

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JULIO DE MESQUITA FILHO” CAMPUS DE SÃO PAULO**  
**INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**MÚSICA**

**EDER PESSOA GIARETA**

**AS PECULIARIDADES NA ESCRITA PIANÍSTICA DE RONALDO**  
**MIRANDA: SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E TÉCNICO-**  
**MUSICAIS**

**SÃO PAULO**

**2013**

**EDER PESSOA GIARETA**

**AS PECULIARIDADES NA ESCRITA PIANÍSTICA DE RONALDO  
MIRANDA: SUGESTÕES INTERPRETATIVAS E TÉCNICO-  
MUSICAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São Paulo, como requisito, segundo artigo 35 - parágrafo 3 da Resolução UNESP n. 81, de 25 de setembro de 2002, parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

SÃO PAULO

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Giaretta, Eder Pessoa, 1981-  
G435p      As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda / Eder  
Pessoa Giaretta. - São Paulo, 2013.  
81 f. ; il. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marum  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes, 2013.

1. Piano – instrução e estudo. 2. Música para piano – Análise,  
apreciação. 3. Performance (Arte). I. Miranda, Ronaldo. II. Marum, Nahim.  
III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 786.3

Eder Pessoa Giareta

As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda: sugestões interpretativas e  
técnico-musicais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus de São Paulo, como requisito, segundo artigo 35 - parágrafo 3 da Resolução UNESP n. 81, de 25 de setembro de 2002, parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Nahim Marun Filho

---

Prof. Dr. Achille Guido Picchi

---

Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda

São Paulo, 28 de maio de 2013.

*Aos meus pais e irmão.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, quem me concedeu a honra e privilégio de realizar este trabalho;

Aos meus pais e irmão, pelo apoio e carinho perenes;

Àqueles que, direta ou indiretamente, disseram “conte comigo” e permaneceram ao meu lado frente às lutas, desencontros e contingências da vida, quando tudo parecia sem sentido;

À Gisele Koga pela compreensão, amor e suporte nos momentos em que estive ausente e nos longos períodos de estudo que foram demandados.

Ao amigo Fabrício Nakad, que esteve com as portas abertas na grande cidade de São Paulo;

Ao contrabaixista João Brasil e a violinista Isa Jiménez que a despeito de estarem estudando em Mannheim (Alemanha) participaram brilhantemente do meu primeiro recital.

A CAPES pela concessão da bolsa de estudos;

À professora Miriam Braga, com quem aprendi muito e soube despertar o que estava latente em mim;

Ao professor Cláudio Borici, o “Federal” (1955-2007), que não está mais presente entre nós, mas foi o primeiro que me incentivou a trilhar no caminho da música erudita;

Ao meu orientador, Nahim Marun, que acreditou em minha capacidade e apontou caminhos ampliando os horizontes para o meu crescimento, seja como pianista ou pesquisador;

Ao compositor Ronaldo Miranda, que sempre se mostrou muito solícito e teve participação efetiva neste trabalho, respondendo a todos meus questionamentos e estando junto no preparo das obras e gravação do CD anexo a este trabalho.

*“O objetivo final de toda a música  
deveria ser nada a não ser a glória de  
Deus e o refrigério da alma”*

*Johann Sebastian Bach (1685-1750)*

## RESUMO

Pretende-se, neste trabalho, estudar a relação entre as obras para piano solo de Ronaldo Miranda, identificar os procedimentos composicionais utilizados pelo compositor e, a partir daí, extrair ferramentas que facilitem uma adequada interpretação musical das mesmas. O objeto deste projeto firma-se na interpretação musical, através das características notacionais da partitura à luz de um olhar analítico e do levantamento das peculiaridades da escrita pianística. Propõe-se que o intérprete tenha um conhecimento prévio dos elementos que são largamente utilizados pelo compositor e considere os exercícios técnicos sugeridos no último capítulo, compostos pelo autor deste trabalho, com base na identificação e recorrência dos padrões pianísticos composicionais de Ronaldo Miranda. Sendo assim, o pianista terá ao seu dispor recursos que fundamentarão uma postura interpretativa mais coesa, considerando o processo cognitivo, a percepção e a atenção dada no preparo para a execução da obra.

**Palavras-chave:** Ronaldo Miranda; Piano Solo; Performance Musical; Interpretação

## **ABSTRACT**

It is intended to study the relationship between the works for solo piano by Ronaldo Miranda, identifying the compositional procedures used by the composer and, thereafter extracting tools to facilitate a proper musical interpretation thereof. The object of this project is based on the musical interpretation, through the notational characteristics under an analytical view and setting up the peculiarities of the pianistic writing. It is proposed that the interpreter has prior knowledge of the elements that are widely used by the composer and consider the technical exercises suggested in the last chapter, composed by the author of this research, based on the identification and recurrence of pianistic patterns of Ronaldo Miranda. Thus, the pianist will have at his disposal, resources that will build a more cohesive rendition, considering the cognitive process, perception and attention given in preparation for performing the work.

**Keywords:** Ronaldo Miranda; Piano Solo, Musical Performance; Interpretation

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Fases composicionais e obras compostas para piano .....	17
Figura. 1: Cartaz da II Bienal de Música Contemporânea, 1977. ....	21
Tabela 2 - Recorrências dos quartais octatônicos: homogêneos, sobrepostos, e arpejos .....	43
Tabela 3: características rítmicas latinas .....	58
Tabela 4: Acordes intermitentes .....	70
Tabela 5: Exercícios técnico-musicais .....	76

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Quartal octatônico = sobreposição de trítono + quarta justa.....	25
Exemplo 2: aplicação da escala octatônica (dom-dim) sobre o acorde dominante .....	26
Exemplo 3: escala octatônica formada por segundas menores e segundas maiores (semitom/tom) .....	26
Exemplo 4: escala octatônica formada por segundas maiores e segundas menores (tom/semitom) .....	27
Exemplo 5: quartais octatônicos obtidos através das escalas tom/semitom e semitom/tom formados por trítono + quarta justa .....	27
Exemplo 6: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . 1º sistema, p. 2 (2 últimos acordes) .....	29
Exemplo 7: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . 3º sistema, p. 2 .....	29
Exemplo 8: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 4, Quartais octatônicos mais freqüentes .....	29
Exemplo 9: <i>Toccata</i> . p. 1 Quartais Octatônicos .....	30
Exemplo 10: <i>Toccata</i> . p. 6.....	30
Exemplo 11: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 3 .....	31
Exemplo 12: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 3 .....	31
Exemplo 13: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 12, acorde final .....	32
Exemplo 14: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 1, quartal octatônico (G Db Gb - com a nota Ab adicionada).....	32
Exemplo 15: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 14 .....	33
Exemplo 16: <i>Toccata</i> . p. 2, sobreposição dos quartais F-B-E / D-G#-C# .....	34
Exemplo 17: <i>Toccata</i> . p. 3, sobreposição dos quartais Bb-E-A / G-C#-F# .....	34
Exemplo 18: <i>Toccata</i> . p. 10, quartais sobrepostos por cruzamento G-C#-F# / F#-C-F.....	34
Exemplo 19: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 3, quartais sobrepostos por cruzamento de vozes C-F#-B / F-B-E .....	35
Exemplo 20: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 11, quartais sobrepostos .....	35
Exemplo 21: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 9, arpejo com notas duplas .....	36
Exemplo 22: <i>Toccata</i> . p. 2, arpejo com notas duplas .....	36
Exemplo 23: <i>Toccata</i> . p. 10, arpejo com notas duplas .....	37
Exemplo 24: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 3, combinação de arpejos com notas triplas e acordes homogêneos .....	37
Exemplo 25: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 8 – arpejo com notas duplas .....	38

Exemplo 26: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 9, arpejo com notas duplas .....	38
Exemplo 27: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 5, arpejo quartal descendente.....	39
Exemplo 28: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 7, arpejo ascendente na linha melódica do baixo .....	39
Exemplo 29: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 12, arpejo quartal ascendente.....	40
Exemplo 30: <i>Toccata</i> . p. 4, arpejo quartal descendente .....	40
Exemplo 31: <i>Toccata</i> . p. 8, arpejo quartal ascendente .....	40
Exemplo 32: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 8, arpejos quartais ascendentes e descendentes.....	41
Exemplo 33: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 1, arpejo quartal octatônico .....	41
Exemplo 34: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 13, arpejo quartal.....	42
Exemplo 35: <i>tresillo</i> .....	47
Exemplo 36: subdivisão do <i>tresillo</i> em semicolcheias 3 + 3 + 2 .....	47
Exemplo 37: Acentuação assimétrica em semicolcheias 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 .....	48
Exemplo 38: duplicação do <i>tresillo</i> .....	48
Exemplo 39: <i>Sinfonia 2000</i> : redução para piano do movimento III, variação III, c. 158-159.	49
Exemplo 40: pequena variação rítmica do <i>tresillo</i> 3+3+2 (1/1).....	49
Exemplo 41: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 38-39, rítmica brasileira .....	50
Exemplo 42: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 46-48 .....	50
Exemplo 43: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 57-60 .....	50
Exemplo 44: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 57-68 .....	51
Exemplo 45: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 73-76 .....	51
Exemplo 46: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 89-92 .....	51
Exemplo 47: <i>Prelúdio e Fuga</i> . c. 97-101 .....	51
Exemplo 48: uso do <i>tresillo</i> .....	52
Exemplo 49: <i>Suíte n°3</i> . p. 4 – uso do <i>tresillo</i> sobre o baixo condutor melódico .....	53
Exemplo 50: <i>Suíte n° 3</i> . p. 7 – uso do <i>tresillo</i> no baixo condutor harmônico.....	54
Exemplo 51: <i>Suíte n° 3</i> . p. 12, uso do <i>tresillo</i> sobre o baixo condutor harmônico .....	54
Exemplo 52: <i>Suíte n° 3</i> . p. 15, baixo pedal .....	55
Exemplo 53: <i>Prólogo, Dscurso e Reflexão</i> . p. 5, <i>tresillo</i> .....	55
Exemplo 54: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 2, <i>tresillo</i> .....	56
Exemplo 55: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 4, contraste rítmico .....	56
Exemplo 56: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 6, assimetria rítmica no compasso 5/4 .....	57
Exemplo 57: <i>Três Micro-Peças</i> . c. 9-14, acentos assimétricos 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2.....	57
Exemplo 58: <i>Suíte n° 3</i> . p. 9, acento retórico .....	59

Exemplo 59: <i>Três Micro-Peças</i> . c. 9-10, uso percussivo da harmonia compassos .....	60
Exemplo 60: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> p. 5, acordes intermitentes .....	61
Exemplo 61: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 6: acordes intermitentes .....	62
Exemplo 62: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 8, acordes intermitentes .....	62
Exemplo 63: <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i> . p. 9, acordes intermitentes .....	63
Exemplo 64: <i>Toccata</i> , p. 1, acordes intermitentes.....	63
Exemplo 65: <i>Toccata</i> p. 1, acordes intermitentes.....	64
Exemplo 66: <i>Toccata</i> . p. 7, acordes intermitentes.....	65
Exemplo 67: <i>Toccata</i> . p. 9, acordes intermitentes.....	65
Exemplo 68: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 3, acordes intermitentes .....	66
Exemplo 69: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 4, acordes intermitentes .....	67
Exemplo 70: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 8, acordes intermitentes .....	67
Exemplo 71: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 8, acordes intermitentes .....	68
Exemplo 72: <i>Estrela Brilhante</i> . p. 9, acordes intermitentes .....	68
Exemplo 73: <i>Estrela Brilhante</i> p. 11, acordes intermitentes .....	69
Exemplo 74: <i>Três Micro-Peças</i> . p. 2, acordes intermitentes.....	70

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 - DADOS BIOGRÁFICOS ADICIONAIS .....</b>	<b>21</b>
<b>3 - PECULIARIDADES DA ESCRITA PIANÍSTICA.....</b>	<b>25</b>
3.1 - O QUARTAL OCTATÔNICO: TERMINOLOGIA E DEFINIÇÃO .....	25
3.1.1 - Quartal octatônico homogêneo .....	28
3.1.2 - Quartal octatônico sobreposto.....	33
3.1.3 - Arpejo quartal octatônico .....	39
3.1.4 - Sugestões interpretativas .....	43
3.2 - CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS LATINAS .....	45
3.2.1 - Sugestões interpretativas .....	58
3.3 - ACORDES INTERMITENTES.....	60
3.3.1 - Sugestões interpretativas .....	71
<b>4 - SUGESTÕES TÉCNICO-MUSICAIS .....</b>	<b>73</b>
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>82</b>
ANEXO 1: EXERCÍCIOS TÉCNICO-MUSICAIS.....	82
ANEXO 2: CD EDER GIARETTA - A OBRA PARA PIANO SOLO DE RONALDO MIRANDA (CAPA E CONTRA-CAPA).....	92
ANEXO 3: FOTO RECITAL APRESENTADO PARA O COMPOSITOR NO DIA 08/05/2012.....	94
ANEXO 4: CARTA DE AGRADECIMENTO MIS - SP .....	95
ANEXO 5: PROGRAMA RECITAL DE QUALIFICAÇÃO - REALIZADO DIA 13/12/2012 .....	96
ANEXO 6: PROGRAMA RECITAL DE DEFESA - REALIZADO DIA 28/05/2013.....	97

## 1 - INTRODUÇÃO

“A leitura apropriada do modo de notação de um compositor é seguramente a essência de uma performance<sup>1</sup>”. No decorrer dessa pesquisa, foram observados os aspectos recorrentes e os paradigmas presentes na escrita das obras publicadas<sup>2</sup> para piano solo de Ronaldo Miranda, desde 1965 até os dias atuais, identificando aspectos composicionais e técnicos que consolidam sua estilística. Com o intuito de estabelecer comparações e relações das obras entre si, focaremos apenas nas peculiaridades, ou seja, naquilo que se repete significativamente em várias peças, atribuindo assim valor idiossincrático.

Em outubro de 2011, tive aulas com a pianista Fany Solter na Hochschule für Musik em Karlsruhe (Alemanha), escola da qual foi reitora por dezessete anos. Em conversa, Solter comentou ter executado a obra *Festspielmusik* de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão. O que me chamou atenção nesse encontro foi a seguinte frase proferida pela professora ao narrar sua experiência:

Quando li a partitura, levei um susto, pois como você sabe o Ronaldo é formado em piano, portanto sua escrita é muito pianística e demanda um nível técnico altíssimo do intérprete, mas *ele tem uma linguagem muito pessoal*, e quando você a identifica, a obra e sua compreensão ficam muito mais fáceis. (informação verbal).

Seu comentário foi decisivo para a definição do corpus do presente estudo, que focaliza o objeto da pesquisa nas peculiaridades dos elementos recorrentes na obra do compositor, caracterizando e evidenciando assim sua linguagem.

Ronaldo Miranda possui ampla formação acadêmica com graduação em piano, jornalismo e composição pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Obteve o mestrado em Música também pela UFRJ e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (MARCONDES, 1998, p 522). Sua carreira profissional como compositor começou tardiamente, quando comparada às carreiras dos compositores de sua época, a saber, Marlos Nobre e Almeida Prado, que entre dezenove e vinte anos de idade já eram conhecidos e

---

<sup>1</sup> The proper reading of the notation of a given composer is surely at the heart of any performance study. (BILSON, Malcolm. **Do we really know how to read urtext editions?**, Piano and Keyboard, may/june, 1996, p. 24).

<sup>2</sup> Segundo entrevista pessoal com o compositor, há várias obras que não foram publicadas (levadas a público seja por meio de gravação ou edição) em razão de sua personalidade muito autocrítica.

renomados, tendo obtido prêmios de grande repercussão. Ronaldo Miranda destaca-se como compositor, um ano após sua graduação, aos vinte e nove anos de idade, com uma peça chamada *Trajectoria* (1977), escrita para soprano e pequeno conjunto instrumental, executada naquela ocasião por Jaques Morelenbaum (violoncelo), Miguel Proença (piano), Paulo Sérgio dos Santos (clarineta), Maria Lúcia Godoy (soprano), Joe Lizama (percussão) e regida pelo maestro John Neschling que acabara de chegar de Viena. Essa peça lhe conferiu o prêmio na categoria de música de câmara na 2ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles. Duas de suas obras - *Prelúdio e Fuga* (1965) e *Suite n.º 3* (1973) - que estudaremos adiante, estão entre as poucas que em catálogo aparecem datadas antes do ano de 1977, período no qual o compositor ainda estava no anonimato, tendo apenas uma pequena produção durante a sua graduação em música, sendo essas peças, na maioria, caracteristicamente "modais brasileiras"<sup>3</sup>. A execução da peça *Trajectoria* (1977) dá início a uma fase completamente atonal, a qual inclui as obras para piano solo *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980) e *Toccata* (1982). Nessa fase, encontramos também importantes composições como: *Trio de Flautas Oriens III* (1978) – primeira obra do compositor a ser tocada em um grande festival, o World Music Days (Dinamarca, 1983), *Recitativo, Variações e Fuga* (1980) gravada por Nahim Marun e Cláudio Cruz no álbum "Violin Music in Brazil"<sup>4</sup>, *Concerto para Piano e Orquestra* (1983) – escrita para a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) e executada pelo próprio compositor ao piano e, posteriormente, também por Gilberto Tinetti e Antônio Guedes Barbosa. Sobre esse concerto de difícil montagem e preparo, dada a grandiosidade da instrumentação utilizada, nos diz Ronaldo Miranda: "Quando somos jovens, fazemos tudo muito intensamente" (MIRANDA, 2010). No início da cadência do 3º movimento deste concerto é apresentada uma citação do início da obra *Prólogo, Discurso e Reflexão*.

Em 1984, tem início sua fase neotonal com a *Fantasia para Saxofone e Piano*, que possui influências jazzísticas e bartokianas. A obra foi escrita para um espetáculo na sala Cecília Meireles que misturava música clássica e música popular. Chamava-se "Encontros" e reunia Paulo Moura, Clara Sverner, Turíbio Santos e Olívia Byington. Para a ocasião, a linguagem da obra não podia ser o livre atonalismo que o autor vinha usando desde 1977, portanto, a opção foi por influências jazzísticas, presentes nas sonoridades idiomáticas do

<sup>3</sup> Termo utilizado pelo compositor que faz referência à utilização dos modos gregos e às características brasileiras presentes nesse período.

<sup>4</sup> Disco lançado em 24 de abril de 2001, gravado na Itália para o selo Dynamic que recebeu excelentes críticas nas revistas *Diverdi* espanhola, *Diapason* francesa e foi selecionado por Ray Picot da Sociedade de Música Ibero e Latino Americana de Londres entre os melhores lançamentos europeus de 2001.

próprio saxofone alto e encontradas no desenho melódico da obra. Já as possíveis influências bartokianas aparecem na textura da obra, em seus desenhos rítmico-melódicos e em sua harmonia, baseada em acordes que usam simultaneamente quartas justas e quartas aumentadas, denotando suas primeiras experiências com a escala octatônica, tão utilizada na primeira metade do século XX não apenas por Bartok, mas por Stravinsky e vários outros.

O neotonalismo é um termo empregado pelo próprio compositor e que Consuelo Caporali Soares, em sua dissertação sobre a obra para piano solo de Ronaldo Miranda, designa como:

[...] uma linguagem harmônica tonal livre, que preserva a existência de um centro tonal, sentido com clareza em alguns trechos da peça musical, sendo, entretanto, imperceptível em outros por causa do uso intenso de dissonâncias e de encadeamentos harmônicos que escapam ao âmbito das leis da harmonia funcional tonal. Este neotonalismo do compositor inclui também o uso de encadeamentos modais, sem excluir, no entanto as harmonias e encadeamentos tonais, podendo ambas linguagens conviverem numa mesma peça (SOARES, 2001, p.8).

Desse período, será abordada a obra para piano solo *Estrela Brilhante* (1984). Tal fase permanece até 1996, sendo que a partir de 1997 as fases se intercalam, não havendo mais o estabelecimento de um padrão, assumindo assim uma postura mais eclética no que diz respeito ao processo composicional. As obras para piano solo desta fase são: *Três Micro-Peças* (2001), obra comissionada pelo Conservatório Brasileiro de Música e pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro para o projeto “Três Séculos de Piano” e *Valsa Só* (2005), composta para o Concurso de Ituiutaba<sup>5</sup> para jovens de adiantamento mediano. Em seu catálogo de obras, a peça *Prelúdio e Fuga* está datada de 2005 como ano de publicação, no entanto foi composta em 1965 como primeiro e último movimento da *Suíte n° 1* (não divulgada). Nesse período, o compositor tinha exatamente dezessete anos de idade e ainda não havia estudado composição. Em 2005, ele rebatiza a obra de *Prelúdio e Fuga*, com o objetivo de criar uma peça de dificuldade média para o Concurso de Ituiutaba. Quanto à *Suíte n° 2*, foi guardada e não divulgada.

Relacionando as obras que serão abordadas com suas fases composicionais teremos a seguinte tabela:

---

<sup>5</sup> Concurso criado no ano de 1994, uma realização do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”. O concurso de piano passou a destacar um compositor brasileiro a cada ano, trabalhando suas peças e elaborando uma performance em noite de homenagem ao compositor destacado, sendo que Ronaldo Miranda foi o compositor homenageado em 2005.

<b>Fase Modal Brasileira<sup>6</sup></b> <b>(até 1977)</b>	<b>Fase Atonal</b> <b>(1977-1983)</b>	<b>Fase Neotonal (1984-</b> <b>1996)</b>	<b>Fase “ecclética”<sup>7</sup> - sem</b> <b>distinção (até os dias</b> <b>atuais)</b>
<i>Prelúdio e Fuga (1965)</i>	<i>Prólogo, Discurso e</i> <i>reflexão (1980)</i>	<i>Estrela Brilhante (1984)</i>	<i>Três Micro-Peças (2001)</i>
<i>Suíte n°3 (1973)</i>	<i>Toccata (1982)</i>		<i>Valsa Só (2005)</i>

Tabela 1 - Fases composicionais e obras compostas para piano

Visando facilitar as possibilidades interpretativas e a compreensão da obra para piano solo, serão sugeridos recursos técnicos, bem como estudos (compostos e extraídos do interior das obras) que, quando feitos anteriormente à leitura, proporcionarão maior grau de compreensão para uma performance que busca ser o mais fiel possível ao texto musical. Conforme afirma Dahlhaus:

Para merecer o nome, uma interpretação [musical] deve satisfazer as seguintes condições, formuladas de modo pedante: primeiro, não ignora o texto; segundo, é em si consistente e sem contradição; terceiro, não se esgota na execução da simples letra da obra (DAHLHAUS, 1991. p. 138)

Na busca por conhecer as obras do autor, sejam as peças compostas para voz e piano, música de câmara ou orquestra, constata-se que o repertório para piano solo é, em sua maioria, de difícil execução.

Portanto, quais escolhas fazer em uma performance de modo que esta seja satisfatória? Quais detalhes de timbre, articulação e condução das frases seriam adequados? Quais os graus de dinâmica e homogeneidade na emissão de acordes que representariam o efeito esperado pelo compositor?

Partituras são mapas incompletos sobre os quais é necessário fazer um grande número de escolhas. Portanto, ser fiel ao texto composto, buscar coerência intrínseca e, até mesmo, a

<sup>6</sup> Procedimentos composicionais presentes nas manifestações étnicas e populares ligados à música popular do Brasil na década de 1960.

<sup>7</sup> Termo usado para descrever o uso consciente que o compositor faz de diferentes estilos.

maneira de controlar as variáveis deixadas em aberto pela composição são constantes preocupações dos intérpretes.

O plano intencional do compositor, assim como as sugestões de andamento, dinâmica e articulação devem ser evocados por um intérprete que esteja atento às possibilidades pianísticas, no que diz respeito ao instrumento. Assim,

Embora a fidelidade do performer à partitura seja necessária, não é suficiente (...) a projeção da concepção (de uma performance) deve refletir um envolvimento pessoal de sentimento profundo com o pensamento musical da composição<sup>8</sup> (CONE, 1968, p.244).

Em outras palavras, o intérprete deve buscar uma performance final, criativa e transcendente, como é confirmado nos relatos de Stravinsky:

Por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical[...]ela sempre contém elementos que escapam a uma definição precisa pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra (STRAVINSKY, 1996, p. 112).

Sendo assim, após identificar os recursos mais presentes e evidentes nas peças, o pianista estará mais apto a buscar uma possível interpretação, respeitando as indicações e direções do autor.

As obras aqui abordadas representam significativa contribuição no que diz respeito ao repertório pianístico brasileiro e, a despeito das teses e dissertações defendidas sobre o compositor, sempre será de grande relevância a busca por uma abordagem acadêmica que represente possíveis posturas em relação à interpretação.

Consciente ou não, o compositor dispôs aspectos que conformaram um estilo detectável, com características que se reportam a especificidades perceptíveis ao intérprete, ou seja, em caráter prático aliado à subjetividade que é inerente ao pianista. Movido por uma inquietação, dada pelo fato de ser intérprete atuante tanto em música popular como em

---

<sup>8</sup> Although the performer's fidelity to the score is necessary, it is never sufficient [...] the projection of a conception must reflect a deeply felt personal involvement with the musical thought of the composition (CONE, Edward. Op. Cit., 1968, p. 244).

erudita, houve a necessidade de buscar uma performance que fizesse fluir, entre outras coisas, as nossas raízes e cultura que são amplamente representadas nas obras de Ronaldo Miranda.

Para o trabalho, foi necessária empregar uma metodologia onde haja interação intrínseca entre o intérprete e o objeto de estudo, sendo impossível a neutralidade do autor. O processo da pesquisa foi feito sob uma abordagem interpretativa que argumenta sobre a relação entre as especificidades pianísticas, tema deste projeto, e as principais fundamentações teóricas encontradas principalmente nas obras: *Musical Form and Musical Performance* de Edward T. Cone, *The Art of Performance* de Heinrich Schenker, *Materials and Techniques of Twentieth Century Music* de Stefan Kostka e *Técnica Avançada Para Pianistas: Conceitos e Relações Técnico-Musicais nos 51 Exercícios Para Piano de Johannes Brahms* de Nahim Marun.

Sob essa perspectiva, foram adotados os seguintes procedimentos:

- leitura da obra musical, a partir da experiência do intérprete, a fim de fazer o levantamento de dados a serem observados e confirmados como reincidentes na escrita pianística;
- coleta de dados sobre a vida e obra do compositor, com vistas a uma leitura do contexto de produção pianística e correlação com outras obras;
- investigação acerca das peculiaridades identificadas no processo composicional através de análise que conforme Boulez deve:

[...] partir de uma observação tão minuciosa e exata quanto possível dos fatos musicais que nos são propostos; em seguida, deve-se encontrar um esquema, uma lei de organização interna que dê conta, com o máximo de coerência possível, desses fatos; vem, enfim, a interpretação das leis de composição deduzidas dessa aplicação particular (BOULEZ, 2007, p. 16).

- Apresentação de recital para o próprio compositor, a fim de deixar que o mesmo fale sobre o efeito esperado através da sua obra. Conforme afirma Schenker “o modo de notação do autor não indica suas direções à performance, mas em um sentido mais profundo, representa o efeito que ele deseja obter” (SCHENKER, 2000).

- composição de estudos técnicos que explorem as características mais peculiares da escrita pianística de Ronaldo Miranda.

- gravação de CD com sua obra completa para piano solo, que está anexado ao trabalho e conta com o seguinte dizer do compositor – “Eder Giaretta é um músico brilhante.

Tem um ótimo nível técnico e tem realizado um trabalho sério sobre minhas composições, o que me deixa muito feliz”.

- disposição de áudios online dos excertos citados como exemplos<sup>9</sup>.
- preparação para recital público a partir das reflexões emanadas neste trabalho.

A possibilidade de encontrar respostas para a excelência da performance através das especificidades da escrita pianística se configura como a principal diretriz norteadora do objeto deste estudo. Com tal fundamentação teórica e estudos propostos, será possível penetrar profundamente nas escolhas que definem uma performance, como por exemplo: detalhes de timbre, nuances de articulação, condução das frases, diálogo entre vozes, equalização das linhas melódicas, homogeneidade na emissão de acordes, graus de dinâmica e ritmo entre outros, contribuindo assim para o estudo e compreensão aprofundada da obra deste importante compositor brasileiro.

---

<sup>9</sup> Disponível em [http://www.4shared.com/dir/l2j39lr0/Dissertao\\_Ronaldo\\_Miranda\\_-\\_ud.html#dir=l2j39lr0](http://www.4shared.com/dir/l2j39lr0/Dissertao_Ronaldo_Miranda_-_ud.html#dir=l2j39lr0)

## 2 - DADOS BIOGRÁFICOS ADICIONAIS

Ronaldo Miranda nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. Estudou composição com Henrique Morelenbaum e piano com Dulce de Saules, considerada por ele uma excelente professora e com quem permaneceu por longo tempo na Escola de Música da UFRJ.

[...] ela era fantástica, era de uma família de músicos. A irmã dela, Marieta de Saules, foi professora de Marisa Rezende, compositora também. Nós nos conhecemos depois. Aí fomos saber que havíamos estudado na mesma linha. A Dulce deu aula para Lina Maria Kubala, Carmem Adnet, que foi mulher do Hans Graff, pianista vienense e para muita gente. Para mim, foi uma descoberta no instrumento, uma maravilha (MIRANDA, 2008).

O período dedicado ao estudo do piano foi fundamental para o desenvolvimento da habilidade que o compositor mostra em sua escrita pianística.

Em 1966, começou sua carreira como crítico de música do Jornal do Brasil onde trabalhou por dezenove anos, até 1985. Seu trabalho como compositor se intensificou a partir de 1977, quando obteve o 1º prêmio no Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles, na categoria de música de câmara. Esse prêmio impulsionou a carreira nacional do compositor, pois, a partir daí, passou a escrever mais regularmente.



Figura. 1: Cartaz da II Bienal de Música Contemporânea, 1977.

Em 1978, foi selecionado para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da Unesco, em Paris. Nos anos seguintes, recebeu inúmeros prêmios em Concursos Nacionais de Composição e também o Troféu Golfinho de Ouro (1981) do Governo do Estado do Rio de Janeiro. A associação de Críticos de Arte de São Paulo (APCA) considerou suas *Variações Sinfônicas* a melhor obra orquestral de 1982. Ronaldo Miranda participou de importantes festivais internacionais: o World Music Days, da SIMC (Sociedade Internacional de Música Contemporânea), em suas edições em Aarhus, Dinamarca (1983) e em Budapeste, Hungria (1986), o Aspekte Festival, em Salzburgo, Áustria (1992) e a série Musiques del Nostre Temps, em Palma de Mallorca, Espanha (1992). Em 1984, foi feito Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, pelo Ministério da Cultura da França e, em 1986, recebeu o 3º Prêmio no Concurso Internacional de Composição de Budapeste, com a obra *Três Momentos para Violoncelo Solo*, estreada em março de 1987, no Festival de Primavera da capital húngara. Em janeiro de 1988, foi contemplado com a Bolsa Vitae de Artes para compor a ópera *Dom Casmurro*, com libreto de Orlando Codá, que estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 1992. Suas obras têm sido apresentadas nas principais salas de concerto do Brasil e do exterior, como o Queen Elizabeth Hall (Londres), a Tonhalle (Zurique), o Mozarteum (Salzburgo), o Teatro Colón (Buenos Aires) e o Carnegie Hall (Nova Iorque). Inúmeras peças de sua autoria estão gravadas por vários selos representativos (EMI-Odeon, Continental, RBM, Naxos, Delos, Dynamic, NCA, Lorelt, Granary, Comep, Kurarup, Paulus e Rioarte Digital) e muitas delas foram comissionadas por importantes instituições, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Organização dos Estados Americanos, o Centro Cultural Banco do Brasil, o coral sueco Vokalensemble, o Quinteto Villa-Lobos, o Ministério da Cultura do Brasil e a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Em 1996, participou da série Sonidos de las Americas / Brasil, no Carnegie Hall (Nova Iorque) e, em junho de 2000, integrou a delegação que esteve presente à Semana de Música Brasileira, realizada na Hochschule für Musik, em Karlsruhe, Alemanha. Compôs, por encomenda do Ministério da Cultura, a *Sinfonia 2000*, em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Em setembro de 2001, recebeu da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo o Troféu Carlos Gomes, como melhor compositor do ano. Ronaldo Miranda foi um dos nove compositores que participaram do projeto Amazônia Deslendada, promovido em 2003 pela Fundação Apollon de Bremen, musicando três poemas de Hermann Hesse, reunidos numa obra intitulada *Unterwegs*. As peças criadas para esse projeto foram estreadas em Berlim e Bayreuth, com a presença dos

autores, sendo apresentadas em seguida em importantes salas de concerto da Alemanha, Áustria, Inglaterra e França. Em novembro do mesmo ano, a convite da Brahmsgesellschaft, Ronaldo Miranda foi artista residente no Brahms Haus Studio, em Baden-Baden, onde criou a obra *Festspielmusik*, para dois pianos e percussão. Em junho de 2004, esteve presente à estréia de seu *Concerto para Quatro Violões e Orquestra*, no Meyerhoff Hall de Baltimore, durante o The First World Guitar Congress. Comissionado pela Towson University, o concerto foi interpretado pelo Quarteto Brasileiro de Violões e pela Baltimore Symphony Orchestra, sob a regência de Andrew Constantine. Por encomenda do violoncelista Antonio Meneses, escreveu a peça *Etius Melos*, como prólogo à *Suite nº1 para Violoncelo Solo*, de J.S. Bach. A estréia desta obra ocorreu em abril de 2005, no Teatro Cultura Artística de São Paulo, seguindo-se sua apresentação em várias cidades brasileiras. Ainda em 2005, foi convidado pela Sala Cecília Meireles para escrever uma obra sinfônica em homenagem aos 40 anos da instituição. A peça composta foi intitulada: *Celebrare - uma Abertura Festiva* e a estréia se deu em dezembro, com a Orquestra Sinfônica Brasileira e Henrique Morelenbaum na própria Sala Cecília Meireles. Em 2006, compôs, por encomenda da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, a ópera *A Tempestade*, baseada na peça de William Shakespeare. A estréia ocorreu em setembro, no Theatro São Pedro, com regência de Abel Rocha e direção cênica de William Pereira, valendo ao autor o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Como obra comissionada pela Sala Cecília Meireles, Ronaldo Miranda compôs, em 2007, a *Missa Brevis - o Sagrado e o Profano em Celebração da Capela Real*, peça que foi estreada em agosto de 2008 pela Orquestra Sinfônica Brasileira e o Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, tendo como regente Henrique Morelenbaum e como solista a mezzo soprano Adriana Clis. A Missa foi escrita em comemoração aos 200 anos da chegada ao Brasil de D. João VI e da corte portuguesa (1808-2008). O ano de 2008 marcou também a estréia de sua obra sinfônica *Plenilúnio - Paisagem Sonora em Três Hai-Kais*, peça encomendada pela Orquestra Sinfônica da USP, responsável pela sua estréia na Sala São Paulo, sob a regência de Carlos Moreno. Ainda em 2008, Ronaldo Miranda participou como compositor da série *Klang der Welt / Brasilien*, promovida pela Deutsche Oper Berlin, com a obra *Trajatória* (soprano e conjunto instrumental). Em 2009, compôs o *Concerto para Violino e Orquestra*, por encomenda da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. A obra foi estreada pela OSESP em abril de 2010, na Sala São Paulo, tendo como solista Cláudio Cruz e como regente Roberto Minczuk. Ronaldo Miranda ocupou ainda vários cargos como jornalista, professor e administrador musical. Foi crítico musical do Jornal do Brasil, professor de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vice-diretor do Instituto

Nacional de Música da FUNARTE e diretor da Sala Cecília Meireles. Atualmente, é professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

### 3 - PECULIARIDADES DA ESCRITA PIANÍSTICA

Atenta-se para três principais características de sua escrita pianística, sendo elas: o *quartal octatônico*<sup>10</sup>, *características rítmicas latinas* e *acordes intermitentes*<sup>11</sup>. As três foram pensadas como sínteses formativas, respeitando ao máximo o grau de complexidade do repertório explorado que é de nível técnico avançado e grande densidade musical. Foi sintetizada uma gama de procedimentos composicionais para estabelecer uma base sólida ao estudo da obra de Ronaldo Miranda. Mesmo que as composições estejam cronologicamente compreendidas dentro de um período de aproximadamente quatro décadas, podemos reconhecer que tais características atuaram com grande reincidência sendo um fator de continuidade no desenvolvimento de algumas obras. Este capítulo tem, portanto, o objetivo de apresentar as características do repertório pianístico, sendo selecionadas todas as suas obras para piano solo, fixando o objeto de estudo na interpretação e técnica pianística. As características expostas a seguir, apesar de típicas das obras de Ronaldo Miranda, não são exclusividades do autor, sendo recorrentes com maior ou menor intensidade em diversos gêneros musicais, tais como o jazz, a bossa nova e também nas obras de Bartok e Stravinsky.

#### 3.1 - O QUARTAL OCTATÔNICO: TERMINOLOGIA E DEFINIÇÃO

Acerca deste conceito, busca-se ser o mais acurado possível quanto ao uso de uma terminologia coerente para descrever esse procedimento composicional que diz respeito à sobreposição de dois intervalos de quartas simultâneas, sendo uma quarta aumentada (trítono) e uma quarta justa.



Exemplo 1: Quartal octatônico = sobreposição de trítono + quarta justa

<sup>10</sup> Acorde proveniente da escala octatônica (a ser definida adiante), que consiste na sobreposição dos intervalos de quarta aumentada e quarta justa.

<sup>11</sup> Segundo Schoenberg, um acorde curto que ocorre durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia (SCHOENBERG, 1996, pg 109).

A escala octatônica, da qual o quartal é oriundo, é conhecida por diferentes nomenclaturas, como por exemplo, tom/semitom ou semitom/tom. Entre os músicos de jazz, é conhecida como “escala diminuta” e “dom-dim” (dominante diminuta), sendo a última, utilizada para improvisação substituindo o V grau com uma aplicação específica que enriquece a sonoridade do acorde dominante, como vemos no exemplo abaixo:



Exemplo 2: aplicação da escala octatônica (dom-dim) sobre o acorde dominante

Para tal acorde encontram-se outras possíveis terminologias nas dissertações e teses escritas acerca da obra de Ronaldo Miranda.

Duarte chama tais acordes por “tritone fourth chords<sup>12</sup>”. Mota endossa o termo e o utiliza igualmente em sua tese de doutorado<sup>13</sup>. Contudo, tal termo torna-se dúbio ao ser traduzido para o português. Em seu livro *Armonia del Siglo XX*, Vincent Persichetti classifica os acordes de quartas simplesmente por “justa-aumentada ou aumentada-justa<sup>14</sup>” (PERSICHETTI, 1961, p. 98). Fundamentaremos nossa arguição na terminologia utilizada por Vieira<sup>15</sup>, que relaciona os acordes dentro do campo harmônico da escala octatônica que, segundo Kostka, “consiste na alternância de segundas maiores e segundas menores<sup>16</sup>” (KOSTKA, 2006, p. 31).



Exemplo 3: escala octatônica formada por segundas menores e segundas maiores (semitom/tom)

<sup>12</sup> DUARTE, Vítor Monteiro, **Ronaldo Miranda’s solo and four hand piano works: the evolution of language towards musical eclecticism** (DMA treatise, University of Arizona, 2002, p. 49)

<sup>13</sup> MOTA, Gisele Pires de Oliveira, **The songs for voice and piano by Ronaldo Miranda: music, poetry, performance, and phonetic transcription** (DMA treatise, The Florida State University College of Music, 2009)

<sup>14</sup> (...) justa-aumentada o aumentada-justa

<sup>15</sup> VIEIRA, Marlou Peruzzolo, **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras** (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2010, p. 45)

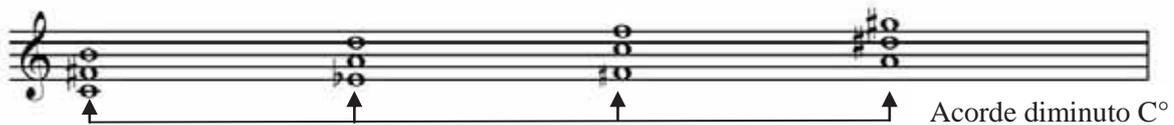
<sup>16</sup> (...) consists of alternating whole and half steps.



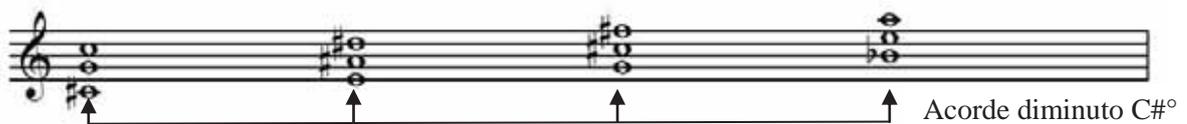
Exemplo 4: escala octatônica formada por segundas maiores e segundas menores (tom/semitom)

Considerando ambas as escalas octatônicas, semitom/tom e tom/semitom – teremos oito possibilidades de acordes quartais, todos compostos por trítono + quarta justa, ou seja, quarta aumentada + quarta justa. Vejamos a seguir todos os acordes quartais obtidos através das escalas octatônicas.

Quartais Octatônicos - escala tom/semitom



Quartais Octatônicos - escala semitom/tom



Exemplo 5: quartais octatônicos obtidos através das escalas tom/semitom e semitom/tom formados por trítono + quarta justa

Note que encontramos tais acordes transpostos subsequentemente de um tom e meio a um tom e meio, fazendo com que visualizemos um acorde diminuto partindo tanto da nota mais grave quanto da nota do meio ou nota mais aguda.

Em relação ao uso que Ronaldo Miranda faz de tais acordes, cria-se uma sequência de encadeamentos sempre de maneira livre. São perfis harmônicos característicos de sua escrita musical. Certa vez, Ronaldo foi indagado se os acordes tinham algum parentesco com os utilizados por Bartók ou Stravinsky e ele respondeu: “(...) é meu mesmo, eu gosto de usar esse tipo de harmonia, desde a *Trajectoria*<sup>17</sup>, enfim, de outras peças também”.

Na verdade, esses acordes foram usados intuitivamente pelo compositor. Em entrevista dada a Marlou Peruzzolo Vieira (em sua dissertação sobre a *Appassionata para Violão Solo*), Ronaldo Miranda faz a seguinte revelação sobre a escala e quartais octatônicos:

<sup>17</sup> Peça importante no repertório de composições, citada anteriormente, com a qual ele ganhou seu 1º prêmio de composição, na Bienal de Música Contemporânea de 1977, na categoria música de câmara.

É uma atitude recorrente minha de usar acordes com dois intervalos de quartas combinados. [...] Na verdade, eu comecei a usar essa escala intuitivamente. Ela só foi utilizada conscientemente na década seguinte, quando fui fazer meu doutorado em 1992. Na USP, cursei com Marcos Branda Lacerda uma disciplina que se chamava ‘concepções harmônicas do século XX’, onde estudamos as escalas octatônicas em Debussy, em Bartók e em Stravinsky (MIRANDA 2008).

A fim de comprovar o uso frequente de tal recurso, citarei alguns exemplos mais evidentes e, por fim, apresentarei um quadro com o número de ocorrências em cada obra.

As ocorrências de quartais octatônicos serão subdivididas da seguinte forma, decorrentes de suas diferentes utilizações: *acorde homogêneo*, *quartais sobrepostos*, *acorde quebrado* e *arpejos*. Nas composições analisadas, os quartais foram levados às últimas conseqüências, uma vez que são utilizados em muitos trechos, inseridos em linhas melódicas, harmônicas e aparecem com grande liberdade.

### 3.1.1 - Quartal octatônico homogêneo

Os exemplos foram organizados cronologicamente, exemplificando as peças na ordem em que foram compostas. Tal recurso começa a aparecer a partir de 1977, quando tem início sua fase atonal. Podemos dizer que a *Suíte n° 3 para piano* (composta em 1973), é uma prelibação do que haveria de vir, pois é permeada de intervalos de quartas justas, mas nos focaremos especificamente na combinação de trítone e quarta justa, apresentados respectivamente nessa ordem.

A primeira obra para piano solo desta fase é *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980), e o quartal octatônico já aparece logo no primeiro compasso, no acorde inicial e no final do primeiro sistema como vemos no exemplo abaixo.

Handwritten musical score for 'Prólogo, Discurso e Reflexão'. The score is in G major and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Ad Libitum' and a bracket indicating a range of 48 to 56 bpm. The first system shows a piano introduction with a 'Com vigor' marking. A red box highlights a specific chord in the first system. The second system features a melodic line in the right hand with markings 'm. d.' and 'm. e.'. A red box highlights a chord in the second system. The third system shows a final chord with the marking 'seco e bem percutado'.

Exemplo 6: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. 1º sistema, p. 2 (2 últimos acordes)

Faz-se necessário ressaltar que ao quartal (mi, sib, mib) é adicionada uma nota (lá bemol), o que não o desclassifica como quartal octatônico. Logo no terceiro sistema, vemos novamente o seu uso.

Handwritten musical score for 'Prólogo, Discurso e Reflexão'. The score is in G major and 3/4 time. It shows a melodic line in the right hand with a decuplet (10) and a triplet (3). The left hand has a bass line with a triplet (3) and a red box highlighting a specific chord. The score ends with a final chord marked with a 6.

Exemplo 7: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. 3º sistema, p. 2

A partir da página 4, o seu uso torna-se muito evidente e aparece constantemente intercalando com a linha do baixo melódico, que será discutido a seguir, no tópico referente aos *acordes intermitentes*.

Handwritten musical score for 'Prólogo, Discurso e Reflexão'. The score is in G major and 3/4 time. It shows a piano introduction with a 'mp' marking. The score is divided into two systems, each with a red box highlighting a specific chord. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a similar structure with a different chord.

Exemplo 8: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 4, Quartais octatônicos mais frequentes

Vejamos alguns exemplos na *Toccata* (1982), que estão por toda a obra. Serão ilustrados os exemplos mais substanciais.

Tal como o *Prólogo*, *Discurso e Reflexão*, a *Toccata* também começa com a presença dos quartais, no entanto, esses passam a ser mais abrangentes e responsáveis pelo delineamento melódico e rítmico da peça.

Enérgico e incisivo (♩ = 144)

Exemplo 9: *Toccata*. p. 1 Quartais Octatônicos

Notamos que a sua utilização aqui constitui um recurso bastante recorrente na música de Ronaldo Miranda.

Na página 6, há uma grande aglomeração dos acordes que são utilizados subsequentemente e livremente.

- 6 -

crescendo

Exemplo 10: *Toccata*. p. 6

A seguir, destacam-se os exemplos encontrados na obra *Estrela Brilhante*. Peça de linguagem neotonal, o autor mantém a permanência de um centro tonal durante a exposição do tema, mesmo que demonstrado indiretamente no decorrer do texto musical. Após a completa exposição do tema, encontra-se um denso quartal octatônico (com um intervalo de segunda maior adicionado) com sonoridade de caráter suspensivo gerando um ambiente preparatório para os próximos quartais que serão utilizados no segundo momento da obra.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*. A specific chord, a dense octatonic quartal with an added major second, is highlighted with a red rectangular box in the right-hand staff.

Exemplo 11: *Estrela Brilhante*. p. 3

Logo após esse acorde, inicia-se a segunda sessão da obra, onde o quartal octatônico é utilizado na forma de acorde homogêneo, também combinado com acordes quebrados e arpejos, aos quais daremos maior destaque no próximo tópico da pesquisa.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of two staves. The score is marked with dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. It includes performance instructions like *f crescendo*, *Meno mosso*, and *cedendo*. Several instances of octatonic quartal chords are highlighted with red rectangular boxes across both staves.

Exemplo 12: *Estrela Brilhante*. p. 3

Por fim, temos a presença maciça do elemento reincidente que se incorpora no acorde final da obra.

Exemplo 13: *Estrela Brilhante*. p. 12, acorde final

Na escrita pianística de Ronaldo Miranda, os elementos reincidentes atravessam décadas estendendo-se até os dias atuais. Na obra *Três Micro-Peças*, veremos que, a despeito de ser composta dezessete anos depois, os elementos estão presentes em muitos trechos como característica harmônica, salvo no segundo movimento (Lírico), onde o procedimento composicional é predominantemente constituído sobre “a escala aumentada<sup>18</sup> (também chamada de escala hexatônica), que é utilizada tanto na música erudita quanto no jazz do século XX.” (KOSTKA, 2006, p 27).

Exemplo 14: *Três Micro-Peças*. p. 1, quartal octatônico (G Db Gb - com a nota Ab adicionada)

<sup>18</sup> Escala que consiste no uso alternado de terça menor e meio tom. Ex: C-C#-E-F-Ab-A

The image shows a musical score for 'Três Micro-Peças' by Ronaldo Miranda, page 14. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The piece is marked '(8va)' and 'f'. The bass line contains several chords highlighted with red boxes, illustrating the concept of overlapping octaves.

Exemplo 15: *Três Micro-Peças*. p. 14

Seguindo os exemplos em ordem cronológica, não há quartais octatônicos nas obras anteriores ao *Prólogo, Discurso e Reflexão* e mesmo após as *Três Micro-Peças*. Na *Valsa Só*, composta em 2005, sua última peça composta para piano solo, nota-se que Ronaldo Miranda não é rígido no seu processo composicional, deixando assim a autenticidade e a emoção virem em primeiro lugar em qualquer que seja sua proposta musical, conforme declara: “(...) não estou preocupado em ser contemporâneo na minha linguagem os trezentos e sessenta e cinco dias do ano. Tanto posso escrever obras com recursos atuais como posso voltar ao passado e à tonalidade”<sup>19</sup>.

### 3.1.2 - Quartal octatônico sobreposto

Nos exemplos seguintes, os quartais aparecem sobrepostos. Observa-se que, uma sobreposição de dois acordes distintos apresenta uma sonoridade rica, fortemente perceptível. Tal recurso, utilizado no repertório para piano solo, aparece pela primeira vez na *Toccata*, e a partir daí passou a ser comumente explorado.

<sup>19</sup> MIRANDA, Ronaldo Coutinho de. *O Catacumba* n° 2, Edição Rio Arte, RJ, 1985.

Handwritten musical score for Example 16, showing a piano accompaniment. The score is in treble clef and includes a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *A tempo*. A red box highlights a specific chord structure in the right hand, which is a superposition of two chords: F-B-E and D-G#-C#.

Exemplo 16: *Toccata*. p. 2, sobreposição dos quartais F-B-E / D-G#-C#

Handwritten musical score for Example 17, showing a piano accompaniment. The score is in treble clef and includes a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *mf*. A red box highlights a specific chord structure in the right hand, which is a superposition of two chords: Bb-E-A and G-C#-F#.

Exemplo 17: *Toccata*. p. 3, sobreposição dos quartais Bb-E-A / G-C#-F#

Além deste procedimento, há também a sobreposição de quartais onde o compositor utiliza o cruzamento das vozes.

Handwritten musical score for Example 18, showing a piano accompaniment. The score is in treble clef and includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *mf*. A red box highlights a specific chord structure in the right hand, which is a superposition of two chords: G-C#-F# and F#-C-F.

Exemplo 18: *Toccata*. p. 10, quartais sobrepostos por cruzamento G-C#-F# / F#-C-F

No exemplo anterior, há a presença de dois quartais sobrepostos onde uma das notas (F#) é utilizada para gerar outro quartal octatônico, e é realizada uma junção onde as vozes que compõem o determinado acorde se cruzam. Este recurso é esporadicamente utilizado nesta peça, contudo está mais presente em *Estrela Brilhante* que foi composta dois anos depois, já em um contexto neotonal.

Tanto melodicamente, quanto em forma de arpejos e acordes homogêneos este é um recurso muito utilizado em *Estrela Brilhante*, onde a abrangência desta sobreposição é muito maior. Serão ilustrados os exemplos onde os acordes foram sobrepostos homogeneamente.

Exemplo 19: *Estrela Brilhante*. p. 3, quartais sobrepostos por cruzamento de vozes C-F#-B / F-B-E

Na última seção da peça, vemos um exemplo mais claro da sobreposição de quartais, tocados homogeneamente.

Exemplo 20: *Estrela Brilhante*. p. 11, quartais sobrepostos

São utilizados vários caminhos para se executar o quartal octatônico. Seja por arpejo, onde as notas do acorde são tocadas em sucessão, seja por arpejos com notas duplas ou triplas, sendo que, as notas podem ser executadas em qualquer ordem, ou pela combinação de notas executadas simultaneamente e sozinhas.

Para exemplificar melhor, veremos uma sequência de arpejos com notas duplas em *Prólogo, Discurso e Reflexão* onde as notas são tocadas de maneira combinada, com notas simultâneas e nota sozinha.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves in bass clef with a 12/8 time signature. The upper staff contains a sequence of arpeggiated chords, with a red box highlighting a specific section. Above the first note of this section is the marking '8ª abaixo' and below it is '9ª abaixo'. The dynamics 'fff' are written below the first few notes, and the instruction 'afretando' is written below the rest of the highlighted section. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Exemplo 21: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 9, arpejo com notas duplas

Na *Toccata*, este recurso começa a ser mais frequente, no entanto na *Estrela Brilhante*, o mesmo já representa uma forte característica pianística ocorrente em muitos trechos da obra.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The upper staff contains a sequence of arpeggiated chords, with three red boxes highlighting specific sections. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Exemplo 22: *Toccata*. p. 2, arpejo com notas duplas

Handwritten musical score for Example 23, Toccata, p. 10. The score is in treble and bass clefs. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics are "mp crescendo e affretando até chegar ao Tempo I". The score features arpeggiated chords with double notes, highlighted by red boxes. A "-10-" is written above the staff.

Exemplo 23: *Toccata*. p. 10, arpejo com notas duplas

Em *Estrela Brilhante*, são realizadas várias passagens onde há a combinação de arpejos com notas triplas e acordes homogêneos.

Handwritten musical score for Example 24, *Estrela Brilhante*, p. 3. The score is in treble and bass clefs. The tempo is marked "Energico (♩=88)". The score features a combination of arpeggiated chords with triple notes and homogeneous chords, highlighted by red boxes. The dynamics are "f" and "f crescendo".

Exemplo 24: *Estrela Brilhante*. p. 3, combinação de arpejos com notas triplas e acordes homogêneos

Faz-se necessário salientar que ao quartal foi acrescentado o intervalo de segunda maior (ex: E-A#-C#-D#), ainda assim preservando suas características e sonoridade

peculiares. Como ocorre também no exemplo a seguir, no último movimento das *Três Micro-Peças*.

Exemplo 25: *Três Micro-Peças*. p. 8 – arpejo com notas duplas

Neste caso, também foi acrescentado o intervalo de segunda maior (ex: C-F#-G#-B), sendo esta adicionada intencionalmente, mas não abolindo a principal característica do quartal.

Exemplo 26: *Três Micro-Peças*. p. 9, arpejo com notas duplas

### 3.1.3 - Arpejo quartal octatônico

Para terminar a abordagem referente à peculiaridade quartal na escrita pianística de Ronaldo Miranda, serão observados os aparecimentos dos arpejos, sonoridades das notas do acorde tocadas em sucessão e não simultaneamente

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 2/8 time and the second in 3/8. Red boxes highlight descending quartal arpeggios in both hands, with red arrows indicating the direction of the notes. Dynamics include mp and mf.

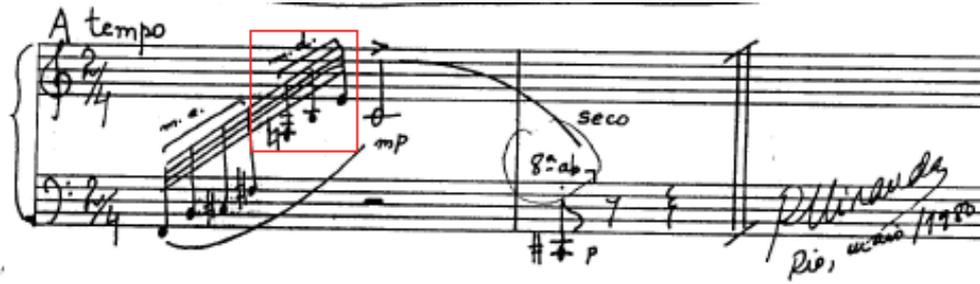
Exemplo 27: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 5, arpejo quartal descendente

Na mesma peça também é constatado o arpejo quartal na estrutura do acompanhamento que é tocado pela mão esquerda.

The image shows a system of musical notation for piano accompaniment in 3/8 time. Red boxes highlight ascending quartal arpeggios in the bass line. The instruction "com eloquência" and dynamic "ff" are present.

Exemplo 28: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 7, arpejo ascendente na linha melódica do baixo

Para encerrar a peça há um arpejo ascendente, onde o quartal está presente no encerramento da obra.



Exemplo 29: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 12, arpejo quartal ascendente

A despeito das muitas aparições dos quartais na *Toccata*, ele consta como arpejo apenas em duas passagens.



Exemplo 30: *Toccata*. p. 4, arpejo quartal descendente



Exemplo 31: *Toccata*. p. 8, arpejo quartal ascendente

Em *Estrela Brilhante* encontra-se uma passagem com tal recurso explorado na parte superior do piano simultaneamente com o baixo apresentando idéias melódicas.

Exemplo 32: *Estrela Brilhante*. p. 8, arpejos quartais ascendentes e descendentes

Os arpejos aparecem conduzindo a frase inicial do primeiro movimento das *Três Micro-Peças*.

Exemplo 33: *Três Micro-Peças*. p. 1, arpejo quartal octatônico

No terceiro movimento das *Três Micro-Peças* há uma relação de diálogo, comumente chamado de movimento alternado de mãos, tão presente na literatura musical do século XX.

The image displays a musical score for 'Três Micro-Peças' by Ronaldo Miranda, page 13, focusing on a quartal arpeggio. The score is presented in four systems. The first system (measures 68-71) features a treble and bass clef with dynamics 'ff' and 'mf'. The second system (measures 72-73) continues the arpeggio. The third system (measures 74-75) shows the bass clef with 'mf' and the treble clef. The fourth system (measures 75-76) shows the treble clef with 'f'. Red boxes highlight specific intervals and patterns within the arpeggio across all systems.

Exemplo 34: *Três Micro-Peças*. p. 13, arpejo quartal

Será mostrada uma tabela com o número de reincidências levantadas que confirmam o recurso como sendo uma peculiaridade muito recorrente no processo composicional de Ronaldo Miranda.

Obra	Quartal octatônico	Recorrências	Total
<i>Prólogo, discurso e reflexão</i> (1980)	homogêneo	80	112
	sobreposto	0	
	Arpejo	32	
<i>Toccata</i> (1982)	homogêneo	88	124
	sobreposto	7	
	Arpejo	29	
<i>Estrela brilhante</i> (1984)	homogêneo	135	218
	sobreposto	6	
	Arpejo	77	
<i>Três Micro-Peças</i> (2001)	homogêneo	12	72
	sobreposto	0	
	Arpejo	60	

Tabela 2 - Recorrências dos quartais octatônicos: homogêneos, sobrepostos, e arpejos

### 3.1.4 - Sugestões interpretativas

Conforme a tabela apresentada constata-se que o uso desse recurso perpassa todas as fases composicionais, totalizando 526 ocorrências de quartais octatônicos em suas mais variadas formas de utilização.

Dadas as ocorrências, chega-se à comum preocupação fenomenológica concernente ao intérprete, como por exemplo: de que forma esse estudo objetivo e descritivo do texto musical pode contribuir para a interpretação? Esses acordes estão sendo usados para provocar alguma sensação no intérprete, quer seja tensão ou relaxamento? Qual o caráter atribuído?

Segundo Cone, “não há algo como a interpretação ideal [...] É a vitalidade renovada de cada performance que a mantém viva<sup>20</sup>” (CONE, 1968, p. 56).

Por conseguinte, pode-se partir da premissa de que há uma criteriosa e copiosa indicação de dinâmica nas composições de Ronaldo Miranda, pois o mesmo deixa claramente citado o efeito desejado e caráter da obra. Este aspecto vem a ser um facilitador para o

<sup>20</sup> There can be no such thing as an ideal interpretation [...] It is the renewed vitality of each performance that keeps them alive.

intérprete incorporar de forma mais concisa a maneira de tocar, pois tais obras denotam andamento, acentuações, articulações, caráter e expressão. Portanto é possível tomar algumas possíveis decisões acerca da interpretação musical, com vistas ao levantamento das peculiaridades apresentadas.

A leitura das obras revela que as indicações de dinâmica vão de *pp* a *ffff* e são freqüentemente utilizadas abrangendo todo esse amplo campo sonoro que cresce e decresce, aumenta e diminui. Tal designação aponta caminhos que mostram se, o sentimento ou a vivacidade é representada, em sua forma mais intensa ou mais moderada.

O repertório é bastante distinto quanto à textura e plano harmônico, mas mediante essas considerações, alguns aspectos interpretativos que podem ser observados são:

- Fazer o uso dos quartais insistentemente utilizando-os como elemento de desagregação, de desenvolvimento, provocando forte tensão obtida através da sobreposição de trítone + quarta justa.
- Em sua maioria, direcionar a aplicação e concentração desses acordes a um clímax ou ponto culminante, pois aparecem, em grande parte, com movimentos e contornos melódicos ascendentes (ex: 9, 10, 12, 20, 23, 24, 25, 26, 32, 33), que constituem um período evolutivo<sup>21</sup>.
- Sua rigidez em certas partes da composição causa expectativa, dada ao seu estado psíquico transitório, o qual nos faz sentir a necessidade de afrouxamento.
- Elemento gerador de instabilidade harmônica e sensação de ambigüidade tonal, que causa várias interpretações e também irresolução.
- Raramente utilizado como elemento de finalização, constituindo um período direcionado descendentemente a um desfecho ou resolução (ex: 12 – dois últimos compassos, 13, 22, 34 c. 69-73).

---

<sup>21</sup> Que se desenvolve

- Para manter a clareza do texto musical, sugere-se que o uso do pedal seja moderado, ou seja, parcimonioso nas mudanças dos quartais (ex: 9, 10, 12, 20, 22, 23, 24, 25), considerando o tempo e a dinâmica, evitando assim a mistura demasiada das dissonâncias harmônicas. Salvo quando o compositor indica o uso do pedal aberto<sup>22</sup> (ex: 13 e 14), o qual atribui reverberação harmônica e sustentação de todas as notas durante o período de tempo indicado na partitura.

### 3.2 - CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS LATINAS

O ritmo é um dos principais agentes organizadores das ideias musicais. Muitas vezes, basta o tocar percussivamente para se reconhecer uma melodia. Os motivos rítmicos na música de Ronaldo Miranda são desenvolvidos muito criteriosamente.

A métrica foi conceituada como uma das classes de técnicas e fenômenos rítmicos, definida por agrupamentos delineados por acentos, cujas funções estruturais e expressivas são manifestas tanto em relações proporcionais de unidades métricas, como em associações fraco-fortes internas a essas unidades. Pode ser ordenada simetricamente, assimetricamente, ou de maneira ambígua, podendo ser simétrico em um nível e assimétrico em outro. (BERRY, 1987, p. 318).

Para Edward T. Cone uma interpretação válida e efetiva é obtida ao “descobrir e tornar claro a vida rítmica de uma composição”. Diz ele: “Se estou certo em identificar a forma musical em sua estrutura rítmica, esta é a resposta essencial<sup>23</sup>” (CONE, 1968, p. 31)

Serão explorados alguns aspectos das escolhas rítmicas importantes na escrita pianística do compositor, características que abrangem rítmicas latinas.

Vieira, em sua dissertação de mestrado sobre a *Appassionata* para violão solo, discorre sobre as constâncias rítmicas brasileiras, ressaltando o uso da síncopa como sendo uma recorrência e estabelecendo uma relação com as melodias modinhas (VIEIRA, 2010, p. 66).

<sup>22</sup> Manter os abafadores levantados (ROSENBLUM, 1988, p. 102).

<sup>23</sup> (...) discovering and making clear the rhythmic life of a composition. If I am right in locating musical form in rhythmic structure, it is the fundamental answer (CONE, 1968, p. 31)

Em grande parte das dissertações e teses defendidas sobre a obra do autor a recorrência da abordagem sobre a síncopa é evidente e claramente estabelecida. A síncopa tem sim sua importância e foi incorporada na música brasileira, assim como Alexandre Zamith Almeida diz em sua dissertação de mestrado, discorrendo que o

(...) processo de incorporação e fixação definitiva da síncopa na música brasileira que despertou o interesse de tantos musicólogos e foi por estes explicado de maneiras muito distintas. A influência da variedade rítmica não mensurável dos povos africanos, a fadiga dos cantadores e a criatividade nos passos das danças populares são constantemente levantadas como legítimas geradoras da síncopa brasileira. No entanto, a hipótese que nos parece mais convincente é a de que a generalização da síncopa na música brasileira tenha origem na constante valorização dos contratempos, recurso aliás, ocorrente em diversos gêneros americanos como o jazz e a música caribenha” (ALMEIDA, 1999, p. 135).

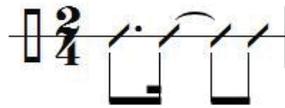
Contudo, propõe-se atentarmos a dois elementos rítmicos observados, peculiares na escrita pianística de Ronaldo Miranda. Segundo o autor, em várias de suas peças há a aproximação com uma latinidade que lhe é inerente, mas nem sempre é brasileira. Diz Ronaldo Miranda:

“às vezes noto que algo composto por mim sugere ritmos latinos, como a salsa, ou até mesmo características rítmicas do folclore argentino de origem indígena, como ocorre na obra de Alberto Ginastera, especialmente em *Estâncias*, para orquestra, e na *Primeira Sonata para Piano*” (MIRANDA 2010).

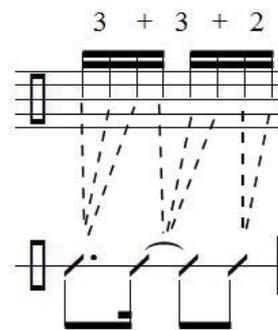
O primeiro elemento a ser abordado trata-se de um ritmo assimétrico denominado de *tresillo*, que segundo Carlos Sandroni

“foi identificado por musicólogos cubanos como desempenhando papel relevante na música de seu país. Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2 [...] Como esse ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo* (...) o *tresillo* aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil” (SANDRONI, 2001, p. 30).

Em notação musical ocidental convencional, ele pode ser representado da seguinte maneira:

Exemplo 35: *tresillo*

Logo abaixo vemos mais claramente sua marca acentual com a subdivisão em semicolcheias:

Exemplo 36: subdivisão do *tresillo* em semicolcheias 3 + 3 + 2

Sandroni diz ainda em seu livro que o padrão rítmico 3+3+2 é encontrado copiosamente na música brasileira, seja nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino, o partido-alto carioca, os gonguês dos maracatus e assim por diante.

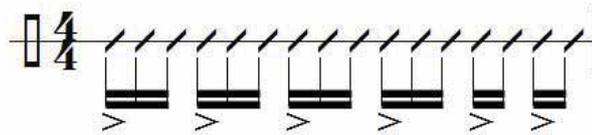
O musicólogo Argeliers León, que estuda a música latino-americana, diz acerca do *tresillo* que

“as acentuações não foram deslocadas; o que aconteceu foi que a música se libertou de acentuações regulares e constantes, e no lugar delas se instalou um novo sentido rítmico (...) não um deslocamento, mas uma nova articulação rítmica<sup>24</sup>” (LEÓN, 1984, p. 283).

Com este pensamento, compreende-se que a tradicional lógica binária do compasso passa então a ser aplicada à imparidade rítmica, onde as articulações abarcam grupos ternários (ímpares), o que por sua vez desfazem dos preconceitos do compasso ao estudarmos a música

<sup>24</sup> No se desplazaron los acentos, sino que se liberaron de unos acentos regulares y constantes y em el mismo espacio se acomodo um nuevo sentido rítmico (...) no um desplazamiento, sino uma nueva articulación rítmica (LEÓN, 1984, p. 283)

latino-americana. Oriundo dessa imparidade pode-se identificar o segundo elemento constituinte da peculiaridade rítmica no processo composicional de Ronaldo Miranda, a saber, a acentuação assimétrica 3+3+3+3+2+2.

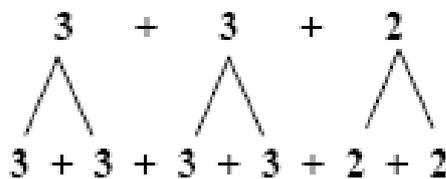


Exemplo 37: Acentuação assimétrica em semicolcheias 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2

Quando questionado sobre o abrangente uso desses acentos, afirma o autor que:

O uso desses acentos foi espontâneo. Não se trata de uma técnica de fundamento teórico, utilizada com determinado propósito. Tenho plena consciência da sua utilização em minhas obras, hoje em dia talvez menor do que o foi nas décadas de 80 e 90. O primeiro exemplo totaliza 8 semicolcheias e se refere ao compasso binário (2/4). Internamente há 3 acentuações. O segundo totaliza 16 semicolcheias e se refere ao compasso quaternário (4/4). Internamente, há 6 acentuações. No fundo, é a mesma coisa, apenas duplicada na segunda hipótese (MIRANDA 2013).

Sendo assim, constata-se que as acentuações assimétricas em 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2 são uma variação, ou, melhor dizendo, um dobramento da idéia 3 + 3 + 2. Se fizermos a experiência de dobrarmos cada um dos três grupos do *tresillo* 3+3+2 (dois grupos ternários + um grupo binário), chegaremos à rítmica utilizada, conforme ilustração abaixo.



Exemplo 38: duplicação do *tresillo*

Nikolai Almeida Brucher aborda esse mesmo aspecto ao analisar a *Sinfonia 2000* em sua dissertação de mestrado onde destaca que o compositor privilegia o aspecto rítmico em vários momentos. O autor prossegue ressaltando que sobre essa rítmica, utilizando a terminologia *ostinato rítmico*, que por sua vez é





Exemplo 41: *Prelúdio e Fuga*. c. 38-39, rítmica brasileira

Neste exemplo, se estabelece o contrasujeito<sup>25</sup> com caráter rítmico enquanto a segunda entrada do sujeito aparece na mão esquerda a partir do compasso 38 explorando o uso da sincopa brasileira.



Exemplo 42: *Prelúdio e Fuga*. c. 46-48



Exemplo 43: *Prelúdio e Fuga*. c. 57-60

<sup>25</sup> Enquanto a segunda voz estabelece a resposta, a primeira voz continua com um contraponto. Este contraponto pode ser retomado com frequência na peça, geralmente em contracanto ao sujeito. Especificamente neste caso, o material temático é chamado de “contrasujeito”.

Handwritten musical score for Exemplo 44, consisting of two systems of piano music. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A red box highlights the final measure of the bass line, which contains a complex chordal texture. The second system continues the piece, with a red box highlighting the first measure of the bass line. Dynamics include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Exemplo 44: *Prelúdio e Fuga*. c. 57-68

Handwritten musical score for Exemplo 45, showing a system of piano music. A red box highlights a section of the treble clef, containing a complex melodic passage. The bass line provides a steady accompaniment. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present.

Exemplo 45: *Prelúdio e Fuga*. c. 73-76

Handwritten musical score for Exemplo 46, showing a system of piano music. A red box highlights a section of the treble clef, containing a complex melodic passage. The bass line provides a steady accompaniment. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present.

Exemplo 46: *Prelúdio e Fuga*. c. 89-92

Handwritten musical score for Exemplo 47, showing a system of piano music. A red box highlights a section of the bass line, containing a complex melodic passage. The treble clef contains a melodic line. Dynamics include 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano).

Exemplo 47: *Prelúdio e Fuga*. c. 97-101

Como visto anteriormente no procedimento composicional que trata dos quartais octatônicos, o uso das características rítmicas brasileiras também foi se intensificando, conforme será mostrado na *Suíte n.º3*, a qual possui o *tresillo* em três dos quatro movimentos que compõem a obra.

O ritmo está presente por toda a obra, com maior evidência nos baixos do piano e acompanhamento.



Exemplo 48: uso do *tresillo*

Quando se chega ao ponto culminante do primeiro movimento da suíte, a mão direita toca harmonias sobre o baixo melódico<sup>26</sup> movimentado e ousado, pois define idéias melódicas. Sua configuração estabelece uma relação de diálogo com a harmonia tocada pela mão direita e a terminação de frase é clara quando o baixo e a mão direita se intercalam no último compasso mostrado no exemplo 49.

<sup>26</sup> O baixo melódico define idéias melódicas e pode aparecer em contraponto com a melodia ou dialogando com esta (ALMEIDA, 1999, p. 116).

Exemplo 49: *Suíte n.º 3*, p. 4 – uso do *tresillo* sobre o baixo condutor melódico

No segundo movimento, o baixo condutor harmônico<sup>27</sup> conduz o acompanhamento de acordes arpejados, estabelecendo um diálogo com a ambientação causada pelo ostinato rítmico da mão direita.

<sup>27</sup> Não apresenta necessariamente contornos melódicos propriamente ditos, mas responsabiliza-se apenas pela condução das harmonias (ALMEIDA, 1999, p. 115).

Example 50: *Suíte n° 3*, p. 7 – uso do *tresillo* no baixo condutor harmônico

Exemplo 50: *Suíte n° 3*, p. 7 – uso do *tresillo* no baixo condutor harmônico

O último movimento da suíte é o mais permeado pelo *tresillo*, pois o acompanhamento, em quase sua totalidade, possui tais características, sendo estas tanto condutoras harmônicas, como melódicas.

Example 51: *Suíte n° 3*, p. 12, uso do *tresillo* sobre o baixo condutor harmônico

Exemplo 51: *Suíte n° 3*, p. 12, uso do *tresillo* sobre o baixo condutor harmônico

Especialmente no exemplo visto, o acompanhamento acumula em si a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo, sendo este o responsável por sustentar toda a melodia.

Ainda no último movimento há um recurso sobre esta figuração rítmica onde o autor faz o uso de um ostinato rítmico na mão direita, uma nota pedal no baixo do piano que é comum ao encaminhamento melódico e o baixo melódico utilizando o *tresillo*.



Exemplo 52: *Suíte n° 3*. p. 15, baixo pedal

Em *Prólogo, Discurso e Reflexão*, há a subdivisão de semicolcheias em 3 + 3 + 2 na segunda seção da peça, denominada *discurso*, que tem caráter mais rítmico.



Exemplo 53: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 5, tresillo

Em 1984, passados quatro anos desde a composição de *Prólogo, Discurso e Reflexão*, constata-se que o uso dessas características se intensificou gerando contrastes rítmicos pela constante mudança de acentuações assimétricas. Na exposição do tema inicial da *Estrela Brilhante*, vemos o *tresillo* no acompanhamento:

Musical score for Example 54, showing a piano piece with dynamic markings (mf, f, mp) and a red box highlighting a specific rhythmic pattern in the bass line.

Exemplo 54: *Estrela Brilhante*. p. 2, *tresillo*

Musical score for Example 55, showing a piano piece with dynamic markings (mf, f, ff, f crescendo, meno mosso) and a red box highlighting a specific rhythmic pattern in the bass line. The score includes the tempo marking "Enérgico (♩ = 88)" and the instruction "cedendo".

Exemplo 55: *Estrela Brilhante*. p. 4, contraste rítmico

Vale ressaltar que até mesmo nos compassos compostos o compositor mantém uma similaridade em sua assimetria alternando e trabalhando as acentuações das semicolcheias em 3 ou 2.

FLUENTE (♩ = 84)

*p* cantando a linha do baixo *mp*

*cresc. aos poucos*

Exemplo 56: *Estrela Brilhante*. p. 6, assimetria rítmica no compasso 5/4

Neste ostinato rítmico as semicolcheias são subdivididas assimetricamente em 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2. Essa assimetria deve-se à forma do compasso  $\frac{5}{4}$ .

A primeira das *Três Micro-Peças* tem caráter recitativo na primeira seção, mas um caráter totalmente rítmico na segunda seção onde, em linguagem livremente atonal, o autor utiliza os mesmos acentos assimétricos mostrados até então.

*mf*

*8va* *mf*

*8va*

Exemplo 57: *Três Micro-Peças*. c. 9-14, acentos assimétricos 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2

Após a verificação das características rítmicas brasileiras exploradas, a tabela a seguir relaciona essa incidência cronologicamente organizada.

<b>Obra</b>	<b>Rítmicas brasileiras</b>	<b>Recorrências</b>	<b>Total</b>
<b>Prelúdio e Fuga</b>	3 + 3 + 2	13	<b>13</b>
	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2	0	
<b>Suíte n° 3</b>	3 + 3 + 2	97	<b>97</b>
	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2	0	
<b>Prólogo, Discurso e Reflexão</b>	3 + 3 + 2	4	<b>4</b>
	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2	0	
<b>Estrela Brilhante</b>	3 + 3 + 2	37	<b>46</b>
	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2	9	
<b>Três micro-peças</b>	3 + 3 + 2	0	<b>8</b>
	3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2	8	

Tabela 3: características rítmicas latinas

### 3.2.1 - Sugestões interpretativas

- Uso de acentos retóricos

Tanto a “tensão-resolução” como o efeito “luz-sombra” são processuais na música como são na linguagem verbal, onde ocorrem naturalmente nas sílabas e na construção de uma sentença. Se a nossa maneira de falar possuísse uma entonação contínua e as sílabas fossem todas do mesmo tamanho nós não perceberíamos estruturas e inflexões, o que comprometeria seriamente as possibilidades e sutilezas da comunicação.

Schenker afirma que:

Então um orador dá a cada sílaba, seja prefixo ou tônica, uma ênfase diferente. E somente esse contraste de força, cor, comprimento cria diferenças, inter-relações, continuidade – em outras palavras, comunicação (SCHENKER, 2000, p.45)

Em seu livro *The art of performance*, Schenker prossegue dizendo que os acentos retóricos têm a ver com a organização métrica (por exemplo, o tempo fraco), segmentos da forma e a forma em si. Somente assim pode-se tornar claro o ritmo: sem o contraste dos acentos retóricos, uma boa interpretação rítmica não existe, não importa o quão estritamente o maestro ou o intérprete aderem à métrica.

Na música de Ronaldo Miranda a valorização rítmica, tal como luz e sombra são necessárias e seu efeito pode ser mais bem compreendido através do acento retórico. De outra maneira o efeito eloqüente e enfático de suas obras seria modificado.

A exemplo do segundo movimento da suíte n° 3, o autor não marca acentos, no entanto, o acento retórico é necessário, dado o caráter da peça.

Exemplo 58: *Suíte n° 3*, p. 9, acento retórico

Neste exemplo, as notas repetidas da mão direita devem ser levemente acentuadas juntamente com o *tresillo* da voz descendente na linha melódica do baixo.

Este pensamento do acento retórico, dialoga com aquilo que diz Charles Stier em seu livro *On Performance*.

“A notação [musical], não importando o quão cuidadosa ou exata, poderá, no máximo, ser apenas um guia para o executante. Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através da sua obra e da ciência da notação. Eles esperam que você entenda a forma, harmonia, melodia e fraseologia. Eles também esperam que você saiba que existem detalhes que são impossíveis de se escrever, ou irão soar erroneamente se executados como foram grafados” (STIER, 1992, p. 18).

Tal feito, somente é possível após a identificação e investigação dos fatos musicais apresentados nessa mediação onde a partitura é decifrada e avaliada. Então, transpomos para a interpretação, o que o filósofo Luigi Pareyson descreve como sendo a construção do entendimento da obra (PAREYSON, 1989, p. 157).

- Na busca de uma fluência rítmica, o toque pode ser levemente *staccato* na última colcheia do *tresillo* , seja em figurações melódicas ou em acompanhamento rítmico-harmônico. Essa execução proporciona riqueza na interpretação de ritmos caracteristicamente brasileiros.
- Uso percussivo da harmonia em melodias e acordes repetitivos.

Conforme Vincent Persichetti trata-se do uso percussivo da harmonia. Seria o equivalente tonal aos ritmos de percussão, os quais não têm altura<sup>28</sup> definida. Segundo Persichetti “o equivalente tonal dos ritmos de percussão (instrumentos de nota indeterminada) é o som melódico repetido<sup>29</sup>” (PERSICHETTI, 1961, p. 223). O autor prossegue dizendo que a repetição do som melódico é a força rítmica que estimula a atividade dos acordes repetidos.

Este exemplo é claramente observado no primeiro movimento das *Três Micro-Peças*.



Exemplo 59: *Três Micro-Peças*. c. 9-10, uso percussivo da harmonia compassos

### 3.3 - ACORDES INTERMITENTES

Schoenberg descreve os tipos de acompanhamento em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, entre os quais o *acorde intermitente*, que é uma peculiaridade da escrita

<sup>28</sup> Pelo termo altura aqui empregado, compreende-se o som gerado pela nota musical.

<sup>29</sup> “El equivalente tonal de los ritmos de percusión (instrumentos de sonido indeterminado) es el sonido melódico repetido” (PERSICHETTI, 1961, p. 223).

pianística de Ronaldo Miranda. Este recurso composicional consiste em “um acorde curto que ocorre durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia” (SCHOENBERG, 1991, p. 109). Apesar de ocupar um único parágrafo nesse importante livro, pode-se observar que tal procedimento está presente em grande parte das composições pianísticas de Ronaldo Miranda. Não obstante as dissertações e teses acerca desse compositor, ainda não foi abordada esta técnica que consiste em um importantíssimo procedimento composicional.

Exemplo 60: *Prólogo, Discurso e Reflexão* p. 5, acordes intermitentes

Os acordes aparecem durante a pausa, como uma resposta à melodia estabelecida pelos baixos. No exemplo a seguir, os baixos possuem o caráter mais melódico do que o anterior, pois vêm acompanhados de ligaduras.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a dynamic marking of *ff* and a fermata over the final measure. The second system is more complex, featuring three staves with dynamics *f* and *mf*, and includes a fermata. The third system consists of two staves with a fermata. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 61: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 6: acordes intermitentes

Pouco mais adiante, o compositor utiliza o mesmo motivo melódico, dando maior amplitude em seu desenvolvimento, pois abarca agora três sistemas dentro do pentagrama.

The image shows a single system of musical notation for piano, consisting of three staves. It features a dynamic marking of *ff* and a fermata over the final measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Exemplo 62: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 8, acordes intermitentes

Terminando a segunda seção da peça, os acordes intermitentes aparecem em resposta aos baixos acentuados dentro de um compasso que causa a sensação de ausência de pulsação.

The image shows a handwritten musical score for Example 63. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff with a 3/8 time signature, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The treble staff contains complex chordal textures with annotations '8ª acima' and 'a tempo'. The grand staff has 'fff' and 'm.e.' markings. The bass staff has '8ª abaixo' and 'afretando' markings. The second system has two staves: a grand staff and a bass clef staff. The grand staff has 'fff' and '8ª abaixo' markings, and the word 'afretando' is written across it. The bass staff has '8ª abaixo' markings.

Exemplo 63: *Prólogo, Discurso e Reflexão*. p. 9, acordes intermitentes

O uso desse recurso se intensifica na *Toccata*, obra que se inicia com esse procedimento composicional e cuja presença constitui importante material recorrente em toda a peça.

The image shows a handwritten musical score for Example 64. It features a grand staff with treble and bass clefs and a bass clef staff below. The time signature is 3/8. The tempo is marked 'Enérgico e incisivo (♩ = 144)'. The dynamic is 'f'. The score includes several complex chordal textures, some of which are highlighted with red rectangular boxes. Annotations include '8ª acima' and '8ª abaixo'.

Exemplo 64: *Toccata*, p. 1, acordes intermitentes

A peça, com o formato de um Rondó (ABA'CA''), tem um refrão tenso, fluente e enérgico, é tecnicamente difícil e bastante virtuosística e sempre apresenta pequenas modificações em seu refrão A, que continua abaixo.

The image displays three systems of handwritten musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the right hand with several chords highlighted by red vertical boxes. The second system continues this melodic line, with more chords highlighted by red boxes. The third system shows a more rhythmic and percussive texture, with chords still highlighted by red boxes. The notation includes various dynamics such as *f*, *mf*, *ff*, and *mp*, and includes articulation marks like accents and slurs.

Exemplo 65: *Toccata p. 1, acordes intermitentes*

As duas estrofes possuem caráter completamente diversificado: a primeira parte (B), exibe um evidente conteúdo melódico, ao passo que a segunda (C) oferece um nítido caráter pontilhista, que se dilui em manchas sonoras, as quais possuem também acordes intermitentes em seu procedimento pontilhista, com notas separadas por deslocamentos de oitavas, pausas, diferentes articulações e dinâmicas<sup>30</sup>. Cope diz que “a combinação de pausas, deslocamento, articulação e dinâmica contrastante é a demonstração de um potencial pontilhismo” (COPE, 1977, p. 38).

<sup>30</sup> Análise formal feita pelo compositor.

Exemplo 66: *Toccata*. p. 7, acordes intermitentes

O exemplo abaixo mostra um dos retornos ao refrão que é precedido por vigorosas transições, reforçando o caráter virtuosístico da obra, com destaque aos efeitos causados pelos intervalos de segunda aqui apresentados como acordes intermitentes.

Exemplo 67: *Toccata*. p. 9, acordes intermitentes

Observa-se claramente a constante presença deste procedimento composicional nessa peça. Contudo, em *Estrela Brilhante*, pode-se constatar um uso muito mais intenso desse elemento, o que permite caracterizar o tópico abordado como uma peculiaridade em sua escrita pianística.

Energico (♩=88)

*f* *crescendo*

*ff* *cedendo* *ff* *Meno mosso* *mf*

Exemplo 68: *Estrela Brilhante*. p. 3, acordes intermitentes

Nesse exemplo, considera-se também o uso de duas particularidades citadas anteriormente: o *acorde quebrado quartal octatônico* e a *característica rítmica brasileira* com suas acentuações assimétricas em 3 + 3 + 2 e 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2. Aqui as três peculiaridades da escrita pianística aparecem juntas. O exemplo não apenas se restringe ao que vimos acima, mas também se estende ao próximo citado abaixo.

Exemplo 69: *Estrela Brilhante*. p. 4, acordes intermitentes

Este recurso bastante utilizado gera uma sonoridade típica presente na obra para piano de Ronaldo Miranda. A combinação dos elementos identificados como recorrentes podem caracterizar uma linguagem muito própria, a qual se destaca nos exemplos abaixo.

Exemplo 70: *Estrela Brilhante*. p. 8, acordes intermitentes

Exemplo 71: *Estrela Brilhante*. p. 8, acordes intermitentes

O uso criterioso e muito diversificado varia os motivos no decorrer da peça, demandando técnica bastante virtuosística, pois combinam figuras percussivas, geralmente alternadas com compassos compostos, em meio a mudanças constantes de métrica.

Exemplo 72: *Estrela Brilhante*. p. 9, acordes intermitentes

No próximo exemplo, o aparecimento das acentuações assimétricas é reiterado, com constantes alterações da métrica.

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with red rectangular boxes highlighting specific chords. Handwritten annotations include 'cedendo cresc.' at the beginning, 'a tempo (um pouco più mosso)' in the middle, and 'diminuindo e cedendo' towards the end. The number '18' is written at the far right of the system. The lower staff has a bass clef and contains corresponding bass notes, also with some red boxes. The second system follows a similar layout with two staves, treble and bass clefs, and red boxes highlighting chords. Annotations include 'a mf tempo' and 'rallentando e dim.'. The number '16' is written at the far right of this system.

Exemplo 73: *Estrela Brilhante* p. 11, acordes intermitentes

Ao final deste capítulo, poderá observar-se, na Tabela 3, que *Estrela Brilhante* possui grande incidência do elemento abordado. Em geral, as ocorrências são semelhantes, mas nota-se que a incidência de assimetrias rítmicas constitui parte importante da obra.

Com menos ocorrências, mas ainda com bastante presença, a obra *Três Micro-Peças* possui dois típicos procedimentos composicionais: *características rítmicas latinas* e *acordes intermitentes*, fundidos na seguinte ilustração.

Exemplo 74: *Três Micro-Peças*. p. 2, acordes intermitentes

Tal como em *Estrela Brilhante*, o primeiro movimento das *Três Micro-Peças*, aqui abordado, nos mostra os acordes intermitentes combinados à acentuação assimétrica característica do *tresillo*.

Abaixo vemos a tabela com o número de ocorrências do recurso utilizado a fim de mostrar o levantamento que caracteriza o procedimento composicional como uma peculiaridade pianística.

Obra	Acordes intermitentes ocorrências
Prólogo, Discurso e Reflexão	141
Toccatà	96
Estrela Brilhante	177
Três Micro-Peças	28

Tabela 4: Acordes intermitentes

### 3.3.1 - Sugestões interpretativas

Nesse ponto, o conhecimento das três principais tipificações da escrita pianística de Ronaldo Miranda estão mais explícitas ao intérprete, propiciando requisitos básicos que sustentarão escolhas interpretativas a serem tomadas, salientando que a identificação das peculiaridades da escrita pianística é utilizada como ferramenta para interagir com a execução na construção da interpretação musical.

Winter e Silveira, afirmam em artigo que:

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, incluindo na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada [...] Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 67).

Algumas escolhas a serem observadas na execução dos acordes intermitentes são:

- Observa-se que o toque *non legato* proporciona maior agilidade e comodidade na realização técnica dos motivos, pois em sua maioria constituem passagens rítmicas, com raras exceções onde a articulação predominante é o *legato*. Principalmente os baixos devem tornar clara a linha melódica e dar sentido aos padrões rítmicos utilizados.
- Sugere-se acentuar levemente os acordes e frases que começam em tempos fracos; isto proporcionará maior fluência rítmica e irá valorizar os contratempos de semicolcheias que segundo Almeida (1999, p. 136) passaram a ser cada vez mais valorizados na cultura brasileira, gerando uma acentuação deslocada.
- As obras possuem jogos rítmicos diversos. Propõe-se tornar clara a grande riqueza da latinidade de Ronaldo Miranda que é repleta de deslocamentos, retardos e antecipações provocadas em meio a compassos irregulares que dão a

sensação de certa hesitação em determinados momentos e outrora de adiantamento. O recurso assemelha-se ao tratamento dos quartais que causam a sensação de irresolução.

- Os acordes intermitentes são predominantemente combinados com o baixo melódico, portanto o uso do pedal deve ser criterioso de modo que a melodia esteja muito evidente e os acordes cumprindo o papel de acompanhamento, ornamentando o fraseado nas pausas ou nota sustentada.
- Tal como Persichetti aborda o uso percussivo da harmonia quando notas repetidas denotam o equivalente a instrumentos de percussão, o interprete pode pensar nos acordes intermitentes como elementos rítmicos onde as mãos, direita e esquerda, obtêm o som através do impacto dos instrumentos utilizados com função rítmica, como são o caso dos tambores, o triângulo ou pratos (a maior parte dos quais possuem altura<sup>31</sup> indefinida). O desenvolvimento desse uso e maneira de se enxergar a técnica pianística trará uma aproximação com as obras latinas e latino americanas que, por sua vez, possuem forte tendência rítmica e riqueza em suas relações com o tempo e a percussão.

Encerra-se aqui o levantamento das peculiaridades pianísticas na escrita de Ronaldo Miranda e as possibilidades interpretativas apresentadas para cada uma dessas estruturas de sua obra para piano solo. A harmonia quartal octatônica, as características rítmicas latinas e os acordes intermitentes constituem principais tipificações na obra do compositor, devendo ser executadas de acordo com a linguagem musical que apresenta uma sonoridade latina, na qual identificamos um mundo sonoro representativo da qualidade da música brasileira, equilíbrio, genialidade e modernidade próprias da obra de Ronaldo Miranda.

Nas sugestões interpretativas foram percorridas os elementos relevantes à performance, no campo fenomenológico, ou seja, no âmbito das emoções musicais. O processo descrito foi o trabalho emocional envolvido na preparação das obras, tais como: as sensações musicais e fenomenológicas que foram exploradas em cada seção da obra. Os elementos emocionais derivados e co-aliados aos analíticos que participaram no processo de construção das obras.

---

<sup>31</sup> Ou seja, não podem ser precisamente afinados.

#### 4 - SUGESTÕES TÉCNICO-MUSICAIS

Durante a carreira artística, os músicos recebem influências das mais diversas. Entre as quais, os ritmos característicos, a cultura e história da música de seu país, que naturalmente será incorporada pelo intérprete ao executar uma obra. Sendo assim, é impossível o intérprete se colocar em posição de neutralidade, conforme Sandra Abdo discorre ao falar sobre o conceito interpretativo do filósofo Luigi Pareyson.

*A obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com a obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal. Tratando-se de uma relação interativa, que tem a obra como ponto de referência, não se justifica qualquer pretensão de “neutralidade”, de “impessoalidade”, de “contemplação desinteressada”; nem tampouco de liberdade arbitrária (ABDO, 2000, p. 21).*

Em experiência pessoal, tive contato com um universo musical que vai da música popular brasileira à música erudita, abarcando o jazz e a música latina. Tais aspectos me propiciaram adquirir responsabilidades e obrigações diante da obra de Ronaldo Miranda. Enquanto intérprete havia fundamentado a minha consciência em estudos extra-partitura que me deram ferramentas para uma melhor compreensão e entendimento das obras exploradas, pois o enfoque e técnica adotada já estavam intimamente ligados ao processo interpretativo. Essa realidade se deu mediante os estudos dos quartais que constituem importante elemento na harmonia do jazz e da MPB, bem como os ritmos latinos, suas articulações e organicidade exploradas em aula e estudo do repertório. Gerling diz que não se pretende afirmar que não é possível uma boa interpretação sem conhecimento teórico, mas apenas evidenciar que o conhecimento teórico contribuirá para uma visão crítica e fundamentada do intérprete (GERLING, 1992).

Pretende-se neste capítulo abarcar exercícios técnico-musicais baseados em experiência pessoal do autor desta pesquisa que se identificou com a linguagem utilizada por Ronaldo Miranda, devido a estudos técnicos e teóricos feitos anteriormente que contribuíram para uma melhor compreensão do repertório em questão.

Winter e Silveira citados anteriormente contribuem com um pensamento acerca do papel da performance musical na academia hoje.

Nos dias de hoje, em que o papel da performance na academia tem sido questionado por alguns pesquisadores e teóricos, a resposta a ser oferecida é clara: através de um sólido conhecimento proporcionado pela pesquisa, análise, entre outros, aliados a uma prática musical consistente, o intérprete pode ocupar seu lugar na vida acadêmica, contribuindo para o aprofundamento da ciência da música e oferecendo um duplo caminho para a complementação das informações de natureza puramente teórica (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 70).

Nas palavras do Prof. Dr. Nahim Marun:

Pela flexibilidade e multiplicidade dos seus próprios conceitos artísticos e estéticos, um trabalho acadêmico calcado na performance musical necessita de um longo caminho para a formação de sua identidade. Acredito que as reflexões escritas dos artistas que hoje atuam na área, poderão legar alguns posicionamentos sólidos e bem importantes para as futuras gerações. Há atualmente muitas pesquisas que acrescentam idéias muito relevantes à performance no campo fenomenológico, estudando as emoções e as subjetividades musicais (informação verbal).

Pressupõe-se que o artista que se propõe a tocar Ronaldo Miranda deve ter nível técnico avançado e questões práticas já resolvidas, dada a complexidade do repertório. Sendo assim, não há a pretensão de que os exercícios sejam vistos como pré-requisitos ou necessários para uma boa interpretação. Portanto, as sugestões citadas abaixo são apenas opções que no decorrer da minha experiência musical como performer de ambos os segmentos, popular e erudito, visam cooperar e amalgamar as peculiaridades trabalhadas neste repertório que será facilitada através do:

- Conhecimento prévio dos elementos utilizados;
- Visão topográfica das mãos ao tocar o arquetipo<sup>32</sup> quartal octatônico;
- Fluência rítmica, ressaltando a latinidade e caráter rítmico das obras;
- Equalização das linhas melódicas, harmônicas e rítmicas dos acordes intermitentes

---

<sup>32</sup> Padrão, modelo, protótipo. Imagem psíquica do inconsciente coletivo (Jung) que é patrimônio comum de determinada cultura musical. Ex.: tríade, escala, etc (KOELLREUTTER, 1990, p. 15).

Na intenção de demonstrar os resultados desta pesquisa, foram compostos pelo autor do presente trabalho alguns exercícios com os vários estilos da escrita pianística de Ronaldo Miranda, conforme apontadas nos capítulos anteriores. Assim sendo, as diversas peculiaridades serão condensadas e apresentadas tecnicamente neste capítulo, por meio da simplicidade dos exercícios que disponibilizarão ao intérprete recursos que poderão fundamentar uma postura interpretativa mais fluente.

Nahim Marun afirma algo importante sobre os exercícios técnicos em seu livro *Técnica Avançada Para Pianistas*.

Toda prática sem reflexão musical é condenável e torna-se destituída de qualquer interesse artístico. A atitude mecanicista no estudo musical, seja ela no enfoque do repertório, seja ela no trabalho com os exercícios, revela um desvio dos objetivos artísticos e, portanto, não produzirá resultado. Podemos tentar evitar esse provável ardil do cotidiano estimulando a concentração mental com novos desafios, utilizando na prática os conhecimentos teóricos adquiridos (MARUN, 2010, p. 20)

As sugestões técnicas abordadas neste capítulo partem de uma reflexão musical e estão emanadas em um conhecimento teórico dos elementos comuns à escrita e repertório estudado. O objetivo desse trabalho técnico é:

- Complementar os conhecimentos adquiridos da harmonia quartal, suas transposições e utilização das características rítmicas latinas;
- Concentrar o intérprete na busca de uma sonoridade ideal aliada à realização de toques pianísticos concernentes à estilística de Ronaldo Miranda;
- Fornecer elementos técnicos necessários para uma maior fruição da realização artística.

Acerca dos exercícios técnico-musicais, serão ilustrados na tabela abaixo os procedimentos utilizados na composição dos oito exercícios propostos e no Anexo 1<sup>33</sup> os oito exercícios representados em partitura.

---

<sup>33</sup> Disponível para download no link: [http://www.4shared.com/office/Hen4gx36/Ronaldo\\_Miranda\\_-\\_Exercicios\\_Tc.html](http://www.4shared.com/office/Hen4gx36/Ronaldo_Miranda_-_Exercicios_Tc.html)

<b>Exercício n° 1</b>	<b>Exercício n° 2</b>
Arpejo Quartal Octatônico Movimentos: ascendente e descendente	Arpejo Quartal Octatônico Movimentos: ascendente e descendente intercalados
<b>Exercício n° 3</b>	<b>Exercício n° 4</b>
Quartal Octatônico Homogêneo Uso do <i>tresillo</i> e acordes intermitentes	Quartal Octatônico, Arpejo com notas duplas e Homogêneo Uso do <i>tresillo</i> e acordes intermitentes
<b>Exercício n° 5</b>	<b>Exercício n° 6</b>
Quartal Octatônico Homogêneo e Arpejo com notas duplas Uso do <i>tresillo</i> e acordes intermitentes	Quartal Octatônico Homogêneo Uso das acentuações assimétricas 3+3+3+3+2+2 e acordes intermitentes
<b>Exercício n° 7</b>	<b>Exercício n° 8</b>
Quartal Octatônico, Arpejo com notas duplas e Homogêneo Uso das acentuações assimétricas 3+3+3+3+2+2 e acordes intermitentes	Quartal Octatônico Homogêneo e Arpejos com notas duplas Uso das acentuações assimétricas 3+3+3+3+2+2 e acordes intermitentes

Tabela 5: Exercícios técnico-musicais

## 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo analítico e interpretativo da obra para piano solo do compositor Ronaldo Miranda evidenciou as peculiaridades da escrita pianística com um grande número de reincidências em seu procedimento composicional. Os elementos detectáveis na construção de um repertório concordante com características próprias do autor propiciaram as possibilidades interpretativas e técnico-musicais abordadas neste trabalho.

Faz-se necessário ressaltar que a obra *Valsa Só*, não foi inserida nas observações por não conter os elementos característicos citados como peculiaridades abordadas no corpus do presente estudo.

A escrita pianística do compositor mostra-se repleta de passagens tecnicamente difíceis, virtuosísticas, constituída de grande complexidade e densidade musical. Por essas razões, algumas de suas obras estão no repertório de poucos pianistas, conforme o compositor afirma em entrevista concedida ao “MIS-SP / Museu da imagem e do som” no dia 12 de setembro de 2012.

A argumentação inicial do trabalho apresenta-se coerente ao encerramento do mesmo, oferecendo sugestões interpretativas e técnico-musicais. A abordagem feita estendeu possibilidades e ferramentas para o intérprete chegar a resultados mais satisfatórios na performance musical.

De acordo com as peculiaridades descritas, Ronaldo Miranda se dedica, acima de tudo, a uma música autêntica e independente de modismos. Sua escrita é ousada, viva e com linguagem muito pessoal o autor torna evidente a sonoridade quartal octatônica e latinidade que é explorada com naturalidade e fluência em suas composições. Ronaldo Miranda utiliza indicações muito oscilantes entre *pp* e *ffff*, sendo que, em sua maior parte, as dinâmicas permeiam a região entre *mf* e *ff*. Tal constatação indica a busca de uma sonoridade mais intensa e incisiva, reforçando o caráter bem articulado e eloquente do compositor, não obstante haja momentos de introspecção e grande lirismo que são, na maioria, pontos de contraste.

Para fins acadêmicos o CD com o repertório completo para piano solo foi gravado no dia 5 e 6 de maio de 2012, com o aval e presença do compositor. Subseqüentemente fui honrosamente convidado por Ronaldo Miranda para fazer a gravação áudio-visual do programa “Notas Contemporâneas”. Com curadoria de Cleber Papa, o programa homenageou

o compositor e coletou depoimentos, bem como apresentação de recital ao vivo que hoje compõe o acervo do “Museu da imagem e do som<sup>34</sup>” e serve de contribuição permanente para futuros pesquisadores.

O contato com o compositor e a orientação de Nahim Marun, foi de grande contribuição para obtenção de informações precisamente claras acerca de sua obra, compreensão dos recursos composicionais utilizados e sugestões interpretativas corroboradas por ambos no decorrer da pesquisa.

Por fim, acredita-se que este trabalho científico terá grande relevância ao músico, pianista ou não, interessado na obra desse importante compositor brasileiro. Os resultados apresentados disponibilizarão ferramentas e subsídios para uma interpretação bem fundamentada e também deixará aberto a novos caminhos e questionamentos para outras pesquisas que envolvam não apenas as obras aqui abordadas, mas também os conceitos explorados.

---

<sup>34</sup> Site do evento: [http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao\\_interna&id\\_event=1096](http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=1096)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra Neves. *Execução / Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per Musi – Revista de Performance Musical v.1, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p. 16 – 24.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas.

BIOGRAFIA. *Ronaldo Miranda*. Disponível em: <http://www.ronaldomiranda.com/biografia/conteudo.html>. Acesso em 28 de ago 2012.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.

BOULEZ, Pierre. *A Música hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas leite de Barros. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRUCHER, Nikolai Almeida. *Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda*. 2007. Dissertação de Mestrado – UNIRIO.

CONCURSO de piano. “*Prof. Abrão Calil Neto*”. Disponível em <http://www.ituiutaba.uemg.br/concursodepiano/index.php?p=historico.php>. Acesso em 18 de dez 2012.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton & Company, 1968.

COPE, David. *New music composition*. USA: Schirmer Books, 1977.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução de Artur Morão Lisboa: Edições 70, 1991.

DUARTE, Vitor Monteiro, *Ronaldo Miranda's solo and four'hand piano works: the evolution of language towards musical eclecticism*, 2002. DMA treatise - University of Arizona.

GERLING, Fred. *Algumas considerações sobre a formação teórica do intérprete*. Art 021 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Salvador: UFBA, 1992, p. 113-116.

HASTY, Christopher. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre – RS: Editora Movimento, 1990.

KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*. 3ª Edição. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, Havana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

MARCONDES, Marcos Antônio. Ronaldo Miranda. In: *Enciclopédia de música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª Ed. revista e atualizada. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 522-523.

MARUN, Nahim. *Técnica avançada para pianistas: Conceitos e relações técnico-musicais nos 51 Exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MIRANDA, Ronaldo. *Entrevista concedida a Ana Paula Pacheco de S. Thiago*. São Paulo, 23 de setembro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Eder Pessoa Giaretta*. São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Eder Pessoa Giaretta*. São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Márlou Peruzzolo Vieira*. Goiânia, 2008.

MOTA, Gisele Pires de Oliveira. *The songs for voice and piano by Ronaldo Miranda: music, poetry, performance and phonetic transcription*, 2009. DMA treatise – The Florida State University College of Music.

Música Atonal. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_atonal](http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_atonal). Acesso em: 10 de nov. 2010.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid – Espanha: Real Musical, 1985.

ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. Tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. Ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SOARES, Consuelo Caporali. *A Obra para piano solo de Ronaldo Miranda*, 2001. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

STIER, Charles. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 2001.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 Lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi – Revista acadêmica de música n. 13, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2006, p. 63-71.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras*, 2010. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás.

## ANEXOS

## ANEXO 1: EXERCÍCIOS TÉCNICO-MUSICAIS

## Exercício n° 1

Eder Giaretta

The musical score for "Exercício n° 1" is presented in five systems of piano notation. The first system (measures 1-5) is in bass clef with a 2/4 time signature. The second system (measures 6-10) continues in bass clef. The third system (measures 11-15) introduces a treble clef for the right hand. The fourth system (measures 16-20) continues with the treble clef. The fifth system (measures 21-25) concludes the exercise with the treble clef. The piece features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) throughout.

2

25

Musical notation for measures 25-29. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

35

Musical notation for measures 35-39. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

40

Musical notation for measures 40-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

45

Musical notation for measures 45-49. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent. The system concludes with a double bar line.

## Exercício n° 2

Eder Giaretta

The musical score for 'Exercício n° 2' is presented in five systems, each containing two staves (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system (measures 1-5) is in bass clef. The second system (measures 6-10) transitions to a treble clef for the upper staff. The third system (measures 11-15) is in treble clef. The fourth system (measures 16-20) is in treble clef. The fifth system (measures 21-24) is in treble clef. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

2

Musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note triplets. Measure 25 starts with a key signature change to one flat (B-flat). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and triplet markings.

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note triplets. Measure 30 starts with a key signature change to two sharps (D major). The notation includes various accidentals and triplet markings.

Musical notation for measures 35-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note triplets. Measure 35 starts with a key signature change to one flat (B-flat). The notation includes various accidentals and triplet markings.

Musical notation for measures 40-44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note triplets. Measure 40 starts with a key signature change to two sharps (D major). The notation includes various accidentals and triplet markings.

Musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note triplets. Measure 45 starts with a key signature change to one flat (B-flat). The notation includes various accidentals and triplet markings. The system concludes with a double bar line.

## Exercício nº 3

Eder Giaretta

The image displays a musical score for a piano exercise. The score is written in 3/4 time and consists of six systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass clef, often using chords and single notes. The treble clef part features a melodic line with various intervals and rests. The score is marked with measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

## Exercício n° 4

Eder Giaretta

The musical score for "Exercício n° 4" by Eder Giaretta is presented in a piano-vocal format. It consists of six systems of staves. The first two systems (measures 1-6) are in bass clef, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third system (measures 7-9) introduces a vocal line in the right hand, while the left hand continues its accompaniment. The fourth system (measures 10-12) continues the vocal line and accompaniment. The fifth system (measures 13-15) shows the vocal line and accompaniment. The sixth system (measures 16-18) concludes the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4.

## Exercício nº 5

Eder Giaretta

The musical score for "Exercício nº 5" by Eder Giaretta is presented in a grand staff format, consisting of two staves per system. The first system (measures 1-3) features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The second system (measures 4-6) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The third system (measures 7-9) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The fourth system (measures 10-12) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The fifth system (measures 13-15) has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The sixth system (measures 16-18) has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are indicated at the beginning of their respective systems.

## Exercício nº 6

Eder Giaretta

1

3

5

7

9

## Exercício n° 7

Eder Giaretta

3

5

7

9

## Exercício n° 8

Eder Giaretta

3

5

7

9

ANEXO 2: CD EDER GIARETTA - A OBRA PARA PIANO SOLO DE RONALDO MIRANDA (CAPA E CONTRACAPA)



# EDER GIARETTA

A OBRA PARA PIANO SOLO DE RONALDO MIRANDA

## SUÍTE Nº 3

- 1 – I ALLEGRO 1'49
- 2 – II ALLEGRETTO 1'42
- 3 – III LENTO 1'51
- 4 – IV ALLEGRO GRACIOSO 1'26
- 5 – ESTRELA BRILHANTE 6'06
- 6 – VALSA SÓ 1'21
- 7 – TOCCATA 4'23

## PRELÚDIO E FUGA

- 8 – PRELÚDIO 1'12
- 9 – FUGA 1'36

## TRÊS MICRO-PEÇAS

- 10 – I INCISIVO 1'20
- 11 – II LÍRICO 1'30
- 12 – III LÚDICO 1'49
- 13 – PRÓLOGO, DISCURSO E REFLEXÃO 15'52

"Eder Giaretta é um músico brilhante. Tem um ótimo nível técnico e tem realizado um trabalho sério sobre minhas composições, o que me deixa muito feliz."

[ Ronaldo Miranda ]

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

CD DIVULGAÇÃO

GRAVADO EM 5 E 6 DE JUNHO DE 2012 NO TEATRO MARIA DE LOURDES SEKEFF – SÃO PAULO / SP

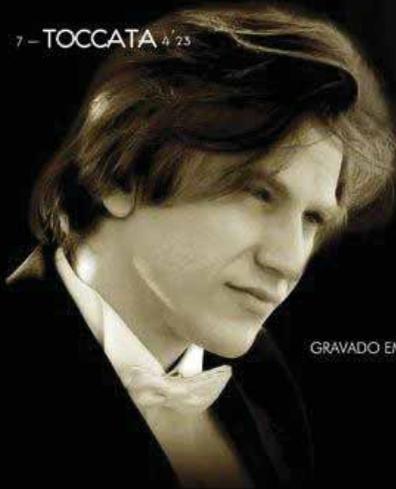
PIANO: STEINWAY & SONS D

TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: JOSÉ LUIS COSTA (GATO)

ASSISTENTE DE GRAVAÇÃO: GUSTAVO DO VALE

DIREÇÃO MUSICAL: NAHIM MARUN

CONTATO: GIARETTAEDER@HOTMAIL.COM TEL: (18) 8114.2211



ANEXO 3: FOTO RECITAL APRESENTADO PARA O COMPOSITOR NO DIA  
08/05/2012



Da esquerda para a direita: Eder Pessoa Giareta, Ronaldo Miranda, Nahim Marun.  
Foto tirada no laboratório de performance (sala 110) do Instituto de Artes da UNESP - SP.

## ANEXO 4: CARTA DE AGRADECIMENTO MIS - SP

Cleber Papa

Rosana Caramaschi

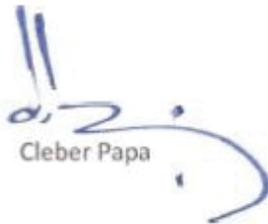
São Paulo, 10 de Dezembro de 2012.

Caríssimo Eder Giaretta,

É com satisfação que encaminhamos uma cópia da gravação de sua participação no NOTAS CONTEMPORÂNEAS do MIS-SP/MUSEU DA IMAGEM E DO SOM de São Paulo, na entrevista com o Maestro Ronaldo Miranda.

Agradecemos imensamente seu apoio e disponibilidade. Temos a certeza de que sua contribuição irá servir de referência permanente.

Grande abraço.



Cleber Papa



Rosana Caramaschi

11 98366 8201  
cleberpapa@uol.com.br

Rua Iraci, 252 . Jd. Paulistano  
CEP 01407-000 . São Paulo/sp

11 98365 5547  
rocaramaschi@uol.com.br

## ANEXO 5: PROGRAMA RECITAL DE QUALIFICAÇÃO - REALIZADO DIA 13/12/2012



Instituto de Artes – IA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – IA/UNESP

**RECITAL QUALIFICAÇÃO DE MESTRADO**

ORIENTADOR: Nahim Marun Filho

ALUNO: Eder Giaretta – PIANO

Participação especial:

Violino – Isa Jiménez

Contrabaixo – João Brasil

**REPERTÓRIO**

**- Zéquinha de Abreu (1880 – 1935)**

*Tico-tico no fubá (arr: Eder Giaretta)*

*Participação: Isa Jiménez, violino / João Brasil, contrabaixo*

**- Heitor Villa-Lobos (1887-1959)**

*Hommage a Chopin:*

*I – Nocturne*

*II - Ballade*

**- Astor Piazzolla (1921 –1992)**

*Adiós Nonino – Tango Rhapsody*

*Verão portenho (adap. Eder Giaretta) Participação: Isa Jiménez, violino /*

*João Brasil, contrabaixo*

**- George Gershwin (1898-1937)**

*Rhapsody in Blue*

ANEXO 6: PROGRAMA RECITAL DE DEFESA - REALIZADO DIA 28/05/2013

...—•••—  
**RECITAL DE MESTRADO**  
 A OBRA PARA PIANO SOLO DE RONALDO MIRANDA  
 ...—•••—

**PIANO:** EDER GIARETTA

**ORIENTADOR:** PROF. DR. NAHIM MARUN

**REPERTÓRIO**

- **PRÓLOGO, DISCURSO E REFLEXÃO (1980)**

- **TRÊS MICRO-PEÇAS (2001)**

I - **INCISIVO**

II - **LÍRICO**

III - **LÚDICO**

- **SUÍTE Nº 3 (1973)**

I - **ALLEGRO**

II - **ALLEGRETTO**

III - **LENTO-MAIS ANIMADO-ENÉRGICO-LENTO**

IV - **ALLEGRO GRACIOSO**

- **VALSA SÓ (2005)**

- **PRELÚDIO E FUGA (1965)**

I - **PRELÚDIO**

II - **FUGA**

- **TOCCATA (1982)**

- **ESTRELA BRILHANTE (1984)**

**28 DE MAIO ÀS 10H30MIN NO INSTITUTO DE ARTES UNESP – TEATRO MARIA DE LOURDES SEKEFF  
 RUA DR. BENTO TEOBALDO FERRAZ, 271 – BARRA FUNDA – SÃO PAULO**

“

EDER GIARETTA É UM MÚSICO BRILHANTE. TEM UM ÓTIMO NÍVEL TÉCNICO E TEM REALIZADO UM TRABALHO SÉRIO SOBRE MINHAS COMPOSIÇÕES, O QUE ME DEIXA MUITO FELIZ.

[RONALDO MIRANDA]