

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM MÚSICA**

LAURA MORAES UMBELINO

***FESTSPIELMUSIK* DE RONALDO MIRANDA PARA DOIS
PIANOS E PERCUSSÃO: uma abordagem interpretativa**

**Goiânia
2012**

LAURA MORAES UMBELINO

***FESTSPIELMUSIK* DE RONALDO MIRANDA PARA DOIS
PIANOS E PERCUSSÃO: uma abordagem interpretativa**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Música na Contemporaneidade e linha de pesquisa em Música, Criação e Expressão - *Performance*, Piano.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Glacy Antunes de Oliveira

**Goiânia
2012**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT//BCUFG**

U48f Umbelino, Laura Moraes.
Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e
percussão [manuscrito]: uma abordagem interpretativa /
Laura Moraes Umbelino. - 2012.
130 f. : figs.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glacy Antunes de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Escola de Música e Artes Cênicas, 2012.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

Apêndices.

1. Piano e percussão. 2. Festspielmusik. 3. Música de
Câmara Brasileira. 4. Miranda, Ronaldo. I. Título.

CDU:780.616.432

À minha **mãe** e ao meu **pai**, por todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto minha gratidão a todas elas e de forma particular:

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional que proporcionaram os meios necessários para meu crescimento pessoal e profissional;

Ao Carlos Eduardo Barbosa, por sua compreensão, apoio, paciência e carinho;

À minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Glacy Antunes de Oliveira, por todo o ensinamento, pelas observações claras e eficientes durante a pesquisa e elaboração do trabalho;

Ao compositor Ronaldo Miranda por sua atenção e disposição;

Ao pianista, parceiro e amigo, Élder DiPaula, pelos conhecimentos trocados, a amizade, o companheirismo;

Aos parceiros Professor Fabio Oliveira e Kemuel Kesley que, de maneira gentil e competente, se dispuseram a integrar o grupo de câmara para a realização da gravação e *performance* de *Festspielmusik*;

Ao Professor e compositor Estércio Marquez Cunha, pelo saber analítico generosamente compartilhado;

À Prof^ª Ms. Gyovana de Castro Carneiro, pelo conhecimento passado durante minha Graduação e por todas as palavras amigas;

Às Professoras Ericka Vilela e Ana Flávia Frazão, pela importância na minha formação;

Aos Professores Dr. Eduardo Meirinho e Dr. Anselmo Guerra, pelas sugestões e correções basilares obtidas na Qualificação;

À Professora Sonia Maria de Araújo, Diretora do CEP Basileu França, e ao Maestro Eliseu Ferreira, da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás, que, gentilmente, cederam os instrumentos de percussão. Só assim foi possível gravar e tocar *Festspielmusik*!;

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, pela viabilização de estudos;

A CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| LISTA DE EXEMPLOS | 6 |
| RESUMO | 10 |
| ABSTRACT | 11 |
| INTRODUÇÃO | 12 |
| Capítulo 1 - RONALDO MIRANDA: UMA <i>ESTRELA BRILHANTE</i> NA MÚSICA BRASILEIRA | 16 |
| Capítulo 2 - <i>FESTSPIELMUSIK</i> DE RONALDO MIRANDA: UMA REPRESENTAÇÃO COMPOSICIONAL | 27 |
| 2.1 Procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda | |
| 2.2 <i>Festspielmusik</i> - um mergulho analítico | |
| Capítulo 3 - PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA <i>PERFORMANCE DE FESTSPIELMUSIK</i> DE RONALDO MIRANDA | 75 |
| CONCLUSÃO | 86 |
| BIBLIOGRAFIA | 88 |
| DISCOGRAFIA | 92 |
| PARTITURAS CONSULTADAS | 93 |
| ANEXO I - Breve levantamento de obras para piano e percussão | 94 |
| ANEXO II - Relação de obras de Ronaldo Miranda | 107 |
| ANEXO III - Partitura manuscrita de <i>Festspielmusik</i> | 113 |
| ANEXO IV - Cd apresentando gravação de <i>Festspielmusik</i> | |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Exemplo 1: Harmonia quartal | 30 |
| Exemplo 2: Harmonia quartal no compasso 3 de <i>Appassionata</i> para violão solo de Ronaldo Miranda..... | 30 |
| Exemplo 3: Harmonia quartal no compasso 37 de <i>Estrela Brilhante</i> para piano solo de Ronaldo Miranda | 31 |
| Exemplo 4: Harmonia quartal nos compassos 1, 2 e 3 de <i>Toccata</i> para piano solo de Ronaldo Miranda..... | 31 |
| Exemplo 5: Escala octatônica - o primeiro exemplo formado a partir de semitom/tom, o segundo por tom/semitom e o último (única transposição) por semitom/tom | 32 |
| Exemplo 6: Trecho com fragmentos das escalas octatônicas nos compassos 1 e 2 de <i>Tango</i> para piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda | 32 |
| Exemplo 7: Escala octatônica no compasso 168 e sua transposição uma terça maior acima no compasso 172 do <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> de Ronaldo Miranda..... | 33 |
| Exemplo 8: Sucessão de acordes diatônicos descendentes (clave de sol) no compasso 78 da <i>Suíte n°3 - I</i> mov. para piano solo de Ronaldo Miranda | 34 |
| Exemplo 9: Sucessão de acordes diatônicos descendentes (clave de sol) no compasso 74 da <i>Suíte n°3 - IV</i> mov. para piano solo de Ronaldo Miranda | 34 |
| Exemplo 10: Uso do modo ré dórico no início da <i>Suíte n°3 - II</i> movimento para piano solo de Ronaldo Miranda | 35 |
| Exemplo 11: Uso do modo fá frígio nos compassos 18 e 19 em <i>Três Micro-Peças - Lúdico</i> , para piano solo de Ronaldo Miranda..... | 35 |
| Exemplo 12: Escala de tons inteiros (hexatônica) e sua única transposição..... | 36 |
| Exemplo 13: Escala de tons inteiros nos compassos 68 e 225 do <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> de Ronaldo Miranda..... | 36 |
| Exemplo 14: Resquício de minimalismo no ritmo ocasionado pelo deslocamento da acentuação do grupo no piano I no compasso 127 de <i>Tango</i> para piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda | 38 |
| Exemplo 15: Técnica pontilhista nos compassos 258, 259 e 260 do <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> de Ronaldo Miranda | 39 |
| Exemplo 16: Técnica pontilhista no compasso 3 de <i>Três Micro Peças - Incisivo</i> para piano solo de Ronaldo Miranda..... | 39 |
| Exemplo 17: Figuras rítmicas - síncope característica, ritmo da habanera e <i>tresillo</i> cubano - todos ritmos equivalentes | 40 |
| Exemplo 18: Agrupamento rítmico 3+3+2 no compasso 55 de <i>Tango</i> para piano a 4 mãos de Ronaldo Miranda | 40 |
| Exemplo 19: Agrupamento rítmico variante 3+3+3+3+2+2 no compasso 28 e no compasso 100 agrupamento 3+3+2 de <i>Estrela Brilhante</i> para piano solo de Ronaldo Miranda..... | 41 |
| Exemplo 20: Agrupamento rítmico variante 3+3+3+3 e 2+2+2 nos compassos 215 e 216 de <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> de Ronaldo Miranda | 41 |

| | |
|---|----|
| Exemplo 21: Alternância de compassos em <i>Três Micro-Peças - Lúdico</i> para piano solo de Ronaldo Miranda | 42 |
| Exemplo 22: Alternância de compassos em <i>Estrela Brilhante</i> para piano solo de Ronaldo Miranda..... | 42 |
| Exemplo 23: Alternância de compassos em <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> de Ronaldo Miranda | 43 |
| Exemplo 24: Mudança de andamento e caráter em <i>Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros</i> , para piano a 4 mãos..... | 43 |
| Exemplo 25: Mudança de andamento e caráter em <i>Estrela Brilhante</i> , para piano solo de Ronaldo Miranda | 44 |
| Exemplo 26: Disposição dos eixos | 45 |
| Exemplo 27: Polo e Contra-Polo - Eixos principal e secundário..... | 45 |
| Exemplo 28: Compassos 1,2 e anacruse 3 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda..... | 46 |
| Exemplo 29: Acorde alfa e as notas que o compõem e a simetria do acorde | 47 |
| Exemplo 30: Dupla modalidade nos compassos 4 e 5 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda | 47 |
| Exemplo 31: Agrupamento rítmico 3+3+4 nos compassos 7 e 11 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda..... | 48 |
| Exemplo 32: Estruturas quartais na harmonia e melodia no compasso 22 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda | 49 |
| Exemplo 33: Diferentes subdivisões do compasso 6/8 | 49 |
| Exemplo 34: Divisões rítmicas diferentes entre os instrumentos nos compassos 28 e 29 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda | 50 |
| Exemplo 35: Possível série de seis sons, tendo Sol como 0 (0 3 4 7 8 11)..... | 50 |
| Exemplo 36: O desenho do que seria a série de seis sons no piano I no compasso 32 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda..... | 50 |
| Exemplo 37: Mesma série apresentada em técnica pontilhista na seção <i>Poco meno mosso</i> | 51 |
| Exemplo 38: Tema do I movimento do <i>Concerto para Piano e Orquestra n°2</i> de Brahms em Si b Maior | 51 |
| Exemplo 39: Citação do tema de Brahms nos compassos 39 e 40 - I movimento de <i>Festspielmusik</i> de Ronaldo Miranda..... | 52 |
| Exemplo 40: Apresentação do primeiro material melódico baseado na série já apresentada - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 53 |
| Exemplo 41: Transposição da série acrescida de uma 4ª justa - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 53 |
| Exemplo 42: Transposição da série por mais duas vezes e final da introdução em acorde aumentado - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 54 |
| Exemplo 43: Acordes perfeitos descaracterizados pela sobreposição de tríades - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 55 |
| Exemplo 44: Técnica pontilhista no compasso 21 - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 55 |
| Exemplo 45: Trecho minimalista apresentado por progressões em movimento contrário no compasso 24 - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 56 |

| | |
|--|----|
| Exemplo 46: Encadeamento de blocos de acordes nos compassos 33 e 34 - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 56 |
| Exemplo 47: Tema do II movimento da <i>Sinfonia n^o4</i> de Brahms..... | 57 |
| Exemplo 48: Hemíola - proporção de 3 contra 2..... | 57 |
| Exemplo 49: Sobreposição de hemíolas nos compassos 11, 12 e 13 na <i>Sonata para Piano e Violino n^o1</i> em Sol Maior (I movimento) de Brahms. | 57 |
| Exemplo 50: Hemíola no início da seção <i>Etereo</i> , na qual ocorre a citação do tema de Brahms - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 58 |
| Exemplo 51: Tema do II movimento da <i>Sinfonia n^o 4</i> citado no compasso 37 no tom de Si Maior e no compasso 41 no tom de Sol Maior - II movimento de <i>Festspielmusik</i> | 58 |
| Exemplo 52: Final do II movimento de <i>Festspielmusik</i> em alusão à escala de Sol lídio..... | 59 |
| Exemplo 53: Material melódico em mi eólio - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 60 |
| Exemplo 54: Arpejos invertidos a partir de tríades sobrepostas em posição aberta - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 60 |
| Exemplo 55: Final da seção A em harmonia de 7 ^{as} diminutas - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 61 |
| Exemplo 56: Motivo do tema central do <i>Intermezzo op. 118 n^o2</i> para piano solo de Brahms em fá # menor..... | 61 |
| Exemplo 57: Citação, em <i>Festspielmusik</i> (III movimento), do motivo do tema central do <i>Intermezzo op. 118 n^o2</i> de Brahms | 62 |
| Exemplo 58: Exemplo de progressões e imitações entre os pianos, nos compassos 15 e 18 - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 62 |
| Exemplo 59: Fim da seção B no tom da dominante (Si) e início da seção seguinte na tônica (Mi) - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 63 |
| Exemplo 60: Tema inicial do <i>Intermezzo op. 118 n^o2</i> para piano solo de Brahms em Lá Maior | 63 |
| Exemplo 61: Citação do tema inicial de Brahms nos compassos 42 a 44 - III movimento de <i>Festspielmusik</i> | 64 |
| Exemplo 62: Fim do III movimento de <i>Festspielmusik</i> em alusão à escala de Mi lídio..... | 64 |
| Exemplo 63: Material melódico e rítmico em uníssono apresentado no compasso 1- IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 65 |
| Exemplo 64: Agrupamento rítmico em 3+3+3+3+4, se assemelhando aos ritmos latino-americanos - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 66 |
| Exemplo 65: Resquício da técnica minimalista no compasso 8 - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 66 |
| Exemplo 66: Compasso 24 da <i>Suíte n^o3</i> (II movimento), para piano solo de Ronaldo Miranda | 67 |
| Exemplo 67: Reiteração de material e sobreposição de escala octatônica e do modo dórico - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 67 |
| Exemplo 68: No compasso 10, bloco de acordes baseados na escala de tons inteiros e no compasso 12, disposição quartal - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 68 |
| Exemplo 69: Tema do <i>Concerto para Piano e Orquestra n^o2</i> - II movimento de Brahms em ré menor | 68 |
| Exemplo 70: Citação do tema de Brahms nos compassos 19, 20 e 21 - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 69 |

| | |
|---|-----|
| Exemplo 71: Encadeamento harmônico em dominantes estendidas no compasso 22 e escala diatônica descendente no compasso 25 - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 69 |
| Exemplo 72: Acordes e melodias baseados na escala de tons inteiros..... | 710 |
| Exemplo 73: Recorrência de hemíolas brahmsiana na seção <i>Solenne</i> - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 71 |
| Exemplo 74: Tema da <i>Sinfonia n° 2</i> - IV movimento de Brahms em Ré Maior | 721 |
| Exemplo 75: Citação do tema de Brahms no piano II em Baixo d'Alberti | 72 |
| Exemplo 76: Tema da <i>Sinfonia n° 1</i> - IV movimento de Brahms em Dó Maior..... | 732 |
| Exemplo 77: Citação do tema de Brahms nos compassos 47, 48, 49 - IV movimento de <i>Festspielmusik</i> | 73 |
| Exemplo 78: Fim do IV movimento no tom de Lá com modalidade dissolvida através da utilização da estrutura quartal | 73 |

RESUMO

Esta dissertação discorre sobre a obra *Festspielmusik* (2003) para dois pianos e percussão do compositor brasileiro Ronaldo Miranda (1948). Uma contextualização histórica propiciou o levantamento de informações pertinentes às trajetórias, vital e composicional, de Ronaldo Miranda. É discutida a analogia entre o mecanismo do piano (teclados com cordas percutidas) e dos instrumentos de percussão (idiofones percutidos de altura definida). Uma análise minuciosa do processo composicional de *Festspielmusik* sugeriu parâmetros interpretativos para a obra em questão. E ainda, foram elaboradas duas tabelas (em anexo); a primeira apresenta uma listagem de peças escritas para piano e percussão a partir do século XX e a segunda relaciona as obras de Ronaldo Miranda, com informações do site (www.ronaldomiranda.com) e da Academia Brasileira de Música. A partitura manuscrita da peça e o CD contendo a gravação de *Festspielmusik* também estão inclusos. A conclusão aponta para uma representatividade da obra *Festspielmusik* no cenário contemporâneo de Música de Câmara Brasileira evidenciando a relevância e envergadura do compositor Ronaldo Miranda.

Palavras-chave: *Festspielmusik*; Ronaldo Miranda; música de câmara brasileira; piano e percussão.

ABSTRACT

This dissertation discusses the work *Festspielmusik* (2003) for two pianos and percussion written by Brazilian composer's Ronaldo Miranda (1948). A historical contextualization provided the information pertinent survey of Ronaldo Miranda's trajectories vital and compositional. The article discusses the analogy between the mechanism of the piano (struck string instrument) and percussion instruments (idiophone with definite pitch). A detailed analysis of the *Festspielmusik's* compositional process suggested parameters for interpreting the work in question. And also were developed two tables (in annex), the first shows a listing of pieces written for piano and percussion from the twentieth century and the second lists the works of Ronaldo Miranda, with informations from the site (www.ronaldomiranda.com) and the Brazilian Academy of Music. The manuscript score and a CD containing the recording of *Festspielmusik* are also included. The conclusion points to a representativeness of *Festspielmusik* in the contemporary scene of the Brazilian Chamber Music and evidencing the relevance and spread of the composer Ronaldo Miranda.

Keywords: *Festspielmusik*; Ronaldo Miranda; brazilian chamber music; piano and percussion.

INTRODUÇÃO

Ronaldo Miranda tem seu nome difundido tanto no Brasil quanto no exterior como um dos compositores brasileiros de maior envergadura na contemporaneidade. Suas obras compreendem música solo, coral, de câmara, orquestra, banda sinfônica e ópera. De modo geral, impressiona o tratamento cuidadoso da melodia e do ritmo, a presença de momentos melódicos em contraposição às passagens rápidas e virtuosísticas; também nas obras para piano, solo e câmara, tais características marcam a identidade do compositor.

Em função de sua experiência no gênero vocal, observa-se em Ronaldo Miranda a tendência a introduzir em praticamente todas suas obras pianísticas, momentos melódicos de intenso lirismo, os quais criam contrastes com trechos de grande virtuosismo e brilhantismo que os antecedem ou os sucedem. Estas seções costumam ser bastante expressivas, com melodia bem *cantabile*, toque *legatto* e indicações de agógicas e dinâmica reforçadoras da expressividade.” (SOARES, 2001, p.106)

A motivação para focalizar uma obra de Ronaldo Miranda como produto final do Mestrado em Música da UFG vem desde um primeiro contato com o compositor em 2003 na Sala Cecília Meireles, quando a autora deste trabalho, pianista então muito jovem, apresentava a *Suíte n.º3* para piano solo em Concurso voltado para a música brasileira. A partir de então, o interesse pela obra pianística do compositor foi crescendo, tanto que o final de sua graduação - Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Goiás (UFG), na classe da professora Gyovana Carneiro - foi dedicado às obras para piano solo de Miranda.

Após estudo e apresentações em Recitais e Concursos de praticamente toda a produção para piano de Ronaldo Miranda, a pesquisadora averiguou, em uma entrevista inicial com o compositor, que *Festspielmusik* para dois pianos e percussão estreada em 2005 permanecia sem gravação e sem trabalhos acadêmicos específicos.

Durante o levantamento bibliográfico verificou-se a existência de trabalhos de relevância, os quais, uma vez cuidadosamente lidos, solidificaram o interesse em aprofundar pesquisa sobre a produção do compositor. Raymundo (1991) em sua dissertação “*Uma Postura Interpretativa da Obra Estrela Brilhante de Ronaldo Miranda*” identifica os procedimentos composicionais explorados na concepção da obra *Estrela Brilhante* em busca de uma *performance* coerente. Já Soares (2001), em “*A Obra para Piano Solo de Ronaldo*

Miranda: Análise sobre a Linguagem Musical Utilizada e suas Implicações para a Interpretação”, detalha quatro obras para piano solo, *Estrela Brilhante*, *Suíte n°3*, *Prólogo*, *Reflexão e Discurso* e *Toccatà*. Duarte (2003) em “*Ronaldo Miranda’s Solo and Four-Hand Piano Works: the Evolution of Language towards Musical Eclecticism*” evidencia o estilo musical particular do compositor em diferentes fases em obras para piano solo e para piano a quatro mãos escritas até 2003. Aubin (2005), no artigo “*Três Micro-Peças de Ronaldo Miranda: Decisões Interpretativas Aplicando o Método ‘Note Grouping’*” fundamenta a interpretação da obra através do método de M. Thurmond. Thys (2007) investiga os problemas, soluções e aplicações da obra para piano a quatro mãos *Tango* em “*Prática do piano a quatro mãos: problemas, soluções e sua aplicação a peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda*”. São Thiago (2009) em “*Construção de uma Interpretação do Concertino para Piano e Cordas de Ronaldo Miranda: Relato de uma Experiência*” investiga aspectos da construção de uma interpretação adequada e relata sua experiência na *performance* da obra. Vieira (2010) em “*Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras*” dedica-se ao tratamento harmônico na obra para violão *Appassionata*.

O estudo realizado sobre o compositor e sua obra gerou questões inesgotáveis, que merecem esclarecimentos: Qual a verdadeira importância de *Festspielmusik*, de Ronaldo Miranda, escrita para dois pianos e percussão, na Música de Câmara Brasileira Contemporânea, particularmente entre a chamada (Mariz) terceira geração independente? Uma análise acurada de *Festspielmusik* poderia conduzir a um levantamento da estrutura composicional de Ronaldo Miranda? É possível o estabelecimento de parâmetros interpretativos para *performance* de *Festspielmusik*?

Para responder estas e outras questões, o processo investigativo foi estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo - RONALDO MIRANDA: UMA ESTRELA BRILHANTE NA MÚSICA BRASILEIRA - contempla o levantamento de dados e a revisão bibliográfica, abrangendo também um estudo comparativo entre piano e percussão. O número expressivo de obras para a formação piano e percussão encontradas na literatura musical mundial, provocou a questão da curiosa analogia entre o mecanismo do *pianoforte* (teclado com cordas percutidas), o *Hammerklavier*, e instrumentos de percussão, os idiofones percutidos de altura definida. Neste capítulo buscou-se acesso a detalhes, publicados ou não, sobre vida e obra do compositor Ronaldo Miranda e seu lugar na Música Brasileira.

No capítulo seguinte - *FESTSPIELMUSIK* DE RONALDO MIRANDA: UMA REPRESENTAÇÃO COMPOSICIONAL - é apresentado, para melhor compreensão do processo composicional de Miranda, um estudo aprofundado da obra considerando-se várias vertentes analíticas. Conceitos expressados por Vanda Freire (2010) são também utilizados, procurando entender e descrever a forma musical a partir da interação das experiências tanto do sujeito intérprete como também a do criador/compositor.

De acordo com Freire “a natureza estética do objeto de pesquisa pode suscitar, com grande frequência, questões que muito se beneficiam com uma abordagem qualitativa”. Sendo assim, a pesquisa ora apresentada, utilizará o parâmetro qualitativo e a ênfase se dará à subjetividade. A perspectiva subjetiva é entendida por ser “simultaneamente individual e social, já que a perspectiva individual é condicionada culturalmente, sendo construída na interação das diversas subjetividades individuais na cultura” (FREIRE, 2010). Dentro deste conceito, o sujeito, apesar de ser individual, não está isolado do contexto social e cultural da sociedade no qual está inserido.

Com, a finalidade de obter-se informações relevantes conduzindo a uma proposta da abordagem interpretativa de *Festspielmusik*, foram realizadas entrevistas com o compositor Ronaldo Miranda, a pianista Patrícia Bretas e o percussionista Rodrigo Foti (integrantes do grupo de câmara que estreou a obra em 2005), a pianista e professora Harlei Elbert Raymundo, estudiosa da obra de Miranda, os percussionistas Fabio Oliveira e Kemuel Kesley e o pianista Élder DiPaula (participantes da gravação e *performance* realizada em função desta dissertação - 2012).

Já o terceiro capítulo - PARÂMETROS INTERPRETATIVOS PARA *PERFORMANCE* DE *FESTSPIELMUSIK* DE RONALDO MIRANDA - promove um cruzamento dos dados levantados em busca da inter-relação entre a revisão bibliográfica, a análise dos processos composicionais e as entrevistas.

Para gerar a abordagem interpretativa proposta no título da dissertação foram levadas em consideração dimensões históricas, sociais, culturais e teóricas, dramático-estéticas e impulso-criativas, delineadas por Antunes de Oliveira (2000).

A conclusão responde às questões postas nas hipóteses citadas.

Dois tabelas acompanham esta dissertação, a primeira elaborada a partir do levantamento do repertório camerístico para piano e percussão escrito predominantemente no século XX e a segunda, uma relação de obras de Ronaldo Miranda conforme citadas no site (www.ronaldomiranda.com) e no catálogo publicado pela Academia Brasileira de Música, organizado por Elizete Higino (2008). Ainda como anexos, a partitura manuscrita de

Festspielmusik para dois pianos e percussão e, como parte do produto final, uma gravação em áudio de *Festspielmusik* em *performance* realizada no Auditório Belkiss Carneiro de Mendonça da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG em fevereiro de 2012: Piano I Laura Umbelino; Piano II Élider DiPaula; percussão Fabio Oliveira e Kemuel Kesley; técnico especializado Eduardo Barra.

1 RONALDO MIRANDA: UMA *ESTRELA BRILHANTE* NA MÚSICA BRASILEIRA

Se tivesse seguido o desejo de sua família, Ronaldo Miranda, nascido no Rio de Janeiro em 1948, teria estudado inicialmente piano. Sua formação musical deu-se a partir dos seis anos de idade, através do aprendizado do acordeão, instrumento que estava em voga nos anos cinquenta.

Eu já tocava o piano de ouvido, tateando ali, aquilo que eu captava da música da família, mas, na hora de aprender, eu falei que não queria piano, mas sim acordeão. Era o instrumento da moda nos anos 50, como o violão passou a ser nos anos 60 e 70. Então fui para uma academia, onde fiquei dos seis aos onze anos. Lá eu tocava o tradicional repertório de acordeão. Então, durante a minha infância, tocava tangos e aquelas músicas espanholas. Se eu tenho algum lado cafona hoje, deve ter vindo daí! Brahms teve uma experiência desse tipo, tocava nas cervejarias de Hamburgo, tendo contato com todos os tipos de música. (MIRANDA, 2008 apud SÃO THIAGO, 2009).

O estudo do acordeão contribuiu para a base de seu aprendizado de instrumentos/teoria musical e a convivência com a música menos acadêmica fomentou os aspectos populares posteriormente apresentados em suas obras. Aos treze anos de idade iniciou um curso técnico em piano na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), depois de ter estudado teoria musical na Escola Mário Mascarenhas.

Na UFRJ, concluiu os cursos de graduação em Piano em 1970 e de Jornalismo em 1973; em 1968, ingressou também na graduação em Composição na classe de Henrique Morelenbaum; no entanto, só foi possível concluir este curso em 1976 já que com o falecimento de seu pai, foi preciso começar a trabalhar (SÃO THIAGO, 2009; MOORE, 2004).

A Escola de Música da UFRJ era modelada de acordo com o Conservatório de Paris, onde estudaram os grandes compositores brasileiros do século XIX, como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e José Siqueira. Portanto, Ronaldo Miranda teve sua educação musical bastante tradicional e rígida. O compositor ressalta a importância do curso de Composição, durante o qual “é preciso compor em vários estilos e

formas”¹ além de declarar que o estudo com Morelenbaum o incentivou a escrever utilizando elementos composicionais contemporâneos como exercício.

Conforme o próprio Miranda, as composições dos poloneses Penderecki e de o “quase” contemporâneo Lutoslawski, eram para ele difíceis de compreender. Na entrevista cedida a Moore (2004), Miranda afirma que “hoje, quando se ouve clássicos do século XX, os ouvimos como se fossem algo normal. O repertório padrão - Stravinsky, Bartok - tornou-se algo clássico, mas naquela época era difícil para mim, porque eu não conseguia compor neste idioma”.

O ano de 1987 marcou a obtenção do título de Mestre em Música pela mesma instituição (UFRJ), sob orientação de Morelenbaum, com dissertação intitulada *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra*. Ronaldo tornou-se Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP - 1996), sob orientação de Eudinyr Fraga com tese intitulada *Dom Casmurro, uma Ópera: A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadiano*. Já em janeiro de 1988, a Bolsa Vitae de Artes havia sido concedida ao compositor para criação da ópera *Dom Casmurro*, que teve sua estréia em maio de 1992 no Teatro Municipal de São Paulo.

Como jornalista, Ronaldo Miranda teve uma carreira importante: trabalhou no Jornal do Brasil por dezenove anos, de 1966 até 1985; começou em um departamento responsável pela promoção cultural e, gradativamente, transformou-se em crítico musical respeitado; esta atividade em muito ampliou seus horizontes musicais, pois, de acordo com o compositor, era muito importante ouvir músicas que apresentavam diferentes linguagens. (SÃO THIAGO, 2009) Trabalharam com ele nos últimos anos desta atividade, o compositor Edino Krieger² e o jornalista Luiz Paulo Horta³.

Entre 1985 e 1989, Miranda ingressou na Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) onde foi coordenador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Exerceu atividades de professor da UFRJ de 1984 a 1998, ministrando as disciplinas de Composição, Instrumentação e Orquestração nos cursos de graduação e pós-graduação. Após marcante gestão como diretor da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro (1995 a 2004), passou a pertencer, em 2004, ao corpo docente da Universidade de São Paulo como professor de Composição, Criação Musical, Instrumentação e Orquestração, Análise Musical, Linguagem e

¹ Entrevista cedida ao americano Tom Moore – assistente da Biblioteca Scheide de Música da Universidade de Princeton – em maio de 2004.

² Edino Krieger (1928) - notável compositor brasileiro.

³ Luís Paulo Horta (1943) - crítico musical e escritor de relevância.

Estruturação Musicais e Relações entre Forma e Linguagem no Desenvolvimento da Criação Musical, em níveis de graduação e pós-graduação. (VIEIRA, 2010).

Ronaldo Miranda é membro eleito da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira nº 13 desde 1994.

O catálogo de obras (Anexo II) publicado no site (www.ronaldomiranda.com) revela um compositor profícuo com mais de 80 peças escritas em diversas formas; são dezoito títulos para orquestra - *Variações Sinfônicas* (1981), *Horizontes* (1992), *Suíte Festiva* (1997), *Sinfonia 2000* (1999), *O Universo da Orquestra* (2001), *Celebrare: uma abertura festiva* (2005), *Plenilúnio: paisagem sonora em três hai-kais* (2008), *Ponteio e Dança* (2010), além de orquestra com solistas - *Terras de Manirema* (1981), *Coração Concreto* (1987), *Cantoria* (1994), *Abá-Ubú* (2002), *Cantiga quase de Roda* (2007), *Missa Brevis: o sagrado e o profano em celebração da Capela Real* (2007), *Concertos para piano* (1983), *violino* (2010), *quatro violões* (2003), e *Concertino para piano e orquestra de cordas* (1986).

Suíte Tropical (1990) foi escrita para a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; duas óperas chamam a atenção: *Dom Casmurro* (1992) para coro misto, coro infantil, solistas e orquestra e *A Tempestade* (2006), para solistas e banda sinfônica;

Ainda: quatorze peças para coro misto, adulto e infantil; quatorze composições para instrumentos solo - cravo, clarineta, flauta, violão, violoncelo e piano; seis títulos para canto e piano; vinte e seis obras para música de câmara em distintas formações.

Já no catálogo da Academia Brasileira de Música, organizado por Elizete Higino (2008), são apresentadas também cinco peças infanto-juvenis para piano solo, escritas entre 1965, 1973, 1983 (duas) e 1985; uma obra para voz, instrumentos antigos e fita magnética, *Canticum Itineris* (1979); uma composição para quatro flautas, *Quadrilha* (1985) e um balé intitulado *As Três Irmãs* (1982).

A obra de Ronaldo Miranda apresenta uma rica gama de recursos estéticos e composicionais. Quanto à linguagem contemporânea de sua obra, o compositor afirma que esta foi aparecendo no decorrer de sua vida. Foi amadurecendo como compositor pelo que foi ouvindo e pesquisando. Além disso, o fato de ter sido crítico de música de 1974 a 1981, seguidamente, contribuiu nesse sentido, fazendo-o ouvir muita música (VIEIRA, 2010 p.20).

A busca do chamado “nacionalismo” não é muito presente na obra de Miranda que não costuma fazer uso constante do folclore brasileiro, mas utiliza-o de forma singular como em sua peça para piano solo, *Estrela Brilhante* (1984), uma paráfrase de tema popular brasileiro

de um ponto-de-macumba, dedicada a Caio Pagano e escrita a partir de encomenda do Conselho Interamericano de Música da OEA - Washington DC.

Como o próprio Miranda afirma em entrevista cedida a Gerson Valle⁴ “os compositores brasileiros, mesmo quando não querem, refletem sua brasilidade, (...) é saudável que a música de um autor reflita sem exageros o perfil de seu país”.

Ronaldo representa, na contemporaneidade, uma síntese das transformações ocorridas na música brasileira em sua trajetória histórica; integra, segundo a estrutura proposta pelo musicólogo Vasco Mariz (2001), a Terceira Geração Independente; ao lado de outros compositores, como Ernani Aguiar (1950) e Amaral Vieira (1952), que não aderiram apenas a uma corrente estética, mas passam por diferentes fases, como o neo-romantismo, modalismo, atonalismo, neotonalismo.

Ao entrevistador Moore (2004), o compositor revela que sua obra se divide em quatro fases. A primeira inclui as peças escritas como aluno de composição, das quais restaram seis títulos que estão efetivamente no seu catálogo. A segunda, compreendida entre 1977 a 1984, é a fase do livre atonalismo. A terceira, no período entre 1984 a 1997, inaugura, na sua música instrumental, a fase de caráter neotonal. E por último, a partir de 1997, ocorre uma mistura de fases, na qual não existe mais preocupação com a questão de definição de linguagem.

Declara ainda que o início de sua carreira composicional reflete a busca por uma identidade musical, a qual, em princípio, teve dificuldade de encontrar; para o compositor, as primeiras tentativas soavam estranhas e arcaicas devido à rigidez de sua formação. A peça *Suíte n°3* (1973) para piano solo, as canções *Soneto de Separação* (1969), *Retratos* (1969), *Cantares* (1969-1984) e *Segredos* (1973) para voz e piano e a obra *Prelúdio e Fuga* (1973) para quarteto de sopros são obras reminiscentes compostas durante o curso na UFRJ.

Miranda percebeu ser preciso adequar-se ao seu tempo, olhar para uma linguagem mais contemporânea e menos conservadora. O ano de 1977 demonstra sua nova identidade musical: em livre atonalismo escreve *Trajectoria*, para soprano, flauta, clarineta, piano, violoncelo e percussão, vencedora do Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea na Sala Cecília Meireles.

⁴ Em entrevista realizada por Gerson Valle em 2008 disponível em <http://www.jornalpoiesis.com/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=328&Itemid=1> Acessado em: 25/09/2011.

Deste período destacam-se outras obras, como, por exemplo, *Oriens III* (1978) para trio de flautas, *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980) e *Toccata* (1982) para piano solo, *Recitativo, Variações e Fuga* (1980) para piano e violino, *Concerto para Piano e Orquestra* (1983) e *Lúdica I* (1983) para clarineta.

Harry Crowl comenta (2002, p.132) que Ronaldo Miranda, na década de 70, escreveu obras experimentais de grande importância, como *Trajatória* sendo que da década de 80 para cá sua linguagem tornou-se mais acessível e romântica.

Assim é que, em 1984, Miranda, em sua terceira fase, compôs *Fantasia* para saxofone e piano deixando o atonalismo de lado e explorando uma linguagem “jazzística”; a peça, dedicada ao saxofonista Paulo Moura e à pianista Clara Sverner, foi escrita para um concerto, que se distinguia por estar entre o erudito e o popular, realizado na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. (VIEIRA, 2010)

Nesta fase neotonal, ressaltam-se *Appassionata* (1984) para violão solo, *Estrela Brilhante* (1984) para piano solo, *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (1986), *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros* (1991) escrita originalmente para quinteto de sopros e transcrita posteriormente para piano a 4 mãos (1998) e quarteto de violões (2000).

A partir de 1997, Miranda utiliza diferentes possibilidades composicionais dentro de uma mesma obra. Elementos como o atonalismo e mesmo alguns experimentalismos de seu tempo conviveram bem com uma linguagem de certo modo tonal com um melodismo singelo e de fácil compreensão. *Alternâncias* para piano, violino e violoncelo, mistura pontilhismo, minimalismo e neorromantismo. O mesmo ocorre com outras obras escritas neste período, como *Três Micro-Peças* (2001) para piano solo, *Sinfonia 2000* (1999) para orquestra e *Festspielmusik*, objeto deste trabalho.

Observa-se que o compositor denota, em muitas de suas obras, em mais de uma fase, o gosto pelo uso das escalas octatônicas e cromáticas; por exemplo, no *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (1986), no *Tango*, para piano a 4 mãos (1992), na *Appassionata*, para violão solo (1984).

Enquanto cursava o doutorado, Miranda integrou a classe de “Concepções Harmônicas do século XX”, ministrada por Marcos Branda Lacerda, que estudava as escalas octatônicas⁵ em Debussy, Bartok e Stravinsky. Miranda já fazia uso inconsciente dessas escalas, mas foi

⁵ Escalas simétricas formadas pela alternância de segundas maiores e segundas menores ou vice versa.

no *Tango* (1992), para piano a 4 mãos, que as usa conscientemente; em seguida, passou a trabalhar sistematicamente com esse material incorporando-o ao seu perfil composicional.

Mas foi somente com o *Tango* (para piano a quatro mãos), composto após esse curso de 1992, que eu usei conscientemente, pela primeira vez, a técnica da escala octatônica em uma obra de minha autoria. Não foi, contudo, uma lavagem cerebral do tipo “digeri aquela aula ao máximo e agora vou colocar numa obra tudo que existe em matéria de escala octatônica”. O *Tango* não exhibe a escala octatônica inteira. Lá eu uso quatro notas de cada escala descendente diferente e vou combinando as citações das escalas, uma a uma, célula por célula. Na parte central da obra, esqueço essa técnica e parto para uma seqüência bem lírica, no estilo de Piazzolla, muito mais próxima do universo tonal. Mas as partes extremas, predominantemente rítmicas, são quase que integralmente planejadas em cima das escalas octatônicas. (MIRANDA, 2009 apud VIEIRA, 2010, p. 95)

Tanto na estrutura como na linguagem são também comuns, na obra *Mirandiana*, os acordes quartais, quartas justas, aumentadas e diminutas. O compositor afirma que “após o cromatismo aparece uma harmonia que uso muito em minhas obras e que consiste numa quarta justa e uma quarta aumentada ou vice versa” (VIEIRA, 2010, p.95). Bons exemplos são a *Toccata* (1982) e o *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980), para piano solo.

O recurso do melodismo também faz parte de sua característica, em momentos que opõem trechos rítmicos vigorosos com melodias ricas, ao mesmo tempo sensíveis e profundas; assim ocorre, entre outras peças, na *Estrela Brilhante* (1983), para piano solo (2ª seção); nas *Três Micro-Peças* (2001), para piano solo (II movimento - *Lírico*); nas *Variações Sérias sobre tema de Anacleto de Medeiros* (1991), para quinteto de sopros.

O piano - que sempre teve lugar privilegiado tanto como instrumento solista ou também integrando conjuntos de câmara em todos os ciclos da música brasileira detalhados por musicólogos como Vasco Mariz, José Maria Neves e Paulo Castagna - tem grande importância na obra de Miranda.

O compositor dedica para piano solo peças como *Suíte n°3* (1973), *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980), *Toccata* (1982), *Estrela Brilhante* (1983), *Três Micro-Peças* (2001) *Prelúdio e Fuga* (2005), e *Valsa Só* (2005).

No repertório para câmara, o piano está em destaque como em *Marcha Complicada* (1983), *Tango* (1992), *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros* (1998) e *Frevo* (2004) para piano a 4 mãos; *Alumbramentos* (2009) para trompete e piano; *Fantasia* (1984) para saxofone e piano; *Recitativo, Variações e Fuga* (1980) e *Moderato Cantabile* (2001) para piano e violino; *Alternâncias* (1997) para piano, violino e violoncelo; *Cal Vima* (1998) para voz, piano e violoncelo; *Unterwegs* (2003) para barítono, flauta, piano e violoncelo; *Trajectoria* (1977) para soprano, flauta, clarineta, piano, violoncelo e percussão.

Festspielmusik (2003), para dois pianos e percussão, é objeto principal desta dissertação; além de ser uma das obras de música de câmara mais representativas de Miranda, significa contribuição diferenciada ao repertório camerístico não só da música brasileira; apresenta instrumentação para dois pianos e percussão múltipla - xilofone, vibrafone, *glockenspiel*, campanário, tímpanos, chicote.

Dividida em quatro movimentos, *Enérgico e Deciso, Con Aspettativa, Intermezzo e Finale*, a peça, escrita na cidade de Baden-Baden, Alemanha, na *Brahmshaus Studium*, faz referências a obras de Johannes Brahms, como o *Concerto para Piano e Orquestra n°2*, *Sinfonias n° 1, 2 e 4*, *Intermezzo op. 118 n°2* - além de uso peculiar de estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas de Miranda como escalas octatônicas, acordes diminutos, estruturas quartais, cromatismos, contrastes de andamento, caráter e dinâmica, entre outros.

A estréia no Brasil⁶ de *Festspielmusik*, infelizmente sem registro em áudio, ocorreu em 13 de novembro de 2005 na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro durante a XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea com as pianistas Patrícia Bretas e Josiane Kevorkian e os percussionistas Rodrigo Foti e Léo Souza.

O título foi dado propositadamente em alemão, pois “a peça inclui citações de um grande compositor alemão (Brahms) e foi composta (em grande parte) na sua casa de campo em Baden-Baden” (MIRANDA, 2011):

O título principal - *Festspielmusik* - significa mais ou menos “música para tocar em festival” ou em “ocasião de festa”. Esse nome me veio à cabeça a partir da “Festspielhaus”, que é a principal sala de concertos de Baden-Baden, costumando abrigar grandes atrações de música e dança. Assim, batizei a obra criada na cidade da Festspielhaus de *Festspielmusik*, tornando o seu final um pouco grandiloquente, de propósito, até mesmo para justificar o título. (MIRANDA, 2011)

Durante a entrevista concedida a Moore em 2004, Miranda revela que, em novembro de 2003, ao receber o convite da *Brahmshaus* para uma estada como compositor residente, já planejava escrever uma peça para dois pianos e percussão - instrumentação que alude à *Sonata para 2 Pianos e Percussão* (1937) de Bela Bartok (1881-1945): por haver estado nas proximidades de Karlsruhe, Alemanha, estava muito impressionado com a classe de percussão da universidade de lá.

⁶ Apesar de *Festspielmusik* ter sido tocada alguns meses antes nos Estados Unidos, na Bob Jones University, a estréia brasileira é considerada pelo próprio compositor como a oficial. Em junho de 2011, foi também tocada na Alemanha por instrumentistas da Hochschule für Musik de Karlsruhe.

"Ronaldo Miranda, embora seu catálogo inclua alguns trabalhos de alta modernidade, aparenta ter uma sensibilidade romântica profunda, e isto faz todo o sentido para a sua *Festspielmusik* (dois pianos e dois percussionistas), escrita enquanto estava residindo em *Brahmshaus Studium* em Baden-Baden, combinando elementos de música brasileira com fragmentos liberais de Brahms ". (MOORE, 2004)

Interessante notar que há disposição dos compositores quanto à escrita de composições para dois pianos e percussão, célebre por Bartok.

Uma pesquisa relacionada ao levantamento de obras deste repertório camerístico específico (dois pianos e percussão) revelou uma quantidade significativa de peças escritas predominantemente no século XX. A leitura do livro de Hinson (1978) e a verificação do repertório de duos pianísticos como *Isabelle e Florence Latiffe*⁷ para dois pianos e percussão, motivou a elaboração de uma tabela, Anexo I, detalhando as obras localizadas que apresentam instrumentação que incluem piano e percussão. A tabela foi enriquecida com a relação constante dos arquivos da UNESP e do PIAP - Grupo de percussão do Instituto de Artes da UNESP, criado e dirigido por John Boudler; também foi considerado o repertório brasileiro contemporâneo do CD *Baqte Ensemble*⁸ (2012), que reuniu composições brasileiras contemporâneas dedicadas para dois pianos e dois percussionistas, “partindo de um certo caos musical - tendências variadas - [...] muito diversas entre si com brincadeiras, as Pausas. São cinco composições e quatro pausas.” Dentre essas: *A Caixa de Pandora* (2008) de Samuel Peruzzolo (1989); *Telegrammaton IX* (2007) de Roberto Victorio (1959); *Variações sobre o Tema* de Arrigo Barnabé, *Pausa para o Ruído* de Carlos KK Akamine, *Pausa para o Café* de Karin Fernandes escreveu, *Pausa para Uiti* de Heri Brandino (1951), *Pausa para a Reciclagem* de Sergio Kafajian.

No estudo supracitado (vide Anexo I), entre outras formações camerísticas aliando piano e percussão, foram encontradas ainda peças para piano, percussão e violino; piano, percussão e flauta; piano, percussão e clarineta; piano, percussão e trompete.

No que concerne à Música Brasileira, alguns compositores, ao lado de Ronaldo Miranda, criaram obras para piano e percussão. Cláudio Santoro (1919-1989) escreveu *Diagramas cíclicos* (1966) para piano e percussão. Sérgio Vasconcelos Correa (1934) dedicou-se à escrita na obra *Potyron* (1978) para um piano e 4 percussionistas. Mário Ficarelli (1935) compôs *O Poço e o Pêndulo* (1969) para 7 percussionistas, 2 pianos e narrador, baseado em texto homônimo de Edgar Allan Poe e também o *Quinteto para piano e tambores*

⁷ Disponível em: http://www.duolafitte.com/2pPerc_en.html acessado em: 25/09/2011.

⁸ O CD *Baqte Ensemble*, independente, foi lançado em 5/04/2012 pelas pianistas Karin Fernandes e Catarina Domenici e pelos percussionistas Heri Brandino e Augusto Moralez.

(1979). Jorge Antunes (1942) escreveu *Auto-retrato sobre paisaje Porteño* como obra acusmática⁹ e, no ano seguinte, uma segunda versão (1970) para dois percussionistas, piano preparado e fita magnética. De autoria do percussionista Ney Rosauero (1952), a *Suíte Brazil 500* (2000) para percussão solo e piano - originalmente para percussão e orquestra sinfônica.

Marlos Nobre (1939) compôs para piano e percussão: *Variações Rítmicas opus 15* (1963) para um piano e percussão típica brasileira, *Sonâncias I Opus 37* (1972), para um piano e percussão e ainda se dedicou a dois pianos e percussão em *Sonâncias III Opus 49* (1980). Também Caio Senna (1959) escreveu *Communicantes* para formação congênere à *Festspielmusik* de Ronaldo Miranda; *Communicantes e Festspielmusik* foram estreadas na mesma data (13 de novembro de 2005) no decorrer da XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro, Sala Cecília Meireles, 2005).

Um estudo comparativo entre piano e percussão, durante o levantamento de dados, constatou que os precursores do piano foram instrumentos de cordas percutidas - desde o *Dulcimer*¹⁰, conhecido na Itália e Portugal como saltério, “instrumento medieval de cordas percutidas com baquetas” (BORBA, 1968, p.438). Esse pressuposto conduziu à questão da curiosa analogia entre o mecanismo do piano (instrumento de teclado com cordas percutidas) e o da percussão, especialmente os idiofones percutidos de altura definida¹¹.

No caso de *Festspielmusik*, Ronaldo Miranda utiliza instrumentos classificados como idiofones percutidos de altura definida, vibrafone, xilofone, *glockenspiel* e campanário, nos quais é possível observar uma analogia direta com o piano:

O vibrafone possui uma série de lâminas [...] com afinação temperada [...] das mais graves às mais agudas, respectivamente. Essas lâminas são suspensas lado a lado por uma corda que as trespassa em seus pontos nodais, da nota mais grave a mais aguda (diminuindo de tamanho conforme as notas ficam mais agudas), de modo diatônico (notas naturais) e pentatônico (notas acidentadas) como um teclado de piano. (CHAIB, 2007)

⁹ Música acusmática é um gênero de música que se projeta ou se compõe em estúdio e, posteriormente, se difunde em concerto utilizando-se, exclusivamente, de equipamento de reprodução de som e alto-falantes, excluindo-se, assim, completamente, totalmente o intérprete como elemento presente.

¹⁰ *Dulcimer* é um instrumento de cordas percutidas, de origem medieval. Consiste em uma caixa acústica de madeira com cordas metálicas de aço, dispostas horizontalmente, possuindo um número variável de cordas. Pertence à família do saltério. Considerado como antecessor do piano, embora não tenha teclas, o instrumento é originário do Oriente Médio, provavelmente do *santur* iraniano. Seu uso foi difundido na Espanha durante o século XII. GIFFORD, Paul M. *The Hammered Dulcimer: A History*. New Jersey, The Scarecrow Press, Inc., 2001.

¹¹ Apesar de serem todos chamados de instrumentos de percussão, esta categoria é subdividida por diversos critérios, como pela definição de som (se as notas são afinadas ou não), meio de execução (percussão, agitação ou raspagem) ou por elemento produtor de som (idiofones, membranofones e cordas percutidas). Já que apenas uma dessas formas não é completa, normalmente elas são combinadas entre si.

Além da série de lâminas dispostas semelhantemente ao piano, o vibrafone dispõe de um mecanismo abafador acionado por um pedal, permitindo a vibração prolongada das lâminas: lembrando ainda que o som das lâminas do vibrafone é extraído “geralmente pelo ataque de baquetas com cabeças de borracha revestida com lã, ainda que existam outros meios de extração do som” (CHIAB, 2007).

[...] um mecanismo abafador composto por uma barra retangular coberta com feltro que se estende da lâmina mais grave a mais aguda, encostando em suas extremidades ao mesmo tempo. Esse mecanismo, ao ser acionado por um pedal, desencosta-se das lâminas permitindo que as mesmas vibrem por mais tempo, prolongando o seu som. O pedal situa-se no centro do instrumento, rente ao chão, suspenso por uma fina haste de metal que o une até a barra retangular. [...] Quando as lâminas são percutidas, estando o abafador desencostado das mesmas e o mecanismo do eixo cilíndrico funcionando, consegue-se extrair o efeito de *vibrato*. (CHAIB, 2007)

Blades e Holland (2001) também comentam sobre a ação do mecanismo de abafamento no som de longa duração (vibrafone):

[...] o instrumento é equipado com um artifício de sustentação sonora controlado pelo pé, funcionando similarmente como o pedal de sustentação sonora do piano (a pressão sobre o pedal alivia o abafador de feltro; em modelos mais antigos as notas ressoavam sem intervenção, sendo abafadas pela pressão realizada pelo pedal). (BLADES E HOLLAND, 2001 apud CHIAB, 2007)

Quanto ao xilofone, composto por uma seqüência ordenada de placas de madeira dispostas de maneira análoga às teclas de um piano, o som, extraído conforme o timbre que se deseje, é dado pelo ataque de baquetas com cabeças que podem ser de madeira dura, de borracha ou outro material sintético.

Já o *glockenspiel*¹², com suas placas metálicas organizadas como as teclas de um piano, e, para extração tímbrica, utiliza-se de baquetas semelhantes.

Os tubos do campanário colocados verticalmente lado a lado, em duas linhas, de modo diatônico e pentatônico, também assemelham-se à disposição do piano - são percutidos na parte de cima com pequenos martelos (que podem ter a cabeça de plástico).

Note-se que o *pianoforte* de Cristofori (1709) apresenta um mecanismo que, ao final, consiste em martelos ou baquetas percutidos a partir de um teclado.

Analisando-se o mecanismo do piano atual, verifica-se que a tecla funciona como um sistema de alavanca que aciona o martelo almofadado - revestido por feltro - percutindo uma

¹² O percussionista Fábio Oliveira lembra que alguns *glockenspiel* possuem tubos usados para sua amplificação, chamados de “resonators”.

ou mais cordas daquela nota. Ao retirar-se o dedo da tecla, um abafador vai de encontro à corda para silenciá-la. O pedal direito, quando pressionado, mantém os abafadores afastados, permitindo que os harmônicos soem e que as notas sucessivas brilhem umas às outras.

Portanto, pode-se observar que o piano e os instrumentos de percussão - idiofones percutidos de altura definida - se aproximam, desde a disposição das notas, vibração, abafamento e também quanto à ação do mecanismo - baquetas e martelo.

Foti (2011), em entrevista cedida à autora, considera *Festspielmusik* como a melhor obra, para a formação piano e percussão, escrita no Brasil:

A escrita para piano e percussão de *Festspielmusik* é brilhante. Atinge um brilhantismo quase sinfônico, graças ao uso dos dois pianos e de instrumentos como campanário e tímpanos (instrumentos sinfônicos num contexto de câmara). Muitas das obras para essa formação colocam a percussão mais como caráter de colorido e acompanhamento dos pianos. Em *Festspielmusik*, os teclados de percussão têm grande força temática e por vezes substituem os pianos.

De fato, impressiona o tratamento timbrístico, muito específico, que Ronaldo Miranda utiliza em *Festspielmusik*, construído por um amálgama entre os pianos e a percussão, atingindo uma amplitude sonora mágica. Ainda na escrita virtuosística empregada pelo compositor, aparece o caráter rítmico forte em contraposição ao melodismo, presente entre as citações de temas marcantes de Brahms.

O próximo capítulo, *Festspielmusik: uma representação composicional*, é dedicado a uma análise minuciosa de *Festspielmusik* visando entender o processo composicional da obra para em seguida, no terceiro capítulo, proceder-se à proposição de *Parâmetros Interpretativos para performance de Festspielmusik*.

2 *FESTSPIELMUSIK* DE RONALDO MIRANDA: UMA REPRESENTAÇÃO COMPOSICIONAL

2.1 Procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda

2.2 *Festspielmusik*: um mergulho analítico

Compreender e entender os elementos constitutivos de uma obra musical, é missão indispensável ao intérprete que visa aperfeiçoar sua *performance*. A análise musical, em sentido amplo, constitui-se em processo para encontrar aspectos que subsidiam escolhas interpretativas.

Podemos encontrar na análise um dos canais para inter-relacionar os elementos musicais contidos no texto, sua interpretação e a comunicação musical através da *performance*. A análise possibilita ao intérprete romper com modelos de expressão pré-estabelecidos, de concepção de unidade formal, possibilitando o uso de novas propostas timbrísticas, efetivando potencialmente o processo de criação na interpretação e na *performance*. (MILANI, 2008, p.60)

Entretanto, o próprio termo “análise” causa controvérsia, já que pode ser visto sob diferentes perspectivas. Além de que, ao buscar elementos para analisar uma obra, são encontrados referenciais teóricos amplos e disponíveis, muitas vezes contraditórios.

O compositor Koellreuter (1990) define interpretação de dois modos: a primeira como uma “decodificação dos signos musicais” e a segunda como uma “tradução subjetiva de uma obra”. Sendo assim, escolher um partido analítico se faz necessário tanto para decodificação quanto para tradução da obra em estudo.

Segundo Correa (2006), um método de análise pode ser entendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra e a definição, constatação e explicação da forma como estes materiais interagem fazendo a obra “funcionar”.

“Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. (CORREA, 2006 apud MILANI, 2008)

Segundo Bent (1987, apud MILANI, 2008) não existe processo analítico que evidencie a música de forma absoluta, e sim, que cada interpretação “possui um sentimento que se move por uma fé intrínseca”.

Uma análise minuciosa que conduza ao conhecimento dos aspectos da notação musical e dos elementos da construção da obra contribui nas decisões interpretativas e, assim, possibilita revelar o caráter e estilo da música que é executada com maior acurácia transmitindo as idéias do compositor. No entanto, a notação musical não traduz exatamente a intenção do compositor e, portanto, “permite uma liberdade muito grande em questão de gosto e opção” (COPLAND, 1974 apud MILANI, 2008). A questão de estudar rigorosamente a partitura é reservada ao intérprete que a quer transmitir a outrem.

Barros (2007) assegura que a notação musical não se baseia em indicações e instruções interpretativas da obra. A escrita musical é um apontamento dos pensamentos musicais concretos do compositor - realidades sonoras. O intérprete deve decidir como serão executadas tais idéias musicais, a partir do entendimento da função de cada uma delas na estrutura da obra - do todo. “Em suma, a partitura indica o que, mas não como” (BARROS, 2007).

Milani (2008), ainda sobre a análise musical como ferramenta para interpretação, afirma:

A análise pode revelar-se um instrumento de referência na preparação de uma obra musical, podendo ser parte essencial ao fazer artístico quando possibilita desvelar a intenção composicional sob diferentes direcionamentos e vários pontos de vista, tendo um papel preponderante na formação de um musicista, na medida que, como instrumento de reflexão, possibilita maior amplitude e fruição do fazer musical, oferecendo caminhos possíveis, não únicos e nem ‘corretos’, pois estas palavras inexistem ao fazer artístico.

O ato de interpretar uma obra musical, utilizando-se a análise musical como ferramenta, é o resultado de método complexo de natureza interdisciplinar. Deve ser levado em consideração que o sujeito intérprete, apesar de ser individual, não está isolado do contexto social e cultural da sociedade no qual está inserido.

Os parâmetros estéticos adotados pelo intérprete na execução de uma obra musical estão inseridos dentro de um contexto histórico, refletindo uma relação de contemporaneidade entre a obra grafada, o compositor, o intérprete e o momento social de recriação da mesma. (MILANI, 2008)

A análise apresentada neste capítulo, que contou com a *expertise* do compositor Estércio Marquez Cunha; busca detalhar e compreender o processo composicional utilizado por Ronaldo Miranda à luz de autores como João Pedro Oliveira (1998) e Joseph Straus (2000), que discutem o método de análise da música pós-tonal, o *set theory* - uma coleção de classes de altura tendo o princípio da equivalência enarmônica - aplicado quando há possibilidade de motivos reincidirem na textura musical, aqui utilizado apenas em alguns excertos; Stephan Kostka (2006), que também se vale de matérias e técnicas próprias da música do século XX decodificando, nesta dissertação os elementos encontrados na harmonia octatônica utilizada por Miranda. Foi também consultado o texto “Análise schenkeriana e *performance*” escrito por Guilherme Sauerbronn de Barros e Cristina Capparelli Gerling que apresentam conceitos de Heinrich Schenker como um processo de agregação e síntese, do qual aqui são tomados alguns princípios básicos.

Ainda Dimitri Cervo (2005), que estuda as feições estilísticas e estéticas da técnica composicional baseada nos processos de repetição (minimalismo) e de quem foram tomados alguns conceitos para melhor entendimento de como Miranda faz uso deste recurso técnico; Sandroni (2002), que verificou a origem da síncope característica da música brasileira, fundamental para a constatação dos agrupamentos rítmicos típicos da música latino-americana recorrentes na obra do compositor.

Aplicam-se também procedimentos da análise fenomenológica, a partir dos conceitos expressados por Vanda Freire (2010), por acreditar que o entendimento e descrição da forma musical, a interação das experiências tanto do sujeito como a do objeto, apontam para uma *performance* consistente que atinja seu grande objetivo, o de transmitir ao ouvinte, a conjunção das idéias criativas do compositor e do intérprete’.

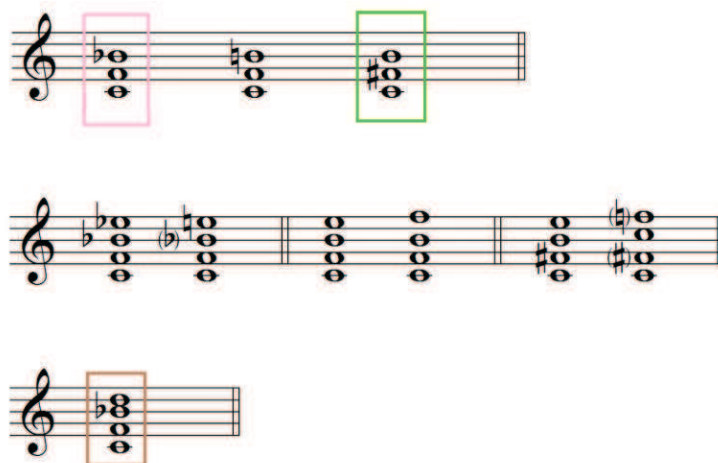
Lembrando que Laboissière (2002) corrobora com Freire ao afirmar que “não podemos ignorar o que está além dos signos musicais, a malha de relações por onde o *performer* transita e alça dimensões à medida que dá vida ao texto musical”.

2.1 Procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda

Uma análise ampla revela aspectos da linguagem composicional de Miranda presentes, com diferentes abordagens, em muitas de suas obras; são recorrentes o recurso das estruturas quartais, escalas octatônicas, diatonismo, modos eclesiásticos, escalas de tons inteiros, técnicas minimalista e pontilhista, ritmos típicos da música latino-americana, mudança constante de compassos simples, compostos e mistos e uso de momentos melódicos em contraposição às passagens rápidas.

Estruturas Quartais

As estruturas quartais, formadas pela harmonia quartal, caracterizam-se pela relação intervalar de 4^{as} entre as notas que compõem um acorde. Portanto, se o acorde for formado por três notas, admitem-se três possibilidades: sobreposições de quartas justas, uma quarta justa e uma quarta aumentada (trítone) ou uma quarta aumentada e uma quarta justa. Pode-se ainda estender esta harmonia quartal ao acrescentar outro som sendo tanto uma quarta justa como uma quarta aumentada ou ainda adicionar uma terça maior à nota mais aguda do acorde (quarta diminuta). Da mesma maneira são estruturadas as harmonias formadas por quintas - justa, diminuta ou aumentada - já que os acordes de quinta são inversões dos acordes de quarta.



Exemplo 1: Harmonia quartal

É possível notar que o compositor Ronaldo Miranda faz uso das estruturas quartais em *Festspielmusik*, bem como em muitas de suas obras, por exemplo, na *Appassionata* para violão, em *Estrela Brilhante* para piano solo e na *Toccata* para piano solo, entre outras.

Exemplo 2: Harmonia quartal no compasso 3 de *Appassionata* para violão solo de Ronaldo Miranda

Exemplo 3: Harmonia quartal no compasso 37 de *Estrela Brilhante* para piano solo de Ronaldo Miranda

Exemplo 4: Harmonia quartal nos compassos 1, 2 e 3 de *Toccata* para piano solo de Ronaldo Miranda

Escalas Octatônicas

Miranda utiliza as escalas octatônicas (escalas compostas por oito notas diferentes no campo de uma oitava) de forma recorrente em sua linguagem musical. Entretanto, este termo passou a indicar, segundo Kostka (2006, p.31), uma escala formada pela alternância de segundas maiores e segundas menores, obtendo-se, então, apenas dois modos - um que se inicia com semitom e outro com tom, o que resulta, apenas, em três escalas. Miranda trabalha também com harmonia octatônica, disposta sobre escalas específicas (escalas octatônicas), que se distancia da harmonia modal ou tonal em função de sua relação intervalar.

The image shows three musical staves, each containing an octatonic scale. The first staff, labeled 'X' in blue, starts on G4 and follows the sequence: G, A, B, C, D, E, F#, G. The second staff, labeled 'Y' in orange, starts on G4 and follows: G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff, labeled 'Z' in green, starts on G4 and follows: G, A, B, C, D, E, F, G. The scales are presented in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Exemplo 5: Escala octatônica - o primeiro exemplo formado a partir de semitom/tom, o segundo por tom/semitom e o último (única transposição) por semitom/tom

A escala octatônica “convive bem tanto com a música tonal quanto com a atonal, situando-se na fronteira entre esses dois universos e podendo orientar-se tanto em direção ao diatonismo quanto em direção ao cromatismo” (STRAUS, 2000).

Observa-se em obras de Miranda a utilização dessas escalas como, no *Tango* para piano a quatro mãos, no *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* e em *Festspielmusik*, objeto, mais adiante, de análise detalhada.

The image shows a musical score for 'Tango' for piano four hands. The tempo is marked 'Enérgico' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is in 4/4 time and starts with a forte (f) dynamic. The first two measures are highlighted with colored boxes and labeled X, Y, and Z. The labels X (blue), Y (orange), and Z (green) are placed below the piano parts. The octatonic fragments are shown in both the right and left hands of both pianos.

Exemplo 6: Trecho com fragmentos das escalas octatônicas nos compassos 1 e 2 de *Tango* para piano a quatro mãos de Ronaldo Miranda

168 **X**

Piano *mf*

Violin I *mp* pizz. *mf*

Violin II *mp* pizz. *mf*

Viola *mp*

Cello *mf*

Contrabass *mf*

172 **Z**

Piano *f*

Violin I *mf* pizz. *f*

Violin II *mf* pizz. *f*

Viola *mf*

Cello *f*

Contrabass *f*

Exemplo 7: Escala octatônica no compasso 168 e sua transposição uma terça maior acima no compasso 172 do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda

Diatonismo

Outra possibilidade encontrada por Miranda para distanciar-se do encadeamento tonal é o diatonismo. Straus (2000) explica que coleção diatônica significa “qualquer transposição das sete notas brancas do piano [...] fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental”.

Essas escalas diatônicas, bastante utilizadas na música do século XX como exemplarmente o faz Igor Stravinsky (1882-1971) em *Petrushka*, caracterizam a música pós-tonal sem a harmonia funcional e o encadeamento tradicional da música tonal. (STRAUS, 2000)

Miranda faz uso de sucessões de acordes diatônicos no quarto movimento de *Festspielmusik* e em sua *Suíte n°3*, para piano solo.



Exemplo 8: Sucessão de acordes diatônicos descendentes (clave de sol) no compasso 78 da *Suíte n°3* - I mov. para piano solo de Ronaldo Miranda



Exemplo 9: Sucessão de acordes diatônicos ascendentes (clave de sol) no compasso 74 da *Suíte n°3* - IV mov. para piano solo de Ronaldo Miranda

Modos Eclesiásticos

Quanto aos modos eclesiásticos, Miranda, por exemplo, utiliza o modo lídio em *Festspielmusik* para remeter às suspensões das escalas de tons inteiros. Em outras obras, encontram-se o seu uso com outra função como o modo dórico na *Suíte n.º3* para piano solo e o modo frígio na terceira peça das *Três Micro-Peças*.



Exemplo 10: Uso do modo Ré dórico no início da *Suíte n.º3* - II movimento para piano solo de Ronaldo Miranda



Exemplo 11: Uso do modo Fá frígio nos compassos 18 e 19 em *Três Micro-Peças - Lúdico*, para piano solo de Ronaldo Miranda

Escalas de Tons Inteiros

A escala de tons inteiros, como se sabe muito utilizada por Claude Debussy (1862-1918) ao se afastar do sistema tonal, prima pela utilização dos modos eclesiásticos em um novo contexto. O compositor (Debussy), além da escala de tons inteiros, também empregou escalas variadas da música oriental, como a escala pentatônica. Na maior parte da música de Debussy, assim como em *Festspielmusik* de Ronaldo Miranda, percebe-se um centro tonal consideravelmente presente; o que se distancia da música do século XIX é o abandono das relações tonais convencionais. (CAEF, 2009)