

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

– Escola de Música –

Bruno Cruz de Souza Medeiros

**Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão, opus 115, de Liduino
Pitombeira: Elaboração de uma edição para performance com redução
para piano da parte da orquestra e gravação**

Belo Horizonte

2023

Bruno Cruz de Souza Medeiros

Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão, Opus 115, de Liduino Pitombeira: Elaboração de uma edição para a performance com redução para piano da parte da orquestra e gravação.

Artigo apresentado à Escola de Música da
Universidade do Estado de Minas Gerais para o
Mestrado Profissional em Práticas Musicais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Viana
Coorientadora: Profa. Dra. Míriam Bastos Rocha

Belo Horizonte

2023

Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão, opus 115, de Liduino Pitombeira: Elaboração de uma edição para performance com redução para piano da parte da orquestra e gravação

Bruno Cruz de Souza Medeiros

Resumo

Resumo: O artigo explica o processo de elaboração da redução para piano do Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão opus 115 do compositor Liduino Pitombeira. Investiga as principais características estruturais e estilísticas presentes na obra supracitada, com o objetivo de que todas as informações coletadas e aprofundadas possam ajudar a criar uma compreensão maior da peça afim de clarear e fornecer ferramentas para a sua melhor interpretação.

Palavras-chave: Liduino Pitombeira. Redução para piano. Considerações analíticas.

Title of the paper in English: Concerto for piano, string orchestra and percussion, opus 115, by Liduino Pitombeira: Preparation of a performance edition with piano reduction of the orchestra part and recording.

Abstract: The article explains the process of preparing the piano reduction of the Concerto for piano, string orchestra and percussion opus 115 by the composer Liduino Pitombeira. It investigates the main structural and stylistic characteristics present in the aforementioned work, with the aim that all the information collected and studied can help create a greater understanding of the piece in order to clarify and provide tools for its better interpretation.

Keywords: Liduino Pitombeira. Piano reduction. Analytical considerations.

Introdução

Liduíno Pitombeira nasceu na cidade de Russas, no Ceará, em 1962, é doutor em composição e teoria musical pela Louisiana State University, onde estudou com Dinos Constantinides, e atualmente leciona na Escola de Música da UFRJ. Possui uma extensa produção para diversos instrumentos: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, saxofone, flauta, fagote, trompete, trombone, tuba etc. Sua obra abrange música solo, de câmara e de concerto. Ele compôs ao todo dezessete concertos, sendo quatro para piano: Concerto para piano e orquestra Opus 74 (2003), Concerto para piano orquestra de cordas e percussão Opus 115 (2006), Concerto para piano a quatro mãos e orquestra de câmara Opus 128 (2007), Concerto para piano e orquestra n.2 Opus 210 (2016).

O Concerto para piano orquestra de cordas e percussão Opus 115 foi composto por ocasião da comemoração dos dez anos de criação da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, fundada em 22 de janeiro de 1996, no estado do Ceará e dedicado ao maestro Márcio Spartaco Landi e à pianista Duda Di Cavalcanti. Tem três movimentos: *São Bernardo*, *Cruz das Almas* e *Quermesse*. Possui conteúdo programático e faz referência à cidade de Russas, no Ceará.

Apesar da relevância do Concerto, não há um material de estudo que auxilie o intérprete na construção de sua performance. Sendo assim, o objetivo da pesquisa que deu origem a este artigo é a criação de uma edição para performance da obra supracitada, com redução para piano da parte orquestral e gravação do Concerto com orquestra. Neste artigo, após apresentarmos uma análise formal dos três movimentos, trataremos especificamente do processo de elaboração da redução para piano, justificando e exemplificando as principais soluções adotadas.

¹ Mestrando em Performance em Música, Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Escola de Música, brunocsmedeiros@gmail.com

Considerações analíticas sobre o primeiro movimento do Concerto

O Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão Opus 115 foi composto baseado na cidade de Russas, no Ceará, onde o compositor nasceu. *São Bernardo*, título do primeiro movimento, foi o antigo nome da Vila fundada em 1801.

Durante os séculos XVII e XVIII, ocorreram uma série de conflitos entre os índios Tapuias e os portugueses que pretendiam ampliar seus territórios avançando sobre as terras indígenas. Esses conflitos, ocorridos entre 1651 e 1720, receberam o nome de Guerra dos Bárbaros, expressão cunhada pelos portugueses para se referirem pejorativamente aos indígenas. Pedro Puntoni (1999) esclarece-nos sobre a natureza desses conflitos:

A Guerra dos Bárbaros mais se aproximou de uma série heterogênea de conflitos entre índios e luso-brasileiros do que de um movimento unificado de resistência. Resultado de diversas situações criadas ao longo da segunda metade do século XVII, com o avanço da fronteira da pecuária e a necessidade de conquistar e “limpar” as terras para a criação de gado, esta série de conflitos envolveu vários grupos e sociedades indígenas contra moradores, soldados, missionários e agentes da coroa portuguesa. (PUNTONI, 1999, p. 196).

O primeiro movimento procura evocar esses conflitos através da interlocução rítmica entre solista e orquestra e de uma linguagem dissonante sobre a qual o compositor afirma: “Os conflitos associados ao processo de colonização são representados musicalmente por trítonos, segundas menores e por uma série dodecafônica utilizada livremente.” (PITOMBEIRA, 2006, p.1). É importante, portanto, que o pianista valorize essas características em sua interpretação a fim de expressar a tensão e dramaticidade desse movimento.

Do ponto de vista formal, *São Bernardo* pode ser dividido em quatro seções: A-B-C-A'. A seção A começa no compasso 1 e vai até o compasso 23, a seção B vai do compasso 23 ao 42, a seção C, do compasso 43 ao 57 e a seção A', do compasso 58 ao final, no compasso 85.

A seção A começa com um diálogo entre piano e orquestra, numa dinâmica forte. Esse breve tema apresentado nos compassos iniciais será retomado posteriormente. (Figura 1)¹

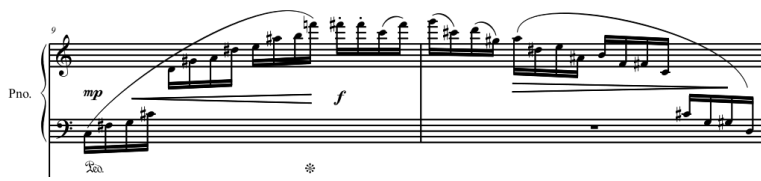
Figura 1 – *São Bernardo*, compassos 1 ao 6.

The musical score for measures 1 to 6 of *São Bernardo* is presented in two systems. The first system features Piano 1 and Piano 2. Piano 1 begins with a forte (f) dynamic, playing a melodic line with slurs and accents. Piano 2 provides harmonic support with a similar melodic line. The second system features Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 continues the melodic line, while Pno. 2 provides harmonic support. The tempo is marked as quarter note = 112. The key signature has one flat (B-flat).

Nos compassos seguintes, 3 ao 6, temos uma superposição de diferentes articulações na orquestra: enquanto os violinos II, violoncelos e baixos mantêm o ritmo, os violinos 1 fazem uma frase melódica em *legato*. Nos compassos 5 e 6, o piano apresenta uma ideia que relembra o motivo apresentado nos dois primeiros compassos. Em seguida, temos um adensamento da sonoridade da orquestra, formando um acorde dissonante que culmina com a nota Dó em fortíssimo. Esse trecho prepara a entrada do piano que apresenta, duas vezes, uma série dodecafônica completa mais uma nota (treze notas, portanto) formando um arco nos compassos 9 e 10 (Figura 2), que depois culmina com a nota Dó em fortíssimo no compasso 12.

¹ As figuras a seguir que serão colocadas à título de exemplo serão retiradas da edição feita em que o primeiro piano é o solista e o segundo a redução da orquestra.

Figura 2 – *São Bernardo*, compassos 9 e 10.



A partir do compasso 18, o piano apresenta uma sequência de semicolcheias sempre retomando, como uma lembrança, aquele primeiro motivo inicial do segundo compasso. No compasso 23, enquanto o piano conclui a seção A, a orquestra inicia a seção B com um *tutti*, cujo motivo será retomado pelo piano no compasso 34.

Em seguida, nos compassos 36 ao 41, temos um diálogo entre a orquestra e o piano com acordes dissonantes que remetem ao conflito já citado anteriormente no qual o Concerto é baseado e a seção B é concluída no compasso seguinte (42), com uma nota longa e decrescendo das cordas graves (Figura 3).

Figura 3 – *São Bernardo*, compassos 33 ao 42.

A seção C começa no compasso 43. A orquestra apresenta o momento mais calmo desse movimento. Os violinos 1 fazem uma melodia aguda que se sobressai em meio ao

acompanhamento dos outros instrumentos em trêmulos, em um registro mais grave, criando uma textura homogênea. Enquanto isso, o piano faz um *ostinato* rítmico e melódico criando uma atmosfera quase hipnótica. A partir do compasso 56, enquanto a frase orquestral termina em pianíssimo, concluindo, assim, a seção C, o piano retoma os motivos apresentados anteriormente.

Nos compassos 58 e 59, dando início à seção A', aparece novamente duas vezes a série de treze notas dos compassos 9 e 10. No compasso 60, temos o tema inicial do Concerto que vai até o compasso 63. E, em seguida, como que preparando o final do primeiro movimento, temos uma passagem mais virtuosística do piano, numa sequência de semicolcheias. Antes do término do movimento, o autor relembra pela última vez o tema inicial da obra.

É possível perceber nesse movimento um caráter rítmico, percussivo e dramático, assim como um diálogo tenso entre piano e orquestra que remete aos conflitos da chamada “Guerra dos Bárbaros”, aos quais ele faz referência. É curioso observar que, depois do momento de maior tensão, onde há um embate explícito entre piano e orquestra que começa no compasso 36 (seção B), temos, em seguida, um contraste enorme a partir do compasso 43 (seção C), que é um trecho delicado, rarefeito, que pode ser uma alusão ao momento posterior ao conflito, em que paira uma calma momentânea, que dura somente até o próximo embate. A seguir, apresentamos um resumo da estrutura do primeiro movimento (Quadro 1)

Quadro 1 – *São Bernardo*, resumo da estrutura.

Seção A	Seção B	Seção C	Seção A'
A seção A começa no compasso 1 e vai até o compasso 23. Nessa seção, é apresentado um breve tema inicial que será repetido posteriormente. Também aparece pela primeira vez a série dodecafônica, nos compassos 9 e 10.	A seção B vai do compasso 23 ao 42, ela começa com o tutti da orquestra com um motivo que será repetido posteriormente pelo piano. Nessa parte, temos do compasso 36 ao 41 um diálogo do piano com a orquestra com acordes dissonantes.	A seção C vai do compasso 43 ao 57. Trata-se do momento mais calmo desse movimento com uma dinâmica <i>piano</i> .	A seção A' vai do compasso 58 ao final, no compasso 85. Nessa parte, aparece novamente a série dodecafônica do compasso 9 e 10. No compasso 60 ao 63 temos o tema inicial do Concerto.

Considerações analíticas sobre o segundo movimento

O segundo movimento do Concerto, *Cruz das Almas*, possui um caráter introspectivo e misterioso. Sobre ele o próprio compositor esclarece:

Cruz das Almas, título do segundo movimento, é uma região, na entrada da cidade de Russas, que antigamente consistia em uma vasta planície de barro cinzento pontilhada de carnaubeiras. A belíssima paisagem produzia um efeito melancólico e até mesmo sobrenatural, especialmente ao entardecer. (PITOMBEIRA, 2006).

A orquestra começa com um acorde dissonante de 8 sons. Esse acorde perdura por diversos compassos, criando uma atmosfera etérea, extática e a pouca movimentação harmônica gera uma sensação de vazio. O piano começa no terceiro compasso com um arpejo seguido de um motivo melódico (motivo a) que tem caráter introdutório e soa como algo distante. Não há um tema e toda a seção que vai do início do movimento até o compasso 20 tem esse caráter introdutório. (Figura 4)

Figura 4 – *Cruz das Almas*, compassos 1 ao 7, com indicação do motivo a.

The musical score for measures 1 to 7 of the second movement, *Cruz das Almas*, is presented for Piano 1 and Piano 2. The tempo is indicated as $\text{♩} = 60$. Piano 1 begins in measure 3 with a melodic motif (motivo a) marked *mp*. The motif consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Piano 2 plays a dissonant chord marked *ppp* from measure 1 to 7. The chord is composed of the notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The score is written in 3/4 time.

No compasso 21, inicia-se uma outra seção (seção A). Do compasso 21 ao 26, temos uma melodia na orquestra que prepara a entrada do piano, cujo motivo melódico (motivo b), que começa com uma sequência de notas Dó, lembra um pouco o motivo a dos compassos iniciais. O motivo b começa com colcheias, depois tercina, semicolcheias e finalmente sextinas; trata-se de um acelerando escrito no intuito de criar uma tensão que leva ao acorde tocado com a dinâmica forte no compasso 28. (Figura5)

Figura 5 – *Cruz das Almas*, compassos 21 ao 28.

The musical score for measures 21 to 28 of 'Cruz das Almas' is presented for two pianos and two soloists. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Piano 1 has a melodic line starting with a half note G4, followed by rests. Piano 2 has a more active line with dynamics p, mf, and f. Pno. 1 has a complex melodic line with many slurs and fingerings. Pno. 2 has a supporting line with chords and slurs.

No compasso 35, temos uma lembrança na orquestra do motivo b, agora com a nota Mi, seguido pela entrada defasada de notas Sol# em várias oitavas (compassos 36 e 37). A sobreposição de sons provoca um adensamento da sonoridade, que é também uma forma de gerar tensão, pois esses três compassos (35 a 37) fazem a preparação da cadência. Nos três movimentos do Concerto, o compositor utiliza esse efeito de começar com uma nota e ir sobrepondo outras até criar uma sonoridade densa.

A cadência é a parte central desse movimento. De caráter muito rítmico e dramático, possui uma dificuldade técnica bastante considerável pela diferença de articulação e densidade entre mão direita e mão esquerda. Ela leva ao ponto culminante do movimento que está nas oitavas tocadas em fortíssimo pelo piano nos compassos 47, 49 e 51.

A seção B vai do compasso 53 ao final do movimento no compasso 79. Começa com o motivo b, que relembra os compassos 26 e 27, e nos compassos subsequentes temos uma reexposição do material melódico da cadência, acompanhado pela orquestra.

A partir do compasso 61, temos a preparação para o final do movimento. As pausas criam uma impressão de fragmentação, um efeito de rarefação, como se a música fosse gradativamente sumindo. Nos compassos finais, temos a evocação do início do movimento para terminar (compassos 72 a 79).

A seguir, temos um resumo da forma do segundo movimento (Quadro 2).

Quadro 2 – *Cruz das Almas*, resumo da estrutura.

Introdução	Seção A	Seção B
Começa no compasso 1 e termina no compasso 21. Possui um caráter misterioso. A orquestra mantém o mesmo acorde por diversos compassos no intuito de criar uma atmosfera etérea.	A seção A começa no compasso 21, a orquestra introduz um material melódico totalmente diferente. Nessa seção temos a cadência e o ponto culminante desse movimento.	A seção B começa no compasso 53. Nessa seção temos a reexposição do material melódico da seção A, seguido por um trecho de rarefação da textura que prepara o final. Nos últimos compassos, reaparece o motivo inicial do movimento.

Considerações analíticas sobre o terceiro movimento:

O terceiro movimento, *Quermesse*, possui um caráter festivo, alegre, vigoroso, e é o mais rítmico do Concerto. Sobre ele o compositor escreveu: “Quermesse, título do terceiro movimento, é uma feira paroquial com leilão beneficente que acontecia regularmente, na década de 1970, em Russas.” (PITOMBEIRA, 2006)

O movimento começa com um tema da orquestra de quatro compassos que se repete por quatro vezes sendo que somente a conclusão da quarta repetição é um pouco diferente. O piano entra no quinto compasso com um outro tema, sobrepondo-se ao primeiro. O compasso alterna constantemente entre binário e ternário gerando uma percepção de compasso quinário. (figura 6)

Figura 6 – *Quermesse*, compassos 1 ao 8.

The musical score for measures 1 to 8 of the third movement, *Quermesse*, is presented in four systems. The first system shows measures 1-4 for Piano 1 and Piano 2. Piano 1 is silent until measure 5, where it enters with a melody marked *mf* and *8va*. Piano 2 plays a steady accompaniment. The second system shows measures 5-8 for Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a complex melody with many accidentals and fingerings, while Pno. 2 continues the accompaniment. The time signature alternates between 2/4 and 3/4 throughout the piece.

Do ponto de vista formal pode-se dizer que esse movimento se assemelha à forma sonata, porém, estruturado muito mais livremente que a forma sonata clássica. A seção A vai do

compasso 1 ao 59 e temos a apresentação do tema principal do movimento 4 vezes. Três no piano (compassos 5 a 8; 9 a 17; 20 a 42) e a última pela orquestra (compassos 42 a 59). Nessa seção é apresentado o material temático A.

A seção B se inicia no compasso 59 com a mudança de compasso para quaternário e a apresentação de um material melódico diferente daquele apresentado na seção A, que chamaremos de material temático B e que consiste em uma reelaboração de temas utilizados ao longo do Concerto. No compasso 65, por exemplo, temos a reapresentação do motivo de semicolcheias presente no primeiro movimento, e no compasso 73, o compositor relembra o motivo em oitavas do segundo movimento.

A passagem para a seção C ocorre nos compassos 77 e 78. Essa seção vai do compasso 79 ao 95, é contrastante pelo seu caráter melódico. Faz referência aos compassos 43 ao 52, do primeiro movimento. O acompanhamento do piano remete à escrita do compositor Debussy e as quiálteras de cinco geram uma polirritmia com a melodia da orquestra. O exemplo a seguir (figura7) é um recorte de apenas dois compassos da passagem supracitada.

Figura 7 – Compassos 87 ao 88 do terceiro movimento.

The image shows a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, covering measures 87 and 88 of the third movement. The music is in 4/4 time. Piano 1 has a complex, highly ornamented melodic line with many slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 5). Piano 2 has a more melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 88. The score is written on two staves for each piano, with a brace indicating they are part of the same instrument.

No compasso 99 ao 112 o piano relembra o material temático inicial, mas a orquestra faz um acompanhamento em acordes, diferente do início (Figura 8) e, portanto, não soa como uma reexposição. Toda essa seção tem um caráter de desenvolvimento do que foi exposto nas seções A

Figura 8 – *Quermesse*, compassos 99 ao 100.

Figure 8 shows measures 99 and 100 of the piece *Quermesse*. The score is for two pianos. Piano 1 (top) has a complex melodic line with many fingerings (1-5) and slurs. Piano 2 (bottom) plays a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Somente a partir do compasso 113 aparece a justaposição dos temas da orquestra e do piano como no início do movimento. O material temático A é reexposto em apenas 3 compassos, do 113 ao 115 (Figura 9). Em seguida, temos um grande trinado que faz menção aos compassos 73 a 75 do primeiro movimento. No compasso 120, a orquestra interrompe o acompanhamento e o piano reexpõe o material temático B, sem a orquestra, numa espécie de pequena cadência antes da finalização do Concerto, que termina de forma resoluta, numa dinâmica forte com um pequeno diálogo entre piano e orquestra que remete ao início do primeiro movimento.

Figura 9 – *Quermesse*, compassos 113 ao 115.

Figure 9 shows measures 113, 114, and 115 of the piece *Quermesse*. The score is for two pianos. Piano 1 (top) has a complex melodic line with many fingerings (1-5) and slurs, marked with a forte (*mf*) dynamic. Piano 2 (bottom) plays a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

No Quadro 3, apresentamos o resumo da forma de *Quermesse*.

Quadro 3 – *Quermesse*, resumo da estrutura.

Seção A	Seção B	Seção C	Seção D
Exposição		Desenvolvimento	Reexposição
A seção A vai do compasso 1 ao 59. Trata-se da exposição do material temático A que consiste no tema principal desse movimento repetido por 4 vezes.	A seção B vai do compasso 59 ao 78. É apresentado o material temático B que consiste em uma reelaboração do motivo presente no primeiro e segundo movimentos.	Começa no compasso 79 até o 112. Trata-se do desenvolvimento do material exposto nas seções A e B.	Começa no compasso 112 e vai até o final no compasso 139. Nessa seção temos a reexposição abreviada do material temático apresentado nas seções A e B

O terceiro movimento do concerto reexpõe ou reelabora vários motivos que aparecem nos outros dois primeiros movimentos. Seguem (Figuras 10 e 11) alguns exemplos desses motivos e seus respectivos compassos.

Figura 10 – semelhança entre os motivos do primeiro e do terceiro movimentos.

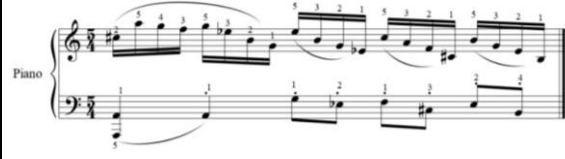
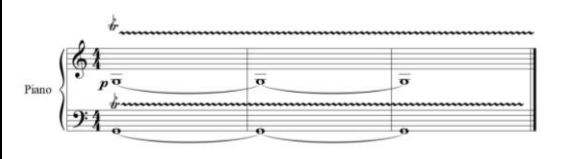
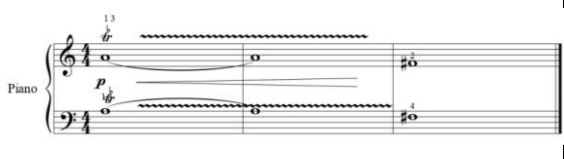
Primeiro movimento	Terceiro movimento
Motivo dos arpejos, compasso 32	Motivo dos arpejos, compasso 16
	
Motivo das oitavas quebradas, compasso 33	Motivo das oitavas quebradas, compasso 182
	
Motivo das semicolcheias, compasso 34	Motivo das semicolcheias, compasso 65
	
Trinado, compassos 73 a 75	Trinado, compassos 116 a 118
	

Figura 11 – semelhança entre os motivos do segundo e do terceiro movimentos

Segundo movimento	Terceiro movimento
Motivo das oitavas, compasso 47	Motivo das oitavas, compassos 73 a 76
	

Redução para piano da parte da orquestra

Yan Mikirtumov (2013) nos esclarece sobre o significado da redução, assim como da sua importância:

O termo *redução para piano* significa uma partitura, originalmente escrita para um ou vários solistas – instrumentistas ou cantores, e/ou coro e conjunto instrumental grande (normalmente, orquestra), onde a parte de orquestra é adaptada para execução no piano. Utilização prática e necessidade de reduções para piano são conhecidas como o apoio para a correpetição e a encenação da ópera, no caso dos cantores; os ensaios, no caso de instrumentistas e o coro; os ensaios de bailado no caso de bailarinos. A prática de utilização das reduções aplica-se também ao ensino da música e da dança, e sempre quando a utilização de uma orquestra não é útil ou, financeiramente, viável. (MIKIRTUMOV, 2013, p.14).

A presente redução é voltada para o ensaio, estudo e preparação do Concerto Opus 115, de Liduino Pitombeira. Dessa forma, o que se pretende é adaptar a escrita orquestral para a linguagem pianística, a fim de que ela possa ser tocada no segundo piano e orientar o estudo do intérprete.

Redução do primeiro movimento

O primeiro movimento começa com uma escrita em uníssono para a orquestra (Figura 12). Optou-se por escrever as vozes em oitavas na mão direita e na mão esquerda para favorecer a dramaticidade da passagem e a dinâmica *forte* (Figura 13). Algo semelhante será usado mais adiante, nos compassos 60 a 62.

Figura 12 – *São Bernardo*, compassos 1 e 2 da orquestra

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

f

Figura 13 – *São Bernardo*, compasso 1 da redução para piano.

Piano

f

Nos compassos subsequentes, compassos 3 a 6, as diferentes articulações foram mantidas, mas fez-se necessário unificar a dinâmica para facilitar a execução pianística (Figura 14).

Figura 14 – *São Bernardo*, compassos 3 a 6 da redução para piano.

Piano

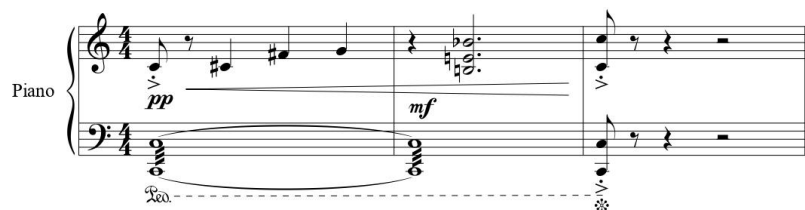
mp

mf

Pno.

Em seguida, compassos 7 a 9 (Figura 15), a escrita orquestral apresenta duas dificuldades: escrever a linha do tímpano e a polifonia ou sobreposição de sons que se apresenta de forma gradativa acrescentando notas em um crescendo e formando um acorde extenso. Para a escrita do trêmulo do tímpano, foi acrescentada uma oitava na nota Dó do baixo, posto que não é possível fazer trêmulo no piano com uma nota só. Esse tipo de escrita, inclusive, valoriza o crescendo da passagem. Para a execução do acorde resultante da sobreposição das vozes da orquestra, optamos por sustentar as notas no pedal. No compasso 9, temos um grande ponto de chegada em fortíssimo, tendo sido usada na redução a escrita em oitavas, que ajuda a enfatizar a precisão rítmica desse trecho (Figura 15).

Figura 15 – *São Bernardo*, compassos 7 a 9 da redução para piano.



O tímpano dobra o baixo no compasso 12 e, em seguida, as cordas fazem uma passagem em oitavas. Para possibilitar a execução pianística, foram mantidas apenas duas linhas da textura, que são, respectivamente, a mais grave e a mais aguda para favorecer a execução da articulação (Figura 16).

Figura 16 – *São Bernardo*, compassos 12 a 15 da redução para piano.



No compasso 23, violino 1 e 2 tocam em oitavas, nesse caso permaneceu a oitava do violino 1 por ser mais aguda e a dinâmica do compasso foi unificada como forte (Figura 17).

Figura 17 – *São Bernardo*, compasso 23 da redução para piano.



A partir do compasso 24, temos uma passagem polifônica (Figura 18). A primeira voz do violino 1 foi mantida como está no original, pois sendo ela a mais aguda é a que o solista ouvirá mais, as demais vozes foram organizadas a fim de formarem acordes a serem tocados pela mão esquerda (Figura 19).

Figura 18 – *São Bernardo*, compasso 24 da orquestra.

Figura 19 – *São Bernardo*, compasso 24 da redução para piano.

Nos compassos 25 e 26, temos um caso parecido, com a diferença de que, nessa passagem, foi retirada a voz da viola e do *divisi* do violino 2, para que o trecho pudesse ser tocado ao piano. As indicações de dinâmica e articulações foram todas mantidas (Figura 20).

Figura 20 – *São Bernardo*, compassos 25 e 26 da redução para piano.

Nos compassos 27 a 30 (Figuras 21), violino 1 tem um *divisi*, ambos tocam em oitavas; a voz mais aguda foi retirada e deixada apenas a voz mais grave. Violino 2 também tem *divisi*, mas nesse caso as duas vozes foram mantidas. Viola, violoncelo e contrabaixo estão em oitavas e, portanto, essas vozes foram unificadas em apenas uma oitava. Como é comum nessa peça, existem diferentes articulações que foram mantidas nesse trecho (Figura 22).

Figura 21 – *São Bernardo*, compassos 27 a 30 da orquestra.

Figura 22 – *São Bernardo*, compassos 27 a 30 da redução para piano.

O trecho que se segue, compassos 31 a 35, é bastante simples para ser reduzido porque violino 2 só toca no primeiro tempo do compasso 31 e depois viola, violoncelo e contrabaixo estão em oitavas. Nesse caso, foi mantida uma escrita em oitavas na mão esquerda porque não é um trecho com ligaduras e as oitavas ajudam a enfatizar o ritmo e a dramaticidade da passagem (Figura 23). Apenas no compasso 34 as oitavas foram

retiradas e foi deixada apenas uma voz por serem muitos saltos e isso gerar uma dificuldade excessiva para o pianista.

Figura 23 – *São Bernardo*, compassos 31 a 35 da redução para piano



Do compasso 36 ao 42, temos uma passagem que alterna notas em *staccato* com um trecho de notas longas, cuja superposição forma um acorde (Figura 24). Na redução, as notas em *staccato* foram mantidas, formando um grande acorde tocado pelas duas mãos do pianista. No trecho de notas longas, a solução encontrada foi dispô-lo em arpejo e segurar os sons com o pedal (Figura 25). Nos compassos 39 e 42, optou-se por transformar as notas do baixo em trêmulos, pois dessa forma é possível sustentá-lo melhor e fazer o crescendo e o decrescendo de forma clara, além de ser uma escrita que se adequa à linguagem pianística.

Figura 24 – *São Bernardo*, compassos 36 a 37 da orquestra.

Figura 25 – *São Bernardo*, compassos 36 a 42 da redução para piano.



O trecho do Concerto que vai dos compassos 43 ao 52 possui trêmulos da orquestra em notas longas. A melodia do violino 1 foi mantida e a solução encontrada foi manter todas as notas do trêmulo em um acorde a ser tocado somente pela mão esquerda. Dessa forma, foi perfeitamente possível manter as notas com exceção dos dobramentos de oitavas (Figura 26).

Figura 26 – *São Bernardo*, compassos 43 a 52 da redução para piano.



Do compasso 53 ao 57, temos uma peculiaridade da escrita da orquestra de cordas, que é um desafio para ser expressa na escrita pianística: os harmônicos. A questão aqui é que os acordes são muito extensos, com muitas notas, e é imprescindível fazê-los caber na amplitude das mãos do pianista (Figura 27). Para isso foi preciso alterar as oitavas de algumas notas (Figura 28).

Figura 27 – *São Bernardo*, compassos 53 a 57 da orquestra.

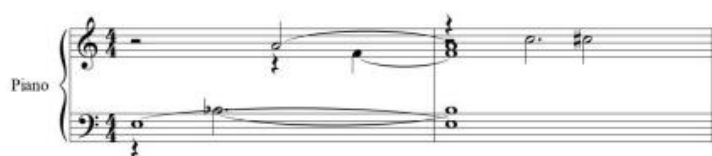
This musical score shows the string section (Vn. I, Vn. II, Vla., Vc., Cb.) for measures 53 to 57 of the piece *São Bernardo*. The score is marked 'Tutti' at the beginning. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The Vn. I and Vn. II parts feature long, sweeping lines with many notes, indicating a complex harmonic structure. The Vla., Vc., and Cb. parts also contain dense, sustained chords. The Cb. part includes the instruction 'subito p' (suddenly piano).

Figura 28 – *São Bernardo*, compassos 53 a 57 da redução para piano.

This musical score shows the piano reduction of the string section for measures 53 to 57 of *São Bernardo*. The score is marked 'Piano' at the beginning. The dynamics range from *p* (piano) to *ppp* (pianississimo). The piano part features dense, sustained chords in both the treble and bass staves. The bass staff includes the instruction 'dim.' (diminuendo) and 'ppp' (pianississimo) at the end of the passage.

Na passagem dos compassos 58 e 59, as notas vão se sobrepondo umas às outras e formando um acorde, foi possível manter todas as notas (com exceção dos dobramentos de oitavas) e, para ajudar a criar o efeito de superposição, foi sugerido o uso do pedal (Figura 29). Uma situação semelhante acontece nos compassos 81 e 82.

Figura 29 – *São Bernardo*, compassos 58 e 59 da redução para piano.



No trecho que vai do compasso 64 ao 68 (Figura 30), foram suprimidas as oitavas dos instrumentos mais graves (contrabaixos e violoncelos). Nos violinos, temos uma melodia que foi mantida em sua altura original, apenas suprimindo uma ou outra oitava, unicamente visando facilitar tecnicamente para o pianista. Os acordes dos compassos 67 e 68 foram mantidos.

Figura 30 – *São Bernardo*, compassos 64 a 68 da redução para piano.



Nos compassos 69 a 71, temos um grande pedal no grave que foi escrito para ser sustentado pela mão esquerda e os acordes dos violinos ficaram dispostos para a mão direita (Figura 31). Um trecho que se adaptou bem à escrita pianística.

Figura 31 – *São Bernardo*, compassos 69 a 71 da redução para piano.



Em seguida, nos compassos 73 a 75, o pedal dos instrumentos graves continuou na mão esquerda e a melodia escrita em oitavas dos violinos foi mantida na mão direita, porém sem as oitavas, pelo motivo explicado anteriormente de favorecer a execução das articulações escritas (Figura 32).

Figura 32 – *São Bernardo*, compassos 73 a 75 da redução para piano.



Nos compassos 76 a 80, temos uma escrita mais densa em acordes. O baixo pôde ser mantido na mão esquerda, apenas retirando as oitavas. E os acordes foram escritos para mão direita mudando apenas as oitavas de algumas notas (Figura 33).

Figura 33 – *São Bernardo*, compassos 76 a 80 da redução para piano.



No final do primeiro movimento do Concerto, compassos 83 a 85, temos uma retomada do tema inicial em oitavas como anteriormente explicado.

Redução do segundo movimento

O segundo movimento, *Cruz das Almas*, começa com um acorde de 8 notas que ficam sustentadas por 20 compassos. Como o pedal do piano não é suficiente para mantê-las soando durante o tempo determinado, a solução foi repetir os acordes (Figura 34). Outra questão importante foi pensar na distribuição de todas as notas entre as mãos do pianista e a solução encontrada foi colocar o máximo de notas possível na mão direita para deixar a mão esquerda um pouco mais livre para tocar a linha melódica que se inicia no compasso 13.

Figura 34 – *Cruz das Almas*, compassos 1 a 8 da redução para piano.



No compasso 13, foi alterada a oitava dos contrabaixos para ser possível manter as notas sustentadas do acorde e ao mesmo tempo tocar a linha melódica na mão esquerda. No compasso 14, o Dó sustenido foi retirado do acorde para que ele pudesse ser tocado separadamente seguido pelo Ré natural. No compasso 16, foram retirados o Dó e o Mi naturais do acorde, porque não dava para sustentá-los e tocar ao mesmo tempo a linha melódica do baixo. Dos compassos 17 ao 20, houve uma preocupação em manter o máximo de notas sustentadas, mas para que todas as notas sejam mantidas o pianista deve fazer uso do pedal sustain do piano (Figura 35).

Figura 35 – *Cruz das Almas*, compassos 13 a 20 da redução para piano.



Nos compassos 21 e 22, a melodia ficou com a mão direita e as notas em trêmulo foram dispostas em um acorde a ser tocado pela mão esquerda. Nessa passagem, os violinos e a viola faziam o trêmulo, mas não o baixo. No entanto, para tornar a execução possível no piano, as notas do baixo também foram incorporadas ao trêmulo e as notas do tímpano

foram subtraídas nos compassos 21 e 22 e mantidas apenas nos compassos 23 e 24 dessa passagem. Nos compassos 22 ao 26, foi possível dispor as notas entre mão direita e mão esquerda sem precisar subtrair nem alterar nada (Figura 36).

Figura 36 – *Cruz das Almas*, compassos 21 a 25 da redução para piano.



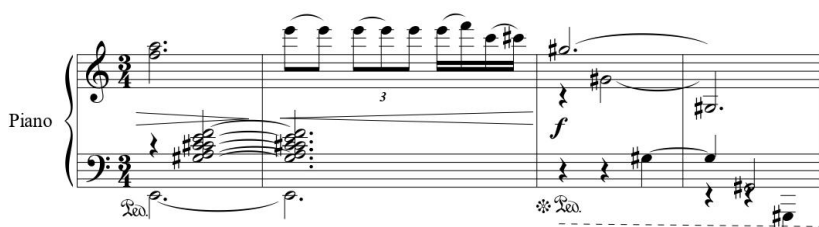
No compasso 29, a melodia tocada pelo violino 1 foi mantida na mão direita e todas as outras notas foram escritas em um acorde na mão esquerda, para isso foram alteradas as oitavas das notas dos violinos e viola. No compasso 31, violino 2, viola e violoncelo sustentam um acorde por cinco tempos, ou seja, uma mínima ligada a outra mínima pontuada, mas na redução esse acorde teve o seu valor alterado para semínima por causa da melodia do violino 1 e da linha do baixo. Nos compassos 32 e 33, as notas foram dispostas como um acorde para ser tocado na mão direita e o baixo separadamente pela mão esquerda (Figura 37).

Figura 37 – *Cruz das Almas*, compassos 29 a 33 da redução para piano.



Nos compassos 34 e 35, para manter a nota do baixo e o acorde, é necessário o uso do pedal sustain do piano. Ele se aplica também nos compassos 36 e 37, nas oitavas do Sol sustenido, pois não é possível sustentá-las apenas com os dedos (Figura 38).

Figura 38 – *Cruz das Almas*, compassos 34 a 37 da redução para piano.



Os compassos 47, 49 e 51 são iguais. Foi possível manter todas as notas assim como as diferenças de articulação. O compasso 52 foi resolvido da mesma maneira (Figura 39).

Figura 39 – Cruz das Almas, compassos 47 a 52 da redução para piano



Nos compassos 55 e 56, os acordes foram dispostos na mão direita, o *staccato* foi colocado para simular a indicação de *pizzicato* da partitura. Os baixos foram escritos para a mão esquerda (Figura 40).

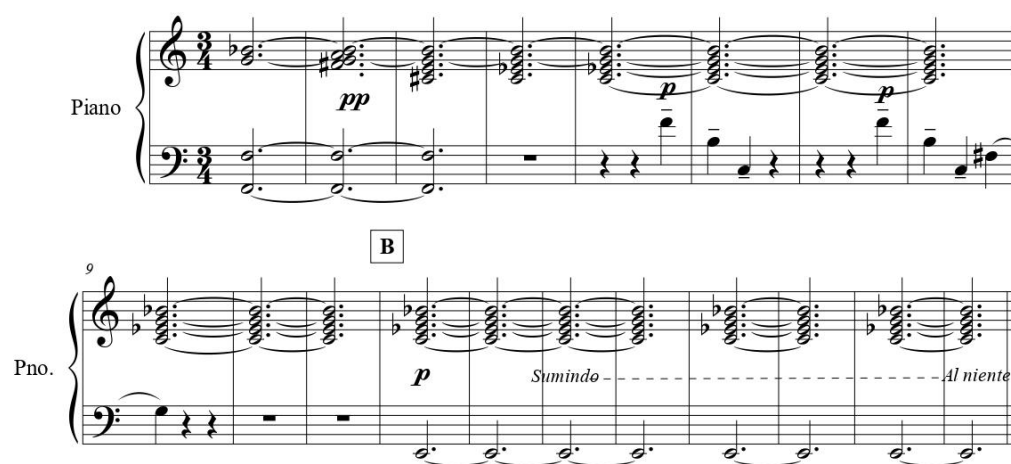
Figura 40 – Cruz das Almas, compassos 55 a 60 da redução para piano



A partir do compasso 61 até o final (compasso 79), temos uma situação parecida com o início do movimento: sustentar as notas por uma longa duração. O compositor agrupa os sons aos poucos para formar um acorde extenso. Começa com 4 notas (Fá sustenido, Sol, Lá e Si); então, aparece o Dó sustenido e o Mi natural; depois, o Dó natural e o Mi bemol. O acorde no compasso 64 se torna igual ao do início do movimento, mas com uma linha melódica no baixo, não sendo possível manter todas as notas. Sendo assim, foram subtraídos o Dó sustenido e o Mi natural (tocados pela mão esquerda), mas o acorde pode ser sustentado pelo pedal. Como no início do movimento, o acorde precisa ser repetido para soar os vários compassos seguidos (Figura 41).

Figura 41 – Cruz *das Almas*, compassos 61 a 79 da redução para piano

Piano



pp

p

p

B

9

Pno.

p

Sumindo - Al niente

Redução do terceiro movimento

A escrita orquestral do terceiro movimento, *Quermesse*, tem muitas passagens em uníssono ou em oitavas e isso facilitou a elaboração da redução para piano. Para melhor compreensão das soluções adotadas e para evitar repetições, coloco abaixo não o movimento inteiro, mas apenas aqueles compassos que exemplificam alguma alteração, supressão de notas ou adaptação à linguagem pianística.

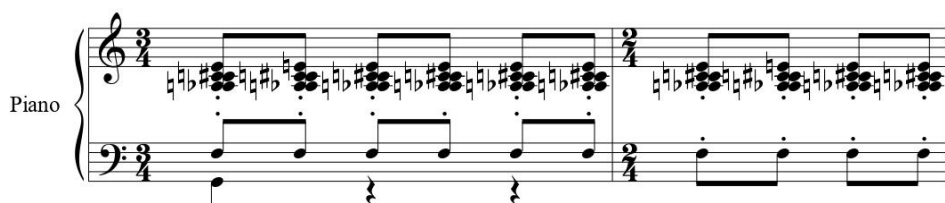
Nos compassos 1 a 29, não houve supressão de notas. De uma forma geral, a parte dos violinos 1 e 2 foram dispostas para a mão direita e as linhas da viola, violoncelo e contrabaixo ficaram para a mão esquerda, numa escrita de quatro vozes, com a indicação de *staccato* na melodia para simular no piano o *pizzicato* indicado para as cordas (Figura 42).

Figura 42 – *Quermesse*, compassos 1 a 6 da redução para piano.



No compasso 32, temos um acorde com 7 notas que foram organizadas de modo a ficar um acorde de 5 notas na mão direita e na mão esquerda apenas as vozes do violoncelo e do contrabaixo (Figura 43).

Figura 43 – *Quermesse*, compassos 32 e 33 da redução para piano



Por se tratar de um movimento rápido, foram suprimidas diversas oitavas para facilitar a agilidade e a clareza das articulações. Isso pode ser notado, por exemplo, quando a orquestra toca o tema principal, a partir do compasso 45, como também na escrita do

baixo de uma forma geral. Como o baixo é um instrumento transpositor, a escrita soaria uma oitava abaixo e formaria uma oitava com a linha do violoncelo, mas em muitos momentos essa oitava foi suprimida e mantida apenas uma voz para facilitar a execução pianística, com exceção de passagens onde o baixo necessitava de mais peso e mais dramaticidade, como por exemplo nos compassos 45 e 79 (Figura 44).

Figura 44 – *Quermesse*, compassos 45 a 48 da redução para piano.



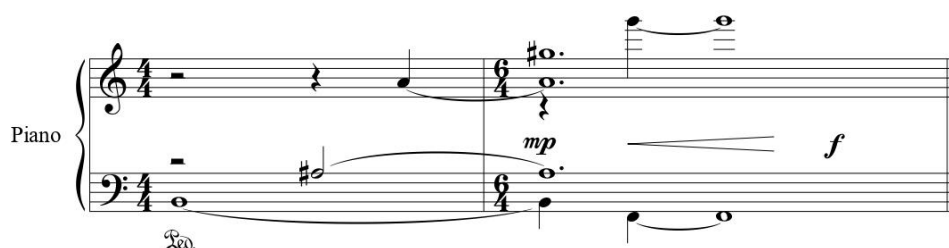
Uma dificuldade encontrada na redução desse movimento foi a escrita do tímpano (compassos 75 a 77), o qual tem um ritmo sincopado que, juntamente com todas as vozes das cordas transcritas para o piano, acabou gerando um ritmo de complexa execução (Figura 45).

Figura 45 – *Quermesse*, compassos 74 a 76 da redução para piano.



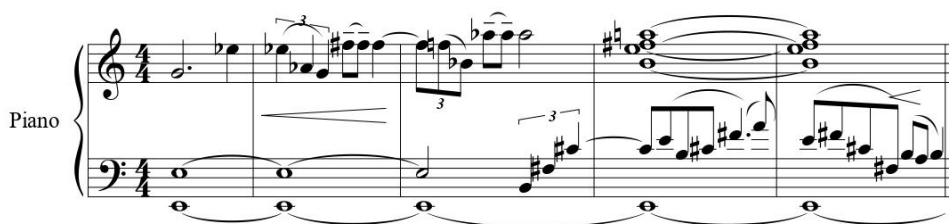
No compasso 77, temos uma passagem muito característica não somente desse movimento, mas do Concerto como um todo. O compositor começa com uma nota e aos poucos outras vão sendo acrescentadas, formando uma extensa sobreposição de sons. Geralmente, quando isso acontece, a solução encontrada foi a de colocar a indicação de pedal inteiro diante da impossibilidade de manter essas notas seguras com os dedos devido à distância entre elas (Figura 46).

Figura 46 – *Quermesse*, compassos 77 a 78 da redução para piano.



A partir do compasso 79, temos uma nota Mi no baixo que soa por diversos compassos, enquanto outras vozes vão surgindo e se sobrepondo a ela. Chega um ponto, a partir do compasso 88, que não dá para manter esse Mi seguro e tocar as outras vozes ao mesmo tempo. A escrita pianística foi mantida dessa forma, mesmo que seja tecnicamente impossível de ser executada, apenas para que o intérprete compreenda a intenção musical da passagem e tente chegar o mais próximo possível de sua realização (Figura 47). Isso não é inédito, existem muitos exemplos assim na literatura pianística. O pedal pode e deve ser usado para ajudar na sustentação dessa nota, mas nesse caso um pedal inteiro deixaria o trecho muito embolado, o que não é aconselhado.

Figura 47 – *Quermesse*, compassos 86 a 90 da redução para piano.



No compasso 135, o trêmulo do tímpano foi retirado para privilegiar a escrita rítmica das cordas e, nos últimos compassos, a partir do 137, as oitavas foram mantidas para favorecer a dinâmica forte e a dramaticidade do final do Concerto (Figura 48).

Figura 48 – *Quermesse*, compassos 137 a 139 da redução para piano.



Considerações finais:

O repertório da música erudita brasileira não é muito extenso e o Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão Opus 115, do compositor Liduino Pitombeira, que este artigo abordou, tem algumas características peculiares, como a instrumentação e o seu conteúdo programático, referindo-se à cidade de Russas, no Ceará.

A redução para piano da parte da orquestra foi pensada para que tivesse um caráter muito prático, ou seja, que não fosse de difícil execução, com a finalidade apenas de servir de referência para o estudo do piano solista, mas com o cuidado para que não houvesse perda do sentido musical na adaptação da linguagem orquestral para o piano. Este artigo pretendeu apresentar as principais soluções adotadas, com os seus respectivos exemplos.

Dentre os principais procedimentos adotados na redução, podemos citar:

- (1) uso de oitavas – que é muito típico da linguagem pianística e foram colocadas em momentos específicos sobretudo para criar maior dramaticidade.
- (2) corte de notas – em muitos momentos apareciam as mesmas notas em oitavas diferentes e a solução adotada de uma forma geral foi em manter a mais aguda e a mais grave.
- (3) diminuição da amplitude dos acordes – isso foi feito alterando a oitava de alguma nota e foi necessário basicamente para que os acordes coubessem na mão do pianista. No segundo movimento, por exemplo, temos acordes com até 8 sons e, às vezes, foi necessário a utilização da técnica pianística que consiste em tocar duas notas com o polegar.
- (4) subtração de notas – em momentos muito específicos, algumas notas tiveram que ser subtraídas pela sua dificuldade ou, até mesmo, impossibilidade de execução no piano.
- (5) utilização do pedal – em outros momentos, a escrita precisou valer-se também da utilização do pedal para suprir a dificuldade de manter soando notas escritas em diferentes alturas em que a ampla tessitura ultrapassa as dimensões das mãos do pianista.
- (6) acréscimo de notas – um procedimento incomum em se tratando de uma redução é o acréscimo de notas, mas isso ocorreu em momentos muito específicos para simular no piano o trêmulo do tímpano, na escrita pianística foi acrescentada uma nota oitava acima para que esse trêmulo pudesse ser feito rapidamente.

É importante salientar a preocupação para que os instrumentos de percussão, no caso, o tímpano e a caixa, aparecessem na redução. Geralmente, no Concerto, eles aparecem dobrando ritmicamente a escrita das cordas. No caso da caixa, ela só aparece no primeiro movimento e como não tem altura definida e o seu ritmo segue o dos outros instrumentos, sua linha fica subentendida na redução. Já o tímpano aparece nos três movimentos e em alguns momentos possui uma voz independente da escrita das cordas. De uma forma geral, ele foi escrito para a mão esquerda juntamente com a linha dos baixos e em lugares muito específicos ele precisou ser subtraído simplesmente pela sua impossibilidade de execução no piano.

A obra possui muitos detalhes, sobretudo no que se refere às articulações. A presença da polirritmia e o protagonismo do ritmo acentuam a dramaticidade, assim como o caráter regionalista da obra. Do ponto de vista pianístico, pode-se dizer que o Concerto explora bem a técnica e o idiomatismo do instrumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

MIKIRTUMOV, YAN. **Redução para piano: três especificidade**, 2013. 502 f. Tese (Doutor em música e musicologia especialidade: Interpretação) Universidade de Évora, Évora, 2013.

PUNTONI, Pedro. **A Arte da Guerra no Brasil: tecnologia e estratégia militar na expansão da fronteira da América Portuguesa, 1550-1700**. Novos Estudos, n. 53, p. 189-204, mar. 1999.

PITOMBEIRA, Liduíno. About. Liduíno Pitombeira music composition and Theory. Disponível em <<https://pitombeira.com/wp/>>. Acesso em: 18/01/2023.

PITOMBEIRA, Liduíno. **Concerto para piano, Orquestra de Cordas e Percussão Opus 115**, 2006. 1 partitura.