

A LINGUAGEM PIANÍSTICA DE RONALDO MIRANDA

Consuelo Caporali Soares

Mestre em Práticas Interpretativas pelo Mestrado Interinstitucional Universidade do Estado de Minas Gerais - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UEMG- UNIRIO). Bacharel em piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de piano na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) nos cursos de Musicalização Infantil, Básico e Bacharelado.

consulcaporali@uol.com.br

Resumo

Este artigo pretende mostrar o resultado de um trabalho de análise de quatro obras para piano solo de Ronaldo Miranda: *Suite n. 3; Prólogo, discurso e reflexão; Toccata e Estrela brilhante*. Essas análises objetivaram a identificação de várias características recorrentes na escrita pianística de Ronaldo Miranda e, conseqüentemente, permitiram uma visão geral dos principais recursos musicais pianísticos utilizados pelo compositor. O levantamento das características da escrita musical de Miranda mostrou-se bastante útil no sentido de guiar o intérprete na abordagem dessas obras para piano, ajudando-o a compreender o caráter das músicas e também a solucionar problemas técnicos de execução.

Palavras-chave: música brasileira; Ronaldo Miranda; piano solo; escrita pianística.

Introdução

Ronaldo Miranda é um compositor atual com destaque no cenário da música erudita brasileira. No que concerne à sua linha estética artística, ele tem sido frequentemente classificado como neorromântico, ou seja, apesar de manifestar na sua linguagem musical técnicas contemporâneas, mostra em suas obras influências de vertentes mais tradicionais da música brasileira ou ocidental de forma geral, especialmente das que refletem tendências do Romantismo do século XIX.

Até o momento, em termos quantitativos, a maior contribuição de Miranda para a produção musical erudita brasileira tem sido para a música de câmara. No entanto, talvez por ter sido o piano o seu principal instrumento de estudo, suas obras para esse instrumento refletem amplamente o conteúdo essencial da sua personalidade musical.

Este artigo pretende mostrar o resultado de um trabalho de análise de quatro obras para piano solo de Ronaldo Miranda, representativas do conjunto total das obras desse gênero produzidas pelo compositor e referidas em seu catálogo até o ano de 2000. As obras são: *Suite n.3* (composta em 1973); *Prólogo, discurso e reflexão* (1980); *Toccata* (1982) e *Estrela brilhante* (1984).

O trabalho como um todo reuniu o processo específico de análise da escrita musical nas partituras, levantando os procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda empregados na sua linguagem musical pianística. Reuniu também o estudo de interpretação de cada uma das peças no piano, o que permitiu o aprofundamento da compreensão do pensamento musical do autor.

Para o processo de análise das obras, não se pretendeu focá-las sob o ponto de vista de teorias específicas de análise ou aplicar-lhes métodos analíticos próprios de um único e determinado sistema de análise musical. No entanto, para nortear o foco a ser dado sobre as peças, além de escolher e organizar os aspectos musicais a serem considerados, foi de grande importância o livro de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da composição musical*.

Finalmente, após o término da extensa tarefa empreendida sobre as referidas obras, evidencia-se que a identificação de várias características reincidentes na escrita pianística de Miranda possibilitou uma visão geral dos recursos musicais pianísticos utilizados pelo compositor. O levantamento dessas características mostrou-se bastante útil no sentido de guiar o intérprete na sua abordagem não somente das quatro obras para piano solo estudadas como também de outras do autor, seja para piano solo, como as *Três micro-peças*, seja para peças com outras formações instrumentais, nas quais o piano assume posição de protagonista, tais como o *Concerto para piano e orquestra*, o *Concertino para piano e orquestra de cordas* e o *Tango*. Nesses, inclusive, foram identificados vários dos procedimentos listados neste artigo, o que corroborou os resultados da pesquisa.

Dessa forma, conclui-se que a tomada de consciência dos procedimentos de composição de Ronaldo Miranda levantados neste trabalho provê ao intérprete importantes ferramentas que o auxiliam a compreender o caráter das músicas e solucionar problemas técnicos de execução.

Características da linguagem pianística de Ronaldo Miranda

A título de permitir uma visão mais geral da escrita e do pensamento pianístico de Ronaldo Miranda, a seguir, aborda-se separadamente cada aspecto da sua linguagem musical, fazendo-se para cada um, o levantamento das principais características.

1 Aspectos rítmicos

Nota-se nas obras de Miranda a tendência à quebra da subdivisão regular dos pulsos métricos, a qual pode ou não vir indicada por ligaduras. Trata-se de articulações no ritmo não coincidentes com os acentos métricos sugeridos pela fórmula de compasso, criando subdivisões internas assimétricas no compasso (FIG. 1 e 2):



Figura 1 - *Estrela brilhante*, cp.34 (em compasso 4/4)

Fonte: MIRANDA¹, 1984, p. 3.



Figura 2 - *Suite n.3*, quarto movimento, cp. 70-72

Fonte: MIRANDA, 1979, p. 15.

1 Os trechos da partitura de *Estrela brilhante* (1984) foram retirados dos originais de Ronaldo Miranda. Não publicado.

Subdivisões diferentes podem inclusive gerar diferentes organizações métricas de uma mesma fórmula de compasso (FIG. 3)

Enérgico $\text{♩} = 88$



Figura 3 - *Estrela Brilhante*, cp. 28-30 em contraste com o cp. 31
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 3.

Bastante frequentes são, também, os acentos rítmico-dinâmicos não coincidentes com os acentos métricos. Fato que cria acentuações deslocadas no ritmo, podendo gerar subdivisões internas nos compassos, inclusive alterações do tipo hemiólias (FIG. 4).

Con Moto $\text{♩} = 144$ (*Lento, mas bem articulado, com obstinação*)



Figura 4 - *Prólogo, discurso e reflexão*, segundo mov., cp.1-12, hemiólia
Fonte: MIRANDA², 1980, p. 4.

² Os trechos da partitura de *Prólogo, discurso e reflexão* (1980) foram retirados dos originais de Ronaldo Miranda. Não publicado.

Alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso são muito comuns nas obras de Miranda e podem estar associadas à mudança da subdivisão da unidade de tempo (ternária para binária ou vice-versa) ou às dimensões irregulares de frases ou motivos (FIG. 5 e 6).



Figura 5 - *Estrela brilhante*, cp.155 a 160
 Fonte: MIRANDA, 1984, p. 10.



Figura 6 - *Suite n.3*, quarto movimento, cp.70-77
 Fonte: MIRANDA, 1979, p. 15.

Em certas seções de algumas obras, a melodia ganha um caráter de recitativo, sendo muito diversificada nos seus valores de duração, livre no seu ritmo, aludindo a

uma improvisação ou experimentação do teclado. Em alguns casos ocorre inclusive ausência de compasso e a marcação métrica torna-se muito flexível (FIG. 7).

Ad Libitum (♩ entre 48 e 56 aproximadamente)

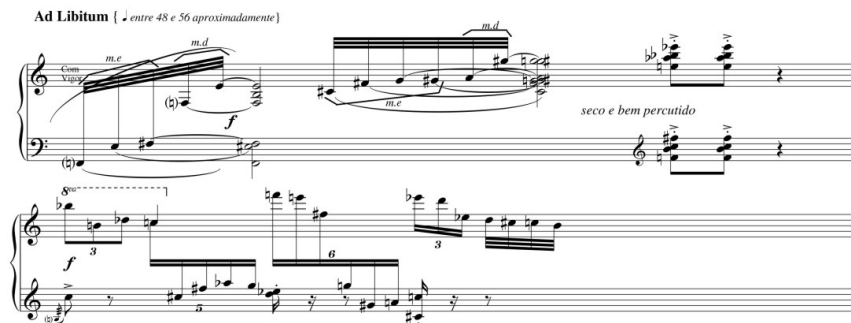


Figura 7 - *Prólogo, discurso e reflexão*, primeiro movimento, sistemas 1-2

Fonte: MIRANDA, 1980, p. 2.

Outras vezes, a presença de um ostinato rítmico se faz notar em extensos trechos do discurso musical (ver FIG 4 e 8).



Figura 8 - *Suite n.3*, segundo movimento, mão direita, cp.17-20

Fonte: MIRANDA, 1979, p. 6.

Outro procedimento rítmico presente nas obras de Ronaldo Miranda é o uso de seqüências de notas em acelerando gradativo, ou seja, notas que devem ser executadas com uma velocidade que aumenta gradualmente até o mais rápido possível. Esses grupos são usados como gestos cadenciais ou finalizadores de seções e geralmente apresentam-se em movimento cromático descendente (FIG. 9).

Figura 9 - *Toccata*, cp.64Fonte: MIRANDA³, 1982, p. 4.

2 Aspectos melódicos

Provavelmente, em função da sua experiência de composição no gênero de música vocal (coro, canções), observa-se em Miranda a tendência a introduzir em suas peças pianísticas momentos melódicos de intenso lirismo, os quais criam contraste com trechos de grande virtuosismo e brilhantismo que os antecedem ou os sucedem. Estas seções, normalmente bastante expressivas, recebem para a melodia indicações do tipo *cantabile*, toque *legato*, e indicações de agógica e dinâmica reforçadoras da expressividade (FIG.10).

Lírico e um pouco rubato ($\text{♩} = \pm 72$)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, both in treble clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first staff has a series of chords and single notes, with dynamic markings *mp* and tempo markings *cedendo* and *a tempo*. The second staff has a similar melodic line with dynamic markings *mp* and tempo markings *cedendo* and *a tempo*. There are accents over some notes.

Figura 10 - *Estrela brilhante*, cp.60-63, segunda variação, *Lírico e um pouco rubato*

Fonte: MIRANDA, 1984, p. 5.

Um aspecto em que Ronaldo Miranda mostra grande versatilidade é na organização de seu fraseado, o qual se mostra às vezes bem simétrico quanto à dimensão de frases, semifrases ou motivos consecutivos diferentes, e outras vezes se apresenta bastante irregular, fazendo suceder frases e/ou motivos de dimensões bem distintas, o que exige frequentemente o recurso da alternância de compasso (FIG. 11 e 12).

3 Os trechos da partitura de *Toccata* (1982) foram retirados dos originais de Ronaldo Miranda. Não publicado.

Allegro ♩ = 144 - 152

p sem ligar, um pouco stac.

mf

mf

Figura 11 - *Suite n.3*, primeiro mov., cp. 1-6, semi-frases regulares, de 2 em 2 compassos
Fonte: MIRANDA, 1979, p. 2.

p

mp

mf

mp

mf

Crescendo pouco a pouco

f

crescendo

ff

Figura 12 - *Estrela brilhante*, cp. 110-118; fraseado irregular: 2+1+1+2+2+1 compassos
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 8.

Outra ocorrência característica de Ronaldo Miranda em certos trechos de suas páginas pianísticas é a espacialidade da melodia, ou seja, a descontinuidade das alturas da linha melódica no sentido de alargá-la e projetá-la em diferentes regiões do teclado (FIG. 13 e *Prólogo*, *discurso* e *reflexão*, terceiro mov., *Recolhido*, cp. 10-14.).

Reflexivo ($\text{♩} = \pm 84$)



Figura 13 - *Toccata*, cp. 105-106
 Fonte: MIRANDA, 1982, p. 7.

Observa-se também nas obras atonais do compositor, a sua preocupação em elaborar melodias com intervalos dissonantes: sétimas, segundas, nonas, quartas aumentadas e quintas diminutas, recurso que busca eliminar o colorido tonal de intervalos consonantes de terças e sextas e impedir a geração de centros tonais no decorrer das criações melódicas (FIG.14).



Figura 14 - *Toccata*, cp. 110-112
 Fonte: MIRANDA, 1982, p. 8.

Em alguns momentos, o dobramento de melodias em oitavas aparece como um recurso utilizado para reforçar o volume sonoro (FIG. 15).

Figura 15 - *Prólogo, discurso e reflexão*, segundo movimento, cp. 13-18
Fonte: MIRANDA, 1980, p. 5.

3 Aspectos harmônicos

As obras para piano de Miranda apresentam grande liberdade e variedade com relação aos recursos harmônicos empregados. As principais tendências do compositor nessa área manifestam-se em direção a um livre atonalismo - abrangendo técnicas do tipo pontilhismo, serialismo e minimalismo -, ou ao que ele denomina de neotonalismo, conforme o próprio explica:

Neotonalismo significa um novo tonalismo, um novo consonantismo, novorromantismo. Os nomes são vários, em inglês e português. Os americanos falam em New Consonance, New Tonal Music, New Romanticism. [...] 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 pólos e eixos tonais. As harmonias também não são mais aquelas como eram no romantismo. Não aquele I-V-I. (MIRANDA¹, 2008 *apud* THIAGO, 2009, p. 23)

Situando as obras apresentadas neste artigo, verifica-se que dentro dessa última tendência estão *Estrela brilhante* e *Suite n. 3*. As de tendência ao livre atonalismo são *Prólogo, discurso e reflexão* e *Tocatta*.

1 MIRANDA, Ronaldo. Entrevista concedida a Ana Paula de S.Thiago em setembro de 2008.

Em seguida, são apresentados os procedimentos harmônicos recorrentes em Ronaldo Miranda, identificados com maior ou menor incidência nas suas obras pianísticas. São eles:

1) A presença de dissonâncias, através de acordes com intervalos superpostos de sétimas, segundas, quartas justas e/ou aumentadas, quintas justas e/ou diminutas (FIG. 3). Sobretudo são muito comuns os acordes de quartas aumentadas superpostas com quartas justas e os acordes de quartas e quintas superpostas. Algumas vezes esse procedimento colabora para dar um caráter mais ríspido a certos trechos do discurso musical e criar contraste com outros em que a harmonia é fundamentada em intervalos consonantes (FIG. 16 e 19).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *ff*. The third measure has a dynamic marking of *ff*. The fourth measure has a dynamic marking of *fff*. The music features complex chordal textures with many dissonances, including superimposed intervals of seventh, second, and fourth.

Figura 16 - *Toccata*, cp. 87-89
Fonte: MIRANDA, 1982, p. 6.

2) O intenso e frequente cromatismo usado no geral das obras (FIG. 1 e 17).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mp*. The third measure has a dynamic marking of *mp*. The fourth measure has a dynamic marking of *mp*. The music features intense and frequent chromaticism, with a dashed line above the first measure indicating an octave shift.

Figura 17 - *Suite n.3*, quarto movimento, cp. 52-55
Fonte: MIRANDA, 1979, p. 14.

O uso de escalas modais e de escalas exóticas, como a de tons inteiros (FIG. 18) e a escala octatônica (presente em obras não focadas neste artigo, como o *Tango*).



Figura 18 - *Suite n.3*, segundo mov., cp. 57-58. Escala de tons inteiros
Fonte: MIRANDA, 1979, p. 8.

O uso sistemático de progressões melódico-harmônicas, associadas comumente a aumentos na dinâmica e na tensão e constituindo muitas vezes um procedimento de elaboração temática (presente em todas as obras para piano: conferir FIG. 19, e também *Suite n.3*, segundo mov., cp. 6-12; *Toccata*, cp. 138-143; *Prólogo, discurso e reflexão*, segundo mov., cp. 24-36).

Enérgico $\text{♩} = 88$

Figura 19 - *Estrela brilhante*, cp. 28-31. Progressões cromáticas ascendentes
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 3.

Acordes contendo intervalos de segunda menor cromática, enfatizados pela escrita com notas homônimas, mas com acidentes diferentes, com intenção de dar um efeito dissonante de *cluster* (FIG. 20).



Figura 20 - *Estrela brilhante*, cp. 35

Fonte: MIRANDA, 1984, p. 3.

4 Com relação aos aspectos formais

Em suas obras para piano, Ronaldo Miranda faz opção, predominantemente, pelo uso de formas e gêneros tradicionais, embora sem rigidez, adaptando essas formas às exigências da expressão de suas ideias musicais. Os títulos de suas peças, com frequência, demonstram a influência de gêneros buscados no passado: suíte, *toccata*, concerto, prelúdio, fuga, valsa, variações, paráfrase (*Estrela brilhante*).

As estruturas formais internas das obras também refletem a influência das formas tradicionais do passado. No *Prólogo, discurso e reflexão*, por exemplo, os três movimentos constituem, respectivamente, um recitativo, uma *toccatina* e um fugato com sujeito, contrassujeito, divertimento central e stretto final. Já na *Toccata*, a organização das seções internas evidencia uma forma rondó A-B-A'-C-A".

No geral as articulações formais internas são igualmente bem claras, desde os níveis articulatórios mais amplos (seções, períodos, frases) até os menores (motivos e células). Colaboram para isso a atuação de vários elementos musicais: indicações de mudança de andamento, caráter, textura, aspectos melódico-rítmicos ou melódico-harmônicos do material temático, ligaduras de fraseado e ligaduras que unem notas de um motivo ou uma célula.

5 Com relação à utilização do instrumento

Nas quatro obras para piano aqui analisadas, Miranda explora todos os registros do instrumento, do extremo grave até o extremo agudo (FIG. 21 e *Toccata* cp. 160-168).



Figura 21 - *Estrela brilhante*, cp. 161-163, notas extremas presentes na obra: si - 2 e si 6
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 10.

Significativo também é o emprego de cruzamento de mãos (FIG. 22 e *Estrela brilhante*, cp. 28-31; 55-58; 80-82) e o uso de mãos alternadas para a realização de arpejos ou de outro tipo de sequência rápida de notas, abrangendo uma larga extensão do teclado (FIG. 25 e no *Prólogo, discurso e reflexão*, terceiro movimento, cp.20 e primeiro movimento, primeiro sistema).



Figura 22 - *Toccata*, cp. 29-33. Cruzamento de mãos
Fonte: MIRANDA, 1982, p. 2.



Figura 23 - *Estrela brilhante*, cp.183. Mãos alternadas
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 12.

O uso das mãos em direções contrárias ocorre, frequentemente, ora para a realização de desenhos melódicos simétricos, ora para realização de saltos (FIG. 24; e também em *Estrela brilhante*, cp. 34, 51-52, 85-86, 153-160; *Toccata*, cp. 62-63, 155-159).



Figura 24 - *Prólogo, discurso e reflexão*, segundo mov., cp. 19-22. Mãos em movimento contrário

Fonte: MIRANDA, 1980, p. 5.

A utilização do pedal direito (ou de *sustain*) do piano, apesar de ser raramente indicada pelo compositor, é deduzida pelos diferentes caracteres musicais presentes nas peças, os quais exigem os seguintes procedimentos, entre outros: manutenção de notas-baixo e/ou harmonias, reforço a acentos rítmicos e/ou articulações motílicas indicadas por ligaduras, aumento do volume sonoro. As obras pianísticas de Ronaldo Miranda oferecem todas as possibilidades de uso para o pedal direito: sincopado, rítmico, tremulado, meio pedal e pedal inteiro usado para produzir efeito de ressonância (conferir FIG. 21, com possibilidade de uso para pedal inteiro, sincopado e rítmico, respectivamente a cada compasso, e FIG. 25 e em *Estrela Brilhante*, cp. 58-59, para uso de pedal inteiro).

Figura 25 - *Toccata*, cp. 156-164. Pedal inteiro

Fonte: MIRANDA, 1982, p. 11.

As possibilidades para a utilização do pedal *una corda* também são muitas, já que o compositor sugere variadas nuances de sonoridades, grandes contrastes dinâmicos e deixa margem para a exploração da qualidade tímbrica dos sons, tudo em função da variedade de caráter de diversos trechos musicais (conferir FIG. 14, além de *Suite n. 3*, terceiro movimento, cp.1-6, 20-25; *Estrela brilhante*, cp. 68-81; 85-86; 92-96; *Toccata*, cp. 105-109).

Pode-se dizer que a ampla diversidade de sonoridades e timbres é forjada pelo compositor através de:

1) exploração de tipos de toque diversos, resultantes de ataques diferenciados de notas: *staccato* (*Suite n.3*, terceiro mov., cp. 7-8), *portato* (FIG. 26), *legato* (FIG.10 de *Estrela brilhante*, FIG. 24 do Prólogo e cps. 39 a 46 da *Toccata*);



Figura 26 - *Suite n.3*, terceiro mov. cp. 13-14. Toques portato e staccato.

Fonte: MIRANDA, 1979, p. 11.

- 2) ampla exploração da dinâmica, com abundância de indicações, as quais variam de *fff* a *pp*, inclusive com súbitas mudanças;
- 3) intensa exploração de acentos dinâmicos, criando sons incisivos, gerando uma sonoridade mais ríspida ou brilhante (FIG. 3, 4, 16, 19, 21 e 33);
- 4) exploração de diferentes registros do piano (FIG. 5, 12 e 13 e em *Estrela brilhante*, cp. 51-59).

6 Texturas

A escrita para piano de Miranda é “tecida” de forma bastante variada. São encontradas texturas do tipo:

- 1) escrita polifônica em três, quatro ou mais vozes (FIG. 27 e 28);

Malemolente $\text{♩} = \pm 76$



Figura 27 - *Estrela brilhante*, cp. 1-4, (variando entre três e quatro vezes)
 Fonte: MIRANDA, 1984, p. 2.

Poco Meno Mosso $\text{♩} = \pm 132$



Figura 28 - *Toccata*, três vezes, cp. 40-47
 Fonte: MIRANDA, 1982, p. 3.

- 2) contrapontística (conferir *Prólogo, discurso e reflexão*, terceiro movimento, cp.1-6 e na *Toccata*, cp. 53-63.);
- 3) escrita polifônica complexa com emprego de pauta tripla ou quádrupla para distinguir e individualizar cada voz sobreposta à outra (FIG. 13 e 22);
- 4) monofonia (FIG. 29 e 30);

Recolhido $\text{♩} = 44$

Com Intreopção



Figura 29. *Prólogo, discurso e reflexão*, terceiro movimento, cp.1-3
 Fonte: MIRANDA, 1980, p. 10.



Figura 30 - *Toccata*, cp. 64
Fonte: MIRANDA, 1982, p. 4.

- 5) homofônica em um único extrato (FIG. 21);
- 6) homofônica de melodia acompanhada por acordes ou arpejos (FIG. 31 e 32);
- 7) textura mista: acordal-polifônica (FIG. 33);

Fluente ($\text{♩} = .84$)

Figura 31 - *Estrela brilhante*, cp. 80-81
Fonte: MIRANDA, 1984, p. 6.

Enérgico e incisivo ($\text{♩} = \pm 144$)

Figura 32 - *Toccata*, cp. 1-3
Fonte: MIRANDA, 1982, p. 1.



Figura 33 - *Estrela brilhante*, cp. 171.

Fonte: MIRANDA, 1984, p. 11.

7 Dificuldades técnicas

Pode-se relacionar os seguintes fatores de dificuldade técnica avançada nas obras pianísticas de Ronaldo Miranda:

- 1) variedade intensa e constante dos toques e das sonoridades;
- 2) complexidade de texturas;
- 3) exigência de precisão nas articulações motivicas;
- 4) necessidade do uso de complexos dedilhados, em função de: difíceis passagens de dedos decorrentes de formas de mão não tradicionais e anatomicamente incômodas (FIG. 28, *Toccata*, mão esquerda); acordes com intervalos internos e/ou externos muito abertos, com formas de mão também incômodas (*Toccata*, cp.38 e 103; *Prólogo, discurso e reflexão*, primeiro acorde arpejado do primeiro mov. e cp.19, terceiro movimento, terceira pauta, acorde de 10ª realizado pela mão esquerda);
- 5) uso diversificado do pedal e a precisão com que ele deve ser usado, principalmente em trechos rítmicos;
- 6) grandes saltos ou deslocamentos rápidos, algumas vezes para regiões extremopostas do piano (conferir FIG. 5, *Estrela brilhante*, FIG. 6, *Suite n. 3* e FIG. 25, *Toccata*);
- 7) cruzamentos e alternância rápidos de mãos (FIG. 3, *Estrela brilhante*), cruzamentos de mãos que resultam em posições de mãos e posturas corporais incômodas (FIG. 22, *Toccata*);
- 8) grandes aberturas exigidas entre os dedos para realização de melodias angulares (FIG. 34);



Figura 34 - *Toccata*, cp. 132-137

Fonte: MIRANDA, 1982, p. 9.

- 9) andamento rápido em trechos tecnicamente difíceis;
- 10) contrastes drásticos e repentinos de caráter;
- 11) passagens escalares cromáticas, diatônicas ou mistas de extrema velocidade (dentre as mistas, considerando também aquelas que possuem pequenos saltos intervalares entre algumas de suas notas) (conferir: *Prólogo, discurso e reflexão*, primeiro movimento e *Toccata*, cp. 63-64);
- 12) passagens rápidas com intervalos harmônicos sucessivos (por exemplo, de quartas paralelas) ou acordes sucessivos, exigindo dedilhados, aberturas, passagens de dedos ou formas de mão desconfortáveis (*Prólogo, discurso e reflexão*, segundo movimento, cp.37, 39, 48, 50, 52, 56; *Suite n. 3*, quarto movimento, cp.52-55; *Toccata*, cp. 155-158).

Conclusões

De modo geral, as obras para piano solo de Ronaldo Miranda mostram-se bastante idiomáticas, ou seja, os recursos de escrita utilizados por ele refletem um pensamento muito bem adaptado às possibilidades do piano, isso ainda que tenham predominantemente um caráter virtuosístico. As dificuldades técnicas que se apresentam para o pianista são sempre solucionáveis e superáveis desde que o intérprete tenha preparo técnico e musical para tanto. Como sua escrita normalmente evidencia com clareza os diversos elementos musicais - organização formal, organização métrica, articulações de células, motivos e frases, indicações de dinâmica, de tipo de toque, de agógica, de andamento e de caráter - basta o intérprete estar atento a essas indicações e ser minucioso o mais possível para manter-se fiel à ideia do compositor. Essa atitude o ajudará na compreensão do funcionamento orgânico da obra e o aproximará do resultado sonoro a ser alcançado.



REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- BURGE, David. *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer Books, 1990.
- GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros - Obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- GREEN, Douglas M. *Form in tonal music - an introduction to analysis*. 2. ed. Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MIRANDA, Ronaldo. *Suite n. 3*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1979.
- _____. *Toccata*. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 1984. 1 LP. (Futuros Mestres em Música, v. 1)
- _____. Um contemporâneo escreve para instrumentos antigos. *O catacumba*. Tablóide, Rio de Janeiro, n. 2, 1985.
- _____. Estrela brilhante. Rio de Janeiro: EM-UFRJ 1985. 1 LP. Faixa 3, lado A. (Futuros Mestres em Música, v. 3).
- _____. *O aproveitamento das formas tradicionais em linguagem musical contemporânea na composição de um concerto para piano e orquestra*. 1987. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987
- _____. *Prólogo, discurso e reflexão*. Rio de Janeiro: Rio Arte Digital, 1996. 1 CD. Faixa 4. (Solo Brasileiro).
- _____. *Suite n. 3, Allegro, Allegretto, Lento-allegro grazioso*. São Paulo: Paulus,

1998. CD. Faixas 16, 17,18. (Piano brasileiro - 70 anos de história)

_____. *Catálogo de obras*. Belo Horizonte: BDMG Cultural/ Escola de Música da UFMG, 1999.

_____. *Prólogo, discurso e reflexão*. Rio de Janeiro: Rio Arte Digital, RD-020, 2000. 1 CD. Faixa 10. (Trajetórias)

_____. *Toccatas*. Produção independente. Texas, USA, 2000. 1 CD. Faixa 21. (Brazilian Toccatas and Toccatinas).

PUBLIFOLHA. *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 2. ed. São Paulo: Folha da Manhã - Publifolha, 1998.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Sein-Cman. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

S. THIAGO, Ana Paula Pacheco de. *Construção de uma interpretação do Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ronaldo Miranda: relato de uma experiência*. 2009. 138 folhas. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, (PPGMUS), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

TACUCHIAN, Ricardo. Duas décadas de música de concerto no Brasil: tendências estéticas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11. *Anais...* Campinas, 1998.

The pianistic language of Ronaldo Miranda

Abstract:

This article intends to show the result of an analysis of four works for piano solo by Ronaldo Miranda: *Suite n.3; Prólogo, discurso e reflexão; Tocata e Estrela brilhante*. These analyzes aimed to identify several recurring features in the piano writing of Ronaldo Miranda, and thus allowed an overview of the main resources used by the pianistic musical composer. The survey of the compositional characteristics of Miranda was shown to be very useful in order to guide the interpreter in his approach in these works for piano, helping them to understand the character of the works and also to solve technical problems of its execution.

Keywords: Brazilian music; Ronaldo Miranda; piano solo; piano writing.