marked 'mf' and 'cor. pedale', with a 'gva. bussa' section below it. The title 'O canto do Uirapurú / Song of the Uirapurú' is written above the score.

Figura 1: Solos de piano na mão direita, independentes da melodia principal. Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*, 1917 p. 31.

2.2 Obtenção de efeitos timbrísticos

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

Pode-se versar sobre a função do piano de orquestra como gerador de efeitos timbrísticos por meio de duas vertentes. Uma primeira vertente seria o seu uso para a produção de sensações sonoras, integrando uma textura em segundo plano que prepara o ouvinte para a melodia principal. Em Uirapuru (ob. citada, p. 5) o piano faz parte de uma “paisagem sonora” que ajuda a compor um ambiente que “emula o ruído de uma paisagem tropical”, preparando assim o ouvinte para reconhecer as figurações melódicas que representam o canto do pássaro (SALLES, 2009, 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. De Falla obtém efeito equivalente de execução em Noites nos Jardins da Espanha 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 vertente geradora de efeitos timbrísticos é aquela onde a melodia principal é executada no piano e em outros instrumentos, simultaneamente, gerando um efeito sonoro específico e/ou realçando e dando brilho aos instrumentos que estão executando a melodia principal. Neste caso, o piano é mais frequentemente usado nos registros extremos do que nos médios (PISTON, p. 362). Tal situação ocorre no 4° movimento da Suíte Estância de Ginastera, onde as notas do flautim e da flauta são dobradas *ipsis literis* pelo piano, potencializando os timbres destes instrumentos de sopro, além de acrescer brilho e destaque à melodia principal.

The image shows a musical score for three instruments: Flauto Piccolo, Flauto, and Pianoforte. Each instrument has a staff with a treble clef and a 3/8 time signature. The Flauto Piccolo and Flauto parts play a melodic line consisting of eighth notes, starting on a high pitch and moving upwards. The Pianoforte part provides a harmonic accompaniment with chords in the lower register. All three parts are marked with the dynamic *pp cresc.* (pianissimo, crescendo).

Figura 2: Dobramento de contorno melódico: piccolo, flauta e piano. Fonte: GINASTERA, Alberto. Suíte “Estância” - IV. Danza Final (Malambo), 1941-43, p. 44.

Outro exemplo característico encontra-se no terceiro movimento da Sinfonia em Três Movimentos (1945), 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, s/d).

2.3 Função Percussiva

Quando a participação do piano na orquestra é basicamente rítmica, em geral, dando suporte a outros instrumentos de percussão, classificamos tal função como percussiva. A funcionalidade percussiva do piano é extremamente característica e, frequentemente, está associada a efeitos timbrísticos. Na função percussiva 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 substituído, em contraste ou para realçar a marimba, o xilofone ou o vibrafone, fazendo-se soar percussivamente. Tal efeito pode ser encontrado 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 e promove a sensação de direcionamento do movimento orquestral.

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

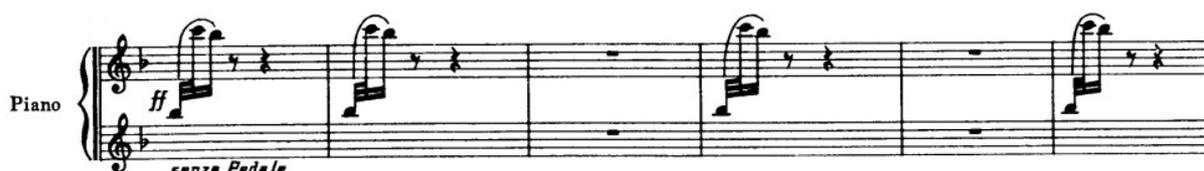


Figura 3: Figuração rítmica de curta duração, na região aguda do piano, imitando o efeito estridente de castanholas. Fonte: DE FALLA, Manuel. *El sombrero de tres picos*, 1917-19, p. 82.

2.4 Função Acompanhamento

Geralmente, nesta função, o piano exercerá uma função que determine padrões rítmicos. Na suíte *Estância* (ob. citada, p. 5) 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 figurações de *ostinatos*, o que demarca uma nova seção na peça (SALLES, p. 220).

Em outras obras ou peças, entretanto, o piano exerce função camerística de acompanhamento, diferenciada da função *solo* porque o piano dobra outros instrumentos, como no caso do início da *Danzón n° 2*, de Arturo Marquez, onde o *solo* de clarineta é acompanhado pelas *claves* e cordas em *pizzicato*, que mantêm um padrão rítmico, e pelo piano que, além de dobrar parcialmente as cordas, faz alguns contracantos com a clarineta (Figura 4).

Deve-se procurar diferenciar a utilização do piano como função percussiva da função de acompanhamento ainda que, em certas obras, as mesmas ocorram simultaneamente, sobretudo porque ambas usualmente enfatizam aspectos rítmicos 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, geralmente, imitar ou dar suporte a instrumentos de percussão.

The image shows a musical score for a Clarinet solo with piano accompaniment. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Clarinet 1 & 2, Percussion 1, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet part is marked 'Solo' and 'mf cantabile'. The Piano part is marked 'mp'. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked 'pizz.' and 'p'. The tempo is 'Danzón (♩ = 116)'. The score is in 4/4 time and G major.

Figura 4: Acompanhamento do *solo* de clarineta, com dobramento das cordas e contracantos com a melodia principal. Fonte: MARQUEZ, Arturo. *Danzón n° 2*, 1994, p. 1.

2.5 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 compositores (VERA, 2010, p. 78, 153).

Considerações finais

Conforme o exposto constata-se quão amplas e diversas são as possibilidades de utilização do piano como instrumento de orquestra. Percebe-se que há uma exploração timbrística do piano, assim como efeitos sonoros diversos que possam ser executados nesse instrumento por parte dos compositores. 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 nas quais o piano vai desempenhar ao participar da orquestra em determinada obra, necessitando grande empenho no estudo da obra a ser executada.

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

Destarte, vê-se a importância de pesquisas nesta área, que ainda concentra parte considerável de produção científica voltada para a execução solo ou camerística. Visto que há pelo menos 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 ainda escassa a produção científica que abrange aspectos funcionais do piano de orquestra.

Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2ª ed. New York: Norton, 1989.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Translated by Theodore Front. New York: Dover Publications Inc., 1991.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. 2. ed. New York: Dover Publications, 1987.
- CASELLA, Alfredo e MORTARI, Virgilio. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Tradução de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.
- DE FALLA, Manuel. *El Sombrero de Tres Picos*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921.
- GINASTERA, Alberto. *Dances from Estancia Op. 8a*. New York: Boosey & Hawkes, 1941.
- MARQUEZ, Arturo. *Danzón n° 2*. New York: Peermusic Classical, 1998.
- 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.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

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

VERA, Miguel Ángel Leiva. *La consolidación del piano como instrumento orquestal desde la perspectiva de la comunicación musical: Petrouchka 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. *Uirapuru*. New York: Associated Music Publishers Inc., 1948.