

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DIEGO MUNIZ COSTA

Ave Maria e Regina Coeli de Ronaldo Miranda:

veredas interpretativas

São Paulo

2022

DIEGO MUNIZ COSTA

***Ave Maria e Regina Coeli* de Ronaldo Miranda:**

veredas interpretativas

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballestero.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Diego Muniz
Ave Maria e Regina Coeli de Ronaldo Miranda: veredas interpretativas / Diego Muniz Costa; orientador, Luiz Ricardo Basso Ballesterio. - São Paulo, 2022.
132 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Regência Coral. 2. Narrativas. I. Ballesterio, Luiz Ricardo Basso. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

COSTA, Diego Muniz. *Ave Maria e Regina Coeli de Ronaldo Miranda*: veredas interpretativas. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

A Deus, em primeiro lugar, pois, sem Ele, seria impossível ter chegado até aqui.

À minha filha, Ana Cecília, por me fazer sorrir a cada dia.

À minha esposa, Josiane, pelo seu amor e cuidado pela nossa família e pelo apoio incondicional a tudo o que me move e o que entendo por minha missão nesta vida terrena.

Ao meu pai, Lourinaldo, pelo seu esforço imenso para prover nossa casa e nunca nos deixar faltar nada. Pois bem, somente depois de ter me tornado pai, pude compreender tudo o que significa essa linda e nobre responsabilidade.

À minha mãe, Idália, pela torre inabalável que sempre foi para sua família em todos os momentos.

Ao meu irmão, Denis, que, a cada dia, tem se mostrado para mim um exemplo de determinação em busca do saber e da excelência profissional.

Ao meu orientador, Ricardo, que acreditou em mim. Por ser daquelas pessoas que são nossa inspiração e que nutrimos mais admiração a cada conversa que temos.

Ao Ronaldo, por sua gentileza e sempre total disponibilidade.

Aos maestros Julio e Marco Aurélio, pelas incríveis conversas que tivemos.

Ao casal Luis (*in memoriam*) e Mercedes, por terem me dado o primeiro incentivo à música.

Ao meu bispo, Dom Pedro Carlos Cipollini, por depositar irrestrita confiança no meu trabalho como maestro da Diocese de Santo André.

Aos cantores do Coral Diocesano de Santo André, por me fazerem crescer como maestro a cada dia.

Aos cantores de coros que trabalhei anteriormente, em especial aos do Coral Santa Bernadette, por terem me ensinado tanto como músico e como pessoa.

Aos professores, Roberto Rodrigues, Ângelo Fernandes, Paulo Moura, Paula Molinari e Matheus Bitondi, pelos ricos aconselhamentos antes da qualificação.

A Dom Jerônimo, osb, pela disponibilização de importantíssimas fontes de pesquisa.

Ao Demétrio, Caê, Marlou, Ana Paula e Ivenise pela amizade e pelo apoio.

Ao Danilo, pela parceria na reta final do mestrado.

Tudo tem seu tempo,
há um tempo oportuno para cada coisa debaixo do céu:
tempo de nascer e tempo de morrer;
tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;
tempo de matar e tempo de curar;
tempo de destruir e tempo de construir;
tempo de chorar e tempo de rir;
tempo de lamentar e tempo de dançar;
tempo de espalhar pedras e tempo de as ajuntar;
tempo de abraçar e tempo de se afastar dos abraços;
tempo de procurar e tempo de perder;
tempo de guardar e tempo de jogar fora;
tempo de rasgar e tempo de costurar;
tempo de calar e tempo de falar;
tempo do amor e tempo do ódio;
tempo da guerra e tempo da Paz.

(Eclesiastes 3, 1-8)

RESUMO

COSTA, Diego Muniz. *Ave Maria e Regina Coeli de Ronaldo Miranda*: veredas interpretativas. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

Este trabalho desenha o percurso investigativo de um regente que se propõe a estudar as obras *Ave Maria* e *Regina Coeli* do compositor Ronaldo Miranda. Para essa proposta, recorro a distintas fontes de informação de orientação musicológica e de cunho narrativo-artístico como forma de, por meio de uma multiplicidade de olhares, criar tramas que conduzam à compreensão do processo de concepção e construção da performance desse repertório. Tem-se por objetivo: a) revelar, mediante diversos dados e narrativas, as diferentes visões referentes à concepção e construção da interpretação musical e b) evidenciar como diferentes naturezas de conhecimento contribuem para a minha compreensão de um repertório. Considerando ambos os propósitos, realizei: a) um levantamento musicológico sobre o compositor, por meio de trabalhos acadêmicos que versavam sobre ele; b) uma pesquisa sobre sua formação musical; e c) um estudo sobre seus períodos composicionais, de forma a entender o contexto histórico de Miranda de maneira tridimensional. Posteriormente realizei um mergulho analítico nas obras elencadas, buscando características composicionais. Em um segundo momento, trabalhei narrativas do próprio compositor e de regentes que já conduziram essas peças que integram o corpus com o intuito de revelar e compreender seus pontos de vista sobre o processo de construção da performance, desde quando a partitura chegou às suas mãos. Em poder desses dados, pude constatar que Ronaldo possui, em sua escrita para coro, peculiaridades recorrentes do ponto de vista melódico, harmônico, textural e prosódico. Identifiquei, também, uma relação de sua escrita com elementos do canto gregoriano. As narrativas ainda revelaram processos diversificados de preparação das obras para o ensaio focados no perfil de coro a ser dirigido. Pude encontrar consonância na fala dos regentes a respeito de como se enxergam hoje, em relação a momentos anteriores de suas carreiras. Observamos, por fim, aspectos musicais que podem gerar liberdade interpretativa por parte do regente no momento da performance.

Palavras-chave: regência coral; características composicionais; narrativas.

ABSTRACT

COSTA, Diego Muniz. **Ave Maria and Regina Coeli, by Ronaldo Miranda:** interpretative paths. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

This work outlines the investigative path of a conductor who proposes to study the works *Ave Maria* and *Regina Coeli*, by the composer Ronaldo Miranda. To this end, I resort to different sources of information of musicological orientation and of a narrative-artistic nature as a way of, through a multiplicity of perspectives, creating plots that lead to the understanding of the process of conception and construction of the performance of this repertoire. The research aims to: a) reveal, through different data and narratives, the different views regarding the conception and construction of musical interpretation and b) show how different types of knowledge contribute to my understanding of a repertoire. Thus, I carried out: a) a musicological survey about the composer through academic works that dealt with him; b) a research on his musical formation; and c) a study on his compositional periods, in order to understand the historical context of Miranda in a three-dimensional way. Subsequently, I carried out an analytical dive into the works listed here, seeking compositional characteristics. In a second moment, I worked on narratives of the composer himself and of conductors who have already conducted these pieces, in order to reveal and understand their points of view on the process of construction of the performance when the score reaches their hands. Based on these data, I could see that Ronaldo has recurring peculiarities in his writing for choir from a melodic, harmonic, textural and prosodic point of view. I also identified the relationship of his writing oriented to elements of Gregorian chant. The narratives also revealed diversified processes of preparing the works for the rehearsal, focused on the choir profile to be directed. I could find consonance in the conductors' speech about how they see themselves today in relation to earlier moments in their careers. We observe musical aspects that can generate interpretive freedom on the part of the conductor at the time of performance.

Keywords: choral conducting; compositional characteristics; narratives.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRA PARTE – CONHECER PARA NARRAR: O COMPOSITOR E SUA OBRA.....	13
2 RONALDO MIRANDA: LITERATURA ACADÊMICA, FORMAÇÃO E CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS.....	14
2.1 Ronaldo pelo olhar da musicologia.....	14
2.2 A formação musical do compositor.....	16
2.3 Ronaldo Miranda em 4 tempos: períodos composicionais vistos <i>a posteriori</i>	18
2.4 Discussão I.....	22
3 AVE MARIA E REGINA COELI: MATERIAIS E CARACTERÍSTICAS MUSICAIS.....	24
3.1 Aspectos gerais.....	24
3.2 Características melódicas.....	28
3.3 Materiais escalares.....	32
3.4 Características harmônicas.....	42
3.5 Conexões com a música da tradição católica na escrita de Ronaldo.....	52
3.6 Discussão II.....	55
4 INTERMEZZO: AVE MARIA E REGINA COELI, POR RONALDO MIRANDA.....	56
4.1 Discussão III.....	70
SEGUNDA PARTE – OUVIR PARA CONHECER: UM MAESTRO COMO OUVINTE.....	71
5 NARRATIVAS SOBRE A PERFÓRMANCE: VOZES, ABORDAGENS, CONTEXTOS E PROCESSOS.....	72
5.1 Conhecendo as vozes: quem são elas?.....	73
5.2 O primeiro contato com as obras e um olhar preliminar sobre elas.....	75
5.3 O regente frente a frente com a partitura.....	78
5.4 Vozes externas que falam à voz interna: possíveis inspirações?.....	79
5.5 Os ensaios: o alicerce da construção.....	80
5.6 A técnica do regente: os desafios encontrados e transformados em música.....	83
5.7 A recepção por parte de quem dará voz às obras.....	85
5.8 Desafios aos coros.....	86

5.9 Partitura editada <i>versus</i> manuscrita.....	86
5.10 Características melódicas: a fluência que as linhas geram.....	88
5.11 Possíveis influências do canto gregoriano e da formação católica.....	89
5.12 Sons e palavras: a música a serviço do texto.....	90
5.13 Linguagem harmônica: particularidade deste compositor.....	92
5.14 Olhando-se de fora da caixa.....	93
5.15 Ultrapassando as fronteiras da partitura: liberdades interpretativas?.....	94
5.16 Ultrapassando as fronteiras da partitura I: tempo ao tempo.....	95
5.17 Ultrapassando as fronteiras da partitura II: <i>dal piano al forte</i>	96
5.18 Ultrapassando as fronteiras da partitura III: Articulações que se complementam.....	97
5.19 Ultrapassando as fronteiras da partitura IV: quais as liberdades que este ouvinte tomaria?....	97
5.20 Conversando com a partitura: o que ela nos conta?.....	98
5.21 Contribuição individual: razões pelas quais damos vozes a essas obras.....	100
5.22 Discussão IV.....	101
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	106
APÊNDICES.....	108

1 INTRODUÇÃO

Meu interesse em estudar o repertório escolhido e a temática específica surgiu despretensiosamente, conforme fatos pontuais foram ocorrendo em minha vida. Havia, em mim, o desejo de estudar obras corais *a capella* de um compositor vivo e acessível, em minha dissertação de mestrado. Esse desejo veio naturalmente tanto por conta da minha relação com a música sacra quanto pelo interesse que sempre nutri, como intérprete, de estar próximo a essas pessoas que se utilizam de sua criatividade para colocar no papel suas ideias musicais.

Sobre minha relação com este tipo de repertório, hoje, tendo 36 anos, passei mais de 20 anos trabalhando para a igreja católica, desde o início de minha adolescência. Filho de um metalúrgico e de uma empregada doméstica aposentados, tive por meio da ex-patroa de minha mãe a oportunidade de ganhar, aos 12 anos, o meu primeiro instrumento musical: um órgão. Nessa época, eu não fazia ideia do que era esse instrumento, mas fui incentivado a aprender a tocá-lo. Esse foi o começo de minha vida musical, que me proporcionou estudar alguns outros instrumentos, trabalhar como músico de igreja e de orquestra profissional e, como educador, conhecer lugares, pessoas e construir e ajudar no sustento de minha família.

Durante o período em que colaborei como barítono no Coro de Câmara *Comunicantus*, na Universidade de São Paulo, no intervalo de um de nossos ensaios, fui orientado pelo maestro e Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos a pesquisar a obra coral de Ronaldo Miranda. Pouco eu sabia do que ele havia escrito para coros e, por esse motivo, tive uma primeira conversa com ele, no intervalo de uma de suas aulas na USP, para saber mais sobre seu trabalho com a música coral e suas respectivas composições para essa formação. Muito me motivou a estudá-lo o fato de ter um número razoável de obras para coros (19 no total, distribuídas entre composições para coro infantil, misto *a capella* e para coro e orquestra) e a boa repercussão¹ que suas peças têm entre os regentes corais com que tenho contato.

Depois de ter definido o objeto de estudo que estaria no meu projeto de pesquisa (que seria suas obras corais *a capella* na íntegra) e ter ingressado no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, definimos restringir a pesquisa apenas às obras escolhidas para esta dissertação e focar em trazer narrativas que forneçam subsídios que possam favorecer o entendimento dos meus questionamentos que orientam este trabalho: a) quais aspectos e dados são trazidos para a construção do meu entendimento da obra via compositor-obra-partitura e da minha escuta das pessoas que falam sobre essas composições e b) como se dá o processo de

¹ Levando em consideração as diversas gravações de suas obras por coros brasileiros e internacionais e o número de peças comissionadas ao compositor.

concepção e construção da performance. Essa abordagem justifica-se especialmente pela dinâmica envolvida na linha de pesquisa na qual estou inserido, a qual investiga as questões envolvidas nas práticas interpretativas, que pressupõem a reflexão teórica do intérprete sobre problemas relacionados a repertório, técnicas, estilos, meios de expressão e questões interpretativas². Esse procedimento metodológico permite-me, como jovem regente, desfrutar do conhecimento que será construído com as pessoas que estão localizadas no campo, valendo-me dos dados levantados por meio de pesquisa musicológica e analítica.

Este trabalho desenha o percurso investigativo de um regente que se propõe a estudar as obras *Ave Maria* e *Regina Coeli* do compositor Ronaldo Miranda, recorrendo a distintas fontes de informação (de orientação musicológica e de cunho narrativo-artístico) e buscando, dessa forma, por meio de uma multiplicidade de olhares, trazer fios e criar tramas que auxiliem na compreensão de como se dá, por parte do maestro, o processo de concepção e de construção da performance desse repertório.

Partindo do princípio de que cada tipo de conhecimento possibilita ao indivíduo diferentes olhares de diferentes ordens, busquei combinar e sintetizar registros musicológicos, históricos, biográficos e analíticos do compositor e das obras, aliados a narrativas vindas do próprio compositor, de regentes que puderam conduzir as obras aqui propostas, além das minhas, em alguns momentos específicos.

Tem-se por objetivos: a) revelar, mediante diversos dados e narrativas, as diferentes visões referentes à concepção e construção da interpretação musical e b) evidenciar como diferentes naturezas de conhecimento contribuem para a minha compreensão de um repertório. Haja vista ambas as propostas, este trabalho divide-se em duas partes principais, descritas a seguir.

A primeira parte, que denominei de *Conhecer para narrar*³: *o compositor e sua obra*, traz, em dois capítulos, as informações documentais que obtive sobre o compositor e suas obras. Essa parte subdivide-se em capítulos descritos abaixo.

O capítulo *Ronaldo Miranda: literatura acadêmica, formação e características composicionais* é composto por três seções que buscam conhecer tridimensionalmente o compositor, sua história e como é visto *a posteriori*. Ou seja, o primeiro viés considera o olhar de quem o vê de fora. Com base em uma revisão bibliográfica, versa-se sobre dissertações e teses escritas a respeito de Ronaldo, em que constam aspectos referentes a obras para

² Conforme ementa do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP.

³ Os títulos das partes deste trabalho foram inspirados em uma fala da Profa. Dra. Marília Velardi durante uma banca de qualificação do PPGMUS da ECA/USP no início do mês de agosto de 2022.

determinados instrumentos e formações (vocais ou instrumentais) e características composicionais específicas desse compositor naquele repertório. A segunda seção, que joga luz em um jovem estudante durante seus estudos, disserta sobre a formação musical do compositor, evidenciando detalhes de sua formação formal e informal, atrelados a momentos significativos de sua vida particular e profissional. Por fim, a terceira, que revela um Ronaldo Miranda em sua fase criativa, traz informações de seus diferentes períodos composicionais, diversos esteticamente entre si, mas que se mostram condizentes com os momentos vividos pelo compositor àquelas diferentes épocas e a contextos de profissão e de vida.

Ainda na primeira parte, no capítulo *Ave Maria e Regina Coeli: materiais e características musicais*, apresento um olhar artístico, uma exploração de materiais – alicerçado à luz de autores que trabalham com a teoria musical do século XX, sobre as obras aqui estudadas, detalhando aspectos estruturais, melódicos, escalares, harmônicos e relacionados a uma escrita – em momentos específicos – com elementos característicos do canto gregoriano. Ademais, verifica-se como esses parâmetros relacionam-se com o texto musicado.

Ao final dessa primeira parte, por meio de um *Intermezzo*, dou voz ao compositor em um estratégico local de destaque no trabalho, no qual Ronaldo narra seu processo criativo das obras em uma espécie de monólogo, tratando de aspectos de textura e de ideias musicais que foram utilizadas por ele nas peças.

A segunda parte, *Ouvir para conhecer: um maestro como ouvinte*, é distribuída em um grande capítulo, chamado *Narrativas sobre a performance: vozes, abordagens, contextos e processos*, com várias subdivisões, que têm por objetivo trazer diferentes vozes acerca do processo criativo tanto do compositor quanto dos regentes. Nesse capítulo, a voz do compositor se faz presente de duas maneiras: em monólogo e, posteriormente, em “diálogo”, com os maestros, a respeito de temáticas que abordamos em nossas conversas, separadamente. Os regentes, por sua vez, abordam diversos temas relacionados ao fazer musical, desde o contato com a partitura em seus diferentes níveis, ensaios, desafios, recepção por parte dos cantores, até as liberdades interpretativas que, por ventura, tomaram em alguns momentos de suas interpretações.

Ao final de cada capítulo, trago uma discussão em que revelo elementos levantados pela minha pesquisa e pelas falas que deram voz a este trabalho, refletindo e sintetizando como cada um desses materiais dialoga com as obras e com minha percepção artística.

**PRIMEIRA PARTE – CONHECER PARA NARRAR: O COMPOSITOR E SUA
OBRA**

2 RONALDO MIRANDA: LITERATURA ACADÊMICA, FORMAÇÃO E CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS

Neste capítulo, trago o início do meu percurso investigativo, atendo-me a dados sobre Ronaldo Miranda baseados em olhares tridimensionais: a) musicológicos, vendo-o de fora, por meio de uma revisão bibliográfica que contém dissertações e teses que contemplam o compositor como foco de estudo; b) biográficos, enxergando-o no início de sua carreira, na qual revelam-se acontecimentos de vida e de formação musical de Ronaldo; e c) composicionais, em âmbito profissional, em que características estilísticas do compositor serão explicadas de acordo com o que sucede temporalmente em sua carreira. Dessa forma, tenho a intenção de que estes dados não sejam compreendidos como elementos aleatórios, mas complementares e indissociáveis no que tange a compreensão do processo de composição de Ronaldo.

2.1 Ronaldo pelo olhar da musicologia

Diversos trabalhos acadêmicos dos últimos 30 anos (VIEIRA, 2016; GIARETTA, 2013; UMBELINO, 2012; PIRES-MOTA, 2010; VIEIRA, 2010; SÃO THIAGO, 2009; ÁVILA, 2007; LOPES, 2006; DUARTE, 2002; SOARES, 2001; RAYMUNDO, 1991; MIRANDA, 1987) têm tido como objeto de pesquisa o compositor Ronaldo Miranda. Invariavelmente nos trabalhos aqui elencados, podemos encontrar informações acerca tanto da vida do compositor em seus capítulos iniciais quanto do seu processo composicional para os mais diversos instrumentos e formações.

Vindo ao encontro de um dos propósitos de nossa pesquisa, que é evidenciar as características composicionais de Ronaldo, alguns trabalhos trataram de discutir a análise das obras de Miranda tendo como objetos de estudo outras obras corais e peças para outros instrumentos diferentes do presente trabalho. Duarte (2002, p. 11) destaca quão eclética é a obra de Miranda, “por meio da alta diversidade de experimentos e linguagens encontrados em sua obra”, qualidades abundantes nas obras deste trabalho. No mesmo caminho de Duarte, o trabalho de Vieira (2016, p. 5), além de indicar o ecletismo aplicado por meio dos diferentes materiais musicais empregados no repertório de Ronaldo, pretendeu “identificar os elementos que fazem sua contribuição para o repertório coral relevante e única”. Giaretta (2013, p. 14), em sua dissertação sobre as peculiaridades da escrita pianística de Ronaldo Miranda, observou “os aspectos recorrentes e os paradigmas presentes na escrita das obras”, uma vez que, segundo Bilson (1996, *apud* GIARETTA, 2013, p. 14), “a leitura apropriada do modo de notação de um

compositor é seguramente a essência de uma performance”. São Thiago (2009, p. 64), em seu trabalho sobre construção da interpretação, que tem por base entrevistas e análise, afirma que “o levantamento de aspectos de análise musical serve como apoio ao trabalho de todo instrumentista na prática musical”. Essa afirmação dialoga com a citação anterior de Bilson e corrobora o propósito deste trabalho. Além dos autores citados, outros trabalhos que tratam da análise das obras de Ronaldo Miranda, escritas para outros instrumentos, servirão também de referência para a busca e a comparação dos elementos intrínsecos à obra do compositor, tais como Soares (2012), que trará, mesmo que dentro de um trabalho voltado para sua obra para piano, depoimentos do próprio compositor e análises sobre o estilo neotonal de Ronaldo. Também, Vieira (2010) traz um amplo estudo acerca da estruturação e formação e das espécies de escalas octatônicas, bem como de sua utilização. Já Miranda e Lopes (2006) abordam sobre a formação educacional católica de Ronaldo, enquanto um caminho para justificar determinadas escolhas composicionais do compositor, como o uso de temas gregorianos em repertório sinfônico.

Do ponto de vista analítico, diversas referências serão aplicadas neste estudo para distintos aspectos das composições aqui estudadas. Straus (2013) aponta considerações e fundamentos sobre centricidade – um aspecto relevante nas obras do período neotonal de Ronaldo – e da própria estética da neotonalidade, em que elenca e disserta sobre as características intrínsecas a esse estilo. Quando tratamos de neotonalidade – um assunto pertinente a ela no que diz respeito às combinações acórdicas e a como elas se explicam além das relações funcionais tradicionais da música tonal – a Teoria Neo-riemanniana é uma ferramenta fundamental para trazer à luz a compreensão dos fenômenos harmônicos presentes nas composições analisadas em nossa pesquisa. Moreira (2015) aborda esse assunto em seu artigo e dá grande ênfase no que tange as transformações triádicas para explicar todas as relações acórdicas presentes nesse estilo de compor, que não podem ser compreendidas por meio da funcionalidade harmônica. Ainda sobre aspectos acórdicos, Schoenberg (2004) apresenta uma explanação sobre relações mediânticas, possíveis de serem estudadas em nosso repertório. Por fim, Kostka (2018) versa sobre a formação dos acordes por quartas e por quintas no repertório do século XX.

Ronaldo Miranda, nas obras apresentadas nesta dissertação, utiliza diversos materiais escalares que não se prendem “simplesmente” às escalas maiores e menores tonais, utilizadas com mais ênfase do meio ao final do século XIX. Retomando o uso dos modos eclesiásticos, após a utilização destes no início do século XX por compositores franceses, esse tipo de escala se tornou muito característico das composições de Miranda. Kostka ainda fala do uso desse

material pelos compositores do século passado, expondo colocações que corroboram outros autores, como Persichetti (1985) e Umbelino (2012), que dissertam sobre outros materiais muito presentes e constantes na *Ave Maria* e *Regina Coeli*, analisadas como as escalas simétricas por Tons Inteiros e Octatônica.

2.2 A formação musical do compositor

Ronaldo Miranda, compositor e professor carioca nascido em 1948, prolífico e reconhecido no Brasil e no exterior, tem suas obras apresentadas pelas mais diversas orquestras e gravadas por numerosos e distintos estúdios e selos. Considerando seu percurso profissional, ele está entre os representantes mais importantes e as figuras mais ativas da composição contemporânea do Brasil e do mundo (DUARTE, 2002, p. 12).

Iniciou seus “estudos informais” de música aos seis anos de idade, ao acordeom (em oposição à família, que desejava que ele estudasse piano), dedicando-se a esse instrumento até aos onze anos de idade. Por meio desse instrumento, além da incorporação de melodias populares que, posteriormente, seriam modelos melódicos para muitas de suas obras futuras, ele teve uma sólida formação teórica, que permitiu, aos treze anos de idade, ingressar no último ano de teoria musical do curso técnico da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, enquanto desenvolvia suas habilidades ao piano, uma vez que sua técnica de independência e de mão esquerda ainda era imatura. Estudou exclusivamente piano durante três anos, até que alcançasse o mesmo nível de instrumento e de teoria, para então estar habilitado a prosseguir seus estudos no nível superior.

Sua época de estudos em nível superior na UFRJ inicia-se com sua matrícula no bacharelado em piano, em 1966 (VIEIRA, 2016, p. 8). Em relação à formação, contempla três graduações e um mestrado. No primeiro de seus bacharelados, em piano, recebido em 1970, teve a orientação da professora Dulce de Saules, tendo sido de suma importância para toda sua carreira como compositor, pois, conforme disse uma vez:

[...] 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, *apud* SÃO THIAGO, 2009, p. 16).

Além do bacharelado em piano, Ronaldo Miranda graduou-se, também, em jornalismo, no ano de 1973 (tendo ingressado em 1971), e em composição, em 1976 (sendo aluno de análise e harmonia de Hércio Soares e de composição de Henrique Morelembaum, substituindo-o posteriormente na cadeira de composição daquela Universidade). Este hiato temporal, uma vez que se matriculou nesse curso em 1968, deu-se por conta da perda precoce de seu pai aos dezoito anos de idade, necessitando assumir o papel de provedor do sustento de sua família. Ronaldo trabalhou no Jornal do Brasil de sua cidade natal, de 1966 a 1985, em diversas funções durante esses 19 anos, mas certamente a função de crítico de música foi de grande importância para o estabelecimento, sedimentação e refinamento de um alicerce musical que o ampararia por toda sua carreira como compositor e professor. Segundo São Thiago (2009, p. 16), àquela época, o Jornal do Brasil era uma forte influência no que dizia respeito à promoção e divulgação de eventos artísticos diversos. Ronaldo Miranda, durante um período de mais de oito anos, foi responsável por redigir críticas de diversos gêneros musicais, tendo como colegas de redação Luiz Paulo Horta e Edino Krieger. Essa função, que exigia dele ouvir e conhecer diversas vertentes musicais para poder realizar as respectivas críticas, fez com que seus horizontes musicais se ampliassem de forma que seguramente refletir-se-iam na sua forma de compor.

Sobre seu período como aluno de composição na UFRJ, Miranda (2008, *apud* SÃO THIAGO, 2009, p. 18) relata que, além da excelente orientação disponibilizada pela Universidade, esteve inserido em uma turma na qual tinha talentosos colegas que foram incentivados, desde o início do curso de análise e harmonia, a cursarem composição. Dessa época, obras como *Cantares*, *Retrato e Soneto de Separação*, que foram compostas para a disciplina de análise, permanecem até hoje em seu repertório, assim como a *Suíte III para piano* e um *Prelúdio e Fuga para quarteto de sopros* que foram compostas para a disciplina de composição ministrada por Morelembaum. Acerca desse professor que lhe lecionou Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição, Miranda relata que foi um grande incentivador no que diz respeito a abrir os horizontes de seus alunos para novas estéticas em voga do século XX, por meio da audição e produção de trabalhos com foco nas novas linguagens, ao mesmo tempo em que deixava seus alunos muito livres para comporem dentro das estéticas que melhor lhes convinham.

Ainda a esta época, foi aluno informal de Michel Philippot. Em conjunto com outros colegas estudantes de composição, durante cerca de três meses, visitavam a casa do professor francês em busca de aulas, pois, naquele momento, ele estava lecionando no Brasil.

Seu período de estudos na Federal do Rio de Janeiro encerra-se vinte e um anos após sua primeira matrícula naquela Universidade, em 1987, quando conclui seu mestrado em

composição, orientado por Saul Herz Morelembaum, tendo sua dissertação o título: *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra*. Vieira (2016, p. 9) considera este trabalho como um manifesto da estética composicional de Miranda. Ronaldo ainda recebeu o título de Doutor em Música pela Universidade de São Paulo, em 1996, sob a orientação de Eudinyr Fraga, com sua tese intitulada: *Dom Casmurro, uma Ópera: A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadiano*, que descreve o método de composição de Miranda de sua primeira ópera baseada no Romance de Machado de Assis, com libreto de Orlando Codá. Segundo Umbelino (2012, p. 17), em janeiro de 1988, a *Fundação Vitae de Artes* concedeu bolsa ao compositor para a composição da ópera *Dom Casmurro*, que estreou no Teatro Municipal de São Paulo em maio de 1992.

Ademais, além de ter trabalhado no *Jornal do Brasil* de 1966 a 1985, em funções administrativas, como crítico musical e editor literário, trabalhou de 1985 as 1989 na Funarte em cargos de coordenação e vice-diretoria; de 1984 a 1998, como professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro; de 1995 a 2004, como diretor da Sala Cecília Meireles; e de 2004 a 2018, como professor na Universidade de São Paulo. É membro Eleito da Academia Brasileira de Música desde 1994, ocupando a cadeira de número 13.

2.3 Ronaldo Miranda em 4 tempos: períodos composicionais vistos *a posteriori*

A respeito da estética geral seguida por Ronaldo Miranda, encontramos em Soares (2012, p. 42) que

[...] 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.

No entanto, a vida composicional de Ronaldo Miranda pode ser resumida em quatro fases distintas, univocamente delimitadas por acadêmicos estudiosos de sua vida e obra. Vieira (2016), São Thiago (2009) e Soares (2001) são unânimes ao afirmar que, em sua primeira fase, compreendida entre 1969 e 1977, procedimentos da música clássica e do início do romantismo predominam isentos do uso da linguagem contemporânea, período de formação no qual ele ainda era um estudante da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desse período, em oposição

a algumas peças que Ronaldo jogou fora ou “guardou na gaveta”, obras sem maiores pretensões escritas em sua maioria nos “bancos da escola” não ficaram esquecidas e, até hoje, são muito apresentadas nos palcos devido à beleza de suas melodias e à clareza da escrita de Miranda (VIEIRA, 2016, p. 23):

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 (SÃO THIAGO, 2009, p. 21, itálico do autor).

Desse período, dentro da perspectiva coral, destacamos a canção *Cantares*, que, no ano de 1987, foi arranjada para coro misto *a capella* e soprano solo, uma das peças corais de Ronaldo Miranda mais executadas pelos coros brasileiros.

Impulsionado pelo desejo de se tornar um compositor conhecido e de estabelecer sua música, sua segunda fase estética, em contraste com os anos anteriores, ocorre entre os anos de 1977 e 1983, nos quais ele explora o atonalismo livre como material musical utilizado dentro de formas musicais já consagradas, de modo a colocar sua música em evidência por meio de concursos de composição. Acerca de ver nos concursos de composição uma potencial forma de jogar luz à sua carreira, Ronaldo atesta:

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 (SÃO THIAGO, 2009, p. 22).

Como citado anteriormente, essa fase se caracteriza pela dualidade entre uma nova linguagem e formas antigas, uma vez que, ao mesmo tempo em que Miranda tem como linguagem uma estética de vanguarda como o atonalismo livre, utiliza formas clássicas como a sonata, fuga e variações. Ávila (2007, p. 15) afirma que, “mesmo trabalhando com materiais ditos ‘modernos’, o compositor não abriu mão de uma referência mais tradicional em sua música”.

Esse ímpeto em “botar a música para girar” surte efeito já no início dessa sua segunda fase, ao enviar para o Concurso de Composição da II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles a peça *Trajectoria*, escrita para soprano, flauta,

clarinete, piano, violoncelo, xilofone, vibrafone e regente. Segundo Pires-Mota (2010, p. 11), Ronaldo viu nessa Bienal uma grande oportunidade de iniciar sua carreira como compositor profissional. Tendo sido agraciado com o primeiro prêmio da categoria Música de Câmara, teve assim sua carreira como compositor impulsionada por meio de numerosas encomendas recebidas a partir daquele momento.

Tendo Miranda afirmado a dificuldade existente em escrever em linguagem atonal para voz (VIEIRA, 2010, p. 18), mesmo não se abstendo de experimentações e novas sonoridades (sonoridades que abrirão caminho para sua linguagem neotonal que apresentaremos adiante), *Noite, Belo Belo e Suíte Nordestina*, três obras corais exponenciais do compositor, entre outras dessa época, são escritas nesse período no qual o compositor, segundo Vieira (2012, p. 31), começa a se estabelecer como o principal compositor de obras corais no Brasil.

1984 a 1997 são os anos que instituem sua terceira fase, caracterizada por uma estética chamada por ele mesmo de neotonalismo. Sobre o neotonalismo, Miranda (1987, *apud* SÃO THIAGO, 2009, p. 23) diz que

Neotonalismo significa um novo *tonalism*, 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 a 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.

Esse período iniciou-se aproximadamente a partir da composição de sua *Fantasia para Sax e Piano*, obra estreada em 26 de março de 1984, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, dedicada e interpretada pela primeira vez por Paulo Moura e Clara Sverner. Escrita para um espetáculo de música clássica e popular, Ronaldo se deparou com a situação de que a linguagem livre atonal, que empregava até o momento, não era adequada para aquela oportunidade, por isso precisou lançar mão de elementos harmônicos e melódicos, encontrados principalmente no *jazz*, e idiossincráticos do sax alto (GIARETTA, 2013, p. 16).

Até então, esse era o período composicional de Miranda em que ele alcançava habilidades avançadas de modo a criar suas obras corais mais complexas musicalmente. Apesar de não ser um termo de fácil definição, tanto a análise musical quanto a bibliografia nos levam a constatar que essa estética se baseia a princípio na utilização do sistema tonal dentro de uma

linguagem inspirada nas tendências do século XX. Isto é, preserva-se um centro tonal que ora é claramente identificável em determinadas seções das obras, ora totalmente encoberto por progressões harmônicas não tradicionais do ponto de vista funcional. Ronaldo enxerga nessa linguagem (SOARES, 2001, p. 8) uma possibilidade de tratar com liberdade o material harmônico de suas peças, gerando um distanciamento da tonalidade quando o desejar (uma vez que encadeamentos tonais e modais também podem ser encontrados trabalhados simultaneamente com encadeamentos harmônicos atonais em peças neotonais). Dessa forma, utiliza-se com frequência de elementos que caracterizam essa estética, tais como o emprego de escalas maiores, menores, cromáticas, modos, escalas octatônicas e de tons inteiros, o uso maciço de acordes dissonantes advindos de algumas destas escalas e modos, modulações inesperadas e os encadeamentos não funcionais como citados anteriormente. As peças que são objetos de estudo deste trabalho são pertencentes a este período, e o uso de ferramentas analíticas que nos proporcionarão explicações e informações sobre o conteúdo dessa linguagem, como a Teoria neo-riemanniana, serão de vital importância no trabalho como veremos adiante.

Por fim, a quarta fase de sua vida composicional parte do ano de 1997 aos dias atuais, caracterizada pela liberdade que o compositor alcançou com sua capacidade de tornar sua obra eclética, mesclando todos os estilos trabalhados em sua vida como compositor e utilizando-se, simultaneamente em uma mesma obra, de linguagens contemporâneas ou tradicionais. Sobre essa fase atual, Miranda diz que

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 (SÃO THIAGO, 2009, p. 23).

Segundo Vieira (2016), nesse período, Ronaldo tem se utilizado cada vez mais de elementos pós-modernos em suas composições, tais como citações de outros compositores de períodos históricos anteriores, eliminando fronteiras entre sonoridades antigas e presentes e rompendo a barreira do erudito e popular. Apesar de a escrita estar vinculada à pós-modernidade, ela não assume uma postura vanguardista, como explica Raymundo (1991, *apud* VIEIRA, 2016):

Ronaldo Miranda não está preocupado em ser vanguardista; seu trabalho musical apresenta o uso de diversos processos composicionais. Não há compromisso com a quebra de barreiras da tradição, embora ele utilize materiais contemporâneos em todas as suas composições.

Numeroso e de distintos níveis de execução, pensado nos coros para os quais foi composto, o repertório coral desse período de Ronaldo Miranda conta com cerca de sete obras, sendo a maioria para coro misto *a capella*. Há, também, peças para coro e quinteto de sopros, coro e orquestra de cordas e coro, solista e orquestra sinfônica.

As obras com as quais trabalharemos foram compostas em 1994, encomendadas pela *Lútea University School of Music in Piteå* e dedicadas ao maestro sueco Erik Westberg e seu coro *Vokalensemble*. Elas se encontram em sua terceira fase composicional, como citado e caracterizado acima, repletas das características neotonais referidas pelo compositor. Em sua dissertação de mestrado, Soares (2001) atesta que o neotonalismo, na obra de Ronaldo Miranda, expressa

Uma linguagem harmônica atonal livre que preserva a existência de um centro tonal que é claramente audível em algumas seções de uma peça musical, mas que é imperceptível em outras devido ao uso intenso de dissonâncias e de progressões harmônicas que ultrapassam as regras da harmonia funcional tonal. Esse Neotonalismo inclui também o uso de progressões modais, sem excluir, no entanto, harmonias e progressões tonais. De fato, ambas as linguagens podem coexistir em uma mesma composição.

2.4 Discussão I

No início de minha pesquisa, trouxe uma relação de trabalhos acadêmicos que tratam da obra de Ronaldo Miranda como objeto de estudo, de forma a reunir referências que corroborassem a minha intenção de elencar e identificar características composicionais do compositor. A respeito de análise, trouxe também diversos teóricos da música do século XX que tratam de elementos como centralidade, neotonalidade, Teoria Neo-riemanniana, transformações triádicas, relações mediânticas e diversos usos de acordes que são recorrentes na obra de Miranda.

Sobre sua formação, tratei de elementos de sua formação na infância de maneira informal, nas primeiras instituições de ensino musical e na Universidade, de forma cronológica, além de alguns acontecimentos particulares que ocorriam paralelamente aos seus estudos.

Posteriormente resumi e illustrei algumas de suas obras de diferentes períodos composicionais, que se relacionaram com diferentes períodos e fases de sua vida. Estes períodos

foram caracterizados por diversas peculiaridades, dentre as quais destaco características da música romântica no primeiro período, de atonalismo livre no segundo, sua fase neotonal do terceiro e da combinação de todas as anteriores em sua quarta fase como compositor.

Entender como se deu a evolução de Ronaldo como compositor e trazer referências tanto sobre sua obra quanto de autores que tratam dos assuntos relativos às suas peculiaridades possibilitaram-me fazer uma análise mais focada nos elementos de seu terceiro período composicional e, assim, discorrer sobre eles de maneira mais direta e assertiva.

3 AVE MARIA E REGINA COELI: MATERIAIS E CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

Para melhor compreender as obras estudadas a partir de suas particularidades, fiz um levantamento das principais características apresentadas nelas e como aparecem, desenvolvem-se e, por vezes, reiteram-se nesse repertório. A partir de um olhar geral sobre as peças, destaquei, de modo aprofundado, questões de melodia, de materiais escalares, de harmonia e relativas ao canto gregoriano na escrita, além de verificar como a música relaciona-se com o texto, tendo em vista a sua aceção e a sua prosódia. Não tratei da textura em seus pormenores, pois o compositor, em sua narrativa, deu uma considerável ênfase a este tema ao falar de seus procedimentos composicionais das obras, como trago adiante no *Intermezzo* do trabalho.

3.1 Aspectos gerais

Nesta seção, trago detalhes estruturais das obras por meio de tabelas que são complementadas por informações como data e local de composição, formação, forma, tessitura, duração, tonalidade e referências de vídeo ou fonográficas. Por meio desses aspectos gerais, busco delimitar as obras em pequenas seções, identificar as suas estruturas e, a partir daí, iniciar o processo de apreensão dos aspectos musicais e de como eles se interrelacionam no âmbito estrutural.

A respeito das orações angelicais, podemos constatar que a *Ave Maria* é uma das mais comuns e conhecidas da Igreja Católica Apostólica Romana. Composta de três partes, as duas primeiras são de inspiração bíblica em sua totalidade. A primeira parte “*Ave gratia plena Dominus tecum*”, extraída do versículo 28 do primeiro capítulo do Evangelho de São Lucas, refere-se à saudação do Arcanjo Gabriel à Virgem Maria no dia da anunciação de que ela geraria Jesus em seu ventre pelo dom do Espírito Santo. A segunda parte “*Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*” encontra-se entre os versículos 40 e 42 do mesmo Evangelho de Lucas, referindo-se à divinamente inspirada saudação a Maria por parte de sua prima Isabel (que, apesar da idade avançada, já se encontrava grávida de seis meses, aguardando o nascimento de João Batista), ao recebê-la grávida em sua casa. A estas saudações, posteriormente a igreja acrescentou o nome de Maria após *Ave*, de Jesus ao final da segunda parte, e a terceira parte manteve-se integralmente: “*Sancta Maria, Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, nunc et hora mortis nostrae. Amen*” (ALASTRUEY, 1956, p. 947). A respeito da terceira, obtemos diferentes informações de fontes distintas, sendo que a menos aceita diz que essa seção da oração foi já estabelecida pelo Concílio de Éfeso, em 431 (NOSSA

SENHORA, 1947, p. 75). No Concílio, confirmou-se a natureza humana e divina simultânea de Jesus e, portanto, Maria como mãe de Deus (ALASTRUEY, 1956, pp. 78, 82 e 927). Entretanto, Alastruey (1956, pp. 948-949) ainda afirma que, mesmo que se atribua a São João Damasceno e a Santo André de Creta o início do costume da súplica a Maria após aquelas saudações, somente a partir do século XII encontrou-se essa invocação a Maria expressa em algumas fórmulas; e, no século XIV, em um breviário com São Bernardino de Sena, o pedido, ainda incompleto, “*Sancta Maria, Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, Amen*”, sendo que as palavras “*nunc et hora mortis nostrae. Amen*” apenas eram utilizadas em Roma e em alguns outros lugares. Desse modo, após oficializado por bispos de diversas dioceses na Europa e por costume dos católicos dessas cidades de assim rezarem, a oração foi incorporada ao Breviário Romano em sua atual configuração em 1568 pelo papa Pio V.

Liturgicamente, ela é utilizada em diversos momentos do ano litúrgico da igreja católica, dentre os quais – e mais importante – a antífona de ofertório do IV Domingo do Advento. Esse texto também é apto a ser cantado nas Solenidades da Anunciação do Senhor em 25 de março e da Imaculada Conceição em 8 de dezembro.

Apesar de poucas informações a respeito da oração *Regina Coeli*, Roschini (1961, p. 439) aponta-nos o fato de o autor do texto ser desconhecido, apesar de atribuído ao papa Gregório V (século X). Antigamente era usada como antífona processional, depois como antífona pascal do *Benedictus* e do *Magnificat* da Liturgia da Horas e, finalmente, como antífona final do ofício divino (primeiro entre os franciscanos e, depois, em 1350, a partir do papado de Clemente VI, no Breviário da Cúria Romana). Formada por quatro versos, todos eles acrescentados da aclamação Aleluia aos seus finais, é utilizada durante o Tempo Pascal (das Completas de Sábado Santo às Nonas no sábado depois de Pentecostes), tendo o papa Bento XIV decretado que esta oração fosse recitada, no lugar do *Angelus Domini*, durante todo o período.

Pertencente ao conjunto das quatro principais Antífonas Marianas do ofício divino que se tratam de breves orações que encerram a Liturgia da Horas na igreja católica, essas antífonas se revezam durante o ano litúrgico e seguem o esquema: a) *Alma Redemptoris Mater*, do começo do Advento até o Batismo do Senhor; b) *Ave Regina Coelorum*, do Batismo à Quarta-feira Santa; c) *Regina Coeli*, da Vigília Pascal a Pentecostes e d) *Salve Regina*, em todo o restante do ano litúrgico, também conhecido como Tempo Comum (NOSSA SENHORA, 1947, p. 80).

AVE MARIA⁴Tabela 1 – Quadro analítico de *Ave Maria*.

SEÇÃO	SENTENÇAS (comp.)	MATERIAL ESCALAR/HARMÔNICO	TEXTURA
Intro	1 a 3	Modo lá dórico	Imitativa
A	4 a 5	Dupla modalidade	Homofônica
	6 a 8	Transformações triádicas	
	9 a 16	Transformações triádicas	Polifônica (9-10); Homofônica (11-12); Polifônica (13-14); Homofônica (15-16)
B	17 a 24	Modo lá dórico (17-20); Transformações triádicas (21-24)	Polifônica (17-20); Homofônica (21-24)
	25 a 35	Modo si dórico (25-28); Transformações triádicas (29-30); Escala de Tons Inteiros (31-35)	Polifônica (25-28); Homofônica (29-32); Imitativa (33); Melodia acompanhada (34-35)
A'	36 a 37	Dupla modalidade	Homofônica
	38 a 40	Transformações triádicas	
	41 a 44	Modo lá dórico	Polifônica
	45 a 48	Transformações triádicas	Homofônica
	49 a 56	Modo mi dórico (49); Modo fá# dórico (50); Modo ré lídio (51); Modo sol lídio (52); Transformações triádicas (53-56)	Polifônica (49-52); Homofônica (53-56)
Coda	57 a 60	Escala de Tons Inteiros	Polifônica

Fonte: o autor (2022).

Data da composição e cidade/país: novembro/dezembro de 1994, Rio de Janeiro/Brasil;

Editor: Edição manuscrita original do compositor;

Texto: Tradicional oração da Igreja Católica Apostólica Romana;

Estreia: sem data, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Coral Sueco *Vokalensemble*, *Erik Westberg*, reg.;

Formação: SCTB (com momentos de *divisi* em todas as vozes);

Gênero: Música Sacra;

Forma: Ternária (Introdução A B A' Coda);

Andamento: *Molto espressivo* ($\text{♩} = \pm 56$ a 60) com pontuais indicações agógicas;

Tessitura geral da obra: Fá#1-Lá4;

⁴ O conceito de sentença utilizado nessa análise segue o proposto e apresentado por Schoenberg (2012, p. 48). O autor faz a comparação entre período e sentença em que a principal característica da primeira é a repetição adiada do motivo básico do tema, gerando, assim, uma relação de antecedente (exposição do motivo) e consequente (repetição adiada do motivo). A sequência, por sua vez, tem uma repetição imediata do motivo básico do tema, seja literal seja transposta. Esse tipo de fraseologia encontramos por todas as peças analisadas. Cada uma das linhas da coluna “sentença” das tabelas, que contêm o quadro analítico das obras, refere-se a uma sentença/frase da seção.

Tessitura de cada voz: Baixo: Fá#1-Mib3; Tenor: Sib1-Sol3; Contralto: Fá#2-Mi4; Soprano: Dó3-Lá4;

Duração: 6'07;

Número de compassos: 60;

Tonalidade principal: modo de lá dórico;

Gravações / Vídeos *Online*:

1. Coral Canto em Canto, Elza Lakschevitz, reg., CD “Liberdade - A Música Coral de Ronaldo Miranda”, Oficina Coral do Rio de Janeiro, CEC 001, s.d.

2. Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Marco Aurélio Lischt, reg. - <https://www.youtube.com/watch?v=t213TUQAI2o&t=219s>

REGINA COELI

Tabela 2 – Quadro analítico de *Regina Coeli*.

SEÇÃO	SENTENÇAS (comp.)	MATERIAIS ESCALARES/HARMÔNICOS	TEXTURA
A	1 a 9	Transformações triádicas (1-4); Acordes quartais (5); Transformações triádicas (6-9)	Homofônica
Transição	10 a 12	Transformações triádicas Acordes por quintas	Homofônica
B	13 a 14	Modo ré dórico	Monódica
	15 ao 20	Escala de Tons Inteiros	Melodia acompanhada
	21 ao 24	Escala Octatônica	Melodia acompanhada
C	25 ao 31	Escala Octatônica (25-27);	Homofônica (25); Melodia acompanhada (26-27);
		Transformações triádicas (28-31)	Polifônica (28); Homofônica (29-31)
Transição	32 ao 34	Modo lá lídio	Melodia acompanhada
A'	35 ao 42	Transformações triádicas (35-36); Acordes por quintas (37); Transformações triádicas (38-39); Modo mi lídio (40); Transformações triádicas (41-42)	Homofônica (35-36); Imitativa (37); Homofônica (38-42)

Fonte: o autor (2022).

Data da composição e cidade/país: dezembro de 1994, Rio de Janeiro/Brasil;

Editor: Edição manuscrita original do compositor;

Texto: Tradicional oração da Igreja Católica Apostólica Romana;

Estreia: sem data, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Coral Sueco *Vokalensemble*, Erik Westberg, reg.;

Formação: SCTB (com momentos de *divisi* em todas as vozes);

Gênero: Música Sacra;

Forma: A B C A’;

Andamento: comp. 1: *Com moto* ($\downarrow = \pm 80$), comp. 25: *Meno mosso* ($\downarrow = \pm 69$) comp. 35: *A tempo*.

Tessitura geral da obra: Sol1-Lá4;

Tessitura de cada voz: Baixo: Sol1-Mi3; Tenor: Dó#2-Láb3; Contralto: Fá#2-Mi4; Soprano: Dó3-Lá4;

Duração: 3’24;

Número de compassos: 42;

Tonalidade principal: Mi maior;

Gravações / Vídeos *Online*:

1. Coral Canto em Canto, Elza Lakschevitz, reg., CD “Liberdade – A Música Coral de Ronaldo Miranda”, Oficina Coral do Rio de Janeiro, CEC 001, s.d.
2. Vocal Ensemble, Erik Westberg, reg. CD “Originals”, Studio Acusticum SA09, s.d.
3. Singers from University Chorus and Chamber Choir, Carlos Eduardo Vieira, reg. - <https://www.youtube.com/watch?v=wsGxvA8727M>
4. Coral dos Canarinhos de Petrópolis, Marco Aurélio Lischt, reg. - <https://www.youtube.com/watch?v=P5rlyjwyqQc>

3.2 Características Melódicas

Quanto aos aspectos melódicos da obra vocal de Ronaldo Miranda, podemos observar algumas características muito peculiares à sua forma de compor. A primeira delas que notamos é a presença de uma escrita que prioriza melodias baseadas em graus conjuntos e poucos saltos presentes em todas as vozes das peças, independentemente da utilização de escalas ou de harmonias mais ou menos complexas e/ou dissonantes, como veremos adiante, ilustrado na Figura 1, tendo Vieira (2016, p. 10) declarado este aspecto presente nas composições de Miranda desde a sua juventude.

Figura 1 – Compassos 1 e 2 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

No exemplo que representa os primeiros compassos da *Ave Maria*, podemos notar a presença majoritária de graus conjuntos e saltos pequenos. Já saltos maiores são compensados por graus conjuntos na direção oposta. Esse mesmo procedimento pode ser também encontrado nos compassos iniciais de *Regina Coeli*, em que, conforme demonstra o exemplo a seguir, notamos que a primazia dos graus conjuntos é mantida, mediante pequenos saltos consonantes e saltos dissonantes utilizados com parcimônia.

Figura 2 – Compassos 1 e 2 de *Regina Coeli*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Importante perceber os meios utilizados por Ronaldo como forma de valorizar a questão melódica quando deseja colocá-la em evidência. Umbelino (2012, p. 21) destaca o recurso do “melodismo” quando cria a oposição entre trechos rítmicos e melódicos em sua obra para piano. Nas peças aqui estudadas, esse meio é muito claro quando nos deparamos com o contraste entre seções fortemente homofônicas e seções de destaque e características melódicas.

Figura 3 – Compassos 16 e 17 de Ave Maria.

Handwritten musical score for Ave Maria, measures 16 and 17. The score is for Soprano (S), Alto (a), Tenor (t), and Bass (b). It shows vocal lines with lyrics "Do-mi-nus te-cum" and piano accompaniment. The tempo is marked "A tempo" and "rall...". Dynamics include "p" and "mp". The bass line features a triplet in measure 17.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Soares (2012, p. 47) afirma que

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.

Esta afirmação converge com o exposto acima, a respeito do contraste entre seções. Ao observarmos as obras aqui analisadas, podemos compreender esse “lirismo” como sinônimo do “melodismo”, evidenciado por Umbelino. Trata-se de um recurso encontrado sempre em oposição a trechos de texturas predominantemente homofônicas que dão lugar a melodias, geralmente imitativas, cantadas em sequência pelas vozes do coro. Esse modelo fica muito bem ilustrado no exemplo a seguir:

Figura 4 – Compassos 23 a 30 de Ave Maria.

The image shows a handwritten musical score for the Ave Maria, measures 23 to 30. It is arranged in four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *mf*. There are also performance instructions like *mf* *mf* *f* and *mf* *mf* *mf*. The lyrics are:
 S: tu in muli e-ri-bus.
 A: tu e-ri-bus.
 T: tu in muli e-ri-bus.
 B: tu e-ri-bus.
 S: et be-ne-di-ctus fructus
 A: et be-ne-di-ctus fructus
 T: et be-ne-di-ctus fructus
 B: et be-ne-di-ctus fructus
 S: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 A: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 T: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 B: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 S: et be-ne-di-ctus
 A: et be-ne-di-ctus
 T: et be-ne-di-ctus
 B: et be-ne-di-ctus
 S: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 A: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 T: ven-tris tu-i ven-tris tu-i
 B: ven-tris tu-i ven-tris tu-i

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Outra característica que diz respeito aos aspectos melódicos está relacionada à utilização de recitativos em suas peças. Soares (2012, p. 45), tendo localizado essa particularidade também em sua escrita para piano, descreve que esta intervenção é: “muito diversificada nos seus valores de duração, livre no seu ritmo, aludindo a uma improvisação[...]”. Essa descrição se encaixa no que encontramos, já nos encaminhando para o final de *Regina Coeli*, no seguinte solo de soprano, em que, principalmente pela indicação *Ad libitum*, além da mudança de textura natural que acontece nesse momento, Ronaldo confia à solista toda a liberdade que ela desejar:

Figura 5 – Compassos 32 a 34 de *Regina Coeli*.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Regina Coeli', specifically measures 32 to 34. The score is written on five staves. The top staff is marked 'Ad libitum' and 'solo'. The lyrics are 'Ora pro-nobis De-um Alle lu-ia' and 'Alle lu-ia'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'Oh'. The notation is handwritten and appears to be a composer's draft.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

3.3 Materiais Escalares

Dentro do que citamos acima, sobre o ecletismo de Ronaldo Miranda em suas composições, podemos observar, em sua *Ave Maria* e *Regina Coeli*, a grande diversidade de materiais escalares utilizados pelo compositor em suas obras. Diferentes segmentos musicais (frases do texto, especialmente), em geral, são representados por diferentes materiais escalares, criando, assim, uma pluralidade melódica e harmônica que convivem harmoniosamente dentro de uma mesma peça.

Uma primeira característica que podemos notar em suas composições é a clara utilização de centros tonais, isto é, uma nota, classe de nota ou conjunto de classe de nota que pode ser evidenciado por meio de diversos recursos pelo compositor. Straus (2013, p. 144) introduz e esclarece o conceito de centro tonal afirmando que

Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas, ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremo, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos.

Nas obras aqui analisadas, notamos esses centros tonais de maneiras muito significativas. A principal diz respeito aos inícios e finais das peças nos quais observamos que, em ambos os casos, há a coincidência desses centros para criar uma coesão na peça e estabelecer uma hierarquia tonal no conjunto da obra. A partir da citação acima, identificamos a construção desses centros tonais tanto por meio da colocação estrategicamente métrica dessas notas referenciais dentro dos compassos, quanto pela tensão causada por notas periféricas que orbitam ao redor desses centros tonais. Para ilustrar essa colocação, vemos, na *Ave Maria*, por exemplo, que o centro tonal de seu início (*vide* figura 1) encontra-se no que podemos considerar a região de Lá dórico, reforçado tanto pelo movimento descendente em direção à nota Lá, quanto pelo destaque ao seu V grau, Mi na melodia da figura e nas notas que giram em torno dela (*vide* figura 9). Comentaremos sobre essa questão mais adiante.

Como dito acima, outro ponto a ser considerado nessa obra sobre a centralidade em Lá diz respeito ao fato de que ela se finaliza em um acorde de Lá maior, havendo a coincidência das tônicas no começo e final da peça, diferindo apenas na modalidade entre as partes, uma vez que, no encerramento da peça, Miranda resolveu utilizar um acorde com terça de picardia.

Figura 6 – Compassos 57 a 60 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Observamos, na figura 2, o mesmo padrão de construção da centralidade em *Regina Coeli*, tanto no que diz respeito à colocação estratégica das notas referenciais em pontos fortes dos compassos e da gravitação de notas periféricas em torno do centro tonal Mi, quanto à manutenção do centro, quando confrontamos o início da obra com o final ilustrado abaixo, em que vemos a permanência do acorde de Mi maior como referência na obra.

Figura 7 – Compassos 41 e 42 de *Regina Coeli*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Em paralelo com o aspecto da centricidade tonal utilizada por Ronaldo em seus trabalhos, podemos notar a grande utilização dos modos eclesiásticos nessas composições. Persichetti (1985, p. 29), acerca da estrutura modal, escreve que

Um som central ao qual outros sons estão relacionados pode estabelecer uma tonalidade, e a maneira como esses outros estão situados ao redor do som central produz a modalidade. Os compositores do século XX usaram um grande número de modelos em escala, mas há sete que se distinguem dos demais pela ordem de seus semitons. Cada um tem seu próprio caráter especial, e qualquer outro som pode ser usado como tônica inicial⁵.

Kostka (2018, p. 22), refletindo sobre os modos eclesiásticos e a sua utilização no repertório composto no século XX, afirma que

Escala modal foram amplamente desfavorecidas pelos compositores desde o início do período barroco, embora exceções interessantes, como a abertura frígia da Mazurka de Chopin em Dó# menor, Op. 41, n° 1 (1839), ocorram.

⁵ *Un sonido central con el que están relacionados otros sonidos pueden establecer una tonalidad, y la manera en que estos otros están situados alrededor del sonido central produce la modalidad. Los compositores del siglo veinte han utilizado un gran número de modelos escalísticos, pero hay siete que se distinguen de los demás a causa del orden de sus semitonos. Cada uno tiene su carácter especial, y cualquier otro sonido puede utilizarse como la tónica de partida.* (tradução do autor)

Mas a modalidade foi redescoberta com entusiasmo por vários compositores do início do século XX. Embora a teoria modal da Renascença reconhecesse os modos autêntico e plagal, a distinção não é importante no uso moderno.⁶

Isto posto, verificamos a presença dos modos eclesiásticos nas obras estudadas em diversas situações peculiares: a primeira delas no que tange o que apontamos anteriormente acerca do estabelecimento de centros tonais, facilmente possibilitado por meio deles, uma vez que uma de suas características primordiais é possuir uma nota *finalis*, isto é, uma nota referencial dentro da escala, geralmente o ponto de repouso e finalização de uma peça modal e da qual todas as outras notas giram em torno. Outra característica intrínseca da utilização dos modos eclesiásticos nas obras pesquisadas refere-se, conforme também já citado, ao uso dos modos em trechos de contraste textural, contrapondo trechos com maior densidade harmônica e momentos de proeminência melódica de uma ou mais vozes, geralmente em passagens imitativas (*vide* figuras 3 e 4). Ainda sobre esse tipo de escala, Miranda utiliza os modos eclesiásticos de modo a favorecer a função harmônica em trechos pontuais.

Umbelino (2012, p. 66) descreve em sua dissertação a sensação de suspensão presente na escala lídia, provocada pela existência da 4ª aumentada em sua estrutura. Essa suspensão fica muito evidenciada no recitativo citado acima, de *Regina Coeli*, na figura 5, em que, além de estar em uma posição de liberdade rítmica proporcionada pelo *Ad libitum* do compositor, por meio de passagens lídias, cria-se a tensão pretendida, que antecipa a volta ao tema levemente variado do início da peça.

Encontramos, por fim, um uso mais elaborado dos modos eclesiásticos em trechos da *Ave Maria*. No tema principal da obra, vemos o emprego da dupla modalidade, ou seja, dois modos atuando simultaneamente, criando, por conseguinte, momentos nos quais semitons cromáticos geram a indefinição da qualidade de determinado acorde, como visto abaixo:

⁶ *Modal scales had been largely out of favor with composers since the beginning of the Baroque period, although interesting exceptions, such as the Phrygian opening of Chopin's Mazurka in C# Minor, Op. 41, No. 1 (1839), do occur. But modality was enthusiastically rediscovered by a number of early twentieth-century composers. Though the modal theory of the Renaissance recognized both authentic and plagal modes, the distinction is not important in modern usage.* (tradução do autor)

Figura 8 – Compassos 4 a 6 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Outra estrutura escalar muito utilizada por Ronaldo Miranda são as escalas simétricas, dentre as quais a cromática, de tons inteiros (ou hexatônica) e a octatônica. Apesar de muitíssimo empregada nas obras instrumentais, a escala cromática não aparece nas obras aqui analisadas. Em contrapartida, a escala de tons inteiros e a octatônica desempenham um papel preponderante nessas peças. Kostka (2006, p. 32, *apud* VIEIRA, 2010, p. 24), afirmando que o uso de escalas simétricas torna difícil o estabelecimento de um centro tonal, explica que a utilização desses materiais escalares vem de encontro ao que se caracteriza o estilo neotonal, isto é, a utilização de elementos da tonalidade como os acordes advindos das escalas maiores, menores e modos, mas buscando formas de obscurecê-la, seja por encadeamentos não funcionais, seja por meio de estruturas escalares que debilitem essa hierarquia tonal enraizada e pré-estabelecida do sistema tonal.

A princípio, a escala de tons inteiros, caracterizada pela distribuição invariável da distância de um tom entre os seus graus, gerando, assim, o entrelaçamento de duas tríades aumentadas formadas sobre os dois primeiros graus da escala, foi muito utilizada pelo compositor Claude Debussy, quando já propunha uma estética composicional que se afastasse da tradição tonal existente até fins do século XIX. Kostka (2018, p. 19), sobre a estrutura dessa escala, afirma que

A única escala de seis notas muito usada na música pós-tonal é a escala de tons inteiros. Ela é construída inteiramente a partir de 2^{as} maiores (embora uma delas deva ser notada como uma 3^a diminuta). Em termos de conteúdo de alturas absolutas, apenas duas escalas de tom inteiro são possíveis; qualquer

outra transposição ou “modo” simplesmente duplicará a nota de uma das escalas.⁷

Convergindo com essa afirmação, Persichetti (1985, p. 52) diz que

Toda escala de tons inteiros oferece uma base limitada para o desenvolvimento da expressão musical. Quando a escala é espelhada, não há alteração, exceto no registro. Uma segunda escala de tons inteira é meio tom mais alta do que a primeira, portanto qualquer tentativa de produzir outra escala de tons inteiros além dessas resultará não apenas em uma transposição, mas em uma duplicação dos sons da primeira ou segunda.⁸

A característica peculiar dessa escala, segundo Umbelino (2012, p. 36), gera uma estaticidade no material musical, uma vez que essa escala não possui as polarizações que surgem decorrentes tanto da presença de tons e semitons das escalas maiores, menores e modos, quanto da presença de intervalos como 4ª justa e 5ª justa, presentes nessas mesmas escalas.

Essa escala está presente em posições pontuais nas obras aqui analisadas. Já no terceiro compasso de sua *Ave Maria*, Miranda utiliza essa escala emulando uma função de dominante, uma vez que as notas Sol# e Sib podem ser interpretadas como duplas sensíveis (inferior e superior, respectivamente) da nota Lá, o centro tonal do trecho, como podemos verificar abaixo:

Figura 9 – Compassos 3 e 4 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

⁷ The only six-note scale to see much use in post-tonal music is the whole-tone scale. It is constructed entirely from major 2nds (although one of them has to be notated as a diminished 3rd). In terms of pitch-class content, only two whole-tone scales are possible; any other transposition or “mode” will simply duplicate the pitch-class content of one of the scales. (tradução do autor)

⁸ La escala por tonos enteros ofrece un fundamento limitado para el desarrollo de la expresión musical. Cuando la escala se hace en espejo no hay cambio excepto en el registro. Una segunda escala por tonos enteros se sitúa medio tono alto de la primera, pero cualquier intento de producir más dará como resultado no sólo una transposición sino una duplicación de los sonidos de la primera o la segunda. (tradução do autor)

Figura 11 – Compassos 57 a 60 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Em *Regina Coeli*, Ronaldo utiliza com muito mais moderação essa escala, cuja utilização se dá de modo muito particular. Levando em consideração novamente a citação de Umbelino (2012, p. 36), dessa vez o uso da escala de tons inteiros não tem uma “função de dominante”, pelo contrário, ela tem em si um caráter estático, quando relacionamos essa constatação com a ausência de movimento harmônico das vozes que a acompanham.

mesma peça. Imediatamente após a escala hexatônica, a ocatatônica é inserida mantendo a característica estática advinda de sua estrutura simétrica. Podemos notar a presença harmônica e melódica dos intervalos de 3ª menor, que é a base dessa escala.

Figura 13 – Compassos 21 a 24 de *Regina Coeli*.

The image shows a handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) across two systems of staves. The lyrics are in Portuguese and include 'ha ha ha' and 'Alleluia' phrases. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'mf', and a large '12' marking at the end of the second system.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Na seção seguinte, vemos também a utilização dessa escala, mas com mais variações no que diz respeito aos tipos (tom/semitom e vice-versa) e as suas respectivas “fundamentais”. Assim como na figura 10, notamos que o primeiro compasso apresentado na figura antecede o material musical que está por vir, uma vez que as tônicas combinadas dos respectivos acordes formam uma téttrade diminuta, um acorde básico da escala octatônica.

Figura 14 – Compassos 25 a 30 de *Regina Coeli*.

⑥ *Meno Mosso* ($\text{♩} = 69$)

The image shows a handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 4-part setting of Regina Coeli. The tempo is marked 'Meno Mosso' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The score is divided into three systems of two measures each. The first system (measures 25-26) features a complex harmonic texture with various dynamics (f, mf, mp) and articulations. Red circles highlight specific notes in measures 25 and 26. The lyrics include 'Re-sur-re-xit', 're-xit di-xit', 're-xit si-cut', 'Re-sur-re-xit si-cut di-xit', 'Alle-luia', and 'O-ra pro no-bis'. The second system (measures 27-28) continues the complex harmonic texture. The third system (measures 29-30) features a more melodic line with the lyrics 'Alle-luia' and 'O-ra pro no-bis'. The score is marked with various dynamics and articulations throughout.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

3.4 Características harmônicas

Ronaldo Miranda, a partir da estética neotonal da sua terceira fase composicional, abre espaço para diversas possibilidades sonoras e harmônicas, que permitem se afastar das relações, encadeamentos e progressões tradicionais, desfrutando de total liberdade no que tange a concatenação dos acordes. Essas sonoridades particulares surgem de alguns elementos muito característicos da obra neotonal do compositor, os quais destacaremos mais a seguir.

Uma primeira peculiaridade de Ronaldo, do ponto de vista harmônico, presente na *Ave Maria*, é o que o próprio compositor chama de “livre” utilização do material harmônico, isto é, concatenar acordes perfeitos (maiores e/ou menores), sem uma tradicional relação funcional, de modo a criar uma sonoridade que tanto pode se manter ou se afastar de eixos tonais, fazendo com que qualquer possibilidade de assimilação de tonalidade seja diluída nos respectivos encadeamentos, dependendo dos acordes que o compositor elege. Em São Thiago (2009, p. 57), o próprio compositor atesta que esses encadeamentos “são 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”. Ademais, confirma ser uma peculiaridade sua ao afirmar que, “[...]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”. Straus (2005, p. 158, *apud* Vieira, 2016, p. 65)⁹ localiza com muita clareza a posição desse tipo de tratamento harmônico, ao dizer que

Tríades maiores e menores habituais são harmonias básicas em vários estilos pós-tonais diferentes de composição, incluindo neoclassicismo, neotonalismo e minimalismo. Em muitos casos, nós encontramos progressões estendidas de tríades que não estão restritas às normas da tonalidade tradicional. Em particular, as tríades não se relacionam entre si funcionalmente, como subdominantes, dominantes ou tônicas. Tal música é triádica, mas ainda distintivamente pós-tonal.

Em diversos momentos de sua *Ave Maria*, podemos observar este tratamento harmônico. No exemplo a seguir, observa-se uma sequência na qual os acordes não obedecem às funções tradicionais da harmonia, em que, por exemplo, vemos encadeada a sequência dos acordes A-G-D-Em-C-F-Bb-C-B-A-F#m:

⁹ *Familiar major and minor triads are basic harmonies in several different post-tonal styles of composition, including neoclassicism, neotonicity, and minimalism. In many cases, we find extended progressions of triads that are not constrained by the norms of traditional tonality. In particular, the triads do not relate to each other functionally, as predominants, dominants, or tonics. Such music is triadic, but still distinctively post-tonal.* (tradução do autor)

Figura 15 – Compassos 7 e 8 de Ave Maria.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Este tratamento acórdico, apesar de não ser tradicionalmente explicado pela harmonia funcional, pode ser compreendido por meio da Teoria Neo-riemanniana. Moreira, Barros e Ogata (2015, p. 1), em seu artigo sobre o assunto, afirmam que

A designação Teoria Neo-riemanniana refere-se aos estudos que atualmente têm se voltado a tratados elaborados ao final do século XIX, por diferentes teóricos, cujas considerações interagiram com uma “música cromática que é triádica, mas não é unificada tonalmente” (COHN, 1998: 170), de maneira que sua compreensão extrapola o âmbito da teoria tonal diatônica. O repertório com estas características e que se estende do final do período Romântico ao subsequente tem sido chamado *pós-tonal triádico*.

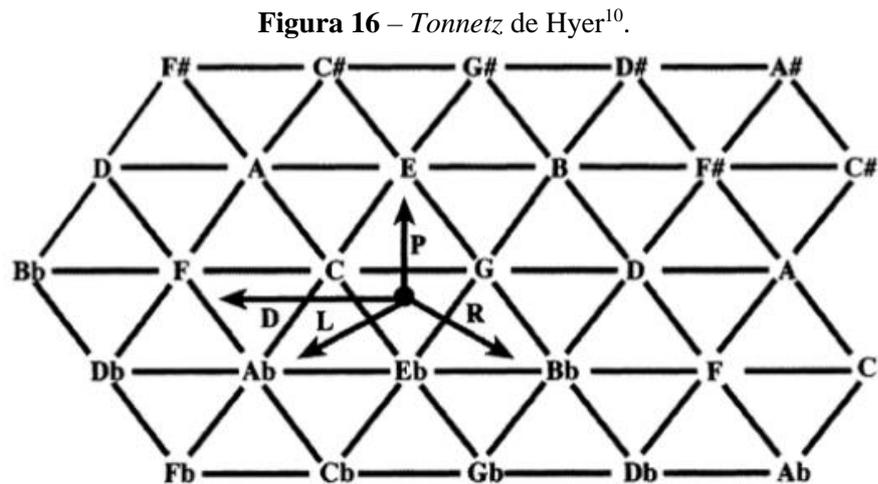
Alicerce da Teoria Neo-riemanniana, as transformações triádicas desempenham um papel fundamental na compreensão dos fenômenos acórdicos desse repertório. Podemos entender por transformações triádicas o processo de inversão de determinadas tríadas dadas sobre eixos (uma ou duas notas) delas mesmas. Isto é, na relação entre Sol maior e Ré maior, tendo-se como eixo a quinta da primeira tríade e invertendo os outros sons, obtemos a segunda. Da mesma forma, a relação entre Sol maior e mi menor pode ser considerada tendo como eixo o intervalo de 3M presente em ambas as tríades, mantendo o mesmo intervalo e rotacionando a quinta da primeira tríade para ser a fundamental da segunda.

Ainda em seu artigo, Moreira, Barros e Ogata (2015, p. 3) apontam-nos as distintas transformações triádicas possíveis, de acordo com autores que tratam dessa teoria:

a) Paralela (P): as tríades diferenciam-se pela qualidade de sua terça. P. ex.: G-gm;

- b) Relativa (R): as tríades contêm a mesma terça maior. P. ex.: G-em;
- c) Semitom (L de *leading tone*): as tríades contêm a mesma terça menor. P. ex.: G-bm;
- d) Dominante (D): a quinta de uma tríade torna-se a fundamental de outra. P. ex.: G-D;
- e) *SLIDE*: ambas as tríades compartilham a mesma terça. P. ex.: G-g#m.

Um diagrama geométrico disponível no artigo citado demonstra-nos toda a perspectiva dessas relações tríádicas, como podemos observar na figura 16:



Fonte: Moreira, Barros e Ogata (2015, p. 4).

Tendo a visualização das transformações P, R, L e D, podemos então compreender todas as relações acórdicas utilizadas, por exemplo, no exemplo destacado na figura. Ou seja, do acorde de A para G, podemos concluir que Ronaldo utilizou três transformações (P, R e D). De G para D, apenas uma (D). De D para Em, mais três transformações (D, D e P), e assim por diante.

Observamos o mesmo tratamento dos acordes perfeitos também no trecho a seguir, de *Regina Coeli*, no qual a sequência G-Em-Bb-A-G é encadeada livremente:

¹⁰ Na figura, as cifras representam alturas. Também, obtemos tríades por meio de triangulações. Já as relações P, R, L e D entre triângulos vizinhos geram transformações tríádicas.

Figura 17 – Compassos 30 e 31 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measures 30 and 31. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 30 is marked 'rallentando' and contains the lyrics 'Ora pro no-bis, Ora pro no-bis'. Measure 31 is marked 'rall...' and contains the lyrics 'De-um'. The score features dynamic markings (f, mf, mp) and slurs over the vocal lines. The lyrics are written in a stylized, handwritten font.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Outro elemento recorrente na obra de Ronaldo é a utilização de acordes com relação mediântica. Esses acordes contêm, entre as suas fundamentais, uma relação de terça (maior ou menor), um som comum e um movimento cromático em outro som (por exemplo, relação de C e A, C e E, C e Ab, C e Eb). Schoenberg (2004, p. 80), a respeito dessas relações, diz que:

A Submediante maior (**SM**) e a Mediante maior (**M**) estão, respectivamente, relacionadas à **sm** e à **m**, apoiando-se, para tal, na permutabilidade entre maior e menor. Trata-se de uma relação indireta, mas muito próxima. [...] A relação entre a Submediante maior abaixada (**S**M**b**) e a Mediante maior abaixada (**M**b****) é indireta, e tem como base a relação da **t** com a **T** e da **sd** com a **SD**.

A sonoridade peculiar dessa relação cromática que vemos na figura que destaca o encadeamento dos acordes de G-Bb-D a seguir foi utilizada em larga escala, do Romantismo ao Impressionismo. Trata-se de mais um elemento que corrobora o adjetivo neorromântico de Ronaldo.

Figura 18 – Compassos 22 a 24 de Ave Maria.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Também em diversos trechos de *Regina Coeli*, podemos encontrar as relações mediânticas como na figura a seguir, em que vemos a progressão harmônica de C-Eb-Gb:

Figura 19 – Compasso 29 de Regina Coeli.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Miranda também faz uso de acordes muito singulares em pontos específicos do texto que deseja destacar em sua obra. Dentre eles, encontramos acordes estruturados em empilhamentos de intervalos que não sejam os de terças (empilhamentos que caracterizam os acordes tonais), mas de quartas e quintas, respectivamente os acordes quartais e por quintas, em *Regina Coeli*.

Sobre como descrever graficamente esses acordes, Kostka (2018, p. 52) sugere uma “fórmula” representada por $Y \times 4$ (ou 5) sobre Z , em que A é o número de notas distintas nos acordes (isto é, excluindo dobramentos); 4 (ou 5) é a qualidade do acorde por quartas (ou quintas); e Z é a fundamental do acorde. Ou seja, para representar o acorde por quartas, Dó-Fá-Sib-Mib-Láb, poderíamos grafá-lo como 5×4 sobre Dó.

Um desses pontos específicos em que vemos Ronaldo utilizar a estrutura de acorde quartal é o início da peça. Ele reitera três vezes o acorde de Lá quartal (Lá-Ré-Sol-Dó) nas sílabas tônicas – *Regina Coeli, laetare, laetare* – destacando, pois, a prosódia natural da frase.

Figura 20 – Compassos 1 e 2 de *Regina Coeli*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Outro ponto em que Miranda destaca a utilização da sonoridade desse acorde é quando ele alterna acordes quartais e uníssonos em pontos fortes e fracos do tempo (e do texto) respectivamente. No exemplo a seguir, ele alterna uníssonos sobre a nota Si com acordes de Dó quartal (Dó-Fá-Sib) e Lá quartal (Lá-Ré-Sol-Dó) no texto *Alleluia, Alle-Alleluia*.

Figura 21 – Compasso 5 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measure 5. The score is in four staves. The lyrics are "Alle-luia, Alle-luia, Alle-luia, Alle-luia". The word "crescendo" is written above the first staff and below the fourth staff. Four vertical red boxes highlight the first four measures of the music, each containing a chord. The dynamics range from *mp* to *f*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

De modo a reforçar a observação da utilização desse tipo de acorde em sílabas tônicas de trechos, ao final da obra vemos o mesmo Lá quartal (ênfaticado, inclusive, por sinais de dinâmicas) destacando a sílaba *Ora pro nobis*.

Figura 22 – Compasso 35 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measure 35. The score is in four staves. The lyrics are "ra pro no-bis". The word "A tempo" is written above the first staff. The word "tutti" is written above the second staff. The word "bis" is written above the third staff. A vertical red box highlights the first measure of the music, which contains a chord. The dynamics range from *mp* to *mf*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Da mesma forma que os quartais, Ronaldo Miranda usa acordes por quintas para realçar pontos de sílabas tônicas do texto. Com essa qualidade de acorde, observamos o emprego de um Mib por quintas (Mib-Sib-Fá-Dó-Sol) repetidas vezes sobre as sílabas fortes *Regina Coeli, laetare*.

Figura 23 – Compassos 10 e 11 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for *Regina Coeli*, measures 10 and 11. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Re-gi-na Coe-li, lae-ta re, Re-gi-na Coe-li, lae-ta re, Re-gi-na Coe-li, lae-ta re, ta re,". Dynamic markings include *mp* and *mf*. Red boxes highlight specific intervals: a major second in the Soprano part (measures 10-11), a major third in the Alto part (measure 10), and a major second in the Bass part (measure 10).

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Também ao final da peça, notamos a presença de um acorde e Ré por quintas (Ré-Lá-Mi-Si-Fá#), construído por meio de entradas ascendentes sucessivas das vozes.

Figura 24 – Compasso 37 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for *Regina Coeli*, measure 37. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "divisi Alle Alle lu - ia Alle lu - ia lu - ia". Dynamic markings include *mp* and *mf*. Red circles highlight the final notes of each voice part: a G# in the Soprano part, an A in the Alto part, a B in the Tenor part, and a C in the Bass part, which together form the chord G#-A-B-C.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Por fim, vemos, em trechos escritos sobre escalas simétricas, combinações acórdicas próprias dessas escalas. Na figura seguinte, notamos dois acordes (chamados por Ronaldo de *clusters*), que Kostka (2018, p. 58) denomina de acordes de tons inteiros (*whole-tone chords*), estruturados sobre a escala hexatônica, que nos proporcionam sonoridades formadas pela

utilização de intervalos de terça maior e quarta aumentada, a partir da fundamental (ou suas respectivas inversões) em ambos os casos. Observamos, também, um recurso expressivo no que diz respeito a essa escala: as vozes masculinas, ao articularem as sílabas **re** e **si** de *resurrexit* e *sicut* por seis vezes cada uma, indicam-nos que o compositor (talvez involuntariamente e inconscientemente?) empregou a escala de seis sons com base de ré e si.

Figura 25 – Compasso 26 de *Regina Coeli*.

The image shows a handwritten musical score for measure 26 of 'Regina Coeli'. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics 're-xit di-xit' and 'Ro-sur Si-cut'. The bottom two staves are instrumental parts with notes labeled 'Re re re re re re' and 'Si si si si si si'. Red boxes highlight the six-note sequences in the instrumental parts.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Outro caso de acordes resultantes de escalas simétricas são os advindos da escala octatônica. A total variedade intervalar desse conjunto escalar reflete-se na sonoridade composta por tão distintas qualidades de intervalos simultâneos, como podemos notar.

Figura 26 – Compassos 23 e 24 de *Regina Coeli*.

The image shows a handwritten musical score for measures 23 and 24 of 'Regina Coeli'. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics 'luia ha ha ha Alle luia ha ha ha Alle' and 'luia ha ha ha ha'. The bottom two staves are instrumental parts with notes labeled 'tare - Alle lu-ia - Alle' and 'lu-ia - A'. Red boxes highlight the octatonic chords in the instrumental parts.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

3.5 Conexões com a música da tradição católica na escrita de Ronaldo

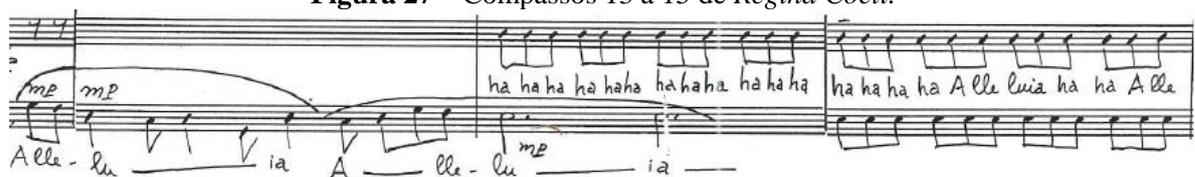
Um fato biográfico muito significativo diz respeito à formação educacional do compositor, durante a infância e a adolescência, em colégios católicos do Rio de Janeiro. O pesquisador Manoel Roberto Batista Lopes, em sua dissertação sobre temas gregorianos em obras orquestrais do século XIX e XX e acerca da obra de Miranda, analisou a utilização do tema *Veni Creator Spiritus*, em sua *Suíte Festiva*. Em uma entrevista com o compositor, afirma:

a relação do autor com o Canto Gregoriano se deu pelo fato de a Religião Católica ter sido importante em sua juventude. No curso ginásial, foi aluno de padres barnabitas no Colégio Santo Antônio Maria Zacaria; em seguida, foi aluno de padres jesuítas, no Curso Clássico do Colégio Santo Inácio, ambos no Rio de Janeiro. Portanto, esta relação não é somente um fruto do conhecimento geral de Ronaldo Miranda como compositor, estudioso e pesquisador, mas também fruto de algo além do fator intelectual – a religião. (LOPES, 2006, p. 69).

Apesar da inexistência, nas obras analisadas, de referências a temas gregorianos ou característicos do cantochão, como longos melismas, alguns pontos podem ser levantados acerca da influência da educação e da música católica em suas composições.

O primeiro ponto refere-se à utilização dos modos eclesiásticos em muitos trechos das obras. Como dito, o uso desses modos com textos sacros, especialmente nos momentos polifônicos imitativos de sua *Ave Maria* (vide figura 4), remetem-nos diretamente à música feita para a igreja católica no século XVI. Já em *Regina Coeli*, um momento em que nos aproxima do canto gregoriano, por sua sonoridade monástica, é a primeira entrada do solo dos baixos, após catorze compassos de homofonia coral escrita a até oito vozes. Após esse compasso do solo dos baixos, outra sonoridade leva-nos à antiga música católica, mais especificamente ao *organum*, a primeira iniciativa harmônica e polifônica da História da música, ao ouvirmos as vozes masculinas cantando o particular intervalo de quinta justa medieval.

Figura 27 – Compassos 13 a 15 de *Regina Coeli*.



Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Um aspecto muito relevante do canto gregoriano é a inexistência de fórmula de compasso nas músicas, uma vez que sua métrica não é ditada pela acentuação métrica do compasso, mas pelo ritmo do texto. Tendo em vista que a música de Ronaldo possui fórmulas de compasso, o recurso que ele utilizou para acomodar o texto na música, de forma ao primeiro ter primazia em relação à última, foi a alternância de fórmulas de compasso, a fim de favorecer a prosódia e a melhor inteligibilidade do texto. Uma importante observação se faz necessária no que tange a utilização desse recurso em obras que não sejam para formações vocais. Soares (2012, p. 45) afirma que “Alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso são muito comuns nas obras de Miranda” e São Thiago coaduna a afirmação, citando Kostka, que diz que “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”. (KOSTKA, 1990, p. 124, *apud* SÃO THIAGO, 2009, p. 45).

3.6 Discussão II

Destrinchando as obras *Ave Maria* e *Regina Coeli* de Ronaldo Miranda, constateei diversas peculiaridades que as tornam características do compositor. Inicialmente trago tabelas (complementadas por informações gerais sobre as obras) que contêm informações acerca da forma das peças, detalhamento da fraseologia, constatando a utilização de frases assimétricas na totalidade de ambas as obras, do material escalar ou harmônico usado em cada frase e as texturas que vão se alternando ao longo das músicas. Do ponto de vista melódico, identifiquei o fato de suas melodias serem construídas basicamente sobre graus conjuntos ou com o uso de pequenos saltos, o que proporciona a cada um dos naipes que as cantam relativa facilidade de execução. Essas mesmas melodias também são destacadas quando do uso recorrentes de contraste entre partes homofônicas e polifônicas – e até mesmo de pequenos solos – nas peças.

Ainda em relação aos aspectos melódicos, percebi o emprego conjunto de diversas espécies de escalas, comumente utilizadas por compositores do século XX a partir de Debussy, distribuídas geralmente em diferentes seções das obras, dentre elas prioritariamente os modos eclesiásticos aliados a pequenos melismas – peculiares à música tradicional litúrgica católica – e escalas simétricas, como a de tons inteiros e a octatônica. A questão dos centros tonais também é muito particular do compositor nas músicas estudadas e é recorrente ao longo delas.

Sobre a harmonia utilizada pelo compositor, a qual pertence a seu terceiro período composicional (neotonal), há principalmente o encadeamento de acordes (geralmente tríades consonantes) de maneira não tradicional e não funcional, haja vista a Teoria Neo-riemanniana e as transformações triádicas. Outros recursos são empregados harmonicamente por Ronaldo, que traz uma sonoridade própria da transição entre a música do século XIX e XX, dentre os quais elencam-se as relações mediânticas apresentadas por meio de sequências harmônicas em determinados momentos de texturas homofônicas, acordes quartais e por quintas, regularmente utilizadas sobre figuras musicais de valores maiores como forma de destacar as sílabas tônicas e, conseqüentemente, a prosódia do texto e de *clusters* vindos de estruturas escalares de tons inteiros ou octatônicas, em trechos de textura de melodia acompanhada.

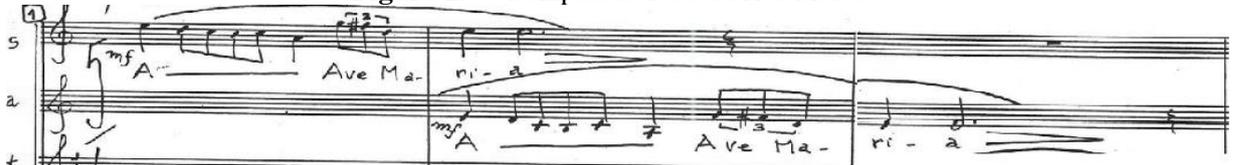
Acerca ainda das qualidades prosódicas, observei especialmente como Ronaldo tende a fazer com que a rítmica da música se acomode ao texto, e não o inverso. Esse fato foi ilustrado pelas inúmeras mudanças de fórmula de compasso no decorrer das obras como forma de posicionar os acentos métricos musicais nas sílabas tônicas das orações. Ainda sobre as sílabas tônicas, é recorrente o uso de figuras relativamente mais longas que outras nesses pontos específicos para destacar a prosódia do texto.

4 INTERMEZZO: AVE MARIA E REGINA COELI, POR RONALDO MIRANDA¹¹

“O mais importante, na composição de *Ave Maria* e *Regina Coeli*, foi a questão Polifonia *versus* Homofonia, ou seja, tratamento vocal polifônico ou tratamento vocal homofônico. Ambos podem (e devem) conviver numa mesma obra, mas em geral um dos dois prevalece. *Ave Maria* é predominantemente polifônica, enquanto *Regina Coeli* é predominantemente homofônica.

A primeira frase de *Ave Maria* – apenas com as palavras ‘Ave Maria’ enunciadas nos sopranos e repetidas nos contraltos – já ressalta a sua identificação com o canto gregoriano melismático (aquele que usa várias notas para uma mesma sílaba).

Figura 29 – Compassos 1 a 3 de *Ave Maria*.



Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

No compasso 4, a textura passa a ser homofônica,

Figura 30 – Compasso 4 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

¹¹ MIRANDA, Ronaldo. Entrevista cedida por e-mail a Diego Muniz Costa. São Paulo, 2022. A entrevista, na íntegra, encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

mas, no compasso 17, retornam o processo polifônico e a utilização do gregoriano melismático, com entradas progressivas nos baixos, contraltos e sopranos, que cantam ‘*Benedicta tu in mulieribus*’.

Figura 31 – Compassos 17 a 20 de *Ave Maria*.

A tempo

Be - nedicta tu in muli - e - ri - bus Tu in muli -

Be - nedicta tu in muli. e - ri - bus

e - ri - bus Tu in mu - li - e - ri - bus

e - ri - bus in mu - li - e - ri - bus

Bene dicta

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

O desfecho é homofônico:

Figura 32 – Compassos 22 a 24 de *Ave Maria*.

Be - ne - dicta tu in muli. e - ribus.

Be - ne - dicta tu e - ri - bus.

Be - ne - dicta tu in muli e - ri - bus.

Be - ne - dicta tu e - ri - bus.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Porém, já no compasso 25, voltam a polifonia e o gregoriano melismático, com entradas progressivas (como um fugato – tônica, dominante, tônica, dominante), na seguinte ordem: baixos, tenores, contraltos e sopranos. Progressivamente, cada um dos naipes canta: ‘*Et benedictus fructus ventris*’.

Figura 33 – Compassos 25 a 28 de *Ave Maria*.

The image displays a handwritten musical score for the Ave Maria, measures 25 through 28. It features four staves, each representing a different vocal part: Bass (Baixos), Tenor (Tenores), Alto (Contraltos), and Soprano (Sopranos). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'Et benedictus fructus ventris Benedictus'. The score shows a polyphonic fugato style where each voice part enters progressively. The lyrics are written below the notes, with some words like 've-en-tris' and 'Bene-di-ctus' appearing on multiple lines. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present throughout. The notation includes various note values, rests, and a triplet of eighth notes in measure 27.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Homofonicamente, o trecho se conclui com ‘*Ventris tui Jesu*’.

Figura 34 – Compassos 29 a 32 de Ave Maria.

Handwritten musical score for Ave Maria, measures 29-32. The score is written on five staves. The lyrics are: 'ven-tris tu-i' (measures 29-32), 'Je-su' (measures 31-32), and 'Je-su.' (measures 31-32). Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, and *p*. A circled '30' is above the second measure. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Como todo processo musical em geral é feito de repetição e variação (isto é, unidade e variedade), repito ‘*Fructus ventris tui Jesu*’ utilizando a técnica pontilhista no compasso 33. A frase é decomposta: cada palavra de duas sílabas é emitida por um naipe, do grave para o agudo: baixos, tenores, contraltos, sopranos.

Figura 35 – Compasso 33 de Ave Maria.

Handwritten musical score for Ave Maria, measure 33. The score is written on five staves. The lyrics are: 'Jesu' (top staff), 'tui' (second staff), 'ventris' (third staff), and 'Fructus' (bottom staff). Dynamics include *mp*. The notation includes slurs and dynamic markings.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Em seguida, as vozes femininas formam um *cluster* (por tons inteiros), enquanto tenores e baixos repetem a frase em uníssono, sem rupturas pontilhistas. A última palavra – *Jesu* – é cantada por todos.

Figura 36 – Compassos 34 e 35 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

O compasso 36 (*Santa Maria*) representa uma reexposição do que foi cantado homofonicamente no compasso 4 (*Ave Maria*).

Figura 37 – Compassos 36 a 38 de *Ave Maria*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Figura 39 – Compassos 49 a 54 de Ave Maria.

The musical score for measures 49-54 of Ave Maria is presented in two systems. The first system (measures 49-51) features a crescendo from piano (p) to fortissimo (ff) and back to piano (p). The lyrics are: "Nunc et in ho-ra - ra -". The second system (measures 52-54) continues with the lyrics: "mor-tis nos-trae mor-tis nos-trae." The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *A tempo* and *poco rall...*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

No compasso 55, apenas os sopranos declinam melismáticamente a palavra final 'Amen'. É uma espécie de preparação para a *Coda*, que começa no compasso 57.

Figura 40 – Compassos 55 e 56 de Ave Maria.

The musical score for measures 55-56 of Ave Maria shows the soprano part declining the word "Amen" melismatically. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *poco rall...*.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

A partir daí, parte dos contraltos e parte dos tenores cantam em uníssono uma melodia melismática baseada na escala de tons inteiros. Apenas a palavra ‘Amen’.

Figura 41 – Compasso 57 de *Ave Maria*.



Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

O mesmo procedimento (com modificações melódicas) ocorre a partir do compasso 58 em parte dos sopranos e em parte dos contraltos. Essa *Coda* é feita sobre um pedal de ‘Mi’, pseudodominante dessa obra neotonal, que transcorre num polo de Lá menor.

Figura 42 – Compasso 58 de *Ave Maria*.



Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Ao final, compasso 60, é usada a terminação da terceira picarda (Lá Maior).

Figura 43 – Compasso 60 de Ave Maria.

mp poco rall. 160 pp

A mp men. pp

A mp men. pp

A mp A- men. pp

A mp A pp men. pp

D. Miranda
Rio, XII, 1994

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

A obra *Regina Coeli* começa em textura completamente homofônica. As articulações são conjuntas, com raríssimas exceções.

Figura 44 – Compassos 1 e 2 de Regina Coeli.

① Con moto ($\text{♩} = \pm 80$)

s *f* Regina Coe.li —, lae.ta-re, lae.ta-re,

a *f* Regina Coe.li —, lae.ta-re, lae.ta-re,

t *f* Regina Coe.li —, lae.ta-re, lae.ta-re,

b *f* Regina Coe.li —, lae.ta-re, lae.ta-re.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

No compasso 8, a palavra ‘Aleluia’ se desdobra, a partir da sílaba **ia** final em **há, há, há, há, há, há, há, há** etc. Sopranos e contraltos cantam uma série de quintas seguidas. O efeito é burlesco e pictórico, procurando realçar o clima de alegria que o texto sugere: ‘*Regina coeli, laetare, laetare, Aleluia*’.

Figura 45 – Compassos 8 e 9 de *Regina Coeli*.

The image shows a handwritten musical score for two voices, Soprano and Contralto, covering measures 8 and 9. The music consists of a series of five consecutive fifths in both voices. The lyrics 'ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha' are written below the notes. The notation is simple, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with measures 8 and 9 on the left and measures 10 and 11 on the right. The notes are written in a clear, legible hand.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Além da sugestão pictórica, a intenção de fazer as quintas seguidas é justamente contrariar a regra da harmonia clássica que não as permite, sob o pretexto de que são difíceis de afinar para o coro. O que não é verdade, pois nenhum dos intérpretes teve ali esse tipo de dificuldade.

Uma ligação nos baixos (compasso 13) conduz ao compasso 14, onde se estabelece um painel construído com a repetição da sílaba ‘há’, misturada com a palavra *Aleluia*.

Figura 46 – Compassos 13 a 15 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measures 13-15. The top staff shows a melodic line with lyrics "Alle - lu - ia A - lle -" and dynamic markings "mp". The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with lyrics "ha ha Alle luia ha ha Alle" and dynamic markings "mp".

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Em cima desse pano de fundo, tal como uma melodia acompanhada, é cantada a frase 'Quia quem meruisti, portare' pelos sopranos.

Figura 47 – Compassos 17 e 18 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measures 17-18. The staff shows a melodic line with lyrics "Quia quem meru- is- ti - porta- re -," and dynamic markings "mp".

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Pouco depois, os baixos solam a melodia com o mesmo texto.

Figura 48 – Compassos 21 e 22 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Regina Coeli, measures 21-22. The staff shows a melodic line with lyrics "Quia quem meru- is- ti - porta- re -" and dynamic markings "mf".

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

No compasso 25, todo o coro canta, numa linha descendente, a palavra 'Ressurrexit', homofonicamente, com articulação conjunta em semínimas pontuadas.

Figura 49 – Compasso 25 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Figure 49, showing five staves of music for the word 'Re-sur-re-xit' in a soprano part. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked 'f' (forte) throughout. The lyrics are 'Re-sur-re-xit' written across the staves.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

A seguir, em dois compassos, contraltos e sopranos decompõem pontilhisticamente as palavras ‘*Ressurrexit sicut dixit*’.

Figura 50 – Compasso 26 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Figure 50, showing two staves of music for the words 're-xit di-xit' and 'Re-sur re-xit si-cut' in a contralto part. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are 're-xit di-xit' and 'Re-sur re-xit si-cut' written across the staves.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Sopranos anunciam o ‘*Ora pro nobis Deum*’ no compasso 30.

Figura 51 – Compasso 30 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for Figure 51, showing one staff of music for the words 'Ora pro nobis, Ora pro nobis' in a soprano part. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The tempo marking 'rallentando' is written above the staff. The lyrics are 'Ora pro nobis, Ora pro nobis' written across the staff.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Um soprano solista repete no compasso 32 o ‘*Ora pro nobis Deum*’, acrescentando a palavra ‘*Aleluia*’.

Figura 52 – Compassos 32 e 33 de *Regina Coeli*.

Ad libitum
solo

Ora pro no - bis De - um Alle lu - ia

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

O coro todo homofonicamente canta ‘*Ora pro nobis Deum*’ nos compassos 35 e 36.

Figura 53 – Compassos 35 e 36 de *Regina Coeli*.

Allegro tempo
tutti

s ra pro no - bis De - um
a ra pro no - bis De - um
t ra pro no - bis De - um
b ra pro no - bis De - um

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

Anacrusicamente, começam entradas polifônicas da palavra *Aleluia* no compasso 37, em todos os naipes, do grave para o agudo, com *divisi* nos sopranos.

Figura 54 – Compassos 37 e 38 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time, key of D major. The lyrics are "divisi Alleluia" for the Soprano and "Alleluia" for the other three voices. Dynamics include *mf* and *f*. The Soprano part starts with a *divisi* marking and a fermata over the first measure.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

A conclusão é em textura homofônica, como ocorre em quase toda a peça. O coro repete a palavra *Aleluia* até o compasso 42 (final), terminando num acorde de Mi Maior uma obra cujo polo tonal não é claro, propositalmente.

Figura 55 – Compassos 39 a 42 de *Regina Coeli*.

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 4/4 time, key of D major. The lyrics are "Alleluia" for all voices. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The score includes markings for *rall...mp* and *p*. The final measure (42) shows a homophonic texture with a fermata over the final chord.

Fonte: Partitura manuscrita do compositor.

A vantagem da escrita neotonal é a extrema liberdade que oferece ao compositor. Ele pode fazer o que bem entende, em encadeamentos ou acordes isolados, sem as regras da harmonia tradicional e sem ter que explicar racionalmente o que fez e porque o fez”.

4.1 Discussão III

Dentro das narrativas que trago neste trabalho, o compositor falou em primeiro lugar. Ele revelou e corroborou os elementos estruturais que eu levantei em minha análise prévia, tais como os elementos do canto gregoriano e a importância do contraste de texturas como elemento preponderante nas obras, descrevendo diversos aspectos intrínsecos às peças estudadas.

Iniciando a sua fala sobre sua *Ave Maria*, explicou o uso de melisma, que remete ao canto gregoriano, o contraste construído por meio de sessões homofônicas e polifônicas, o emprego de estruturas imitativas e de *fugato*, o processo composicional baseado em repetição e variação e a relação de dinâmica e texto. Em *Regina Coeli*, enfatizou os detalhes de articulação conjunta entre os naipes, o efeito pictórico que buscou por meio da relação do texto com a música, o uso de quintas paralelas como meio de contrariar as justificativas empregadas nos cursos de harmonia tradicional para a não utilização delas, a aplicação da textura de melodia acompanhada e, posteriormente, de pontilhismo, o recurso solístico, de polifonia e o propósito de não escrever uma obra com o centro tonal claro. Por fim, descreve brevemente sobre a vantagem da escrita neotonal.

**SEGUNDA PARTE – OUVIR PARA CONHECER: UM MAESTRO COMO
OUVINTE**

Neste momento do trabalho, trago o que restava ao processo de ampla compreensão da concepção e da construção da performance: as vozes de quem as realizou, isto é, os intérpretes. A nuvem de palavras ilustrada acima demonstra com clareza a que se propõe este presente capítulo. Até então, trouxe informações sobre o compositor e as obras, faltando o que, quiçá, seja o mais importante na construção dessa rede: gente. Gente que falará sobre suas experiências, sobre seus estudos, sobre GENTE. A partir daqui, busco, por meio das falas desses artistas, apreender suas motivações, seus desejos, suas estratégias, seus cotidianos, suas inspirações...

Em síntese, procura-se tomar consciência de como a individualidade do compositor e dos *performers* enriquece o modo como evidencio como as diferentes naturezas de conhecimento contribuem para o entendimento e a compreensão dessas obras.

5.1 Conhecendo as vozes: quem são elas?

Diversos grupos puderam realizar a execução da *Ave Maria* e da *Regina Coeli* de Ronaldo Miranda. No entanto, ative-me apenas a dois grupos, por razões muito particulares. O primeiro foi o Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, regido por Julio Moretzsohn, citado pelo próprio Ronaldo pelo fato de ter produzido boas edições de suas partituras até então manuscritas. O maestro teve a oportunidade de conduzi-las com um grupo profissional referencial do Rio de Janeiro. Do outro lado, o Coro dos Canarinhos de Petrópolis, regido pelo maestro Marco Aurélio Lischt, um tradicional coral de jovens garotos também do Rio de Janeiro que, dada a complexidade do repertório, chama a atenção de tê-las executado tanto em turnês no exterior quanto em gravações fonográficas. Simultaneamente a essas narrativas, trago também as palavras do próprio compositor Ronaldo Miranda sobre seu olhar acerca das questões de que tratamos com ambos os regentes.

Ouvir os regentes e o compositor me levou a inúmeras compreensões a respeito do processo de concepção e de construção da performance, tanto consonantes quanto dissonantes, em relação ao que eu esperava ouvir de cada um dos personagens presentes nesse trabalho. Perceber a pluralidade e a diversidade de coros, características, formações, realidades, contextos, ocasiões, lugares e individualidades confirmou minha leitura primária de quão abrangentes são os inúmeros métodos de trabalhos possíveis para uma mesma obra musical.

Antes de trazermos as falas dos regentes, Ronaldo relata-nos como aconteceu a encomenda dessas obras, com informações sobre a escolha dos textos, o contexto da comissão e da estreia:

Os textos das duas obras corais sacras – *Ave Maria* e *Regina Coeli* – foram escolhidos pelo maestro sueco Erik Westberg. Por sugestão do regente carioca Carlos Alberto Figueiredo, ele me encomendou essas duas peças para a turnê brasileira que realizou em 1994 com o seu coro *Erik Westberg's Vokalensemble*. A estreia foi no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Erik fez questão de escolher ele mesmo os textos, porque queria obras sacras em latim. Fez outras encomendas, nesse sentido, a compositores não brasileiros (MIRANDA, 2022, negrito nosso).

Para iniciar a proposta de diálogo entre os regentes, com base em entrevistas que tivemos separadamente, julgo pertinente apresentar esses grupos pela voz dos próprios regentes.

Sobre o Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, Julio fez questão de frisar que o grupo, essencialmente, “não existia”. Era uma expansão do Calíope (este sim, o coro regido desde 1993 por ele, formado por cerca de 18 cantores), que se reunia para cumprir agendas de concertos para os quais era convidado e em que se fazia necessária a participação de um maior contingente de cantores. Primeiramente, sobre o Calíope, ele fala brevemente acerca do perfil do coro:

[...] esse grupo foi, enfim, tendo uma **história** muito de êxito... ele foi formado muito por cantores com experiência profissional, por pessoal já formado em canto – a maioria – alguns não são formados em canto, mas muitos, inclusive, acho que quase metade do coro é composta de regentes corais, de maestros (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso)¹².

E complementa sobre como e porque o Calíope passou a se metamorfosear no Coro Sinfônico para, desde 2003, em parceria junto à Orquestra Petrobrás Sinfônica e a Orquestra Sinfônica Brasileira, realizar repertórios específicos, tais como a 9ª Sinfonia de Beethoven, *Requiem* e missas de Mozart...

E quando chegou em 2003, não lembro exatamente, por conta da história do grupo, das gravações de CD e da gente ter sido premiado, enfim, a gente começou a ser **convidado** pelas orquestras do Rio a formar um coro um pouco maior para realizar obras com orquestra (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Marco Aurélio, por sua vez, tem sua narrativa fincada inicialmente no estilo do repertório executado ao longo de décadas pelo Coro dos Canarinhos de Petrópolis, raramente encontrado nos programas de concertos de coros brasileiros com faixa etária equivalente e em

¹² MORETZSOHN, Julio. **Entrevista cedida a Diego Muniz Costa**. São Paulo, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

como esse repertório criou um “lastro” e uma experiência que proporcionaram a possibilidade de realizar as obras de Ronaldo:

Esse ano completamos **80 anos** de existência do Coral dos Canarinhos [e] a gente é muito enraizado no canto gregoriano e na polifonia renascentista, sobretudo Palestrina, Orlando di Lasso, Vitória... então isso é muito presente, digamos que seja 50% do nosso repertório: polifonia renascentista, motetos, missas, obras sacras em geral. E isso traz, de certa forma, uma grande base para que possam cantar música contemporânea também, entender que uma linha de tenor não deve ser exatamente a mesma linha de soprano, mas que elas se **complementam** dentro de uma polifonia. Então quando temos um *Regina Coeli* onde cada voz [cantarola a partir do compasso 13] eles já tiveram isso de uma outra forma, uma outra roupagem no Orlando di Lasso, por exemplo, e sabem que ali é a voz deles com que complementam o que já vinha antes. Então o trabalho de polifonia, que infelizmente no Brasil nem todo coro faz, é fundamental para que ele cresça e que possa fazer com que o repertório contemporâneo também tenha a sua vez (LISCHT, 2022, negrito nosso)¹³.

Também falando sobre repertório, Julio narra o já realizado pelo Calíope, que propiciou uma gradual experiência ao coro:

Era um grupo bastante especial, e a gente já tinha cantado obras de Stravinsky, enfim, um repertório bastante complexo, *Kaddish* do Bernstein, 8ª de Mahler... então o grupo tinha uma **maturidade** musical (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Escutar as falas dos regentes provoca meu ofício de regente de diversas formas. Talvez o ato de perceber como cada regente atua em prol de uma mesma música com grupos tão opostos do ponto de realidades cotidianas tenha me proporcionado compreender ainda mais como o trabalho da regência deve ser especialmente voltado às individualidades dos cantores e, por consequência, dos corais (e não dos próprios regentes!). Enquanto um coro existe há cerca de oitenta anos, reúne-se constantemente e tem em sua essência a formação de novos cantores, o outro era formado por um coro de vozes profissionais e que se reunia esporadicamente para realizar concertos com as principais orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro e que deixava de existir logo ao fim das apresentações. Realidades distintas exigem métodos distintos.

5.2 O primeiro contato com as obras e um olhar preliminar sobre elas

¹³ LISCHT, Marco Aurélio. **Entrevista cedida a Diego Muniz Costa**. São Paulo, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

Ainda no início de nossas entrevistas, dentro dessa espécie de introdução ao fazer musical propriamente dito, abordamos superficialmente como essas obras chegaram às mãos dos regentes. De maneiras muito distintas, podemos observar que uma obra pode alcançar o intérprete seja de maneira despreziosa, seja devido a uma necessidade específica do grupo, iniciando, pois, uma relação música-intérprete quando ela ainda se encontra em seu germe.

A relação de Julio com essas obras é muito anterior ao instante em que ele as conduziu. Ele me contou sobre diversos fatos, dentre eles, de quando era ainda um jovem estudante, seu contato com Elza Lakschevitz (uma de suas referências na música), como provavelmente essas músicas chegaram a ele, suas primeiras impressões e a admiração pelo trabalho do outro regente com o qual estamos dialogando neste trabalho:

Na verdade, eu conheço o Ronaldo há muito tempo. Eu conhecia a Elza Lakschevitz, que era amiga do Ronaldo, quando eu tinha acho que uns 19 anos, no Festival de Teresópolis. Eram festivais de verão, duravam 1 mês. Eu entrei para um coro, e chegando no final do festival ela chamou a gente para cantar em um coro daqui do Rio de Janeiro. Eu e um amigo. Na época, ela tinha, antes do Canto e Encanto, o *Madrigal d'Antiqua*, mas a gente era um grupo que fazia mais renascença. De qualquer maneira, eu continuei acompanhando o trabalho da Elza, como sempre ela foi uma **referência** a vida toda, e ela gravou um disco só com obras do Ronaldo... O Ronaldo volta e meia me mandava algum material dele que eu olhava, e essas peças sempre ficaram na vontade de fazer... eu já tinha acesso a essas partituras, não me lembro mais como essas partituras chegaram a mim, se foi um presente dele, mas é bem provável. Olhei assim, não fiz nenhum estudo a fundo das obras... olhei a partitura, simplesmente com a experiência a gente olha e vê que são peças interessantes, conheço o compositor, como ele trabalha a harmonia, essas coisas, fraseado... Essas peças têm um certo nível de complexidade, não são peças para coros iniciantes, tem que ser um coro bastante experiente pra fazer. Eu até fui procurar no *Youtube*... Você conhece o Marco Aurélio lá dos Canarinhos? Ele é impressionante! [risos] Fazer uma peça dessa com crianças! Eu falei: **“Só ele mesmo!”** Eu sempre fico impressionado! [risos] Às vezes eu vou lá visitar o coro, ele é um cara muito especial (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Em setembro de 2011, o Coro dos Canarinhos faria uma turnê por igrejas europeias, levando para lá a música coral produzida no Brasil. No início daquele ano, Marco foi até André Cardoso, à época, diretor da Escola de Música da UFRJ, para buscar um repertório contemporâneo brasileiro para os concertos. André sugeriu uma lista de compositores para serem contatados; entre eles, estava Ronaldo. Ainda naquele mês, a primeira conversa foi estabelecida:

Foi assim: eu entrei em contato com ele no dia 7 de fevereiro de 2011 e perguntei: “Professor Ronaldo, o senhor teria obras sacras brasileiras que a

gente pudesse levar para uma turnê?” Aí ele disse assim: “Olha, eu tenho três obras sacras, *a capella*, que eu poderia disponibilizar para você”. E ele me mandou então o *Regina Coeli*, a *Ave Maria* e um *Aleluia*. Das três obras, eu escolhi o *Regina Coeli* e a *Ave Maria* para incluir nesse programa. O *Aleluia* também é muito maravilhoso, mas resolvi então tirar essas duas obras especificamente para essa turnê na Europa. São obras de grande efeito, principalmente o *Regina Coeli*, que nós temos até alguns aspectos percussivos corais, e na época a garotada era muito de desafio. E, mais levado pelo **desafio**, pela beleza das obras, foi o que me inspirou a colocar elas também nessa programação (LISCHT, 2022, negrito nosso).

O contexto no qual se inserem essas obras, haja vista o concerto do Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, dizia respeito a uma comemoração dos 200 anos da chegada da Família Real ao nosso país, dentro de uma série chamada “Ciclo Música para a Família Real”. Além dessas peças *a capella*, fazia parte do programa uma missa que Ronaldo Miranda escreveu especialmente para esta ocasião e algumas peças instrumentais. Como maestro preparador do Coro, a regência da *Ave Maria* e da *Regina Coeli* ficaram a cargo de Moretzsohn; enquanto o restante do programa, do maestro Morelenbaum:

Esse concerto foi em 2008, e a gente funcionava um pouco a partir do convite ou de produtores culturais ou de salas de concerto. Esse concerto foi feito em 2008 por ocasião dos 200 anos da chegada da família real aqui no Rio de Janeiro, e eles encomendaram ao Ronaldo Miranda uma missa comemorativa pra fazer junto com a OSB. Nesse concerto, eu preparei o coro, porque normalmente quando era com coro e orquestra eu era o **maestro preparador** do coro e foi regido pelo Henrique Morelenbaum. A série até se chamava Ciclo Música para a Família Real. E como a gente ia fazer essa missa e essa missa não tomava o concerto inteiro, o João Guilherme Ripper, que era o diretor da sala, falou: “Você não quer fazer duas peças sacras do Ronaldo? Você regendo no mesmo concerto, assim a gente complementa...” eles fizeram mais alguma obra instrumental antes também. Então a gente se preparou para fazer esse concerto nessa situação (MORETZSOHN, 2022).

Sobre esse concerto envolvendo o Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, Ronaldo relembra e sintetiza todos estes detalhes, mostrando também satisfação em relação ao resultado obtido na performance de suas obras.

Ao vivo, houve uma esplêndida execução das duas obras pelo Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, sob a regência de Julio Moretzsohn, em agosto de 2008, na Sala Cecília Meireles. O Coro Sinfônico do Rio de Janeiro era o conjunto vocal Calíope aumentado e se apresentava com a Orquestra Sinfônica Brasileira. No mesmo concerto, o Coro Sinfônico, preparado por Julio, cantou minha *Missa Brevis* (o sagrado e o profano em celebração da Capela Real), com a OSB regida por Henrique Morelenbaum (MIRANDA, 2022).

5.3 O regente frente a frente com a partitura

A individualidade do regente não se faz presente apenas no seu gestual, na forma de conduzir o ensaio ou nos detalhes de interpretação que, muitas vezes, fazem-nos reconhecê-lo apenas pelo simples ato de ouvi-lo “às cegas”, sem mesmo ter a informação de quem é o maestro. Quando lidamos com a performance, determinadas singularidades têm início no próprio processo de estudo da obra que trabalhará com seu grupo, fazendo com que diferentes regentes possuam diferentes formas de encarar a partitura no instante da preparação do ensaio.

Meu estudo se deu de uma forma deveras conservadora e tradicional, isto é, fiz um apanhado histórico-biográfico do compositor e do contexto pelo e para qual foram compostas as obras. Como já tenho muita familiaridade com os textos/orações, debrucei-me sobre o estudo e a identificação dos diferentes materiais musicais utilizados e sobre qual seria a relação deles com o texto ali musicado. A partir daí, meu foco buscou iluminar duas vertentes: a primeira, encontrar uma possível razão do compositor pela escolha das suas opções composicionais do ponto de vista de escalas e texturas relacionadas às orações; a segunda, um panorama geral dos detalhes ali enfatizados pelo Ronaldo, quanto a dinâmicas, agógicas e andamentos, e como eles se relacionam com as peças no âmbito total de forma a criar e justificar os contrastes e pontos culminantes das obras.

O regente do Coro dos Canarinhos tem um processo que podemos considerar, por assim dizer, também tradicional, isto é, que geralmente nossos professores de regência indicam como o caminho a se seguir para bem preparar um ensaio. Nesse processo e, neste relato, destacamos a utilização de um instrumento harmônico como meio para ouvir as vozes simultaneamente, a necessidade do solfejo e do desenvolvimento de um ouvido interno que permita perceber a sonoridade vertical e horizontal descrita no papel e a consciência de elementos musicais ligados à voz e à interpretação que devem ser previstos pelo regente para a maior fluência do ensaio:

O meu processo de estudo é leitura ao piano da partitura para a gente ter uma ideia. Muitas vezes, quando eu não tenho o instrumento, eu tenho que pensar harmonicamente o que eu tô lendo, isso é muito importante, quando você pega uma grade de orquestra, por exemplo, saber como que soa mesmo sem o instrumento e tentar dali separar esses **blocos arquitetônicos** e colocá-los na cabeça. E tem que cantar cada voz, é importante saber o que se passa em cada voz, quais são as dificuldades de respiração, de fraseado, de altura, de intervalo, tudo isso a gente tem que sentir antes de passar pro coro. Porque por mais que eles leiam, eles não são profissionais da música. **A gente tem que buscar dar subsídios para eles para que eles entendam porque deste intervalo, porque daquela harmonia.** Então primeiro ter a cabeça **envolvida**

com a música, quando você tiver tudo na cabeça aí sim é importante que a gente vá para o primeiro ensaio (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Moretzsohn tem um método particular que o auxilia na preparação do repertório. Tendo como um *hobby* a edição de partituras, ele se vale desse processo de escrita para, além de observar a fundo cada uma das linhas dos naipes que transcreve, revisar as obras do ponto de vista harmônico e polifônico, entrando cada vez mais nos recursos técnicos que o compositor propôs:

Varia muito. Nesse caso, tem uma coisa que eu gosto muito de fazer que é **reeditar** as peças, que é uma forma de você entrar muito na linguagem, ali copiando frase por frase que o compositor construiu, de rever as harmonias todas, pois você fica conferindo e como eu refiz isso, eu passei por esse processo. É muito engraçado porque os compositores antigos faziam isso muito: se eles queriam estudar a obra de um outro compositor, eles iam lá, copiavam as obras e traziam para o seu arquivo. Apesar de hoje o instrumento ser outro, pois temos o computador, eu acho o processo muito parecido e como eu passei pelo processo de reeditar as obras, eu lembro de ter entrado na música através desse processo da edição. Pra mim, passou por aí, mas fora isso nada além do que normalmente eu faço: entender as seções da música relacionadas ao texto, ver o tratamento rítmico harmônico que o compositor dá... Na preparação, fui entendendo as harmonias... pra mim é sempre uma atividade que considero lúdica, gosto de fazer isso e faço com frequência e com certa facilidade; e me aproxima muito das obras fazer cópias e pelo que me lembro foi nesse processo que fui estudando as obras (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

5.4 Vozes externas que falam à voz interna: possíveis inspirações?

Toda nossa formação consolida o profissional que nos tornamos. Esta formação pode contemplar basicamente estudos informais, particulares ou acadêmicos. Julio lembra com carinho de alguns momentos muito marcantes em sua formação como regente coral que aconteceu especificamente na Holanda com o maestro Erik Ericson, formador de um considerável número de regentes no mundo todo de relevância no meio coral e que possivelmente o influenciou em sua concepção das obras de Ronaldo:

Não sei se você conhece o **Erik Ericson**, um regente muito famoso da Suécia. Eu fiz alguns *workshops* com ele, de dois em dois anos na Holanda chamado *Erik Ericson Masterclass*, e o primeiro foi com ele dando aula. Eu já tinha tido aula com ele aqui no Rio de Janeiro uma vez e era realizado com dois coros profissionais: o Coro de Câmara da Holanda, o *Nederlands Kammerkoor* e o Coro da Rádio Holandesa. Eu era até mais velho, mas esses *workshops* eram para regentes profissionais até 27, 28 anos... Eu fui como ouvinte, foi um momento de muito **crescimento musical** assim porque eu via aqueles

regentes... [...] então pra mim sempre foi muito interessante ver não só os regentes falando e os jovens regentes **propondo as performances**, como o repertório que eles traziam, muitas obras que eu não conhecia, não tinha ouvido falar dos compositores... Então pra mim foi uma época bastante rica [...] Acho que te falei, essa coisa de ouvir esses coros europeus e esse tipo de repertório do século XX... esse curso na Holanda, esses *workshops* que fui umas 4 vezes. Eram bienais, então foram quase 10 anos que fui convivendo com esses coros e assistindo esse tipo de construção... Um repertório que eu não conhecia... Acho que sim [me influenciou], de ouvir um repertório dessa época europeu... (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso)

Aos primeiros contatos com essas obras, muito me atizou a curiosidade de investigar como diversos maestros interpretaram estas mesmas peças com seus diversos coros. Hoje, com a *internet* (e isso também já é até de certa forma um bordão para os nascidos antes da década de 1990), esta pesquisa tornou-se extremamente acessível. Primeiramente, o acesso à rede virtual proporcionou ao investigador a possibilidade de encontrar quem regeu, com que coro e quando essas músicas puderam ser executadas. Claro que, infelizmente, faltam registros; entretanto, muita informação nos é disponibilizada.

Três interpretações muito me chamaram a atenção, especialmente por se tratar de coros que têm perfis muito distintos entre si, isto é, coros profissionais, universitários e de formação respectivamente: a primeira, o *CD* gravado pela regente Elza Lakschevitz, muito elogiado pelo próprio compositor, cantada pelo Coral Canto em Canto; a segunda, em vídeo hospedado no *Youtube*, vinda dos Estados Unidos, pelo regente brasileiro Carlos Eduardo Vieira com o Coro Universitário e Coro de Câmara da Universidade do Alabama; por fim, o Coro dos Canarinhos de Petrópolis, tanto em *CD* quanto no *Youtube*, regido pelo maestro Marco Aurélio Lischt. Compreender as diversas interpretações e como elas se aplicam a coros de diferentes perfis certamente influencia e faz refletir sobre a própria concepção das obras.

5.5 Os ensaios: o alicerce da construção

Dois grupos distintos, com propostas, formações e experiências diversas gerarão invariavelmente ensaios diferentes. Analisando as narrativas dos regentes, notei metodologias díspares entre si, porém absolutamente condizentes para aplicação nos respectivos grupos corais. Apesar do relativo tempo transcorrido entre os ensaios e nossas entrevistas, muitos detalhes foram revelados pelas narrativas, trazendo-nos um apanhado informativo sobre como se desenrolou a construção deste repertório.

Observamos que os ensaios do Coro Sinfônico do Rio de Janeiro ocorriam de maneira muito profissional, isto é, sucediam muito efetivamente, com uma dinâmica que pressupunha

que cada cantor já tivesse preparado devidamente sua parte. Havia poucos encontros e a presença de uma pianista colaboradora dava suporte ao regente e cantores:

Como aconteceu? A gente marcava em torno de uns 10 ensaios, convidava as pessoas, distribuía o material e a gente tinha um pianista (hoje em dia a gente não fala mais pianista correpetidor, estamos chamando pianista colaborador), então a gente tinha uma pianista colaboradora, a Katia Fonseca, excelente pianista, e a gente fazia 10 ensaios de leitura e de preparação das obras. E assim que o concerto acabava esse grupo não existia mais (MORETZSOHN, 2022).

No que se refere à preparação para o concerto no qual estavam inseridas essas obras e comparando-as com as restantes presentes no programa, foi evidenciado que aquelas *a capella*, apesar de “menores” no aspecto de duração e formação, quando em confronto com as obras instrumentais ou para coro e orquestra, mostraram-se mais complexas, pois exigiram de maestro e coro considerável habilidade musical e técnica, além de que, como descrevi antes, os cantores deveriam chegar já com suas partes trabalhadas anteriormente ao ensaio:

O que eu me lembro, foram 10 ensaios para fazer tudo, ler a missa, a missa não era difícil, essas obras foram bem mais trabalhosas, a missa era uma passagem ou outra mais chatinha, mas era uma peça bem mais tranquila e com o apoio da orquestra não era tão difícil. Já essas cantadas *a capella* exigiam um certo **domínio**, mas lembro que fizemos isso em 10 ensaios. Eu sempre dou a partitura antes e os cantores já chegam com a peça um pouco lida, eles não chegam do zero... É aquilo que te falei: li com todo mundo junto. Eu gosto muito sempre de trabalhar a peça do final pra frente e pra ser sincero não me lembro de como foi quando fiz essas obras. Lembro que não separei naipes, foi uma coisa que lemos todos juntos com o apoio do piano, eventualmente passando dois naipes dialogando, aquele processo de ensaio, mas não cheguei a separar (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

O Canarinhos de Petrópolis, por conta principalmente da idade dos cantores, tem uma proposta de ensaio mais didática. Por questões pedagógicas, foi feita a separação dos naipes para melhor fixação das respectivas partes de cada cantor, o trabalho de solfejo se fez necessário dada a complexidade das obras e, a cada dia de ensaio, uma seção diferente era trabalhada até que se chegasse ao ponto de concatená-las organicamente e de obter as peças na íntegra. Marco Aurélio também expôs em seu relato a importância do cultivo do hábito da leitura musical dentro do ambiente coral como forma de proporcionar a possibilidade de execução de obras de maior complexidade que, sem habilidade prévia, tornar-se-ia mais árdua e morosa.

Olha, pela questão da dificuldade da peça, a gente teve que passar muito **solfejo** com eles, tivemos que separar ainda um pouco os naipes, mas a gente tem uma vantagem muito grande que a maioria dos coros infanto-juvenis no Brasil não tem, que é leitura musical que eles aprendem desde pequenos. A leitura musical é fundamental para que eles aprendam rápido. Eu sinto uma dificuldade hoje um pouco maior talvez, a nova geração custa um pouco mais a entender determinadas coisas, mas há dez, doze anos atrás, vamos colocar assim, a criançada era um pouco mais rápida na questão de leitura, e esse aspecto da leitura traz muita firmeza na hora deles cantar, porque as duas obras tem *divisis* e, se a prática da leitura não tiver muito bem enraizada, muito bem fundamentada, fica praticamente impossível você aprender uma *Ave Maria*, por exemplo, aqui tem mais *divisis* ainda. Mas o estudo a gente tem que montar, digamos assim, **arquiteticamente**: vamos estudar esta parte aqui, depois a outra um outro dia, uma outra e assim a gente vai montando este quebra-cabeça, é assim que funcionou e tem funcionado. Pode ser que daqui a algum tempo eu tenha que mudar meu esquema, mas por enquanto ainda funciona (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Falando sobre como funcionava também seu Coro Calíope, em outro momento de nossa conversa, Julio aponta como uma característica intrínseca do seu grupo a flexibilização da condução do ensaio. Aqui, também como uma proposta pedagógica, ter diversos regentes que cantavam no coro permitia que o maestro abrisse para discussão os caminhos da interpretação com seus cantores, em uma atitude que vem na contramão de um ensaio, por assim dizer, canônico, em que o maestro tem a interpretação concebida já desde o início da preparação e o ensaio serve apenas para transmitir seu ponto de vista e convicções musicais para os músicos. Ressalto ainda como esta dinâmica também favorece a otimização de aspectos musicais, especialmente de afinação e equilíbrio. Afinal, quem está dentro do naipe é capaz de perceber sutilezas mínimas que, ocasionalmente, poderiam não chegar ao regente:

E também por uma coisa que eu acredito muito, que o Calíope como ele tem muitos regentes, eu sempre fiz um tipo de ensaio que era muito de **diálogo** com os cantores, eu não chegava com a coisa fechada... Tinha uma proposta e a gente sempre dialogou muito e isso é muito legal, sai um pouco daquela situação isolada do regente que é **paternalista**, tem que chegar com tudo pronto e os cantores vão só receber... Então lá era uma performance que sempre foi muito ativa. É muito diferente você ouvir uma peça de fora do coro e quando você está cantando... Às vezes você percebe que uma harmonia ali não ficou muito clara, ou pra alguém ou pra você mesmo, ou pra alguém do seu naipe ou de outro naipe. E as pessoas têm que fazer isso com muita delicadeza: “Ah Julio, acho que esse pedaço não tá muito claro, você poderia refazer?” Às vezes a pessoa pedia não pra ela, mas quando ela percebia que os outros não estavam fazendo certo [...], isso sempre foi uma coisa que prezei e eu acho que foi por isso que a gente conseguiu resultados muito bacanas, porque era tudo **pensando a música junto**, não era uma coisa vertical de cima pra baixo (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Não afirmo que ouvir e reler estas transcrições inúmeras vezes tenha modificado meu modo de pensar o papel do regente no ensaio, mas ratifica uma concepção que tenho para mim desde os tempos de universidade: o regente deve ser um profissional flexível. Nem sempre é possível estipular imaginariamente um ensaio em sua mente e acreditar piamente que tudo ocorrerá como desejado. Somos humanos; os cantores são humanos. Estamos todos sujeitos a instabilidades em todos os âmbitos possíveis e imagináveis a todo tempo. Essa maleabilidade sempre será necessária quando se deseja um maior rendimento do coro.

Entretanto, muito me chamou a atenção a maneira como meus interlocutores souberam lidar com suas realidades de modo a extrair de seus grupos a melhor interpretação, dadas suas circunstâncias. Trabalhar solfejo e firmar a parte de cada um dos naipes (coisa que é o que mais tenho feito com meus coros nos últimos anos), antes de tratar de questões de afinação em grupo, interpretação, respirações, fermatas, técnica vocal, dentre outros aspectos, é, indubitavelmente, o caminho a ser percorrido quando lidamos com a formação musical do ser humano e desejamos extrair bons resultados de nossos cantores. Em um grupo de cantores profissionais, entre eles até mesmo regentes, abrir o ensaio para opiniões, correções e sugestões é admirável em diversos aspectos, dentre eles, tanto do ponto de vista pedagógico e da preocupação do maestro com a formação de novos regentes quanto da segurança do maestro em abrir espaço a outras vozes, sem perder sua liderança frente ao grupo.

Claramente, os regentes demonstram que conhecer bem seus grupos e ter diversas formas de encarar o ensaio, de acordo com as características de seus corais, favorecem o fazer musical. Afinal, o processo de construção pode e deve ser tão ou mais proveitoso do que “simplesmente” o concerto, ao final do caminho percorrido.

5.6 A técnica do regente: os desafios encontrados e transformados em música

A certo ponto de nossos encontros, tratamos da regência dentro de uma abordagem mais técnica, com o propósito de entendê-la a serviço da construção da interpretação. Julio foi muito pontual ao elencar como deve ser o trabalho do regente diante das obras estudadas nesta dissertação, dando destaque à importância da harmonia e do contraponto para o encaminhamento da fluência fraseológica. Ainda em relação às frases, comenta a importância da agógica para tornar o discurso orgânico e a forma com que esses elementos reunidos fornecem subsídios interpretativos que estão além do que encontramos notado no papel:

Compreender o ritmo harmônico para construir um discurso musical coerente, o mesmo vale para as seções das melodias polifônicas. O regente deve ser capaz de **ajudar** os naipes a construir um fraseado que transmita clareza e liberdade, não pode ser um ritmo metronômico. As frases devem atingir um ápice e depois relaxar, então a compreensão do ritmo harmônico e das frases polifônicas são um desafio para reger... muitas vezes o regente marca um pulso constante, ou mesmo que faça um *accelerando*, **há sempre algo que está além do que está escrito na partitura** (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Já Marco, nesse ponto, inicia sua narrativa com uma concepção mais subjetiva do papel do regente, que contempla uma ação de busca interior da essência da música para transmitir aos cantores e, por fim, aos ouvintes. Dessa forma, podemos considerar o intérprete (coro e regente) como pontífices, isto é, um elo indispensável nesse tipo de repertório, que liga o compositor ao seu público:

Como regente talvez buscar dentro de si a força de passar isso para os cantores e que os cantores passassem isso para o público ouvinte. Fazer com **que a música faça parte de você naquele momento**, fazer com a música seja cada pedacinho do seu corpo e para jogar isso pra fora. Talvez seja este o maior desafio. Os aspectos técnicos a gente resolve, isso de movimento, de gesto, isso e aquilo isso é “resolvível”, vamos colocar assim, mas sentir a música dentro de você por mais difícil que ela seja que é o grande desafio (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Do ponto de vista técnico, Marco Aurélio tem uma fala consonante com Julio, no que diz respeito à importância da fluência para uma melhor inteligibilidade do discurso musical. Aqui, faz-se menção especialmente à organicidade que o maestro deve encontrar ao se deparar com fermatas entre seções da música e como transitar entre elas de forma que o tempo decorrido entre as seções e durante as referidas fermatas não interrompa o fluxo total da obra:

A gente que estuda regência tem algumas coisas automáticas, né? [risos] Mas a gente tem que buscar sempre os elementos de continuidade. Se eu tenho uma fermata no meio da música, por exemplo, eu tenho que estabelecer quão longa vai ser essa fermata para que eu não quebre o andamento, vamos colocar assim, da obra, o discursar dessa obra, e como é que eu ataco essa nova seção depois de uma fermata. Isso tudo, é lógico, é trabalho técnico que a gente faz, mas tudo baseado no texto musical, na escrita musical... sem essa análise a gente não consegue, porque muitas vezes eu vejo e já vi alguns regentes com determinadas fermatas muito longas ou muito curtas que quebra o espírito da música. A gente tem que ter muito cuidado com isso, como é que eu saio de uma fermata, como é que eu ataco essa nova seção para que não haja uma quebra. **Se a gente quebra essa mágica da música, aí a gente perde muito** (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Acrescento uma questão técnica que é característica, muitas vezes indispensável, do trabalho do regente: o gestual. Acredito que, além de tudo o que os maestros me trouxeram em suas falas, o gestual também deverá falar por si mesmo como apoio aos cantores. Gestos que transmitam a prosódia, o caráter do texto e os elementos estruturais presentes na música tenderão a inspirar e rememorar os cantores do que foi conversado e trabalhado nos ensaios nos quais as palavras não poderão mais falar por si.

5.7 A recepção por parte de quem dará voz às obras

Analisando os relatos dos regentes, em ambos os coros pudemos observar uma genuína aceitação por parte dos cantores em relação ao repertório proposto para os programas. O Coro Sinfônico, segundo seu regente, criou um envolvimento profundo com os textos das obras que se referem a Maria nas Sagradas Escrituras, levantando diversas possibilidades de interpretar a posição daquela figura feminina de relevância dentro da crença da igreja católica:

Lembro deles ficarem bastante **felizes** de fazer as peças, de gostar muito... era um grupo que muita gente tinha envolvimento religioso, de falar do texto, da declamação do texto, da história da oração que nasceu na Idade Média, da figura feminina que era intermediária de um poder masculino que era considerado muito duro e rígido... ao mesmo tempo alguns estudiosos acham que é uma retomada de deusas femininas antigas, uma forma das religiões antigas incorporarem uma figura feminina... tudo isso acho interessante... de qualquer maneira trazer essa figura feminina, maternal, que recebe e que acolhe... então falamos muito disso, e as pessoas estavam bastante envolvidas com a performance. Tiveram muito prazer e alegria de fazer (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Uma reação típica de crianças com brinquedos novos, desde o fato de “aprovarem” o que lhes foi apresentado até as cantorias nos corredores do local de ensaio, foi notada por Marco em seus jovens cantores. Soa nítido o ímpeto da juventude, que se exacerbava quando algo lhe era apresentado como intrigante e que fosse proposto como um estímulo a realizar, a despeito de suas faixas etárias. Cabe ressaltar que esse coro tem como função primeira cantar a liturgia católica. Portanto, esse tipo de repertório, aliado a um texto sacro e corriqueiro aos integrantes, favoreceu a prazerosa realização do coro.

O Coral dos Canarinhos assim, toda coisa nova que eu colocava para eles, eles queriam realmente fazer, “olha que coisa legal!”, o quê na cabeça deles funcionava assim naquela época: “Isso é repertório de gente grande, então vamos fazer!” [risos] E não é qualquer coro de criança que pode fazer um repertório desse! [...] Então para eles, foi muito prazeroso cantar essas duas

obras, principalmente a *Ave Maria* que eles gostam muito, na época gostavam, já tem muito tempo que eu não faço mais essas obras, mas na época gostavam muito de fazer a *Ave Maria*, ela é muito melodiosa e ela tem uma piedade assim bem característica que faz dela realmente uma grande oração. [...] Olha, eles ficaram muito entusiasmados com o repertório no geral! [...] Eles ouviram e “**nossa, que coisa legal!**”, e eu via depois dos ensaios muitos **ficarem cantando nos corredores, principalmente o Regina Coeli, que é bombástico em algumas partes e eu pensei: “poxa, gostaram!”** (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.8 Desafios aos coros

Essas obras, além de desafiarem os regentes tecnicamente, também instigaram os cantores empenhados na tarefa de dar som àquelas notas grafadas. O maestro Moretzsohn recorda o empenho exigido em prol da manutenção da afinação pelo coro, uma vez que a escrita conduzia a sofrer variações indesejáveis, caso o conjunto não se atentasse a isso:

Teve dificuldade de afinação, a gente teve que trabalhar bastante, não propriamente para afinar um acorde, mas a dificuldade dessas obras é **manter a afinação** durante a performance inteira. Ela trabalha registros muito amplos, todo mundo para o grave, para o agudo... isso nem sempre é fácil de você sustentar uma afinação, ela tem muito contraste, não é uma peça plana que flui, ela tá sempre propondo alguma coisa, são desafios de performance (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Lischt, por sua vez, faz menção não somente à técnica vocal e percepção musical, mas também ao entendimento do contexto textual mais maduro, necessário a crianças e adolescentes, de modo que a performance fosse permeada de palavras cantadas conscientemente de seus sentidos dentro da música e apoiadas pelos recursos musicais apresentados pelo compositor:

Mas o desafio maior é fazer com que eles entendessem essa dinâmica de talvez da vitória da vida sobre a morte em relação a *Regina Coeli* e essa piedade da *Ave Maria*, porque o coro naquela época lia muito bem, ler dissonâncias ou cantar para eles não era o complicado, mas o entendimento geral da obra, isso para uma criança ainda é a maior dificuldade. E pra adolescente também, porque no meu coro tenores e baixos têm até 17 anos (LISCHT, 2022).

5.9 Partitura editada versus manuscrita

Uma das características mais evidentes das partituras de Ronaldo são seus manuscritos fornecidos geralmente pelo próprio compositor aos músicos interessados em dar vida à sua

música. Ronaldo contou-me sobre a razão pela qual suas partituras têm essa característica, citando compositores brasileiros contemporâneos a ele que também têm o costume de disponibilizar manuscritos. Por isso, explicou a preocupação que tem em relação à integridade da performance dessas obras, em relação ao que ele escreveu e idealizou, citando, por exemplo, os frequentes erros de transcrição existentes que, por muitas vezes, desfiguram sua música:

Tal como outros compositores da minha geração – Almeida Prado (pouco mais velho) ou Ernani Aguiar (pouco mais novo) – não utilizo o computador. Minhas obras são manuscritas. A vantagem da partitura manuscrita é a **fidelidade à obra**. Todos nós, humanos, erramos. Mas o compositor erra menos do que o copista ou digitador. Muitos intérpretes mandam digitar, à minha revelia, as minhas obras. E já encontrei equívocos tremendos em obras para piano, por exemplo, por alunos que se apresentaram em cursos de férias. A partitura por eles executada continha mais erros do que certos. As obras ficavam irreconhecíveis. Muitos ou poucos erros sempre pesam contra aquilo que o compositor escreveu. Poucos conhecem as obras e pensam que aquilo que foi tocado é o que foi escrito.

Almeida Prado escreveu cerca de 600 obras. Eu estou por volta de 150. Ele não tinha tempo e eu não tenho tempo para revisar tudo o que chega às minhas mãos, em termos de peças minhas digitadas. Então, prefiro autorizar a execução através dos meus originais manuscritos.

No caso de *Ave Maria* e *Regina Coeli*, tive a sorte de terem sido copiadas em computador por músico do quilate de Julio Moretzsohn. Mas até ele cometeu alguns errinhos na digitação da parte coral da *Missa Brevis*. Somos humanos. E o copista que é músico, muitas vezes, compõe inconscientemente ao digitar. Ele vê e ouve outra coisa. Acaba digitando o que pensa que é... (MIRANDA, 2022, negrito nosso)

Esta fala do Ronaldo me traz um elemento muito importante e dirime totalmente qualquer dúvida que eu tinha acerca da razão pela qual suas obras têm, visualmente como peculiaridade mais marcante, sua caligrafia presente nelas. Como citado por mim anteriormente, Ronaldo tem o zelo por suas obras afluído em seu *DNA*, e isso se reflete na forma como deseja que suas músicas cheguem às mãos dos intérpretes. Creio que qualquer compositor deseja ouvir sua obra minimamente como ele tinha em seu ouvido interno durante o ato de compor. Por isso, o cuidado do copista deve se basear também na sensibilidade de se colocar no lugar do compositor e buscar o mesmo cuidado que o criador das obras copiadas teve ao colocá-las no papel.

Entretanto, para facilitar a leitura e obter uma diagramação mais equilibrada, muitos regentes optam por editar as partituras e trabalharem com seus cantores o material que tem o intuito de dar mais fluência ao ensaio. Acerca dessa modalidade de edições, Julio me contou rapidamente sobre seu processo de edição. Nele, ele contemplou dar atenção na edição para

alguns pontos técnicos de edição propriamente dita, principalmente no que diz respeito aos melhores momentos para se virarem as páginas durante ensaios e apresentações:

A única coisa que às vezes eu talvez tenha mexido é alguma virada de página que às vezes o compositor ou o copista coloca em algum lugar, e você vai virar e continuar a obra e, às vezes, para o coro, faz diferença se vai virar a página ou não em algum momento. Eu geralmente me preocupo de ter clareza e ter bons momentos de virada de página para o grupo virar no meio de uma frase. Quando o coro canta de cor, isso não atrapalha, mas no nosso caso, como tinha muitas obras, a gente sempre cantava com partitura, então essa coisa de [imita o ruído de virada de página] principalmente se a virada é rápida, principalmente se o coro pode fazer essa virada mais tranquila, esse barulho não vai fazer parte da performance. Era coisa que a gente sempre falava no ensaio e sempre nas minhas edições mexo um pouco nisso (MORETZSOHN, 2022).

Não obstante, relativamente a elementos interpretativos específicos seus que ele optou por inserir em suas performances, por desejo próprio, ele comentou que não o fez em suas edições, mantendo, assim, exatamente o que o compositor escreveu:

Essa partitura já tem muita informação. Eu tomei **liberdades** como já te falei. Dar uma segurada, colocar uma fermata para ir para outra seção, lembro que fiz isso algumas vezes, pois achei que fosse necessário para o grupo naquele momento fazer daquela forma, então tomei liberdades, mas não acrescentei nada disso na edição, respeitei exatamente o que ele colocou... achei que já tinha bastante informação (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

5.10 Características melódicas: a fluência que as linhas geram

Moretzsohn ressalta um elemento marcante para quem canta as linhas melódicas escritas por Ronaldo: nota-se, nas linhas de qualquer naipe, uma fluência vocal que permite aos cantores desenvolver suas partes sem grandes dificuldades, isto é, uma predominância de graus conjuntos aliada à utilização de saltos moderados e consonantes. O maestro cogita, também, a possibilidade de Ronaldo ter tido algum tipo de influência do repertório contemporâneo de compositores europeus nórdicos. Essa influência resultaria em linhas que remeteriam a melodias inspiradas em características do canto gregoriano, ou seja, com as peculiaridades elencadas acima, uma vez que o canto gregoriano tem a expressão do texto por meio da música (e esta não se sobressaia sobre aquele), como sua natureza primordial:

Ele tem uma linguagem muito própria, muito pessoal, mas é engraçado que quando vejo essas obras e vejo outras... Como essas peças foram

encomendadas por um coro nórdico, ele deve ter escutado este coro cantando obras de outros compositores dessa região, por que eu acho que tem alguma influência nesse sentido, no tipo de escrita. Isso a gente vê muito em música contemporânea de coros europeus nesses festivais da Holanda que eu estava te contando, de ter um diálogo com o canto gregoriano, ter uns certos fraseados que remetem a isso... claro que é uma nova visão, mas **isso faz com que a escrita seja muito fluente pra voz**. Isso é uma característica excelente para o cantor e nem sempre os compositores brasileiros têm essa percepção, essa preocupação um pouco com o nacionalismo de querer fazer ritmos brasileiros que têm o seu valor, seu efeito, têm uma linguagem muito interessante, mas esse tipo de abordagem [do Ronaldo] traz uma fluência para o fraseado que é muito natural no discurso do gregoriano, que é uma coisa de uma liberdade de fraseado dele. Flui pra frente, você cria uma tensão pra frente, então você relaxa... essa maleabilidade... (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso)

5.11 Possíveis influências do canto gregoriano e da formação católica

Observando suas obras, aventei a possibilidade de Ronaldo ter se influenciado pela música católica tradicional, uma vez que ele teve sua formação educacional principalmente em colégios dessa religião. Ronaldo fala sobre essa questão primeiramente afirmando que não houve qualquer influência no seu processo de composição, trazendo apenas uma informação de referência em outra peça sacra sua e como era a estrutura dela:

Não, nenhuma inspiração ou fonte de comparação. Antes, eu havia escrito um *Aleluia*, também para coro *a capella*, em 1985, cuja fonte de inspiração foi o *Aleluia* de Randal Thompson. Nenhuma influência musical: apenas uma obra para coro misto de longa duração (5 minutos), baseada numa única palavra – *Aleluia*, com textura bem polifônica (a minha é uma Fuga) e caráter menos eloquente (e mais intimista) do que os *Aleluias* que geralmente ouvimos. Mas em *Ave Maria* e *Regina Coeli* não houve inspiração nem fonte de relacionamento (MIRANDA, 2022).

Em seguida, falando especificamente sobre como poderia essa formação interferir em seu trabalho como compositor, ele se manifesta dizendo sobre a possibilidade de acontecer inconscientemente: “Aparentemente, não. Mas a gente nunca sabe até quando o inconsciente atua na realidade” (MIRANDA, 2022).

Sem embargo, quando Ronaldo anteriormente descreve seu processo de composição, em especial de sua *Ave Maria*, ele cita por algumas vezes a referência existente de trechos de sua escrita com o gregoriano melismático. Isso me conduz a acreditar que sim, talvez o inconsciente tenha atuado em seu processo composicional, e que, principalmente, minha percepção de que essas peças do século XX têm elementos e referências ao canto tradicional da

igreja católica se confirma. Tendo a confirmação, a escolha por uma interpretação dessas linhas melismáticas, também inspirada na sonoridade do canto gregoriano, ganha embasamento e me permite justificar minha opção interpretativa em convergência com os desígnios do próprio compositor.

Ainda na conversa com Julio, refletimos sobre a questão da religiosidade que poderia estar presente na escrita de Ronaldo. Como se dá a relação com o canto gregoriano que percebemos em suas linhas melódicas? Ele encontra pertinência nessa suposição, ao citar elementos presentes nessas obras específicas, tais como a sonoridade peculiar gerada pela utilização de frases que transparecem liberdade:

Eu não sei assim, eu nunca tive essa conversa com o Ronaldo sobre a questão de religiosidade dele, mas eu posso dizer que essas peças que eu conheci na Europa nessa época que eu frequentava e tinham um caráter religioso, eu vi um diálogo muito próximo com esse estilo de linguagem, reinterpretando, não fazendo o que fizeram no início do século XX que às vezes tem uma coisa de querer retomar a sonoridade muito parecida com a renascença, mas tendo elementos. Mas eu acho que o que você tá falando tem pertinência. Se ele é um cara muito religioso e ouviu muito canto gregoriano, certamente acho que isso transparece na peça, que ele quis trazer um pouco dessa sonoridade em alguns desses momentos. Ele faz um contraste entre frases soltas mais livres e frases mais verticais, mais homofônicas, mais rítmicas... existe esse tipo de recurso composicional de contraste sim... (MORETZSOHN, 2022)

Lischt também concorda com essa opinião. Para ele, saber da formação católica permite vislumbrar a possibilidade de interpretar suas composições não apenas como música pela música, mas de uma música escrita com a intenção de tornar explícito o que o texto está expressando. Especificamente ele cita sua *Regina Coeli*, na qual o ímpeto estabelecido em seus compassos iniciais faz referência direta ao conteúdo implícito nas palavras musicadas:

Então nas duas obras que gravamos do Ronaldo, a gente sente que realmente a fé católica dele tá bem impregnada ali dentro. A gente volta e meia se depara com composições que realmente são apenas composições para concerto, outras que, além de serem composições para concerto, também tem um cunho litúrgico, e aí eu sinto nessas duas obras do Ronaldo que aí existe uma **religiosidade** [...]. No Ronaldo, principalmente no *Regina Coeli*, a gente encontra as duas coisas: a gente encontra aquela coisa da ressurreição aliada a uma coisa feroz, de combate, porque assim é a vida vencendo a morte. E quando você escuta [cantarola os compassos 4 e 5], isso traz de certa forma ou reaviva esse combate de vida e morte (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.12 Sons e palavras: a música a serviço do texto

“E isso é a qualidade de um bom compositor, de estabelecer uma boa relação de texto e música” (MORETZSOHN, 2022). Esse é o pensamento de Julio quando falamos sobre como a música de Ronaldo está intimamente ligada ao texto.

Essa temática, que me é muito cara, guia-me no sentido de vislumbrar tudo o que o compositor utilizou para relacionar as orações aos variados materiais musicais de que ele lançou mão. Como citarei adiante, inúmeros recursos musicais foram conjugados ao texto de modo que a relação de texto e música ficasse intimamente coesa. Ademais, levar em consideração cada diferente elemento musical relacionado ao texto presente na obra fornece ao intérprete a oportunidade de inúmeras escolhas interpretativas com base no que acredita ser mais pertinente.

Marco Aurélio, de forma a exemplificar como Ronaldo relaciona sua música com o texto sobre o qual compõe, novamente cita o trecho inicial de sua *Regina Coeli* em que, por meio de recursos harmônicos e melódicos, o compositor enfatiza o conteúdo textual. Também dá detalhes intrínsecos do início da *Ave Maria*, descrevendo como o compositor, melodicamente, traduz o conteúdo da letra piedosa dessa oração:

No *Regina Coeli*, o *Vivace* dele logo no início, ele escreve lá *con moto*, estou até com as partituras aqui abertas na minha frente para tentar me lembrar de muita coisa, e logo no início do *Regina Coeli*, por exemplo, ele coloca um 12 por 8 [canta o início da peça], ele já joga a intenção da sua harmonia e da sua melodia para **ressaltar as palavras** que são importantes. Rainha do Céu, alegre-te, *laetare*, então isso já faz com que o texto e a música estejam realmente **ligados**. Eu acho que esse é o grande motivo, né? Eu acho que deve ser também o grande pensamento de todo compositor sacro: ressaltar o texto, não simplesmente colocar lá uma harmonia x, y ou z para dizer que é contemporâneo, que é bonito, que é isso e aquilo, mas ter uma relação direta com o texto. *Ave Maria*, por ser uma prece, a gente vê ali logo no início na entrada do soprano uma linha bem piedosa, que sai de uma nota Mi, volta depois para o agudo e termina na nota Mi. Isso já cria uma estabilidade, ou digamos assim, uma atmosfera de oração logo no início, e as outras vozes vão, no caso o contralto, vai fazer uma repetição da mesma frase, e o tenor e o baixo concluem essa primeira seção, vamos colocar assim, entre aspas, “introdutória” (LISCHT, 2022, negrito nosso)

Ele ainda comenta sobre o papel do regente no que diz respeito a “traduzir” aos cantores intenções ou efeitos pretendidos por ele mesmo ou pelo compositor, por meio de imagens. Utilizar esse recurso mostra-se fundamental no processo de construção da performance, uma vez que, a depender do nível de formação dos indivíduos integrantes dos grupos, muitos detalhes concernentes à interpretação não estão explícitos na partitura, necessitando, assim, da transmissão adicional de informações por parte do maestro, de forma não necessariamente relacionada à técnica de regência:

Esse tipo de relação texto música, quando o compositor consegue trazer esse efeito principalmente pra cantores, isso faz muita diferença. **O cantor vive muito da imagem**, a interpretação... **Eu sempre falo isso: mesmo quando essa imagem não tá na música, eu como regente muitas vezes proponho esse tipo de abordagem porque acho que cria uma intimidade, uma vontade de dizer aquele texto de uma maneira mais profunda, mais envolvida** (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.13 Linguagem harmônica: particularidade deste compositor

Um aspecto que se revela unânime aos pesquisadores da obra de Ronaldo Miranda é a utilização da harmonia por parte dele, como revelei em capítulos anteriores. Em sua fala, o próprio compositor apresenta a liberdade que a escrita neotonal fornece a quem escreve, uma vez que

A vantagem da escrita neotonal é a extrema liberdade que oferece ao compositor. Ele pode fazer o que bem entende, em encadeamentos ou acordes isolados, sem as regras da harmonia tradicional e sem ter que explicar racionalmente o que fêz e porque o fêz (MIRANDA, 2022).

A abordagem neotonal dada à harmonia proporciona que, mesmo não havendo uma relação tradicional nos encadeamentos dos acordes, as linhas melódicas de cada naipe se mostrem bastante consonantes entre si, como Marco Aurélio também concorda: “O Ronaldo, ele trabalha harmonicamente as dissonâncias de modo com que a gente não sinta tanto a agressividade da própria dissonância” (LISCHT, 2022).

Julio tem também para si quão complexa é a relação harmônica dentro dessas obras de Ronaldo e, simultaneamente, como essa relação é capaz de trazer beleza às peças: “Uma linguagem harmônica muito característica do Ronaldo, das harmonias que ele usa, existe um nível de complexidade bastante alto, são peças que acho extremamente bonitas” (MORETZSOHN, 2022).

Sobre o que falei acima, no que tange a individualidade e o sentido melódico existente nas linhas de cada um dos naves, Marco Aurélio destrincha o assunto com diversos exemplos e comparações, falando sobre a construção de início, meio e fim presente nas obras do compositor e da peculiaridade de Ronaldo em dar sentido musical a cada uma das linhas que escreve:

Eu não conheço tanto a obra coral do Ronaldo, mas eu sinto que existe uma **linearidade**, que existe uma **fluência** muito grande e, vamos botar assim, início, meio e fim, coisa que, para muitas pessoas, talvez seja uma coisa que define uma boa obra. Não que outras não sejam boas, mas existe alguma coisa que te introduz, que desenvolve e que termina. É o princípio básico da vida: um sujeito nasce, cresce e morre, vamos colocar assim. **Então, dentro desse aspecto, a gente sente que a música dele diz, ela fala.** O que você colocou anteriormente, a gente sente que mesmo **as linhas melódicas separadas têm algo a dizer**, como a música de Bach, por exemplo, você escuta o baixo da Ária da Quarta Corda que é famoso [cantarola o trecho inicial deste baixo] isso tem algo a dizer, não é simplesmente um baixo, não é simplesmente preencher a harmonia, mas faz parte de um todo (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.14 Olhando-se de fora da caixa

Em determinado ponto de nossas interações, falávamos de como vemos a nós mesmos em gravações e vídeos de trabalhos que realizamos com um certo tempo decorrido até hoje. Perceber que se moldar continuamente é um processo natural e necessariamente intrínseco ao nosso ofício é algo perceptível e unânime na narrativa de nós, regentes. Como comentei anteriormente, a flexibilidade necessária ao regente não está apenas na sua capacidade de se moldar às necessidades do grupo, durante o ensaio ou concerto. Ver-se de fora do ambiente de ensaio ou de concerto possibilita ao músico contemplar o que se alcançou durante o processo de preparação, como tem se desenvolvido tecnicamente, se comparar consigo mesmo em outros momentos da carreira, ouvir as músicas com outros ouvidos. Enfim, nos olharmos a nós mesmos de fora do local onde estamos é um exercício benéfico e necessário, quando temos a consciência de que nós devemos ser nosso principal parâmetro. Esse entendimento se reflete na seguinte afirmação do regente dos Canarinhos: “Exato, isso vai **sempre mudar**, a gente vai ficando mais velho e a gente começa a olhar a música de uma outra forma e buscar outros elementos...” (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Julio, utilizando-se de bom humor, transmite em sua narrativa a surpresa ao ver retroativamente sua técnica de regência. De acordo com ele, ela aparenta, em vídeos, estar diferente do que considerava estar no momento em que regia à época e levanta a hipótese da ansiedade para essa divergência gestual. Mais adiante, ainda com uma generosa dose humorística, disserta sobre a diferença de funcionamento cerebral de jovens e idosos:

Eu estava olhando e falei: “Gente, que engraçado, tô achando meu gesto muito vertical nas entradas, nunca fiz um gesto tão alto!” [risos] Mas às vezes você tá ansioso, tem que preparar em pouco tempo aquela peça... Eu mesmo me estranhei, **não me reconheci** [...] Quando a gente é jovem tem muita

testosterona... Eu gosto muito desses estudos do funcionamento do cérebro... nos jovens, o cérebro funciona para decisões rápidas e precisas, para propor uma coisa nova... por isso que o jovem está sempre criando. Já o mais velho, ele perde algumas coisas de neurônio, mas pensa com o cérebro inteiro, então ele tem uma compreensão que é mais ampla, então é uma visão diferente, você perde por um lado, mas ganha pela experiência. São coisas para aceitar bem a velhice! [risos] (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Marco, lembrando atuações anteriores que realizara dessas obras, imagina como seria fazê-las hoje, vários anos após seus primeiros concertos e gravações. Utiliza, pois, a experiência adquirida como base para reconsiderar aspectos de sua interpretação:

Hoje, por exemplo, não teria condições de reger uma obra com os meninos Canarinhos, mas poderia tentar fazer com outro coro... sei lá, talvez algumas coisas eu **faria diferente** como o andamento, talvez recuaria um pouquinho, eu lembro que, na gravação de Dresden, não é uma gravação profissional, era uma gravação com câmera do concerto, pro espaço onde nós estávamos, que era a Catedral de Dresden, algumas coisas ficaram um pouquinho emboladas por conta da acústica da igreja. Talvez eu faria na igreja um pouco mais devagar algumas coisas, mas eu não sei se eu cheguei a uma ideia muito clara do que é a interpretação tanto da *Ave Maria* quanto do *Regina Coeli*, mas eu acho que talvez eu tenha chegado perto do que o compositor gostaria (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.15 Ultrapassando as fronteiras da partitura: liberdades interpretativas?

Ao ouvir o compositor, ficou muito nítido para mim a certeza de que ele tem em relação ao que espera de regentes e coros. Isso se dá, em primeiro lugar, pelo cuidado colocado em pauta por parte dele, um cuidado perceptível em sua forma de escrita: os detalhes de dinâmicas em cada voz, *crescendos* e *diminuendos*, diversas agógicas que conversam com o texto, marcações metronômicas, clareza de escrita e a definição de cada pormenor, que fazem com que, para o compositor, o regente tenha em mãos todas as informações necessárias para fazer soar essas obras assim como aquele definiu enquanto escrevia.

De um lado, há o compositor, que bem sabe o que espera de sua própria obra; do outro, regentes que tendem naturalmente a dar sua contribuição individual. Ronaldo deixa claro, em sua fala, que essas obras não são aleatórias e não permitem improvisação. No entanto, entende que cada regente se sente livre para trazer à música seus próprios *DNAs*. Entretanto, diversos pontos foram levantados pelos maestros em relação a especificidades não inclusas na partitura, que lhes permitiram liberdades para estabelecer peculiaridades de suas próprias interpretações, tornando-as singulares àqueles regentes em especial.

Notei, em suas falas, que a busca da individualidade de suas interpretações vem justamente da exploração desses pequenos detalhes que, muitas vezes, podem até passar despercebido pelo público, mas não ao ouvido de outra pessoa que bem possa conhecer essas peças. Quais detalhes eles trouxeram em suas falas? Dinâmicas foram citadas por algumas razões: para trazer à música um maior apelo retórico relacionado ao texto, para equilibrar o coro, para favorecer a afinação, para estabelecer um vínculo ainda mais estreito com a técnica vocal específica de cada naipe... Articulação também foi destacada como forma de realçar o texto e camadas sonoras entre as vozes, fazendo com que a polifonia fosse assim mais evidenciada.

Não obstante, quiçá o principal ponto destacado pelos regentes se trate da questão relacionada ao tempo. Mas não o tempo de velocidade, de número marcado no metrônomo. O tempo da música. A música para eles tem vida (assim como Marco Aurélio muito belamente traduziu em nascer, crescer e morrer). Ela respira, move-se, precisa do tempo dela para revelar o que ela tem de especial. E onde está esse tempo? Eles nos disseram: entre frases, seções, fermatas, no tempo necessário para o cantor fazer saltos melódicos, no tempo em que as ondas sonoras gentilmente solicitam para que, em conjunto, soem mais ou menos harmônicas... Tempo. Cada regente tem o seu, cada grupo tem o seu, cada música tem o seu.

5.16 Ultrapassando as fronteiras da partitura I: tempo ao tempo

Muitas vezes, como regentes, deparamo-nos com uma partitura em que o compositor coloca ali todos seus desejos e suas intenções. Provavelmente, por essa razão, não haverá espaço para o regente imprimir minimamente sua individualidade. Ronaldo é um exemplo de compositor que dá ao músico, em suas partituras, um rico nível de detalhamento de articulações, dinâmicas e andamentos. Para Ronaldo, ao fornecer ao intérprete esse nível de minúcia, pouca ou nenhuma liberdade interpretativa resta ao músico, sendo que as diferenças entre as interpretações se darão basicamente no maior ou menor nível de elementos musicais evidenciados da partitura:

Não são peças aleatórias nem obras que permitam improvisações. A dinâmica e a agógica são muito **estabelecidas**. Portanto, não há margem para liberdades interpretativas. Um regente pode fazer melhor do que o outro, ou realçar melhor determinados pontos. Apenas isso (MIRANDA, 2022, negrito nosso).

No entanto, detalhes sutis podem dar ao regente a possibilidade de imprimir particularidades de sua interpretação. O regente do Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, ao relembrar a execução dessas obras, observa os tempos que julgou necessário criar entre as seções, espécies de fermatas, que não estavam escritos nas partituras.

Vi que tomei até **mais liberdades do que eu imaginava...** achei graça nisso quando fui ver que às vezes terminando certas seções eu quase que criava uma fermata, uma espera para começar uma nova seção... Mas isso se deu mais no processo de performance do que no processo de preparação... (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Em outro momento, fala da liberdade de condução fraseológica, também relacionada à flexibilidade de tempo que deve haver nela. Para Julio, elementos como a agógica, o tempo que o cantor precisa tecnicamente para realizar saltos e o tempo que se faz necessário para fazer a harmonia inteligível é um trabalho individual de cada grupo, de cada regente e não pode ser considerado algo convencionado:

De qualquer maneira, eu sempre **me sinto bastante livre** para conduzir o fraseado musical, favorecendo os pontos de maior tensão com o fluir e diluição destes momentos e o relaxamento. Também cabe ao regente saber o espaço necessário para realizar certo salto melódico... Ah, essa coisa também de preparação para chegar em um acorde. Muitos regentes às vezes vão de uma harmonia pra outra pulando, sem entender que você precisa chegar em uma harmonia. **O tempo que o coro precisa** pra montar um acorde afinado, nem sempre é o tempo da partitura. Isso existe na construção e cada coro vai ter isso feito de uma certa forma. São situações muito sutis que vão ocorrendo durante a construção da performance. Eu provavelmente não faço um estudo prévio: “Ah, vai ter um salto e vou ter que esperar”, isso vou sentindo à medida que vou **construindo junto com o grupo** a performance (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

5.17 Ultrapassando as fronteiras da partitura II: *dal piano al forte*

Marco Aurélio fala de outro aspecto musical que o permitiu imprimir uma interpretação particular nesse repertório. A despeito do indicado na partitura, o maestro, valendo-se da sua compreensão do que Ronaldo escreveu aliando texto e música, ousou criando uma tensão dinâmica no início da *Ave Maria*. Nela, o compositor reitera a expressão *Ave Maria* por três vezes em *forte*. Marco, porém, na última delas, aumenta a dinâmica, expressando o caráter suplicante deste trecho:

[...] para depois, as três Ave Marias que vêm em seguida, como um apelo a Nossa Senhora [canta o referido trecho] e na terceira, **na minha interpretação**, eu joguei no *fortíssimo*. Ele já pede *forte* logo no início, mas eu fiz um pouco diferente [risos] para realmente ressaltar, “*Ave Maria!*” e chamar a atenção do público que realmente não é só uma obra, uma *Ave Maria* qualquer, mas alguma coisa que é apelativa, que chama, que pede a nossa atenção. Então a música e o texto do Ronaldo estão muito bem relacionados na minha opinião. [...] eu procurei me ater às informações na própria partitura e não saí muito dela não, com exceção desta dinâmica inicial que eu achei bem pertinente fazer uma vez *piano*, outra vez *mezzo forte* e outra vez *fortíssimo* que eu achei que caberia. Tirando isso, eu procurei me ater aos elementos musicais e de interpretação que ele coloca (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.18 Ultrapassando as fronteiras da partitura III: Articulações que se complementam

Lischt abordou em suas performances outro elemento que lhe permitiu interpretar ao seu modo as informações da partitura. Na *Regina Coeli*, ele trabalhou diferentes possibilidades de articulação que julgou pertinente para destacar o texto cantado e para criar coesão entre os naipes:

No caso do *Regina Coeli*, no compasso quinze, onde entra contralto no *Aleluia*, onde tenores e baixos têm [há-há-há-há cantarolado] e o contralto [canta *Aleluia*, *Aleluia* do trecho], eu não fiz o *legato* que ele pediu. Aí eu procurei destacar um pouquinho mais o texto em termos de **articulação** da palavra *Aleluia*, então em vez de cantar [canta *Aleluia* legato] eu fiz [canta *Aleluia* com articulação destacada] que isso dá um caráter um pouco mais percussivo, mais audível da palavra *Aleluia*, já que a gente tem [cantarola novamente a parte dos tenores e baixos do trecho] nos tenores e baixos, para encaixar melhor, eu resolvi fazer um pouco mais articulado. A entrada do soprano a mesma coisa [canta *quia quem meruisti, portare*], **mais fogo debaixo de cada nota** do que simplesmente um legato. Talvez o *legato* que ele tenha pensado ali é em termos de frase, de ideia, mas não de articulação. Isso foi o que eu fiz de diferente do que está na partitura (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.19 Ultrapassando as fronteiras da partitura IV: quais as liberdades que este ouvinte tomaria?

Em que momento a minha individualidade encontra-se em minha performance? Penso que todos esses pontos levantados pelos regentes seriam pertinentes à minha concepção de performance. Todavia, eu tenderia a buscar, inclusive e em primeiro lugar, a fantasia dentro da objetividade existente no específico glossário da teoria musical.

Escalas de tons inteiros e escalas octatônicas são escalas simétricas que me levam a imaginar uma interpretação das linhas escritas sobre esse tipo de material musical, de modo

mais estático, sem vislumbrar arroubos de tempo, de dinâmica ou de fraseado. A polifonia *versus* homofonia presente integralmente em ambas as obras permite criar contrastes e diversidade do ponto de vista de sonoridade (timbres específicos para cada tipo de textura, baseados em referências sonoras condizentes a períodos históricos intrínsecos a essas formas de escrita). As melodias melismáticas escritas sobre modos eclesiásticos, que remetem ao gregoriano, e os intervalos justos escritos simultaneamente proporcionam flexibilidade de agógica e a opção por um timbre mais branco, sem vibratos, buscando as sonoridades dos mosteiros que sempre cultivaram esse tipo de repertório.

Enxergo uma cor para cada um desses elementos, um significado para transformar a aridez desses termos em significado musical. Isso seria mais uma interpretação entre tantas, porém, com a intenção de realçar no texto as diversas cores dadas pelo compositor às diferentes seções musicais.

5.20 Conversando com a partitura: o que ela nos conta?

Ainda em um trabalho reflexivo sobre o que a partitura indica para o regente, destaco o fato de ambos os regentes com quem conversei buscarem, em primeiro lugar, extrair o máximo de informações que o compositor notou e transportá-las para a performance.

Moretzsohn conta-nos da importância de ter como base as propostas do compositor, buscando, na partitura, a essência da interpretação. Ainda, segundo ele, o regente deve ser um facilitador, isto é, ser o agente que capta as informações presentes na pauta, apreende os desejos do compositor, compreende o discurso e o fluxo musical e, por fim, joga luz a todos esses elementos de forma a valorizar as ideias presentes naquela música:

Eu tinha uma clareza das seções e eu tentava construir a partir do que ele propunha e **nem sempre respeitando exatamente** o que ele propunha. Eu não tenho uma memória muito clara, mas geralmente busco na própria música. É o que falo com meus alunos, você precisa tentar entender que recurso o compositor utilizou pra destacar um certo pensamento musical e você tenta trazer isso pra luz. Se você faz uma coisa muito contrária, aquilo que o compositor propôs você apaga, você está dificultando a obra de ter clareza, **iluminar o que ele propôs**. Basicamente o que me lembro era entender o fraseado que ele estava propondo, entender o que ele estava reforçando em termos de discurso musical e trazer isso pra luz, e claro que isso também vem também da minha personalidade. A gente nunca é isento de trazer um pouco da personalidade da gente pra performance (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

A favor dessa perspectiva, Lischit corrobora-a, declarando que, no seu processo, ele busca compreender o intuito do compositor e encontrar, pelas indicações da partitura, as informações que deverão ser destacadas e, por consequência, gerar interesse em quem canta e em quem ouve:

A gente tem que buscar onde é que tá o fio da meada, a gente que tem que tentar adivinhar mais ou menos **qual é o curso pensado pelo próprio compositor** em escrever determinado trecho e tentar ressaltar daí. Eu acho que a importância é isso: Qual é o elemento mais importante que deve sobressair? E isso a partitura vai te dizer. Mas será que realmente é uma intenção do compositor? Pode ser ou não ser e a partir daí você buscar sua interpretação.

Nesse aspecto, eu tentei ressaltar algumas coisas que são importantes tanto na *Regina Coeli* como na *Ave Maria*, para que chamasse a atenção de quem tá ouvindo, não só dos cantores. Eu acho que talvez tenha conseguido, mas não saberia te dizer agora, como há muito tempo já não ouço mais as gravações, quais seriam esses aspectos, mas sempre temos aspectos a ressaltar dentro de uma obra (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Julio, ainda a respeito das informações que a partitura é capaz de oferecer ao regente, ressalta a característica de o Ronaldo fornecer o máximo de indicações em sua obra, apontando que, por essa razão, o compositor tem plena consciência do que pretende ouvir de sua obra quando cantada. Não obstante, salienta que o regente precisa ter um olhar crítico sobre o que analisará antes de ensaiar e reger, isto é, ter um conhecimento técnico que vá para além do limite da regência, abordando, por exemplo, o pleno entendimento da prática do canto, que o fará reconsiderar e readequar passagens que, por ventura, o compositor pode não ter levado em consideração ao escrever sua música.

O próprio Ronaldo já traz **muita informação de dinâmicas, de andamentos...** então só o fato de você querer atender a toda essa demanda de informação que ele pede já exige bastante, é como se ele tivesse uma performance muito clara do que ele pretendia com a obra. Nem sempre isso é bom [risos]. Nem sempre o compositor, por melhor que ele seja, isso a maturidade às vezes faz com que a gente tenha liberdade de falar coisas assim, mas nem sempre o que o compositor propõe como andamento, dinâmica é o que vai funcionar melhor na peça. Se ele coloca um *forte* no grave muitas vezes o coro vai pesar, a afinação vai cair... então **você tem que relativizar certas coisas** que o compositor fala ou que ele propõe. Você às vezes tenta interpretar o tipo de efeito ou o que ele quer em termos de fraseado, de declamação... é claro que eu sempre procuro respeitar, mas também me dou o **direito de reinterpretar** certas informações. Quando você ouvir a gravação, você vai ver que muitas vezes ele propõe uma dinâmica que eu não faço exatamente igual, ou ele não propõe uma sustentação entre uma seção e outra... tem uma coisa que eu falo também que quando a gente vai ficando mais maduro, você conhece melhor do funcionamento das vozes. Essa peça

tem saltos muitos amplos e as vezes você precisa **dar o tempo** que o cantor precisa para preparar aquele salto. E são tempos diferentes. Se você tem um tenor ou um soprano, geralmente eles realizam este salto com uma certa velocidade. Se você é um *mezzo*, contralto ou um barítono, esse tempo já um pouco mais lento, mas isso é tudo muito sutil, então esse fluir do fraseado ele acontece um pouco na sua mão, mas não existe uma receita que diz foi isso que eu fiz ou que eu pensei, inclusive porque **muda de grupo para grupo**. Isso vai ser construído naquele momento com aquele grupo, daquele jeito e você acaba construindo uma performance daquela forma (MORETZSOHN, 2022, negrito nosso).

Marco Aurélio, por sua vez, não se baseando em nenhuma referência exterior, busca trazer para os cantores o prazer de cantar, transmitir ao público o significado daquela obra e iluminar os principais aspectos musicais ali presentes com ênfase no texto cantado, evitando, por consequência, uma interpretação automatizada e isenta de humanidade.

Como eu não conhecia as obras, eu procurei por mim mesmo buscar uma interpretação que fosse **aprazível** para os cantores. Primeiramente, que fosse inteligível para plateia e que buscasse os elementos não só harmônicos, mas principalmente de texto e interpretação. Então assim, é afundar a cabeça na partitura mesmo e tentar descobrir onde é que estão essas particularidades, onde é que estão esses elementos que fazem com que a obra seja entendida, senão vira apenas uma execução mecânica de notas e isso não leva ninguém a lugar nenhum. E as pessoas vão dizer: “Isso aí que é uma *Ave Maria*, isso aí que é um *Regina Coeli*?” não é por aí... É muito mais complexo do que a gente imagina, não é simplesmente como colocar lá no grupo e dizer assim: “Vamos solfejar e vamos cantar”. Não, como regente coral você sabe disso, a gente tem que **buscar o algo a mais**, e esse algo a mais é enfiar a cabeça na partitura, descobrir, pode não ser a melhor interpretação, mas a gente tenta... [risos] (LISCHT, 2022, negrito nosso).

5.21 Contribuição individual: razões pelas quais damos vozes a essas obras

Por fim, tratamos de uma questão bastante particular, em que os regentes foram confrontados a refletir sobre eles mesmos e sobre o legado criado a partir de suas interpretações dessas obras de Ronaldo.

Marco Aurélio, a princípio, evidencia o fato de destacar elementos musicais presentes na partitura, fato que teria a intenção de construir uma interpretação que fosse tecnicamente muito bem executada:

Isso é uma pergunta subjetiva, mas não saberia dizer qual seria a minha contribuição. Mas, em relação à interpretação, talvez tenha sido essa minha contribuição para a obra: fazer com que ela tivesse um destaque em termos de dinâmica de articulação. Talvez seja isso (LISCHT, 2022).

Mais à frente, falando sobre a subjetividade intrínseca a cada regente, ele cita Harnoncourt, ao afirmar que a criação de uma rede que conecta regente, cantores e público por meio de uma música que deleita a todos os componentes dessa trama é um caminho possível para o que poderíamos considerar uma boa performance:

Você vai fazer a obra de uma forma, eu faço de outra, um terceiro vai fazer de uma outra forma, mas que essa forma seja, digamos, capaz de prender a atenção dos cantores e que prenda a atenção da plateia. Aí sim, aí eu acho que essa é a boa interpretação. O Harnoncourt fala muito disso, não existe a interpretação perfeita, existe aquela que te apraz. A gente não consegue agradar a gregos e troianos, isso é fato histórico, mas se ela te apraz e apraz os seus cantores, então vocês estão passando energia, estamos passando energia para plateia e a plateia vai sentir isso e vai receber isso com muito carinho (LISCHT, 2022, negrito nosso).

Julio tem para si que o empenho do músico em se dedicar à música e fazê-la ser executada da forma mais digna e honesta possível é a maior contribuição individual que um artista pode dar a uma obra.

Acho que todo artista que interpreta uma obra **traz seu olhar** e isso é uma contribuição. **O meu esforço de querer fazer o melhor com a obra, ali já está minha contribuição**, mas percebo que eu não tenha feito uma coisa muito diferente daquilo que o Ronaldo propôs, a não ser uma leitura minha que vai ter meu *DNA* nesse sentido (MORETZSOHN, 2022).

5.22 Discussão IV

Os regentes, em contraponto em trechos específicos com o compositor, trouxeram minúcias dos seus processos de concepção e construção da interpretação. Iniciando com o histórico dessa composição pela voz do próprio Ronaldo, que descreveu o contexto da encomenda, segui explorando acerca das particularidades de cada coral pelas vozes de seus regentes. As narrativas nos revelaram informações da diferença entre os perfis dos grupos, o que os tornam especiais pelas suas individualidades, quando temos em paralelo um grupo profissional adulto e um de formação musical de crianças e adolescentes, com experiências diferentes e um mesmo propósito do ponto de vista musical.

Conversamos a respeito de como essas obras específicas chegaram às mãos do regente e constatei que cada um de nós teve uma ocasião específica para isso: a mim, chegou por uma necessidade de conhecer para estudar; para Marco Aurélio, por indicação, pois objetivava levar a música coral brasileira para ser apresentada em terras estrangeiras em concertos; Julio (muito

provavelmente, segundo ele próprio) ganhou de presente do próprio compositor, sem ter a intenção de apresentá-las ainda naquele momento especificamente.

Sobre o estudo de cada regente, as narrativas apresentaram como a individualidade de cada regente também se faz presente nesse processo. Em consonância com minhas perspectivas, ambos os regentes mostraram a importância do olhar analítico para as obras, especialmente no que se refere a mapear seções, compreender intenções do compositor e prever aspectos técnicos vocais anteriormente aos ensaios. Acerca das influências que podem ocorrer na performance de cada regente, identifiquei que ela pode acontecer de diferentes maneiras, desde o contato com músicos que podem ser referências na música, por meio do que apreendemos em cursos de formação em contato com professores e colegas de estudo e também ao ouvir e conhecer interpretações de outros regentes.

No que concerne aos ensaios, ratifiquei que as individualidades dos grupos conduzem a estratégias de ensaio específicas para cada um deles, uma vez que, no caso dos regentes com quem conversei, cada coral tem uma realidade, experiência e propósitos distintos. Essa diversidade faz com que seus regentes trabalhem de formas distintas entre eles. Nesse caso, o processo de ensaio se mostrou especial e singular, quando se tinha como objetivo principal a execução do mesmo repertório pelos coros. Ainda sobre o papel do regente, observei que ele deve ter para si a incumbência de jogar luz especialmente sobre elementos musicais que julga ter importância do ponto de vista do texto. A organicidade com que conduz o fraseado, a transição entre seções, o conhecimento específico de técnica vocal e a transmissão da compreensão das obras por meio de palavras ou imagens foram pontos unanimemente importantes para os regentes com os quais conversei.

Ronaldo frisou a questão de seus manuscritos e de sua preferência por eles, tendo em vista uma maior fidelidade à obra, pelo fato de haver uma menor probabilidade de erros de notas quando comparado a partituras editadas por terceiros. Sobre esse tema em específico, Julio me contou que, ao editar partituras manuscritas, ele busca sempre, além de manter a fidelidade ao que já está posto no papel pelo compositor, encontrar uma diagramação que favoreça a performance e o conforto dos cantores, especialmente em relação a viradas de páginas em momentos mais propícios.

Do ponto de vista melódico, ambos os regentes destacaram a particularidade de Ronaldo, ao escrever linhas fluentes vocais, o que pode ser consequência de uma possível influência do canto gregoriano – baseado sobre graus conjuntos, poucos saltos e favorecendo a acentuação métrica do texto – sobre o compositor. Sobre esse tópico, o compositor não confirmou que se utiliza dessa influência conscientemente, mas se referiu aos melismas usados

em suas obras e como se relacionam àquele tipo de repertório, além do fato de o compositor estabelecer muito eficazmente uma relação entre texto e música, próprio de quem sabe muito bem o significado e a acepção das palavras que está musicando.

Os regentes refletiram, também, sobre como se enxergam em momentos passados de suas carreiras. Essa visão englobou aspectos concernentes desde a técnica de regência até a concepção da interpretação, que pode ser alterada devido ao conhecimento obtido com experiências anteriores.

Falamos brevemente sobre como se dão as liberdades interpretativas durante a construção da performance. Alguns pontos principais foram abordados pelos maestros: questões de tempo e de agógica, de dinâmica e de articulação foram levantadas sempre com o objetivo de respeitar o fluxo de ar dos cantores e de tempo da harmonia, para evidenciar aspectos retóricos do texto e para mostrar detalhes de textura, respectivamente, a despeito do grande número de informações referentes a esses mesmos aspectos já presentes na música definidos pelo compositor.

Por fim, ambos os regentes têm para si que suas contribuições individuais, ao conduzir essas obras, estão intimamente ligadas ao fazer musical, a bem interpretar as peças e trazer suas individualidades por meio das performances das músicas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta dissertação, elenquei trabalhos sobre Ronaldo Miranda, reunindo referências acerca das características composicionais do compositor e trazendo teóricos da música do século XX que me guiassem com elementos – especialmente harmônicos – de sua obra. Rememorando sua formação de forma cronológica e resumindo e ilustrando seus diferentes períodos composicionais que sempre se relacionaram com diferentes períodos e fases de sua vida, pude entender como se deu a evolução de Ronaldo como compositor e analisar de modo assertivo as obras estudadas.

Constatee em sua *Ave Maria* e *Regina Coeli* peculiaridades do compositor, tais como o fato de suas melodias serem construídas basicamente sobre graus conjuntos ou com pequenos saltos, além do uso recorrente de contraste entre partes homofônicas e polifônicas. Miranda ainda emprega um conjunto de diversas espécies de escalas, distribuídas geralmente em diferentes seções das obras, como os modos eclesiásticos e escalas simétricas, como as de tons inteiros e octatônica. A questão dos centros tonais, além de recorrente, também é muito particular nas músicas estudadas.

Harmonicamente, lida-se principalmente com o encadeamento de acordes de maneira não tradicional e não funcional, explicado por meio da Teoria Neo-riemanniana, além das relações mediânticas, acordes quartais e por quintas e *clusters* vindos de estruturas escalares de tons inteiros ou octatônicas.

Sobre a prosódia, observei como Ronaldo faz com que a rítmica da música se acomode ao texto. Esse fato foi ilustrado pelas inúmeras mudanças de fórmula de compasso no decorrer das obras, encaixando os acentos métricos musicais nas sílabas tônicas das orações e o uso de figuras relativamente mais longas em sílabas mais fortes.

Dentro das narrativas que trago neste trabalho, o compositor falou em primeiro lugar. Iniciando sua fala sobre sua *Ave Maria*, explicou o uso de melisma que remete ao canto gregoriano, como constatee anteriormente, o contraste, estruturas imitativas, repetição e variação e a relação de dinâmica e texto. Em *Regina Coeli*, enfatizou os detalhes de articulação, efeito pictórico, o uso de quintas paralelas, textura de melodia acompanhada e pontilhismo, o recurso solístico, de polifonia e o propósito de não escrever uma obra com o centro tonal claro.

Os regentes trouxeram detalhes dos seus processos de concepção e construção da interpretação. As narrativas revelaram-nos informações da diferença entre os perfis dos grupos e como essas diferenças revelam-se no processo de preparação dos grupos.

Conversamos a respeito de como essas obras específicas chegaram às mãos do regente. Nesse caso, constatei que cada um de nós teve uma ocasião específica para isso.

Evidenciei a individualidade do estudo de cada maestro e verifiquei a importância do olhar analítico para as obras, especialmente no que se refere a mapear seções, compreender intenções do compositor e prever aspectos técnicos vocais anteriormente aos ensaios. Identifiquei que influências podem ocorrer na performance de cada regente e que elas podem acontecer de diferentes maneiras, desde o contato com músicos, por meio de cursos de formação, e ao ouvir e conhecer interpretações de outros regentes.

No que concerne aos ensaios, ratifiquei que as individualidades dos grupos conduzem a estratégias de ensaio. Nesse caso, o processo de ensaio se mostrou especial e singular quando se tinha como objetivo principal a execução do mesmo repertório pelos coros, cabendo ao regente iluminar elementos musicais importantes do ponto de vista do textual e no que se refere à frase, às transições e à técnica vocal.

Ronaldo falou de seus manuscritos e de sua preferência por eles, tendo em vista uma maior fidelidade à obra. Julio diz que, ao editar partituras manuscritas, ele busca sempre, por sua vez, encontrar uma diagramação que favoreça a performance e o conforto dos cantores, mantendo tudo o que o compositor desejou em seu manuscrito.

Ambos os regentes destacaram a particularidade de Ronaldo, ao escrever linhas fluentes vocais, o que pode ser consequência de uma possível influência do canto gregoriano sobre o compositor, apesar de o compositor não confirmar que empregue essa influência conscientemente.

Os regentes refletiram também sobre como se enxergam em momentos passados de suas carreiras. Essa visão englobou aspectos concernentes desde a técnica de regência até a concepção da interpretação, que pode ser alterada devido ao conhecimento obtido com experiências anteriores.

Acerca das liberdades interpretativas, levantamos temas como tempo, agógica, dinâmica e articulação e como, por meio desses aspectos musicais, podemos evidenciar a retórica do texto a despeito do grande número de informações referentes aos mesmos elementos já presentes na música, definidos pelo compositor.

Por fim, ambos os regentes têm para si que suas contribuições individuais, ao conduzir essas obras, estão intimamente ligadas ao fazer musical, a bem interpretar as peças e trazer suas individualidades por meio das performances das músicas.

REFERÊNCIAS

ALASTRUEY, G. **Tratado de la Virgen Santísima**. 4. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.

ÁVILA, G. A. **O Processo Motor na *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda**. 2007. Dissertação de mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DUARTE, V. M. **Ronaldo Miranda's solo and four-hand piano works: the evolution of language towards musical eclecticism**. 2002. Tese de doutorado - The University of Arizona, Tucson, 2002.

GIARETTA, E. **As peculiaridades na escrita pianística de Ronaldo Miranda: sugestões interpretativas e técnico-musicais**. 2013. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

KOSTKA, S.; SANTA, M. **Materials and techniques of post-tonal music**. 5. ed. Nova Iorque: Routledge, 2018.

LISCHT, M. A. **Entrevista concedida a Diego Muniz Costa**. São Paulo, 2022.

LOPES, M. R. B. **Temas gregorianos em quatro obras orquestrais entre os séculos XIX e XX**. 2006. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MIRANDA, R. **O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra**. 1987. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

_____. **Entrevista concedida a Diego Muniz Costa**. São Paulo, 2022.

MOREIRA, A.; BARROS, D. P.; OGATA, D. M. Aspectos da Teoria Neo-riemanniana. In: **XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Vitória, 2015.

MORETZSOHN, J. **Entrevista concedida a Diego Muniz Costa**. São Paulo, 2022.

NOSSA SENHORA: curso médio de ensino mariano. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1947.

PEIXOTO, V. (org.) **Ronaldo Miranda: Catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2018.

PERSICHETTI, V. **Armonia del siglo XX**. Madrid: Real musical, 1985.

PIRES-MOTA, G. **The Songs for Voice and Piano by Ronaldo Miranda: Music, Poetry, Performance, and Phonetic Transcription**. 2010. Tese de doutorado – The Florida State University, Florida, 2010.

ROSCHINI, G. M. **Dizionario di Mariologia**. Roma: Editrice Studium, 1961.

SCHOENBERG, A. **Funções estruturais da harmonia**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SÃO THIAGO, A. P. P. **Construção de uma interpretação do Concertino para piano e orquestra de cordas de Ronaldo Miranda: relato de uma experiência.** 2009. Dissertação de mestrado - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SOARES, C. C. A linguagem pianística de Ronaldo Miranda. **Revista Modus**, Belo Horizonte, nº 11, p. 41-63, nov. 2012.

_____ **A obra para piano solo de Ronaldo Miranda: análise sobre a linguagem musical utilizada e suas implicações para a interpretação.** 2001. Dissertação de mestrado - Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2001.

STRAUS, J. **Introdução à teoria pós-tonal.** Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora da UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

UMBELINO, L. M. **Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão: uma abordagem interpretativa.** 2012. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VIEIRA, C. E S. **Tradition and experimentation in the choral music by Ronaldo Miranda on texts by Fernando Pessoa.** 2016. Tese de doutorado - The University of Alabama, Tuscaloosa, 2016.

VIEIRA, M. P. **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras.** 2010. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

APÊNDICES

Apêndice A – Transcrição da entrevista com Ronaldo Miranda

Apêndice B – Transcrição da entrevista com Julio Moretzsohn

Apêndice C – Transcrição da entrevista com Marco Aurélio Lischt

Apêndice A

Entrevista Ronaldo Miranda - Compositor

1. Por que escolheu estes textos especificamente para serem musicados além do fato do grupo para o qual as obras terem sido escritas terem tido preferência em cantar algum texto latino?

Os textos das duas obras corais sacras – Ave Maria e Regina Coeli – foram escolhidos pelo maestro sueco Erik Westberg. Por sugestão do regente carioca Carlos Alberto Figueiredo, ele me encomendou essas duas peças para a turnê brasileira que realizou em 1994 com o seu coro Erik Westberg's Vokalensemble. A estreia foi no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Erik fez questão de escolher ele mesmo os textos, porque queria obras sacras em latim. Fez outras encomendas, nesse sentido, a compositores não brasileiros.

2. Houve alguma inspiração para estas obras (outro compositor/outras obras/outras obras suas vocais ou instrumentais...)? Elas se relacionam com outras obras suas?

Não, nenhuma inspiração ou fonte de comparação. Antes, eu havia escrito um Aleluia, também para coro a cappella, em 1985, cuja fonte de inspiração foi o Aleluia de Randal Thompson. Nenhuma influência musical: apenas uma obra para coro misto de longa duração (5 minutos), baseada numa única palavra – Aleluia, com textura bem polifônica (a minha é uma Fuga) e caráter menos eloquente (e mais intimista) do que os Aleluias que geralmente ouvimos.

Mas em Ave Maria e Regina Coeli não houve inspiração nem fonte de relacionamento.

3. Sua formação católica teve alguma influência na composição destas obras?

Aparentemente, não. Mas a gente nunca sabe até quando o inconsciente atua na realidade.

4. Você já tinha em mente como se desenvolveria a composição das obras, onde cada material (harmônico, contrapontístico, escalar, fraseológico, textura, ritmo...) seria posto na pauta ou as ideias composicionais aconteceram durante o processo?

As ideias composicionais aconteceram durante o processo de criação.

5. Em algum trecho das obras buscou relação do texto com a música (forma, escalas, harmonia, imitações, dinâmicas, texturas...)? Se sim, onde?

Sempre busco a relação do texto com a música. O tempo todo.

6. Como e através do que criou os contrastes e pontos culminantes das peças?

Sem resposta. Ver a minha descrição do processo criativo dessas obras.

7. Ao ouvir as obras prontas (em gravações ou ao vivo), sentiu que algo das composições poderia ter sido diferente ou modificado?

Não. As obras - em execuções ao vivo ou gravadas - corresponderam totalmente à minha expectativa.

8. Como se deu a escolha dos materiais musicais para as diferentes partes das obras (escolha das escalas, harmonia, vozes principais, texturas, ritmos...)?

Sem resposta. Ver a minha descrição do processo criativo dessas obras.

9. Conhecendo sua característica neotonal, a utilização de relações mediânticas, a utilização de acordes por quarta e quinta e acordes formados a partir das escalas de tons inteiros e octatônicas, qual a importância e utilização da harmonia especificamente nestas obras? Ela se relaciona de alguma forma com o timbre?

Sem resposta. Ver a minha descrição do processo criativo dessas obras.

10. Você tinha alguma sonoridade ideal de coro em mente para estas obras? Ela poderia determinar a textura e timbres?

Sem resposta. Ver a minha descrição do processo criativo dessas obras.

11. No processo de gravação dos CD's existentes (Liberdade, Originals), de suas obras corais, houve alguma colaboração mútua entre compositor e intérprete para o resultado final?

Não fui chamado pelos regentes que gravaram essas peças para participar do processo de gravação. Nem me enviaram qualquer prova sonora. As obras foram gravadas pelo Coral Canto em Canto, Erik Westberg's Vokalemsemble (apenas Regina Coeli) e Os Canarinhos de Petrópolis.

Ao vivo, houve uma esplêndida execução das duas obras pelo Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, sob a regência de Julio Moretzsohn, em agosto de 2008, na Sala Cecília Meireles. O Coro Sinfônico do Rio de Janeiro era o conjunto vocal Calíope aumentado e se apresentava com a Orquestra Sinfônica Brasileira. No mesmo concerto, o Coro Sinfônico, preparado por Julio, cantou minha Missa Brevis (o sagrado e o profano em celebração da Capela Real), com a OSB regida por Henrique Morelenbaum.

12. Algo referente à interpretação por parte dos coros e regentes te chamou a atenção tanto em relação ao que estava escrito na partitura (deixar clara a intenção que o compositor explicitou

na partitura através destaques dados a determinados naipes, dinâmicas, agógicas...) quanto ao não escrito e livremente interpretado pelos regentes?

Não, não houve nada que tenha me chamado a atenção.

13. Até que ponto o regente pode ter liberdade interpretativa nestas obras? Se ele puder, em que aspectos estas liberdades poderiam ser tomadas?

Não são peças aleatórias nem obras que permitam improvisações. A dinâmica e a agógia são muito estabelecidas. Portanto, não há margem para liberdades interpretativas. Um regente pode fazer melhor do que o outro, ou realçar melhor determinados pontos. Apenas isso.

14. A utilização das partituras manuscritas tem alguma razão? Ela pode ter alguma vantagem em relação à editada no que diz respeito à transmissão de ideias entre compositor e intérprete?

Tal como outros compositores da minha geração – Almeida Prado (pouco mais velho) ou Ernani Aguiar (pouco mais novo) – não utilizo o computador. Minhas obras são manuscritas. A vantagem da partitura manuscrita é a fidelidade à obra. Todos nós, humanos, erramos. Mas o compositor erra menos do que o copista ou digitador. Muitos intérpretes mandam digitar, à minha revelia, as minhas obras. E já encontrei equívocos tremendos em obras para piano, por exemplo, por alunos que se apresentaram em cursos de férias. A partitura por eles executada continha mais erros do que acertos. As obras ficavam irreconhecíveis. Muitos ou poucos erros sempre pesam contra aquilo que o compositor escreveu. Poucos conhecem as obras e pensam que aquilo que foi tocado é o que foi escrito.

Almeida Prado escreveu cerca de 600 obras. Eu estou por volta de 150. Ele não tinha tempo e eu não tenho tempo para revisar tudo o que chega às minhas mãos, em termos de peças minhas digitadas. Então, prefiro autorizar a execução através dos meus originais manuscritos.

No caso de Ave Maria e Regina Coeli, tive a sorte de terem sido copiadas em computador por músico do quilate de Julio Moretzsohn. Mas até ele cometeu alguns errinhos na digitação da parte coral da Missa Brevis. Somos humanos. E o copista que é músico, muitas vezes compõe inconscientemente ao digitar. Ele vê e ouve outra coisa. Acaba digitando o que pensa que é...

15. Vou tentar falar aqui sobre as duas obras abordadas.

O mais importante, na composição de Ave Maria e Regina Coeli, foi a questão Polifonia versus Homofonia, ou seja tratamento vocal polifônico ou tratamento vocal homofônico.

Ambos podem (e devem) conviver numa mesma obra, mas em geral um dos dois prevalece.

Ave Maria é predominantemente polifônica, enquanto Regina Coeli é predominantemente homofônica.

A primeira frase de Ave Maria - apenas com as palavras “Ave Maria “enunciadas nos sopranos e repetidas nos contraltos - já ressalta a sua identificação com o canto gregoriano melismático (aquele que usa várias notas para uma mesma sílaba).

No compasso 4, a textura passa a ser homofônica, mas no compasso 17 retorna o processo polifônico e a utilização do gregoriano melismático, com entradas progressivas nos baixos, contraltos e sopranos, que cantam “Benedicta tu in mulieribus”.

O desfecho é homofônico mas já no compasso 25 volta a polifonia e o gregoriano melismático, com entradas progressivas (como um fugato - tônica, dominante, tônica, dominante), na seguinte ordem : baixos, tenores, contraltos e sopranos. Progressivamente, cada um dos naipes canta : “Et benedictus fructus ventris”. Homofonicamente, o trecho se conclui com “Ventris tui Jesu”.

Como todo processo musical em geral é feito de repetição e variação (isto é, unidade e variedade), repito “Fructus ventris tui Jesu” utilizando a técnica pontilhista no compasso 33. A frase é decomposta : cada palavra de duas sílabas é emitida por um naipe, do grave para o agudo : baixos, tenores, contraltos, sopranos. Em seguida as vozes femininas formam um cluster (por tons inteiros), enquanto tenores e baixos repetem a frase em uníssono sem rupturas pontilhistas. A última palavra – Jesu – é cantada por todos.

O compasso 36 (Santa Maria) representa uma reexposição do que foi cantado homofonicamente no compasso 4 (Ave Maria).

No compasso 41, começa novo trecho polifônico com o texto “Ora pro nobis”. As entradas são nos baixos, nos contraltos e nos sopranos. A finalização é homofônica.

A partir do compasso 49, temos nova polifonia,. A frase “Nunc et in hora” é cantada progressivamente nos contraltos, tenores, contraltos (de novo) e sopranos. O desfecho, com as palavras “mortis nostrae”, é cantado homofonicamente em fortíssimo por todo o coro, com repetição (compassos 53 e 54). No compasso 55, apenas os sopranos declinam melismaticamente a palavra final “Amem”. É uma espécie de preparação para a Coda, que começa no compasso 57. A partir daí, parte dos contraltos e parte dos tenores cantam em uníssono uma melodia melismática baseada na escala de tons inteiros. Apenas a palavra “Amém”. O mesmo procedimento (com modificações melódicas) ocorre a partir do compasso 58 em parte dos sopranos e parte dos contraltos. Essa Coda é feita sobre um pedal de “mi”, pseudo dominante dessa obra neo-tonal, que transcorre num pólo de lá menor. Ao final, compasso 60, é usada a terminação da terceira picarda (Lá Maior).

A obra Regina Coeli começa em textura completamente homofônica. As articulações são conjuntas, com raríssimas exceções. No compasso 8, a palavra “Aleluia” se desdobra, a partir da sílaba **ia** final em **há, há, há, há, há, há, há**, etc. Sopranos e contraltos cantam uma série de quintas seguidas. O efeito é burlesco e pictórico, procurando realçar o clima de alegria que o texto sugere : “Regina coeli, laetare, laetare, Aleluia”.

Além da sugestão pictórica, a intenção de fazer as quintas seguidas é justamente contrariar a regra da harmonia clássica que não as permite, sob o pretexto de que são difíceis de afinar para o coro. O que não é verdade, pois nenhum dos intérpretes teve ali esse tipo de dificuldade. Uma ligação nos baixos (compasso 13) conduz ao compasso 14, onde se estabelece um painel

construído com a repetição da sílaba “há”, misturada com a palavra Aleluia. Em cima desse pano de fundo, tal como uma melodia acompanhada, é cantada a frase “Quia quem meruisti, portare” pelos sopranos. Pouco depois os baixos solam a melodia com o mesmo texto.

No compasso 25, todo o coro canta, numa linha descendente a palavra “Ressurrexit”, homofonicamente, com articulação conjunta em semínimas pontuadas.

A seguir, em dois compassos, contraltos e sopranos decompõem pontilhisticamente as palavras “Ressurrexit sicut dixit”.

Sopranos anunciam o “Ora pro nobis Deum” no compasso 30.

Um soprano solista repete no compasso 32 o “Ora pro nobis Deum”, acrescentando a palavra “Aleluia”. O coro todo homofonicamente canta “Ora pro nobis Deum” nos compassos 35 e 36.

Anacrusticamente, começam entradas polifônicas da palavra Aleluia no compasso 37, em todos os naipes, do grave para o agudo, com divisi nos sopranos.

A conclusão é em textura homofônica, como ocorre em quase toda a peça. O coro repete a palavra Aleluia até o compasso 42 (final), terminando num acorde de Mi Maior uma obra cujo polo tonal não é claro, propositalmente.

A vantagem da escrita neo-tonal é a extrema liberdade que oferece ao compositor. Ele pode fazer o que bem entende, em encadeamentos ou acordes isolados, sem as regras da harmonia tradicional e sem ter que explicar racionalmente o que fêz e porque o fêz.

Apêndice B

Entrevista Julio Moretzsohn – Coro Calíope / Sinfônico do Rio de Janeiro

A primeira questão diz respeito ao porquê da escolha dessas obras. Por que as escolheu para ensaiar e fazer com seu coro?

A primeira coisa que temos que entender é que o Calíope era um coro que eu criei em 1993... quer dizer, o concerto que a gente realizou foi em 2008 com essas obras. E esse grupo foi, enfim, tendo uma história muito de êxito... ele foi formado muito por cantores com experiência profissional, por pessoal já formado em canto a maioria, alguns não são formados em canto, mas muitos, inclusive, acho que quase metade coro, é composta de regentes corais, de maestros. E quando chegou em 2003, não lembro exatamente, por conta da história do grupo, das gravações de CD e da gente ter sido premiado, enfim, a gente começou a ser convidado pelas orquestras do Rio a formar um coro um pouco maior para realizar obras com orquestra. Então eu criei o que a gente denominou na época e ficou por muitos anos chamado Coro Sinfônico do Rio de Janeiro. Esse coro, o próprio Calíope depois de uma certa época, mas mais o Coro Sinfônico que o Calíope (o Calíope tinha um núcleo mais ou menos fixo, uns 18, entre 16 e 20 pessoas e quando a gente ia fazer o coro sinfônico a gente convidava cantores) então desde 2003 a gente foi convidando gente para fazer a 9ª Sinfonia, o Réquiem de Mozart, várias missas de Mozart enfim, várias obras tanto com a Petrobras Sinfônica quanto com a Sinfônica Brasileira. Esse concerto foi em 2008 e a gente funcionava um pouco a partir do convite ou de produtores culturais ou de salas de concerto. Esse concerto foi feito em 2008 por ocasião dos 200 anos da chegada da família real aqui no Rio de Janeiro e eles encomendaram ao Ronaldo Miranda uma missa comemorativa pra fazer junto com a OSB. Esse concerto eu preparei o coro porque normalmente quando era com coro e orquestra eu era o maestro preparador do coro e foi regido pelo Henrique Morelembaum. A série até se chamava Ciclo Música para a Família Real. E como a gente ia fazer essa missa e essa missa não tomava o concerto inteiro, o João Guilherme Ripper, que era o diretor da sala, falou: “você não quer fazer duas peças sacras do Ronaldo? Você regendo no mesmo concerto, assim a gente complementa, eles fizeram mais alguma obra instrumental antes também...”, então a gente se preparou para fazer esse concerto nessa situação. Como aconteceu? A gente marcava em torno de uns 10 ensaios, convidava as pessoas, distribuía o material e a gente tinha um pianista (hoje em dia a gente não fala mais pianista correpetidor, estamos chamando pianista colaborador) então a gente tinha uma pianista colaboradora, a Katia Fonseca, excelente pianista, e a gente fazia 10 ensaios de leitura e de preparação das obras. E assim que o concerto acabava esse grupo não existia mais. Você me pergunta se eu fiz estas obras outras vezes, eu até poderia, mas pra esse concerto a gente fez um coro, como era na Sala Cecília Meirelles (quando era no Teatro Municipal eles faziam coros de 80, 100 vozes) mas como era na Sala Cecília Meirelles que é uma sala de câmara eu tenho a impressão que a gente fez um grupo de em torno de 40 cantores, eu não contei no vídeo não, mas entre 30 e 40 cantores. E gente então fez esse concerto. Basicamente foi isso: a gente foi convidado para um concerto comemorativo, preparou e se apresentou.

E esse foi o seu primeiro contato com essas peças? Como você soube delas? Você as conhecia do catálogo do Ronaldo?

Na verdade eu conheço o Ronaldo há muito tempo, eu conhecia a Elza Lakschevitz, que era amiga do Ronaldo, no Festival, eu tinha acho que uns 19 anos, no Festival de Teresópolis, eram festivais de verão, duravam 1 mês. Eu entrei para um coro e chegando no final do festival ela chamou a gente para cantar em um coro daqui do Rio de Janeiro, eu e um amigo. Na época ela tinha, antes do Canto e Encanto, o Madrigal d'Antiqua, mas a gente era um grupo que fazia mais renascença. De qualquer maneira eu continuei acompanhando o trabalho da Elza, como sempre ela foi uma referência a vida toda e ela gravou um disco só com obras do Ronaldo. O Ronaldo volta e meia me mandava algum material dele que eu olhava e essas peças sempre ficaram na vontade de fazer... eu já tinha acesso a essas partituras, não me lembro mais como essas partituras chegaram a mim., se foi um presente dele, mas é bem provável. Olhei assim, não fiz nenhum estudo a fundo das obras, olhei a partitura, simplesmente com a experiência a gente olha e vê que são peças interessantes, conheço o compositor, como ele trabalha a harmonia, essas coisas, fraseado... Essas peças têm um certo nível de complexidade, não são peças para coros iniciantes, tem que ser um coro bastante experiente pra fazer. Eu até fui procurar no Youtube. Você conhece o Marco Aurélio lá dos Canarinhos? Ele é impressionante! [risos] Fazer uma peça dessa com crianças! Eu falei: “Só ele mesmo!”, eu sempre fico impressionado! [risos] Às vezes eu vou lá visitar o coro, ele é um cara muito especial. Eu até fiquei surpreso... A peça foi encomendada para um daqueles coros suecos... Não sei se você conhece o Erik Ericson, um regente muito famoso da Suécia, eu fiz alguns workshops com ele, de dois em dois anos na Holanda chamado Erik Ericson Masterclass e o primeiro foi com ele dando aula. Eu já tinha tido aula com ele aqui no Rio de Janeiro uma vez e era realizado com dois coros profissionais: o Coro de Camara da Holanda, o Nederlands Kamerkoor e o Coro da Rádio Holandesa. Eu era até mais velho, mas esses workshops eram para regentes profissionais até 27, 28 anos... Mas eu fui como ouvinte, foi um momento de muito crescimento musical assim porque eu via aqueles regentes... Na primeira vez era ele e mais um regente convidado e nos anos seguintes eles traziam outros regentes convidados da Suécia, da Inglaterra... então pra mim sempre foi muito interessante ver não só os regentes falando e os jovens regentes propondo as performances, como o repertório que eles traziam, muitas obras que eu não conhecia, não tinha ouvido falar dos compositores... Então pra mim foi uma época bastante rica. E também por uma coisa que eu acredito muito, que o Calíope como ele tem muitos regentes, eu sempre fiz um tipo de ensaio que era muito de diálogo com os cantores, eu não chegava com a coisa fechada... Tinha uma proposta e a gente sempre dialogou muito e isso é muito legal, sai um pouco daquela situação isolada do regente que é paternalista, tem que chegar com tudo pronto e os cantores vão só receber... Então lá era uma performance que sempre foi muito ativa. É muito diferente vc ouvir uma peça de fora do coro e quando você está cantando... Às vezes você percebe que uma harmonia ali não ficou muito clara, ou pra alguém ou pra você mesmo, ou pra alguém do seu naipe ou de outro naipe. E as pessoas tem que fazer isso com muita delicadeza: “Ah Julio, acho que esse pedaço não tá muito claro, vc poderia refazer?” Às vezes a pessoa pedia não pra ela, mas quando ela percebia que os outros não estavam fazendo certo. Você vai observar no videozinho que vou te mandar que as vezes as pessoas fazem comentário: “Ah, o si bemol aqui não tá, tá um pouco baixo”, isso sempre foi uma coisa que prezei e eu acho que foi por isso que a gente conseguiu resultados muito bacanas, porque era tudo pensando a música junto, não era uma coisa vertical de cima pra baixo.

Você vê algum paralelo entre essas obras e outras do Ronaldo ou de outros compositores ou períodos?

O Ronaldo é, na verdade, uma referência no Brasil. Ele tem uma linguagem muito própria, muito pessoal, mas é engraçado que quando vejo essas obras e vejo outras. Como essas peças foram encomendadas por um coro nórdico, ele deve ter escutado este coro cantando obras de outros compositores dessa região, por que eu acho que tem alguma influência nesse sentido, no tipo de escrita. Isso a gente vê muito em música contemporânea de coros europeus nesses festivais da Holanda que eu estava te contando, de ter um diálogo com o canto gregoriano, ter uns certos fraseados que remetem a isso... claro que é uma nova visão, mas isso faz com que a escrita seja muito fluente pra voz. Isso é uma característica excelente para o cantor e nem sempre os compositores brasileiros têm essa percepção, essa preocupação um pouco com o nacionalismo de querer fazer ritmos brasileiros que tem o seu valor, seu efeito, tem uma linguagem muito interessante, mas esse tipo de abordagem [do Ronaldo] traz uma fluência para o fraseado que é muito natural no discurso do gregoriano, que é uma coisa de uma liberdade de fraseado dele. Flui pra frente, você cria uma tensão pra frente, então você relaxa... essa maleabilidade... eu lembrei de um compositor especificamente, mas só como um exemplo, que é um compositor holandês que eu gosto muito chamado Ton de Leeuw, ele não é tão famoso internacionalmente, mas ele tem uns motetos... o próprio Coro de Câmara tem um CD só com obras dele e ele tem um pouco esse diálogo, certos tipos de efeito, mas não é exatamente parecido porque não é, mas me remeteu a Ton de Leeuw. Coloquei assim para falar que acho que tem uma referência de compositores dessa região dialogando com a própria linguagem do Ronaldo e de outras coisas que ele já tinha e características da obra dele.

Você falou do canto gregoriano, eu não coloquei aqui essa questão, mas uma coisa que ficou evidente pra mim quando estava analisando as obras é que talvez a formação católica que ele teve tenha tido alguma influência em sua forma de compor. Você como interprete percebe que talvez essa formação católica tenha dado a ele uma fonte e subsídios que valorize tanto a fluência das vozes?

Eu acho que é possível. Essa questão da música católica, essa tradição, essa coisa da idade média, dos estilos e depois a ópera foi se apossando da música católica, foi invadindo a igreja... isso foi fruto de tensão durante alguns séculos, tanto que no início do século XX houve uma bula papal tentando retomar o canto gregoriano, estilo Palestriniano... então você tem missa do Henrique Oswald, do Villa para vozes iguais de São Sebastião, que tem um pouco desse caráter de dialogar com esse estilo da renascença de alguma forma. Eu não sei assim, eu nunca tive essa conversa com o Ronaldo sobre a questão de religiosidade dele, mas eu posso dizer que essas peças que eu conheci na Europa nessa época que eu frequentava e tinha um caráter religioso, eu vi um diálogo muito próximo com esse estilo de linguagem, reinterpretando, não fazendo o que fizeram no início do século XX que as vezes tem uma coisa de querer retomar a sonoridade muito parecida com a renascença, mas tendo elementos. Mas eu acho que o que você tá falando tem pertinência. Se ele é um cara muito religioso e ouviu muito canto gregoriano, certamente acho que isso transparece na peça, que ele quis trazer um pouco dessa sonoridade em alguns desses momentos. Ele faz um contraste entre frases soltas mais livres e frases mais verticais mais homofônicas mais rítmicas... existe esse tipo de recurso composicional de contraste sim...

Têm alguns pontos que foram bem claros pra mim. Tenho a impressão que cada uma das vozes não está ali somente para completar harmonia. Elas têm uma importância melódica mesmo quando você tem um bloco harmônico. Também a importância em relação ao texto que é

característica do canto gregoriano e quando vi que ele teve uma formação bastante robusta católica talvez isso tenha vindo para a música dele.

E isso também a qualidade de um bom compositor, de estabelecer uma boa relação de texto e música. Eu brinco também um pouco quando falo que no período barroco eles quiseram imitar a questão da retórica, quiseram imitar a estética grega, esse foi o ideal deles, mas na verdade eles não imitaram nada. Eles inventaram uma coisa nova querendo imitar uma coisa antiga. Criaram uma linguagem nova de descrição das imagens através da música, isso acontece no início do barroco em Monteverdi que tem obras incríveis com esse tipo de efeito e depois, mesmo quando cai em desuso o uso da retórica de uma forma muito associada aos compositores se preocuparem precisamente, uma certa tradição oral faz com que certos tipos de efeito musical, como um Glória mais festivo meio bélico do início ou ter um Benedictus que é mais doce, ou Sanctus que é uma oração também mais brilhante que até os judeus também cantam Kadosh, Kadosh, Kadosh... Esse tipo de relação texto música, quando o compositor consegue trazer esse efeito principalmente pra cantores, isso faz muita diferença. O cantor vive muito da imagem, a interpretação... Eu sempre falo isso: mesmo quando essa imagem não tá na música, eu como regente muitas vezes proponho esse tipo de abordagem porque acho que cria uma intimidade, uma vontade de dizer aquele texto de uma maneira mais profunda, mais envolvida. É possível, o que você está falando é muito pertinente... o fato dele ter essa formação e o fato dele ser um excelente compositor conseguir transmitir isso na música dele.

Você vê alguma singularidade nessas peças que as torne especial? Há algo característico?

Acho que é tudo isso que a gente está falando, mas uma linguagem harmônica muito característica do Ronaldo, das harmonias que ele usa, existe um nível de complexidade bastante alto, são peças que acho extremamente bonitas, mas não pensei em nada que eu pudesse dizer como algo que eu possa destacar exceto disso que a gente falou de ter uma relação muito próxima de música e texto.

E sobre seu processo de preparação de estudo, de ensaio... Como ele se dá? Ele teve alguma forma diferente para essas peças? Há um padrão que você segue normalmente para estudar o repertório? Como se deu o estudo dessas peças?

Varia muito. Nesse caso, tem uma coisa que eu gosto muito de fazer que é reeditar as peças que é uma forma de você entrar muito dentro da linguagem, ali copiando frase por frase que o compositor construiu, de rever as harmonias todas pois você fica conferindo e como eu refiz isso, eu passei por esse processo. É muito engraçado porque os compositores antigos faziam isso muito. Se eles queriam estudar a obra de um outro compositor eles iam lá, copiavam as obras e traziam para o seu arquivo. Apesar de hoje o instrumento ser outro pois temos o computador, eu acho o processo muito parecido e como eu passei pelo processo de reeditar as obras, eu lembro de ter entrado na música através desse processo da edição, Pra mim passou por ai, mas fora isso nada além do que normalmente eu faço: entender as seções da música relacionadas ao texto, ver o tratamento rítmico harmônico que o compositor dá... eu até fui ver esse ensaio que tenho gravado e que vou te mandar e vi que tomei até mais liberdades do que eu imaginava... achei graça nisso quando fui ver que às vezes terminando certas seções eu quase que criava uma fermata, uma espera para começar uma nova seção... Mas isso se deu mais no processo de performance do que no processo de preparação... Na preparação fui entendendo as harmonias... pra mim é sempre uma atividade que considero lúdica, gosto de fazer isso e faço

com frequência e com certa facilidade e me aproxima muito da obras fazer cópias e pelo que me lembro foi nesse processo que fui estudando as obras.

De fato, é uma forma de estudar também copiar, rever cada uma das linhas que você fez, ver a harmonia como está no papel e você está transcrevendo... Falando com o Ronaldo há semanas atrás, ele elogiou muito suas edições e ele disse que ficaram impecáveis. E quanto à sua interpretação, você teve alguma referência que a tenha influenciado?

Acho que te falei essa coisa ouvir esses coros europeus e esse tipo de repertório do século XX... esse curso na Holanda, esses workshops que fui umas 4 vezes. Eram bienais então foram quase 10 anos que fui convivendo com esses coros e assistindo esse tipo de construção... Um repertório que eu não conhecia... Acho que sim, de ouvir um repertório dessa época europeu... acho que há um diálogo com a música europeia. A gente é um país colonizado, não dá pra fugir disso. Eu até estava ouvindo, não sei se o Ronaldo no Regina Coeli quer trazer uma coisa brasileira, talvez um pouco brasileira, mas de qualquer maneira é sempre esse diálogo com alguma coisa europeia.

A gente falou do seu processo de estudo... e quanto aos ensaios? A gente costuma idealizar os ensaios... Você teve ideia de como seria os ensaios? Ensaios de leitura, de naipes... Você viu as partes paralelas como ia trabalhar elas?

Já faz tanto tempo que eu estava tentando lembrar. Foi em 2008, há mais de 10 anos. O que eu me lembro, foram 10 ensaios para fazer tudo, ler a missa, a missa não era difícil, essas obras foram bem mais trabalhosas, a missa era uma passagem ou outra mais chatinha, mas era uma peça bem mais tranquila e com o apoio da orquestra não era tão difícil, já essas cantadas a capella exigiam um certo domínio. Mas lembro que fizemos isso em 10 ensaios. Eu sempre dou a partitura antes e os cantores já chegam com a peça um pouco lida, eles não chegam do zero... É aquilo que te falei: li com todo mundo junto. Eu gosto muito sempre de trabalhar a peça do final pra frente e pra ser sincero não me lembro de como foi quando fiz essas obras. Lembro que não separei naipes, foi uma coisa que lemos todos juntos com o apoio do piano, eventualmente passando dois naipes dialogando, aquele processo de ensaio, mas não cheguei a separar. E também quanto desses ensaios que foram dedicados a essas obras eu não me lembro mais.

Há elementos musicais dessas peças que se sobrassem como característicos delas e se sim, como ressaltá-los?

Eu não lembro exatamente, mas o fraseado e a liberdade de fraseado. São partituras que têm muita informação. O próprio Ronaldo já traz muita informação de dinâmicas, de andamentos... então só o fato de você querer atender a toda essa demanda de informação que ele pede já exige bastante, é como se ele tivesse uma performance muito clara do que ele pretendia com a obra. Nem sempre isso é bom [risos]. Nem sempre o compositor, por melhor que ele seja, isso a maturidade às vezes faz com que a gente tenha liberdade de falar coisas assim, mas nem sempre o que o compositor propõe como andamento, dinâmica é o que vai funcionar melhor na peça. Se ele coloca um forte no grave muitas vezes o coro vai pesar, a afinação vai cair.... então você tem que relativizar certas coisas que o compositor fala ou que ele propõe. Você às vezes tenta interpretar o tipo de efeito ou o que ele quer em termos de fraseado, de declamação... é claro que eu sempre procuro respeitar, mas também me dou o direito de reinterpretar certas informações. Quando você ouvir a gravação, você vai ver que muitas vezes ele propõe uma

dinâmica que eu não faço exatamente igual, ou ele não propõe uma sustentação entre uma seção e outra... tem uma coisa que eu falo também que quando a gente vai ficando mais maduro, você conhece melhor do funcionamento das vozes. Essa peça tem saltos muitos amplos e as vezes você precisa dar o tempo que o cantor precisa para preparar aquele salto. E são tempos diferentes. Se você tem um tenor ou uma soprano geralmente eles realizam este salto com uma certa velocidade. Se você é uma mezzo, contralto ou um barítono, esse tempo já um pouco mais lento, mas isso é tudo muito sutil, então esse fluir do fraseado ele acontece um pouco na sua mão, mas não existe uma receita que diz foi isso que eu fiz ou que eu pensei, inclusive porque muda de grupo para grupo. Isso vai ser construído naquele momento com aquele grupo, daquele jeito e você acaba construindo uma performance daquela forma. Mas acho que basicamente é aquilo que já falamos antes, a questão da liberdade de fraseado que ele propõe nas obras, diversas seções rítmicas e homofônicas mesmo que às vezes ele peça certas declamações em grupo que são reforçadas pela verticalidade versus a liberdade da horizontalidade.

Alguma relação entre texto e música que sejam considerados mais importantes? Se sim, como o destacou?

Para ser sincero não me lembro, para falar superficialmente prefiro não falar.

O processo de regência acho que você já falou também, algo mais que gostaria de falar do processo do regente?

Anotei que essas obras possuem muitas informações na partitura, existe uma riqueza de efeitos solicitados pelo compositor. De qualquer maneira eu sempre me sinto bastante livre para conduzir o fraseado musical, favorecendo os pontos de maior tensão com o fluir e diluição destes momentos e o relaxamento. Também cabe ao regente saber o espaço necessário para realizar certo salto melódico... Ah, essa coisa também de preparação para chegar em um acorde. Muito regentes às vezes vão de uma harmonia pra outra pulando sem entender que você precisa chegar em uma harmonia, o tempo que o coro precisa pra montar um acorde afinado, nem sempre é o tempo da partitura. Isso existe na construção e cada coro vai ter isso feito de uma certa forma. Eu vejo que tomei liberdade, algumas dinâmicas não correspondem ao que está proposto nas partituras, mas foram decisões que tomei na época e não sei se eu fizesse as peças hoje eu faria da mesma forma. Em cada momento a gente é um regente diferente e isso faz muitos anos. São situações muito sutis que vão ocorrendo durante a construção da performance. Eu provavelmente não faço um estudo prévio: “Ah, vai ter um salto e vou ter que esperar”, isso vou sentindo à medida que vou construindo junto com o grupo a performance. Sobre ter alguma troca de experiência com o compositor eu só conversei com o Ronaldo logo após o concerto, ele falou que ficou muito feliz, mas eu não tive nenhuma conversa sobre a performance. Eu passei um momento que a gente trabalhava muito, eu saía de um concerto já tendo que preparar outro, era um coro profissional que não era profissional porque ninguém tinha salário, mas a gente ganhava um cache por concerto... a gente ficava assim... e eu fazendo o meu doutorado... era uma época muito louca... [risos]

Como você construiu os contrastes e pontos culminantes das obras?

Eu tinha uma clareza das seções e eu tentava construir a partir do que ele propunha e nem sempre respeitando exatamente o que ele propunha. Eu não tenho uma memória muito clara, mas geralmente busco na própria música. É o que falo com meus alunos, você precisa tentar entender que recurso o compositor utilizou pra destacar um certo pensamento musical e você

tenta trazer isso pra luz. Se você faz uma coisa muito contrária, aquilo que o compositor propôs você apaga, você está dificultando a obra dela ter clareza, iluminar o que ele propôs. Basicamente o que me lembro era entender o fraseado que ele estava propondo, entender o que ele estava reforçando em termos de discurso musical e trazer isso pra luz e claro, que isso também vem também da minha personalidade. A gente nunca é isento de trazer um pouco da personalidade da gente pra performance.

Você considera que deu alguma contribuição individual para as obras?

Acho que todo artista que interpreta uma obra traz seu olhar e isso é uma contribuição. O meu esforço de querer fazer o melhor com a obra, ali já está minha contribuição, mas percebo que eu não tenha feito uma coisa muito diferente daquilo que o Ronaldo propôs, a não ser uma leitura minha que vai ter meu DNA nesse sentido.

Você só regeu as peças naquela ocasião em 2008, né?

Sim porque o grupo se desfez. Na verdade foi feito com o Coro Sinfônico e não com o Calíope, então o grupo acrescido não existiu depois do concerto, já não existia mais então não houve oportunidade de refazer. Eu teria que reensaiar com outro coro e como era coro que funcionava a partir de cache, a não ser que alguém convidasse e pagasse... eu até me ressinto muito disso... se por um lado foi interessante como experiência profissional na minha época, mas eu me ressentia muitas vezes de não fazer aquilo que eu tinha vontade de fazer musicalmente e esteticamente. Eu ia um pouco levado pelos convites. Foram raros os concertos que eu montava um programa quando não tínhamos muitos convites, depois surgia um convite e eu encaixava. Obras raras, eu peguei várias peças que eu gostava de épocas diferentes que não eram muito conhecidas e a gente fez um concerto, mas muitas vezes eu ficava até frustrado por não poder realizar uma obra várias vezes como a gente faz com coro amador que você tem a possibilidade de fazer isso

E quando você falou que em cada momento da nossa carreira a gente é um regente diferente, talvez isso seja interessante no que diz respeito à gente poder reger várias vezes em vários momentos da nossa vida e ter gravações desses concertos para ver como a gente enxergou a peça de uma forma diferente em cada momento que a gente regeu. Quando a gente tem um coro amador que a gente pode fazer várias vezes uma mesma peça, é legal para a gente se enxergar como regente e como fomos mudando nossa concepção ou não.

Até a questão de gestual. Eu estava olhando e falei: “Gente que engraçado, to achando meu gesto muito vertical nas entradas, nunca fiz um gesto tão alto!” [risos] Mas às vezes você tá ansioso, tem que preparar em pouco tempo aquela peça... Eu mesmo me estranhei, não me reconheci. Eu conversei muito com a Elza, eu conheci ela muito jovem, muitos anos depois ela estava dando curso em Teresópolis de novo e eu fui fazer de novo o curso com ela e ela fez as Canções do Debussy. Eu falei: “Essas são daquelas obras que a gente acha que vai fazer em vários momentos da vida, cada vez com uma leitura diferente” e ela falava: “Exatamente isso!” Quando a gente é jovem tem muita testosterona... Eu gosto muito desses estudos do funcionamento do cérebro... nos jovens o cérebro funciona para decisões rápidas e precisas, para propor uma coisa nova... por isso que o jovem está sempre criando. Já o mais velho ele perde algumas coisas de neurônio mas pensa com o cérebro inteiro, então ele tem uma compreensão que é mais ampla, então é uma visão diferente, você perde por um lado, mas ganha pela experiência. São coisas para aceitar bem a velhice. [risos]

Quanto aos coralistas: eles receberam as obras da forma que você imaginou que eles reberiam? Quais os desafios e facilidades encontradas pelo grupo naquele momento?

Era um grupo bastante especial e a gente já tinha cantado obras de Stravinsky, enfim, um repertório bastante complexo, Kaddish do Bernstein, 8ª de Mahler, então o grupo tinha uma maturidade musical. Lembro deles ficarem bastante felizes de fazer as peças, de gostar muito... era um grupo que muita gente tinha envolvimento religioso, de falar do texto, da declamação do texto, da história da oração que nasceu na idade média, da figura feminina que era intermediária de um poder masculino que era considerado muito duro e rígido... ao mesmo tempo alguns estudiosos acham que é uma retomada de deusas femininas antigas, uma forma das religiões antigas incorporarem uma figura feminina... tudo isso acho interessante... de qualquer maneira trazer essa figura feminina, maternal, que recebe e que acolhe... então falamos muito disso e as pessoas estavam bastante envolvidas com a performance. Tiveram muito prazer e alegria de fazer. Teve dificuldade de afinação, a gente teve que trabalhar bastante, não propriamente para afinar um acorde, mas a dificuldade dessas obras é manter a afinação durante a performance inteira. Ela trabalha registros muito amplos, todo mundo para o grave, para o agudo... isso nem sempre é fácil de você sustentar uma afinação, ela tem muito contraste, não é uma peça plana que flui, ela tá sempre propondo alguma coisa, são desafios de performance. Agora falando com você está voltando um filme na minha cabeça que eu nem tinha lembrado antes. Lembro que foi um desafio que as pessoas se envolveram e enfrentaram com muita vontade de fazer e ouvindo a gravação também fiquei feliz... achei que tá bonito que tá interessante... não tá perfeito, a gente nunca tá perfeito... Mas tivemos sucesso à época fazendo aqui e ficou todo mundo feliz com o resultado.

Quais os desafios para o regente nessas obras?

Compreender o ritmo harmônico para construir um discurso musical coerente, o mesmo vale para as seções das melodias polifônicas. O regente deve ser capaz de ajudar os naipes a construir um fraseado que transmita clareza e liberdade, não pode ser um ritmo metronômico. As frases devem atingir um ápice e depois relaxar, então a compreensão do ritmo harmônico e das frases polifônicas são um desafio para reger... muitas vezes o regente marca um pulso constante, ou mesmo que faça um *accelerando*, há sempre algo que está além do que está escrito na partitura.

Na performance houve elementos positivos ou negativos que tenham te marcado?

Eu lembro que sofri muito com a afinação na época da preparação, mas mais a sustentação da afinação do que afinar os acordes. Até acontece algo engraçado no vídeo que no final do Regina Coeli ele tem um solo de soprano que ela erra o solo, não consegue entrar no solo, ela sempre fez lindo, nesse momento ela errou e eu nem repassei. Eu falei: “Se fizer isso na hora do concerto...” [risos] Tem umas histórias muito antigas que não pode falar mais isso, mas tinha regente que tirava o sapato e jogava no cantor quando errava... [risos] é bom quando o ensaio não é muito bom porque o concerto é melhor. Eu tinha um cantor que testando a probabilidade dizia: “Esse ensaio foi perfeito!” E respondi: “Agora temos um problema, em termos de probabilidade isso é péssimo! O concerto não vai ser tão bom!” [risos] Mesmo quando o ensaio não é perfeito e você deixa um pouco de insatisfação no ar, claro que não pode sair tudo errado, mas as vezes um pouco de insatisfação no ensaio faz com que o grupo na hora da performance tenha uma gana de fazer melhor ainda do que foi o ensaio. Se você faz um ensaio que é muito ideal, o que as vezes acontece, a tendência do grupo é de relaxar na hora da performance e isso faz com que o concerto não saia tão bom. Eu tenho essa memória e as vezes uso disso

psicologicamente para não exagerar demais nos ensaios, de querer muito perfeito, eu chamo atenção para os erros mas não fico repetindo tentando consertar demais, sabe?

Sobre a partitura manuscrita: ela é capaz de transmitir ao intérprete informações ou sensações que a editada não possibilitaria?

Nesse caso eu não tive essa percepção. Já li textos e já vi por exemplo, principalmente de autores que falam de música antiga, mostrarem partitura que com notas apertadinhas tinha um certo fraseado, que o compositor estava imaginando daquela forma quando estava escrevendo. Já vi e acho que o que eles falam é pertinente, mas nessas obras que era muito transparente a escrita, não me lembro de ter percebido nada. A única coisa que as vezes eu talvez tenha mexido é alguma virada de página que as vezes o compositor ou o copista coloca em algum lugar e você vai virar e continuar a obra e as vezes para o coro faz diferença se vai virar a página ou não em algum momento. Eu geralmente me preocupo de ter clareza e ter bons momentos de virada de página para o grupo virar no meio de uma frase. Quando o coro canta de cor isso não atrapalha, mas no nosso caso, como tinha muitas obras, a gente sempre cantava com partitura, então essa coisa de [imita o ruído de virada de página] principalmente se a virada é rápida, principalmente se o coro pode fazer essa virada mais tranquila, esse barulho não vai fazer parte da performance. Era coisa que a gente sempre falava no ensaio e sempre nas minhas edições mexo um pouco nisso.

Você fez apenas a transcrição ou necessitou corrigir algo apesar do Ronaldo já colocar tudo o que ele quer na partitura?

Essa partitura já tem muita informação. Eu tomei liberdades como já te falei. Dar uma segurada, colocar uma fermata para ir para outra seção, lembro que fiz isso algumas vezes pois achei que fosse necessário para o grupo naquele momento fazer daquela forma, então tomei liberdades mas não acrescentei nada disso na edição, respeitei exatamente o que ele colocou... achei que já tinha bastante informação.

Apêndice C

Entrevista Marco Aurélio Lischt – Coral dos Canarinhos de Petrópolis

Por que você escolheu essas obras específicas [para trabalhar com seu coro]?

Bom, juntamente com a Ave Maria e Regina Coeli do Ronaldo Miranda, eu fiz primeiramente uma reunião com André Cardoso que na época era diretor da Escola de Música da UFRJ [que] me deu uma lista de compositores, possíveis compositores, com quem poderia entrar em contato, porque nessa reunião que eu tive com o André, eu falei para ele: “André, eu tô procurando obras sacras contemporâneas [para] uma turnê que a gente vai fazer pela Europa em setembro”. Isso foi em 2011. Então eu me encontrei com André em fevereiro, finalzinho de janeiro, início de fevereiro, por aí, e conversei com ele: “olha, tem compositores que escrevem música sacra assim, assado e tal...” Compositores que estão aí no mercado que eu não conhecia, só conhecia, por exemplo, o André Vidal de Brasília que eu conhecia como cantor mas não como compositor, dele também temos uma obra gravada, Liduíno Pitombeira também que para mim não era conhecido na época e cantamos também um Salmo 1 que ele escreveu especialmente para essa turnê, gravamos também essa obra e o Ronaldo foi assim eu entrei em contato com ele no dia 7 de Fevereiro de 2011 e perguntei: “Professor Ronaldo, o senhor teria obras sacras brasileiras que a gente pudesse levar para uma turnê?” Aí ele disse assim: “Olha, eu tenho três obras sacras, a capella, que eu poderia disponibilizar para você”. E ele me mandou então o Regina Coeli, a Ave Maria e um Aleluia. Das três obras, eu escolhi o Regina Coeli e a Ave Maria para incluir nesse programa. O Aleluia também é muito maravilhoso, mas resolvi então tirar essas duas obras especificamente para essa turnê Europa. São obras de grande efeito, principalmente o Regina Coeli que nós temos até alguns aspectos percussivos corais e na época a garotada muito de desafio. O Coral dos Canarinhos assim, toda coisa nova que eu colocava para eles, eles queriam realmente fazer, “olha que coisa legal!” o quê na cabeça deles funcionava assim naquela época: “Isso é repertório de gente grande, então vamos fazer!” (risos) e não é qualquer coro de criança que pode fazer um repertório desse! E, mais levado pelo desafio, pela beleza das obras, pelo desafio de fazê-las foi o que me inspirou a colocar elas também nessa programação.

E você vê algum paralelo entre estas obras do Ronaldo e de outros compositores ou períodos? Dá para fazer essa comparação?

Na verdade, não. Eu acho que elas são bem específicas. Com o repertório contemporâneo que nós fizemos e gravamos não, eu não consigo traçar nenhum paralelo assim com outras obras. Alguns compositores como por exemplo Alexandre Schubert que nós fizemos duas obras também, duas antífonas marianas dele, é uma linguagem totalmente diferente, muito mais dissonante. O Ronaldo a gente tem a dissonância tratada de uma forma, vamos colocar assim entre aspas, mais cantável do que muitas vezes do que o Schubert. O Schubert ele é um pouco mais direcional principalmente com tratamento de segundas maiores e menores e o Ronaldo ele trabalha harmonicamente as dissonâncias de modo com que a gente não sinta tanto a agressividade da própria dissonância. Então para eles foi muito prazeroso cantar essas duas obras, principalmente a Ave Maria que eles gostam muito, na época gostavam, já tem muito tempo que eu não faço mais essas obras, mas na época gostavam muito de fazer a Ave Maria, ela é muito melodiosa e ela tem uma piedade assim bem característica que faz dela realmente uma grande oração.

Em relação a essa característica cantabile do Ronaldo dá para perceber, eu até falei com o Julio, que as melodias tanto de soprano, quanto de contraltos, de tenor... elas não estão ali para preencher harmonia, pelo menos não dá essa impressão, parece que cada uma delas tem a sua importância mesmo uma textura homofônica. Lendo a biografia do Ronaldo, eu li que ele teve uma educação católica muito robusta, estudou em colégios católicos tem uma formação católica... você acha que essa formação católica do Ronaldo tem alguma interferência no que ele compõe no que diz respeito por exemplo ao canto gregoriano em que o texto está em primeiro plano e a música serve ao texto, tudo muito bem engendrado ali. Você acha que tem alguma interferência nisso, a formação católica dele com a forma que ele compõe?

Eu acho que você tem razão, eu acho que essa formação católica de um compositor, seja ela é evangélica ou seja ela de qual confissão religiosa, quando uma pessoa se propõe a escrever algo para aquilo que ela acredita, a música sai diferente. Dentro do universo, por exemplo, do programa do CD que nós fizemos, eu pelo menos, percebi que alguns compositores escreviam uma música não como serviço litúrgico, mas como uma demonstração de técnica composicional ou como uma demonstração de virtuosismo... No Ronaldo, pessoalmente no Regina Coeli, a gente encontra as duas coisas: a gente encontra aquela coisa da ressurreição aliada a uma coisa feroz, de combate, porque assim é a vida vencendo a morte. E quando você escuta [cantarola os compassos 4 e 5] isso trás de certa forma ou reaviva esse combate de vida e morte. Então nas duas obras que gravamos do Ronaldo a gente sente que realmente a fé católica dele tá bem impregnada ali dentro. A gente volte meia se depara com composições que realmente são apenas composições para concerto, outras que, além de serem composições para concerto, também tem um cunho litúrgico e aí eu eu sinto nessas duas obras do Ronaldo que aí existe uma religiosidade.

Sobre as peças, você vê alguma singularidade nelas que as tornam especiais, que as tornam diferentes de outras peças do Ronaldo corais?

Eu não conheço tanto a obra coral do Ronaldo, mas eu sinto que existe uma linearidade que existe uma fluência muito grande e, vamos botar assim, início, meio e fim coisa que, para muitas pessoas, talvez seja uma coisa que define uma boa obra. Não que outras não sejam boas, mas existe alguma coisa que te introduz, que desenvolve e que termina. É o princípio básico da vida: um sujeito nasce, cresce e morre, vamos colocar assim. Então, dentro desse aspecto, a gente sente que a música dele diz, ela fala. O que você colocou anteriormente, a gente sente que mesmo as linhas melódicas separadas têm algo a dizer, como a música de Bach, por exemplo, você escuta o baixo da Ária da Quarta Corda que é famoso [cantarola o trecho inicial deste baixo] isso tem algo a dizer, não é simplesmente um baixo, não é simplesmente preencher a harmonia, mas faz parte de um todo.

E como se deu a preparação para o estudo da obra? Você tem já um processo de estudo que você faz para todas as peças que você vai estudar? Para essas teve algum preparo diferente? Como que foi?

Olha, pela questão da dificuldade da peça a gente teve que passar muito solfejo com eles, tivemos que separar ainda um pouco os naipes, mas a gente tem uma vantagem muito grande que a maioria dos coros infanto-juvenis no Brasil não tem é leitura musical, que eles aprendem desde pequeno. A leitura musical é fundamental para que eles aprendam rápido. Eu sinto uma dificuldade hoje um pouco maior talvez, a nova geração custa um pouco mais a entender determinadas coisas, mas há 10, 12 anos atrás, vamos colocar assim, a criançada era um pouco mais rápida na questão de leitura e esse aspecto da leitura traz muita firmeza na hora deles

cantar, porque as duas obras tem divisões e se a prática da leitura não tiver muito bem enraizada, muito bem fundamentada, fica praticamente impossível você aprender uma Ave Maria, por exemplo, aqui tem mais divisões ainda. Mas o estudo a gente tem que montar digamos assim arquitetonicamente: vamos estudar esta parte aqui, depois a outra um outro dia, uma outra e assim a gente vai montando este quebra-cabeça e assim que funcionou e tem funcionado. Pode ser que daqui a algum tempo eu tenha que mudar meu esquema, mas por enquanto ainda funciona.

E o seu processo de estudo, em casa, antes de estar lá com os meninos, como que é o seu processo de estudo?

O meu processo de estudo é leitura ao piano da partitura para a gente ter uma ideia, muitas vezes quando eu não tenho o instrumento eu tenho que pensar harmonicamente o que eu tô lendo, isso é muito importante, quando ele pega uma grade de oferta, por exemplo, saber como que soa mesmo sem o instrumento e tentar dali separar esses blocos arquitetônicos e coloca-los na cabeça. E tem que cantar cada voz, é importante, saber o que se passa em cada voz, quais são as dificuldades de respiração, de fraseado, de altura, de intervalo, tudo isso a gente tem que sentir antes de passar pro coro. Porque por mais que eles leiam, eles não profissionais da música. A gente tem que buscar dar subsídios para eles para que eles entendam porque deste intervalo, porque daquela harmonia. Então primeiro ter a cabeça envolvida com a música, quando você tiver tudo na cabeça aí sim é importante que a gente vá para o primeiro ensaio.

E você teve alguma referência que tenha influenciado sua interpretação?

Como eu não conhecia as obras, eu procurei por mim mesmo buscar uma interpretação que fosse agradável para os cantores primeiramente, que fosse inteligível para plateia e que buscasse os elementos não só harmônicos mais principalmente de texto e interpretação. Então assim, é afundar a cabeça na partitura mesmo e tentar descobrir onde é que estão essas particularidades, onde é que estão esses elementos que fazem com que a obra seja entendida, senão vira apenas uma execução mecânica de notas e isso não leva ninguém a lugar nenhum. E as pessoas vão dizer: “Isso aí que é uma Ave Maria, isso aí que é um Regina Coeli?” não é por aí... É muito mais complexo do que a gente imagina, não é simplesmente como colocar lá no grupo e dizer assim: “Vamos solfejar e vamos cantar”. Não, como regente coral você sabe disso, a gente tem que buscar o algo a mais e esse algo a mais é enfiar a cabeça na partitura descobrir, pode não ser a melhor interpretação mas a gente tenta... [risos]

É, não pode ser um trabalho burocrático, a gente que é artista já fugiu dessas burocracias para nossa vida... Então o que você tá falando sobre não ser a melhor interpretação, é a nossa interpretação daquele momento, daquele regente naquela época e eu acho que é muito válido a partir do momento que você deu a sua interpretação, você fez a sua leitura, o que você entendeu, o que você imaginou que o compositor quis naquele trecho usando aquelas harmonias, aquelas escalas... Eu acho que é tudo válido e essa interpretação provavelmente não vai ser a mesma daqui a 5 anos, daqui a 10 anos...

Exato, isso vai sempre mudar, a gente vai ficando mais velho e a gente começa a olhar a música de uma outra forma e buscar outros elementos e enfim...

e a grande graça da nossa profissão...

É! Exatamente, exatamente isso...

Não tem nada mais legal do que você ouvir uma gravação sua de 5 anos atrás e ver como que você tava pensando aquela obra e você fazer aquela obra cinco anos depois e justamente notar como você amadureceu ou ver que você já tinha uma certa maturidade naquela época, naquela primeira gravação... Você se olhar de fora da caixa é muito muito interessante...

Há elementos musicais que se sobressai como características dessas obras? Se sim, como os ressaltar na performance?

A gente tem que buscar onde é que tá o fio da meada, a gente que tem que tentar adivinhar mais ou menos qual é o curso pensado pelo próprio compositor em escrever determinado trecho e tentar ressaltar daí. Eu acho que é a importância é isso: Qual é o elemento mais importante que deve sobressair? E isso a partitura vai te dizer. Mas será que realmente é uma intenção do compositor? Pode ser ou não ser e a partir daí você buscar sua interpretação.

Nesse nesse aspecto eu tentei ressaltar algumas coisas que são importantes tanto na Regina Coeli como na Ave Maria para que chamasse a atenção de quem tá ouvindo, não só dos cantores. Eu acho que talvez tenha conseguido, mas não saberia te dizer agora, como há muito tempo já não ouço mais as gravações, quais seriam esses aspectos, mas sempre temos aspectos a ressaltar dentro de uma dentro de uma obra.

Alguma relação entre texto e música que devam ser considerados importantes dessas peças? Se sim, você lembra como destacou?

No Regina Coeli, o Vivace dele logo no início ele escreve lá con moto, estou até com as partituras aqui abertas na minha frente para tentar me lembrar de muita coisa e logo no início do Regina Coeli, por exemplo, ele coloca um 12 por 8 [canta o início da peça] ele já joga a intenção da sua harmonia e da sua melodia para ressaltar as palavras que são importantes. Rainha do Céu, alegre-te, laetare, então isso já faz com que o texto e a música estejam realmente ligados. Eu acho que esse é o grande motivo né? Eu acho que deve ser também o grande pensamento de todo o compositor sacro: ressaltar o texto, não simplesmente colocar lá uma harmonia x, y ou z para dizer que é contemporâneo, que é bonito, que é isso e aquilo, mas ter uma relação direta com o texto. Ave Maria, por ser uma prece, a gente vê ali logo no início na entrada do soprano uma uma linha bem piedosa, que sai de uma nota Mi, volta depois para o agudo e termina na nota mi. Isso já cria uma estabilidade, ou digamos assim, uma atmosfera de oração logo no início e as outras vozes vão, no caso o contralto, vai fazer uma repetição da mesma frase e o tenor e o baixo concluem essa primeira seção, vamos colocar assim, entre aspas, introdutória para depois, as três Ave Marias que vem em seguida, como um apelo a Nossa Senhora [canta o referido trecho] e na terceira, na minha interpretação, eu joguei no fortíssimo, ele já pede forte logo nisso mas eu fiz um pouco diferente [risos] para realmente ressaltar, “Ave Maria!” e chamar a atenção do público que realmente não é só uma obra, uma Ave Maria qualquer, mas alguma coisa que é apelativa, que chama, que pede a nossa atenção. Então a música e o texto do Ronaldo estão muito bem relacionados na minha opinião.

É, também achei que tem durante o decorrer das peças vários elementos nesse caminho que você está dizendo, que tem uma relação de texto-música muito clara ali e basta o regente ter um olhar um pouco mais atento à partitura que ele capta tudo isso. E como foi o processo de regência, fermatas, respirações, você tomou liberdade para colocar? Achei interessante que você tomou essa liberdade de colocar o fortíssimo nesta terceira Ave Maria, faz todo sentido, eu também interpretei dessa forma apesar de não ter regido ainda e não ter um coro para isso

ainda, mas eu acho que faz todo sentido isso que você falou... e sobre fermatas, respirações e outros elementos de regência? Você lembra de alguma coisa?

A gente que estuda regência tem algumas coisas automáticas, né? [risos] Mas a gente tem que buscar sempre os elementos de continuidade. Se eu tenho uma fermata no meio da música, por exemplo, eu tenho que estabelecer quão longa vai ser essa fermata para que eu não quebre o andamento, vamos colocar assim, da obra o discursar dessa obra e como é que eu ataco essa nova seção depois de uma fermata. Isso tudo, é lógico, é trabalho técnico que a gente faz mas tudo baseado no texto musical, na escrita musical... sem essa análise a gente não consegue, porque muitas vezes eu vejo e já vi alguns regentes com determinadas fermatas muito longas ou muito curtas que quebra o espírito da música. A gente tem que ter muito cuidado com isso, como é que eu saio de uma fermata, como é que eu ataco essa nova seção para que não haja uma quebra. Se a gente quebra essa mágica da música aí a gente perde muito.

Concordo plenamente. E se lembra como você construiu os contrastes e pontos culminantes dessas obras?

Olha, já tem bastante tempo, vai ser difícil de responder [risos] a última vez que eu fiz foi em 2014 se não me engano numa missa, já faz oito anos...

Houve em algum momento troca de informações e experiências com o compositor que tenha impactado na construção da interpretação? Alguma conversa com o Ronaldo?

Não, não fiz nenhuma conversa com ele assim a respeito da obra. A única coisa que eu tive foi um contato, ele me mandou essas obras, mas eu sei que é uma pessoa muito ocupada e na época também ainda dava aula na USP e não tive a oportunidade. Gostaria de ter tido mas não foi possível.

E depois da apresentação, algum feedback dele ou alguma coisa a respeito?

Eu mandei até um CD para ele, não mandamos um CD, mandamos uma caixa de CD... pedi até alguma observação, mas ele não me respondeu [risos]

De fato ele é muito ocupado, às vezes a gente consegue um contato, eu consigo um contato rápido com ele por telefone. A última vez que falei com ele, ele falou que estava compondo uma peça sinfônica, uma encomenda enorme e falou: ah eu vou ter uns 10 minutos para falar com você aí rapidinho” ele fala comigo e depois manda e-mail é muito complicado [conseguir um tempo na agenda dele]

Os e-mails dele são muito sucintos, rápidos, objetivos e tal e eu tentava discursar um pouco mais, mas ele com certeza não tinha tempo.

Mas eu acho maravilhoso isso, um compositor brasileiro que tem tanta encomenda, tanto trabalho e que ele escreve tão bem eu acho que tem que valorizar...

O Ronaldo Miranda é um dos maiores compositores brasileiros que a gente tem, sem sombra de dúvida. A obra dele tanto para orquestra como para coro é maravilhosa.

Sim! E você falou da dinâmica que você colocou ali na Ave Maria. Tem mais alguma coisa que não estava na partitura relativa a andamento, dinâmica, agógica que você se sentiu livre para

ultrapassar a fronteira da partitura uma vez que o Ronaldo escreve tudo o que ele quer? É difícil a gente acrescentar mais alguma coisa né? E aí, olhando na partitura você lembra de mais alguma coisa?

Deixa eu dar uma olhada aqui que já nem lembro mais como é que eu fiz isso da última vez... Tudo que eu tô vendo aqui que eu me lembro da gravação que nós fizemos, eu procurei me ater às informações na própria partitura e não saí muito dela não com exceção desta dinâmica Inicial que eu achei bem pertinente fazer uma vez piano, outra vez mezzo forte e outra vez Fortíssimo que eu achei que caberia. Tirando isso, eu procurei me ater aos elementos musicais e de interpretação que ele coloca. No caso do Regina Coeli, no compasso quinze onde entra contralto no Aleluia, onde tenores e baixos têm [há-há-há-há cantarolado] e o contralto [canta Aleluia, Aleluia do trecho], eu não fiz o legato que ele pediu. Aí eu procurei destacar um pouquinho mais o texto em termos de articulação da palavra Aleluia, então em vez de cantar [canta Aleluia legato] eu fiz [canta Aleluia com articulação destacada] que isso dá um caráter um pouco mais percussivo, mais audível da palavra Aleluia, já que a gente tem [cantarola novamente a parte dos tenores e baixos do trecho] nos tenores e baixos, para encaixar melhor, eu resolvi fazer um pouco mais articulado. A entrada do soprano a mesma coisa [canta quia quem meruisti, portare], mais fogo debaixo de cada nota do que simplesmente um legado. Talvez o legato que ele tenha pensado ali é em termos de frase, de ideia, mas não de articulação. Isso foi o que eu fiz de diferente do que está na partitura.

E você considera que dá alguma conta contribuição individual para as obras, qualquer contribuição que seja?

Isso é uma pergunta subjetiva, mas não saberia dizer qual seria a minha contribuição. Mas em relação a interpretação talvez tenha sido essa minha contribuição para a obra, fazer com que ela tivesse um destaque em termos de dinâmica de articulação, talvez seja isso.

E por quantas vezes você regeu essas obras em ocasiões diferentes e houve alterações significativas entre elas no que diz respeito a interpretação. E aí o que a gente falou agora há pouco sobre o modo de enxergar as peças em momentos distintos da sua carreira?

Como o tempo que eu regia essas obras não foi assim tão diferente da gravação e da turnê, não foi muito espaçado, eu acho que eu não saí muito da proposta que nós fizemos tanto na turnê quanto na gravação do CD. Eu acho que a gente manteve a mesma cara. Hoje, depois de 10 anos ou um pouco mais de dez anos, talvez eu faria algumas coisas diferentes. Mas como a gente passou por esse processo de pandemia, a gente está reconstruindo o som do coro, reconstruindo muita coisa de convívio e de vida coral, vamos colocar assim, por que ficamos separados por quase dois anos e muita gente mudou de voz, muitas crianças mudaram de voz e esse é o problema de coro de meninos. Se você não tem uma quantidade suficiente de cantores sopranos e contraltos de uma hora para você pode perder muitos, então isso é um problema. Hoje, por exemplo, não teria condições de reger uma obra com os meninos Canarinhos, mas poderia tentar fazer com outro coro... sei lá, talvez algumas coisas eu faria diferente com o andamento, talvez recuaria um pouquinho, eu lembro que na gravação de Dresden, não é uma gravação profissional, era uma gravação com câmera do concerto, pro espaço onde nós estávamos que era a Catedral de Dresden, algumas coisas ficaram um pouquinho emboladas por conta da acústica da igreja. Talvez eu faria na igreja um pouco mais devagar algumas coisas, mas eu não sei se eu cheguei a uma ideia muito clara do que é a interpretação tanto da Ave Maria quanto do Regina Coeli, mas eu acho que talvez eu tenha chegado perto do que o compositor gostaria. 36:24

E sobre o coro: os meninos receberam as obras como você imaginava que eles iam receber? E quais foram os desafios e facilidades que eles encontraram?

Olha, eles ficaram muito entusiasmados com o repertório no geral! Algumas coisas eles ficaram: “hum, está esquisito!” [risos] aí você tem que buscar mecanismo para eles entenderem. O porquê disso, porque daquilo, não em relação ao Ronaldo Miranda, ele foi muito acessível para eles. Eles ouviram e “nossa, que coisa legal!” e eu via depois dos ensaios muito ficarem cantando nos corredores, principalmente o Regina Coeli, que é bombástico em algumas partes e eu pensei: “poxa, gostaram!” Mas o desafio maior é fazer com que eles entendessem essa dinâmica de talvez da vitória da vida sobre a morte em relação a Regina Coeli e essa piedade da Ave Maria, porque o coro naquela época lia muito bem, ler dissonâncias ou cantar para eles não era o complicado, mas o entendimento geral da obra, isso para uma criança ainda é a maior dificuldade. E pra adolescente também porque no meu coro tenores e baixos tem até 17 anos

É, são peças que exigem um pouco mais de maturidade para compreender e no que diz respeito a isso, o seu trabalho é ímpar. Infelizmente ainda não fui para Petrópolis, mas conheço o seu trabalho há muitos anos assim como as Meninas Cantoras que também são referência no Brasil. Eu paro e fico imaginando: “Como ele consegue inspirar [essas crianças], porque o trabalho do regente muito é isso, é inspirar os nossos cantores e você fazer um trabalho com crianças e adolescentes, de fazer com que ele se inspirem em um repertório que geralmente não faz parte da nossa Cultura, pelo menos não aqui em São Paulo, a música coral não é assim algo natural, a gente se sente ensinando algo do zero...”

A gente tem uma tradição de coro amador no Brasil, muito coro de empresa, não sei se ainda continua porque a pandemia destruiu muita coisa, mas coro de empresa a gente vê que ainda tinha muito. Eduardo Morelenbaum, por exemplo no Rio de Janeiro, tem vários coros, trabalha com coro de empresa, então é tudo mais na linha do repertório popular, uma coisa mais light, pegar duas pedreiras como Regina Coeli e Ave Maria a gente não encontra em qualquer esquina. Então são poucos os coros que realmente no Brasil pode se dedicar a um repertório como esse, mesmo porque a nossa tradição, que Esse ano completamos 80 anos de existência do Coral dos Canarinhos [e] a gente é muito enraizado no canto gregoriano e na polifonia renascentista, sobretudo Palestrina, Orlando di Lasso, Vitória... então isso é muito presente, digamos que seja 50% do nosso repertório: polifonia renascentista, motetos, missas, obras sacras em geral. E isso traz, de certa forma, uma grande base para que possam cantar música contemporânea também, entender que uma linha de tenor não deve ser exatamente a mesma linha de soprano, mas que elas se complementam dentro de uma polifonia. Então quando temos um Regina Coeli onde cada voz [cantarola a partir do compasso 13] eles já tiveram isso de uma outra forma, uma outra roupagem no Orlando di Lasso, por exemplo, e sabem que ali é a voz deles com que complementam o que já vinha antes. Então o trabalho de polifonia, que infelizmente no Brasil nem todo coro faz, é fundamental para que ele cresça e que possa fazer com que o repertório contemporâneo também tem a sua vez

E para o Regente quais foram os grandes desafios nessas obras?

Como regente talvez bucar dentro de si a força de passar isso para os cantores e que os cantores passassem isso para o público ouvinte. Fazer com que a música faça parte de você naquele momento, fazer com a música seja cada pedacinho do seu corpo e para jogar isso pra fora. Talvez seja este o maior desafio. Os aspectos técnicos a gente resolve, isso de movimento, de

gesto, isso e aquilo isso é resolvível, vamos colocar assim, mas sentir a música dentro de você por mais difícil que ela seja que é o grande desafio.

A subjetividade ela é sempre mais complexa...

Muito, muito... porque cada um sente de uma forma. Você vai fazer a obra de uma forma, eu faço de outra, um terceiro vai fazer de uma outra forma, mas que essa forma seja, digamos, capaz de prender a atenção dos cantores e que prenda a atenção da plateia. Aí sim aí eu acho que essa é a boa interpretação. O Harnoncourt fala muito disso, não existe a interpretação perfeita, existe aquela que te apraz. A gente não consegue agradar gregos e troianos, isso é fato histórico, mas se ela te apraz e apraz os seus cantores, então vocês estão passando energia, estamos passando energia para plateia e a plateia vai sentir isso e vai receber isso com muito carinho.

E na performance, se lembra de elementos positivos ou negativos que tenha marcado?

Na performance sempre acontece uma coisa ou outra. Na gravação a gente tem como fazer de novo, mas não ao vivo não dá. Uma vez atirada a pedra você não pega mais. Acontece de um andamento ou outro não ficar sempre dentro do que você gostaria, de uma voz chegar um pouquinho desafinado na nota ou na outra isso aí acontece... mas nada que seja assim perceptiva para o público leigo, talvez o público mais específico entenda. Mas então, a gente sempre está susceptível a essas coisas, no dia, talvez por conta de apresentar uma obra pela primeira vez, cause algum transtorno na apresentação, mas nada que seja assim de derrubar todo mundo, graças a Deus, não aconteceu.

E coisas positivas?

Ah, sim... positivas a gente busca o prazer de cantar a obra, o prazer de transmitir o que a obra se propõe e aquele sentimento de dever cumprido. Terminou e está todo mundo orgulhoso de si mesmo por que cantou uma obra difícil. Então isso foi fundamental para o crescimento e para a auto estima de cada cantor do coro.

Com certeza, mesmo com os meus coros, é claro que a gente tem que escolher os desafios certos para cada coro, o que cada um consiga cantar e apresentar dignamente, mas que tenha que se esforçar para conseguir. E, no momento que termina o concerto, essa sensação é ímpar ela é impagável, tudo aquilo que você trabalhou... E às vezes eu sinto que a gente trabalha até menos do que os cantores no que diz respeito ao esforço de aprender. Eu trabalho com coro amador, então quando eu faço uma Missa Brevis do Mozart, que é um baita de um desafio para eles, eu tenho que estudar a minha parte, mas eles têm que estudar muito mais porque tem que cuidar de leitura, não conhecem aquela linguagem tão bem, a própria língua mesmo, que seja o latim, tem as suas dificuldades para eles para por ser um coro amador. Então essa sensação de dever cumprido tanto nosso mas principalmente deles é o que faz a gente se mover como regente e continuar se inspirando...

E complemento: o que faz eles também seguir em frente cantando. O trabalho todo muitas vezes é desgastante, pode ser que um ensaio ou outro o cantor saia um pouco desmotivado porque não conseguiu cantar, mas que no final quando ele reconhece que chegou lá ele esquece todos os problemas e vai mirar na direção para frente, “é para lá que eu quero ir! Hoje fizemos uma missa X, amanhã eu quero fazer a missa Y, ou quero fazer a obra tal...” Isso é o desafio, especialmente quem trabalha com criança e adolescente, porque eles são desafiadores, eles

gostam de desafios. Talvez este seja o motor principal, mantê-los ativos, mantê-los cantando. Eu noto quando às vezes eu pego uma obra: a gente vai cantar a missa x, do dia tal e não sei o que e é uma obra relacionada liturgicamente ao dia mas que para eles não inspira muita coisa eu sinto que a energia dá uma [gesticula para baixo e risos] Mas é uma coisa que eu tenho que fazer porque é litúrgico, eu não posso simplesmente pegar qualquer coisa ou qualquer obra, um moteto de Páscoa eu não posso colocar uma semana santa e vice-versa. Então muitas vezes eles não entendem muita coisa mas acaba fazendo. O importante, eu vejo isso, depois de uma obra que eles não estão muito inspirados, você [deve] pegar alguma coisa aqui os inspire porque aí eles vão ficar sendo motivados cada vez mais a vir para o próximo ensaio, para a próxima apresentação...

E já terminando, a partitura manuscrita que o Ronaldo geralmente utiliza e divulga transmite informações ou sensações que a editada não possibilitaria, falando exclusivamente do Ronaldo?

Eu acho que quando a gente vê a escrita do compositor, a gente sempre acaba percebendo uma coisa ou outra, isso era muito nítido em Bach, indo lá no barroco. Muitas vezes a partitura editada é muito melhor para você ler, mas determinados aspectos você talvez passe por cima porque não tem aquela força do desenho da nota, aquela linha que ele escreveu de uma forma, mas numa outra página ele escreveu de outra... a gente pode daí tirar alguns elementos, é muito subjetivo, é lógico, você não pode dizer “é assim, é assado”, mas isso sempre te traz uma certa inspiração. Eu lembro que no CD que nós gravamos de música contemporânea tem uma obra minha, *Mitte manum tuam*, para o segundo domingo da Páscoa, eu por muito tempo ensaiei com os meninos, com os cantores, é uma obra para 8 vozes, quatro tenores e quatro baixos, eu escrevi a mão e só depois da gravação que eu fui passar para o Sibelius, e eles ensaiaram com o meu manuscrito. De certa forma captaram o que eu gostaria de interpretação. A gente olhando a obra do Ronaldo, nem tudo é 100% legível, mas você sabe que ela é uma coisa densa, coisa que um programa de computador talvez espaçaria mais, deixaria tudo mais legível, mas ao mesmo tempo não traria essa densidade que a música precisa.

Tem alguma coisa que eu deixei te perguntar e que você acha pertinente compartilhar comigo aqui?

Eu acho que a gente foi bem amplo. Não sei se eu consegui responder satisfatoriamente tudo que você gostaria, mas eu procurei fazer um apanhado do que eu me lembrava ainda, do que me lembro das interpretações e buscar alguns elementos extras. Acho que a gente falou bastante!