

Considerações interpretativas na execução do Tango para piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda

Fernando Corvisier
Universidade de São Paulo (USP)
corvisier@usp.br
<http://musica.pcarp.usp.br/docentes.html>

Fátima Corvisier
Universidade de São Paulo (USP)
fatimacorvisier@usp.br
<http://musica.pcarp.usp.br/docentes.html>

Sumário:

Este trabalho abordará aspectos inerentes à formação instrumental “piano a quatro mãos” no que diz respeito aos elementos técnico-pianísticos e interpretativos relevantes para a contextualização e execução do “Tango” do compositor Ronaldo Miranda.

Palavras-Chave: música brasileira para piano a quatro mãos; piano a quatro mãos: práticas interpretativas.

Introdução

A formação “piano a quatro mãos”, é um gênero instrumental cujo apogeu manifestou-se no século XIX, ainda que cultivado até os dias de hoje. Embora carregue o estigma de *Hausmusik*, relacionando-se principalmente com o pianista amador, possui um repertório relevante no cenário pianístico profissional. À parte suas funções social e de entretenimento, principalmente durante o transcurso do século XIX (Wenger, 1992), o que poderia caracterizá-la como uma prática musical frívola, o dueto pianístico revela-se como uma formação camerística única. Para Lubin (1976), mais justo seria classificar o gênero piano a quatro mãos como “música de câmara para piano” pois este seria “o mais puro estilo do dueto de piano, uma forma de música de câmara, contrária ao estilo virtuosístico que floresce tão naturalmente no piano solo ou na literatura para dois pianos.” (Lubin, 1976, p.5). Como música de concerto, o dueto a quatro mãos mantém o seu espaço próprio. Apesar do pessimismo de Lubin (1976), que cristaliza o gênero como sendo uma arte do século XIX continuamente em declínio, observa-se que nunca deixaram de existir Duos Pianísticos e que há vários intérpretes e compositores, ainda hoje, no cenário mundial, que se dedicam a executar e escrever obras específicas para esta formação (Dawes, 1980). Constatando esta tendência, verifica-se o crescente interesse do mercado fonográfico pelo gênero.

A interação entre os pianistas, fundamental na execução de música de câmara, diz respeito não somente aos aspectos técnicos da execução, mas também à busca de coerência entre as idéias musicais e de afinidades entre as características pianísticas dos dois intérpretes, unidas em um mesmo instrumento, essenciais na elaboração da concepção interpretativa da obra. Além da exata sincronização entre as partes Primo e Secondo, a execução a quatro mãos requer um perfeito controle de sonoridade, o que inclui uma pedalização precisa e uma sensibilidade refinada na produção dos diferentes tipos de toque. Na prática, a performance do repertório a quatro mãos engloba questões de precisão, tempo, ritmo, sonoridade, toques, fraseado, pedalização, dinâmica e agógica.

Este trabalho visa expor sugestões interpretativas e soluções para problemas técnico-pianísticos que possam servir como subsídios para a execução da obra em questão e outras obras análogas. Uma análise da obra revelou a essência da composição e serviu de ponto de partida para a tomada de decisões interpretativas.

Tango para piano a quatro mãos (1993)

No cenário brasileiro, as obras para piano a quatro mãos sempre se fizeram presentes. Dentre os nomes mais importantes da música brasileira da atualidade que se dedicam continuamente a esta instrumentação, figura o compositor carioca Ronaldo Miranda (1949). Sua produção musical se delinea como uma das mais significativas para a formação a quatro mãos. Seu Tango (1993) é, sem dúvida, uma de suas obras pianísticas importantes.

De acordo com as palavras do compositor:

Procurei dar à obra um certo brilho e uma certa rudeza bartokiana, que contrastam com o molto cantabile central, com reminiscências de Piazzolla, um dos reis do gênero. É a parte mais lírica e menos rude da peça. Entre a seção central e a reexposição, há uma grande e vigorosa retransição. No final, uma Coda literalmente explosiva (Miranda, encarte do CD Celina Szrvinsk-Miguel Rosselini, piano a quatro mãos, CSMR001)

De fato, apesar das alusões ao tango de Piazzolla, Miranda constrói um discurso musical original. Utilizando um vocabulário eclético, trabalha em um campo escalar octatônico, e, por vezes, faz uso de uma linguagem harmônica baseada no neo-tonalismo. Estes procedimentos estão aliados a um tratamento percussivo do instrumento, principalmente em áreas de maior atividade rítmica. Ademais, o compositor, um ótimo pianista, sabe muito bem explorar a questão idiomática do piano a quatro mãos. O tango explora uma gama de recursos do instrumento, através de uma orquestração pianística variada enfatizando ora texturas densas, ora texturas mais rarefeitas, que percorrem os registros mais agudos até os mais graves do instrumento. Podemos observar que Primo e Secondo se complementam, formando um único bloco sonoro.

A obra se desenvolve num plano formal ternário **A-B-A'- Coda**. A parte **A** (subdividida em “Enérgico – Com Élan – Enérgico”) apresenta dois elementos temáticos contrastantes, um escalar descendente, em crescendo de *f* a *ff*, e outro de caráter mais rítmico, pontuado por silêncios e acordes de harmonia quartal. O primeiro elemento é constituído de material escalar octatônico, que serve como motivo gerador e unificador da obra. Na verdade, Miranda utiliza-se da técnica de desenvolvimento por variação como forma de criar uma unidade entre as várias metamorfoses temáticas. Observamos que o material escalar octatônico encontra-se subdividido em tetracordes que permeiam a obra. Observando-a sob a ótica da Teoria dos Conjuntos, tomamos o primeiro destes tetracordes e o identificamos como um conjunto de notas que, em sua forma normal, apresenta-se como C-C#-D#-E ou (0,1,3,4). Os demais tetracordes são, na verdade, transposições deste conjunto que são utilizadas do decorrer da obra. Os tetracordes iniciais, correspondendo a T₀, T₁₀ e T₅, compõem o gesto inicial descendente da obra, conforme observamos na figura 1.

Figura 1: Miranda, Tango para piano a quatro mãos, compassos 1-2

Para os executantes, este gesto inicial possui inúmeras implicações interpretativas. O primeiro problema que surge é o da sincronia entre as partes. As escalas em uníssono devem soar como um tutti orquestral demonstrando precisão rítmica e de articulação. A identificação dos tetracordes octatônicos, em conformidade com a topografia do teclado, facilita a escolha do melhor dedilhado, que deve ser o mesmo para ambas as partes. Este interfere diretamente na exatidão da articulação fraseológica e da inflexão rítmica, enfatizando as síncopes que correspondem às características rítmicas do tango na subdivisão da pulsação quaternária em 3+3+2 que mais tarde é reiterada nas seções posteriores.

O discurso musical tem seu primeiro clímax a partir do compasso 15 com a presença de um ostinato em ambas as partes e uma mudança na orientação métrica, quando acentua um 6/8 dentro de um 3/4. A inclusão do trítone na linha do baixo deve ser realçada como forma de intensificação da tensão harmônica. O ostinato culmina em uma violenta escala cromática descendente que ainda pode ser considerada uma extensão do início da peça. Assim como no princípio da obra, a articulação deste desenho, cujo início pede acentuação, valoriza a retomada de cada volta da escala e serve de apoio para a precisão de ataque. Os impulsos gerados novamente correspondem a grupamentos de notas que obedecem à subdivisão 3+3+2. Na verdade, pode-se compreender esta seção inicial como uma grande introdução para o surgimento do tango na seção intitulada “com élan”.

Esta nova seção de **A**, desenvolvendo-se dos compassos 23 a 38, possui como característica a clara pulsação da linha do baixo, delineando, ao mesmo tempo, o polo **C#** e apresentando uma nova pontuação rítmica do tango. A subdivisão da pulsação em 3+3+2 é interrompida de dois em dois compassos pelo material escalar cromático que cria um direcionamento para o próximo tempo forte. É aconselhável dividir-se este material escalar pelas duas mãos (originalmente, seria executado pela mão esquerda do Secondo) como forma de obter uma articulação mais clara, o que também possibilita um crescendo mais eficaz. Observamos também nesta parte o contraste entre o grande tutti inicial e a presença de uma textura menos densa na dinâmica *mezzo piano*. É extremamente importante para os intérpretes vivenciarem juntos a impulsão rítmica e a articulação dos staccati. Recomendamos ao Secondo timbrar os acordes de nona como forma de proporcionar ressonância para a parte primo.

Miranda faz uso freqüente de seqüências e repetições como procedimentos de preparação para os diversos pontos culminantes da obra, aliando clareza da forma a indicações precisas de dinâmica e muitas vezes, caráter, especialmente na parte **A'**. No compasso 60 surge a variação motívica que faz uso de notas repetidas – um importante elemento na transição da parte **B** para **A'**. Tecnicamente complexo, o elemento de repetição vai ser empregado mais tarde em acordes, em ambas as partes, exigindo dos intérpretes uma grande flexibilidade de pulso, controle do escapamento e resistência no domínio da técnica de acordes.

A partir do compasso 66, utilizando T7 como fragmento temático, Ronaldo Miranda conclui a parte **A** da obra. A justaposição, em várias oitavas, de conjuntos T7, somadas aos seus deslocamentos e indicações de dinâmica criam uma densidade de textura que leva à exploração de diferentes registros e conseqüentemente timbres. Neste trecho, a qualidade do toque do executante é fundamental na obtenção destes efeitos. Rarefazendo a textura a partir do compasso 68, Miranda pede um decrescendo associado a um *rallentando pouco a pouco*. Com o maior espaçamento entre as aparições de T7, Miranda cria um *rallentando* estrutural, dissipando a tensão.

A seção **B**, “Expressivo”, é precedida de uma breve transição denominada “Com Expectativa” que serve de preparação à atmosfera melancólica que se fará presente.

Existe uma polarização bem clara no início desta seção **B** para o tom de dó menor, que se dissipa pelo cromatismo dos baixos. Miranda cria uma constante instabilidade harmônica em toda esta seção a fim de possibilitar a continuidade do desenho melódico-harmônico seqüencial. A modulação abrupta para mi bemol menor (homônimo menor do relativo de dó menor) no compasso 80 é um dos meios para atingir a expressividade do discurso musical.

Com relação à execução desta seção é muito importante que a troca de pedal seja efetuada com clareza e que os baixos, para não perderem toda sua ressonância nessas trocas, sejam bem timbrados. A linha melódica deve ser bem equilibrada sonoramente, pois o material temático se entrelaça em ambas as partes e estas se complementam. As notas comuns aos dois intérpretes tornam a execução não muito cômoda, especialmente a partir do compasso 80 onde há o cruzamento das vozes e das mãos. O toque legato desta parte contrasta com um toque mais articulado da parte **A**, anterior.

A sensibilidade do toque para o executante que não está acionando os pedais (Primo) é diferenciada daquele que os aciona. Especialmente em relação à manutenção do legato e do cantabile, o intérprete deve manter uma acuidade tátil e auditiva muito apurada. A linha do fraseado e suas articulações também podem

sofrer com este inconveniente. Ademais, nem tudo pode ser pedalizado pelo Secondo. Muitas vezes os dedos devem suprir necessidades que o pedal poderia resolver numa situação solo. É preciso saber aproveitar-se da ressonância propiciada pelo Secondo. Tecnicamente, deve-se evitar uma tensão exagerada no ataque de notas em legato e dar preferência aos ataques indiretos¹ (Kaemper, 1968) além de saber administrar as mudanças de posição das mãos, que com a ausência do pedal podem descrever movimentos menos contínuos e mais angulosos.

Uma vigorosa transição nos leva à recapitulação de A. Nesta transição, na volta ao Tempo I, retorna o material temático empregado no compasso 60, base para o desenvolvimento da seção. Escrito a uma 2ª maior abaixo do seu correspondente anterior, este trecho iniciado pelo Secondo, apresenta o motivo das notas repetidas seguidas de tetracorde octatônico, neste caso, T1. Seqüenciado em terças ascendentes (c.99-T5; c.103-T9) o trecho insiste na repetição do conjunto T9 culminando na rerepresentação do gesto inicial (“retumbante”) nos compassos 108-109. Entretanto esta é uma falsa recapitulação, pois volta no compasso 110 o material temático do compasso 60 dando prosseguimento à longa transição.

A insistência, em forma de ostinato, do conjunto T0 é acompanhada por uma expansão de T0 e T4 no baixo, em oitavas no Secondo. A transição culmina em 121-123 no ostinato “incisivamente bombástico” em *ff*, que antecede A’ com a rerepresentação de suas seções central e final nos compassos 127-153.

Uma Coda explosiva tem início no compasso 154, onde existe uma nova pontuação rítmica. Neste trecho observamos que Miranda apresenta um novo material temático, transformando o ritmo de tango em um novo ritmo, semelhante ao *paso doble* espanhol.

Figura 2: Miranda, *Tango para piano a quatro mãos*, compassos 154-155

Este tema, em textura cordal, é desenvolvido seqüencialmente por relações de terça, passando por F, A e C antes de atingir, um semiton acima, C#, pólo onde a obra termina. O material octatônico só aparece no compasso 158, no pólo de F, na forma do conjunto T8, servindo de elemento de ligação para a repetição do compasso.

O mesmo se passa nas próximas seqüências, sendo que ao atingir o pólo C em 164, o tetracorde octatônico, T3, é tratado em forma de ostinato no Primo e na mão direita do Secondo (“paroxístico”), enquanto T7 é apresentado no baixo em aumentação. Esta mudança de ritmo juntamente com o *crescendo pouco a pouco* indicado por Miranda, aliados à constante progressão em relações de terças mais a modulação por semiton, traduzem o caráter “paroxístico, apoteótico”, com que culmina a obra.

¹ Segundo a classificação de Gát os ataques podem ser diretos ou indiretos quando são impulsionados de fora da tecla ou do contato com a mesma.

Conclusões

Um dos maiores desafios da obra é saber graduar a intensidade da dinâmica em um discurso que apresenta vários pontos culminantes. A exploração dos contrastes de sonoridade, a retomada de crescendos, o cuidado com a qualidade do som e com o equilíbrio das partes, o emprego de matizes sonoros sutis nas seções de caráter mais expressivo, típicas dos tangos de Piazzolla, merecem a atenção dos intérpretes. Os trechos em uníssono representam um problema específico, que evidencia a necessidade do estudo dos toques e das formas de ataque, do emprego de um dedilhado único para as duas partes e da coordenação dos movimentos pianísticos. Outro aspecto importante diz respeito à técnica de repetição de acordes, explorada ao extremo na seção A' e na Coda, o que requer uma abordagem peculiar de controle do toque vibrato, do controle da resposta do mecanismo da tecla e do domínio da ressonância.

Por fim, a execução a quatro mãos requer uma grande dedicação por partes dos intérpretes no que concerne a prática de conjunto. Na verdade, é preciso obter um pleno equilíbrio entre as partes, pois não existe o conceito de que o *Secondo* exerce somente a função de acompanhamento, como podemos notar no Tango de Ronaldo Miranda. Reiterando a opinião de Lubin (1976), o dueto a quatro mãos deve ser encarado como uma das mais refinadas formações de câmara pelas sutilezas de ordem técnica e musical que exige dos executantes ao se expressarem no mesmo instrumento.

Referências Bibliográficas

- Dawes, Frank (1980). "Piano Duet". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, editor. Londres: Macmillan Press, vol.15, p.680-82.
- Lubin, Ernest (1976). *The Piano Duet: A guide for Pianists*. New York: Da Capo Press.
- Moldenhauer, Hans (1950). *Duo-Pianism: a Dissertation*. Chicago: Chicago University Press.
- Wenger, Faith (1992). *Performing the Early Nineteenth Century Four-Hand Piano Duet*. Diss. Mestrado. Fresno: California State University.