

TRÊS MICRO-PEÇAS DE RONALDO MIRANDA: DECISÕES INTERPRETATIVAS APLICANDO O MÉTODO “NOTE GROUPING”

Myrian Ribeiro Aubin
myrianaubin@gmail.com
UFRJ

Resumo

A interpretação da obra “Três Micro-Peças”, para piano solo, de Ronaldo Miranda fundamentada em uma bibliografia específica sobre a prática musical: “Note Grouping”, de M. Thurmond. Seu trabalho trata-se de um método baseado no conceito *arsis-thesis* (valorizando as anacruses), abrangendo temas como o ritmo; discussões sobre as limitações da notação musical; relação entre movimento e expressividade; e análises de como pode ser aplicado o conceito do agrupamento de notas. Apresentamos aqui extratos dos três movimentos da peça em questão, ressaltando os princípios de Thurmond, incluindo aspectos da técnica pianística, como tipos de toques e uso do pedal.

Palavras-chave: Note-Grouping, Ronaldo-Miranda, Três-Micro-Peças.

Abstract

The interpretation of “Three Micro-Pieces” for solo piano, by Ronaldo Miranda, based on an specific bibliography about musical performance: “Note Grouping”, by M. Thurmond. His work features a method based on the arsis-thesis concept (enhancing the anacrusis), covering issues like: rhythm; discussions about the limitations of musical notation; the relationship between movement and expressiveness; and analysis of how note grouping concept can be applied. We here present extracts of the piece’s three movements, emphasizing Thurmond’s principles, and including aspects of piano technique, such as the different sorts of touches and pedaling.

A obra “Três Micro- Peças” se divide em três pequenos movimentos intitulados: “Incisivo” “Lírico” e “Lúdico”, cada qual com um caráter distinto, contendo referências interpretativas habituais do compositor Ronaldo Miranda. Propomos aqui uma possibilidade

interpretativa fundamentada no método “*Note Grouping*”, escrito por M. Thurmond. Em seu livro, o autor aborda os problemas, as possíveis soluções, e as pesquisas prévias sobre ensinamento para se obter expressão artística e estilo em uma performance musical.

Pesquisado este método, constatou-se que há uma direta relação entre a maneira como a *arsis* (tempos fracos) é tocada e o movimento imaginário que se passa na cabeça do ouvinte, que o faz sentir o tempo, dança, pulsação, etc. Contesta-se, pois, a prática freqüente da supervalorização da *thesis*. Através desta percepção, o autor enfoca seu trabalho na análise do conceito *arsis-thesis* (tempos fracos - tempos fortes), mostrando que para tanto é preciso observar o ritmo, a métrica, acentos, como as notas se agrupam, a importância da anacruse, e o posicionamento da barra de compasso (para que não se interrompam as frases). Assim, o intérprete enriquece sua performance através de uma nova visão da leitura musical, e não se limitando à forma enclausurada da escrita da partitura.

Incisivo

O primeiro movimento - “*Incisivo*” - está escrito em um livre atonalismo, e possui um caráter predominantemente rítmico que faz alusão à rítmica brasileira, inserindo-a na trajetória sonora da peça. Além disso, explora timbricamente todas as regiões do teclado. Este movimento se divide em 3 seções e pode ter a seguinte interpretação:

1ª seção - Compassos 1-7. Composta por três fragmentos distintos, sendo o primeiro: comp. 1 e 2; segundo: comp. 3 e 4; e o terceiro: comp. 5-7. Cada um deles possui aumento na dinâmica começando em *mf* até *f* e *ff*. Sendo as três primeiras semicolcheias consideradas como *arsis* (@), uma respiração prévia se faz necessária e é fundamental para não “pensar” a nota que inicia a frase, onde se tem uma pausa na cabeça do tempo (Ex.1).

As notas acentuadas no registro agudo atuam como finalizadoras dos fragmentos e possuem duração maior que as anteriores, justificando, portanto, a valorização da *thesis* (Ex.2). Vendo de um ângulo maior, pode-se considerar o primeiro compasso, como *arsis* e sua conclusão na última nota como *thesis* (*t*). É notável também um maior estresse da *arsis*, quando esta se vê próxima à barra de compasso (Ex.3). Outro fator fundamental é a valorização da anacruse. Os segundos e terceiros fragmentos se iniciam com ornamentos, formados por um grupo de notas que atuam como anacruses e devem ser tocadas rapidamente e articuladamente, com uma intenção do “*levar*” para a nota de maior valor (Ex.4).

Além disso, é necessário respirar a cada mudança de direção (desenho) presente nos agrupamentos de notas.

Ex. 3 Bem articulado ($\text{♩} = \pm 80$)

Ex. 1 *mf*

Ex. 2 *f*

Ex. 4 *mf*

2ª seção - Compassos 8-18. Composta por uma idéia rítmica bem marcada e acentuada, desenvolvida com base em um grande processo de marcha. O modelo inicial está no compasso 8, sendo reproduzido nos compassos seguintes, às vezes com intervalos variados. O compasso quaternário simples é mascarado por articulações que criam subdivisões rítmicas (grupos de semicolcheias divididas em 3+3+3+2+2) (Ex.5), desenvolvidas através de acentos constantes e incisivos, ao lado de um progressivo crescendo de dinâmica e registro, (*mp* ao *fff*). Portanto, é fundamental a diferenciação de toque (que pode ser conseguida através de diferentes ataques com a ponta e a polpa dos dedos) e de dinâmica nesta seção, para não deixá-la monótona. Assim sendo, a ênfase da *arsis* fica fora de questão neste trecho, visto a marcação constante que desloca o acento do compasso, sempre mantendo o mesmo padrão rítmico.

Os ornamentos que iniciam os compassos 8-9 são anacruses, e necessitam de uma respiração antes de serem tocados, além de possuírem dinâmica em *piano* (Ex.6).

Ex. 5 Poco Più Mosso ($\text{♩} = \pm 88$)

Ex. 6 *mp* leve, mas incisivo (sempre bem articulado)

No compasso 17, o quarto tempo é também uma anacruse com caráter de *arsis*, que tem como objetivo impulsionar para o cluster seguinte que finaliza esta seção. Portanto, é aconselhável agrupar mentalmente este tempo com a *thesis* subsequente, para uma precisa

e melhor execução (Ex.7). O pedal direito também é uma ferramenta essencial para o aumento da massa sonora exigida neste contexto e deve ser mantido desde os compassos 16-18, soltando-o somente na outra seção (Ex.8).

Ex. 7

Ex. 8

3ª seção - Compassos 19-22. Composta por um arpejo, concluindo esta idéia em um acorde no compasso seguinte. A seguir, é apresentada uma célula rítmica desenvolvida anteriormente. Cada célula é formada de quatro semicolcheias sendo a última sempre anacruse para a outra. Percorrendo todas as regiões do teclado, estas células dão vazão a uma escala cromática descendente em *ffff*, concluindo este movimento (Ex.9). O andamento desta seção é predominantemente lento e dramático com função conclusiva.

Ad Libitum

Ex. 9

crescendo molto e affrettando

Escala cromática

Lírico

O movimento “Lírico” possui andamento mais lento visando dotar o movimento de um caráter mais *cantabile* e expressivo. A harmonia possui posição de destaque, visto que a peça prioriza o elemento harmônico melódico com o uso de notas pedais e prolongamen-

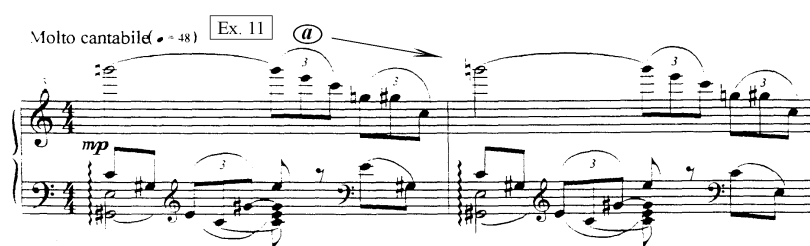
tos cadenciais. A peça é monotemática e é formada por uma introdução e duas frases ampliadas, se dividindo em duas seções:

1ª seção - Compassos 1-2. Trata-se da Introdução. É formada por uma frase que se inicia com um grupo de notas em fusas, sendo uma anacruse para o primeiro tempo do compasso, que já começa em *f*. Portanto é importante destacá-la com clareza de toque, ou seja, bem articulado, fraseando de acordo com o movimento (desenho) do grupo de notas (Ex.10).



2ª seção - Compassos 3-15. É composta de duas frases, sendo a segunda ampliada, com o mesmo tema. A primeira frase abrange os compassos 3 e 4 e a segunda frase os compassos 5 e 7. O termo “ampliada” se explica pelo fato deste movimento prosseguir seu desenvolvimento aproveitando os elementos da frase anterior, como por exemplo, as quiálteras, que se desencadeiam em uma progressão ascendente nos compassos seguintes.

Do ponto de vista interpretativo, a percepção da *arsis* nas tercinas é de grande importância, pois neste movimento o compositor faz uso de muitas síncopes e quiálteras, evitando assim o peso da nota que inicia a frase, que deve ser leve e *piano* (Ex.11). Outro aspecto importante é o maior destaque para a voz superior, que está com a melodia. A voz inferior é acompanhamento e deve ser tocado com leveza. Os compassos 8 e 9 possuem uma linha melódica na voz superior, e julgo que as primeiras notas de cada grupo de quiálteras devem ser destacadas. Para a realização deste trecho, é recomendada a mudança na duração destas notas na medida em que elas intensificam a frase. A duração está relacionada com o movimento e conseqüentemente, com o ritmo, fazendo com que a linha melódica neste trecho ganhe condução e chegue ao ponto culminante da peça.



Nos compassos 11 e 12, o inciso T-A, chamado trocáico, predomina com a *thesis* no 1° e 2° tempo e a *arsis* no 3° e 4° tempo, sendo portanto, neste trecho, a *thesis* valorizada (Ex.12). Nos três compassos finais, a condução da frase é essencial para não ocorrer “buracos” na linha melódica. Ao meu ver, isso pode ser possível, pois o agrupamento das notas está delimitado por ligaduras em todos os tempos do compasso, sendo necessário, portanto, encarar cada tempo como uma anacruse para o próximo. Com isso haverá assim a condução tão importante à frase (Ex.13).

Ex. 12

trocáico

Ex. 13

poco cresc.

an.

Lúdico

O terceiro movimento “Lúdico” apresenta uma forma estrutural mais definida, resultando na formação estrutural a b a. Portanto, divide-se este movimento em três seções. Sua textura faz referência à de uma *toccatina* e seu caráter é jocoso e burlesco, notoriamente caracterizado pelo primeiro inciso deste movimento: anfibraco (fraco-forte-fraco), formado por intervalos de 2° e 7°.

1° seção - Compassos 1 - 16. Caracteriza-se pela recorrência do inciso principal em alturas e registros diferentes pontuando todo o tema (Ex.14). A idéia musical que liga este inciso ao próximo com nos compassos 2,3,4 e 6, 7, 8, por exemplo, começa com a *arsis* do compasso anterior, e tem função de impulsionar estes trechos intermediários. No entanto faz-se necessária a percepção do movimento destas notas, para conseqüentemente diferenciá-las musicalmente. Por exemplo, pode-se usar toque de ponta e de polpa de dedo, com ataques verticais para se conseguir maior potência e rigidez no som e ataques rentes ao teclado que proporcionam maior controle e dinâmica em *piano* (Ex.15).

Ex. 14

Burlesco (♩ = 152)

inciso principal

trecho intermediário

Ex. 15

A dinâmica também ocupa lugar de grande importância visto que cada seção possui um ponto culminante. A partir do compasso (11) se inicia um grande crescendo, estrutura-

do na insistência do inciso principal, que se intensificará em registros superiores. Percebe-se então a necessidade de diferenciação dos sons dos trechos musicais, ora enfatizando a *arsis*, ora enfatizando a *thesis* (Ex.16).

Ex. 16

8^{va}

f

allargando

(8^{va})

16

ff

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 1-15) is in treble and bass staves. It features a melody in the treble staff with notes marked with 'a' and 't' in circles, indicating articulation. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *allargando* (ritardando). The second system (measures 16-22) continues the piece, with a *ff* (fortissimo) dynamic in the bass staff.

2^o seção – Compassos 17-52. Vários recursos interpretativos são aplicados nesta seção, como a valorização da *arsis*, no compasso 17 por exemplo, na qual a condução do movimento descendente é mais bem realizada ao invés da ênfase da *thesis* (Ex.17). Também é característico nesta seção uma grande mudança e alternância da fórmula de compasso 12/8 e 3/4. Neste tema estão presentes escalas ascendentes na voz superior com um acompanhamento deslocado ritmicamente na voz inferior. Este trecho exige do intérprete muito controle interno da pulsação do tempo, para esta destacar a idéia de desencontro do mesmo (Ex.18). As escalas dos compassos 18-19 e 21-22, mudam a direção, sendo no entanto fundamental uma respiração para o novo desenho das notas (Ex.19).

allargando

(8^{va})

Meno mosso ($\text{♩} = 132$)

Ex. 17

ff

legato

Ex. 18

Ex. 19

8^{va}

The image displays three musical examples. Ex. 17 (measures 16-22) shows a tempo change from *allargando* to *Meno mosso* (♩ = 132). It includes dynamics like *ff* and *legato*. Ex. 18 (measures 23-30) features a complex rhythmic pattern with a 12/8 and 3/4 time signature. Ex. 19 (measures 31-38) shows a melodic line with a 12/8 and 3/4 time signature, marked with *mp* (mezzo-piano).

Nos compassos 26-39 o compositor desenvolve o tema buscando uma idéia musical baseada no inciso inicial, trazendo novamente um caráter brincalhão ao movimento. As pausas são componentes essenciais para tal interpretação, pois elas fornecem ritmo e movimento a este trecho, se respeitadas. A maioria dos executantes não “tocam” as pausas em suas interpretações, não percebendo assim, as respirações existentes no discurso musical. (Ex.20).



3ª seção - compassos 53 -83. É composta pelo tema *a* que é reexposto, desta vez com mudanças na fórmula de compasso, alternados em 4/4 e 12/8.

A falta da *thesis* na voz superior nos compassos 73 -75, exige do executante um apoio na *thesis* da voz inferior, para não se perder a pulsação das quáteras, nem pesar a nota subsequente (Ex.21).



A seção finaliza com uma codeta nos compassos 80 -83, composta de progressões descendentes, constituída por acordes quebrados com notas acentuadas. Os dois primeiros compassos 80-81 apresentam um recurso muito importante que é o destaque da *arsis* mentalmente, pois a *thesis* presente neste trecho possui maior destaque, visto a sua acentuação na voz superior; porém, o pensamento voltado para a *arsis* fornece ao executante uma facilidade de execução, evitando esbarros e descontrole do tempo (Ex.22). Posteriormente, os compassos 82 -83 finalizam o movimento com uma inquietude rítmica originada pela constância de pausas na *arsis*, sendo a *thesis* destacada neste trecho pela sua acentuação (Ex.23), e por oitavas com intervalos de 2ªm na voz superior, em uma pequena progressão ascendente com um crescendo de *ff* para *fff*, que pode ter maior efeito se o intérprete retroceder a dinâmica para *mf* crescendo novamente a seguir (Ex.24).



Referências Bibliográficas

RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. “Uma postura interpretativa da obra ‘Estrela Brilhante’ de Ronaldo Miranda.” Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

SOARES, Consuelo Copareli. “A obra para piano solo de Ronaldo Miranda: análise da linguagem musical utilizada e suas implicações para a interpretação. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

THURMOND, James Morgan. “Note Grouping”.Lauderdale, FL: Meredith Music Publications,1991.