

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

ANA PAULA PACHECO DE S. THIAGO

CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DO
***CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS* DE**
RONALDO MIRANDA: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

FLORIANÓPOLIS-SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

ANA PAULA PACHECO DE S. THIAGO

CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DO
***CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRAS DE CORDAS* DE**
RONALDO MIRANDA: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em Música para a obtenção do grau de Mestre em
Música.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan
Póvoas

FLORIANÓPOLIS-SC

2009

ANA PAULA PACHECO DE S. THIAGO

**CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DO
CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS DE
RONALDO MIRANDA: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA**

Dissertação aprovada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientadora: Maria Bernardete Castelan Póvoas

Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas

UDESC

Membro:



Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

UDESC

Membro:



Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling

UFRGS

Florianópolis, junho de 2009.

AGRADECIMENTOS

"A gente não faz amigos, reconhece-os." (Vinicius de Moraes)

Agradeço a Deus pela oportunidade da vida.

Aos meus pais, pelo apoio constante, incondicional, amoroso, moral e espiritual que só os melhores amigos podem oferecer.

Aos queridos amigos que tem estado comigo em momentos bons e ruins, Luís Cláudio e Graziella Barros, Ana Lúcia e Marcelo Moretto, e Kitty de Oliveira. Outra vez à Luís Cláudio e Graziella Barros pelas incansáveis correções do inglês.

Agradeço em especial, a todos os músicos que participaram comigo na realização do *Concertino*, integrando a orquestra, algo que jamais esquecerei! À estas pessoas amigas que da maneira mais gentil se dispuseram a integrar a orquestra para a realização do meu recital de mestrado, tornando-o possível, muito obrigada! São eles: REGENTE: Prof. Dr. Sérgio Ferreira de Figueiredo. PRIMEIRO VIOLINO: Prof. João Eduardo Dias Tilton, Luiz Fernando S.Thiago e Cristiano Porto. SEGUNDO VIOLINO: Tammy Cittadin Soares, Izabela Köenig e Gabriel Vieira. VIOLA: Umberto Frantz Grillo, Keroll Weidner e Natasha Sieczkowska. VIOLONCELO: Ana Maria Clavijo e Alessandra de Carvalho Giglio. CONTRABAIXO: Gustavo Lange Fontes.

A Ronaldo Miranda, um dos maiores compositores brasileiros da atualidade, pela oportunidade de conhecê-lo. Foi uma imensa honra! Agradeço pela gentileza e simpatia com que me recebeu em sua residência em São Paulo, para uma longa entrevista e pela sua presença em meu recital de mestrado, integrando a banca examinadora.

Outra grande honra foi o contato com o prof. Dr. Roger Chaffin, da Universidade de Connecticut. Ele colaborou na estruturação metodológica da minha pesquisa, e se dispôs a confeccionar os gráficos. Da mesma forma agradeço à Alexander Demus, doutorando na área de psicologia da Música da Universidade de Connecticut e bolsista do prof. Chaffin, que lançou os dados em um programa que gerou os gráficos. Além do apoio fundamental para a análise dos dados, agradeço pela maneira gentil, acessível, séria e respeitosa com que me trataram e a minha pesquisa.

Ao Ivo, do Departamento de Cênicas da Udesc, que fez a iluminação do palco para o recital.

Ao Daniel (bolsista do estúdio do DMU), que se dispôs a vir fora do seu horário de trabalho para realizar a gravação do recital. Igualmente ao colega Alexandre Gonçalves que se dispôs a filmar a apresentação.

Ao querido Argeu Thiesen, do setor de informática do CEART, que fez a parte gráfica dos exemplos musicais para a dissertação.

Ao Diego, que me ajudou com os recortes de trechos em vídeo para a minha defesa.

À querida Clarmi Regis, que gentilmente fez revisão ortográfica do trabalho final.

Aos professores do PPGMUS e a minha orientadora, profa. Bernardete Póvoas, pelo trabalho durante as aulas.

À UDESC, pela oportunidade de continuar meus estudos na área da música, com bolsa de estudos o que me permitiu maior dedicação.

“Não ouço, em minha imaginação, as partes sucessivamente, mas sim, como se tudo de uma só vez. É um prazer indescritível! Toda essa invenção, essa produção, ocorre em um sonho agradável. Contudo, ouvindo o *tout ensemble* é, afinal de contas, o melhor”.
(Mozart).

RESUMO

Este trabalho consiste em um conjunto de estudos que funcionam como relatos de uma experiência de construção da interpretação do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda. Foi organizado em três capítulos sendo o primeiro uma moldura histórica tratando sobre o compositor. Do segundo capítulo consta um histórico da peça e um levantamento de aspectos de análise musical. O terceiro capítulo é um estudo que traz reflexões da pesquisadora, a partir de uma experiência de observação participante na execução da peça.

Palavras-Chave: *Concertino* – Construção da Interpretação – Ronaldo Miranda

ABSTRACT

This dissertation consists in a report of experience on the construction of the interpretation of the *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* by Ronaldo Miranda. It was organized in three chapters. The first chapter is an historical frame about the composer and his historical context. The second chapter consists in the history of the piece and a survey on aspects of musical analysis. The third chapter is a study that brings thoughts from the researcher in a participant observation experience of the piece's performance.

Keywords: *Concertino* –Interpretation's construction - Ronaldo Miranda

LISTA DE FIGURAS

	33
Figura 1: Tema A em Ré na Exposição. Primeiro Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	35
Figura 2: Tema B compassos [70]-[81]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	36
Figura 3: Seção ‘Lírico’, compassos [139]-[151]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	39
Figura 4: Primeiro elemento temático da seção de Transição. Compassos [46] a [55]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	41
Figura 5: Segundo elemento temático da seção de Transição. Compassos [46]-[55]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	44
Figura 6: Trecho da Retransição entre os compassos [166]-[170]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	45
Figura 7: Cadência atonal, compassos [101]-[110]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	48

Figura 8: Trecho modal das cordas no início da Coda no compasso [262]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	48
Figura 9: Seqüência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [110]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	49
Figura 10: Seqüência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [261]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	49
Figura 11: Seqüência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [268]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	49
Figura 12: Escala de tons inteiros, compasso [69]. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	50
Figura 13: Figuração rítmica sincopada na parte das cordas para o acompanhamento do tema A no piano. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Segundo Movimento. Parte A do Rondó. Edição impressa pela ABM, 2006.....	52
Figura 14: Figuração rítmica das cordas (colcheia e pausas) na Parte A. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	54
Figura 15: Figuração rítmica das cordas (semínima pontuada) na Parte A'. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Segundo Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.....	56
Figura 16: Acordes com superposição de quintas diminutas e quartas justas, quarta diminuta e quarta justa, quarta aumentada e quarta justa, nos compassos [52] - [54]. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	57

Figura 17: Seqüência de acordes própria da escrita do compositor entre os compassos [271] - [278]. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	58
Figura 18: Seqüência de acordes própria da escrita do compositor entre os compassos [271] e [278]. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	59
Figura 19: Desenho melódico em oitavas na mão esquerda, acompanhado de desenhos cromáticos na mão direita entre os compassos [255] e [264]. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	61
Figura 20: Escala octatônica de tom e semiton nos compassos [102] e [103]. Segundo Movimento. Fonte: <i>Concertino para Piano e Orquestra de Cordas</i> . Edição impressa pela ABM, 2006.....	63
Figura 21: Rítmicas semelhantes entre dois segmentos diferentes: um da exposição no compasso [55]-[56] com rítmica em 4/4 e outro da reexposição no compasso [213]-[214] com rítmica em 5/4.....	81

LISTAS DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Primeiro Ensaio: Primeiro Movimento. Segmentos trabalhados. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	75
Gráfico 2: Segmentos trabalhados no Segundo Ensaio. Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	77
Gráfico 3: Terceiro Ensaio: primeiro movimento. Segmentos da peça mais repetidos no terceiro ensaio. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	78
Gráfico 4: Pontos de início e parada durante os ensaios - Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	79
Gráfico 5: Número de repetições por compasso - Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	80
Gráfico 6: Correlação entre características estruturais, de inícios e finais das seções na música. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	82
Gráfico 7: Número de segmentos por ensaio: Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	84
Gráfico 8: Número de compassos por segmento de ensaio. Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	84
Gráfico 9: Número de compassos tocados por ensaio. Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	85

Gráfico 10: Segmentos tocados no segundo ensaio do grupo. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	86
Gráfico 11: Segmentos trabalhados no terceiro ensaio. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	87
Gráfico 12: Compassos de início e parada em cada compasso. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	89
Gráfico 13: média do número de repetições por compasso. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	89
Gráfico 14: Correlação: características estruturais e compassos de início e paradas dos segmentos. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	90
Gráfico 15: Número de segmentos tocados no segundo e terceiro ensaios. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	90
Gráfico 16: Média dos compassos por segmento trabalhados durante os dois ensaios. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	91
Gráfico 17: Número de compassos tocados por ensaio. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	91
Gráfico 18: Número de inícios e paradas e guias de execução compartilhados (GEC). Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	98
Gráfico 19: Número de inícios e paradas e guias de execução compartilhados (GEC). Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).....	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: estrutura formal do primeiro movimento – <i>Allegro</i>	30
Tabela 2: As seções de introdução.....	31
Tabela 3: Sinopse das mudanças de andamento do primeiro movimento.....	43
Tabela 4: Estrutura formal do segundo movimento – <i>Allegretto</i>	51
Tabela 5: Pontos levantados sobre o Primeiro Movimento.....	71
Tabela 6: Pontos levantados sobre o Segundo Movimento.....	72
Tabela 7: Cronograma de ensaios.....	73
Tabela 8: Pontos e conteúdos de referência. Primeiro Ensaio.....	76
Tabela 9: Pontos e conteúdos de referência. Segundo Ensaio.....	77
Tabela 10: Pontos e conteúdos de referência. Terceiro Ensaio.....	78
Tabela 11: Compassos menos repetidos durante os ensaios.....	82

Tabela 12: Relação entre inícios e paradas dos segmentos com os pontos da estrutura formal.....	83
Tabela 13: Correlação: início dos segmentos, repetições e conteúdos trabalhados. Segundo ensaio.....	86
Tabela 14: Correlação: início dos segmentos, repetições e conteúdos trabalhados. Terceiro Ensaio.....	88
Tabela 15: Primeiro diálogo entre solista e regente – primeiro Movimento.....	93
Tabela 16: Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Primeiro Movimento.....	94
Tabela 17: Primeiro diálogo entre solista e regente - Segundo Movimento.....	95
Tabela 18: Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Segundo Movimento.....	96

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	05
1. RONALDO MIRANDA – CONTEXTOS.....	12
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO.....	12
1.2 SOBRE O COMPOSITOR.....	13
1.2.1 O Contato com a Música e os primeiros professores.....	13
1.2.2 Formação de Nível Superior.....	15
1.2.3 Períodos de Produção - Panorama.....	20
2. O CONCERTINO PARA PIANO E ORQUESTRA DE CORDAS.....	25
2.1 HISTÓRICO DA PEÇA.....	25
2.2 ASPECTOS DE ANÁLISE MUSICAL NO CONCERTINO.....	27
2.2.1 Primeiro Movimento.....	28
2.2.1.1 Aspectos da Estrutura Formal.....	29
2.2.1.2 Aspectos do Material Temático.....	32
2.2.1.3 Aspecto Rítmico.....	43
2.2.1.4 Aspecto Harmônico.....	45
2.2.1.5 Aspecto Melódico.....	48
2.2.2 Segundo Movimento.....	50
2.2.2.1 Aspectos da Estrutura Formal.....	50
2.2.2.2 Aspectos do Material Temático.....	52
2.2.2.3 Aspecto Rítmico.....	55
2.2.2.4 Aspecto Harmônico.....	56
2.2.2.5 Aspecto Melódico.....	60
3. UMA EXPERIÊNCIA PRÁTICA.....	65

3.1 PERSPECTIVA METODOLÓGICA.....	65
3.2 DESCRIÇÃO DAS ETAPAS.....	69
3.2.1 Primeira Etapa – Antes do Primeiro Ensaio.....	69
3.2.1.1 Relato do Primeiro Diálogo com o Regente.....	70
3.2.2 Segunda Etapa – Transcrição e Análise dos Dados.....	73
3.2.2.1 Primeiro Movimento.....	74
3.2.2.2 Segundo Movimento.....	85
3.2.3 Terceira Etapa – Discussões.....	92
3.2.3.1 Relação entre o conteúdo do trabalho nos ensaios com o do primeiro diálogo.....	92
3.2.3.2 Guias de Execução - Compartilhadas entre Solista e Regente.....	97
3.2.3.3 Aplicação do método de Thurmond.....	99
3.2.3.3 Segundo Diálogo entre Solista e Regente.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	105
ANEXOS.....	109

APRESENTAÇÃO

De meu interesse como instrumentista e professora de piano pela discussão dos elementos necessários para a construção de uma interpretação musical, originou-se esta proposta de estudo, por meio do qual investiguei aspectos para a interpretação do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* do compositor Ronaldo Miranda.

Pesquisas realizadas em Programas de Pós-Graduação do Brasil, mais especificamente na subárea Práticas Interpretativas, mostram um forte interesse pelo aprofundamento no estudo com o foco em obras de compositores brasileiros. Encontra-se um número significativo de pesquisas com viés analítico e/ou musicológico, de outras, em menor número, relacionadas às questões do movimento e aspectos fisiológicos envolvidos na execução instrumental, além de pesquisas com viés pedagógico relacionadas ao ensino do piano. No entanto, embora haja reconhecida produção de obras para piano e orquestra de compositores brasileiros, nota-se a escassez de trabalhos acadêmicos voltados à investigação desse gênero musical. A partir de levantamento realizado¹, encontrei cerca de setenta e uma (71) obras do gênero, distribuídas entre a formação solista e orquestra sinfônica e solista e orquestra de câmara. Dessa forma, com este trabalho pretendo também contribuir para a ampliação da literatura específica sobre o assunto.

A escolha do *Concertino* como foco da investigação desta proposta deve-se primeiramente à identificação pessoal da autora com o trabalho do compositor e, especialmente, com sua escrita pianística. Tendo em vista o âmbito do trabalho que inclui a realização de observações e relatos, a utilização desta obra tornou-se interessante, pelo fato de ser construída em apenas dois movimentos que condensam um rico material musical; também por ser escrita para piano e orquestra de cordas e não para orquestra sinfônica ou com grande variedade de instrumentos.

Entendo a construção da interpretação como sendo uma atividade que implica, ao sujeito (s) em ação, ocupar-se de diversas tarefas que o (s) conduzirão à realização músico - instrumental. A operacionalização dessas tarefas se inicia com a escolha do texto musical, e se estende em sua posterior leitura e entendimento, estudo e conhecimento de aspectos históricos

¹ O levantamento encontra-se em anexo neste trabalho.

e de análise musical que permeiam cada obra e autor, paralelamente ao processo do estudo prático da obra no instrumento. Tal processo remete a diversas possibilidades de abordagem, na busca por soluções de questões técnico-musicais, definição e realização de cada detalhe sonoro e expressivo, concomitantes ao trabalho de memorização e, no caso da prática musical em conjunto, dos ajustes necessários para a coerência do resultado sonoro.

Para alcançar um resultado sonoro satisfatório em uma realização musical envolvendo solista, regente e orquestra, diversos fatores necessitam ser observados. Soluções interpretativas partem, via de regra, do regente, frente ao solista e à orquestra. Porém há possibilidade de solista e regente compartilharem ideias, enriquecendo a experiência para ambos.

O trabalho durante os ensaios é a continuidade do processo de construção da interpretação da obra, que terá em perspectiva a multiplicidade de entendimentos da leitura realizada pelos músicos envolvidos. Por essa razão, para os ensaios que antecedem uma apresentação, destaco a relevância do entendimento entre solista e regente sobre as ideias musicais. O diálogo, nesta pesquisa, foi uma ação proposta com esta intenção.

Para esta pesquisa, estabeleci como objetivo geral investigar aspectos da construção de uma interpretação. Mais especificamente, foram propostos como objetivos: - realizar um estudo sobre o contexto onde se insere Ronaldo Miranda; - levantar dados sobre o contexto e aspectos de análise musical do *Concertino*; - verificar e apontar aspectos da peça e do trabalho em conjunto considerados relevantes para a elaboração da mesma visando à execução, a partir de uma experiência prática vivenciada.

Na experiência prática, verifiquei e apontei aspectos da peça e do trabalho em conjunto. Com esse objetivo, fiz a observação dos ensaios para a preparação do *Concertino*, utilizando o método de observação participante². Nesta pesquisa foram abordadas questões da experiência prática pertinentes ao período anterior e posterior aos ensaios, tendo sido realizada a coleta de dados durante os mesmos.

Foi realizado um diálogo entre solista e regente, anteriormente ao primeiro ensaio com a orquestra, com o intuito de verificar se o conteúdo levantado durante o diálogo foi coincidente com o trabalhado durante a prática nos ensaios. Para isso foram registrados o primeiro diálogo e os ensaios. O conteúdo dos comentários verbais ocorridos durante os ensaios e no primeiro diálogo permitiu sua comparação. A observação dos ensaios por meio do registro dos comentários verbais foi uma das ações escolhidas para constatar os pontos

² Detalhado no terceiro capítulo.

chave trabalhados no *Concertino*. Os pontos levantados exemplificam questões advindas da prática, tendo sido importantes para o trabalho em conjunto do grupo de músicos³ em questão.

O diálogo entre solista e regente realizado antes do primeiro ensaio é aqui considerado como parte integrante do processo de construção da interpretação de uma obra do gênero piano e orquestra e essencial como primeiro meio de interação e troca de ideias. Entende-se o diálogo como a troca ou discussão de ideias, opiniões e conceitos, com vistas ao seu entendimento e solução de possíveis problemas de ordem prática.

Como base para diálogo com o regente foi utilizada parte dos estudos que vinham sendo realizados nos capítulos 1 e 2 sobre Ronaldo Miranda, a obra em foco e aspectos de análise musical a ela relacionados.

Com a intenção de apontar trechos da peça com maior necessidade de entrosamento entre solista e regente, propôs-se também realizar um levantamento de guias de execução compartilhadas entre ambos. Posteriormente a toda experiência vivenciada, foi realizado um segundo diálogo com o regente, para confirmar as questões apontadas e obter sua opinião a respeito de todo o processo.

O primeiro capítulo desenvolve um estudo sobre o compositor Ronaldo Miranda. A pesquisa foi realizada a partir de fontes bibliográficas, meio eletrônico e uma entrevista realizada com Ronaldo Miranda em setembro de 2008.

O segundo capítulo é um estudo sobre a obra em questão, o *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*, do qual constam o histórico da obra e um levantamento de aspectos de análise musical sobre a mesma. Como recurso para o levantamento de dados para este capítulo, fizeram-se a leitura de textos acadêmicos sobre a obra de Ronaldo Miranda, a análise de aspectos musicais mediante o estudo da partitura e o aproveitamento do conteúdo da entrevista realizada com o compositor, na qual ele fala sobre o *Concertino*. Do levantamento de aspectos, consta um estudo sobre o tipo de material temático, rítmico, harmônico, melódico e estrutura formal utilizados pelo compositor no *Concertino*, assim como características da sua escrita pianística encontradas nessa obra. A partir da referência sonora de execução da obra, própria, obtida por meio do estudo e execução da obra ao piano, foram destacados aspectos interpretativos relevantes para o diálogo com o regente.

³ Nominata dos Músicos: REGENTE: Prof. Dr. Sérgio Ferreira de Figueiredo. PRIMEIRO VIOLINO: Prof. João Eduardo Dias Tilton, Luiz Fernando S.Thiago e Cristiano Porto. SEGUNDO VIOLINO: Tammy Cittadin Soares, Izabela Köenig e Gabriel Vieira. VIOLA: Umberto Frantz Grillo, Keroll Weidner e Natasha Sieczkowska. VIOLONCELO: Ana Maria Clavijo e Alessandra de Carvalho Giglio. CONTRABAIXO: Gustavo Lange Fontes.

O terceiro capítulo traz considerações sobre uma experiência prática e foi organizado em conformidade com as etapas cumpridas durante a pesquisa, onde foram abordadas questões pertinentes ao período anterior e posterior aos ensaios. Da primeira etapa, anterior ao primeiro ensaio, consta o relato do primeiro diálogo com o regente. Da segunda etapa, a transcrição e análise dos dados referentes aos dois movimentos da peça. A seguir, outra parte do capítulo intitulada “Discussões” traz a comparação entre o conteúdo do trabalho nos ensaios com o conteúdo do primeiro diálogo e um levantamento dos guias de execução compartilhados entre a solista e o regente. Ainda no terceiro capítulo, encontra-se o relato de um segundo diálogo realizado entre a solista e o regente posteriormente a toda experiência vivenciada nos ensaios e apresentação pública. Foi um processo de cuidadosa observação, em uma abordagem inspirada no tipo de pesquisa realizada por Chaffin et al. (2006).

Acredito que esta pesquisa que trata da construção da interpretação de uma peça para solista e orquestra, o *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda, apresenta uma abordagem metodológica de interesse àqueles que trabalham na área de práticas interpretativas, uma vez que prevê um olhar sobre aspectos teóricos necessários à aproximação do intérprete com a obra, assim como de aspectos advindos de uma experiência prática de execução da obra. Os diferentes aspectos da peça abordados podem servir para reflexão e auxílio no trabalho de construção da interpretação do *Concertino*. Este tipo de investigação, na medida em que promove uma reflexão de interesse para a área de práticas interpretativas, pode estimular a realização de trabalhos subsequentes sobre questões da prática de uma obra do gênero piano e orquestra, do repertório musical brasileiro.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Por meio de uma observação multifacetada, o instrumentista encontra os recursos essenciais ao processo de construção de uma interpretação. São inúmeros os autores que abordam esses aspectos, Chueke (2005), Santiago (1995), Lester (1995), Berry (1987, 1989), Thurmond (1982), entre tantos outros.

Chueke (2005) fala do esforço necessário para “quebrar barreiras”, com o intuito de se estabelecer uma relação pessoal com a obra que tocamos. O processo de leitura se dá por meio de uma partitura e é determinante, segundo a autora, refazer o processo da composição que antecedeu a música impressa. A autora destaca, para isso, o papel da audição durante todo o processo de preparação e realização de obras. Afirma que a audição está presente em todos os estágios do fazer musical e cita Reimer & Wright (1992, p.321), que fazem a seguinte consideração: “o compositor ouve enquanto compõe, o intérprete enquanto toca e ambos produzem sons que outros irão ouvir”. O estágio final do processo é a apresentação pública, a qual dá evidências do que o intérprete foi capaz de ouvir da partitura. Para Blacking (1979, p.4-5) “alguns, senão todos, dos processos mentais envolvidos na composição são também requeridos para uma audição inteligente”.

Dunsby (1995, pag.18) lembra que: “[...] os músicos necessitam de um sistema de coordenadas pelo qual eles pensem sobre música de um modo geral e pelo qual eles empreendam seu treinamento e seu trabalho ou lazer”. Berry (1989, p.7), a esse respeito, fala que a atenção do intérprete à estrutura musical é válida, de fato requisito, base para fazer – e não fazer – coisas em particular na realização de peças.

Lester (1995) considera que a análise de um teórico é, tanto quanto a execução de um intérprete, apenas uma dentre as possíveis interpretações de uma obra e propõe uma interação entre a execução musical e a análise para a interpretação. Ao tratar da relação entre análise e interpretação musical, cita diversos autores cuja visão é de que esta somente ocorre quando os intérpretes seguem as informações contidas em edições ou mesmo se tornam analistas. Considera esta uma visão equivocada e afirma que “um discurso mais recíproco promoveria nosso entendimento de aspectos músico-teóricos assim como de aspectos da execução musical”. Torna-se, portanto, mais rica e abrangente a interpretação que contenha convicções advindas de uma experiência prática acompanhada de convicções alcançadas por meio da

realização de uma análise musical da partitura em questão. Todo o trabalho realizado pelo instrumentista tem por perspectiva a apresentação para o público e será desenvolvido a partir da experiência pregressa de cada músico. A qualidade do resultado de uma execução musical, segundo Sloboda, “se dá na interação de um conhecimento específico de determinada peça, com o conhecimento geral adquirido ao longo de ampla experiência musical”. (1996, p.94).

Na preparação de obras em conjunto com outro(os) instrumentista(s), o processo de construção da interpretação de uma obra musical torna-se ainda mais abrangente. As tarefas são ampliadas, com a percepção e entendimento das interconexões, com o aumento do volume do material musical a ser assimilado. Em uma realização musical de obra para solista e orquestra, por exemplo, para o entendimento global da música, cabe ao solista estudar, além da sua parte, também a da orquestra. Da mesma forma, os demais músicos precisam conhecer a obra globalmente, para poder alcançar uma concepção musical coerente. No contexto da prática musical em grupo, cada indivíduo envolvido traz consigo uma bagagem pessoal de referências e experiências musicais anteriores, que vão determinar sua primeira concepção da obra em estudo.

Entende-se que o processo de elaboração da interpretação de uma obra para solista e orquestra acontece, portanto, primeiramente a partir de um esforço individual de cada músico envolvido. Solista, regente e demais músicos preparam-se estudando a partitura e aspectos pertinentes à produção do som, antes de um primeiro ensaio. Em outro momento, em conjunto, durante os ensaios, são compartilhadas ideias musicais. Visando a concretização do objetivo comum a todos, de fazer soar uma interpretação coerente da obra, seguem-se os ensaios. Com seu conhecimento e habilidade, o regente conduzirá o grupo para a definição de uma interpretação, abordando as questões musicais que se fizerem essenciais para um bom funcionamento da peça abordada.

Davidson e King (in: WILLIAMON, 2004), discorrem a respeito de estratégias para a prática em conjunto. Explicam que o foco da atenção durante o trabalho dos músicos está, quase sempre, em alcançar fluência musical e coordenação do grupo, em busca de um resultado musical de alta qualidade em suas apresentações. Observam que, em uma realização musical em conjunto, variam muito os níveis de habilidade dos instrumentistas, mesmo entre profissionais – habilidades motoras, cognitivas e sociais, assim como o conhecimento musical – e, como resultado, a demanda de tempo para o ensaio de determinadas peças pode diferir enormemente. Não apresentam regras prescritivas de como a prática deve ser realizada, mas explicam que, quando se estiver decidindo estratégias para a prática de conjunto, devem ser consideradas questões tais como cada indivíduo envolvido, a tarefa e o contexto. Tendo-se em

vista uma coesão musical e interpessoal do grupo, é vital que cada pessoa explore além da sua(s) habilidade(s) individual e pense além de si mesmo.

Segundo os autores, para que a música seja compartilhada entre os instrumentistas e então comunicada efetivamente à audiência, dois níveis de conhecimento devem ser integrados e articulados. O primeiro é o conhecimento geral de música e social que fornece e regula as regras de execução baseada em fatores históricos, sociais e culturais (sistemas de escalas, regras expressivas de harmonia e melodia, interação sócio-cultural e práticas de execução). O conhecimento de um gênero específico é requisito para todos os tipos de prática musical, solo ou em grupo. O segundo é a familiaridade de cada integrante com a prática em conjunto. No desenrolar de um ensaio, o músico precisa processar e responder continuamente e com prontidão, demonstrando sua habilidade para lidar com questões práticas que aparecem no decorrer de uma prática de execução musical.

Algumas das maneiras pelas quais os ensaios em conjunto funcionam e como eles podem ser facilitados são assuntos abordados por Davidson e King, cujos trabalhos têm por foco conjuntos de música erudita, abrangendo de duos de piano até orquestra. Todos os conjuntos dependem do sucesso da interação entre seus integrantes. A respeito da interação, discutem como esta acontece entre os membros do grupo, seguido da análise da situação de ensaio em si (estrutura geral do ensaio e abordagens para peças individuais), assim como sobre as funções da comunicação verbal e não verbal. Sobre a troca de ideias em um ensaio, referindo-se à prática musical entre regente e orquestra, afirmam que é preciso ter muito cuidado com a comunicação verbal durante os ensaios, sobretudo em grupos maiores. Quanto maior o número de pessoas, maior a quantidade de opiniões e maiores as chances de desentendimentos. Um regente precisa ser habilidoso ao comunicar suas ideias, quer seja por meio da comunicação verbal ou não verbal. (WILLIAMON, 2004).

Raaben (2003, p.31) diz que “o objetivo central no preparo de uma obra musical é descobrir o seu conteúdo artístico. O esforço principal dos intérpretes deve direcionar-se total e profundamente no sentido de solucionar esse problema”. Para isso todo esforço é voltado, e existe uma grande variedade de métodos para abordar uma peça. Porém, explica o autor que, “enquanto o solista pode construir um trabalho na base de seu próprio método, o conjunto deve encontrar um esquema comum a todos. De modo geral, o processo de trabalho de uma obra em conjunto adquire, em muitos aspectos, outro caráter [...]”. (RAABEN, 2003, p.33).

Quando músicos tocam em conjunto, tentam sincronizar ao máximo possível notas que devem ser tocadas simultaneamente. Sobre isso Rasch explica:

Por inúmeras razões, como restrições da precisão motora humana de execução e percepção do tempo, a relativa facilidade de produção do som de um instrumento, ou entre eles, e o tempo de defasagem entre a produção do som de um executante e a percepção das notas produzidas por outros, uma perfeita sincronização não é possível em uma *performance* ao vivo. Haverá sempre um grau de falta de sincronia. Conjuntos de notas que deveriam ser simultâneas irão, na realidade, se dispersar um pouco no tempo. (RASCH, 2005, pag. 70).

Segundo Thurmond (1982, pg.18; pg.125), muitos autores tratam da análise, da técnica, e poucos tratam diretamente de questões expressivas. Thurmond faz uma retrospectiva, citando alguns autores que desenvolveram estudos sobre expressão, e fala da existência de muitos outros volumes que trazem comentários sobre o assunto fraseado e expressão. Anteriormente a Thurmond, autores como Lussy e Meier já haviam apresentado abordagens sobre agrupamento de notas.

A intenção de Thurmond ao desenvolver o método de agrupamento de notas – *Note-Grouping* – é demonstrar a importância do *arsis* no movimento expressivo da música e auxiliar professores e estudantes a alcançarem, de maneira mais rápida e eficaz, sucesso e expressão em suas execuções musicais.

Para algumas soluções interpretativas durante a execução do *Concertino*, em trechos da peça onde é necessária maior atenção para alcançar a precisão rítmica, propôs-se a aplicação do método de agrupamento de notas – *Note-Grouping* – de Thurmond (1982). Nesse método, o autor valoriza a ideia de *arsis-thesis* em detrimento de *thesis-arsis* normalmente aplicada à leitura de uma partitura. É um tipo de enfoque que, através da valorização da anacruse no ato da leitura e posteriormente ao tocar, permite o entendimento do movimento inerente ao ritmo. Desse modo, a leitura passa a prever uma questão expressiva importante, a do impulso rítmico, e a intenção ao tocar certamente se modifica:

(...) ao se executar música propriamente, com emoção e expressão, deve-se suprimir mentalmente o padrão *thesis-arsis*, enquanto estiver no processo de leitura da música, e sobrepor (outra vez mentalmente!) um grupo *arsis-thesis* para que a nota ativa ou que move (o que sempre deve ser pensado como sendo a primeira do grupo) seja seguida pela que é passiva ou de repouso – e sempre nesta sucessão! (THURMOND, 1982, pg. 60, 61).⁴

⁴ Texto em inglês: [...] If one is to execute music properly, with emotion and expression, he must *mentally suppress* the *thesis-arsis pattern*, while in the process of reading the music, and superimpose (again mentally!) an *arsis-thesis GROUP*, in order that the active or moving note (which must always be thought of as being *first* in the group) is *followed* by the passive or restful one – and *always in this succession!*

Para a aplicação do princípio de *arsis-thesis* nas ideias motivicas, que serão geradoras das frases, o autor sugere a valorização das anacruses, a observação do ritmo, da métrica, dos acentos, da maneira em que as notas se agrupam, e o posicionamento das barras de compasso. Após o domínio da ideia de agrupar notas, devem-se coordenar motivos, frases e sentenças em um todo que faça sentido. (THURMOND, 1982, pg. 62).

Na leitura da música impressa, é clara a colocação das barras de compasso mostrando a subdivisão dos tempos e não dos motivos:

O uso de *note-grouping* resulta em tocar “fora do tempo” ou “entre os tempos”, desde que o verdadeiro motivo ou grupo de notas consiste da última parte de um tempo mais a primeira parte do próximo. (THURMOND, 1982, pg.62).⁵

Para sua utilização na realização de música em conjunto, outra observação de Thurmond com relação ao tempo é essencial:

Mesmo sendo “graduado” na leitura e entendimento de padrões métricos, é necessário estar atento ao tempo para poder participar de qualquer fazer musical em conjunto. O resultado é a consciência de todas as partes dos tempos e do pulso no compasso, enquanto ao mesmo tempo intencionalmente se toca os grupos de notas “entre os tempos” para “dar vida” à música e expressar a emoção que se tenta transmitir à plateia. (THURMOND, pg.62).⁶

Para o autor, a expressividade em uma execução musical é alcançada por meio de um entendimento do fraseado, que é elaborado mediante a determinação dos agrupamentos de notas. Para o entendimento do ritmo, é necessário perceber o movimento contido em suas figurações. Explica que há sempre um movimento gerador, *arsis*, que é a ação, e um repouso, *thesis*. Para todo *thesis* há uma *arsis* anterior – mesmo num motivo tético onde, então, se imagina o *arsis* anterior. A ideia de movimento, portanto, é criada no agrupamento das figurações rítmicas sempre partindo de *arsis* (anacruse) e levando em conta seu inerente caráter motivico.

Chaffin et al. (2006), relatam a observação de ensaios de músicos, em experimentos que demonstram a importância da troca de ideias durante os ensaios. Os relatos incluem

⁵ Texto em inglês: The playing of note groups actually results in one playing “off the beat” or “between the beats”, since the true motive or note group consists of the latter part of one beat plus the first part of the next.

⁶ Texto em inglês: Even though one has “graduated” from reading and thinking metrical patterns, it is still of course necessary to be aware of beat and pulse of the meter, while at the same time purposely playing note groups “between the beats” to make the music “come alive” and express the emotion one is trying to convey to the audience.

comentários verbais dos músicos em duas sessões de prática individual e de dois ensaios em conjunto, no início e no final do ensaio. Nas sessões individuais, os músicos começaram identificando características da música que serviram como guias de execução. Nas sessões conjuntas, algumas dessas características foram transformadas em referências compartilhadas que puderam ser usadas para coordenar suas ações. Os comentários dos músicos mostram como eles resolveram diferenças em suas conceitualizações da estrutura de composição da peça e como coordenaram seu fazer musical através das referências compartilhadas para a execução.

A meta do estudo foi levantar evidências adicionais para o uso de guias de execução por músicos experientes e examinar o seu uso em ensaios. Chaffin sugeriu que os músicos trabalhassem juntos num fazer musical colaborativo usando guias de execução para coordenar as ações de um com o outro, assim como usá-las como ponto de referência para suas execuções individualmente. Ao passo que alguns guias foram específicos para cada músico individualmente, outros foram compartilhados. Considerou Chaffin que, estando certo de que os músicos usam guias de execução compartilhadas para coordenar suas ações, então os comentários de uns com os outros durante os ensaios em conjunto deveriam permitir acompanhar o processo no qual estes guias são identificados e negociados. Os pesquisadores observaram a preparação da peça por solista, regente e pequeno conjunto instrumental. A coordenação foi necessária, segundo Chaffin, entre solista e regente e entre solista, regente e músicos instrumentistas que formavam o conjunto. Foram descritos os comentários feitos para a câmera em suas sessões de prática individual e um com o outro em sessões de ensaio conjunto com o objetivo de acompanhar o desenvolvimento dos guias de execução individuais e compartilhadas. Dessa forma, foi introduzida uma inovação metodológica, ao serem usadas informações dos músicos sobre a localização dos guias de execução, feitas após a última execução, para identificar comentários feitos antes na prática sobre estes mesmos locais. Os comentários identificados trouxeram considerações sobre os tipos de características musicais selecionadas como guias de execução e a maneira como foram selecionadas. Para a observação das mudanças nas ideias dos participantes durante o período de ensaio, foi feita a análise dos comentários realizados durante os ensaios solo e em conjunto. Um dos autores, Ginsborg, ao ler as transcrições dos ensaios, identificou 50 tópicos de comentários e os agrupou em 5 amplas categorias adaptadas das que foram utilizadas por Chaffin em 2002: básico, estrutural, interpretativo, metacognição e performance (incluindo memória).

Foi com base na leitura dos textos dos autores anteriormente citados que esta pesquisa foi planejada e desenvolvida.

1. RONALDO MIRANDA - CONTEXTOS

Com o objetivo de colocar o *Concertino* em uma moldura de informações históricas, consta deste capítulo um panorama sobre a época em que Ronaldo Miranda realiza sua formação, na década de 1960-70, e inicia sua vida profissional como compositor, no final da década de 70. A bibliografia a respeito de Miranda, em livros publicados, ainda é escassa. No entanto, já existe um considerável número de trabalhos acadêmicos que têm como foco sua obra ou aspectos dela. A principal fonte de informações para este estudo foi uma entrevista concedida especialmente pelo compositor, realizada em São Paulo, em setembro de 2008. Há também informações obtidas na transcrição dos registros da conferência realizada pelo compositor em Florianópolis, em novembro de 2008, intitulada “*Ronaldo Miranda: O Compositor Fala Sobre sua Obra*”.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

O panorama da música brasileira no final da década de 1970 apresenta-se diversificado, já que era amplo o leque de opções estéticas e de linguagem. Embora tenha seguido uma formação considerada rigorosa e tradicional, Miranda teve também a oportunidade de conhecer novas linguagens no decorrer de seus estudos, ouvindo sempre a música dos compositores mais contemporâneos, fato este que o estimulou a inovar em sua própria linguagem.

Ronaldo Miranda começou sua atuação profissional escrevendo obras atonais e, da década de 80 até os dias atuais, vem inovando em seu trabalho, experimentando a mistura de linguagens e, por essa razão, caracterizando-se como um compositor eclético.

No panorama do Rio de Janeiro, dentre os compositores que circulavam pela Escola de Música da UFRJ no mesmo período, estavam Ronaldo Miranda (1948), Ricardo Tacuchian (1939), David Korenchandler (1948) e Marisa Resende (1944). Estes compositores, de uma mesma geração, se destacaram e alcançaram a maturidade na década de 80. Em São Paulo, na

década de 70, compositores como Mário Ficarelli (1937) e José Antônio de Almeida Prado (1943) já estavam produzindo. (Crowl, 2004) ⁷.

1.2 SOBRE O COMPOSITOR

Trato a seguir da trajetória de Ronaldo Miranda desde seu período de formação até o final do ano 2008.

1.2.1 O Contato com a Música e os primeiros professores

Ronaldo Miranda nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Seu primeiro contato com a música aconteceu aos seis anos de idade, aos treze passou a estudar mais formalmente. Sua família queria que estudasse piano, mas seu interesse era aprender acordeom, instrumento em voga por volta dos anos 50. Estudou acordeom pelo método de Mário Mascarenhas que, segundo o compositor, oferecia boa formação teórica inicial.

Relembrando o tempo de infância conta:

Tinha um piano em casa, um velho Gaveau, e a família, quando eu tinha seis anos de idade, me estimulava a começar a estudar piano. Como todo menino é do contra, eu não quis. 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 acordeom. 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 acordeom. 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).

Dessa época, em um momento de retrospectiva de sua formação musical, Ronaldo Miranda fez referência à professora de teoria musical, Maria José Pinkos, de quem considera ter recebido uma excelente base.

Ao concluir o período de estudos de acordeom, estava muito adiantado quanto a teoria, mas nada sabia do piano. Dos 12 para os 13 anos deparou-se com a seguinte situação: havia

⁷ Disponível em: <<http://www.harrycrowl.mus.br>>. Acesso em: 10/04/2009.

aprendido acordeom, instrumento para o qual a leitura da partitura é realizada por meio de baixo cifrado para a harmonia e, para a melodia, na clave de sol. Por essa razão, não sabia ler no sistema de pautas que contém duas claves, a de sol e a de fá, comumente utilizadas para o piano, e precisava desenvolver a habilidade da mão esquerda, tanto quanto a da mão direita para a execução ao piano. Ainda não tinha a leitura nem a técnica nem independência de mãos.

[...] a minha mão esquerda era dura e tocava na posição do acordeom, não estava no formato do teclado. Então eu tive que procurar uma professora de piano – fui para a Escola de Música da UFRJ, fazer o curso técnico - uma grande coisa que a escola tem, além da graduação, tem o curso técnico, preparatório, desde aquela época, até hoje, a escola tem uns 1.200 alunos. (Miranda, 2008).

Ingressou na Escola de Música da UFRJ, no curso prévio à graduação, para estudar com a professora Hilda Reis, também compositora. Foi aceito para o último ano de teoria musical, pois na escola de acordeom já havia aprendido a notação musical e teve treinamento em ditado e ritmo. Na Escola de Música da UFRJ, foram seus colegas de turma Marcilda Clis, Jorge Antunes e Lia de Sá, todos já muito adiantados em seus estudos de teoria e de instrumento musical.

A Hilda me ensinou tudo o que ela podia. Depois tive que prosseguir os estudos. Eu já estava com 13, 14 anos, indo para o segundo grau na escola, mas não estava perto de ir para a universidade. Ela me disse: você tem que arranjar uma professora de piano! (Miranda, 2008).

Foi pelo estímulo da professora Hilda que Ronaldo Miranda procurou Ruth Serrone, uma professora especialista em preparar os alunos para ingressar no curso superior da Escola de Música. Miranda conta: “a seleção aconteceria em dois meses [...] a Ruth me preparou em menos de seis meses. O repertório era uma invenção a duas vozes (e isso era para o segundo ano técnico) uma peça brasileira, um estudo de Czerny”.

Tendo sido aprovado na seleção de ingresso para a Escola de Música da UFRJ, pôde escolher a professora com quem gostaria de estudar. Prosseguiu então seu estudo com Dulce de Saules, que considera ter sido uma professora excelente e com quem permaneceu por longo tempo.

[...] é a quem eu devo essa técnica e esse conhecimento do piano que eu te falei, que foi importante para escrever tudo o que já escrevi para piano. O *Concertino*, o *Concerto Grande* etc. Ela era fantástica, era de uma família de músicos. A irmã dela, Marieta de Saules, foi professora da Marisa Rezende, compositora também. Nós nos conhecemos depois. Aí fomos saber que havíamos estudado na mesma linha. A Dulce deu aula para Linda Maria Cubala, Carmem Adnet, que foi mulher do Hans Graff, pianista vienense, pra muita gente. Pra mim foi uma descoberta no instrumento, uma maravilha. (Miranda, 2008).

Quando ingressou na Escola Nacional de Música, já sabia ler e escrever música e logo se mostrou apto para começar os estudos de harmonia. Porém, embora tivesse razoável conhecimento de teoria musical, nesse momento de sua formação encontrava-se defasado quanto à técnica pianística. Teve que interromper seus estudos de teoria musical por um período de três anos em função da defasagem que havia entre seu conhecimento nesta disciplina e o do piano. Ele conta:

Tive que ficar de castigo na parte teórica por uns três anos, porque só no antigo quinto ano do técnico do piano é que se passava para o que hoje é a graduação. O quinto ano técnico é hoje o primeiro da graduação. Então naqueles três anos que corresponderam mais ou menos aos seis anos do colegial, eu fiquei me adiantando no piano, pra poder depois seguir meus estudos de harmonia. Porque a teoria eu já tinha acabado. Mas eles não deixavam que o aluno prosseguisse nos estudos teóricos, se ele não tivesse no instrumento a base correspondente. Então eu fiquei três anos na escola sem poder fazer mais nenhuma matéria teórica, só aprendendo e me dedicando ao piano. Paralelamente eu estava fazendo meu segundo grau no colégio Santo Inácio, do curso clássico e estudando piano com a Dulce. (Miranda, 2008).

Após três anos estudando piano com Dulce de Saules, tornou-se apto a ingressar no curso de graduação. A partir desse momento, pôde dar prosseguimento aos estudos de harmonia.

1.2.2 Formação de Nível Superior

A história acadêmica do compositor na Escola de Música abrange um longo período, durante o qual concluiu dois cursos de graduação e um mestrado. Escola de longa tradição, no final da década de cinquenta, contou no quadro docente com alguns dos mais destacados músicos e compositores brasileiros como: Francisco Mignone (regência), Lorenzo Fernandez (harmonia), José Siqueira (composição), Oscar Borgeth (violino), Iberê Gomes Grosso (violoncelo) e Arnaldo Estrela (piano).

Durante o Bacharelado em Piano, Miranda continuou estudando com Dulce de Saules. O compositor fala sobre sua professora de piano:

Dulce era aquela professora maravilhosa. Neta de um pianista chamado Alfredo Bevilacqua - parente do Otávio Bevilacqua, que foi crítico de música do governo - Alfredo foi um grande pianista, acho que ele foi...não sei se aluno do Oswald. Foi um pianista muito importante, formou muita gente naquela escola, muito importante. A filha dele, Julieta de Saules, era pianista e elas, as netas, Dulce e Marieta, também. Hoje eu vejo o quanto ela contribuiu para eu poder, enfim, tocar e compor. (Miranda, 2008).

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

Também ao compor para outras formações instrumentais e vocais, Miranda utiliza o piano:

Isso é muito importante, eu acho o piano ótimo para compor. Qualquer coisa que eu faço: quarteto, orquestra, coro, sempre vou para o piano. Gosto de trabalhar em contato com o som. Eu não preciso do piano, por exemplo, se eu fizer uma grade orquestral e depois for orquestrar. Aí eu já tenho a música na cabeça, não preciso mais. Mas o primeiro contato, harmônico, melódico, para experimentar os temas, gosto de tocar no piano e ir anotando. (Miranda, 2008).

Miranda estudou harmonia e análise com Hércio Soares e composição com Henrique Morelembaum. Na época em que fazia o curso de composição, Ronaldo Miranda perdeu o pai, que faleceu por enfarto fulminante. Por essa razão, aos dezoito anos de idade, necessitou trabalhar para sustentar a família, interrompendo o curso de composição durante algum tempo. Nesse período começou a trabalhar no Jornal do Brasil, local em que seu pai trabalhou até falecer. Só mais tarde retornou ao curso de composição, concluindo-o em 1976.

Ronaldo Miranda trabalhou no Jornal do Brasil (JB) durante dezenove anos, de 1966 até 1985. Inicialmente foi responsável por um departamento de promoções culturais. O JB era um jornal influente e investia na promoção de eventos culturais nas áreas do cinema, artes visuais e música. Nos anos sessenta, era o jornal mais forte do Rio de Janeiro e o mais influente do ponto de vista intelectual. Depois de oito anos trabalhando nesse jornal é que, paralelamente à função anterior, começou a escrever crítica. Iniciou-se na função trabalhando sozinho e, posteriormente, em equipe, dividindo a tarefa com Luiz Paulo Horta e Edino Krieger. Trabalhou como crítico de 1974 a 1982. Mais tarde voltou a escrever,

esporadicamente, como “*free-lance*”. O fato de ter feito a crítica musical por muitos anos foi enriquecedor para a formação musical do compositor. Ele conta que ouvia muita música, de todo tipo. Em viagens, ou no Rio de Janeiro: “Então ouvi George Crumb, Mauricio Kagel, mesmo não sendo a minha linguagem, era importante ouvir. Isso ampliou muito os horizontes”. (Miranda, 2008).

A formação de Ronaldo Miranda na Escola de Música da UFRJ foi bastante rigorosa e tradicional. Isso se deve ao fato de que a Escola tentava adequar seu currículo ao modelo europeu.

José Siqueira (1903-1985) foi aluno de Francisco Braga e exerceu a função de professor de composição na Escola de Música da UFRJ. Na época em que Ronaldo Miranda ingressou no curso de composição, Siqueira foi aposentado compulsoriamente. Ele foi um dentre os professores aposentados à revelia em função do regime militar. O fato político que marcou aquela época foi o Ato Institucional número 5 (AI5) que o regime militar decretou, concedendo poderes ao presidente para demitir funcionários públicos. Miranda conta: “[...] foi circunstancial, ele estava na ativa em 1969, lecionando composição e então aconteceu aquele episódio político, do AI5. Naquela época vários professores foram aposentados compulsoriamente, entre eles o José Siqueira”. (Miranda, 2008).

Após a saída de José Siqueira do cargo de professor de composição na Escola, houve um movimento por parte dos alunos, para que Morelembaum, seu assistente na época, assumisse o cargo de professor de composição. Por essa razão, Ronaldo Miranda estudou composição com Henrique Morelembaum.

Morelembaum já era professor de harmonia, contraponto e fuga, e então pediram que ele acumulasse as funções, como professor de harmonia, contraponto e fuga e também de composição. Ele ficou com esse encargo. Eram três anos de harmonia, contraponto e fuga mais três de composição. Mas como era uma turma seleta, ele concordou. Trabalhava com Murilo Santos, e o Murilo era assistente dele. No início, assistente para as classes de harmonia, contraponto e fuga e posteriormente também para as de composição. Eu, quando comecei a dar aula, anos mais tarde, em 1984, bem depois, 22 anos depois, comecei como assistente do Morelembaum. Logo depois assumi as turmas. (Miranda, 2008).

O período de estudos de formação superior foi considerado pelo compositor como “um grande salto”. Durante a entrevista, comenta que os professores Hércio Soares e Henrique Morelembaum marcaram sua vida, impulsionando-o. Sobre Hércio Soares, que ministrava o curso de harmonia e morfologia Miranda conta: “eu fui parar nas mãos de um professor de

harmonia e morfologia excelente. Era extremamente rigoroso com relação à disciplina... Mas ele era excelente, e me fez despertar”.

Segundo Miranda, Hércio Soares foi um professor que percebeu o talento em seus alunos. Em sua turma estavam Cirlei de Holanda, também compositora, Miriam Rocha Pitta, Ida Cuba, Vanda Bellard Freire. “Eram os melhores alunos da turma, na parte teórica, e ele viu quem tinha um potencial.” Ao perceber o talento de seus alunos no curso de harmonia e morfologia, Hércio Soares os estimulou a cursar composição. “Todos nós fomos fazer composição porque ele disse que a gente tinha que fazer.” (Miranda, 2008).

Conta Miranda que as aulas de Soares eram completas, não somente com relação ao ensino da harmonia como também ao estudo de análise. Seguiu a linha de análise tradicional da “escola alemã e ligada à teoria da Gestalt, menos preso ao detalhe e mais à forma, diferente da linha do Conservatório de Paris”. Segundo manifesta Miranda, foram cinco anos muito produtivos de estudos, dois deles no curso de composição, visto que analisaram peças do Álbum para Juventude de Schumann, depois passando pelas sonatas de Mozart, o Cravo Bem Temperado de Bach inteiro e todas as sonatas de Beethoven. Conta ainda que, ao final do curso, ainda na graduação, também trabalharam um pouco sobre sinfonias de Schubert e quartetos de Haydn.

Durante o mestrado, analisaram: “em um ano todas as sinfonias de Beethoven, menos a oitava e a nona. Depois, no outro ano, o Messias de Haendel e Don Giovanni de Mozart. Um exemplo de uma ópera clássica padrão e um exemplo de um oratório padrão”. Paralelamente a isso, o professor Hércio Soares “trabalhava durante as aulas alguns processos de composição”.

[...] Pediu que fizéssemos alguns temas com variações e algumas canções. Algumas das canções dessa época permanecem no meu repertório, como *Retrato*, *Soneto da Separação*. Foram compostas nessa disciplina, nessa classe. Foi no curso de composição, mas não era a disciplina de composição. Ainda estava fazendo harmonia, contraponto e fuga com o Morelembaum, mas Hércio ia mexendo nessa parte e saiu isso. Assim como outras coisas que saíram com o Morelembaum e ficaram. Engraçado, da minha parte de composição com o Morelembaum ficou a *Suíte III* para piano e um prelúdio e fuga pra quarteto de sopros, pouca coisa, não muito. Digamos que, no total, uma meia dúzia de obras. (Miranda, 2008).

Morelembaum foi outro professor de grande importância em sua formação. Ministrou aulas de harmonia, contraponto e fuga e composição. Segundo relata Miranda, o professor os estimulava a ouvir música: “Ouvíamos o festival da Guanabara, Pendereki, Luciano Berio,

Britten, ouvíamos de tudo. Quando aparecia no Rio, porque as gravações eram mais raras”. (Miranda, 2008).

Hélcio deu aquele impulso para a composição. Depois, o Morelembaum foi muito importante porque, ele deu um excelente curso de harmonia, contraponto e fuga, e com relação à composição, nos deixava bem livres. Exigia muito trabalho e deixava a gente bem livre. Ele não mexeu na minha linguagem, dizendo ser muito tradicional ou não, ao contrário, mexeu muito pouco. Mas estimulava o uso de novas linguagens. Tentava “abrir a cabeça dos alunos” para a música do século XX, mas não obrigava a compor serialmente, aleatoriamente, ou assim ou assado. (Miranda, 2008).

Ainda estudante, Ronaldo Miranda teve contato com Michel Philippot, compositor francês que, por um período, ministrou aulas na UNIRIO, no Rio de Janeiro:

O contato com Philippot foi rapidíssimo, no Rio de Janeiro. Ele esteve uma época na UNESP em São Paulo. Depois foi para o Rio e nós fizemos algumas aulas com ele. Lá conheci sua esposa, Anna Stella Schic, pianista brasileira que mora na França e foi grande intérprete de Villa-Lobos. Éramos um grupo de estudantes e fizemos uma espécie de *about* com ele, durante cerca de três meses. Ele morava na Morada do Sol e nós nos organizávamos, íamos lá, e fazíamos alguma coisa. (Miranda, 2008).

Miranda considera ter recebido uma ótima formação técnica durante o período de estudos na UFRJ. Estudou contraponto usando diferentes claves, em uma abordagem rigorosa de fuga devido ao fato de que o ensino oferecido aos alunos era “adaptado do modelo do Conservatório de Paris”. Durante o período em que cursou composição na UFRJ, sentia-se defasado em relação ao contexto da música contemporânea. Em 1968, quando começou o curso, percebeu que o que ouvia nos festivais e nas Bienais era a vanguarda polonesa dos anos sessenta (Penderecki) e também Berio, Boulez e Dallapiccola. Na época em que realizava sua formação musical, até mesmo o entendimento da obra de Lutoslawski, compositor não tão contemporâneo na linguagem, parecia distante. O que hoje em dia soa para ele bastante natural, como Stravinsky e Bartók, naquele tempo era ainda difícil de compreender. O compositor não se sentia, por essa razão, preparado para escrever em tais idiomas.

Foi Morelembaum quem, segundo Miranda, ajudou-o na ampliação de sua visão em direção à música contemporânea, estimulando-o a compor em novas linguagens como, por

exemplo, a serial. Conta um episódio, no qual o professor lhe deu temas bem contemporâneos para a realização de variações e insistiu para que trabalhasse neles, mesmo não estando à vontade, explicando que depois de compor em vários estilos e formas durante o curso, incluindo música serial, ele poderia encontrar seu próprio caminho.

Com exceção do doutorado na USP, os cursos de Miranda foram realizados na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, onde concluiu o Curso de Graduação em Piano em 1970 e o de Composição em 1976. Posteriormente, cursou Mestrado, concluído em 1987, em Música na área de composição, na mesma Universidade. Sua dissertação, intitulada *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra* foi orientada pelo compositor Saul Herz Morelembaum. Mais tarde, em 1996, alcançou o título de Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – USP, sob orientação do professor Eudinyr Fraga, tendo defendido a Tese intitulada *Dom Casmurro, uma Ópera: A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadiano*. Além dos cursos na área de música, concluiu também a graduação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1973). Atualmente é Professor Doutor MS-3 da Universidade de São Paulo - USP.

Ainda na área da música, Ronaldo Miranda trabalhou na Funarte e como diretor da Sala Cecília Meireles que são instituições que fomentam e/ou promovem eventos de alto nível artístico-cultural.

1.2.3 Períodos de Produção – Panorama

O conjunto de obras de Ronaldo Miranda pode ser classificado em quatro períodos com características distintas de tendências musicais mais marcantes em sua trajetória como compositor. (Soares, 2001; Corvisier, 2007; Miranda, 2008).

Segundo Soares (2001 pag. 10):

O primeiro período, entre 1969-1977, compreende as peças de juventude, sua produção acadêmica enquanto aluno da UFRJ, caracterizado pela presença de procedimentos harmônicos e modais, ligados às tradições da música ocidental. O segundo período entre 1977-1983, no qual explora o atonalismo livre. O terceiro, a partir de 1984, caracteriza-se pelo uso do neotonalismo e o período a partir do início dos anos 1990, marcado pelo ecletismo e consolidação da sua linguagem, apresenta a liberdade no uso de procedimentos musicais como pontilhismo, minimalismo, livre atonalismo e neotonalismo. É como uma síntese de todas as suas linguagens anteriores. Dentro de uma mesma obra é possível encontrar diferentes procedimentos.

Embora a classificação aponte características de linguagem mais marcantes em cada período, isso não significa a exclusão ou impedimento do uso de outras linguagens concomitantemente.

Em 1976, depois de concluir o curso de composição, Miranda já tinha algumas peças do período de formação, como algumas canções e peças para piano, nenhuma das quais ele considerava realmente significativa para seu futuro como compositor. Eram pequenas peças, criadas sem preocupação com inovações de linguagem.

Eu comecei a compor, em uma primeiríssima fase, ainda nos bancos da escola, mas daquela época sobraram só algumas canções para canto e piano, uma *suíte* para piano, e um pequeno quarteto e sopros [...] Então eu vejo que daquela época muita coisa eu guardei na gaveta ou joguei fora. Uma sinfonia, uma sonata, várias peças seriais, duas *suítes*, só a terceira que eu acertei! Era época de começar a compor. Mas apenas as *canções* que compus naquela época, com 21 anos de idade, é que acertei. *Retrato*, *Cantares*, *Soneto da Separação*, que foram compostas em sala de aula, mas ficaram no repertório. São muito cantadas. Tudo meio modal, brasileiro, sem maiores preocupações de linguagem.

O compositor explica que constam de seu catálogo, atualmente, poucas obras do seu período de formação. “Permaneceram desta época, uma *suíte* para piano, o *prelúdio e fuga* para quarteto de sopros e algumas *canções*”. Com exceção de *Cantares*, as *canções* foram compostas durante as aulas de Hércio Soares. Sobre elas conta o autor:

Uma delas foi composta fora do curso, *Cantares*. Ficou na gaveta, foi feita mais como uma música popular, e depois fiz um arranjo para música antiga, para coro. A letra é de um poeta baiano, Walter Mariani, que eu conheci através de um primo que trabalhava em uma agência de publicidade. Mas ele sumiu. Nós queríamos autorização de texto, essas coisas, e ninguém acha a família dele. Depois fiz *Retratos* de Cecília Meireles, *Soneto da Separação* do Vinícius, *Segredo* do Carlos Drummond de Andrade, tudo dessa época, de 1969, essas primeiras canções.

Como aluno de piano, fez uma *suíte* para piano, a primeira, que não coloca no catálogo. Mais tarde, já aluno de composição, fez a segunda e a terceira *suítes* para piano que estão no catálogo:

Da primeira *suíte* eu tirei um prelúdio e a fuga. Usei separado em um concurso em Ituiutava. Há pouco tempo refiz essas peças para colocar nos níveis de faixa etária para um concurso [de piano]. O que aconteceu é que eu não tinha peça fácil, tinha peça difícil ou muito fácil. Minhas filhas estudavam piano e eu fazia pecinhas para elas, solo ou a quatro mãos. Então eu tinha ou peças muito elementares ou super difíceis. Resolvi então fazer uma peça de nível médio. O *prelúdio e fuga* para quarteto de sopros foi composto durante o curso. É uma peça curta e simples.

Ao vislumbrar um futuro como compositor, Ronaldo Miranda começou a olhar para um idioma mais contemporâneo, compondo novas peças. Sabia que para levar adiante sua carreira, precisaria traçar novos planos. Inaugurou então uma nova fase na composição na qual explora o livre atonalismo. Acreditava que essa seria a linguagem mais condizente com seu tempo e, para que pudesse entrar no mercado da área, com as exigências do meio musical. Foi nesse período que o compositor se lançou em concursos de composição, estando certo de que não haveria outra maneira de mostrar a sua música.

[...] então pensei: vou inaugurar uma fase atonal e vou para as Bienais de Música, vou botar minha música pra girar. Não vejo outra maneira. Pra ter uma carreira de compositor, hoje, preciso me puxar um pouco pro meu tempo. Eu estava achando que comecei a compor de uma maneira muito conservadora. Então, inaugurei uma fase atonal na minha vida que vai até 1983,84, sete anos. Então comecei a fazer concurso e a ganhar concursos, até que as pessoas começaram a encomendar as obras e eu não precisei mais do concurso para aparecer. Era um pouco difícil naquela época veicular a própria obra.

Em 1977, obteve o primeiro prêmio no Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, na categoria de Música de Câmara com a peça *Trajatória*, para soprano, flauta, clarinete, piano, violoncelo e percussão (xilofone e vibrafone), e regente. Esse prêmio impulsionou a carreira nacional do compositor. Depois dessa premiação passou a escrever mais regularmente. Inúmeros outros prêmios⁸ vieram nos anos que se seguiram, assim como diversas encomendas musicais.

Outra peça significativa do período é o duo de flautas *Oriens III*, de 1977. É uma peça considerada muito importante pelo compositor e, segundo relata, foi o impulso para sua carreira internacional:

Essa peça me deu uma grande alegria. Ela foi selecionada pra representar o Brasil em Arhus, na Dinamarca, em um grande festival, o *World Music Days*. Tenho um grande carinho por essa peça porque foi a que me impulsionou, depois da *Trajatória*, em minha carreira internacional. Ela me deu o primeiro Prêmio neste Festival Internacional na Dinamarca. A *Trajatória* já tinha me dado a Tribuna da UNESCO. Mas *Oriens* foi escolhido por um júri internacional. [...] eu fiquei boquiaberto quando soube. Tinha muita gente importante concorrendo no mesmo ano. Nesse Festival de Arhus, estavam os papas da música contemporânea, seja como intérpretes ou compositores. Lutoslawsky, Stockhausen, Elliot Carter, os franceses todos, Tristan Murail, Steve Reich [entre outros]. Italianos, russos, poloneses, tchecos, gente do mundo inteiro. Tinha gente muito boa. E tocando estava o Artist Quartet, diversos músicos maravilhosos. Houve concertos fantásticos. Eu não acreditava que aquilo pudesse ser realidade. Isso foi em 1983, eu tinha 35 anos. Foi minha primeira viagem à Europa. Foi muito bom ver a dimensão que a minha música podia ter.

⁸ Ver lista de prêmios em Anexos.

Também se destacam do período atonal, outras peças como: o *Concerto para Piano e Orquestra*, *Tocata* (para piano), *Imagens* (clarineta e percussão), *Lúdica I* (para clarineta solo), *Prólogo*, *Discurso e Reflexão* (piano solo), e *Recitativo, Variações e Fuga* (violino e piano). A peça *Momentos*, para violoncelo solo, apesar de ter sido escrita durante o período neotonal, é completamente atonal.

O terceiro período de composição, a partir de 1984, caracteriza-se pelo uso do neotonalismo. O compositor explica:

Neotonalismo significa um novo tonalismo, um novo consonantismo, novo romantismo. Os nomes são vários, em inglês e português. Os americanos falam em New Consonance, New Tonal Music, New Romanticism. Isso varia um pouco, depende ao que você está se referindo. Se está se referindo à música do Philip Glass e Steve Reich vai ter uma conotação, se estiver se referindo à fase neorromântica do Krzysztof Penderecki vai ter outra, se for ao Arvo Pärt outra, se é à minha música vai ter outra. Há quem prefira chamar de pós-moderno ou quem ache que essa não é uma boa classificação, mas, aí já entram outras implicações filosóficas, literárias, mas, eu considero como uma nova postura em relação à consonância. Não se está mais preocupado em ficar fora da tonalidade. Há polos e eixos tonais. As harmonias também não são mais aquelas como eram no romantismo. Não aquele I-V-I.

Este período foi inaugurado em 1984 com a peça *Fantasia para Saxofone e Piano*. Destacam-se neste período peças como o *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*, *Estrela Brilhante* (para piano solo), *Appassionata* (para violão solo), *Variações Sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros* (para quinteto de sopros), dentre outras.

No período atual, a partir do final dos anos 90, sua obra caracteriza-se pelo ecletismo no uso da linguagem, quanto à utilização de diferentes técnicas dentro de uma mesma peça assim como no fato de compor peças em diferentes linguagens na mesma época.

A partir de 97 mais ou menos, eu comecei a misturar as duas fases, atonal e neotonal. Fiz um Trio chamado *Alternâncias*, pra piano violino e violoncelo, que exemplifica muito bem isso. Ali tem de tudo, um pouquinho de pontilhismo, um pouquinho de serialismo, de neorromantismo, de minimalismo, por isso que eu chamei de alternâncias mesmo. Tudo isso misturado, mas com certa unidade. [...] estou mais livre pra compor, acontece de conviver peças mais contemporâneas e peças mais tradicionais, e componho no mesmo período.

Desse período, algumas peças exemplificam as diferenças no uso da linguagem: as *Três Micro Peças* (para piano), mais contemporâneas na linguagem, e a *Sinfonia 2000*, peça mais tradicional. Sobre as *Três Micro Peças*, o compositor fala:

Três Micro Peças para Piano são dessa fase mais livre, em que eu misturo os estilos. Mais contemporâneas na textura. Tem tipo um improviso, um recitativo na primeira, bem contemporânea, depois uma coisa mais lírica na segunda e esse espírito de tocatina na terceira. É uma forma ternária, mas tem essa linguagem bem lúdica mesmo de uma tocatina.

A *Sinfonia 2000* foi encomendada pelos 500 anos do Brasil. Miranda conta que além dele, outros quatro compositores receberam encomendas do Ministério da Cultura para compor obras em homenagem: Edino Krieger, Almeida Prado, Jorge Antunes e Egberto Gismonti. Sobre a *Sinfonia 2000* ele explica:

Ela tem três movimentos. O primeiro chama-se *Solene e Lírico*, é uma forma sonata, bem tradicional, mas do meu jeito, o segundo é um scherzo que se chama *Lúdico* também e o terceiro é um *Tema com Variações*, onde eu peguei uma música do folclore brasileiro e fiz variações em cima. Esse lúdico então tem uma forma ternária em que as seções extremas, a primeira e a última, têm um pouco do sabor da música latino americana. Joga num ritmo meio valsado, meio dançado às vezes até lembra um pouco o *Concertino*, e no centro tem melodias afro-brasileiras. A peça foi escrita em 99. Tem um pouquinho de minimalismo, ritmos afro brasileiros.

2. O CONCERTINO

Deste capítulo constam estudos sobre a história da peça *Concertino* assim como um levantamento de aspectos de análise musical. A história da peça foi contada pelo próprio compositor em entrevista (2008). Nesta pesquisa, a seleção dos aspectos teve como foco investigar a estrutura formal da peça e também o tipo de material temático, rítmico, harmônico e melódico utilizado por Ronaldo Miranda. Do texto constam ainda as considerações do compositor sobre a utilização dos materiais musicais nessa obra e características próprias da sua escrita musical.

2.1 HISTÓRICO DA PEÇA

O *Concertino* de Ronaldo Miranda foi composto entre 1985 e 1986, por encomenda da compositora Marisa Resende para ser interpretado pela Orquestra de Cordas da UFPE, no Teatro Santa Izabel em Recife, sob a regência de Osman Giuseppe Gioia, com o compositor ao piano. Diante da encomenda, Ronaldo Miranda planejou compor uma obra em linguagem de fácil comunicação – embora não seja de fácil execução para os músicos. Tem ela caráter alegre, em um constante diálogo entre as cordas e o piano. Está estruturada em dois movimentos: *Allegro* e *Allegretto*.

O título *Concertino* foi dado em função de características da peça – como a sua curta extensão –, e também em função da “adequação da obra à encomenda”. Durante a entrevista realizada, ao ser indagado sobre a razão do título, o compositor explica: “pela duração, pelas pretensões não tão ambiciosas da obra, em relação ao outro *Concerto* que compus. Este é mais simples, tem apenas dois movimentos, uma textura mais leve”.

Ronaldo Miranda tem duas obras para formação Piano e Orquestra: o *Concerto para Piano e Orquestra* (de 1983) em linguagem atonal, e o *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (de 1985-86) neotonal. As duas obras têm características bastante distintas quanto à extensão, complexidade musical, linguagem, instrumentação e aos recursos técnicos do piano utilizados. Pertencem a períodos diferentes da produção do compositor, sendo o *Concerto* do segundo período (atonal) e o *Concertino* do terceiro (neotonal). Tecnicamente, no *Concerto* o piano está atrelado à percussão, com a utilização de uma escrita em blocos de acordes que favorecem um efeito percussivo do instrumento, ao contrário do *Concertino* que apresenta

uma escrita mais exigente à técnica de dedos, com trechos de virtuosidade que incluem passagens em escalas e arpejos. Com relação à extensão da peça, o *Concerto* e o *Concertino* também são diferentes: o primeiro tem cerca de 25 minutos distribuídos em três movimentos – *Tenso*, *Grave* e *Lúdico* – e o segundo tem cerca de 18 minutos, em dois movimentos – *Allegro* e *Allegretto*. A textura do *Concerto* “é mais densa, homofônica, alternando entre massas ora bastante volumosas, e o piano sozinho”, ao contrário do *Concertino* cuja textura é mais leve e cristalina. Sobre o *Concerto*, diz Miranda:

[...] é uma forma sonata, e tem um tema mais rítmico depois outro tema mais lírico e vai ter um desenvolvimento enorme e a recapitulação. Mais ou menos à imagem dos concertos de Bartók. Homofônico, muito agressivo. O piano está bem percussivo, mais em blocos, mais agressivo.

Além dos aspectos anteriormente citados, segundo Miranda, “o perfil das obras se adéqua às encomendas”: O *Concerto* foi composto para a OSESP por encomenda de Eleazar de Carvalho para um Festival de Música Brasileira Contemporânea, com estreia no Teatro Cultura Artística de São Paulo. Em função da destinação da encomenda, Ronaldo Miranda planejou uma obra bem contemporânea, bastante elaborada e para uma orquestra de grande porte, uma vez que sabia que teria a orquestra disponível para a execução da obra. Já com o *Concertino*, como dito anteriormente, o compositor tinha outras pretensões.

As duas obras, de formação orquestral foram, portanto, compostas com finalidades diversas, para diferentes públicos, bem como para orquestras e teatros de diferentes portes.

Quando veio a encomenda do *Concertino*, eu pensei: não pode ser nada disso. Porque não vão entender, não pode ser difícil dessa forma. Primeiro porque ali eu tinha tudo – para o concerto grande – contrafagote, requinta, clarone, dez percussionistas. Imagina, hoje em dia eu não consigo ficar repetindo o concerto porque ele não é exequível! Que orquestra tem esse efetivo todo, ou que vai querer contratar tanto músico extra pra tocar o concerto do Ronaldo Miranda? Não dá, custa uma fortuna! E eu não posso fazer difícil daquela forma, porque eles não vão conseguir. Tentei então fazer uma coisa mais comunicativa, mais alegre, mais fácil, de fácil comunicação.

Na época da encomenda do *Concertino*, Ronaldo Miranda fazia uso da linguagem neotonal. Outras peças já haviam sido compostas nesse período, impulsionando-o a compor o *Concertino* com o mesmo tipo de linguagem. Conforme relata na entrevista o compositor, “já estava no embalo da fase neotonal, época da *Fantasia* para saxofone e da *Estrela Brilhante* para piano solo, então resolvi fazer nessa linha”.

A designação “neotonalismo” para Ronaldo Miranda indica uma “linguagem tonal livre” significando que, embora mantenha um centro tonal, utiliza livremente o material harmônico e melódico. Isso promove um maior ou menor afastamento do centro tonal. Uma composição em linguagem neotonal pode conter encadeamentos harmônicos que não fazem parte do âmbito das leis da harmonia funcional tonal, encadeamentos modais, sem excluir, entretanto, as harmonias e os encadeamentos tonais. Ambos convivem numa mesma peça. Esse tipo de procedimento e o uso de dissonâncias e cromatismos causam o afastamento de

um centro tonal. A linguagem neotonal de Ronaldo Miranda, portanto, não se manifesta igualmente em todas as suas obras neotonais, variando no que se refere à dosagem de afastamento ou centralização da tonalidade e uso de materiais de composição.

Algumas características da linguagem musical do compositor podem ser observadas no *Concertino*. O compositor aponta características como a rítmica, o uso de acordes de quarta justa e quarta aumentada, quinta diminuta e quarta justa, bem como de trechos atonais dentro de um contexto tonal.

Depois da estreia da peça em Pernambuco, ela foi tocada por Ronaldo Miranda no Rio de Janeiro, com regência de Roberto Duarte e a Orquestra de Câmara de Niterói. Depois disso outras apresentações aconteceram com diferentes grupos de músicos e solistas como Celina Czervinsky, Glaci Antunes, Maria Teresa Madeira entre outros.

Atualmente, no currículo da peça, encontram-se apresentações com diversos instrumentistas mencionados por Ronaldo Miranda que explica: “o objetivo foi fazer uma peça simples, que pudesse ser tocada. Não ficou tão simples quanto eu imaginava e acabou sendo muito tocada porque é fácil de ter a orquestra de cordas”. O *Concertino* é uma obra de mais fácil acesso; já o *Concerto* ficou reduzido a poucas execuções, tanto pela dificuldade da obra, como pela dificuldade de montagem, como registrado anteriormente. Sobre o *Concertino*, acrescenta o compositor:

O *Concertino* vem sendo apresentado pelo mundo inteiro, pelos “virtuosi” de Praga, pela orquestra de Nova York, a Orpheus, nos Estados Unidos a Charfel Sinfony. Enfim, ela foi tocada em muitos cantos. Suécia. Em Florianópolis com a Camerata Florianópolis, a Orquestra de Câmara de Blumenau com Martina Graf, a Orquestra de Câmara “Bachiana Brasileira” do Ricardo Wilson Rocha. Muitos regentes como Karabtchewsky, Aílton Escobar, Ricardo Rocha, Lutero Rodrigues, Roberto Duarte, John Neschling com Eduardo Monteiro ao piano. Tomas Cohen nos Estados Unidos, com Max Barros, muitos pianistas, muita gente tocou o *Concertino*.

2.2 ASPECTOS DE ANÁLISE MUSICAL

O *Concertino* foi estruturado em dois movimentos: o primeiro, um *Allegro*, tem 270 compassos e duração aproximada de dez minutos; o segundo, um *Allegretto*, tem 284 compassos e duração aproximada de oito minutos.

O aspecto formal foi o único previamente planejado pelo compositor para essa obra:

[...] eu tive propositalmente na cabeça a forma, a estrutura formal, depois o resto foi saindo [...] foi um objetivo fazer uma forma sonata no primeiro movimento, um rondó no segundo. Também planejei fazer bem livre o primeiro movimento, bem poético, mudando de agógica, de dinâmica, de caráter. (Miranda, 2008).

O processo de composição, segundo Miranda, não transcorreu em função da linguagem. Ao contrário, a utilização do material composicional é que foi adaptada “às exigências da expressão de suas ideias musicais”. Ronaldo Miranda faz uso de estruturas tradicionalmente conhecidas da música tonal, como a estrutura de sonata e de rondó, utilizando-se de linguagens diversas, a exemplo do seu *Concerto para Piano*, atonal, e o *Concertino*, neotonal.

Movimentos em forma sonata são frequentemente encontrados na música do século vinte:

[...] Alguns deles fazem uso das tradicionais relações de tonalidade na exposição, de tônica-dominante ou tônica-relativa maior. [...] A incerteza tonal é obviamente um problema, com relação à forma sonata [...] Do ponto de vista formal, o interessante é o esforço para fazer uma forma tonal funcionar em um ambiente cada vez mais não tonal. (Kostka, 1990, pag.153, 154, tradução nossa)⁹

No *Concertino*, Ronaldo Miranda faz uso do que ele denomina linguagem tonal livre, o que significa que se encontram na peça trechos tonais, modais e, inclusive, atonais, caracterizando a maneira como ela foi gerada.

2.2.1 Primeiro Movimento

A estrutura do primeiro movimento segue o modelo de forma sonata constituído de exposição, desenvolvimento e re-exposição. No decorrer desse movimento, há seções cujas mudanças de andamento, dinâmica e caráter formam um mosaico de ambientes sonoros contrastantes entre si. “Isso foi intencional, fazer o primeiro tempo todo recitado, mutante mesmo na parte do andamento.” (Miranda, 2008). Também apresenta intensa alternância de

⁹ Texto em inglês: [...] Some of them even make use of the traditional key relationships in the exposition of tonic-dominant or tonic-relative major. [...] Tonal uncertainty is obviously a problem, in regard to sonata form [...] What is interesting here from a formal point of view is the effort to make a tonal form function in an increasing nontonal environment.

compassos, que mudam de um para o outro no decorrer do movimento. Outro aspecto bastante explorado é o tratamento rítmico sincopado.

2.2.1.1 Aspectos da Estrutura Formal

A tabela a seguir apresenta a estrutura formal do primeiro movimento – *Allegro* –, com um levantamento de seções e suas delimitações de compassos, bem como as indicações de andamento e/ou caráter e observações relativas à textura.

<p>INTRODUÇÃO - Compassos [1] - [31] <i>Allegro (enérgico)</i> ($\downarrow = 120$)</p> <p>Seção das cordas. Estabelece um centro tonal, em ré.</p>	<p>INTRODUÇÃO (ao Desenvolvimento) Compassos [117] - [119] - [119] - <i>Com expectativa</i> ($\downarrow = 76$)</p> <p>Só as cordas. Prepara o início do desenvolvimento.</p>	<p>INTRODUÇÃO (para a Reexposição) Compassos [152] - [165] - <i>Allegro (enérgico)</i> ($\downarrow = 120$)</p> <p>Com Material da introdução, antecede a retransição, dando início à preparação para a reexposição.</p>
<p>EXPOSIÇÃO Compassos [32] - [116]</p>	<p>DESENVOLVIMENTO Compassos [119] - [152]</p>	<p>Retransição - compassos [166] - [189] Seção virtuosística para o piano e para as cordas, em escalas e arpejos.</p>
<p>TRANSIÇÃO (modulante) Compasso [46] - 1ª seção de transição. Tema rítmico, percussivo no piano, pontuado pelas cordas.</p> <p>Compasso [57] - 2ª seção de transição. Mesma rítmica da seção anterior. Piano, cellos e baixo em desenho cromático. Violinos e violas acompanham a rítmica. Oitavas por todos os registros do piano. Nota polar é si no piano.</p>	<p>REEXPOSIÇÃO Compassos [190] - [270] <i>Fluente</i> ($\downarrow = 108$) Seção do Tema A (em Ré) - Compasso [190]</p>	<p>REEXPOSIÇÃO Compassos [190] - [270] <i>Fluente</i> ($\downarrow = 108$) Seção do Tema A (em Ré) - Compasso [190]</p>
<p>SEÇÃO DO TEMA A (em ré) - Compasso [32] <i>Fluente</i> ($\downarrow = 108$)</p>	<p>SEÇÃO DO TEMA A (em Sib) Compassos [120] - [127] <i>Fluente</i> ($\downarrow = 108$)</p>	<p>TRANSIÇÃO (modulante) Compasso [215] - 2ª seção de transição. Mesma rítmica da seção anterior. Piano, cellos e baixo em desenho cromático. Violinos e violas acompanham a rítmica. Oitavas por todos os registros do piano. Nota polar é mino piano.</p>
<p>SEÇÃO DO TEMA B (em Lá/ modulante) Compasso [70-100] - <i>Amável (cantabile)</i> ($\downarrow = 69$)</p> <p>De caráter mais melódico, lírico, é apresentado pelo piano e depois imitado pelas cordas. Tem início na região tonal de lá e é modulante.</p>	<p>Dissolução Compassos [128] - [138] Seção rítmica e movida; piano e cordas; piano expõe e depois as cordas imitam o motivo rítmico.</p> <p>Episódio C - Compassos [139] - [151] <i>Lírico (molto cantabile)</i> ($\downarrow = 63$)</p> <p>Esta seção funciona 'como um episódio C no meio do desenvolvimento'. O tema é apresentado pelo piano acompanhado pelos cellos e o baixo.</p>	<p>SEÇÃO DO TEMA B (em Ré/modulante) Compasso [226-255] - <i>Amável (cantabile)</i> ($\downarrow = 72$)</p> <p>Desta vez é primeiro apresentado pelas cordas e em seguida pelo piano.</p>
<p>CADÊNCIA DO PIANO (atonal) Compassos [101] - [110] Coda (volta ao eixo tonal, em Lá) Compassos [111] - [116]</p>	<p>CADÊNCIA DO PIANO (atonal) Compassos [256] - [261] Coda (volta ao eixo tonal, em Ré) Compassos [262] - [270]</p>	<p>CADÊNCIA DO PIANO (atonal) Compassos [256] - [261] Coda (volta ao eixo tonal, em Ré) Compassos [262] - [270]</p>

Tabela 1: estrutura formal do primeiro movimento - *Allegro*.

Uma obra musical pode ser subdividida em partes ou seções, as quais se constituem em elementos essenciais e auxiliares da forma. Os elementos essenciais são referentes às grandes seções, as principais, como, por exemplo, a exposição, o desenvolvimento e a re-exposição em uma estrutura de sonata. Os elementos auxiliares são outras seções das quais o compositor pode fazer uso e que intermedeiam as seções principais podendo aparecer com diferentes proporções dentro de uma estrutura formal.

O compositor trabalhou nessa estrutura formal de maneira criativa, ordenando as diferentes seções da peça em conformidade com a necessidade de expressão de suas ideias musicais. Como exemplo disso, no primeiro movimento (*Allegro*) a estrutura de sonata que contém as grandes seções (elementos essenciais) de exposição, desenvolvimento e re-exposição, apresenta a liberdade criativa do compositor na utilização de seções de introdução e retransição (elementos auxiliares da forma). Pode-se dizer que há uma seção de introdução, que prepara a entrada de cada grande seção – Exposição – Desenvolvimento – Re-exposição. Essas seções apresentam diferentes proporções, como mostra a tabela a seguir:

<p>- Introdução para a Exposição</p> <p>Compassos [1] - [31]</p> <p>Textura: começa com as cordas; o piano entra no compasso [25].</p>	<p>- Introdução ou preparação ao Desenvolvimento (pequena seção)</p> <p>Compassos [117] - [119]</p> <p>Textura: só cordas.</p>	<p>- Introdução para a Re-exposição (2 seções)</p> <p>Compassos [152] - [165]</p> <p>Textura: cordas.</p> <p>Compassos [166] - [189] (Retransição)</p> <p>Textura: piano e cordas.</p>
EXPOSIÇÃO	DESENVOLVIMENTO	RE-EXPOSIÇÃO
<p>- Início da Seção do 1º. Tema (em Ré) – compasso [32]</p>	<p>- Início da Seção do 1º. Tema (em Sib) – compasso [120]-[127]</p>	<p>- Início da Seção do 1º. Tema (em Ré) – compasso [190]</p>

Tabela 2: As seções de introdução.

Na introdução para a re-exposição, a partir do compasso [152], o material apresentado pelas cordas no início da peça, na introdução da exposição entre os compassos [1] e [31], é reapresentado com extensão reduzida. Em seguida, entre os compassos [166] e [189] acontece uma longa seção de retransição que conduz à re-exposição no compasso [190]. Essa parte do movimento, entre os compassos [152] e [189], funciona como uma grande preparação (introdução) para a re-exposição.

Outro exemplo no tratamento da forma no *Concertino* é a inserção de uma seção no desenvolvimento, entre os compassos [139] e [151], de caráter *Lírico*, na qual é apresentado

um novo tema para o piano acompanhado dos cellos e do baixo. Esta seção funciona, segundo o compositor, como um episódio C, uma “seção poética” no meio do desenvolvimento.

Todo o primeiro movimento é apresentado em seções com indicações de andamento variadas. As diferentes seções funcionam como breves episódios, compondo a unidade da estrutura geral da peça. Com isso, Ronaldo Miranda alcança um equilíbrio estrutural próprio, contrastando seções lentas e líricas com outras rítmicas e/ou virtuosísticas, remetendo a ambientes sonoros diversos.

2.2.1.2 Aspectos do Material Temático

O constante diálogo entre o piano e a orquestra caracteriza a escrita de Ronaldo Miranda no *Concertino*. Ao observar o tratamento do material melódico no *Allegro*, nota-se que alguns temas, quando primeiramente tocados pelo piano, são, a seguir, imitados pela orquestra e vice-versa. A repetição por vezes é do tema completo e algumas vezes de fragmentos do tema.

A respeito do Tema A, Ronaldo Miranda comenta:

[...] a melodia do Tema A do primeiro movimento, dobrada em oitavas lembra muito Shostakovich, o típico dos concertos dele. Muita gente comentou isso comigo. Estou falando do Tema A entre os compassos [36] a [42]. Depois muda [na transição], e é uma coisa mais brasileira, já é mais minha. Mas o jeito da entrada do Tema A [...]

Este tema, entre os compassos [36] e [42], na parte do piano (Figura 1), apresenta uma textura homofônica, remetendo a temas de Shostakovich em seus concertos para piano. O andamento marcado para o início da seção do Tema A é $\text{♩} = 108$, com indicação de “Fluente”. Na Exposição, é apresentado pelo piano com acompanhamento das cordas na área tonal de Ré. No desenvolvimento, em Sib, o Tema A aparece na primeira seção na parte do piano acompanhado pelas cordas e, na sequência, em quatro compassos nas cordas, que concluem a seção com um fragmento do Tema A (uma segunda menor descendente). Na re-exposição, o tema aparece novamente no eixo tonal Ré, disposto como na Exposição, pelo piano com acompanhamento das cordas.

1º TEMA EM RÉ

34

Piano

34 (*mf*)

1. VI.

II.

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

f

f

p

p

p

arco

pizz.

p

Figura 1: Tema A em Ré na Exposição. Primeiro Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

37

Piano

37

1. VI.

II.

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

Figura 1 (cont.): Tema A em Ré na Exposição. Primeiro Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

O Tema B (Figura 2), em andamento mais lento, apresenta um caráter mais lírico e expressivo, contrastando com o Tema A. Está escrito no eixo tonal Lá (dominante) na exposição e é apresentado pelo piano solo e, em seguida, pelas cordas. Na re-exposição está escrito em Ré. O compositor explica: “Faço um painel tonal do Tema B em Lá, na exposição, em Ré na re-exposição. No desenvolvimento, uso citações de A em outros padrões tonais, em Sib menor (sib-fa-dó...)”.

2º TEMA

69 *dim. e rall.* Amável (cantabile) ($\text{♩} = 69$)

Piano *mp*

72

Piano *mf*

76

Piano *mf* *crescendo poco a poco* *f*

80 *cresc.* *ff* *ff* *accelerando* *8^{va}*

Piano *8^{va}*

83 *8^{va}* *rall. e dim.* *8^{va}*

Piano *8^{va}*

Figura 2: Tema B compassos [70] a [81]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

No desenvolvimento, na seção entre os compassos [139] – [151], com indicação de caráter “Lírico”, o novo tema é apresentado pelo piano com acompanhamento dos violoncelos e do contrabaixo que dobram a mesma linha melódica. Para esta seção, Ronaldo Miranda utiliza acordes de 7ª e 9ª, a partir dos quais faz o desenvolvimento melódico que se apresenta bastante cromático, como também é o encaminhamento da linha melódica das cordas [cellos e baixo].

SEÇÃO DO
DESENVOLVIMENTO

137 poco rall. Lírico (♩ = 63)

Piano *p* molto cantabile

137

I. VI. *mp* *p* *pp*

II. *mp* *p* *pp*

Vla. *mp* *p* *pp*

Vc. *mf* *mp* *mp* *p* *pp* *pp*

Cb. *mf* *mp* *mp* *p* *pp* *pp*

arco

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 3: Seção “Lírico”, compassos [139]-[151]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

22 **SEÇÃO DO DESENVOLVIMENTO** *Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* (Continuação)

140

Piano *p* *mp*

Vc. *p*

Cb. *p*

142

Piano *mf* *cresc.*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

145 *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 3 (cont.): Seção “Lírico”, compassos [139]-[151]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

SEÇÃO DO
DESENVOLVIMENTO

(Continuação)

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas 23

poco rall. Allegro (enérgico) (♩ = 120)

149 *ff* *fff* *fp* *fp*

149 *ff* *fff* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Figura 3 (cont.): Seção “Lírico”, compassos [139]-[151]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Na Transição, entre os compassos [46] e [69], os dois elementos temáticos que se apresentam são diferentes. O primeiro elemento temático, que é apresentado pelo piano acompanhado pelas cordas, faz um desenho rítmico-melódico em acordes, enquanto as cordas pontuam o desenho rítmico em *pizzicato*. É de natureza rítmica e, segundo o compositor, “bem brasileiro e mais percussivo”.

1º ELEMENTO DE TRANSIÇÃO

The image shows a musical score for the first thematic element of the transition section, measures 46-55. The score is written for Piano, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 18/8. The Piano part starts at measure 46 with a dynamic marking of *mf*. The string parts (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) start at measure 46 with a dynamic marking of *f*. At measure 48, the string parts change to a dynamic marking of *mf* and include a *pizz.* (pizzicato) marking. The score continues to measure 55.

Figura 4: Primeiro elemento temático da seção de Transição. Compassos [46]-[55]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

1º ELEMENTO DE TRANSIÇÃO

(Continuação)

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas

9

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 49-51, features a piano part with complex arpeggiated figures and a string orchestra accompaniment. The piano part starts in 3/8 time and transitions to 12/8 time at measure 50. Dynamics are marked *mf*. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide harmonic support, with dynamics also marked *mf*. The second system, measures 52-55, continues the piano's arpeggiated texture, which becomes more intense, marked with *mf cresc.* and *f*. The string accompaniment also increases in intensity, marked with *mf cresc.* and *f*. The time signature remains 12/8. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 4 (cont.): Primeiro elemento temático da seção de Transição. Compassos [46]-[55]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

O segundo elemento temático da transição é também apresentado pelo piano juntamente com as cordas e mantém o mesmo desenho rítmico, escrito em oitavas de Si por toda a extensão do teclado, às quais são agregadas outras notas formando um desenho cromático.

2º ELEMENTO DE TRANSIÇÃO

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 5: Segundo elemento temático da seção de Transição. Compassos [55]-[]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

2º ELEMENTO DE TRANSIÇÃO

(Continuação)

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas

11

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 60 to 64, and the second system covers measures 65 to 68. The Piano part is on the left, and the String parts are on the right.

System 1 (Measures 60-64):

- Piano:** Measures 60-64. Dynamics range from *f* to *mf*. There are *8va* markings above measures 61 and 63.
- Violins I (VI. I):** Measures 60-64. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- Violins II (VI. II):** Measures 60-64. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- Viola (Vla.):** Measures 60-64. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 60-64. Dynamics range from *ff* to *mf*.
- Contrabaixo (Cb.):** Measures 60-64. Dynamics range from *ff* to *mf*.

System 2 (Measures 65-68):

- Piano:** Measures 65-68. Dynamics range from *mf* to *mf*. The instruction *dim. e rall.* is present above measure 67.
- Violins I (VI. I):** Measures 65-68. Dynamics range from *mp* to *pp*.
- Violins II (VI. II):** Measures 65-68. Dynamics range from *mp* to *pp*.
- Viola (Vla.):** Measures 65-68. Dynamics range from *mp* to *pp*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 65-68. Dynamics range from *mp* to *pp*. There are *pizz.* markings above measures 67 and 68.
- Contrabaixo (Cb.):** Measures 65-68. Dynamics range from *mp* to *pp*. There are *pizz.* markings above measures 67 and 68.

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 5 (cont.): Segundo elemento temático da seção de Transição. Compassos [46]-[68]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

2.2.1.3 Aspecto Rítmico

No primeiro movimento, *Allegro*, o compositor muda o andamento com frequência. As mudanças de andamento provocam o contraste entre os diversos episódios sonoros na música, que se torna ainda mais atrativa ao ouvinte. Com a variação entre andamentos rápidos e lentos, o compositor alcança equilíbrio na estrutura geral do movimento e compensa, ao mesmo tempo, a ausência de um movimento especificamente lento na peça. São quatorze (14) mudanças de andamento no decorrer desse movimento, como mostra a tabela a seguir.

Compasso 01	♩ = 120	Allegro (enérgico)
Compasso 32	♩ = 108	Fluente
Compasso 70	♩ = 69	Amável (cantabile)
Compasso 101	♩ = 56	
Compasso 102	♩ = 40	
Compasso 111	♩ = 60	Com eloquência
Compasso 117	♩ = 76	Com expectativa
Compasso 120	♩ = 108	Fluente
Compasso 139	♩ = 63	Lírico
Compasso 152	♩ = 120	Allegro (enérgico)
Compasso 190	♩ = 108	Fluente
Compasso 226	♩ = 72	Amável (cantabile)
Compasso 256	♩ = 56	
Compasso 257	♩ = 40	
Compasso 262	♩ = 60	Com eloquência

Tabela 3: Sinopse das mudanças de andamento do primeiro movimento.

Ronaldo Miranda utiliza uma rítmica sincopada, encontrada no Tema A (ver Figura 1), e na seção de Retransição (compassos [166] ao [189]), como mostra a figura a seguir.

A alternância de compassos é outro recurso rítmico utilizado pelo compositor no primeiro movimento do *Concertino*. Segundo Kostka (1990, pag. 124), “embora mudar a indicação de compasso no decorrer de um movimento não seja um recurso exclusivo do século vinte, é certamente mais visto em uso no século vinte do que na era tonal”¹⁰.

2.2.1.4 Aspecto Harmônico

No *Concertino* há seções escritas em linguagem atonal, embora dentro de um contexto tonal, a exemplo das cadências para o piano entre os compassos [101] e [110] e compassos [256] e [261]. A esse respeito, o compositor comenta:

[...] as *cadências* do primeiro movimento são atonais, quando têm os sons harmônicos [...] totalmente atonais, dentro de um contexto tonal [...] enquanto as cordas fazem um painel de sons harmônicos, o piano está fazendo sétimas, por toda a extensão do teclado.

O exemplo seguinte mostra uma das cadências atonais para o piano, no primeiro movimento, entre os compassos [101] e [110]:

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is written on a grand staff with a treble and bass clef. The string part is written on a grand staff with five staves. The piano part features a series of chords and intervals, including a prominent seventh interval. The string part consists of sustained chords. The score is in 3/4 time and includes a tempo marking of 'rall.' and a dynamic marking of 'pp'.

Figura 7: Cadência atonal, compassos [101] ao [110]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

¹⁰ Texto em inglês: Though changing from one time signature to another in the course of a movement is not a device exclusive to the twentieth century, it is certainly one that has seen more use in twentieth-century than in the tonal era.

CADÊNCIA ATONAL (Continuação)

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas 15

(♩ = ± 40)

The score shows the Piano part from measure 102 to 110. The Piano part is written in a 3/4 time signature. The dynamics range from *mp* to *mf*. The string section (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) is marked *pp* and provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers measures 102 to 110. The second system covers measures 104 to 110. The Piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The string section provides a harmonic accompaniment.

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 7 (cont.): Cadência atonal, compassos [101] ao [110]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

CADÊNCIA ATONAL (Continuação)

16 *Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*

rall. a Tempo

Piano

106

f *f* *ff* *p* *mp*

crescendo molto ed accelerando

Piano

109

mf *ff* *p*

Com eloquência (♩ = 60)

Piano

f *ff*

VI.

II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 7 (cont.): Cadência atonal, compassos [101] ao [110]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Também podemos encontrar trechos modais. No início da Coda no compasso [262], as cordas têm uma linha melódica modal que remete ao folclore. Segundo o compositor, para algumas pessoas “lembra os ponteados de viola de Guerra-Peixe”.

TRECHO MODAL

Com eloquência (♩ = 60)

The image shows a musical score for the beginning of the Coda at measure 262. The score includes staves for Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Piano part features a descending chromatic line starting on Gb, marked *ff*. The string parts (Violins I and II, Viola, Vc., and Cb.) play a modal melodic line, also marked *ff*, which is highlighted with a red box. The tempo is marked 'Com eloquência' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Figura 8: Trecho modal das cordas no início da Coda no compasso [262]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

2.2.1.5 Aspecto Melódico

Sobre o aspecto melódico no primeiro movimento do *Concertino*, destaca-se aqui o uso de diversas formações escalares como a cromática, a octatônica de tom e semitom e a escala de tons inteiros. As escalas cromáticas descendentes aparecem para finalização de seções. Segundo Soares (pag.40), representam uma característica na escrita para piano de Ronaldo Miranda. As figuras seguintes ilustram exemplos dessas escalas no *Concertino*:

Figure 9 shows a musical score for a piano piece. The score is in 7/4 time and features a descending chromatic sequence in an accelerando. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and a fortissimo dynamic (*ff*). The tempo is indicated as $(♩ = 60)$. The performance instruction "Com eloquência" is written above the notes. Red brackets labeled "A" and "T" are placed above the notes to indicate articulation points. The score includes a piano part with a descending chromatic line and a bass line with a dotted line and an 8^{va} marking.

Figura 9: Sequência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [110]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Figure 10 shows a musical score for a piano piece. The score is in 7/4 time and features a descending chromatic sequence in an accelerando. The music is marked with a fortissimo dynamic (*ff*) and a fortississimo dynamic (*fff*). The tempo is indicated as $(♩ = 60)$. The performance instruction "Com eloquência" is written above the notes. Red brackets labeled "A" and "T" are placed above the notes to indicate articulation points. The score includes a piano part with a descending chromatic line and a bass line with a dotted line and an 8^{va} marking.

Figura 10: Sequência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [261]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Figure 11 shows a musical score for a piano piece. The score is in 7/4 time and features a descending chromatic sequence in an accelerando. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and a fortississimo dynamic (*fff*). The tempo is indicated as $(♩ = 60)$. The performance instruction "Com eloquência" is written above the notes. Red brackets labeled "A" and "T" are placed above the notes to indicate articulation points. The score includes a piano part with a descending chromatic line and a bass line with a dotted line and an 8^{va} marking.

Figura 11: Sequência cromática descendente em acelerando gradativo, compasso [268]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Segue um exemplo de escala de tons inteiros que também foi utilizada nesta peça:

ESCALA DE TONS INTEIROS

69 dim. e rall

Piano

mp

Figura 12: Escala de tons inteiros, compasso [69]. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Primeiro Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

2.2.2 Segundo Movimento

O segundo movimento do *Concertino* (*Allegretto*) está estruturado na forma de rondó do tipo ABACA coda. O material temático é contrastante, ora com caráter mais rítmico ora mais melódico, alegre ou poético. Apesar disso, há maior constância rítmica no *Allegretto* do que no *Allegro*.

2.2.2.1 Aspectos da Estrutura Formal

Segue uma tabela explicativa com as delimitações de compassos por seções do *Allegretto* e indicações de andamento e/ou caráter.

Parte A	Compassos [1] ao [20] – Tema A – piano + cordas – ponte de 4 compassos Compassos [21] ao [40] – Tema A – cordas - ponte de 6 compassos
Parte B	Compassos [41] ao [83] – Escrita seccionada (5 seções)
Parte A	Compassos [84] ao [105] – Tema A – cordas - ponte de 4 compassos Compassos [106] ao [131] – Tema A – piano + cordas – coda 14 compassos
Parte C	Compasso [132] ao [204] - Escrita Seccionada (6 seções): 1 - compassos [132] ao [149] - Escrita fugada (quatro entradas do Tema C na orquestra) 2 - compassos [149] ao [158] - Desenho melódico no piano é elaboração do tema C 3 - compassos [159] ao [166] - Cordas reapestando o tema C - Piano entra no compasso [163] e também apresenta o mesmo tema. 4 - compassos [167] ao [180] – condução do baixo; modulante; piano em desenhos cromáticos por toda a extensão do piano 5 – compassos [181] ao [192] – dissolução – com fragmento do Tema C 6 - compassos [193] ao [204] – retransição - piano + cordas – escalas cromáticas por toda a extensão aguda e média do piano, sobre um acorde arpejado de si diminuto
Parte A	Compassos [205-225] - Tema A - piano + cordas Compassos [225-238] - Tema A - cordas
Coda	Compassos [239-284] - Escrita seccionada: Seção 1 - compassos [239] ao [244] – piano + cordas - fragmentos do Tema A + ponte de 8 compassos com novo fragmento de A Seção 2 - compasso [255] ao [263] repetição em outra altura da seção 4 da Parte C. Piano em desenhos com escalas cromáticas em diferentes alturas. Seção 3 - compasso [263] ao [270] - cordas - repetição em outra altura da seção 5 da parte C Seção 4 - compasso [271] ao [284] – piano + cordas - arpejos descendentes desenhos de dois em dois compassos; arpejos ascendentes (Fa# M; Lá M; Dó m; MibM); arpejo descendente; arpejo ascendente; cadência / Sib (Sib, Ré, Fá) – Ré (Ré, Fá, Lá).

Tabela 4: Estrutura formal do segundo movimento – *Allegretto*.

2.2.2.2 Aspectos do Material Temático

A Parte A entre os compassos [1] a [40] compõe-se de duas seções: a primeira seção entre os compassos [1] ao [20] e a segunda entre os compassos [21] ao [34]. Na primeira seção, o tema está na parte do piano com acompanhamento das cordas cuja figuração rítmica é sincopada. Na segunda seção da Parte A, entre os compassos [21] ao [34], o tema é apresentado pelas cordas e inicia depois de uma ponte de quatro compassos escrita em escala octatônica de tons e semitons. Observe-se que o compasso ternário está mais caracterizado na escrita rítmica da parte do piano e se contrapõe à escrita da parte das cordas que, em função da rítmica sincopada, sugere uma marcação de tempo binária. Cria-se um efeito de três tempos contra dois entre piano e cordas, como mostra o trecho a seguir:

The image displays a musical score for piano and strings. The piano part is in 3/4 time, and the string part is in 2/4 time. The piano part has a melodic line with slurs, and the string part has a rhythmic accompaniment. Red numbers 1, 2, and 3 are placed above the piano part to indicate the ternary feel. Dynamics include p, mp, and pizc. The string part has yellow highlights on the notes.

Figura 13: Figuração rítmica sincopada na parte das cordas para o acompanhamento do Tema A no piano. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Segundo Movimento. Parte A do Rondó. Edição impressa pela ABM, 2006.

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas

The image shows a musical score for Piano and String Orchestra. The piano part (Pf.) is at the top, and the string parts (I, II, Vla., Vcl., Cb.) are below. The piano part features a melodic line with a 'cresc.' marking. The string parts feature a rhythmic accompaniment of dotted eighth notes, with the first two measures of each part highlighted in yellow. The string parts also have 'mf' and 'cresc.' markings. The score is numbered '10' at the beginning of each system.

Figura 13 (cont.): Figuração rítmica sincopada na parte das cordas para o acompanhamento do Tema A no piano. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Segundo Movimento. Parte A do Rondó. Edição impressa pela ABM, 2006.

A Parte A' (segunda parte A do rondó) também se apresenta em duas seções. Ao contrário da seção A, na primeira seção, as cordas apresentam o tema e, em seguida, uma ponte de quatro compassos na parte do piano, em escala octatônica de tom e semitom, conduz à segunda seção de A' em que o piano apresenta o tema acompanhado pelas cordas. Para o acompanhamento das cordas, uma figuração rítmica em semínimas pontuadas fortalece o aspecto binário do tema, que marca o compasso como se fosse um 6/8 ao invés do 3/4 escrito pelo compositor, conforme mostrado na figura seguinte.

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for a piano part, marked 'a Tempo' and 'mp', showing a melodic line with slurs. The lower system is for the strings, marked 'arco' and 'pp', showing a rhythmic pattern of dotted eighth notes. Four yellow boxes highlight specific rhythmic figures in the string parts, which are dotted eighth notes.

Figura 14: Figuração rítmica das cordas (semínima pontuada) na Parte A'. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Segundo Movimento. Edição impressa pela ABM, 2006.

Na Parte A'', novamente o tema é apresentado pelo piano acompanhado pelas cordas, que realizam a mesma figuração rítmica da Parte A. Em seguida as cordas apresentam o tema.

Na Parte B do rondó, entre os compassos [41] ao [83], há uma alternância entre seções mais rítmicas e mais virtuosísticas, contrastando com a Parte A, na qual o aspecto melódico é mais destacado. A primeira seção, toda em staccato para a parte do piano e das cordas, apresenta uma rítmica sincopada. A segunda seção tem indicação de compasso 3/4 e apresenta uma escrita para a parte do piano em acordes com intervalos sobrepostos de quinta diminuta e quarta justa e em ritmo sincopado, e as cordas acompanham a rítmica do piano. A terceira seção, em 3/4, é igual à primeira. Na quarta seção há um desenho melódico igual para os baixos do piano (mão esquerda), os cellos e o contrabaixo. O piano também faz, junto com os as violas, primeiros e segundos violinos, uma sequência de acordes (mão direita) em contratempo. No final da seção, há um desenho cromático na parte do piano (mão direita), desde o extremo agudo até a região média do instrumento, com um desenho em oitavas nos baixos (mão esquerda) da região grave à região média. A quinta seção da Parte B apresenta escalas por toda a extensão do piano, que mistura a escala cromática e a octatônica, com o acompanhamento das cordas em pizzicato. Segundo o compositor, “a seção B é mais bartokiana”.

A Parte C inicia no compasso [132] com um fugato para as cordas, sendo seccionada, em seis seções. O tema C tem como característica o rítmico sincopado e é inicialmente apresentado em textura polifônica.

A respeito do fugato, comenta o compositor:

No segundo movimento, depois que fizeram uma observação para mim [...] que esse fugato parece um pouco com Piazzola, e parece mesmo. Eu não tinha essa intenção, mas tem alguma coisa, na harmonia e no jeito.....uma tangureira! Olha! Totalmente inconsciente...

2.2.2.3 Aspecto Rítmico

O segundo movimento apresenta-se com uma rítmica mais constante, em contraste com o movimento anterior. Há uma única interrupção no fluxo rítmico desse movimento, com uma fermata no compasso [131].

Observa-se o tratamento rítmico sincopado, assim como a utilização de alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso, porém com menor frequência que no primeiro movimento.

Há uma questão rítmica sobre o Tema A que se considera relevante destacar: são três Partes A neste rondó (ABA'CA'' coda) e todas têm indicação de compasso 3/4. Nota-se, porém, que a rítmica escrita pelo compositor favorece ora um reforço no tempo ternário, ora no tempo binário. Esse “jogo” de três contra dois, também aparece entre a escrita da parte do piano e a das cordas, criando um efeito de polirritmia que gera uma certa instabilidade no ritmo, segundo o compositor, “um requebra”.

Essa escrita pode, entretanto, conduzir à valorização do aspecto binário dessa rítmica, transformando o compasso em binário (6/8). Segundo Ronaldo Miranda, é um entendimento equivocado da ideia rítmica do Tema A, que acaba sendo transformado em uma Tarantela, o que não foi sua intenção escrever. Cabe manter a característica de compasso ternário para esse tema.

Allegretto ($\downarrow = \approx 100$ ou $\downarrow = \approx 152$)

Piano

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Figura 15: Figuração rítmica das cordas (colcheia e pausas) na Parte A. Valorização do compasso ternário. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

Nota-se, entretanto, que o compositor aproveita a escrita rítmica para criar contraste entre as partes A do rondó, uma vez que na parte A' as cordas têm sua rítmica acentuada como binária, por meio da utilização de notas longas (semínimas pontuadas), que acentuam o aspecto binário da trama rítmica. As outras Partes, A e A'', embora apresentem o “requebra” na escrita rítmica sincopada das cordas, têm seu aspecto binário suavizado em função das notas curtas e pausas. Dessa forma, a Parte A'' adquire, em função da escrita do compositor, naturalmente, outro caráter (ver Figura 13).

2.2.2.4 Aspecto Harmônico

Ronaldo Miranda faz uso de acordes formados por intervalos de quartas e quintas superpostas que são característicos de sua escrita musical. Tais acordes não têm como fonte os acordes de outro autor e são utilizados pelo compositor desde peças escritas em períodos anteriores ao *Concertino*. Ao perguntar-lhe se tinham algum parentesco com os acordes de

Bartók, ele respondeu: “[...] é meu mesmo, eu gosto de usar esse tipo de harmonia, desde a ‘Trajetória’¹¹, enfim, de outras peças também”.

Figura 16: Acordes com superposição de quintas diminutas e quartas justas, e quarta aumentada e quarta justa, nos compassos [52] a [54]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

Ainda com relação ao uso de acordes, no *Concertino*, pode-se citar uma sequência com encadeamento de acordes perfeitos no final do segundo movimento que exemplifica o que Ronaldo Miranda designa como “livre” utilização do material. Segundo o compositor, são: “perfis harmônicos, encadeamentos não comumente usados, que dão um caráter tonal, mas não é o usual. Por isso é que eu chamo de um novo tonalismo, porque eu trato de uma maneira livre”.

Destacam-se no final do segundo movimento, entre os compassos [271]–[278], encadeamentos com acordes perfeitos em arpejos. Essa progressão está fora do contexto tradicional, ou seja, não é o usual. Esse tipo de abordagem caracteriza a linguagem neotonal e é uma maneira de usar os acordes, bem própria do compositor: “[...] na parte neotonal tem uma maneira de usar os acordes perfeitos que é totalmente minha. O encadeamento de acordes perfeitos, que não é aquele I – IV – V – I, como se fazia antigamente”, em Ré M - Réb M - Ré

¹¹ ‘Trajetória’ é uma peça importante no repertório de composições de Ronaldo Miranda. Foi com esta obra que ele ganhou seu 1. prêmio de composição, na Bienal de Música Contemporânea de 1977, na categoria Música de Câmara. É interessante citar que foi sua primeira obra executada em uma sala de concerto, sob a regência de John Neschling, e gravada. (Fonte da informação: conferência realizada pelo compositor em setembro de 2008 no auditório da UDESC).

M - Sib M, progressão esta que é repetida em diferentes oitavas abaixo, nos contornos para as duas mãos e em movimento contrário. Logo a seguir outra sequência de acordes também perfeitos maiores – Fá#M – Lá M – Dó M – MibM – desta vez dispostos em arpejos ascendentes divididos entre as duas mãos da parte do piano, em ampla extensão do teclado.

The image shows a musical score for Piano (Pf.) and String Orchestra (I, VI, II, Vla., Vc., Cb.). The piano part is in the upper system, and the string parts are in the lower system. The piano part features arpeggiated chords in both hands. The string part consists of sustained chords in all sections (Violins I & II, Violas, Violas, Violas, Cellos, and Contrabass). The piano part is marked with dynamics *f* and *mf*. The string parts are marked with dynamics *fff*, *dim.*, and *mf*. The piano part is marked with dynamics *f* and *mf*. The string parts are marked with dynamics *fff*, *dim.*, and *mf*. The piano part is marked with dynamics *f* and *mf*. The string parts are marked with dynamics *fff*, *dim.*, and *mf*.

Chord labels above the piano part: Ré M, Ré b M, Ré M, Si b M, Ré M, Ré b M.

© 2006 Academia Brasileira de Música . . .

Figura 17: Sequência de acordes própria da escrita do compositor entre os compassos [271] e [278]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

76

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas

274

Pf. *dim.* *mp* *cresc.*

274

VI. I *p* *cresc.*

VI. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

277

Pf. *mf* *f*

277

VI. I *mf* *cresc.* *f*

VI. II *mf* *cresc.* *f*

Vla. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *pizz.*

Ré M **Si b M** **Fa# M** **Lá M** **Dó M** **Mi b M**

Fa# M **Lá M** **Dó M** **Mi b M**

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 18: Sequência de acordes própria da escrita do compositor entre os compassos [271] e [278]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

2.2.2.5 Aspecto Melódico

No segundo movimento, Miranda usa escalas cromáticas por toda a extensão do teclado. Essas seções caracterizam-se por sequência de desenhos em oitavas no contorno melódico para a mão esquerda, dobrados pelas cordas graves, violoncelos e contrabaixo e acompanhados dos desenhos cromáticos na mão direita por toda a extensão médio-aguda do piano.

Desenhos Cromáticos

Ronaldo Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas 73

255 *f* (valorizar a linha do baixo)

DESENHO MELÓDICO EM OITAVAS

258 *f*

poco cresc. *mf* *poco cresc.*

f *f* *f*

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 19: Desenho melódico em oitavas na mão esquerda, acompanhado de desenhos cromáticos na mão direita entre os compassos [255] e [264]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

The image shows a musical score for two sections: 'Desenhos Cromáticos' and 'Desenho Melódico em Oitavas'. The first section, 'Desenhos Cromáticos', is marked with a red box and includes the piano part (Pf.) and the string section (I, II, Vla., Ve., Cb.). The piano part features a chromatic scale in the right hand and a melodic line in the left hand. The string section provides harmonic support. The second section, 'Desenho Melódico em Oitavas', is also marked with a red box and continues the melodic line in the piano left hand and the string section. The score is in G major and 3/4 time. Dynamics range from *f* to *ff*. The page number 74 is in the top left, and the composer's name 'Ronald Miranda - Concertino para Piano e Orquestra de Cordas' is at the top center.

Figura 19 (cont.): Desenho melódico em oitavas na mão esquerda, acompanhado de desenhos cromáticos na mão direita entre os compassos [255] e [264]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

Outra escala utilizada é a octatônica, que consiste na alternância de segundas maiores e menores, por essa razão, também chamada escala de tom e semitom. Octatônica, como pentatônica, é um termo genérico que se refere, entretanto, a uma escala específica. Recebe ainda outro nome, de escala diminuta, devido ao fato de que quaisquer combinações de dois acordes de 7^a diminuta produzirão uma escala octatônica.

A escala octatônica é um rico recurso de material melódico e harmônico. Contém todos os intervalos, da 2^a menor à 7^a Maior. Todas as tríades, com exceção da tríade aumentada podem ser extraídas desta escala, assim como quatro dos cinco tipos de acorde de 7^a (o acorde de 7^a Maior não pode). Sua construção simétrica, como a escala de tons inteiros, pode tornar o estabelecimento de um centro tonal mais difícil. [...] O compositor russo de nascimento cujo nome é associado à escala octatônica é Stravinsky. [...] Esta escala também encontrou um lar no jazz contemporâneo, onde é especialmente útil na improvisação sobre acordes de 7^a diminuta e dominante alterada. (KOSTKA, 1990, pag. 34-37, tradução nossa)¹²

¹² Texto em inglês: The octatonic scale is a rich source of melodic and harmonic material. It contains all of the intervals, from minor 2nd up to major 7th. All of the tertian triads except for the augmented triad can be extracted from this scale, as can four of the five common 7th-chord types (the major-7th chord cannot). If it has a weakness, it is its symmetrical construction, a characteristic it shares with the whole-tone scale, which can make establishment of a tonal center more difficult. [...] A Russian-born composer whose name is associated with the

Ronaldo Miranda não utilizou a escala octatônica de maneira intencional. Ao ser indagado sobre materiais de composição utilizados no *Concertino* ele conta:

Tem a octatônica! A octatônica é a mais importante. Essa é uma escala octatônica do tipo tom-semitom ascendente, que eu uso no segundo movimento. Bom, anos mais tarde escrevi um tango para piano a quatro mãos que, tem escalas octatônicas o tempo todo. Só que ali eu decupo de quatro e quatro. Mas no concertino é bem inteira. E também foi muito inconsciente o uso das escalas octatônicas, isso é que eu queria dizer, eu não planejei! Nem sabia que elas existiam! Não assim, com classificação e uso de material, por Stravinsky, Debussy, por Bartók [...]

A figura a seguir mostra um pequeno segmento da peça no qual o compositor usou a escala octatônica:

Escala Octatônica de Tom e Semitom

The image shows a musical score for the second movement of the Concertino. It features six staves: Piano (Pf.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The piano part is at the top, with a red bracket highlighting the octatonic scale in measures 102 and 103. The string parts (VI. I, VI. II, Via., Vc., Cb.) are below, showing a rhythmic pattern of eighth notes with a crescendo and fortissimo dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.', 'ffz', and 'pizz.'.

© 2006 Academia Brasileira de Música

Figura 20: Escala octatônica de tom e semitom nos compassos [102] e [103]. Segundo Movimento. Fonte: *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas*. Edição impressa pela ABM, 2006.

A partir deste levantamento e do estudo prático ao piano, bem como da entrevista realizada com o compositor, foram selecionados alguns segmentos da peça considerados, pela solista/autora, como sendo pontos chave para a prática musical em conjunto.

octatonic scale is Stravinsky. [...] The octatonic scale has also found a home in contemporary jazz, where it is especially useful in improvisation over diminished-7th chords and altered dominants.

Essas questões foram posteriormente compartilhadas com o regente, em um primeiro diálogo, anterior ao primeiro ensaio com a orquestra. O levantamento de aspectos de análise musical serve como apoio ao trabalho de todo instrumentista na prática musical. Nesta pesquisa, tal levantamento teve respaldo na leitura de literatura específica, de trabalhos acadêmicos e nas informações sobre a peça coletadas em entrevista realizada com o compositor. O estudo que consta neste capítulo foi base para a continuidade da pesquisa, em uma experiência de observação participante, que focou a prática musical em ensaios com o regente e a orquestra. Esta experiência de observação visou investigar na prática a relevância das questões levantadas no diálogo com o regente, comparando-as.

Os aspectos estruturais, rítmicos, melódicos e harmônicos levantados na análise musical fazem parte desta pesquisa como um dos elementos de referência para a construção de uma interpretação. Foi a partir desses aspectos que realizei o diálogo com o regente. Da mesma forma, foram essenciais para o estudo da peça ao piano e para a experiência de observação dos ensaios.

3. UMA EXPERIÊNCIA PRÁTICA

O foco neste capítulo é relatar a experiência de observação participante, na preparação e execução do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda. Esta experiência enfocou três ensaios visando a uma apresentação pública que integrou meu Recital de Mestrado. Todos os ensaios e a apresentação aconteceram durante o mês de novembro de 2008 no Auditório do Departamento de Música da UDESC. O objetivo da experiência foi apontar elementos do *Concertino* aos quais é necessária maior atenção. Propus, com isso, verificar quais os aspectos da peça, anteriormente elencados em um primeiro diálogo com o regente, efetivamente trabalhados na prática durante os ensaios. Foi feita, portanto, a comparação entre o discurso e a prática. Foi também realizada a observação dos ensaios, que mostrou os trechos da peça mais trabalhados e a maneira como transcorreram.

3.1 PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Para realizar a experiência de observação proposta, optei pela utilização do método ou técnica de coleta de dados, de observação participante¹³, escolhida em função da natureza do problema. Com o uso dessa técnica, pretendi levantar dados para posterior análise e discussão sobre aspectos da prática, no diz respeito à negociação de ideias musicais durante a preparação dessa obra para Piano e Orquestra e sobre a peça durante as etapas de realização de obra desse gênero musical.

Com vistas ao cumprimento dos objetivos almejados, concomitantemente à continuidade do estudo da peça ao piano, foram estabelecidas as seguintes etapas: 1 - Contato com músicos para formar a Orquestra; 2 - Elaboração da agenda de ensaios; 3 - Preparação e

¹³ Segundo Haguette “tem sido visto por alguns como se originando na antropologia, a partir dos estudos e experiências de campo de Malinowski (Durham, 1978:47) e, por outros, como tendo sido iniciado pela Escola Sociológica de Chicago, na década de vinte (Douglas, 1973:86)”. (2001, pag. 66)

realização do primeiro diálogo com o regente; 4 – Coleta das assinaturas dos músicos, para a autorização de registro e análise de imagem e som com vistas a esta pesquisa acadêmica; 5 – Transcrição do conteúdo verbal coletado durante os ensaios; 6 – Análise dos Dados; 7 – Seleção de guias de execução compartilhados¹⁴ entre a solista e o regente; 8 – Segundo diálogo com o regente após a realização do *Concertino*.

O procedimento metodológico escolhido, observação participante, tem respaldo nas considerações sobre participação em pesquisa realizadas por Teresa Haguette (2001). A observação participante, como técnica para coleta de dados, é utilizada por diferentes razões pela antropologia e pela sociologia:

[...] enquanto a antropologia busca o “sentido das coisas” para melhor compreender o funcionamento de uma sociedade primitiva ou de um grupo humano, a sociologia – em sua corrente Interacionista – o faz porque acredita que toda organização societal está assentada nos “sentidos” e nas “ações” que indivíduos e grupos elaboram ao longo do processo de “interação simbólica” do dia-a-dia’. (Haguette, 2001, pag. 67)

O Interacionismo Simbólico¹⁵ tem origem mais na psicologia social do que na própria sociologia. A corrente interacionista se desenvolveu através dos empréstimos que fez à psicologia social, de orientação fenomenológica.

Dentro dessa perspectiva, dois grupos se desenvolveram na sociologia americana com estudos de natureza diferente: “os sociólogos que faziam ‘trabalho de campo’ concentrados nos *estudos de comunidade* e de *pequenos grupos* e os interacionistas simbólicos que concebiam os ‘sentidos’ das ações dos indivíduos e grupos como problemáticos, também praticando a observação participante”. Estes últimos, devido a sua “preocupação em descobrir o ‘sentido’ que as coisas têm para a ação humana, julgavam que as técnicas convencionais

¹⁴ Ver definição de Guia de Execução na pg. 97.

¹⁵ O interacionismo simbólico pode ser considerado uma perspectiva teórica e metodológica inacabada, que surgiu, na década de 1930, no âmbito da sociologia norte-americana, por iniciativa do sociólogo Herbert Blumer (1900-1987), membro da Escola Sociológica de Chicago. Blumer desenvolveu as primeiras formulações teóricas do interacionismo simbólico a partir de conceitos e princípios básicos extraídos da teoria da psicologia social, originalmente elaborados pelo filósofo e cientista social Georg Hebert Mead (1863-1931), e as empregou no estudo do comportamento coletivo (das massas, das multidões e do público em geral). O foco do interacionismo simbólico concentra-se, justamente, nos processos de interação social – que ocorrem entre indivíduos ou grupos – mediados por relações simbólicas.

não eram capazes de captar o sentido, acreditando ser a observação participante a mais apropriada para fazê-lo”. (Haguette, 2001, pag.67).

Pode-se pensar em vantagens e desvantagens ou riscos desse método de coleta de dados [observação participante]. A esse respeito Zanella¹⁶ (2008) afirma: “Toda pesquisa é pesquisa de alguém e é a partir de determinada visão”. É interessante, portanto, problematizar a questão do olhar e relativizá-lo. Embora as ciências e métodos busquem cada vez mais a precisão nos dados, a subjetividade é um elemento que não se pode excluir. Na observação participante, certamente, há um grande percentual de subjetividade e de riscos de incidir em erro.

Haguette explica que, devido a sua extrema flexibilidade, a observação participante pode ser constantemente ameaçada por fatores de contaminação. Estes podem causar distorções dos dados adquiridos e conduzir a erros de interpretação sobre o fenômeno estudado. Alguns desses fatores são enumerados pela autora:

1) o viés sócio-cultural do observador, ou seja, o viés de partilhar a perspectiva e valores de sua própria cultura de seu tempo e de seu meio com o desempenho do papel de pesquisador; 2) o viés profissional/ideológico, que induz à seletividade da observação dependendo do quadro de referência ou do tipo de treinamento recebido pelo pesquisador; 3) o viés interpessoal do observador que moldará, a partir de suas emoções, defesas, etc., o que ele “verá” como significativo e a maneira como ele perceberá a interação humana; 4) o viés emocional do observador com relação às próprias necessidades como pesquisador; em outras palavras, a necessidade de confirmar suas hipóteses, de “estar certo”, pode levá-lo a forçar uma “adequação” do real a suas teorias prévias sobre o fenômeno; 5) o seu viés normativo acerca da natureza do comportamento humano pode conduzi-lo a juízos de valor que prejudicarão não só sua coleta de dados como sua análise e interpretação. (Haguette, 2001, pag. 78).

Zanela apud Spink (2007, pag. 11) lembra que “duas questões se apresentam quando falamos em observação participante: o que vem a ser participar nesse tipo de abordagem e quais os problemas éticos desse tipo de atividade”. A observação participante pode ser considerada, segundo Haguette (2001, pag. 77), como:

¹⁶ Anotações de aula ministrada por Andréa Zanella sobre métodos de observação na disciplina de metodologia para o curso de psicologia na UFSC, 2008.

[...] técnica de captação de dados menos estruturada das ciências sociais. Não dispõe de nenhum instrumento específico para direcionar a observação como um questionário ou um roteiro de entrevista, e, por esta razão, a responsabilidade e seu sucesso pesa quase inteiramente sobre os ombros do observador salvo, obviamente, naqueles aspectos que são fontes de vieses e que emanam do exterior, ou seja, da própria situação da observação (inibições etc.).

Para a parte da pesquisa relacionada à organização e análise dos dados, contei com a colaboração do Prof. Dr. Roger Chaffin, que atua na área da Psicologia da Música, da Universidade de Connecticut. O contato com esse professor se deu por ocasião da sua vinda ao Brasil em 2008, quando participou de um congresso da ANPPOM na Bahia. Aproveitando sua estada no Brasil, outras universidades o convidaram para realizar conferência, dentre elas, a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em Florianópolis, onde realizou a conferência *Memória e Performance Musical*, no dia 29 de agosto de 2008. Naquela oportunidade, foi possível trocar ideias sobre a pesquisa que vinha eu desenvolvendo no curso de Pós-Graduação – Mestrado, sobre observação de aspectos da prática musical.

Esta parte da pesquisa teve como inspiração um estudo de caso¹⁷ realizado pelo Dr. Roger Chaffin. Foi uma pesquisa realizada com músicos profissionais nos EUA e serviu de exemplo para esta investigação. No referido estudo de caso, são investigados os guias de execução compartilhados (*Shared Performance Cues*), durante o trabalho em conjunto, por uma soprano e um regente, por meio da observação dos comentários verbais feitos durante os ensaios, no período de preparação de uma peça. Investiga também os guias de execução individuais da solista e do regente e todo o processo de estudo da obra.

Em Florianópolis, durante a conversa sobre minha pesquisa, o professor Dr. Chaffin auxiliou na elaboração do método para a análise dos dados, assim como auxiliou posteriormente, via e-mail, na reflexão sobre os dados referentes aos ensaios e aos guias de execução compartilhadas.

Para a análise dos dados, Chaffin sugeriu um procedimento metodológico que previa a organização dos dados transcritos em uma planilha Excel. Também ficou combinado que a planilha seria encaminhada a ele para gerar gráficos que dariam respaldo às observações e conclusões nesta pesquisa.

¹⁷ Em: Chaffin, Ginsborg & Nicholson (2006).

3.2 DESCRIÇÃO DAS ETAPAS

Para a leitura do texto a seguir, torna-se conveniente a utilização, como apoio, das tabelas descritivas da estrutura formal de cada movimento da peça (vide páginas 30 e 51) e da partitura do *Concertino*, em anexo, para facilitar o entendimento.

3.2.1 Primeira Etapa – Antes do Primeiro Ensaio

Foi no mês anterior à apresentação (28 de novembro) que o efetivo de músicos para a execução da peça foi confirmado, contando com: 1 regente, 1 solista, 3 primeiros violinos, 3 segundos violinos, 3 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo. À medida que os músicos convidados foram dando seu aceite para integrar a orquestra, foi sendo entregue a cada um a cópia da partitura¹⁸ e um cd com a gravação da peça.

Uma vez formado o grupo, foi planejada a agenda de ensaios observada a possibilidade de horários para a maioria dos integrantes, assim como da disponibilidade de uso do auditório onde foram realizados os ensaios. Foram agendados três ensaios, com intervalo de oito dias entre o primeiro e o segundo e de dois dias entre o segundo e o terceiro.

Anteriormente ao primeiro ensaio com todos os músicos reunidos, foi planejado um primeiro diálogo com o regente. Em preparação a esse diálogo, foi enviado ao regente um texto por mim elaborado contendo informações sobre o histórico da obra, aspectos de análise musical relativos à estrutura formal em uma tabela e ao tipo de material utilizado pelo compositor. Também foi compartilhado o conteúdo pertinente ao *Concertino* da entrevista concedida por Ronaldo Miranda para esta pesquisa. Tais aspectos, considerados relevantes ao entendimento da peça, dizem respeito à estrutura formal, ao tempo, ao ritmo, à melodia e à harmonia.

O primeiro diálogo com o regente sobre a peça foi realizado uma semana antes do início dos ensaios com a orquestra. Em função de uma falha técnica, o encontro não foi filmado. Por esta razão foi feito um relato que depois de lido e autorizado pelo regente, integrou os dados para análise.

¹⁸ Um Jogo completo de partituras foi alugado junto à Academia Brasileira de Música, que detém os direitos sobre a peça.

3.2.1.1 Relato do Primeiro Diálogo com o Regente

O primeiro encontro para troca de ideias com o regente ocorreu no dia 14 de novembro de 2008, às 14h, com duração de cerca de uma hora e meia, em uma sala com piano do Departamento de Música da UDESC, mediante o conhecimento compartilhado sobre o *Concertino*, conforme explicitado anteriormente.

A conversa teve início a partir da exposição da tabela demonstrativa sobre a estrutura geral da peça. O regente concordou com a classificação da estrutura formal dos dois movimentos, respectivamente: forma sonata e forma rondó tipo ABACA e coda. Houve divergência apenas no entendimento do compasso de início da re-exposição: para o regente no compasso [152] e para mim no compasso [190]. A questão se pôs porque entre os compassos [152] e [165] o compositor trabalha com o material da introdução modificado e em outro registro. Porém, logo após, entre os compassos [166] e [189], apresenta-se uma retransição e só depois disso a reapresentação da seção do primeiro tema, com indicação 'Fluente' no compasso [190].

Na sequência, o regente sugeriu fazermos uma leitura do início ao final da partitura com o objetivo de levantar pontos relevantes ao trabalho a ser realizado durante os ensaios. Apresentei pequenos trechos da peça que acreditava serem pontos cruciais e, a partir deles, transcorreu a conversa. Os pontos levantados foram: - finais de cadências em que há entrada da orquestra na cabeça do tempo no qual o piano finaliza uma ideia; - o trecho compreendido entre os compassos [131] e [132] em que seria importante um *ritenuto* em função de uma progressão na parte do piano, a qual finaliza com salto das duas mãos em movimento contrário. Percebeu-se que a execução do acorde final desta parte não cairia junto com a orquestra se esta não cedesse no tempo uma seção rítmica considerada mais complexa para a orquestra (com o piano) entre os compassos [185] e [192]. Outra questão levantada foi com relação à indicação de compasso do tema do segundo movimento (*Allegretto*) que está escrito em 3/4, mas que insinua a possibilidade de realização em 6/8. Fazer em binário ou ternário? É possível pensar-se em dois ou em três neste tema do rondó ABACA. A proposta da solista foi fazer-se a primeira e última seção (A) em três, e a seção (A) central em dois.

O regente concordou com a relevância dos pontos, alguns óbvios como finais de cadência e afirmou que certamente seriam trabalhados. Sugeriu deixar as soluções de algumas questões emergirem da prática durante os ensaios com a orquestra, uma vez que não seria possível prever todas as questões antecipadamente e que muitas delas se estabeleceriam naturalmente no decorrer do trabalho, o que permitiria o aproveitamento das ideias e

características do grupo.

A seguir, são apresentadas tabelas com os pontos expostos pela solista no primeiro diálogo com o regente, na Tabela 1 sobre o primeiro movimento e na Tabela 2 sobre o segundo.

N.	CONTEÚDO - PRIMEIRO MOVIMENTO
1	Procurar equilíbrio nas mudanças de andamento, aspecto fundamental, colocado propositadamente pelo compositor neste movimento para contrastar com o segundo movimento.
2	Cumprir a dinâmica planejada.
3	Mostrar claramente a entrada para a orquestra (compassos [87]).
4	O desenho em semicolcheias no quarto tempo do compasso [119], na parte dos violoncelos e do contrabaixo, conduz ao primeiro tempo do compasso [120] que, para auxiliar a entrada do solo, no compasso [120] deve ser preciso.
5	Atenção aos finais das cadências do piano para a entrada da orquestra: a última nota da parte do piano, final da escala cromática descendente em acelerando, deve ser tocada exatamente junto com a entrada da orquestra no primeiro tempo seguinte. Ver trechos dos compassos [110]-[111]; [261]-[262]; [268-269].
6	Assegurar a precisão rítmica entre orquestra e solo, contando os sete tempos dos primeiros compassos nos trechos entre os compassos [112-113] e [263-264].
7	Para dar tempo de realizar no piano a progressão com salto em abertura para ambas as mãos, foi solicitado ao regente que fizesse um <i>ritenuto</i> entre o quarto e o primeiro tempo dos compassos [131] e [132], pensando o trecho mais expressiva do que ritmicamente.

Tabela 5: Pontos levantados sobre o Primeiro Movimento.

CONTEÚDO - SEGUNDO MOVIMENTO	
1	São três seções A, escritas em $\frac{3}{4}$. Para causar maior interesse às repetições, dando outro caráter, mais expressivo, sonhador, propôs-se realizar a primeira e última seções, A e A'', em compasso ternário (3/4) com caráter mais alegre e, a seção central A' em compasso binário (6/8), com um caráter diferenciado.
2	As seções A começam com a exposição do tema A na parte do piano que é imitado pelas cordas ou nas cordas e, em seguida, imitado pelo piano. O compositor usa uma escala de tons e semitons, no piano, na condução à imitação do tema. Foi proposto o agrupamento de notas como solução para o entendimento da ideia e clareza entre regente e solista. Acredita-se, assim, que tanto o regente, na condução da orquestra, como a solista, possam tocar com mais tranquilidade, tendo guias de performance (<i>performance cues</i>), ou seja, guias de referência compartilhadas para estes trechos.
3	No fugato – cuidado pra entrar bem a tempo, não mais. Quando eu canto, para estudar a sequência dos andamentos, costume entrar muito rápido no fugato. É a única fermata deste rondó (compasso [131]) que tem como característica a continuidade rítmica. A rítmica dessa seção lembra Piazzola, como disse o compositor, que não teve essa intenção ao compor.
4	Rítmica complexa para as cordas no trecho entre os compassos [181-193]; e compassos [193] têm acento na cabeça, precisamente na entrada do piano. Muita atenção às mudanças de compasso ternário, binário, ternário. Também especial atenção à dinâmica na orquestra, que começa o trecho em F, cresce para FF e tem um p súbito no compasso 189 para crescer ao F novamente para a entrada do piano e depois decrescer juntos, piano e orquestra, e em seguida crescer outra vez e decrescer até a entrada da última seção A no piano no compasso [205]. É um trecho bastante sinuoso com relação à dinâmica, que foi pensada assim pelo compositor.
5	Combinar a contagem dos tempos nos dois últimos compassos, pois pode levar a um desencontro entre solista e orquestra. Um compasso binário e o outro ternário e o compositor indica que é para igualar o valor das colcheias. Lembrar de contar sentindo as colcheias para não errar a oitava de ré que deve sair junto com os violoncelos e o contrabaixo.

Tabela 6: Pontos levantados sobre o Segundo Movimento.

Para cumprir exigências éticas da pesquisa, foi recolhida a assinatura de todos os músicos envolvidos em um termo de consentimento¹⁹ para registro e análise de imagem e som com vistas a esta pesquisa acadêmica.

¹⁹ O termo de consentimento dos músicos encontra-se em Anexos.

3.2.2 Segunda Etapa – Transcrição e Análise dos Dados

Nesta segunda etapa, foi realizada a transcrição do conteúdo verbal dos ensaios a partir da audição dos DVDs, ou seja, o que foi dito durante os ensaios, assim como o compasso de início e parada de cada segmento da peça trabalhado.

Além dos três ensaios filmados e transcritos, aconteceram outros dois ensaios que não foram registrados devido ao fato de, em um deles, o ensaio ter transcorrido sem a presença do regente e fora da agenda programada, e o outro foi o ensaio geral no qual se tocou a peça inteira sem paradas para trabalhar detalhes.

A tabela a seguir mostra os ensaios registrados e o tempo de duração dos mesmos:

Ensaio	Registros	Apresentação	Data	Horário	Local	Duração
Ensaio 1	Primeiro Ensaio	_____	17/nov/2008	14h às 17h	Auditório da Udesc	1h20min
Ensaio 2	Segundo Ensaio	_____	25/nov/2008 terça-feira	14h às 17h	Auditório da Udesc	2h00min
Ensaio 3	_____	_____	26/nov/2008 quarta-feira	14h às 17h	Auditório da Udesc	
Ensaio 4	Terceiro Ensaio	_____	27/nov/2008 quinta-feira	14h às 17h	Auditório da Udesc	2h00min
Ensaio 5 Geral	_____	_____	28/nov/2008 sexta-feira	10h às 11h	Auditório da Udesc	
_____	Apresentação Recital de Mestrado	_____	28/nov/2008 sexta-feira	20h	Auditório da Udesc	

Tabela 7: Cronograma de ensaios.

Após a transcrição dos ensaios, foi elaborada uma planilha contendo dados específicos e organizados por ensaio. Os dados eram relativos aos comentários verbais do regente sobre o que estava sendo realizado, como, por exemplo, o segmento a ser trabalhado, as dificuldades encontradas e a solução proposta. Da planilha também constaram informações sobre os pontos de início e parada de cada segmento da peça trabalhado nos ensaios. Isso permitiu observar

como transcorreu o trabalho durante os ensaios, os diversos segmentos da peça trabalhados, como se ordenaram e a quais partes se destinou mais tempo de trabalho.

Uma vez concluída a planilha, foi enviada ao Prof. Dr. Chaffin e seu orientando no doutorado Alexander Demos, da Universidade de Connecticut, para que os dados fossem lançados em um programa para a geração dos gráficos.

3.2.2.1 Primeiro Movimento

Na seção que segue são apresentados gráficos resultantes dos dados referentes às transcrições dos ensaios do primeiro movimento. Uma vez tendo em mãos os gráficos, passou-se à descrição dos dados neles contidos. Às descrições foram agregadas outras informações a respeito do conteúdo trabalhado nos ensaios, este coletado da transcrição do conteúdo verbal por parte do regente durante os ensaios.

O gráfico seguinte é relativo ao primeiro movimento e à forma como foi ordenado o trabalho no primeiro ensaio. Podem ser notadas linhas sobrepostas na estrutura do gráfico que indicam os segmentos da peça mais repetidos em cada ensaio:

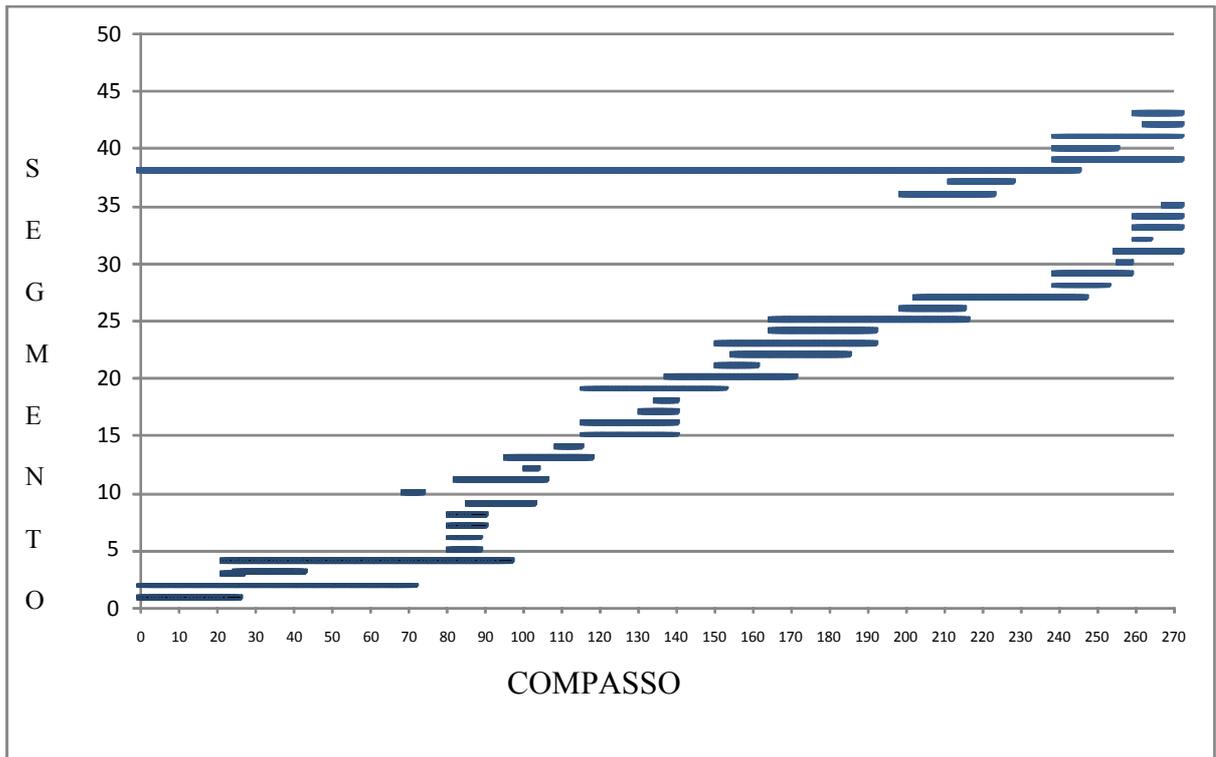


Gráfico 1: Primeiro ensaio: Primeiro Movimento. Segmentos trabalhados. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

No primeiro ensaio, os compassos que marcam o início de segmentos em repetições são: [1], [23], [82], [117], [152], [166], [200], [240], [261]. A tabela a seguir mostra, mediante observação da transcrição dos ensaios, o conteúdo trabalhado na repetição desses segmentos:

	N.Rep.	CONTEÚDO TRABALHADO
Comp. [1]	2	Dinâmica da primeira parte da introdução, com as cordas.
Comp.[23]	2	Passagem - dois compassos antes da entrada do piano na introdução no compasso [25];
Comp. [82]	4	Passagem - cinco compassos antes da entrada da orquestra com o Tema B, <i>rall</i> e <i>dim</i> no piano e a entrada da orquestra;
Comp. [117]	3	Seção de introdução ao desenvolvimento “ <i>Com Expectativa</i> ” entre os compassos [117] e [119] onde se trabalharam as mudanças na dinâmica e o tipo de articulação (das cordas); posteriormente, a entrada da orquestra (a tempo) no compasso [120], em função da mudança de andamento.
Comp. [152]	2	Ponto estrutural - início da introdução para a re-exposição.
Comp. [166]	2	Ponto estrutural - início da retransição.
Comp. [200]	2	Passagem - Ponte (nas cordas) para o início do primeiro elemento temático de transição (piano pontuado pelas cordas). A rítmica deste segmento da re-exposição, em compasso 4/4, é muito parecida com o material apresentado na exposição em 5/4.
Comp. [240]	5	Passagem para a reapresentação do Tema B pelo piano na re-exposição. O segmento inicia dois compassos antes do tema onde, na parte do piano, está terminando a dissolução do segundo tema junto à orquestra.
Comp. [261]	2	Passagem - Último compasso da cadência do piano, para a entrada da orquestra no compasso [262] em <i>crescendo molto ed accelerando</i> . Trecho de precisão rítmica.

Tabela 8: Pontos e conteúdos de referência. Primeiro Ensaio.

Pode-se notar que a dinâmica foi um aspecto muito trabalhado no primeiro ensaio; nele também foram trabalhadas questões de ritmo, articulação, passagens e trechos de precisão rítmica entre seções.

O próximo gráfico corresponde aos segmentos do primeiro movimento trabalhados durante o segundo ensaio:

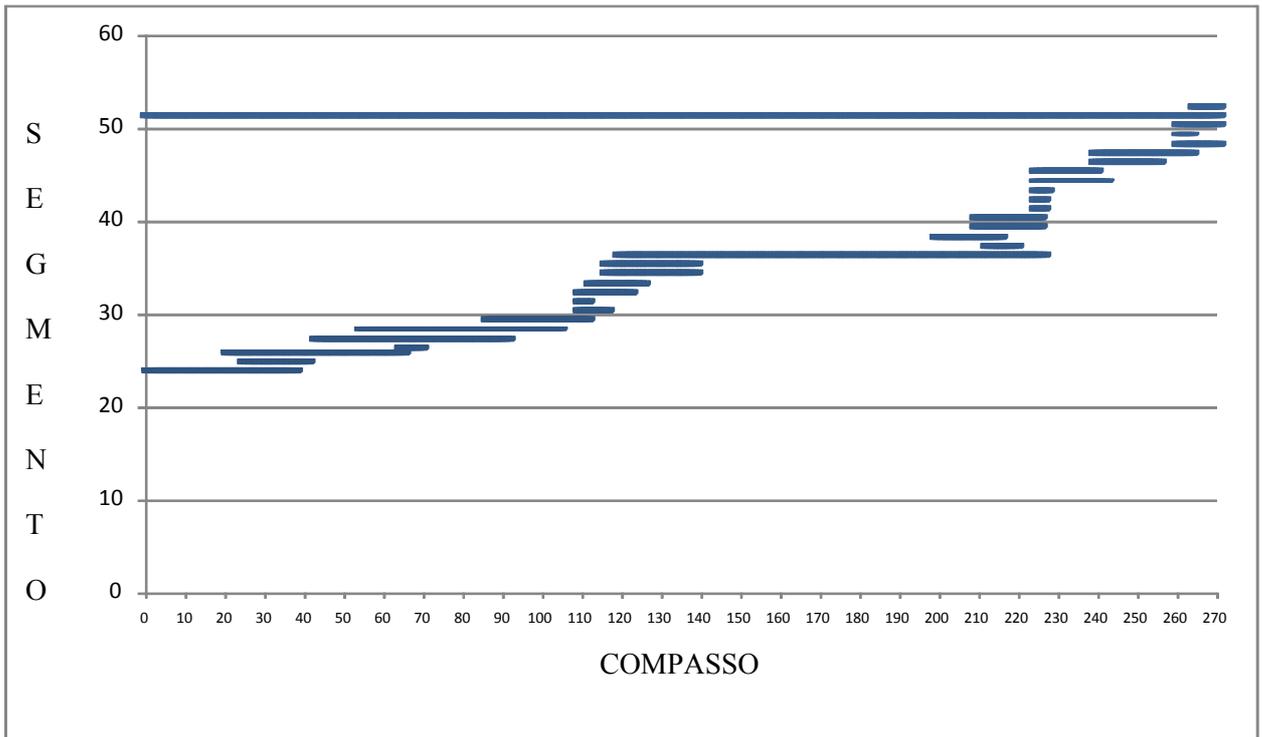


Gráfico 2: Segmentos trabalhados no Segundo Ensaio. Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

No segundo ensaio os compassos que marcam o início do maior número de segmentos repetidos são: [110], [117], [210], [225], [240], [261]. A tabela seguinte mostra o conteúdo trabalhado durante os ensaios nos segmentos que iniciam a partir desses compassos:

COMPASSO	N.REP.	CONTEÚDO TRABALHADO
[110]	3	Passagem - Um compasso antes do início da coda da exposição.
[117]	2	Ponto estrutural, início da introdução para o desenvolvimento.
[210]	2	Passagem – o piano, pontuado pelas cordas, apresenta o final do primeiro elemento de transição. Neste segmento há uma aceleração da marcha harmônica e a seguir uma ponte de dois compassos com indicação de compasso 5/4.
[225]	5	Passagem do final da transição. Piano fazendo uma escala de tons inteiros em quiáltera de nove que conduz a apresentação do segundo tema pela orquestra.
[240]	2	Passagem para reapresentação do Tema B pelo piano na re-exposição. O segmento começa dois compassos antes do tema onde o piano está terminando a dissolução do Tema B junto à orquestra.
[261]	3	Último compasso da cadência do piano para a entrada da orquestra no c[262]; <i>crescendo molto ed accelerando</i> . Trecho de precisão rítmica.

Tabela 9: Pontos e conteúdos de referência. Segundo Ensaio.

Nessa tabela, nota-se uma diminuição do número de seções por ensaio e o trabalho em trechos em que acontecem mudanças de andamento, assim como novamente se trabalha nas passagens entre seções e trechos de precisão.

No terceiro gráfico, são apresentados os segmentos do primeiro movimento trabalhados durante o terceiro ensaio. As linhas sobrepostas na estrutura do gráfico indicam os segmentos mais repetidos em cada ensaio.

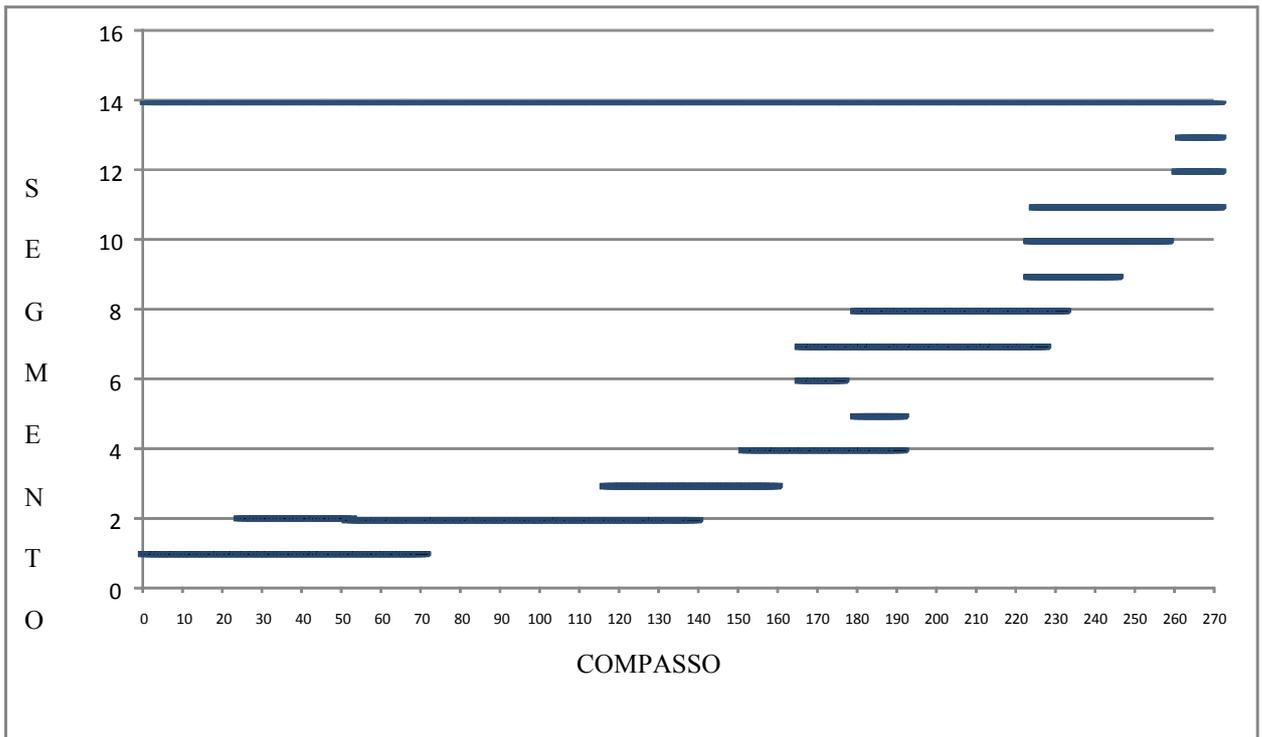


Gráfico 3: Terceiro Ensaio: primeiro movimento. Segmentos da peça mais repetidos no terceiro ensaio. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

No terceiro ensaio, os compassos que marcam o início do maior número de segmentos repetidos são: [166], [180], [225], [261] e [262].

COMPASSO	N. Rep.	CONTEÚDO TRABALHADO
[166]	2	Ponto estrutural a partir do qual houve reinício no ensaio. Marca o início da retransição: piano e cordas.
[180]	2	Trecho de precisão na retransição para piano e cordas, rítmica complexa para as cordas.
[225]	2	Passagem – último compasso da transição, com uma escala de tons inteiros na parte do piano que conduz à apresentação do Tema B pela orquestra.
[261] e [262]	1 em cada compasso	Trecho de precisão – último compasso da cadência do piano no compasso [261] em <i>crescendo molto ed accelerando</i> , para a entrada da orquestra na coda, compasso [262].

Tabela 10: Pontos e conteúdos de referência. Terceiro Ensaio.

Pude observar que, na organização dos ensaios, o regente utilizou pontos estruturais²⁰ (da estrutura formal) para reinício de segmentos de ensaio em partes da peça que precisaram ser mais trabalhados. Os segmentos trabalhados apresentam pontos de início coincidentes com o início de seções e subseções, ou a passagem de uma seção à outra. Ao mesmo tempo, foram trabalhados aspectos tais como: gradações de dinâmica, precisão rítmica, articulação e caráter. No trabalho realizado durante os ensaios do primeiro movimento destaca-se, principalmente, a abordagem das passagens de uma seção a outra. Isto se justifica tendo em vista as frequentes mudanças de andamento e caráter entre as seções.

Os próximos gráficos referem-se ao trabalho no primeiro movimento durante os três ensaios. No gráfico seguinte, é mostrado o número de inícios e paradas por compasso referentes ao primeiro movimento.

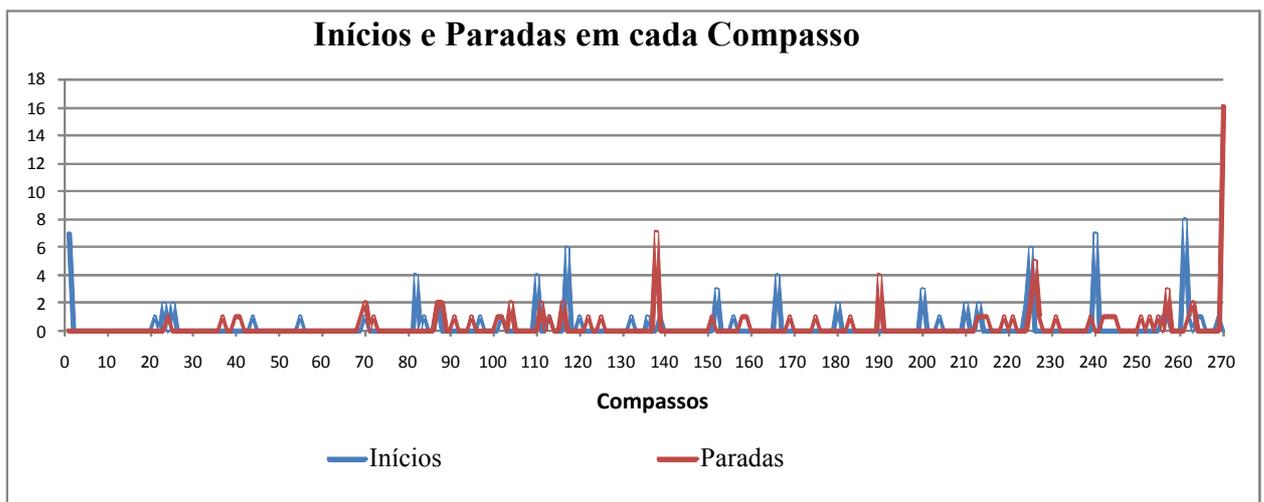


Gráfico 4: Pontos de início e parada durante os ensaios - Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

A maior parte de inícios de segmentos do primeiro movimento durante os três ensaios realizados aconteceram nos compassos: [261], [1], [240], [117], [110], [166] e [82]. O maior número de paradas ocorreu nos compassos: [270], [138], [226] e [190].

²⁰ Entende-se por ponto estrutural o compasso que marca o início de uma seção ou subseção da estrutura formal da peça.

O gráfico seguinte mostra o número de repetições por compasso:

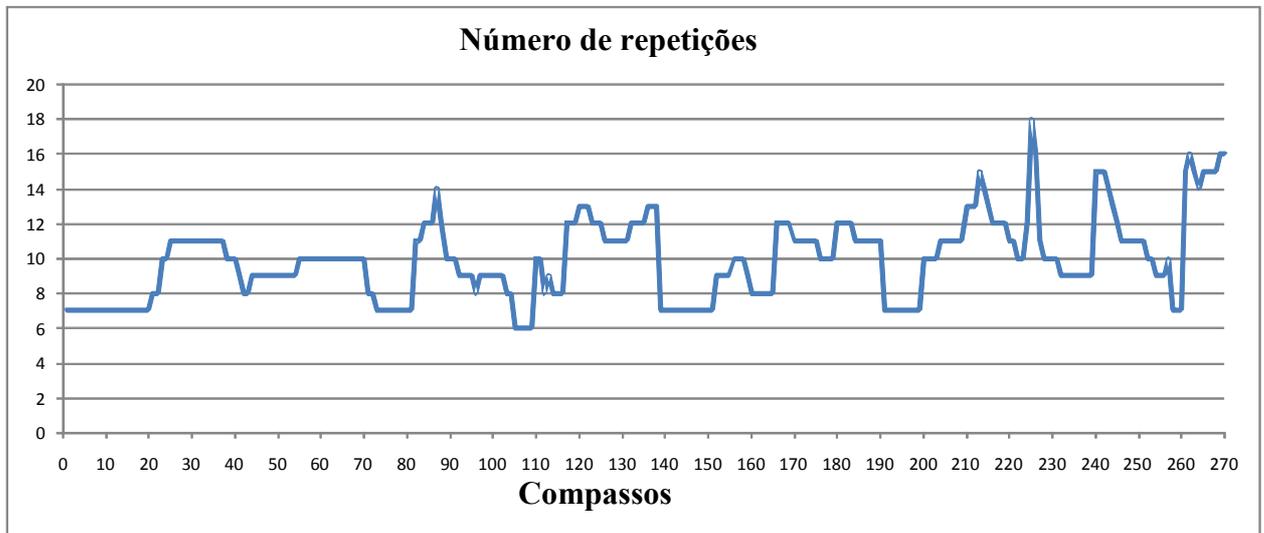


Gráfico 5: Número de repetições por compasso - Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Os compassos mais repetidos foram: [226], com 18 repetições; [261], com 16 repetições; [213] e [240], com 15 repetições; [120] e [136], com 13 repetições; [168] e [178], com 12 repetições. No compasso [226] tem início o Tema B, que na re-exposição começa com as cordas. Os aspectos mais trabalhados nesse segmento foram a afinação, dinâmica e, sobretudo, a expressividade do tema de caráter “*Amável*” (*cantabile*). No segmento a partir do compasso [261], trabalhou-se a precisão da entrada da orquestra ao final da cadência do piano no compasso [262]. O compasso [261] da cadência do piano (em tempo livre) termina com um desenho cromático descendente e em *accelerando*. Há necessidade de que esse desenho seja bem delineado na sua execução, permitindo ao regente conduzir a entrada da orquestra. Por ser um trecho que requer muita precisão, a última nota da cadência do piano (ré 1) no compasso [262] deve ser tocada precisamente junto com a entrada da orquestra, o que requer maior atenção.

O segmento com início no compasso [213] foi repetido 15 vezes. É um trecho da re-exposição que apresenta uma rítmica semelhante ao segmento apresentado entre os compassos [55] e [56] da exposição. Entretanto, na re-exposição o segmento aparece com um tempo a mais, em 5/4, tendo sido apresentado em 4/4 na exposição. A semelhança levou a confundir um segmento com o outro fazendo com que fosse necessário repetir estes segmentos várias vezes para ajuste do ritmo (Figura 20).



Figura 21: Rítmicas semelhantes entre dois segmentos diferentes: um da exposição no compasso [55-56] com rítmica em 4/4 e outro da re-exposição no compasso [213-214] com rítmica em 5/4.

Com uma escala de tons inteiros em dois compassos ([240] e [241]), o piano conduz à reapresentação do Tema B após sua dissolução apresentada pelas cordas na re-exposição. No compasso [242] os cellos e o baixo entram com o piano no início do Tema B, sendo esse um segmento intensamente trabalhado, lembrando que foram quinze (15) as repetições para o trecho.

No compasso [117] tem início a introdução para o desenvolvimento (compassos [117-119]) e, na sequência, segue-se a apresentação do Tema A em Sib no compasso [120]. Nesse segmento, acontece uma mudança de andamento de $\text{♩}=76$ no compasso [117] (com indicação de caráter “*Com Expectativa*”) para $\text{♩}=108$ no compasso [120] (com indicação de caráter “*Fluente*”). A percepção da medida a acelerar e do caráter de cada seção foi o foco do trabalho (treze (13) repetições).

Ao reiniciar no compasso [136], na seção do desenvolvimento, trabalhou-se a passagem de uma seção à outra. No compasso [138], há um *rallentando* seguido de fermata e, logo após, no compasso [139], a entrada para o piano, violoncelos e baixo em nova seção de caráter ‘*Lírico*’ com indicação de andamento diferente, em $\text{♩}=63$ no metrônomo. Foram treze (13) repetições.

Os compassos menos repetidos foram: [106], seis (6) repetições; [1-20], [70-80], [139-150], [190-200] e [258-260], com sete (7) repetições. A Tabela 10 mostra o segmento da peça em cada um desses compassos:

COMPASSO	SEGMENTO
[106]	Na cadência do piano no final da exposição.
[1-20]	Primeiros compassos de introdução com as cordas.
[70-80]	Neste segmento o piano apresenta o Tema B na exposição.
[139-150]	Este segmento refere-se ao episódio C (<i>Lírico</i>) dentro do desenvolvimento, onde o piano realiza um tema acompanhado pelos cellos e o baixo.
[190-200]	Seção de reapresentação do Tema A na re-exposição.
[258-260]	Três compassos no meio da cadência do piano na re-exposição.

Tabela 11: Compassos menos repetidos durante os ensaios.

No próximo gráfico, gerado a partir de dados sobre a estrutura formal da peça, é apresentada uma relação entre os pontos de início e parada de segmentos da peça com características estruturais do primeiro movimento e correspondentes aos inícios e finais das seções. Observe-se que este gráfico apresenta dois eixos Y: as linhas azuis e vermelhas representam os pontos de inícios e paradas dos segmentos, e as linhas verdes pontilhadas indicam as características estruturais da peça. O eixo X representa os compassos da peça.

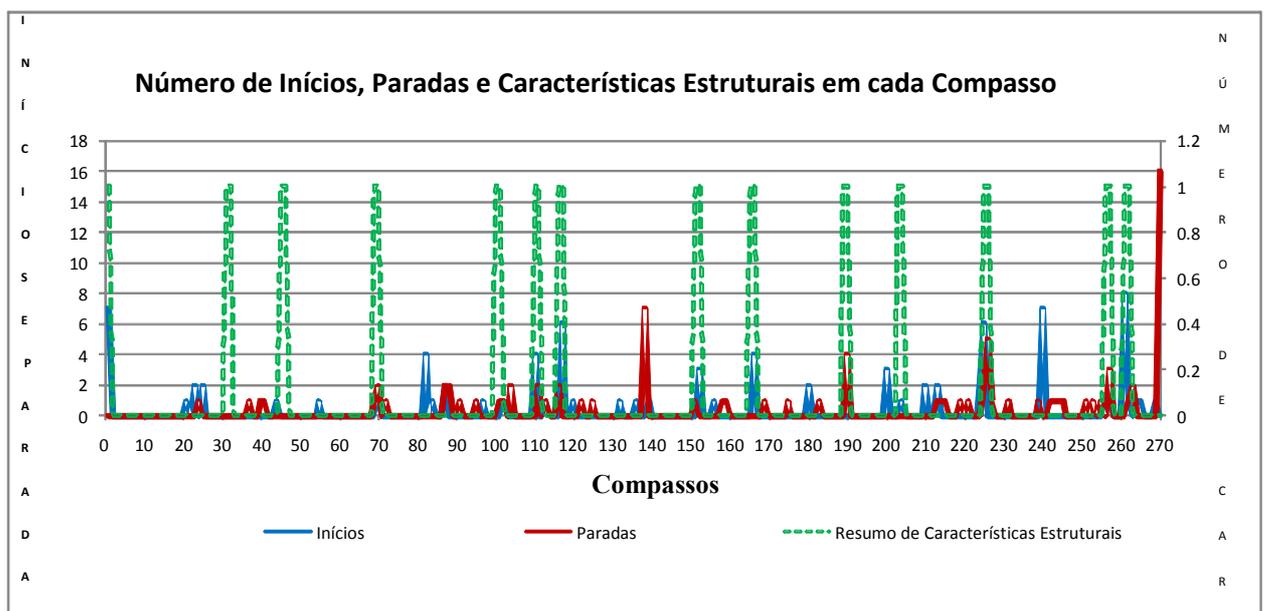


Gráfico 6: Correlação entre características estruturais, de inícios e finais das seções na música. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Na estrutura formal do primeiro movimento, os pontos estruturais que marcam grande parte dos inícios de segmentos trabalhados durante os ensaios foram: no compasso [261], ao final da cadência do piano para a entrada da coda da re-exposição; no compasso [1]; no compasso [117], onde inicia a introdução ao desenvolvimento; no compasso [226], na apresentação do segundo tema pelas cordas; no compasso [200], na ponte para a entrada da transição; no compasso [110] da coda da exposição; no compasso [166], na retransição; e no compasso [152,] onde inicia a preparação da re-exposição com o material da introdução, conforme Tabela 11.

Pode-se também observar, no gráfico anterior, que alguns inícios de segmentos não estão conectados a pontos estruturais em começos de seções, porém esses pontos incidem sobre inícios de subseções e caracterizam-se por segmentos com passagens dentro de seção (de uma subseção a outra). São eles: 4 repetições a partir do compasso [82] na exposição, onde o piano faz uma ponte de cinco (5) compassos entre as duas apresentações do Tema B, sendo uma pelo piano e depois pela orquestra. Também foram realizadas sete (7) repetições a partir do compasso [240] onde o piano faz ponte de dois compassos entre as apresentações do Tema B pela orquestra e pelo piano, na re-exposição. Dessa forma, os pontos trabalhados se caracterizam por passagens dentro das seções.

Compasso de início	Número de Repetições	Parte da estrutura formal
[261]	8	Final da cadência do piano para entrar na coda
[1]	7	Início da peça / introdução
[117]	6	Introdução ao desenvolvimento
[226]	6	Apresentação do Tema B pelas cordas
[200]	5	Ponte para a transição
[110]	4	Coda da exposição
[166]	4	Retransição
[152]	3	Preparação da re-exposição com o material da introdução

Tabela 12: Relação entre inícios e paradas dos segmentos com os pontos da estrutura formal.

Nos gráficos a seguir são comparados os três ensaios. O primeiro mostra o número de segmentos tocados por ensaio. O segundo e o terceiro gráficos mostram, respectivamente, o número de compassos por segmento da peça e o número de compassos tocados por ensaio. São cerca de 43 segmentos no primeiro ensaio; 29 segmentos no segundo ensaio e cerca de 14 segmentos no terceiro ensaio.

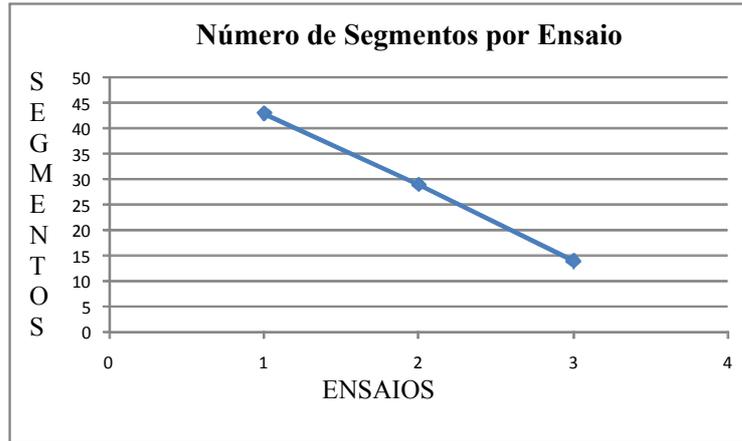


Gráfico 7: Número de segmentos por ensaio: Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

O gráfico seguinte mostra a média de compassos por segmento trabalhados a cada ensaio. Foram 22 compassos por segmento no primeiro ensaio; 29 compassos por segmento no segundo ensaio; e 53 compassos por segmento no terceiro ensaio, indicando um aumento no número de compassos por segmento de um ensaio para o outro.

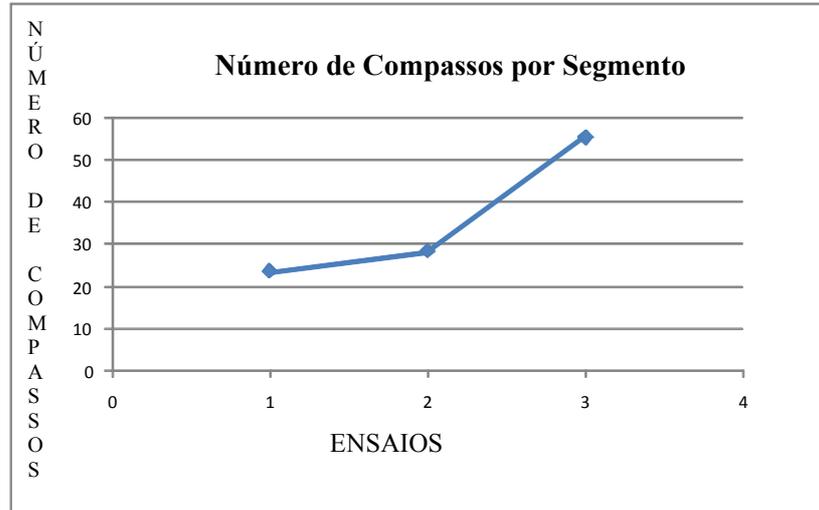


Gráfico 8: Média de compassos por segmento a cada ensaio. Primeiro movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

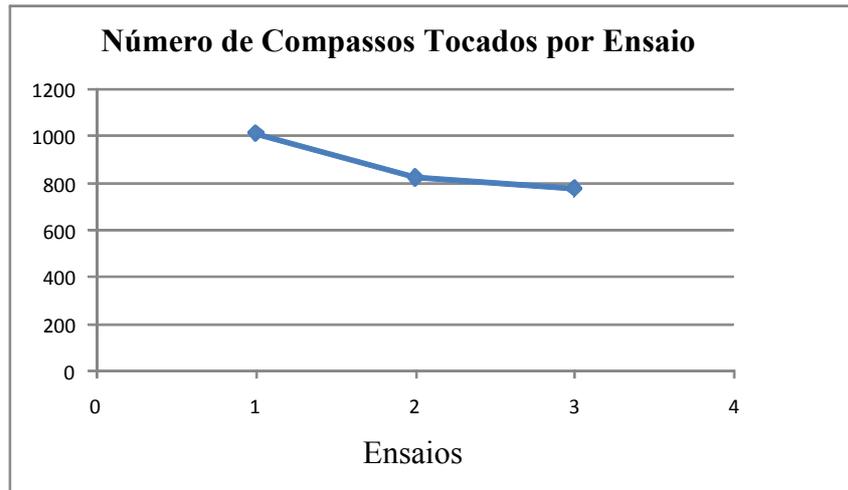


Gráfico 9: Média de compassos tocados por ensaio. Primeiro Movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Nesses gráficos é possível observar como se deu a organização dos ensaios. Foram cerca de 1.000 (mil) compassos no primeiro ensaio; 820 compassos no segundo ensaio e de 740 compassos no terceiro ensaio. Isso leva a concluir que no primeiro ensaio a dinâmica do trabalho se caracterizou pela realização de um maior número de segmentos musicais, de menor extensão. No decorrer do segundo e terceiro ensaios, diminuiu o número de segmentos e aumentou o número de compassos por segmento, o que indica que durante o primeiro ensaio foi dada maior ênfase ao trabalho de detalhes e, posteriormente, no decorrer dos outros dois ensaios, ao trabalho de seções maiores, quando foi enfatizada a construção da peça como um todo, reunindo segmentos cada vez maiores até alcançar a estrutura completa.

3.2.2.2 Segundo Movimento

O segundo movimento foi trabalhado durante o segundo e terceiro ensaios. Os gráficos a seguir mostram quais foram os segmentos mais ensaiados. As linhas sobrepostas na estrutura gráfica indicam os segmentos mais repetidos em cada ensaio. Posteriormente aos gráficos, segue-se uma tabela explicativa.

No gráfico seguinte são mostrados os segmentos mais tocados durante o segundo ensaio do grupo. O eixo x indica a numeração de compasso e extensão dos segmentos e o eixo y o número de segmentos trabalhados.

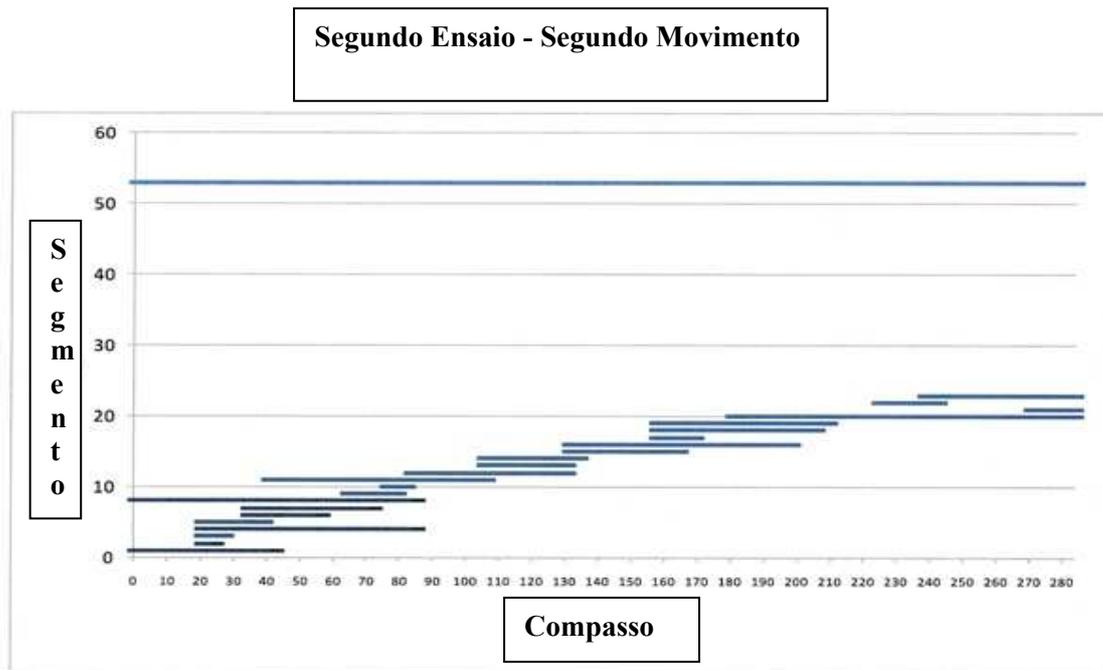


Gráfico 10: Segmentos tocados no segundo ensaio do grupo. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

No segundo ensaio do grupo, os compassos de início dos segmentos em que mais se reiniciou o trabalho foram: [21] – 4 vezes, [35] – 2 vezes, [106] – 2 vezes, [132] – 2 vezes, [158] – 3 vezes. Observe-se que as questões mais trabalhadas nessas passagens estavam relacionadas à precisão rítmica e dinâmica.

Na tabela a seguir encontra-se uma correlação entre os compassos de início dos segmentos, o número de repetições e os pontos da estrutura formal que foram trabalhados no segundo ensaio:

COMPASSOS	N. REP.	PONTOS TRABALHADOS
[21]	4	Início da apresentação do tema da Parte A do rondó pela orquestra, após sua apresentação pelo piano.
[35]	2	Linha de condução melódica pelos violoncelos e baixo que conduz ao início da Parte B do rondó no compasso [41], em cinco compassos.
[106]	2	Apresentação do tema da Parte A' pelo piano.
[132]	2	Início do fugato, Parte C do rondó.
[158]	3	Reapresentação do tema da Parte C pela orquestra.

Tabela 13: Correlação: início dos segmentos, repetições e conteúdos trabalhados. Segundo ensaio.

O próximo gráfico é referente ao terceiro ensaio. Nele são mostrados os segmentos mais tocados. O eixo x indica a numeração de compasso e extensão dos segmentos e o eixo y o número de segmentos trabalhados. Nele se vê que os segmentos mais tocados começam nos

compassos: [21] – 3 vezes, [41] - 2 vezes, [131] - 5 vezes, [167] - 2 vezes, [225] - 2 vezes, [231] - 2 vezes.

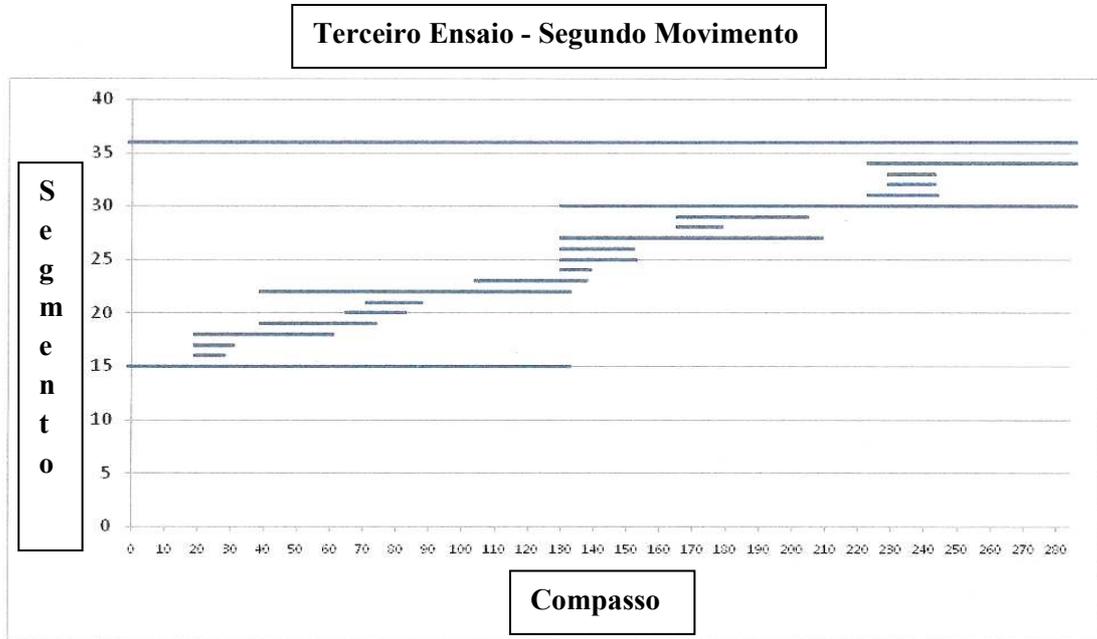


Gráfico 11: Segmentos trabalhados no terceiro ensaio. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Na tabela a seguir encontram-se relacionados os compassos de início dos segmentos, número de repetições, parte da estrutura da peça e o conteúdo trabalhado.

COMPASSO	N. REP	PARTE DA ESTRUTURA FORMAL	CONTEÚDO TRABALHADO
[1]	5	Parte A Início da peça / introdução	Dinâmica; clima diferente, delicadeza, elasticidade e articulação.
[21]	7	Parte A Início da apresentação do tema A do rondó pela orquestra, após a apresentação do mesmo pelo piano.	1-Dinâmica. 2-Ritmo - só as cordas; cellos sem arrastar nas notas longas. 3- Articulação - Violinos acertando os arcos. 4- Dinâmica - Violas, violoncelos e contrabaixo um pouco mais leve.
[35]	2	Ponte Começo de um desenho nos cellos e baixo, em cinco compassos, que conduz ao início da Parte B do rondó no compasso [41].	Cordas - ajustando o ritmo, pra tocar bem junto.
[41]	3	Parte B Início da Parte B do rondó.	Só as cordas trabalhando os pizzicatos.
[106]	3	Parte A' Apresentação do tema da Parte A' pelo piano, na segunda seção A do rondó.	Combinando o rallentando e corte da fermata no compasso [131].
[132]	7	Parte C Início do fugato.	1-Resolvendo questão rítmica nas cordas. Notas curtas e longas no ritmo sincopado. 2- Encontrando o tipo de articulação. Notas, não separado e nem ligado demais. 3- Articulação e ritmo, valor das figuras colcheia e semínima.
[158]	3	Parte C Começo da terceira seção.	Ponto estrutural de começo de seção para retomada de segmento.
[167]	2	Transição Começo da seção de transição.	Ponto estrutural de começo de seção para retomada de segmento.
[225]	3	Parte A'' Cordas apresentam o tema da Parte A, na terceira seção A do rondó.	Ponto estrutural de começo de seção para retomada de segmento.
[231]	2	Parte A'' Meio da apresentação das cordas do tema de A, na última Parte A do rondó.	1- Cordas para ver as notas/afinação. 2- Só os violinos.

Tabela 14: Correlação: início dos segmentos, repetições e conteúdos trabalhados. Terceiro Ensaio.

Os Gráficos 12, 13 e 14 são referentes ao segundo e terceiro ensaios do Segundo Movimento. As linhas azuis e vermelhas do gráfico seguinte mostram os compassos que marcam os inícios e paradas de segmentos durante os ensaios. Os compassos em que mais se

reiniciou foram: [1], [21], [35], [41], [106], [132], [158], [167], [225], [231]. Os compassos em que aconteceu o maior número de paradas foram: [86], [131], [243].

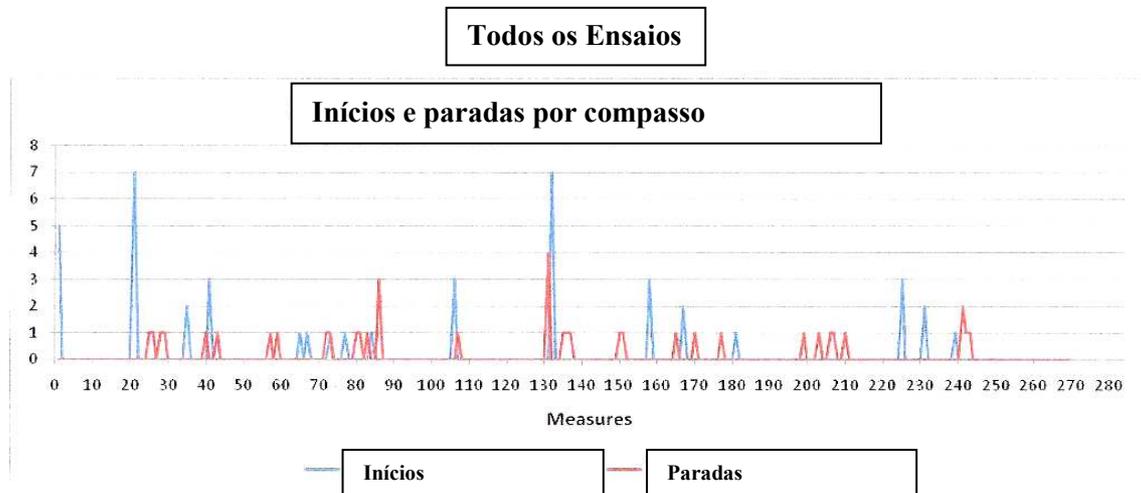


Gráfico 12: Compassos de início e parada em cada compasso. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

O Gráfico 13 mostra uma média do número de repetições por compasso durante os ensaios.

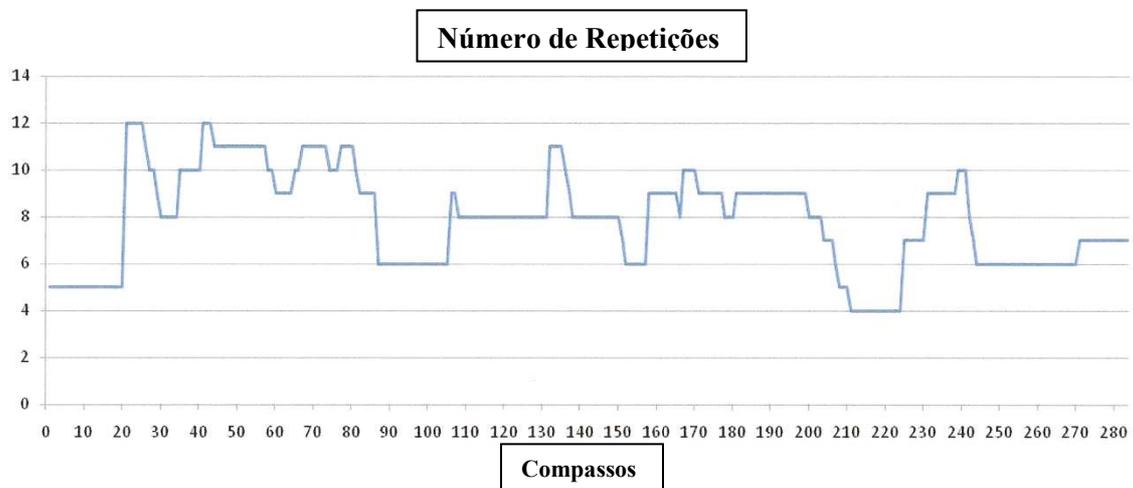


Gráfico 13: Média do número de repetições por compasso. Segundo movimento. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

O gráfico 14 mostra a correlação entre características estruturais e compassos de início e paradas dos segmentos. Apresenta dois eixos Y: à esquerda, o número de inícios e paradas nas linhas azuis e vermelhas, respectivamente, e, à direita, as características estruturais no

segundo movimento nas linhas verdes pontilhadas. O eixo X mostra a marcação dos compassos.

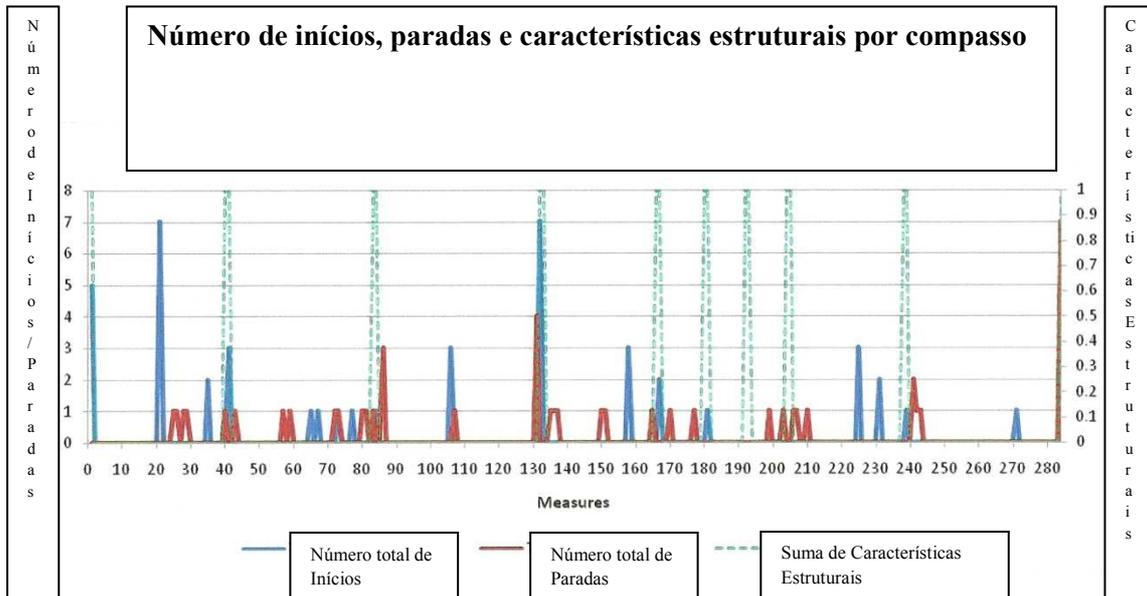


Gráfico 14: Correlação: características estruturais e compassos de início e paradas dos segmentos. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Os três gráficos a seguir comparam os ensaios. No primeiro gráfico, os eixos X e Y significam o ensaio no qual se trabalhou o movimento e o número de segmentos, respectivamente. O número de segmentos tocados no segundo ensaio foi 24 e no terceiro ensaio 22.

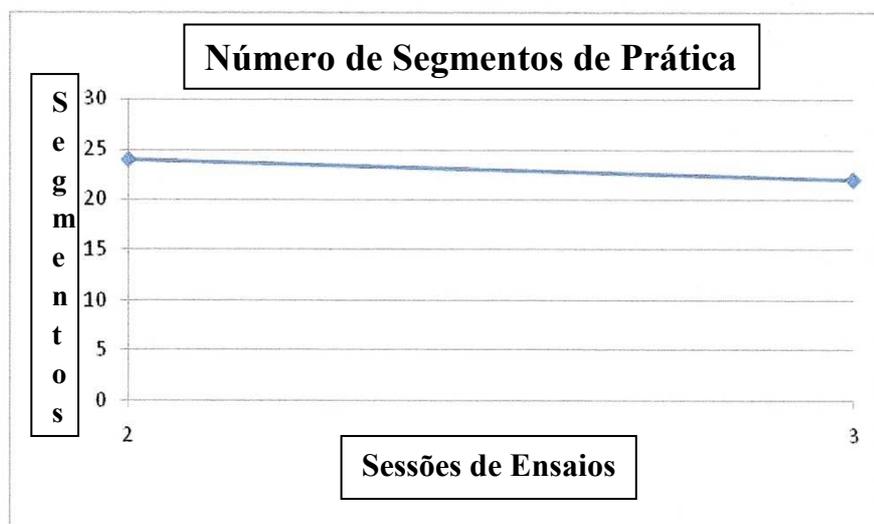


Gráfico 15: Número de segmentos tocados no segundo e terceiro ensaios. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

O segundo gráfico mostra uma média dos compassos por segmento trabalhados durante os dois ensaios.

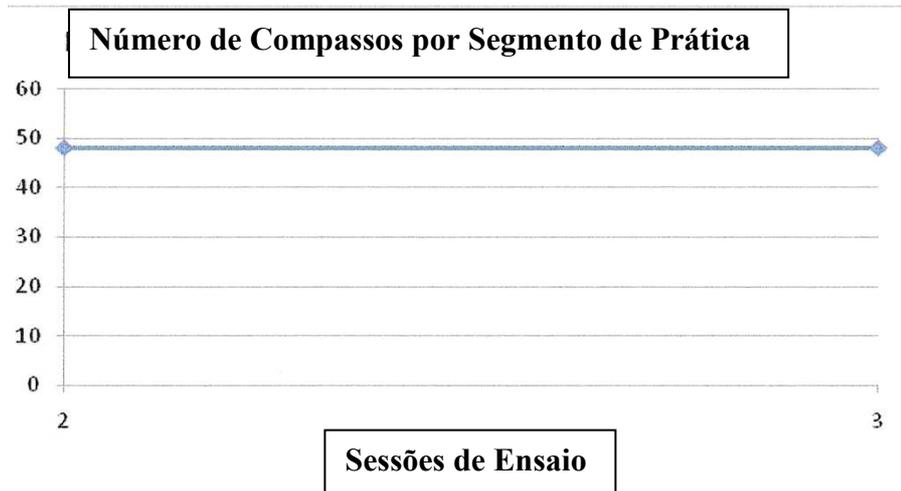


Gráfico 16: Média dos compassos por segmento trabalhados durante os dois ensaios. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Constata-se que a média de compassos trabalhados durante os dois ensaios realizados foi a mesma. Foram cerca de 49 compassos por segmento no segundo e no terceiro ensaios.

O terceiro gráfico apresenta o número de compassos tocados por ensaio: cerca de 1.150 (hum mil e cento e cinquenta) compassos no segundo ensaio e de 1.050 (hum mil e cinquenta) no terceiro ensaio.

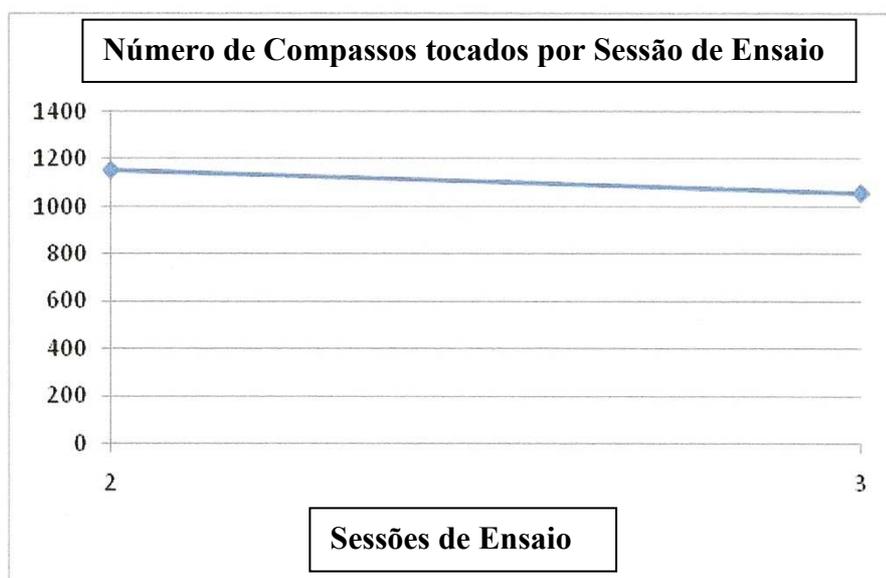


Gráfico 17: Número de compassos tocados por ensaio. Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

Da leitura dos Gráficos 15, 16 e 17 pode-se concluir que a organização do trabalho no segundo movimento, durante os dois últimos ensaios, caracterizou-se pela realização de um maior número de segmentos musicais no segundo ensaio e menor número no terceiro. Embora tenham sido realizados segmentos maiores, ainda se manteve uma quantidade significativa de trabalho em segmentos menores.

3.2.3 Terceira Etapa – Discussões

3.2.3.1 Relação entre o conteúdo do trabalho nos ensaios com o do primeiro diálogo

Nas tabelas seguintes são mostrados: o conteúdo do primeiro diálogo entre solista e regente e o conteúdo trabalhado nos ensaios, do primeiro e do segundo movimentos.

1 – Diálogo entre solista e regente – proposições da solista para o Primeiro Movimento

Compassos	Conteúdo
[82]-[87]	Nestes compassos aponte um trecho de precisão rítmica que gostaria de trabalhar. O último acorde da parte do piano deveria ser tocado precisamente junto com a entrada da orquestra no Tema B, apresentado pelas cordas.
[119]-[120]	Pedi ao regente para enfatizar as semicolcheias (no último tempo do compasso 119). Isso me ajudaria a entrar junto com a orquestra.
[110]-[111]- Exposição	Os três trechos apresentam a mesma dificuldade: a última nota da parte do piano (escala cromática descendente em <i>accelerando</i>) deveria ser tocada precisamente junto com a entrada das cordas.
[261]-[262] Re-exposição	
[268]-[269] Coda	
[112]-[113]	Mostrei ao regente um trecho com mudança de compasso: (4/4; 7/4; 4/4; 2/4). Em função do desenho melódico da parte do piano, em arpejos por todos os registros do instrumento, sugeri que de fato contássemos os tempos no compasso 112 (em 7/4) para facilitar o entendimento e a execução para ambos.
[263]-[264]	
[131]-[132]	Um salto difícil entre o último tempo do compasso [131] e o primeiro tempo do compasso [132]. Pedi ao regente para fazer um <i>ritenuto</i> que não estava escrito. Este ponto é também o clímax da seção, então poderia ser apropriado enfatizar.
[166]-[190]	Comentei sobre uma seção difícil (retransição) para todos. Escrita virtuosística, em tempo rápido, ritmo traiçoeiro e com mudanças de compasso e dinâmica. É uma seção árdua para as cordas.

Tabela 15: Primeiro diálogo entre solista e regente – Primeiro Movimento.

2 – Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Primeiro Movimento:

A tabela seguinte mostra os compassos onde iniciamos mais vezes durante os três (3) ensaios.

Compassos onde iniciamos mais vezes	Conteúdo Trabalhado
[1] – Introdução.	Dinâmica.
[110] – último compasso da parte da cadência do piano para começar a coda.	Tempo.
[117] - seção ‘ <i>Com Expectativa</i> ’ nos compassos [117], [118], [119].	Tempo.
	Dinâmica.
	Caráter / ‘ <i>Com Expectativa</i> ’.
[82] – cinco compassos antes da entrada do segundo tema para as cordas.	Passagem entre seções da apresentação do Tema B (na parte do piano e das cordas).
	Caráter / ‘ <i>Lírico</i> ’.
[152] – início de seção.	Dinâmica.
[166] – início da retransição.	Ritmo, Afinação, dedilhado.
	Dinâmica; Articulação.
[200]-[203] e [44]-[47] - trechos semelhantes, assim como [213] e [55]. São pontes de uma seção ou subseção à outra.	Ritmo.
	O ritmo dessas pontes tem indicação de compasso 4/4 e 5/4. São parecidas, mas em compasso diferente.
[225] – um compasso antes do início de nova seção na re-exposição. Segundo tema na parte das cordas.	
[261] – um compasso da parte do piano na cadência antes da coda no compasso [262].	Tempo.

Tabela 16: Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Primeiro Movimento.

1 – Primeiro diálogo entre solista e regente - Segundo Movimento

A tabela a seguir mostra as proposições da solista, com os compassos e conteúdo tratado.

Pontos	Número do compasso e Comentários													
1	<p>A estrutura do Rondo é ABA'CA''/coda. As três seções (A) têm indicação de compasso 3/4. A escrita rítmica permite o entendimento em 6/8.</p> <p>Sugeri ao regente que fizéssemos a primeira e última seções, A e A'', em 3/4, e a seção central A' em 6/8, acreditando que dessa forma a execução se tornaria mais criativa e expressiva. A opção promove uma mudança de caráter: mais delicado, íntimo, doce na seção central 'A' e alegre nas outras.</p> <table border="1" data-bbox="549 815 1291 987"> <thead> <tr> <th>A</th> <th>B</th> <th>A'</th> <th>C</th> <th>A''</th> <th>Coda</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Comp. [1]-[40]</td> <td></td> <td>Comp. [84]-[131]</td> <td></td> <td>Comp. [205]-[238]</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		A	B	A'	C	A''	Coda	Comp. [1]-[40]		Comp. [84]-[131]		Comp. [205]-[238]	
A	B	A'	C	A''	Coda									
Comp. [1]-[40]		Comp. [84]-[131]		Comp. [205]-[238]										
2	Falamos sobre as diversas mudanças nos níveis de dinâmica, que acontecem através do segundo movimento e deveriam ser observadas.													
3	O regente sugeriu que esperássemos pelo que naturalmente aconteceria nos ensaios.													
4	Compasso [1]	Início da peça. Tempo justo nos primeiros compassos.												
5	Compassos [84-85]	Final de escala na parte do piano em passagem entre subseções da exposição, onde a orquestra precisaria entrar precisamente junto com o acorde do final do desenho para o piano.												
6	Compasso [204]	Primeiro elemento temático de transição.												
7	Compasso [131]	Pedi ao regente para não acelerar o andamento demais na entrada do fugato, em função da fermata anterior. É a única interrupção da rítmica fluente e constante deste movimento.												

Tabela 17: Primeiro diálogo entre solista e regente - Segundo Movimento.

2 – Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Segundo Movimento

A tabela a seguir mostra o conteúdo trabalhado nos trechos mais repetidos nos ensaios.

Compassos onde iniciamos mais vezes	Conteúdo trabalhado
[1] - Parte A – início da apresentação do tema A na parte do piano.	1 - Dinâmica. 2 - Articulação. 3 - Caráter do tema na seção A.
[21] - Parte A – apresentação do tema A com as cordas.	1 - Arcada. 2 - Articulação. 3 - Níveis de Dinâmica.
[35] - início da ponte para a Parte B.	Ritmo.
[41] - início da Parte B.	Articulação.
[106] - Parte A', no início da apresentação do tema A.	Caráter do tema na seção A'.
[132] - início da Parte C no fugato.	Ritmo
	1- Articulação; 2-Entrada das cordas, a tempo, dois da fermata.
[158] início de subseção da Parte C.	Níveis de Dinâmica.
[167] início da Transição.	Precisão do Ritmo.
	Níveis de Dinâmica.
[225] meio da seção 'A' com apresentação do tema 'A' pelas cordas.	1-Níveis de Dinâmica. 2-Afinação.

Tabela 18: Conteúdo trabalhado nos ensaios com a orquestra – Segundo Movimento.

No final do diálogo, o regente concordou com os aspectos apontados e disse que certamente seriam trabalhados. Sugeriu deixar as decisões de interpretação para o momento dos ensaios quando muitas das questões seriam naturalmente resolvidas. Desse modo se permitiria o aproveitamento de ideias e características do grupo.

Observou-se que a maior parte dos segmentos trabalhados durante os ensaios caracterizaram-se por começar no início de seções ou subseções. A prática nos ensaios foi organizada, portanto, levando-se em conta pontos estruturais na música. Também se trabalhou em passagens de uma seção a outra, começando a tocar um ou alguns compassos antes de um início de seção ou subseção. Paralelamente às passagens, trabalhávamos em outros aspectos da música, como ritmo, dinâmica, articulação, afinação, expressão, entre outros aspectos de interpretação.

Como resultado do confronto entre o conteúdo trabalhado nos ensaios e aquele do primeiro diálogo, constatou-se que os pontos levantados no diálogo foram trabalhados durante a prática.

3.2.3.2 Guias de Execução - Compartilhadas entre Solista e Regente

Neste sub-capítulo estão relacionados alguns guias de execução compartilhados (GEC) entre a solista e o regente. Sobre os guias de execução Chaffin explica:

Um guia de execução – (PC) *performance cue* - é um aspecto da peça ao qual você presta atenção e sobre o qual você conscientemente pensa durante a execução, ao invés de deixar acontecer automaticamente. Se você pensa sobre isso às vezes sim e outras não, então ainda conta como um guia de execução. Um guia de execução compartilhado - (SPC) *shared performance cue* - é aquele que você sabe que o outro músico (no caso o regente) também irá prestar atenção durante a execução. (Chaffin, 2009).²¹

A partir dos dados coletados da transcrição do conteúdo verbal nos ensaios, foi possível relacionar os GEC, que foram selecionados observando-se as questões combinadas entre solista e regente. Os guias levantados foram confirmados em um segundo diálogo com o regente.

O Gráfico 18 a seguir é referente ao segundo movimento e mostra, além do número de inícios e paradas dos segmentos, os guias de execução compartilhados (GEC) referentes aos pontos apontados para as gradações de dinâmica que seriam aplicadas à execução. As linhas azuis correspondem aos compassos de início dos segmentos e, as linhas vermelhas, aos compassos em que ocorreram as paradas. As linhas pontilhadas correspondem às mudanças de dinâmica e respectiva localização.

²¹ As informações constantes da citação foram retiradas de mensagem digital enviada por Chaffin em 11/03/2009.

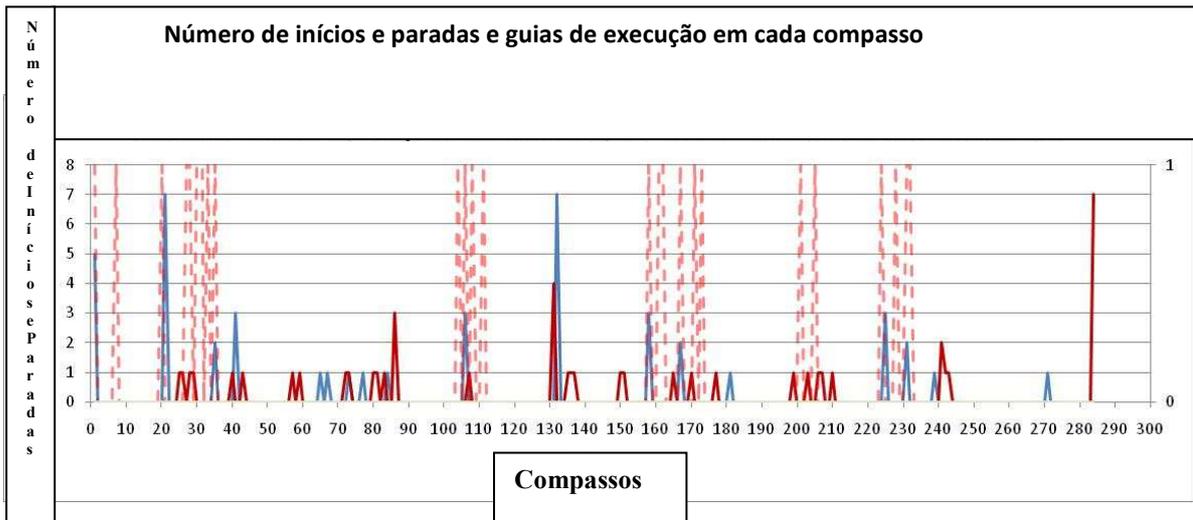


Gráfico 18: Número de inícios e paradas e guias de execução compartilhados (GEC). Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

O gráfico mostra os locais onde se reiniciou, por diversas vezes, o trabalho referente às gradações de dinâmica. Foi nos compassos [20], [105], [160], [165], [225], e [230].

O próximo gráfico mostra um GEC relacionado ao caráter da seção que se inicia no compasso [106] do segundo movimento. Trata-se da Parte A' do rondó cujo tema, por apresentar uma escrita rítmica diferente adquire outro caráter. As linhas azuis e vermelhas indicam respectivamente os compassos de início e parada dos segmentos e a linha pontilhada indica o ponto onde começa a seção em questão.

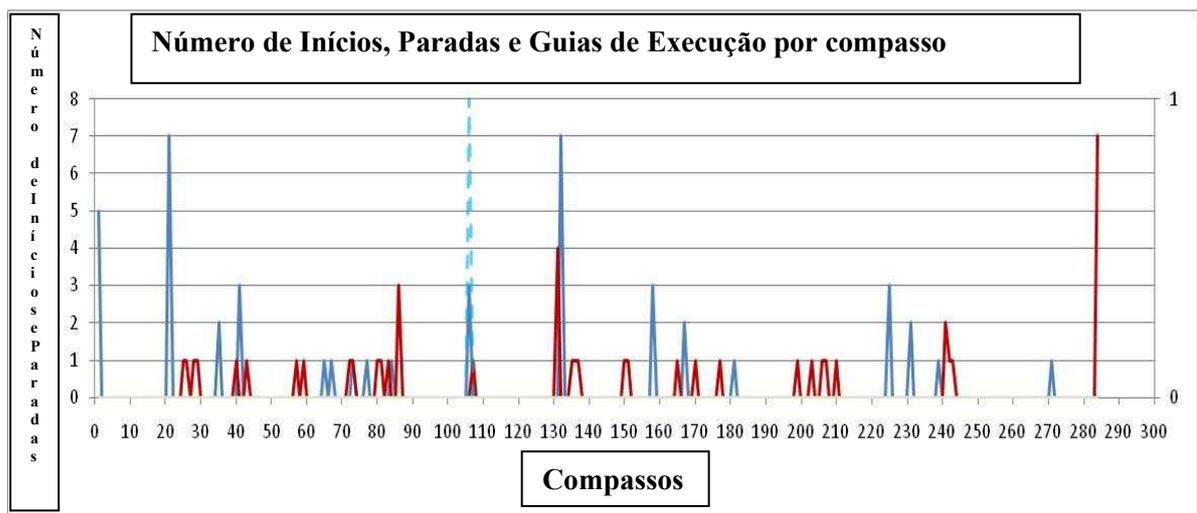


Gráfico 19: Número de inícios e paradas e guias de execução compartilhados (GEC). Gráfico gerado por Alexander Demus (Janeiro de 2009).

No compasso [86] do primeiro movimento, ocorreu um GEC. Foi combinado entre solista e regente destacar as notas Si e Fá na linha da mão esquerda para o pianista,

respectivamente terceiro e quarto tempos do compasso, em *rallentando* como referência para o regente na condução da entrada *a tempo* da orquestra no compasso [87]. Regente e solista pensavam nesses aspectos durante a execução: a solista com a intenção de mostrar no som as notas si e fá e o regente esperando por ouvir estas notas para sua condução do que se seguiria.

No primeiro movimento, entre o quarto tempo do compasso [131] e o primeiro tempo do compasso [132], foi destacado outro GEC. Foi solicitado ao regente para que fizesse nesse ponto um *ritenuto* não escrito pelo compositor. Esses aspectos tornaram-se foco da atenção de ambos durante a execução.

No compasso [151] do primeiro movimento, há uma *fermata* para os violoncelos, o contrabaixo e o piano. O foco de atenção ali é a conclusão da *fermata*, na qual todos têm que concluir ao mesmo tempo. Foi combinado que todos seguiriam o gesto do regente, inclusive a solista.

Outro GEC ocorreu no último compasso do primeiro movimento, [270], quando é necessário concluir precisamente juntos na primeira metade de tempo do compasso, com figuração rítmica de colcheia em *stacatto* para os violoncelos, o contrabaixo e o piano. Outra vez, todos seguiriam o gesto do regente.

No segundo movimento, há uma *fermata* no compasso [131]. Neste ponto da peça também ficou combinado que a solista e demais músicos cortariam o som no gesto do regente, caracterizando um GEC.

Nesta etapa do trabalho, de observação dos GECs, contei novamente com a colaboração do Prof. Dr. Chaffin e Alexander Demus para a produção de gráficos mediante os dados enviados.

3.2.3.3 Aplicação da proposta de Thurmond

Para o entendimento de alguns trechos do primeiro movimento do *Concertino*, em que é necessária maior sincronia para executar com precisão a rítmica escrita para o piano e as cordas, propôs-se a aplicação da ideia de agrupamento de notas de Thurmond. São trechos onde o piano faz escalas cromáticas descendentes em *accelerando*, ao final dos quais há entrada da orquestra. Nos trechos exemplificados nas Figuras 8, 9 e 10, pg. 68, encontra-se grafado como as notas foram agrupadas pela solista e a ideia de *arsis* e *thesis* (A e T), respectivamente, impulso e apoio.

Durante os ensaios esta ideia foi exposta verbalmente e, a seguir, ao piano, demonstrando o que se pretendia. A intenção era tornar claro o delineamento do desenho melódico do piano para que, por meio do entendimento desse desenho, se pudesse alcançar a precisão da rítmica. O foco para esses trechos: a última nota do desenho do piano deve cair precisamente junto com a entrada das cordas.

3.2.3.4 Segundo Diálogo entre Solista e Regente

Foi realizado um novo diálogo com o regente após toda a experiência anteriormente realizada. Pedi que expusesse sua percepção do diálogo para a troca de ideias antes dos ensaios e que informasse se, em função dele, alguma dentre as questões levantadas fora considerada durante o trabalho. Segundo o regente, o diálogo não mudou sua opinião sobre o entendimento da peça ou a maneira como conduziu os ensaios. Observou que o trabalho com o grupo transcorreu de maneira “espontânea”, mas que, de toda forma, não considerou inútil a troca de ideias realizada, acreditando que tenham reforçado suas convicções.

Quanto às estruturas formais da peça, de sonata e rondó, o regente considerou que favorecem um claro entendimento do discurso musical. Para ele, a escrita do compositor permite um fácil entendimento da peça que, embora apresente mudanças intensas, em ambientes sonoros bastante diferenciados, são muito claras ao entendimento. Considerou importante ressaltar que a facilidade de entendimento se deve à qualidade da escrita do compositor.

No primeiro diálogo, embora tenha havido um ponto de divergência entre solista e regente quanto ao entendimento da estrutura formal, com relação ao início da re-exposição ser no compasso [152] ou [190], a delimitação das seções é muito clara na escrita do compositor. Mesmo havendo divergência quanto à denominação de alguns segmentos da peça, isso não modificou sua realização durante a prática. Independentemente do nome que se deu ao início das seções, suas delimitações continuaram as mesmas, assim como seu conteúdo expressivo. Sobre esse aspecto, o regente disse acreditar que “podemos entender um mesmo fenômeno sonoro de diversas maneiras”. Além disso, considerou muito importante destacar que o tempo de trabalho com o efetivo completo de músicos ficou limitado ao terceiro ensaio e o ensaio geral. Nos três ensaios realizados, contou-se com a participação de diferente número de músicos. Dessa forma, no trabalho durante os ensaios, o regente visou ao aproveitamento do

grupo presente a cada oportunidade. Foi, portanto, uma situação particular, de um grupo específico.

Um aspecto lembrado na conversa foi o fato de ter sido combinado, no primeiro diálogo, que decisões de interpretação seriam deixadas para os momentos de ensaio, com o intuito de considerar e aproveitar o material sonoro que viria naturalmente do grupo.

Nos ensaios com o grupo completo, não houve tempo para a insistência na prática da proposta de agrupamento de notas de Thurmond. Constatou-se que o pouco tempo disponível para o trabalho em conjunto e o fato de os músicos não tocarem juntos habitualmente influenciou no maior ou menor entrosamento do grupo, sobretudo na preparação dos trechos que exigiam maior precisão, como nos finais de cadência do piano para a entrada da orquestra. Apesar disso, o grupo alcançou um ótimo resultado na apresentação pública, segundo a banca examinadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para construir uma interpretação, diversos aspectos devem ser observados; por outro lado, quanto mais adentramos no universo em que se insere a obra em estudo, mais nos aproximamos dela. É fundamental na atividade do executante tomar decisões interpretativas e é a partir da leitura da peça e do *background* de informações adquirido, que o fará. (Reid, 2002).

Esta pesquisa pode ser pensada como um leque, no qual cada lâmina é parte integrante de um todo. Cada capítulo contém estudos que abordam diferentes prismas do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda. O conjunto de aspectos estudados pode ser utilizado para a construção de uma interpretação do *Concertino* e de obras congêneres.

Os aspectos sobre o contexto da peça e de análise musical são necessários à aproximação do intérprete com a obra, tanto quanto aspectos advindos de uma experiência prática de execução. Os estudos contidos nos capítulos I e II serviram como base para o diálogo com o regente e para a construção da minha interpretação da peça, no reconhecimento das delimitações da sua estrutura formal e dos elementos da linguagem musical. Da mesma forma, considero que o estudo ao piano constituiu-se em um fator relevante para a realização do estudo de aspectos de análise musical e das questões para o diálogo com o regente.

O estudo realizado sobre o contexto do *Concertino* colocou-o em uma moldura histórica que esclareceu o sentido da obra e contribuiu na construção de uma interpretação. A primeira parte do trabalho é sobre o compositor, contextualizando-o no ambiente musical no qual se desenvolveu. A entrevista foi essencial, pois, por meio dela, obtive muita informação sobre o compositor e sobre a peça, para então contar sua história. Dentre as informações coletadas sobre o *Concertino*, estavam respostas a perguntas como: quando, para quem, quem estreou, onde foi, qual o período de composição ao qual pertence, qual a situação da obra mediante outras obras do mesmo gênero do compositor. Considero o registro com a palavra do compositor sobre a peça, precioso e útil para quem posteriormente for executá-la.

A análise musical realizada foi relevante para o entendimento da peça e para a troca de ideias no diálogo com o regente. A observação dos materiais auxiliou na idealização sonora e na escolha de soluções técnico-musicais.

Questões essenciais foram levantadas durante a experiência prática da interpretação do *Concertino*, como, por exemplo, a solução rítmico-expressiva para as partes A do rondó. Na parte A do rondó, a qual aparece três vezes (ABA'CA'' e coda), embora o tema tenha sido escrito em 3/4, é possível senti-lo em tempo binário (6/8) ou em ternário (3/4). Como realizar tais seções? O conhecimento conduz à busca de soluções para a interpretação. A sugestão foi fazer a primeira e última seção (A) em três, com caráter mais alegre e a seção central (A) em dois, com um caráter diferente, mais sonhador para contrastar. Este estudo trouxe a informação do compositor que alertou quanto ao risco de transformar o *Allegretto* em uma Tarantela, o que não foi sua intenção compor. Com a análise da partitura, percebe-se que a própria escrita do compositor ressalta naturalmente ora o aspecto ternário, ora o binário para o tema.

Minha intenção foi trazer para este trabalho algo que tivesse partido da minha prática musical. Com tal objetivo, o Capítulo 3 traz um relato de experiência prática na realização do *Concertino* que não visa a conclusões generalizadas. Trata-se de um relato da experiência pessoal com um grupo de músicos e em situação específicos. Entretanto pode contribuir como ponto de partida para novas realizações práticas da peça, servindo como sugestão e oferecendo pontos para reflexão e organização da prática.

A abordagem global permitiu extrair de uma experiência prática os dados sobre pontos chave para a construção da interpretação da peça, observar a dinâmica dos ensaios e refletir sobre a relevância de um primeiro diálogo com o regente, proposto com o intuito de confrontar o que apenas se falou sobre pontos nevrálgicos da peça, anteriormente aos ensaios, e o que se praticou durante os mesmos. Mostrou que a comunicação verbal entre sujeitos participantes da experiência em grupo é relevante para compartilhar ideias sobre a peça na realização de obra desse gênero musical, em função da aproximação que promove entre pessoas [solista e regente] e ideias.

A observação participante é um método de coleta de dados que conta com um alto percentual de subjetividade. Por essa razão, ressalta-se que as observações advindas são relativas a minha experiência pessoal, com o limite desta experiência e competência. Cabe lembrar a especificidade do grupo de músicos, reunidos particularmente para esta experiência. O diálogo entre solista e regente e o fato de estarmos todos reunidos em função de um trabalho acadêmico, deu ao encontro um outro tom. O tipo de trabalho realizado com o

regente e a orquestra contrasta com o tipo de ensaio em que o encontro do regente e do solista se dá de forma superficial e independente.

Tendo em vista a experiência vivenciada, sugerem-se alguns segmentos da peça, os mais trabalhados, que exigiram mais tempo de dedicação durante os ensaios. As sugestões têm por base a observação dos ensaios realizados, ilustrados pelos gráficos, a partir dos quais também foi possível refletir sobre a dinâmica de trabalho nos ensaios, considerando o número de segmentos repetidos por ensaio, número de compassos por segmento, os pontos de início e parada de cada segmento e o aproveitamento ou não de pontos estruturais para início e fim de segmentos de ensaio. Foram também enumerados alguns guias de execução compartilhados entre a solista e o regente. Esses guias poderão servir como sugestão de trabalho para outros intérpretes e regentes.

O método de Thurmond para o agrupamento de notas foi proposto para solução de pequenos trechos musicais, nas cadências do piano ao final das quais há entrada da orquestra. Nesses trechos se faz necessária maior atenção à precisão rítmica entre piano e orquestra e foram pensados pela solista e pelo regente como pontos chave para o trabalho em conjunto. Todavia o tempo de ensaio com todos os músicos foi praticamente apenas do ensaio geral. Por essa razão, nesta experiência musical, não foi possível dar maior ênfase a sua utilização.

Ao tratar de aspectos da prática musical, pude perceber que as questões que fazem parte do dia a dia do músico instrumentista podem contribuir para o crescimento de um maior número de pessoas. Os relatos de experiência nos aproximam da realidade em que vivemos e incitam à reflexão. Diante do exposto, espero ter contribuído com mais uma reflexão sobre a prática. Embora tendo um foco específico no *Concertino* de Ronaldo Miranda, acredito que esse tipo de investigação possa fomentar outras pesquisas sobre obras de outros compositores brasileiros, aumentando os registros sobre sua música e sobre nossa prática.

REFERÊNCIAS

AURÉLIO. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.11**. 3ª. Edição, 1ª. Impressão da Editora Positivo, 2004.

BERRY, W. **Musical Structure and Performance**. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

_____. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1989.

CHAFFIN. R. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anapaulasthiago@gmail.com.br> em 11 de março de 2009.

CHAFFIN, GINSBORG, NICHOLSON. Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talking during practice. **Psychology of Music**, v.34, n.2, p.167-194, 2006.

CHUEKE, Z. **Lendo Música**: um processo de escuta, quebrando as barreiras da notação. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, n.11, p. 106-112, janeiro/junho. 2005.

CORVISIER, Fernando e Fátima. **Frevo e Tango**: Duas Danças para Piano a Quatro Mãos de Ronaldo Miranda. In: Encontros de Investigação em Performance, PERFORMA 2007, **Anais**. Portugal: Aveiro. CD-ROM.

CROWL, H. **Pluralidade Estética – Produção Musical Erudita No Brasil A Partir De 1980**, 2004. Disponível em:

<<http://www.harrycrowl.mus.br/textos/Revista%20Textos%20do%20Brasil%2012%20-%20port.19.pdf>>. Acesso em: 06 de abril de 2009.

DAVIDSON; KING. **Strategies for ensemble practice**. In: WILLIAMON, A. *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004.

DI CAVALCANTI, M. J. B. **Brazilian Nationalistic Elements In The *Brasilianas* Of Osvaldo Lacerda**. 2006. Tese de Doutorado. Louisiana State University.

Disponível em: <<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-08102006-081647/unrestricted/DiCavalcantithesis.pdf>>. Acesso em: 21/04/2009.

EGG, A. **O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical**. In: III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. Curitiba. **Anais Eletrônicos...** Disponível em:

<www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_artes/08_Andre_Egg.pdf>. Acesso em: 26/05/2009.

HAGUETTE, T. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

KATER, C. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. **Música Viva e H.J.Koellreuter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KOKOTSAKI, D. **Understanding the ensemble pianist**: a theoretical framework. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/4/641>>. Acesso em: março de 2008. SAGE Publications.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

LESTER, J. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W.W.Norton & Company, 1989.

_____. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John. **The Practice of Music Execução instrumental. Studies in Music Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, p.197-216, 1995.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MIRANDA, R. “**Ronaldo Miranda: o compositor fala sobre sua obra**”. Conferência, 2008.

_____. **Entrevista concedida à Tom Moore**, 2002. Disponível em: <<http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/miranda.html>> Acesso em: 04/07/2007.

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

NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

RAABEN, L.N. **Quarteto de Cordas – Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. Tradução de Voprosã Kuartog Ispolnitelstva.

RASCH, R. A. **Timing and synchronization in ensemble performance**. In: SLOBODA, J. A. (org.) **Generative Process in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition**. New York: Oxford University Press, 2005. 298 p.

REID, S. **Preparing for Performance**. In: Rink, J. **Musical Performance: A Guide to Understanding**, 2002. Editado por John Rink.

SLOBODA, J. A. **The Musical Mind**. New York: Oxford University Press, 1996.

SOARES, C.C. **A obra para piano solo de Ronaldo Miranda: análise da linguagem musical utilizada e suas implicações para a interpretação**. 2001. 185 f. Dissertação de Mestrado. UNIRIO/UEMG Inter-Institucional. Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

THURMOND, J.M. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Pennsylvania: JMT Publications, 1982.

ANEXOS

ANEXO I – Levantamento de Obras para Piano e Orquestra de compositores brasileiros

ANEXO II - Tabela de Premiações

ANEXO III – Folha de assinaturas dos músicos, para consentimento da utilização dos registros de som e imagem nesta pesquisa.

ANEXO IV - Partitura do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda. Impressa pela Academia Brasileira de Música - ABM, 2006.

ANEXO V – CD com a gravação da Apresentação Pública do *Concertino*, realizada em função desta pesquisa.

ANEXO I

Levantamento Parcial de Obras do Gênero Piano e Orquestra de Compositores Brasileiros

O presente levantamento de obras para piano e orquestra de compositores brasileiros foi realizado em 2008, como parte do trabalho como bolsista da pós-graduação da UDESC. Até o momento foram encontradas setenta e duas (71) obras do gênero, distribuídas entre a formação solista e orquestra sinfônica e solista e orquestra de câmara.

Quadro de Abreviaturas

a	harpa	ob	oboé
AMP	American Music Publishers	perc	percussão
AN	Arquivo Nacional	pic	flautim
BN	Biblioteca Nacional	pno	piano
cb	contrabaixo	RA	Ricordi Americana
cel	celesta	sx	saxofone
cfg	contrafagote	tb	tuba
ci	corninglês	tp	tímpano
cl	clarineta	trb	trombone
clb	Clarineta baixo (clarone)	trp	trompete
cor	trompa	UFBA	Universidade Federal da Bahia
cv	cravo	va	viola
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo	vb	vibrafone
EM/UFRJ	Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro	vc	violoncelo
fg	fagote	vno	violino
fl	flauta	xf	xilofone
gl	glockenspiel		

➤ **Alberto Heller**

- Concerto para Piano e Orquestra, 2002.

➤ **Alberto Nepomuceno (1864-1920)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Seis Valsas Humorísticas (1902) / 22' / (pno, 2fl, 2ob, 2cl, 4cor, 2trp, tp, cordas)

➤ **Almeida Prado (1943 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Variações para Piano e Orquestra (sobre um tema do Rio Grande do Norte), (1963-64) / 20' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tp, perc, cordas) / Ed.Tonos
- Aurora (1975) / 21' / (pno, fl, ob, cl, fg, 3cor, 3trp, 3trb, gl, xf, vb, cordas) / Ed.Tonos
- Concerto para piano e orquestra (1983)

➤ **Amaral Vieira (1952 -)**

Orquestra de Câmara e Solista

- Concerto para Piano e Orquestra de Cordas (1984) / 8' / (piano e orquestra de cordas) / ECA/USP

➤ **Bruno Kiefer (1923-1987)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Diálogo (1966) / 15' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 2trp, 3trb, tb, tp, cordas)

Orquestra de Câmara e Solista

- Poemas do Horizonte (1977) / 12'30 / (piano e orquestra de cordas)

➤ **Cláudio Santoro (1919 – 1989)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Música Concertante (1943-44) / 12' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / Ed Musimed

- Concerto no.1 para Piano e Orquestra (1951) / 26' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / Ed Musimed
(Lento e cantabile allegro – Moderato – Lento – Allegro)
- Concerto no.2 para Piano e Orquestra (1958-59) / 22' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 4trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / Ed Musimed
(Lento-allegro – Adágio – Allegro)
- Intermitências III (1968) / 10' / (pno, 3fl, 3ob, 3cl, 2fg, 4cor, 4trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas)

➤ **Camargo Guarnieri (1907 – 1993)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto no.1 para Piano e Orquestra (1931) / 18' / (pno, pic, fl, ob, ci, cl, clb, fg, cfg, 4cor, 2trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / manuscrito com o autor
(Selvagem – Saudosamente – Depressa)
- Concerto no.2 para Piano e Orquestra (1946) / 22'30 / (pno, pic, fl, ob, ci, cl, clb, fg, cfg, 4cor, trp, 3trb, tb, tp, a, perc, cordas) / AMP, 1954
(Decidido – Afetuoso - Vivo (Rondó))
- Variações sobre um tema nordestino para piano e orquestra (1953) / 22' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 2trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / manuscrito com o autor
- Choro para Piano e Orquestra (1956) / 17' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 2trp, 3trb, tb, tp, perc, a, cordas) / manuscrito com o autor
(Cômodo – Nostálgico – Allegro)
- Concerto no.3 para Piano e Orquestra (1964) / 17' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, pn, a, perc, cordas) / manuscrito com o autor
(Alegre deciso – Magoado – Festivo)
- Concerto no.4 para Piano e Orquestra (1968) / 16' / (pno, pic, 3fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, tp, cel, xf, vf, perc, a, cordas) / manuscrito com o autor.
(Resoluto / Profundamente triste – vivo - profundamente triste / Rápido)
- Concerto no.5 para Piano e Orquestra (1970) / 18' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, 2fg, cfg, 2cor, 2trp, 2trb, tp, xf, vf, perc, cordas) / manuscrito com o autor
(Improvisando – Sideral – Jocosos)

Orquestra de Câmara e Solista

- Concertino para Piano e Orquestra de Câmara (1961) / 18' / (pno, fl, ob, cl, 2fg, 2cor, 2trp, perc, a, cordas) / manuscrito com o autor
(Festivo – Tristonho - Alegre (rondó))
- Seresta para Piano e Orquestra (1965) / 14' / (pno, a, xf, tp, cordas) / manuscrito com o autor
(Decidido – Sorumbático – Gingando)

➤ **Dimitri Cervo**

- Passacaglia Fantasia para Piano e Orquestra

➤ **Domingos Raymundo**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto em dó maior / 25' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 3cor, 4trp, 4trb, tp, perc, cordas) / manuscrito com o autor

➤ **Edino Krieger (1928 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concertante para Piano e Orquestra (1955) / (pno, 3fl, 3ob, 3cl, 3fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / LK Produções Artísticas
- Toccata para Piano e Orquestra (1967) / 10' / (pno, 3fl, 3ob, 3cl, 3fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas) / LK Produções Artísticas

➤ **Edmundo Villani Côrtes (1930 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para Piano e Orquestra (1978) / 20' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tp, xf, vb, perc, cordas) / manuscrito com o autor

➤ **Francisco Mignone (1897-1986)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto Duplo para Violino, Piano e Orquestra (1965-66) / 25' / (violino e piano, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, cordas)
(Moderato – Andante – Allegro)

- Concerto para Piano e Orquestra, (1958) / 32' / (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, cordas) / Ed. Ricordi Brasileira
(Allegro Moderato – Andante - Allegro com spirito)

Orquestra de Câmara e Solista

- Primeira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra (1929) / 9'55''15' / (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas) / Ed. Ricordi Brasileira
- Segunda Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra (1931) 9'12''14' / (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas)
- Terceira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra (versão sinfônica e orquestra de cordas); (1934) / 18' / (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas)
- Quarta Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra de Cordas. (1936-39) / 14' (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas)
- Burlesca e Toccata (1958) / (pno, 3fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, 3trp, trb, tb, cordas)

➤ **Gilberto Mendes (1922 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para piano e orquestra (1981) / 20' / (pno, fl, ob, cl, fg, 3cor, 3trp, 3trb, tb, perc, cordas) / Ed. Novas Metas

➤ **Harry Crowl (1958 -)**

- Concerto para Piano e Orquestra (1997)

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

Orquestra Sinfônica e Solista

- Bachianas no. 3, 1938 / 24' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 2trp, 3trb, tb, tp, xf, cordas) / Ed. Ricordi Americana, New York
(Prelúdio (Ponteio) - Fanfarra (Devaneio) - Ária (Modinha) - Tocata (Picapau))
- Choros no.8, 1925 / 20' / (2pianos, pic, 2fl, 2ob, ci, 4cl, clb, sx, 2fg, cfg, 4cor, 4trp, 3trb, tb, tp, cel, xf, perc, 2ª, cordas) / Éditions Max-Eschig
- Choros no.11, 1928 / 20' / (pno, pic, 3fl, 2ob, ci, 2cl, clb, reg., 2sx, 2fg, cfg, 4cor, 4trp, 4trb, tb, tp, gl, xf, perc, 2ª, cordas) / Éditions Max-Eschig

- Concerto para Piano e Orquestra no.1, 1945 / 28' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg., cfg, 4cor, 3trp, 4trb, tp, perc, a, cordas) / Éditions Max-Eschig (Allegro; Allegro (poço scherzando); Andante – cadência; Allegro non troppo)
- Concerto para Piano e Orquestra no.2, 1948 / 22' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg., cfg, 4cor, 4trp, 4trb, tb, tp, xf, vb, cel, perc, a, cordas) / Éditions Max-Eschig (Vivo; Lento; Cadência (quase allegro); Allegro)
- Concerto para Piano e Orquestra no.3, 1952-57 / 22' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg., cfg, 4cor, 2trp, 2trb, tb, tp, vb, cel, perc, a, cordas) / Éditions Max-Eschig (Allegro non troppo; Andante com moto; Vivace (scherzo); Allegro vivace (decisivo))
- Concerto para Piano e Orquestra no.4, 1952 / 24' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg., cfg, 4cor, 2trp, 2trb, tb, tp, cordas) / Éditions Max-Eschig
- Concerto para Piano e Orquestra no.5, 1954 / 24' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, clb, 2fg., cfg, 4cor, 2tp, 3trb, tb, tp, perc, a, cordas) / Éditions Max-Eschig (Allegro non troppo; Poço adagio; Allegretto scherzando; Allegro)
- Suíte para Piano e Orquestra, 1913 / 25' / (pno, pic, 2fl, 2ob, 2cl, cl, 2fg., 2cor, 2trp, 2trb, tb, tp, cordas) / Éditions Max-Eschig (À Espanha e Portugal; Ao Brasil; À Itália (tarantela))
- Momoprecoce (Fantasia), 1929 / 25' / (pno, pic, fl, ob, ci, cl, clb, sx, fg., 3cor, trp, trb, tp, perc, cordas) / Éditions Max-Eschig

➤ **Hekel Tavares (1896-1969)**

- Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras, opus 105 no. 2 (1936)

➤ **Henrique David Korenchandler (1948 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Divertimento, 1979 / 12' / (piano concertante e orquestra) / manuscrito com o autor

Orquestra de Câmara e Solista

- Quatro atos de uma pequena história (concertante para Vane)1986 / 15' (para piano concertante e orquestra de cordas) / manuscrito com o autor

➤ **Henrique Oswald (1852 – 1931)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para Piano e Orquestra opus 29, 1900 / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, 4cor, 2trp, tp, cordas) / partitura em manuscrito Autógrafo: AN Parte em cópia em manuscrita: EM/UFRJ Material: EM/UFRJ

➤ **Hubertus Hofmann (1929 -)**

Orquestra de Câmara e Solista

- Concertino para piano, clarineta e orquestra de cordas

➤ **João de Souza Lima (1898-1982)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto em lá menor para Piano e Orquestra, 1965 / 25' / (pno, pic, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3trp, 3trb, tb, tp, perc, cordas) / partitura em cópia manuscrita: BN Material: BN
- Suíte 1959 / 12' / (pno, pic, fl, ob, cl, fg, cor, trp, perc, cordas) / partitura em manuscrito Autógrafo: BN Material: BN

➤ **Jorge Antunes (1942 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Scryabina MCMLXII, 1972 / 17' / (pno, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, 2trb, tp, cel, xf, vf, per, 6 spot-lioghts com resistências separadas (verde, azul, vermelho, amarelo, violeta), 8 lanternas portáteis, cordas) / Edizione Suvini Zerboni

Orquestra de Câmara e Solista

- Vivaldina MCMLXXV (Ópera bufa de câmara), 1975 / 15' / (voz feminina, fl, ci, piano, vla, vc, perucas, batinas de padre, bastão de madeira, violino mudo voador, pedestal e fita magnética) / manuscrito com o autor

➤ **José Vieira Brandão (1911 - 2002)**

- Fantasia concertante para piano e orquestra

➤ **Lorenzo Fernandez (1897- 1948)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto no.1 em fá #menor, 1935 / 16' / (pno, 2 fl, 2 ob, 2 cl, clb, fg, cfg, 4cor, 3trb, tb, tp, per, cordas) / partitura em manuscrito Autógrafo: BN Material: BN

➤ **Gilberto Mendes (1922 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para piano e orquestra (1981) / 20' / (pno, fl, ob, cl, fg, 3cor, 3trp, 3trb, tb, prec, cordas) / Ed. Novas Metas

➤ **Marlos Nobre (1939 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Divertimento opus 14, 1963 / 14' / (pno, 2 fl, 2 cl, ob, fg, 2 cor, trp, trb, tp, per, cordas) / ED. TONOS
- Concerto Breve opus33, 1969 / 14' / (pno, 3 fl, 3 cl, 3 ob, 3 fg, 4 cor, 4trp, 4trb, tp, tb, per, cordas) / ED. TONOS

Orquestra de Câmara e Solista

- Concertino opus 1, 1959 / 11'20 / ED. TONOS
- Desafio VII opus31 no.7, 1968 / 8' / ED. TONOS
- Concerto para Piano e Cordas opus 64 / 20' / manuscrito com o autor

➤ **Marisa Resende (1944 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concertante, 1985 / 30' / (oboé e piano, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, 2trp, 2trb, tb, per, cordas) / manuscrito com o autor

➤ **Octávio Baptista Maul (1901 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para Piano e Orquestra, 1950 / (pno, pic, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, cfg, 4 cor, 2 trp, 3 trb, tb, tp, per, cordas) / partitura em manuscrito Autógrafo: EM/UFRJ Material: EM/UFRJ

➤ **Radamés Gnattali (1906-1988)**

- Três Peças para Piano Cordas e Tímpanos (1946)

➤ **Ricardo Tacuchian (1939 -)**

Orquestra de Câmara e Solista

- Concertino para Piano e Orquestra de cordas, 1977 / 15' / manuscrito com o autor

➤ **Ronaldo Miranda (1948 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concerto para Piano e Orquestra, 1983

Orquestra de Câmara e Solista

- Concertino para Piano e Orquestra de cordas, 1985/86

➤ **Sérgio (Oliveira) de Vasconcellos Corrêa (1934 -)**

Orquestra Sinfônica e Solista

- Concertino para Piano e Orquestra, 1967 / 14'05 / (pno, pic, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 cor, per, cordas / RICORDI BRASILEIRA
- Concerto para Piano e Orquestra, 1981 / 22' / (pno, pic, 2 fl, 2 ob, ci, 2 cl, clb, 2 fg, cfg, 4 cor, trp, trb, a, cordas / RICORDI BRASILEIRA

Orquestra de Câmara e Solista

- Homenagem a Villa-Lobos, 1987 / 5' (Piano e cordas) / manuscrito com o autor;

BIBLIOGRAFIA

HINSON, Maurice; ROBERTS, Wesley. The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide (2nd edition). Indiana: Indiana University Press, 2006.

RIPPER, João Guilherme (org.). Música Brasileira para Orquestra; Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Projeto Orquestra, 1988. FUNARTE.

TABELA DE PREMIAÇÕES, HOMENAGENS E ENCOMENDAS	
1977	1º. Prêmio no Concurso para a II Bienal de Música Brasileira da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.
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	
1981	Troféu Golfinho de Ouro (1981) do Governo do Estado do Rio de Janeiro.
1982	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	
1983	World Music Days, em Arhus, Dinamarca
1985	X Bienal de Música de Berlim
1986	World Music Days, em Budapeste, Hungria
1992	World Music Days, em Budapeste, Hungria
1992	Série Musiques del nostre Temps, em Palma de Mallorca, Espanha
Outras Homenagens	
1984	Foi feito Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, pelo Ministério da Cultura da França.
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.
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: 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 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.	
1996	Participou da série Sonidos de las Americas/Brasil, no Carnegie Hall (Nova Iorque)
2000	Integrou a delegação que esteve presente à Semana de Música Brasileira, realizada na Hochschule für Musik, em Karlsruhe, Alemanha.

2000	Compôs, por encomenda do Ministério da Cultura, a Sinfonia 2000, em comemoração aos 500 anos do Descobrimento do Brasil.
2001	Recebeu da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo o Troféu Carlos Gomes, como melhor compositor do ano.
<p>Suas obras têm sido registradas em inúmeras gravações, no Brasil e no exterior, destacando-se dois CDs totalmente dedicados à sua produção : Ronaldo Miranda/Trajectoria (RioArte Digital, 1999), com diversos intérpretes, e Liberdade/A Música Coral de Ronaldo Miranda (Oficina Coral do Rio de Janeiro/2001), com o Coral Canto em Canto sob a regência de Elza Lakschevitz.</p>	
2003	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 <i>Unterwegs</i> . 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 <i>Festspielmusik</i> , para dois pianos e percussão.
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.
2005	Por encomenda do violoncelista Antonio Meneses, escreveu a peça <i>Etius Melos</i> , 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.
	Foi comissionado 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.
<p>Ronaldo Miranda ocupou vários cargos como jornalista, professor e administrador musical. Foi crítico musical do Jornal do Brasil, Professor e 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.</p>	

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA – DMU
PPGMUS - MESTRADO

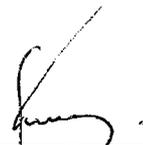
Termos de Consentimento

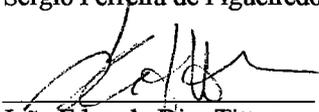
Autorizo o registro de imagem e som, de minha participação nos ensaios e apresentação do *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* de Ronaldo Miranda, para fins de pesquisa, na qual os dados coletados durante os ensaios e a apresentação, serão analisados, citados e considerados para as conclusões da pesquisa, desenvolvida por Ana Paula Pacheco de S. Thiago no Programa de Pós-Graduação em Música.

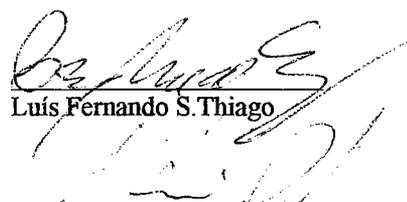
Cronograma das atividades:

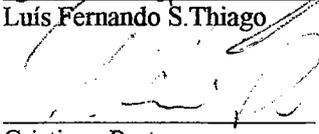
Ensaio	Horário
17 de novembro	14h30
25 de novembro	14h00
26 de novembro	14h00
27 de novembro	14h00
28 de novembro	10h00
Apresentação Pública	
28 de novembro	20h00

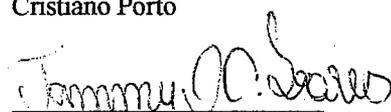
Assinaturas

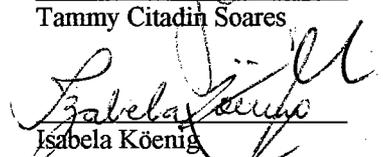

Sérgio Ferreira de Figueiredo

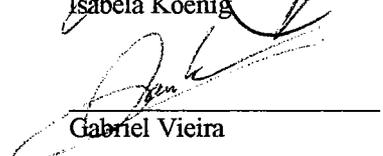

João Eduardo Dias Titton


Luís Fernando S. Thiago

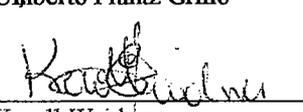

Cristiano Porto

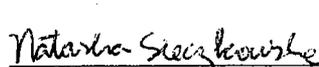

Tammy Citadin Soares

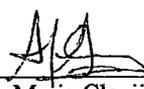

Isabela Köenig

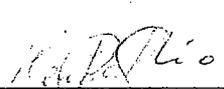

Gabriel Vieira

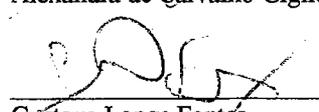

Umberto Frantz Grillo


Keroll Weidner


Natasha Sieczkowska


Ana Maria Clavijo


Alexandra de Carvalho Giglio


Gustavo Lange Fontes