

ISSN 1516-2427

Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música



número 2/ maio de 1999/ R\$ 5,00

# Brasiliiana



**Claudio Santoro: 80 anos**

**Repertório brasileiro para piano**

**Música experimental – ainda existe?**

**Música dodecafônica y serialismo en América Latina**

**Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular**

**A música do século XX no Acervo Janacopoulos/Uni-Rio**

# ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

**Diretoria:** Edino Krieger (presidente), Turbío Santos (vice-presidente), Ernani Aguiar (1º secretário), Roberto Duarte (2º secretário), Jose Maria Neves (1º tesoureiro), Mercedes Reis Pequeno (2º tesoureira) **Comissão de contas: Titulares** - Vicente Salles, Mario Ficarelli, Raul do Valle **Suplentes** - Manuel Veiga, Jamary de Oliveira.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Viana	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão
4	J.J.E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8	Dom Pedro I	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11	Domingos B. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves
13	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J.A.de Almeida Prado
16	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sergio de Vasconcellos Corrêa
21	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24	José Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27	Vicenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafietelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de OLiveira
36	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	
37	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Aleco Bocchino
38	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbío Santos
39	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia Teixeira Pinto
40	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros correspondentes Gaspare Nello Vetro (Itália) Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Vega (Cuba/USA)

**Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil –**  
**CEP 22210-030 – Telefax: (021) 205-3879 – www.abmsica.org.br – e-mail: abmusica@abmusica.org.br**

## REVISTA BRASILEANA

**Conselho Editorial** JOSÉ MARIA NEVES (COORDENADOR); MERCEDES REIS PEQUENO; RICARDO TACUCHIAN; VASCO MARIZ  
**Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL);  
 LUIZ PAULO HORTA; MANUEL VEIGA; RÉGIS DUPRAT; VICENTE SALLES, **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Projeto Gráfico e Diagramação** MILA WALDECK  
**Capa** ilustração de GLAUCO RODRIGUES **Traduções** PAULO HENRIQUES BRITTO **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Tiragem desta edição** 1.000 EXEMPLARES. Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia). Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

 Interesse despertado pelo primeiro número da revista *Brasileira*, registrado em manifestações de leitores e instituições do país e do exterior – entre as quais uma solicitação de autorização para reprodução de matérias por parte de uma instituição musical da Ásia – nos traz a convicção do acerto da iniciativa e das perspectivas para sua continuidade. Interesse demonstrado também pela quantidade e a qualidade das colaborações recebidas, que permitiriam até mesmo prever uma periodicidade mais freqüente no próximo ano.

Neste segundo número, a par da valiosa colaboração dos autores das diversas matérias, assinalamos a contribuição, na elaboração da capa, do artista plástico Glauco Rodrigues, o que poderá permitir a continuidade de uma experiência iniciada com Carlos Scliar e que poderá prosseguir com a colaboração de outros mestres brasileiros da pintura e da gravura, consolidando assim um vínculo entre a música e as artes plásticas, que de resto apresentam tantas interfaces.

Registramos ainda, neste número, a homenagem da Academia Brasileira de Música aos 80 anos de Claudio Santoro, um dos mais prestigiosos integrantes da instituição, presença cada vez mais viva não obstante sua ausência de 10 anos.

Assinalamos, finalmente, o processo de crescimento da ABM, com o lançamento de sua revista, a retomada da série *Brasileira* na Casa de Rui Barbosa, a criação da série *Trajetórias* de palestras, coordenada pelo acadêmico Ricardo Tacuchian, a ampliação da *Bibliografia Musical Brasileira*, sob a coordenação da acadêmica Mercedes Reis Pequeno e já disponível do site da Academia, e agora também, em fase inicial, a criação de um Centro de Informações de Música Brasileira e de um Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra, para atendimento à demanda de partituras e materiais por parte de orquestras do país e do exterior.

Finalmente, vale registrar que todos os concertos e palestras promovidos pela Academia estão sendo gravados documentalmente com equipamentos próprios, já adquiridos, para o Arquivo Sonoro e Acervo de Memória da ABM.

*Edino Krieger*

*Presidente da Academia Brasileira de Música*

---

## SUMÁRIO

---

<i>A música do século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio</i> POR MANOEL CORREA DO LAGO .....2	<i>Música dodecafônica y serialismo en América Latina</i> POR GRACIELA PARASKEVAÏDIS ..... 38
<i>Música experimental – ainda existe?</i> POR JOCY DE OLIVEIRA .....18	<i>Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular</i> POR MARTHA TUPINAMBÁ DE ULIHÔA ..... 48
<i>Repertório brasileiro para piano (1950-1990)</i> POR SALOMEA GANDELMAN .....24	<i>Resenhas de livros e discos</i> ..... 57
<i>Lembranças importantes de uma amizade muito importante</i> POR HEITOR ALIMONDA .....34	<i>Brasileiras: notícias do meio musical</i> ..... 61
	<i>Resumos dos artigos em inglês</i> ..... 63
	<i>Colaboraram nesta edição</i> ..... 64

---

# A MÚSICA DO SÉCULO XX NO ACERVO JANACOPOULOS/ UNI-RIO\*

§  
Manoel Correa do Lago  
§

O artigo é uma descrição parcial da coleção de partituras, conservada na Biblioteca da Uni-Rio, da cantora brasileira Vera Janacopoulos (1892-1955), cujo papel na difusão da obra vocal de compositores como Stravinsky, Prokofiev, Falla, Villa-Lobos, Milhaud e Poulenc foi extremamente destacado no período que sucedeu à Primeira Guerra Mundial. Entre as numerosas primeiras edições, manuscritos e autógrafos, destacam-se manuscritos originais de obras das quais VJ realizou a primeira audição: de Stravinsky, as instrumentações de 1923 para *Pastorale* e *Tilimbom*; de Prokofiev, a orquestração de *A Rosa e o Rouxinol*; de Milhaud, os *4 Poemas de Catulo* (para voz e violino); de Villa-Lobos, a orquestração de *Viola*. A presença de uma cópia autógrafa de Villa-Lobos, datada de 1920, dos *Pribaoutki* (de Stravinsky) permite novas hipóteses quanto ao conhecimento da música contemporânea no Rio, antes de sua primeira viagem a Paris em 1923; por outro lado, os programas e críticas dos recitais de VJ nos anos 20 trazem algumas precisões a respeito de primeiras audições de obras de Villa-Lobos, e na reconstituição dos primeiros concertos com sua música em Paris. A coleção revela duas transcrições para orquestra inéditas e não-catalogadas: de Prokofiev, a melodia *A Rosa e o Rouxinol* de Rimski-Korsakov, e de Villa-Lobos a melodia *Phidylé* de Reynaldo Hahn. Deve ser observado o número e a qualidade excepcionais das dedicatórias autógrafas (Fauré, Ravel, Stravinsky, Roussel, Milhaud, Poulenc, Bloch, Markevitch, Mignone, Mengelberg, Mitropoulos etc.) que constituem um testemunho eloqüente da posição alcançada por Vera Janacopoulos.

**Obs:** Os quadros analíticos referentes ao acervo Janacopoulos/Uni-Rio, que complementam o artigo (1-Obras dedicadas a VJ, 2-Partituras de orquestra, 3- Manuscritos autógrafos, 4- Manuscritos não-autógrafos, 5- Coleção Stravinsky, 6- Coleção Villa-Lobos, 7- Compositores do séc. XX representados no acervo, 8- Partituras com dedicatórias autógrafas) podem ser acessados via Internet no site da Academia Brasileira de Música ([www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)).

Dolenc).

H. Villa Lobos  
Paris, 1923.

laneja

A Vera Janacopulos,  
a maior artista que conheço  
e a melhor intérprete das minhas  
obras.

Paris, 24/1/1924  
Villa-Lobos



**A** coleção de partituras da cantora brasileira Vera Janacopoulos (Petrópolis 1892 – Rio de Janeiro 1955), atualmente preservada na Biblioteca da Uni-Rio, constitui o principal legado documental de sua atividade artística. Em seu esboço biográfico, datado de 1959, Eurico Nogueira França declarava que “se houvésemos de escolher, entre os nossos artistas, o intérprete de música que já alcançou maior renome universal, seria lícito optar, observadas a importância e a latitude das respectivas atuações, pela cantora de câmara Vera Janacopoulos”. De fato, a carreira internacional dessa musicista de formação muito completa – aluna de George Enesco, Jan de Reske, Jean Périer e Lili Lehman – e extremamente próxima de alguns dos principais compositores de seu tempo – tais como Stravinsky, Falla, Prokofiev, Villa-Lobos, Milhaud e Poulenc – desenrolou-se entre 1914 e o final dos anos 30, com um sucesso excepcional, como o atestam os expressivos testemunhos de seus contemporâneos: intérpretes, compositores (ver Quadro 8) e escritores<sup>8</sup>. Seu repertório de câmara e para

canto/orquestra se notabilizava por uma amplitude histórica sem precedentes (estendendo-se de Purcell a Stravinsky), e por uma versatilidade rara: mestra consumada do *lied*<sup>9</sup>, era ao mesmo tempo uma notável intérprete de música francesa, espanhola e russa (sendo, segundo Francis Poulenc<sup>4</sup>, uma intérprete “miraculosa” de Mussorgski). Se, por um lado, soube impor a novidade, nas salas de concerto dos anos 20, da presença tanto de cantatas de Bach quanto da então jovem música do século XX, por outro demonstrou um forte interesse pelo canto popular, como atestam as várias canções (principalmente brasileiras, espanholas, francesas e gregas) que incorporou a seu repertório e para as quais encomendou harmonizações e orquestrações. Em seus concertos, era habitualmente acompanhada, ao piano ou na orquestra, por compositores – como Falla, Prokofiev, Poulenc, Stravinsky, Milhaud, Villa-Lobos, Jean Wiener – e por regentes – como Mengelberg, Monteux, Ansermet, Scherchen, Mitropoulos e Markevitch.

Apesar do longo período de residência no exterior (sua mudança definitiva para o Brasil só ocorre

<sup>8</sup> Agradecimentos a Isabel Grau na Biblioteca da Uni-Rio, ao professor Aloysio Alencar Pinto e a Maria da Glória Capanema por suas informações a respeito de Vera Janacopoulos, à professora Mercedes Reis Pequeno por diversas sugestões de pesquisa, ao maestro Turibio Santos e a Cristina Pinto no Museu Villa-Lobos, ao professor François Lesure pelas sugestões de pesquisa no Departamento de Música da Bibliothèque Nationale, ao professor Claudio Spies da Universidade de Princeton por precisões a respeito de Stravinsky, à professora Noelle Mann dos Prokofiev Archives-Goldsmith College, ao professor Ivan Nommick do Arquivo Manuel de Falla pela correspondência Janacopoulos-Falla e programas de concerto, à professora Myriam Chimènes por informações em torno de Poulenc; os maiores agradecimentos vão ao professor José Maria Neves por seu constante estímulo e numerosos conselhos.

Este texto é uma adaptação de um artigo (1999) de maiores dimensões, não-publicado.

ria no final dos anos 30, às vésperas da Segunda Guerra Mundial) e de sua primeira apresentação pública (1920) ter sido posterior a suas estréias européia e americana, VJ sempre acentuou sua identidade brasileira: a música brasileira foi parte integrante de seu repertório internacional, seja através de melodias populares (e.g. harmonizadas por Ernani Braga) seja através de obras de F. Braga, A. Nepomuceno, H. Oswald, L. Fernandez, L. Gallet, Mignone, e sobretudo de Villa-Lobos, para cuja projeção desempenharia – juntamente com Rubinstein – um papel tão decisivo em Paris nos anos 20. A esse respeito, VL lhe escreveria, em 1924<sup>4</sup>, uma dedicatória significativa: “A VJ, a maior artista que eu conheço, e a melhor intérprete das minhas obras.” No entanto, o aspecto mais notável da carreira de VJ foi sua forte vinculação com muitos dentre os principais criadores de seu tempo, dos quais mereceu numerosas dedicações de obras (ver Quadro 1) e seu papel na difusão de suas composições vocais, das quais foi uma sistemática realizadora de primeiras audições (Stravinsky, Falla, Prokofiev, Villa-Lobos). Por ocasião de sua morte, em 1955, Alejo Carpentier situaria seu papel na música da primeira metade do século XX da seguinte forma<sup>5</sup>: “Musicista admirável, [...] VJ representou para a música de Prokofiev, Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla [...] o que representaram as cantoras Marya Freund para Schoenberg, e Jane Bathory para Erik Satie e Darius Milhaud.” Anos mais tarde, Igor Markevitch<sup>6</sup>, referindo-se à primeira audição mundial de seu *Psalme* em 1933, diria: “minha solista foi o soprano Vera Janacopoulos, uma artista que se engajava com uma generosidade esplêndida nas obras que defendia. Quero aqui render homenagem a essa mulher que tanto realizou em prol da música de seu tempo, notadamente Stravinsky e Falla, a quem interpretava à perfeição.”

A proximidade com Stravinsky, Villa-Lobos, Prokofiev e Falla, mas também com Fauré, E. Bloch, Ravel, Roussel, Milhaud, Poulenc, Mignone e outros, é eloqüentemente evidenciada pelos autógrafos (manuscritos ou dedicatórias em partituras impressas) presentes na sua coleção de partituras. O presente artigo está limitado, em escopo, a uma descrição

não-exaustiva da parte relativa à música do século XX, pretendendo destacar alguns de seus aspectos mais salientes, assim como a relevância do Acervo Janacopoulos/Uni-Rio para pesquisas futuras.

**DESCRIÇÃO GERAL** → Os arquivos e pertences pessoais de VJ foram perdidos por ocasião de sua partida da Europa (onde residira dezenas de anos) ao final dos anos 30 e não puderam ser recuperados no pós-guerra. O acervo da Uni-Rio consiste: a) de sua coleção de partituras (que abrange um vasto repertório, do século XVII ao século XX); b) um álbum com recortes de jornais e programas de concerto dos anos 30; c) uma pequena correspondência (incluindo fotos autografadas), nos anos 50, com algumas das personalidades musicais com as quais havia lidado durante sua carreira profissional nos anos 20 e 30; d) numerosos cadernos com anotações, consistindo em sua maior parte de programas radiofônicos que organizou em São Paulo e no Rio, e com anotações (e apostila) para um curso de interpretação realizado no Conservatório Nacional de Música; e) diversos (fotos diversas, livros, documentos do Círculo de Artes Vera Janacopoulos).

A parte essencial do acervo é constituída pela coleção de partituras: no que se refere ao século XX, a coleção é extremamente representativa da composição vocal nas primeiras décadas do século, contendo numerosas primeiras edições (e.g.: o *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg e *Socrate* de E. Satie), manuscritos autógrafos (ver Quadro 3), cópias manuscritas inéditas (ver Quadros 3 e 4), partituras com dedicatórias autografadas (ver Quadro 8) e partituras de estudo anotadas por VJ. Se, por um lado, os autógrafos (Quadros 3 e 8) documentam – ainda que de forma fragmentária – a qualidade do relacionamento de VJ com muitos dentre os mais representativos músicos de seu tempo, por outro, o conjunto apreciável de obras especificamente escritas para VJ e/ou dedicadas a ela – que podem ser identificadas na coleção – denota seu grande envolvimento na produção musical contemporânea (ver Quadro 1: Obras dedicadas a VJ).

Duas outras características importantes do perfil musical de VJ são espelhadas na coleção: a) seu hábito de “trabalhar” as obras diretamente com os

compositores (Fauré, Ravel, Stravinsky, Falla, Nin, Prokofiev, Villa-Lobos, Poulenc, Milhaud), refletido em suas numerosas anotações de ordem interpretativa<sup>8</sup>; b) a forte presença de partituras para canto e orquestra, não raro acompanhadas de suas partes orquestrais, que evidenciam sua condição – como ela própria viria a se auto-definir em correspondência com Manuel de Falla – de “cantora de concertos”<sup>9</sup> (por oposição a “cantora de óperas”), entendendo-se tanto o repertório de câmara quanto o de obras vocais com acompanhamento de orquestra sinfônica (originais e transcrições) (ver Quadro 2: Partituras de orquestra).

A descrição (parcial) do acervo, que será feita a seguir, se limitará a alguns compositores próximos a VJ, que estão representados, na coleção, por manuscritos e/ou autógrafos; dados complementares foram obtidos junto à Bibliothèque Nationale de Paris (críticas e programas de concertos relativos a VJ do Fonds Montpensier – adiante referido por \*); aos Prokofiev Archives do Goldsmith College (Londres) – adiante referido por \*\*; ao Archivo Manuel de Falla (Granada) – adiante referido por \*\*\*; e ao Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro).

VJ/ IGOR STRAVINSKY → O relacionamento de Vera Janacopoulos e Igor Stravinsky data pelo menos de 1915: em correspondência entre a cantora Marya Freunde<sup>10</sup> (a futura introdutora do *Pierrot Lunaire* na vida musical francesa) e o compositor, sabe-se que estavam em mãos de VJ os manuscritos dos recém-compostos (1914) *Pribaoutki*. Em 1919, daria a primeira audição americana dessa obra, cujo relato ao compositor foi feito nos seguintes termos por Prokofiev<sup>11</sup>: “Caro Stravinsky [...], ontem seus *Pribaoutki* foram tocados pela primeira vez na América. Vera Janacopoulos os cantou com enorme talento [...] e belissimamente, com exceção talvez do *Oncle Armand*, muito baixo para sua voz. O sucesso foi grande, e as canções foram todas repetidas.” Nos anos 20, tornam-se numerosos os registros (programas de concerto\*, críticas jornalísticas) de concertos de VJ com a quase totalidade da obra vocal da “fase russa” de IS: ela talvez fosse, na época, considerada a principal “defensora” desse repertório, rea-

lizando concertos memoráveis, acompanhada pelo compositor ou por músicos do calibre de Jean Wiener, Darius Milhaud, Ansermet.

A coleção de partituras do Acervo Janacopoulos/Uni-Rio (ver Quadro 4) espelha bem a intimidade de VJ com a parte da obra vocal do compositor escrita no período de quinze anos situado entre *Faune et Bergère* (1907, quando ainda discípulo de Rimski-Korsakov) e *Mavra* (1921, no limiar de sua fase “neoclássica”). Entretanto, o núcleo de seu repertório (com exceção da *Pastorale*, de 1908) consistiria da série de obras vocais de câmara, para canto/piano e/ou pequenos conjuntos instrumentais, compostas entre o *Pássaro de fogo* (1910) e a primeira versão de *Les Noces* (1921) – obras que se situavam então na “ponta” da vanguarda musical – e que constituem um “espelho” de obras de maiores dimensões como o próprio *Sacre*, a *História do soldado* e sobretudo *Renard* e *Les Noces*. São os 3 *Poemas da lírica japonesa* (1912-13), os *Pribaoutki* (1914), as *Berceuses du Chat* (1915-16), as 3 *Histórias para crianças* (1915-17) e os 4 *Cantos russos* (1918-19), que formam uma sucessão de obras-primas nas quais Stravinsky testou as principais inovações rítmicas, texturais e harmônicas introduzidas durante sua “fase russa”.

A coleção contém seis manuscritos (sendo dois autógrafos) das seguintes obras :

1) *Pastorale* (dois manuscritos): Transcrição (realizada para VJ) para canto/quarteto de sopros, da obra originalmente composta em 1908<sup>12</sup> para voz (sem texto) e piano. Existem dois manuscritos: uma partitura autógrafa original, contendo as partes instrumentais, e uma cópia manuscrita (de trabalho), com diversas anotações (ver Quadros 3 e 4).

2) *Tilimbom* (dois manuscritos): Transcrição (também realizada para VJ) para canto/orquestra (1923) e ampliação da primeira peça (1917) das 3 *Histórias para crianças*, originalmente composta para piano/canto. Existem dois manuscritos: a partitura autógrafa acompanhada das partes instrumentais e uma cópia manuscrita (de trabalho) anotada (ver Quadros 3 e 4). Em carta a seu editor Harry Kling, em 1924, IS informaria que : “... por ser demasiado curta[a peça original para canto/piano] para formar uma peça individual de concerto, eu a ampliei e adi-

cionei alguns versos de meu próprio punho”; os doze compassos adicionais, na transcrição, são aqueles compreendidos entre os compassos 48 e 60; comparando-se a primeira edição (Chester, 1921) com a edição definitiva de *Tilimbom* para canto e piano (Chester, 1924), ambas presentes na coleção, observa-se que esta foi adaptada para incorporar as mudanças suscitadas pela orquestração (inclusive nos compassos originais).

3) *Pribaoutki* (um manuscrito): escrita originalmente para voz e oito instrumentos (1914). Essa cópia apresenta duas peculiaridades notáveis: a) sua data de 1920, anterior à edição definitiva pela casa de edições inglesa Chester, ainda que posterior à primeira edição suíça, realizada durante a Primeira Guerra; b) o copista ser Heitor Villa-Lobos (as implicações serão discutidas na seção relativa a VL).

4) 3 *Poemas da lírica japonesa* (um manuscrito incompleto): parte de piano da versão original para canto/orquestra de câmara (1912/13).

As circunstâncias em torno da composição dos dois manuscritos autógrafos (*Pastorale* e *Tilimbom*) e o motivo de sua presença na coleção VJ podem ser definidos com precisão: as duas transcrições, realizadas num mesmo momento, em Biarritz, e concluídas a quatro dias de distância (16 e 20 de dezembro, 1923: ver Quadro 3), parecem ter sido compostas intencionalmente para uma série de concertos que VJ realizava regularmente em Antuérpia. A primeira audição mundial das duas peças foi dada, menos de uma mês após o término das instrumentações, pela cantora sob a regência do autor, num mesmo concerto em 7/1/1924.

Daí cada um dos manuscritos conter uma inscrição a lápis, do punho de Stravinsky, atestando a “propriedade” de VJ (ver Quadro 3), com a datação “Antuérpia, 1924”. IS se refere ao sucesso dessas transcrições em pelo menos duas cartas: a H. Kling (19/1/1924): “... acabei de terminar a orquestração da canção *Tilimbom* (*Trois Histoires pour Enfants*) [...] que teve tão grande sucesso em meu último concerto em Antuérpia, a 7 de Janeiro...”; e a Ansermet (24/3/1924): “passei duas semanas em Barcelona onde regí [...] com enorme sucesso [...] algumas peças curtas recém-orquestradas (de novo para

Antuérpia/Janacopoulos): *Tilimbom* (com o tamanho duplicado) e *Pastorale*”. Em sua autobiografia<sup>14</sup>, IS faz as seguintes referências a esse concerto: “em Janeiro [1924] fui para Antuérpia, convidado pela Sociéte des Nouveaux Concerts, para dirigir um programa com algumas de minhas antigas obras [...] Meus concertos na Bélgica [...] marcam [...], o início de minha atividade como executante de minhas próprias obras.” Subseqüentemente, VJ apresentaria freqüentemente as duas transcrições, seja sob a regência do autor (Amsterdam, Roma) ou de outros regentes (e.g. Ansermet).

O conjunto de partituras de IS, na coleção Janacopoulos, apresenta um interesse suplementar: há alguns anos, o professor Claudio Spies<sup>15</sup>, da Universidade de Princeton, chamava a atenção para uma série de lacunas nas edições de IS, principalmente nas obras da “fase russa” editadas pela Chester e, conseqüentemente, da necessidade de uma reedição crítica dessas obras ou pelo menos do estabelecimento de uma lista abrangente de “errata”, chegando a dizer que: “até que as circunstâncias permitam uma completa depuração das edições Chester de Stravinsky, obras tais como os *Pribaoutki* e *Renard* só serão conhecidas com seus persistentes erros de impressão”. O fato de a coleção VJ/ Uni-Rio ser extremamente completa no que se refere a esse período (ver Quadro 5), contendo, além de manuscritos, diversas primeiras edições de quase toda a obra vocal para solista escrita por Stravinsky entre 1907 e 1921 – e anotadas por uma intérprete tão próxima do autor quanto o foi VJ – a qualifica, provavelmente, como uma fonte adicional para essa discussão. Por outro lado, a cópia manuscrita dos *Pribaoutki* se reveste de uma especial autoridade: pela qualificação do copista (Villa-Lobos), por sua anterioridade à edição Chester, e pelo fato de ter sido encomendada por uma profunda conhecedora da obra (VJ) familiarizada desde 1915 com os manuscritos do próprio Stravinsky.

Em comparação com os de outros compositores do século XX, o conjunto de partituras de Stravinsky aparece como o mais completo e preservado da Coleção VJ: por esse motivo, ele talvez possa constituir um padrão de referência para outros con-

juntos importantes (Debussy, Ravel, Falla, Prokofiev, Villa-Lobos, Poulenc, Milhaud). Sua conformação sugere uma característica de trabalho peculiar à cantora, em obras representativas de seu repertório: a utilização sistemática de duplicatas, contendo anotações de ordem interpretativa. Esse padrão se reproduz em diversos casos (e.g. *Shéhérazade* de Ravel, *Trois Ballades de François Villon* de Debussy, *Viola* de Villa-Lobos, *Bestiaire* de Poulenc, *Six Chants Populaires Hébraïques* de Milhaud); a ausência desse padrão, no caso de compositores e obras que foram frequentes em seu repertório (examinados a seguir), aponta para o fato de que a coleção original era necessariamente mais ampla e diversificada que a atual (ver Quadro 5 – Coleção Stravinsky)

VJ/PROKOFIEV → O contato de VJ com Serge Prokofiev data pelo menos de 1918, num momento em que ambos estavam residindo em Nova York. VJ e SP mantiveram uma colaboração muito estreita como o atestam a dedicatória<sup>15</sup> e o manuscrito autógrafo – que se encontra no acervo – da orquestração (inédita e não-catalogada) de *A Rosa e o Rouxinol* de Rimski-Korsakov. Nesse período, VJ acompanhou de perto a composição da ópera *O amor das três laranjas*, de cujo libreto foi co-autora<sup>16</sup>, e realizou diversos concertos com o compositor (SP acompanhando-a ao piano) nos quais VJ foi uma importante divulgadora de suas canções.

Quando de sua chegada aos EUA, em 1917 (onde permaneceria até 1921), SP já havia composto os *Cinco poemas de Anna Akhmatova Op. 27*, o *Vilain Petit Canard Op. 16*; essas obras e as duas primeiras peças das *Cinco melodias sem palavras Op. 35* se tornariam uma constante no repertório de VJ.

Em 1921, no último recital de uma série de quatro concertos memoráveis em Paris\* (no mesmo em que também foram, pela primeira vez, apresentadas as *Miniaturas* de Villa-Lobos), VJ realizou a primeira audição francesa dos *Poemas de Anna Akhmatova*,<sup>17</sup> do *Vilain Petit Canard*, e das duas primeiras *Melodias sem palavras Op. 35* – com enorme sucesso – num momento em que o compositor estava sendo “descoberto” pelo público parisiense. Boris de Schloezer diria nessa ocasião: “Serge Prokofiev, ape-

nas há três meses, era ainda totalmente ignorado na França: os concertos Koussevitzki [...], os recitais de canto da Sra. Janacopoulos, que tornaram conhecidos seus romances e melodias sem palavras, e [...] as representações da companhia do Sr. Diaguilev [...] revelaram bruscamente [...] o valor desse compositor e a importância de sua obra.” Anos mais tarde, Alejo Carpentier se referiria à sua interpretação do *Vilain Petit Canard* nos seguintes termos: “quanto à obra de Prokofiev, seus admiradores sempre recordam sua insuperável versão da famosa composição inspirada no conto de Andersen”.

Seria natural, portanto, esperar que a coleção contivesse (seguindo o padrão da coleção Stravinsky, com várias duplicatas anotadas) aquelas obras de cuja composição esteve tão próxima (e.g. *O amor das três laranjas*) e/ou para cuja difusão contribuiu de forma tão singular (*Poemas de Anna Akhmatova*, *Melodias sem palavras*, *Vilain Petit Canard*). VJ também acompanhou a composição da ópera *O anjo de fogo*, iniciada durante a estadia americana do compositor e concluída em 1927 em Paris, como o atesta correspondência Poulenc/Prokofiev.<sup>18</sup>

Apesar disto, deve ser notado que as duas únicas partituras de SP que constam do acervo são de grande significado, e sintomáticas do grau de proximidade entre os dois artistas: trata-se, nos dois casos, de obras inéditas (das quais uma não-catalogada e escrita à sua intenção) e com material de orquestra completo:

a) *Melodie (sans paroles)*: trata-se de uma transcrição inédita para canto orquestra da *Melodia sem palavras N°2 Op. 35*, originalmente escrita para canto e piano. Sabe-se que é anterior a julho de 1920, através de uma carta\*\* de SP onde escreve: “a notícia recente que mais satisfação me deu foi saber que a instrumentação da 2ª Melodia soa bem.” O manuscrito (não-autógrafo) no acervo da Uni-Rio consiste da partitura de orquestra e das partes instrumentais.

b) *La Rose et le Rossignol*: essa transcrição para orquestra do Op. 2 de Rimski-Korsakov (*La Rose et le Rossignol*) foi realizada em 1919 por Prokofiev para VJ, ver Quadros 3 e 8). Trata-se de uma obra inédita e não-catalogada, e o manuscrito da Uni-Rio (partitura de orquestra e partes instrumentais) talvez

constitua o único exemplar conhecido.<sup>19</sup> Essa obra foi apresentada em 1920, no primeiro concerto sinfônico de VJ no Rio de Janeiro<sup>20</sup>, sob a regência de Francisco Braga, juntamente com *Virgens mortas* de F. Braga e *Viola* de Villa-Lobos, assim como outras obras para canto/orquestra cujas partituras (com as partes instrumentais) também se encontram no acervo (Borodine, Mussorgski e Duparc).

#### VJ/MANUEL DE FALLA ⇄

Segundo os testemunhos os mais diversos, VJ foi uma intérprete extraordinária de Manuel de Falla. Igor Markevitch, em suas memórias, destacaria seu papel na difusão da obra de Falla<sup>21</sup>, a quem ela “interpretava à perfeição”, enquanto Alejo Carpentier diria em seu necrológio que “cantores de todas as nacionalidades acudiam a seu estúdio parisiense para se aperfeiçoarem na interpretação das *Sete canções* do mestre espanhol, obra que ela havia popularizado na Europa, no período que sucedeu à Primeira Guerra Mundial”, ou ainda: “Cantora admirável, dotada de um físico[...] que lhe permitia interpretar deliciosamente o personagem de Trujaman no *Retablo de Maese Pedro*.”

A correspondência Janacopoulos/Falla e programas de concerto que se encontram no Arquivo Manuel de Falla de Granada<sup>22</sup> ajudam a localizar no tempo a incorporação, por parte de VJ, da obra vocal de Falla em seu repertório:

1) 3 *Poemas de Théophile Gauthier* (1909), pelo menos desde 1920\*,

2) 7 *Canções populares espanholas* (1914): em carta a Falla (23/8/1922)<sup>\*\*\*</sup>, VJ anunciava que as cantaria pela primeira vez em novembro de 1922,

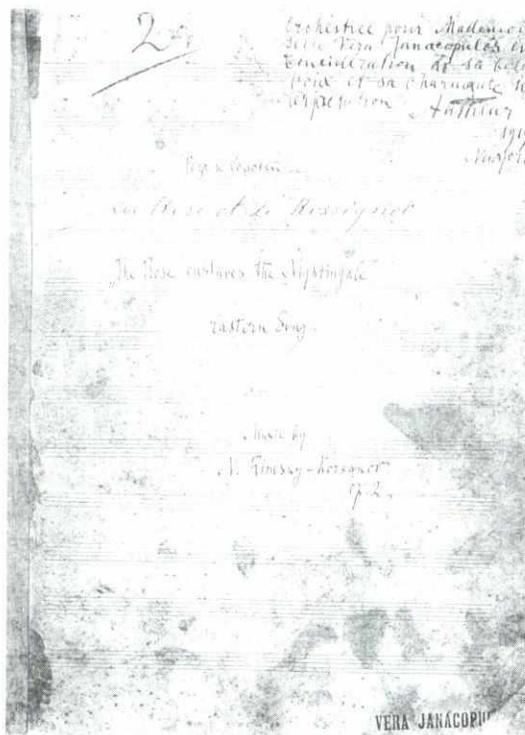
em Paris (*Salle des Agriculteurs*), lamentando não tê-las podido trabalhar diretamente com o compositor, como já o havia feito com os poemas de Gauthier. Apesar da obra já ter tido sua primeira audição espanhola (1915) e francesa (1920), seria Janacopoulos quem a celebrizaria, acompanhada ao piano, diversas vezes, pelo próprio Falla.<sup>23</sup>

3) *El amor brujo* (1915/6): VJ passou a cantar as duas árias do *Amor brujo*, *Canción del amor dollido*

e *Canción del fuego fatuo* a partir de 1926 (como se discutirá mais adiante a respeito do manuscrito da Uni-Rio). As duas peças figurariam freqüentemente em concertos da cantora, sob a regência – entre outros – de Mengelberg, Ansermet e do próprio compositor<sup>\*\*\*</sup>.

4) *A vida breve* (1904): a correspondência de VJ a Falla mostra, em mais de uma ocasião, VJ estudando a única ópera de Falla: em 1922, admite – em que pese sua auto-qualificação como *cantatrice de concert* e não como cantora de ópera –, abrir uma exceção com essa obra: “estou trabalhando sua ópera *A vida breve*, [...]

estou sendo solicitada de diversos lados para fazer ópera, [...] trata-se de uma das raras peças que eu espero poder cantar, pois ela me agrada infinitamente [...] eu gostaria de começar [...] cantando em concerto, sobretudo em concertos sinfônicos, as duas árias de *Salud*<sup>24</sup>. Você daria seu consentimento para separá-los, e nesse caso poderia indicar-me onde marcar o início e o fim?”, em 1926, informaria Falla de que: “Pedem-me, ainda que não seja uma realidade, que eu cante sua *Vida breve* no Rio de Janeiro, São Paulo e Montevideo. Villa-Lobos é o promotor dessa idéia – Deus queira que ela se realize.”<sup>\*\*\*</sup>



Orquestração de *La Rose et le Rossignol* (1): obra  
inédita e não-catalogada

A TRANSCRIÇÃO PARA SOPRANO DAS ÁRIAS DO *AMOR BRUJO* FOI FEITA SOB MEDIDA PARA OS CONCERTOS DE JANACOPOULOS COM WILLEM MENGELBERG.



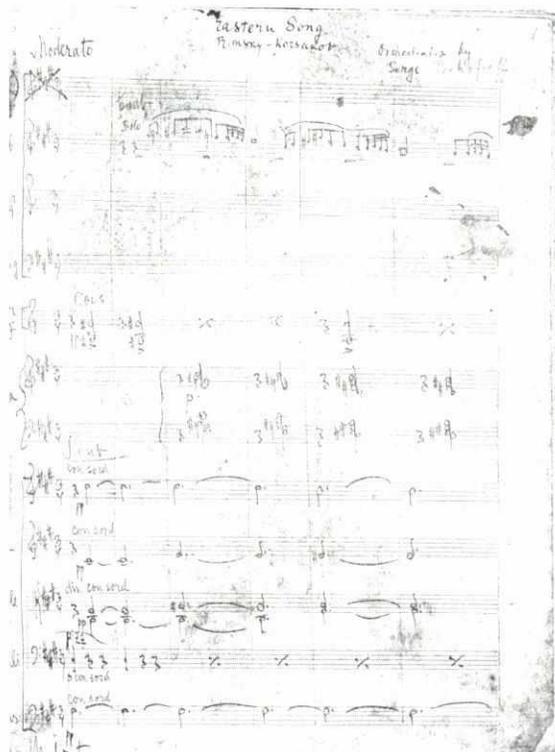
5) *Psyche* (1924): pelo menos a partir de 1926; em 26 de abril, VJ cantou-a em Amsterdam sob a regência de Mengelberg.

6) *Retablo de maese Pedro* (1919-22): VJ foi uma das mais famosas divulgadoras dessa obra essencial da produção de Falla – na qual fez sensação no papel do Narrador (Trujaman) – tendo dado a primeira audição londrina num concerto<sup>25</sup> célebre no qual Falla atuou como solista de seu recente concerto para cravo (e no qual VJ deu a primeira audição inglesa do *Soneto a Córdoba*, composto naquele mesmo ano).

As partituras impressas de Falla na coleção Janacopoulos/Uni-Rio são os 3 *Poemas de Théophile Gauthier* e uma redução para canto e piano do *Retablo*. O mesmo comentário feito a respeito de Prokofiev se aplica às obras que figuravam em seu repertório, notadamente das 7 *Canções populares espanholas*. Apesar de sua ausência na coleção, esta contém um comentário precioso<sup>26</sup> no que se refere ao andamento da *Jota*: “[Falla] no espaço de dois anos alterou consideravelmente o andamento da *Jota*, M. de F. e eu verificamos essa diferença com o auxílio do metrônomo: o movimento indicado é 92 e ele estava tocando no mov. de 184.” A explicação do compositor sendo que, superada a dificuldade técnica inicial, abandonava-se a cautela, e passava-se instintivamente a um andamento mais acelerado.

As partituras mais importantes da coleção são os manuscritos das árias do *Amor brujo* (ver Quadro 4). Graças à correspondência no arquivo Falla, é possível identificar, com precisão, sua origem: “Mengelberg [e VJ] ... pretendemos apresentar a *Suite do*

*Amor brujo*, [onde] eu cantaria as duas árias que adoro, mas como elas são escritas para contralto, necessitariam ser transpostas um tom acima. Poderia dar-me um retorno quanto a isto ser possível, de forma que eu possa imediatamente encomendar a transposição e o material a Eschig? [...] Se aceitar a transposição das duas árias [...] asseguro-lhe que será um grande sucesso, e tornará sua execução mais fácil e mais freqüente... os contraltos são tão raros!” (carta de 20/10/1926).\*\*\*



Orquestração de *La Rose et le Rossignol* (II): manuscrito da Uni-Rio talvez seja único exemplar conhecido

A transcrição para soprano explica, portanto, a razão desses manuscritos (partitura de orquestra e partes instrumentais) – feitos sob medida para os concertos de VJ e com selo da editora Max-Eschig – estarem escritos em Ré menor (respectivamente um tom e um tom e meio acima do original).

VJ/GRUPO DOS SEIS ↪ A coleção VJ/Uni-Rio contém numerosas partituras dos principais compositores do Grupo dos Seis<sup>27</sup>: Arthur Honegger, Georges Auric, mas sobretudo de Darius Milhaud e Francis Poulenc,

com os quais o relacionamento (atestado pelo expressivo conjunto de autógrafos no acervo) de VJ foi muito próximo a partir dos anos 20. VJ foi a dedicatária dos *Deux Petits Airs* (1927) de Darius Milhaud, assim como da terceira peça (*Ballet*) dos *5 Poemas de Ronsard* (1925) de Francis Poulenc. Em seu repertório, as obras mais freqüentes desses compositores foram – no caso de Milhaud – os *Poèmes Juifs*, os *6 Chants Populaires Hébraïques* e os *4 Poemas de Catulo* e – no caso de Poulenc – o *Bestiaire* (para canto e piano e/ou conjunto instrumental). Algumas dedicatórias desses dois compositores ilus-

tram seu relacionamento com a cantora: a) “... Ah! nossos concertos juntos com os *Pribaoutki*... esses eram os bons tempos.” (Milhaud, 1954)<sup>28</sup>; b) “Ao querido rouxinol do Brasil, a Vera Janacopoulos que tanto amo e admiro, seu amigo F. Poulenc, 1925.”<sup>29</sup>

De Milhaud, a coleção contém aproximadamente quinze obras (compostas entre 1916 e 1946), das quais cinco partituras com dedicatórias (de 1922 a 1927), assim como o manuscrito autógrafo (1923) dos 4 *Poemas de Catulo*, para canto e violino, cuja primeira audição mundial foi dada por VJ no mesmo concerto da primeira audição das duas primeiras peças da *Suite para canto e violino* de Villa-Lobos<sup>30</sup>; de Poulenc, cerca de dez obras (compostas entre 1919 e 1955), cinco antologias (entre 1935 e 1948), sendo onze partituras com dedicatórias (de 1922 a 1948, ver Quadro 8).

No recente catálogo de Poulenc realizado por Carl Schmidt (1995), este faz um inventário cuidadoso das partituras impressas com dedicatórias autógrafas do autor: é interessante notar que o Acervo VJ/Uni-Rio representa uma adição significativa ao catálogo, o qual só registra a existência de uma cópia com dedicatória autógrafa para os 5 *Poèmes de Paul Éluard, Calligrammes*, e as antologias *Chansons et Mélodies* e 12 *Poèmes de Guillaume Apollinaire* e nenhuma para o *Bestiaire* (na edição para canto e sete instrumentos) e para as antologias 12 *Chants pour voix moyenne*, 12 *Mélodies 1<sup>er</sup> Recueil* e 12 *Mélodies 2<sup>eme</sup> Recueil*. Na correspondência de Poulenc<sup>30</sup>, VJ é citada com frequência, e um testemunho eloqüente de sua projeção junto ao grupo de Poulenc é dado por Pierre Bernac, grande amigo do compositor e um dos mais destacados cameristas franceses: “Tratava-se de uma mulher admirável. Em minha mocidade, fiquei deslumbrado com os concertos de Janacopoulos, e certamente foi em grande parte por causa dela que eu desejei tornar-me cantor. Eu me dizia: ‘é isto que eu gostaria de fazer ; é assim que eu gostaria de cantar’.”<sup>31</sup>

VJ/HEITOR VILLA-LOBOS → É conhecido o papel fundamental desempenhado por VJ, no início da carreira internacional de Villa-Lobos, durante sua fase parisiense (1923/24 e 1927-30): através de

seus prestigiosos concertos, onde as composições de VL eram apresentadas ao lado das obras mais recentes de Stravinsky, Falla, Prokofiev e dos *Six*, e por sua influência<sup>32</sup> junto à casa de edição Max Eschig, que se tornaria a principal editora de sua obra, e que então já publicava compositores como Ravel, Falla, Nin, Milhaud e Poulenc.

Entretanto, o relacionamento entre eles data provavelmente de 1920, quando a cantora teria passado uma temporada no Brasil, após muitos anos de residência no exterior (Europa e EUA)<sup>33</sup>. Nesta ocasião, ela realizou concertos em Petrópolis, São Paulo, Buenos Aires<sup>34</sup> e Rio, estabelecendo contato com diversos músicos brasileiros (-Oswald, Nepomuceno, Francisco Braga, Ernani Braga e Villa-Lobos<sup>35</sup>), dos quais veio a incorporar várias obras a seu repertório. Foi nesse período que Villa-Lobos compôs e lhe dedicou as *Historietas*, obra extremamente reveladora<sup>36</sup> da evolução de sua linguagem no período situado entre as duas séries (1918 e 1921) da *Prole do Bebê*.

A partir de então, e pelo menos até 1927, VJ seria responsável por uma série de primeiras audições mundiais e/ou européias de obras de VL: *Miniaturas* (três peças: 1921), *Historietas* (duas peças: 1924), *Suite para canto e violino* (1923/4), *Poème de l'Enfant et sa Mère* (1924), *Epigramas irônicos e sentimentais* (1924), *Três poemas indígenas* (1927)<sup>36</sup>. Villa-Lobos deu inúmeros testemunhos de sua admiração por VJ: a dedicação das *Historietas* (1920), da segunda peça [*Quero ser alegre*] da *Suite para canto e violino*<sup>37</sup> (1923) e do *Poème de l'Enfant et sa Mère* (1923) assim como as dedicatórias autógrafas que se encontram na coleção da Uni-Rio (ver Quadro 8).

É interessante notar que, entre 1921 e 1924, cinco dentre os primeiros<sup>38</sup> concertos importantes com música de Villa-Lobos realizados em Paris contaram com a participação ativa de VJ: a) em 20/5/1921<sup>39</sup>, *Salle des Agriculteurs*, três peças das *Miniaturas* (*Cromo 2, Sino da aldeia e Viola*), no mesmo concerto em que VJ apresentou obras vocais de Prokofiev em primeira audição francesa; b) em 23/10/1923, *Salle des Agriculteurs*<sup>40</sup>, entre obras de outros compositores, a primeira audição das duas

CINCO DENTRE OS PRIMEIROS CONCERTOS IMPORTANTES COM MÚSICA DE  
VILLA-LOBOS EM PARIS CONTARAM COM A PARTICIPAÇÃO ATIVA DA CANTORA.



primeiras peças da *Suite para canto e violino*<sup>41</sup>seguidas da primeira audição dos 4 *Poemas de Catulo* de Milhaud (cujo manuscrito original se encontra no acervo), também para canto e violino; e) 9/4/1924, *Salle des Agriculteurs*, no qual foi dado o *Trio para oboé, clarineta e fagote*, e onde VJ apresentou em primeira audição *Duas melodias para canto e piano* – provavelmente as peças N<sup>os</sup> 1 e 3 das *Historietas: Solidão* (Ribeiro Couto) e *Novelozinho de linha* (Manuel Bandeira)<sup>42</sup> – seguidas de duas peças da *Suite para canto e violino* – sendo a primeira audição mundial de *Sertaneja*, a terceira peça da *Suite*<sup>43</sup> –, e obras de Milhaud, Jean Wiener e Stravinsky<sup>44</sup>; d) em 30/5/1924, *Salle des Agriculteurs*: nesse concerto, o primeiro totalmente dedicado a Villa-Lobos, e onde foram apresentados o *Quarteto simbólico*, o *Noneto*, e algumas peças da *Prole do bebê N<sup>o</sup> 1* (por Rubinstein), Vera Janacopoulos deu a primeira audição mundial do *Poème de l'Enfant et sa Mère* (sob o título *Pensées d'Enfant*), e a primeira audição francesa dos *Epigramas irônicos e sentimentais*; e) 11/4/1924, Musée Galliéra: nesse concerto Villa-Lobos regeu a transcrição para octeto das 3 *Danças africanas*, e VJ apresentou (das *Miniaturas*) *Sino da aldeia* e *Viola* em sua versão original para quarteto de cordas.

A coleção Janacopoulos/Uni-Rio é particularmente rica em obras vocais de Villa-Lobos escritas entre 1916 (*Miniaturas*) e 1926 (*Serestas*) – incluindo as *Historietas* (1920), uma parte dos *Epigramas irônicos e sentimentais* (1921) e das *Chansons typiques du Brésil* (1919), assim como obras isoladas

(*Sertão no estio*, 1919) –, mas sobretudo por conter onze manuscritos, dos quais cinco autógrafos.

Os manuscritos autógrafos são:

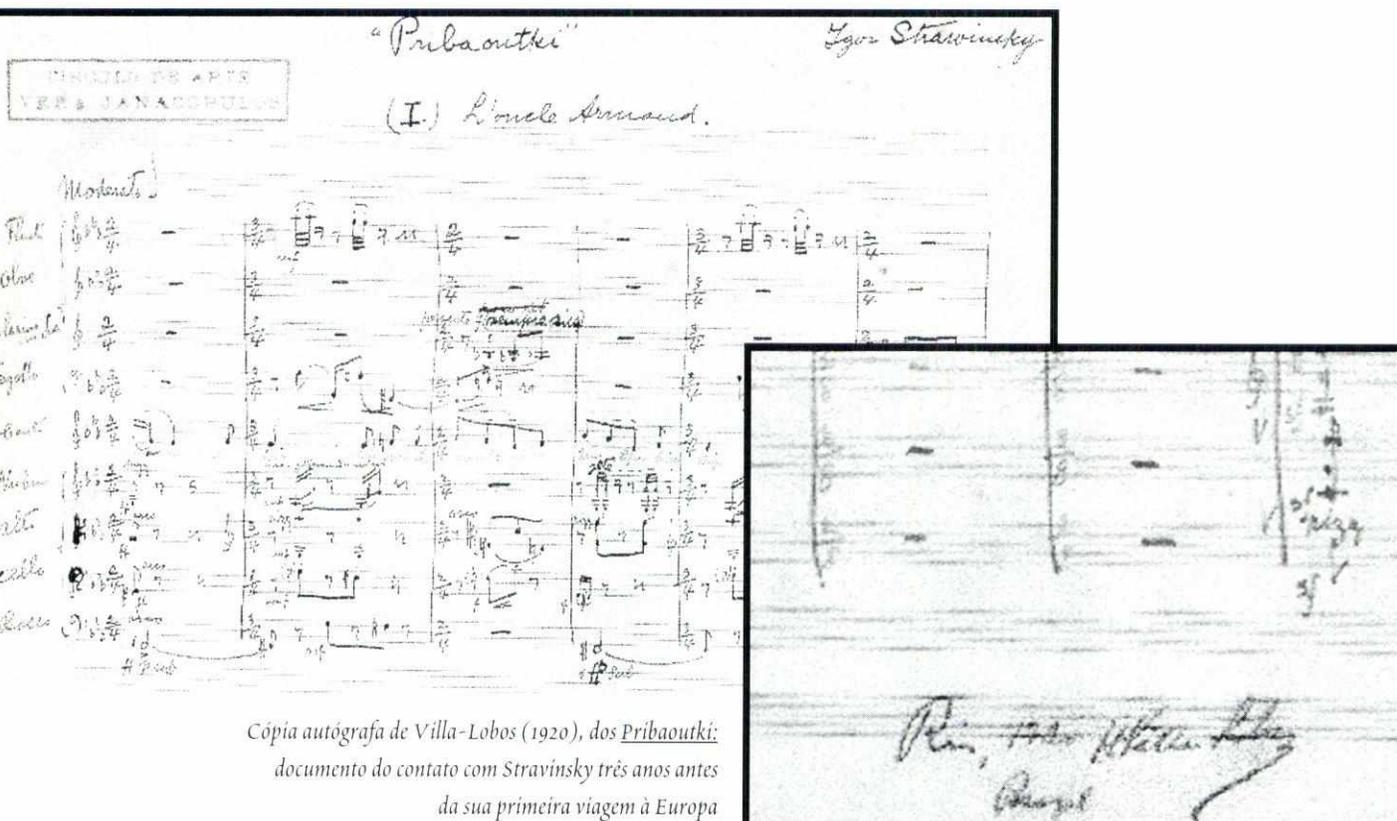
1) *Viola*: transcrição, para canto/orquestra, da segunda peça (composta em 1916) das *Miniaturas*.

Esse manuscrito (com a indicação: “Fim, original de Heitor Villa-Lobos”) talvez seja o único existente dessa transcrição, cuja primeira audição foi dada no Rio de Janeiro em 1920 por VJ, sob a regência de Francisco Braga<sup>45</sup> (concerto já referido na seção *VJ/Prokofiev*). Trata-se de uma obra de grande importância no repertório villalobiano da cantora: além de ter sido uma constante em seus recitais dos anos 20 e 30, figurou em todos os seus primeiros concertos com obras do compositor seja no Brasil (Rio, 7/8/1920, canto/or-



Vera Janacopoulos: “generosidade esplêndida” na opinião de Markevitch

questra; e 14/8, canto/piano), seja no exterior (Buenos-Aires\*, 13/9/1920 ; Paris, 20/5/1921). *Viola* e duas outras peças das *Miniaturas* (*Cromo 2* e *Sinos da aldeia*) seriam as primeiras obras de Villa-Lobos apresentadas em concerto na Europa, e as que provocariam o primeiro interesse da crítica francesa<sup>46</sup> por sua música (dois anos antes da primeira viagem a Paris), notadamente o de Boris de Schloezer<sup>47</sup> na prestigiosa *Revue Musicale* (Julho/1921): “O Sr. Villa-Lobos cujas *Miniaturas* a Sra. Vera Janacopoulos cantou em um de seus tão interessantes recitais, é um compositor brasileiro, absolutamente desconhecido [...], na Europa, [...] As três *Miniaturas*, admiravelmente executadas pela Sra. Janacopoulos-Staal – *Chromo*, *Sino da Aldeia* e *Viola* – nos reve-



Cópia autógrafo de Villa-Lobos (1920), dos *Pribaoutki*: documento do contato com Stravinsky três anos antes da sua primeira viagem à Europa

lam uma alma extremamente terna, inquieta e vibrante. [...] essa música, sem polimento e ao mesmo tempo refinada, muito sincera e que parece feita de um só jato, revela um charme muito especial e verdadeiramente exótico, distante de quaisquer fórmulas préconcebidas.”

Obra nitidamente “nacionalista”<sup>28</sup> (sintomaticamente sobre um poema de Silvio Romero), suas características rítmicas<sup>29</sup>, se reproduziriam em diversas obras futuras do compositor.

2) *Poème de l'Enfant et sa Mere*: redução para canto e piano (1923) da obra originalmente escrita, no mesmo ano, em Paris, para canto/flauta/clarineta e violoncelo. Apresenta seu título original *Pensées d'Enfant* (*Pensamentos de criança*), sob o qual VJ realizou a primeira audição mundial (30/5/1924), no mesmo concerto da primeira audição do *Noneto* – obra que lhe é muita próxima cronologicamente, e com a qual apresenta numerosas afinidades de escrita –, o qual provocou os seguintes comentários de Boris de Schloezer na *Revue Musicale*: “Até agora só conhecíamos de Villa-Lobos, o jovem compositor brasileiro, algumas melodias, [...] peças para piano e um Trio [...]. No entanto, um concerto recente dedicado inteiramente a suas obras, admiravelmen-

te interpretadas por Vera Janacopoulos, Artur Rubinstein [e orquestra e coro] nos revelou algumas de suas obras mais importantes entre as quais[...] um *Quatuor* [...], um poema *Pensées d'enfant* para canto, flauta, clarineta e violoncelo, e *Noneto* [...] a diversidade e a complexidade métrica dessas obras é extraordinária e o jogo de timbres alcança uma riqueza e um refinamento extremos. O talento e a faculdade de invenção de Villa-Lobos me parecem inegáveis.” O manuscrito é importante em dois aspectos: a) por apresentar variantes, na parte vocal, em relação à edição da Max Eschig (de interesse para uma futura re-edição); b) por conter importantes indicações expressivas, feitas por VJ, de interesse para intérpretes da obra<sup>30</sup>.

3) *Papae Curumiassú*: a terceira das dez *Canções típicas brasileiras* datadas de 1919, assinada *Harmônica de Zé Piá*.

4) *Phidylé*: esse manuscrito, para baixo/coro de seis sopranos e quatro tenores/ e orquestra, com as indicações autógrafas – “Instr. por H. Villa-Lobos, Rio, 1921” e “Fim: Rio, 4/8/1921, H. V. Lobos” – constitui uma obra ainda não-catalogada do autor, sendo provavelmente uma transcrição encomendada pela cantora. Trata-se da nona peça (dedica-

da de Marcel Proust) das *Études Latines* (1900) do compositor franco-venezuelano Reynaldo Hahn<sup>51</sup>, originalmente escrita para baixo, coro de seis sopranos e quatro tenores com acompanhamento de piano a quatro mãos.

5) *Pribaoutki*: a presença de uma cópia manuscrita assinada “Rio 1920, H. Villa-Lobos, Brazil” dessa obra de Igor Stravinsky apresenta um interesse excepcional na compreensão: a) do processo de assimilação, por parte de Villa-Lobos, da música de seus contemporâneos, quando ainda jovem compositor no Rio de Janeiro; b) do papel desempenhado por VJ, não só como difusora da música brasileira no exterior, como – na época da composição das *Historietas* –, de introdutora de obras européias recentes a personalidades do meio musical brasileiro de 1920 (momento em que já havia incorporado Falla, Prokofiev e Stravinsky a seu repertório), já fortemente marcado, em alguns ambientes, pela longa estadia de Darius Milhaud (1917-19), e pelos importantes concertos que Arthur Rubinstein realizaria entre 1918 e 1922<sup>52</sup>. Segundo uma noção corrente na bibliografia villalobiana, o primeiro contato deste com a obra de Stravinsky só se teria dado a partir de 1923, na Europa. Isto pareceria confirmado pelo fato, bem mostrado por Bruno Kiefer (1981), de que nenhuma obra importante de Stravinsky havia, até aquela data, sido apresentada em concertos públicos no Rio de Janeiro, apesar de duas longas temporadas (1913 e 1917) dos *Ballets Russes*<sup>53</sup>. Em compensação, existem diversos indícios<sup>54</sup> e testemunhos de conhecimento da música de Stravinsky, no Rio de Janeiro, na época, através da circulação de partituras e/ou através de leituras musicais em ambientes freqüentados por VL: o mais notável era o núcleo, detalhadamente descrito por Milhaud<sup>55</sup>, formado pelo compositor Oswald Guerra, sua mulher, a excepcional pianista Nininha Velloso-Guerra (que já havia realizado a transcrição para dois pianos de uma obra da complexidade de *l'Homme et son Désir*), e seu pai Godofredo Leão Velloso, professor do Instituto Nacional de Música, com os quais Villa-Lobos manteve laços continuados<sup>56</sup>.

Numa entrada de seus diários<sup>57</sup>, em 1918, também relatada por Rubinstein, Claudel escreve : “À

noite, na casa dos Guerra, a *Sagração da Primavera* a quatro mãos (Milhaud) e o *Pássaro de Fogo*.” E, segundo o testemunho de Luciano Gallet: “por meio de Milhaud, penetrei na música moderna.[...] por ele conheci as teorias adiantadas, Stravinsky e Schoenberg, e a politonia [...] a concepção dos vários modernos e os processos usados.”<sup>58</sup>

A presença prolongada no Brasil, em 1920, de VJ, uma intérprete familiarizada – como poucos – com a criação musical de seu tempo e que – junto aos principais compositores brasileiros de então – não hesitou em solicitar-lhes obras, transcrições para orquestra e harmonizações de melodias populares, não poderia deixar de influir na circulação de idéias no ambiente musical brasileiro: no caso do manuscrito dos *Pribaoutki*, este fornece em relação a Villa-Lobos uma prova documental do seu conhecimento detalhado (como o dá o exercício da cópia) de pelo menos uma das obras “de ponta” de Stravinsky (a meio caminho entre o *Sacre* e *Les Noces*), no Rio de Janeiro, aproximadamente três anos antes de sua ida a Paris. Pela presença de edições anteriores a 1920, na coleção de partituras, não seria tampouco implausível a hipótese de ele ter tomado conhecimento, através de VJ, de obras como os *Três poemas da lírica japonesa* e as *Berceuses du chat*, assim como de canções de Prokofiev que VJ acabava de incorporar a seu repertório nos EUA e que estrearia na França no ano seguinte (que não são sem afinidades com as *Historietas* e os *Epigramas irônicos e sentimentais*), uma das quais, *Souvenir du Soleil* (Nº 3 dos *Poemas de Anna Akhmatova*) foi apresentada no Rio seis meses antes da primeira audição francesa.

Dentre os manuscritos não-autógrafos, destacam-se: a) duas melodias da série dos *Epigramas irônicos e sentimentais*: *Pudor* (Nº 6) e *Verdade* (Nº 8) com dedicatória para VJ datada de dezembro 1923, com o título “Longa coletânea”; b) *Viola*, na versão para canto/piano; c) *Sertaneja* para canto e violino (a terceira peça da *Suíte para canto e violino*); d) duas *Serestas*: *Canção do carreiro* e *Cantiga de viúvo*. Entre as partituras impressas, destacam-se as anotações de ordem interpretativa feitas por VJ em *Mokocê-Ce-maka* (primeira peça das *Canções típicas brasileiras*), e a errata (anotada a lápis) nos

últimos compassos de *Sertão no estio* (ver Quadro 6: Coleção Villa-Lobos).

**CONCLUSÃO** ↪ A coleção VJ/Uni-Rio constitui um conjunto extremamente representativo de facetas importantes<sup>99</sup> da criação musical, na primeira metade do século XX : a) música francesa: do impressionismo de Fauré, Debussy e Ravel ao neoclassicismo de Igor Markevitch nos anos 30, passando por Satie e o *Groupe des six* (principalmente Milhaud e Poulenc); b) música russa: dos continuadores da tradição de Mussorgski e Borodine a Prokofiev, Stravinsky e Nabokov; c) música espanhola: de Albeniz e Granados a Manuel de Falla e Ernesto Halpater, passando pelas harmonizações e composições de Joaquin Nin; d) música brasileira: da geração de Oswald, Nepomuceno e Francisco Braga à de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Ernani Braga, e de Lorenzo Fernandez e Mignone (ver Quadro 7: Compositores do séc. XX representados no acervo).

Mas, sobretudo, ela provavelmente constitui uma das principais coleções existentes no Brasil de autógrafos, manuscritos e primeiras edições de música do século XX: se por um lado contém obras inéditas das quais algumas não-catalogadas (Prokofiev, Villa-Lobos) ou de difícil acesso, por outro ela representa – em função do grande número de partituras anotadas pela cantora – um importante conjunto de material de consulta para intérpretes interessados no repertório de VJ, especialmente aquelas que foram trabalhadas diretamente com seus compositores (Fauré, Debussy, Ravel, Falla, Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Nin, Villa-Lobos). Esse material de consulta é igualmente de relevância para futuras edições críticas, notadamente Stravinsky (“faserussa”) e Villa-Lobos (até final anos 20).

Deve ser ressaltado o fato em si notável que foi a preservação<sup>100</sup>, através numerosas vicissitudes da coleção de partituras de VJ na sua quase-totalidade (as ausências apontadas no caso de algumas obras relevantes de seu repertório e carreira, especialmente Prokofiev e Falla são pontuais e não descharacterizam o conjunto), constituindo um testemunho extremamente abrangente de seus gostos

musicais e de suas características de intérprete, e contendo informações preciosas a respeito de seu envolvimento com a criação musical de seu tempo. Nesse sentido, ela traz aspectos particularmente novos no que diz respeito a seu relacionamento artístico com Villa-Lobos no período 1920/21. Deve-se também notar que o acompanhamento da atuação de VJ nos anos 20, através da crítica e dos programas de seus concertos (notadamente os que se encontram no Fonds Montpensier) traz numerosas precisões a respeito da primeira audição de algumas obras de Villa-Lobos e primeiros concertos com obras suas em Paris.

No que se refere ao conjunto de partituras de música do século XX do acervo VJ/Uni-Rio, o presente artigo apenas fornece elementos preliminares para uma catalogação analítica e está longe de exaurir os temas que a coleção suscita: o que ele pretende ressaltar é, por um lado, a relevância documental da coleção de partituras, e, por outro, o extraordinário papel desempenhado por VJ na música contemporânea do período de entreguerras, o que sugere que estudos mais aprofundados de sua atuação poderão abrir novas perspectivas e precisões sobre o repertório e os compositores (brasileiros e estrangeiros) que defendeu ao longo de sua carreira (ver Quadro 8: Partituras com dedicatórias autógrafas). §

#### REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS)

- ACERVO** Vera Janacopoulos/ Uni-Rio.
- ALENCAR** Pinto, Aloysio. *Vera Janacopoulos, um centenário* (exposição Comemorativa Vera Janacopoulos, Uni-Rio (1992).
- ANDRADE**, Mario: “Vera Janacopoulos”, *Diário de São Paulo*, 27 e 30/9/33 e 10/10/34, in *Música e jornalismo/Diário de São Paulo* (São Paulo, 1993).
- \_\_\_\_\_. in *Estudos de folclore* de Luciano Gallet (Rio, 1934).
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo, 1928)
- ARCHIVO** Manuel de Falla, Granada: correspondência Janacopoulos/Falla e programas de concertos.
- BÉHAGUE**, Gerard. *Heitor Villa-Lobos, the search for Brazil's Musical Soul* (Austin, 1994).
- BIBLIOTECA** Nacional, Departamento de Música, Rio de Janeiro: coleção de programas de concertos – Teatro Municipal (1913-1920).

- BRITO Chaves Jr., Edgard. *Memórias e glórias de um teatro* (Rio 1971).
- CAESAR, Clifford. *Igor Stravinsky – a Catalogue* (San Francisco, 1982).
- CARPENTIER, Alejo. “Vera Janacopoulos” [El Nacional, Caracas, 19/4/1956] in *Ese músico que llevo adentro*, Vol. I (Havana, 1980).
- CHIMÈNES, Myriam. *Pierre Bernac, interprète et pédagogue*; tese de mestrado, Universidade de Paris IV, 1973.
- CLAUDEL, Paul. *Journal* (Paris, 1968).
- CRAFT, Robert. *Stravinsky: Selected Correspondence* (Nova Iorque, 1982).
- DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla* (Philadelphia, 1968).
- DORIGNÉ, Michel. *S. Prokofiev* (Paris, 1994).
- ENGELMAN, Jan. “Vera Janacopoulos”, in *Sine Nomine* (Utrecht, 1930).
- FONDS Montpensier, Bibliothèque Nationale: diversos artigos de jornal (1921-1927) e programas (1920-1930) relativos a Vera Janacopoulos.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Memórias de Vera Janacopoulos* (Rio, 1959).
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da platéia e da intimidade* (Rio de Janeiro, 1972).
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (Porto Alegre, 1981).
- MARKEVITCH, Igor. *Être et Avoir été* (Paris, 1980).
- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos* (Paris, 1967).
- \_\_\_\_\_. *A canção brasileira* (Rio de Janeiro, 1959).
- \_\_\_\_\_. *Historia da música no Brasil* (Rio de Janeiro, 1981).
- \_\_\_\_\_. (org.) *Francisco Mignone: o homem e a obra* (Rio de Janeiro, 1997).
- MILHAUD, Darius. *My Happy life* (Londres, 1994).
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra* (Rio, 1972 e 1989).
- \_\_\_\_\_. *Presença de Villa-Lobos, diversos volumes*.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: the Music* (Londres, 1991).
- POULENC, Francis. *Correspondance 1910-1963*, ed. Myriam Chimènes (Paris, 1995).
- REIS Pequeno, Mercedes. *Exposição Darius Milhaud – Biblioteca Nacional* (Rio, 1977).
- REVUE Musicale: a) Boris de Schloezer: *Serge Prokofiev e Les Miniaturas de Villa-Lobos*, Julho 1921; *Oeuvres de Villa Lobos*, Julho 1924. b) Henri Prunières: *Oeuvres de Villa-Lobos*, Janeiro 1928.
- c) Darius Milhaud: *Brésil*, Julho 1920.
- d) Suzanne Demarquez: *Villa-Lobos*, Novembro 1925.
- ROSTAND, Claude. *Dictionnaire de la Musique Contemporaine* (Paris, 1970).
- RUBINSTEIN, Arthur. *My Many Years* (Londres, 1980).
- \_\_\_\_\_. *My Young Years* (Nova Iorque, 1973).
- SCHMIDT, Carl. *The Music of Francis Poulenc: a Catalogue* (Oxford, 1995).
- SOUZA LIMA, João. *Moto perpétuo* (São Paulo, 1982).
- STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma Vie*, (Paris, 1935).
- \_\_\_\_\_. *Memories and Commentaries* (Londres, 1981).
- STRAVINSKY, V. e CRAFT, R. *Stravinsky in Pictures and Documents* (Nova Iorque, 1978).
- TACUCHIAN, Ricardo. “Villa-Lobos e Stravinsky”, in *Revista do Brasil* (Rio, 1988).
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos – his life and works 1887-1959* (Nova York, 1995).
- VILLA-LOBOS, Heitor. “Lorenzo Fernandez”, in *Boletim Latino-americano de Música vol. VI*, (Montevideo, 1946).
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários* (São Paulo, 1977).
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos* (Oxford, 1992).

## NOTAS

- 1 Eurico Nogueira França (1959).
- 2 Mário de Andrade (1933 e 1934), Alejo Carpentier (1956); o poema *Vera Janacopoulos* (1926-30) de Jan Engelman é um dos marcos da moderna poesia holandesa.
- 3 Numa crítica de 30/9/1933, no *Diário de SP*: “VJ tem nessa obra genial [o *Amor de Poeta*, de Schumann] uma de suas melhores criações [...] os mais mínimos recantos de expressividade surgem claros, evidentes, dominados na interpretação da grande artista. VJ vive tudo, as idéias dos versos como a sensibilidade das melodias com uma sensibilidade admiravelmente lírica [...] É uma criação notabilíssima”, ver Mario de Andrade (1993).
- 4 Necrológio por Francis Poulenc sobre VJ, citado por Alejo Carpentier (Caracas 1956, Havana 1980).
- 5 Dedicatória de *Sertaneja*, 3ª peça da *Suite para Canto e Violino*, Acervo Janacopoulos/Uni-Rio.
- 6 Alejo Carpentier (1956, 1980).
- 7 Igor Markevitch (1980).
- 8 *Le Figaro* (19/5/1921): “a Sra. Vera Janacopoulos [...] interpretará melodias de Villa-Lobos, Maurice Ravel, Prokofiev e Stravinsky [...] Queremos assinalar o fato importante de que todas essas obras foram trabalhadas pela Sra. VJ diretamente com cada um desses quatro grandes compositores, o que confere à sua interpretação o máximo de autoridade.”
- 9 Ver correspondência VJ/Falla (cartas de 23/8/1922 e 23/3/1927), Archivo Manuel de Falla, Granada.
- 10 Carta de 18/10/1915, in Vera Stravinsky e Robert Craft (1978).
- 11 Carta de 9/12/1919, de Prokofiev a Stravinsky, idem.
- 12 O manuscrito autógrafo de Stravinsky estabelece muito claramente a data de 1908 para a composição do original para canto/piano, contradizendo alguns catálogos (ver Caesar, 1982) que a situam em 1907.
- 13 Igor Stravinsky: *Chroniques de ma Vie* [1935]; IS tam-

bém informa que “um outro festival dedicado às minhas composições foi dado no Augusteo de Roma sob a direção de Molinari, com minha participação e a da excelente cantora Vera Janacopoulos, que participou igualmente de um concerto com minhas obras de câmara.”

14 Claudio Spies, in *Perspectives...* (1972)

15 “A *Rosa e o Rouxinol* [...] orquestrada para a Sra. Vera Janacopoulos em consideração de sua bela voz, e sua encantadora interpretação, o Autor, NY 1919” – Acervo Janacopoulos /Uni-Rio.

16 Michel Dorigné (1994).

17 Algumas das quais haviam sido apresentadas, em 1920, durante sua excursão sul-americana: na Argentina, as canções N° 1 *Soleil dans la chambre* e N° 3 *Souvenir du Soleil* (ver programa Teatro Odeon, Buenos Aires, Setembro 1920, Fonds Montpensier); no Rio, a 3ª canção (ver programa Teatro Municipal, 31 Outubro 1920, Biblioteca Nacional, Rio).

18 Poulenc a SP (Jan. 23): “guardo com ansiedade poder ouvir o *Anjo de Fogo*, do qual me falou Vera....” in Myriam Chimenes (1995).

19 Segundo informação da profª. Noelle Mann, a qual encontrou a seguinte referência de SP a essa transcrição: “Tenho também uma melodia de Rimski-Korsakov *A Rosa e o Rouxinol*. Eu a orquestréi e, com essa orquestração, foi cantada em Nova Iorque, Boston, Paris, Bruxelas. etc. Pedem-me com frequência essa partitura, mas não a cedo, porque só possuo um único exemplar (carta de 4/12/1923 a um editor de Leipzig)”.

20 Concerto, no Teatro Municipal, em 7/8/ 1920, ver Brito Chaves Jr. (1972).

21 Segundo um levantamento feito por Alexis Staal (carta a Falla datada de 4/12/1926), VJ havia cantado obras de Falla em “exatamente 70 concertos em 50 cidades, sendo 8 capitais, sem contar a América...”, in: carta de A. Staal a Falla (4/12/1926) – Archivo Falla.

22 Gentilmente informados pelo prof. Ivan Nommick, do Archivo Falla.

23 Por exemplo: Paris, Salle des Agriculteurs 29/5/1923 (com os três poemas de Gauthier); Salle Pleyel 14/5/1930, Archivo Falla.

24 São as árias: *Vivan los que Rien* (1ª Ato) / *Alli está, Riiyendo* (2ª Ato): a resposta de Falla foi: “sua idéia de cantá-las me agrada imensamente; penso, entretanto que a ária do 2º ato seja dificilmente separável da ação cênica. Em compensação, a ária do 1º Ato pode perfeitamente começar na página 22 e terminar no 60 compasso da página 29” (rascunho da carta enviada a VJ, no Archivo Falla).

25 Comentado por Stravinsky (1935), e Suzanne Demarquez (1968).

26 Vera Janacopoulos: *Curso de interpretação vocal* (apostila), Conservatório Nacional de Música – Julho/Agosto 45; Acervo Janacopoulos/ Uni-Rio.

27 Contém numerosas partituras do “inspirador” do Grupo, Eric Satie (entre as quais uma 1ª edição da redução para piano de *Socrate*, e a melodia *Le Chapelier* em manuscrito),

e de compositores, como Henri Sauguet, que gravitavam em torno dos “Seis”.

28 Foto autografada, no Acervo VJ/ Uni-Rio.

29 Dedicatória autógrafa da partitura dos 5 *Poemas de Ronard*, coleção Thierry Bodin (Paris); nesta coleção também se encontram os 5 *Poemas de Max Jacob*, ver Carl Schmidt (1995).

30 Carta de Poulenc a Milhaud (Julho 1922): “você sabe que vou me hospedar com Vera Janaco (sic) durante 8 dias em Salzburgo. Ela alugou uma *villa* por um mês, a fim de tomar 20 aulas com Lili Lehman” in Myriam Chimenes (1997).

31 Depoimento (1972) de Bernac a Myriam Chimenes, in Chimenes (1973).

32 Juntamente com Rubinstein; ver Vasco Mariz (1967).

33 Segundo Eurico Nogueira França: “[quando] o pai da cantora morre no Brasil, em 1919, ela regressa e só retorna à Europa um ano depois, reaparecendo à platéia de Paris em 1921”.

34 Luís Guimarães (1972) cita a seguinte resposta de VJ a uma *enquête*, realizada em 1920: “Residindo na Europa e dando ultimamente concertos na América do Norte, nunca ouvira a música de VL, nem mesmo seu nome. Só ao chegar [...] e me interessar pela música de compositores brasileiros, soube que existia aqui um jovem músico, que compunha obras que podiam figurar nos meus programas. Tive ensejo de conhecer o jovem compositor, e apenas ouvi a sua música, compreendi que tinha diante de mim um gênio musical”. No *Ensaio sobre a música brasileira* Mario de Andrade (1928) assim se referiria a esse período: “Mesmo antes da pseudo-música indígena que VL era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para poucos, sobretudo A. Rubinstein e VJ, passava despercebida.”

35 Ver análise de José Miguel Wisnik (1977).

36 No histórico concerto de 5/12/1927 (Salle Gaveau), no qual foram também dadas a primeira audição mundial da *Prole N° 2*, e a primeira audição européia dos *Choros X*, com o seguinte comentário de Henri Prunières: “Nesses concerto, a Sra. Vera Janacopoulos cantou com uma arte consumada os três magníficos *Poemas Indígenas*, tarefa árdua pois o acompanhamento [da orquestra], longe de sustentar a voz só faz dispor de tempos em tempos um acorde violentamente dissonante para marcar o ritmo”, in *Revue Musicale*, Janeiro, 1928.

37 A 1ª peça [*A menina e a canção*] é dedicada a seu marido Alexis Staal.

38 Entre outros concertos: recital Tomas Teran em 14/2/1924, Salle Erard: algumas peças da *Prole N° 1*; Souza Lima *et alii* em 4/4/1924, Musée Galliera: 3ª *Trio para Piano, violino e violoncelo*, ver Luiz Guimarães (1972); o 3ª *Trio* já havia sido apresentado “privadamente” para convidados da *Revue Musicale*, ver Souza Lima (1982).

39 Esse primeiro concerto parisiense com obras de VL realizou-se dois anos antes da primeira viagem do compositor (fato já ressaltado em Wisnik, 1977), além das canções de Prokofiev, o programa também consistia de *Schéhérazade* de Ravel, e dos *Pribaoutki* de Stravinsky.

40 Nesse concerto, foi também dada a primeira audição francesa da 2ª *Sonata para piano e violino* de VL.

41 Onde a peça N° 2 [*Quero ser alegre*] foi apresentada com o título *Melodia sem palavras* (ver programa do concerto de 23/10/1923, in *Fonds Montpensier*)

42 No depoimento de Di Cavalcanti (in *Presença de VL* vol.8): “Vera Janacopoulos apareceu para iniciar a parte de Villa-Lobos. Cantou duas melodias: uma com versos de Ribeiro Couto outra com versos de Manuel Bandeira”. A cantora Maria Emma já havia dado a primeira audição mundial das outras quatro melodias das *Historietas*. Ver Guimarães [1972].

43 Não houve então apresentação completa da *Suite* como relatado por Di, e subseqüentemente repetido na literatura e.g. Peppercorn (1991).

44 O Programa do Sixième Concert Jean Wiener, de 9/4/1924 na Salle des Agriculteurs (ver *Fonds Montpensier*-BN), contradiz a argumentação de Béhague (1994) sugerindo ter sido esse o primeiro concerto em Paris exclusivamente dedicado a obras de Villa-Lobos, e confirma a atribuição original feita por Vasco Mariz.

45 Concerto de 7/8/1920, Teatro Municipal; segundo *O Paiz*: “A Sociedade de Concertos Sinfônicos do RJ, deu ontem um concerto extraordinário [...] com o concurso da cantora brasileira Vera Janacopoulos. O programa foi realmente interessante, tendo sido executados trechos inéditos para a nossa platéia, como os *lieds* russos, terminando com canções brasileiras, entre elas *Viola*, de Villa-Lobos, em primeira audição”, citado em Luiz Guimarães (1972).

46 *Le Figaro* (19/5/1921): “...o último recital da série comportará, do ponto de vista vocal e musical, as obras de maior dificuldade em toda a programação da Sra. Vera Janacopoulos. Ela interpretará melodias do maior músico moderno brasileiro, Villa-Lobos, de Maurice Ravel, e dos dois russos [...] que ocupam o primeiro lugar na vanguarda de suas músicas nacionais: Prokofiev e Stravinsky.; *La Victoire* (Paul Landormy) assinala: “... a primeira audição de 3 *Miniaturas* de Villa-Lobos, das quais uma verdadeiramente encantadora, e as outras duas apenas agradáveis.”, in *Fonds Montpensier*.

47 No livro de Luiz Guimarães (1972), confundido com Prokofiev; o engano é repetido em S. Wright (1992).

48 *Viola* seria, durante alguns anos, um referencial importante para jovens compositores brasileiros. Luciano Gallet (1934), no catálogo de suas obras, comenta a respeito da canção *A Perdiz piou no Campo* (1924): “Com o ritmo do Villa na *Viola*. Confesso e peço perdão...”; b) a acusação de plágio de *Viola* feito a Lorenzo Fernandez por sua *Canção Sertaneja* (1924) foi veementemente rechaçada por Mario de Andrade (1928) e pelo próprio Villa-Lobos, que via nos “rítmos e processos de harmonização [de *Viola* o] espírito sonoro da natureza sertaneja do Brasil.”; ver Villa-Lobos (1946).

49 Analisadas por Béhague (1994), a propósito de *Caboclinha*, a 3ª peça da *Prole N° 1* (1918).

50 Por exemplo, entre os compassos 30 e 85, a seguinte sucessão de indicações: *doux, étonné, persuasif, ennuyé, éffrayé, fâché, avec regret, indifférent, impatienté, mystérieux, extasié et avec emphase*.

51 Suzanne Demarquez [1929] já havia assinalado que: “[VL] chegou a orquestrar melodias de Ropartz e Reynaldo Hahn tendo em vista sua execução em concertos.”

52 Rubinstein, que incluiu em seus concertos no Rio um grande número de obras de Debussy e Ravel, já era em 1918 (quando conheceu Villa-Lobos) extremamente familiarizado com diversas obras “avançadas” para orquestra (Strauss, Debussy, Falla, Stravinsky) as quais reduzia para piano com extraordinária facilidade (ver Rubinstein, 1973); em 1919 já era o dedicatário da *Fantasia Bética* de Falla e de *Piano-Rag-Music* de Stravinsky, e em 1921 de seus 3 *Movimentos de Petrushka*; em 1922, apresentaria em um de seus recitais no Rio, uma transcrição da cena final do *Pássaro de Fogo*, e de Prokofiev a *Marcha* (do *Amor das três laranjas*) e *Suggestion Diabolique* (ver Brito Chaves, 1972).

53 Na realidade, os programas dos *Ballets Russes* foram extremamente convencionais, tendo como únicos compositores “modernos” representados: Debussy (*L’Après Midi d’un Faune*) e Florent Schmitt (*La Tragédie de Salomé*), ver Edgard Brito Chaves Jr. (1972), apesar de que uma apresentação “privada” na Legação da França foi dada de *Parade de Satie*, recém-estreada em Paris; ver Milhaud. Lisa Peppercorn (1991), supõe erroneamente, como já apontado por Kiefer, que: “as apresentações dos *Ballets Russes* em 1917 (*Petrushka*, *Pássaro de fogo* e *Fogos de artifício*) evidentemente [sic] inspiraram VL a escrever um balé [...] o *Uirapurú*. O mesmo equívoco de atribuir a apresentação no Rio, pelos *Ballets Russes*, de obras de Stravinsky é repetido por Tarasti [1995] e Wright [1992].

54 Convincentemente deduzidos por Béhague (1994).

55 Milhaud: *Ma Vie Heureuse e Revue Musicale* (1920); ver Reis Pequeno (Catálogo exposição Darius Milhaud – BN, 1977) e comentários de José Miguel Wisnik (1977).

56 Segundo Adhemar Nóbrega, o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy teria sido transmitido a VL por Godofredo Leão Velloso; Nininha realizou três primeiras audições de VL: a primeira peça da *Simple Coletânea* (*Valsa Mística*), a segunda peça da *Suite Floral* (*Uma Camponesa cantadeira*), e a terceira peça das *Danças Africanas* (*Kankikis*), da qual era dedicatária; por ocasião de sua morte precoce, em 1921, VL escreveu alguns compassos, na *Ilustração Brasileira* (Jan. 1922) intitulados *Homenagem a Nininha*.

57 Ver entrada datada de 28/6/1918, in Paul Claudel: *Journal* (1968); sem mencionar o nome da família, Rubinstein relata (1980): “Milhaud me apresentou uma família extremamente musical com quem costumávamos tocar o *Sacre du Printemps* e outras músicas a quatro mãos. A filha da casa era uma pianista excelente e ela e Darius nos deram belas apresentações de sonatas para piano e violino, inclusive uma muito bonita de sua autoria.”

58 Carta de Luciano Gallet a Mario de Andrade, citada por Mario de Andrade na sua introdução aos *Estudos de folclore* (1934) de Gallet.

59 Apesar do *Pierrot Lunaire*, a “grande ausente” é a Escola de Viena, e compositores da Europa Central em geral (e.g. Bela Bartók, Hindemith).

60 Que deve ser creditado ao Círculo de Arte Vera Janacopoulos, ao notável trabalho de organização realizado pelo professor Aloysio de Alencar Pinto, e de conservação pela Biblioteca da Uni-Rio.

# MÚSICA EXPERIMENTAL— AINDA EXISTE?

§  
Jocy de Oliveira  
§

A autora levanta algumas questões sobre o experimentalismo na música tanto no plano internacional como brasileiro. Estas instigantes observações são abordadas muitas vezes sob um prisma pessoal e baseadas na sua própria vivência. Na sua carreira de pianista e intérprete de música contemporânea, o contato com Stravinsky, Messiaen, Cage, Santoro e Berio valeu uma fascinante bagagem de conhecimento e memória. A autora também se refere a sua própria obra oferecendo um testemunho de seu inquietante processo criativo.



John Cage disse que “a palavra experimental não deve descrever um ato em termos de julgamento futuro quanto a seu sucesso ou fracasso, e sim ser aplicada a um ato cujo resultado seja desconhecido.”

Sem dúvida, o movimento precursor deste termo foi o dadaísmo no começo do século e particularmente a estética e irreverência de Satie.

A divisão se torna polêmica entre os vanguardistas (compositores europeus pós-seriais como Boulez, Stockhausen, Xenakis, Berio) e experimentalistas que não se prendem aos axiomas ocidentais da tradição musical pós-renascentista – movimento nos Estados Unidos com precursores como Varèse, Ives, que culmina com Cage.

É interessante notar que Webern também foi visto sob diferentes prismas pelos europeus e americanos. Os vanguardistas (europeus) analisavam racionalmente os procedimentos seriais de sua obra na construção de um sistema musical totalmente controlado e controlável. Enquanto isto, os americanos (experimentalistas) se interessavam mais pelo pontilismo como uma

especialização sonora no que diz respeito à questão som/silêncio.

Diga-se de passagem que Cage compôs sua peça *Cheap Imitation* baseando-se em elementos de acaso no *Sócrates* de Satie e numa referência à técnica composicional de Webern (*klangfarbenmelodien*). Esta peça (para piano e orquestra) foi composta em 1972 e eu fiz a primeira audição com Lukas Foss, na University of South Florida, em Tampa.

Em 1936, Varèse afirmou: “Estou certo que chegará o tempo em que o compositor depois de escrever graficamente sua partitura, verá esta partitura automaticamente ser lida por uma máquina que fielmente a transmitirá ao ouvinte.” Em 1937, Cage completou: “se o ponto de discórdia no passado foi a dissonância e consonância, no futuro será sobre o ruído e som chamado musical”.

Cerca de 1920: experimentos com instrumentos eletrônicos para criar novas fontes sonoras foram iniciados com Otto Luening, Pierre Schaeffer; e em 1923, Theremin inventa seu próprio instrumento.

Quando trouxemos Stockhausen ao Rio em 1987, o artigo de Rodolfo Caesar na *Folha de S. Paulo*

Copyright 1966  
Universal E.P.

Sequenza IV (1966)  
In + ens

The image shows a handwritten musical score for 'Sequenza IV' for piano. It consists of four systems of staves. The first system is marked 'mf' and 'Sotto'. The second system is marked 'mf' and 'f'. The third system is marked 'mf' and 'f'. The fourth system is marked 'mf' and 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title 'Sequenza IV (1966)' and the tempo 'In + ens' are written at the top. The copyright information 'Copyright 1966 Universal E.P.' is written in the top left corner.

*Sequenza IV para piano: primeira versão ainda em progresso e anterior à versão final editada pela Universal Edition*

levanta novamente uma velha polêmica ao reafirmar o rumo mais radical (em relação à pesquisa alemã) e o papel precursor desempenhado por Schaffer na música eletroacústica, o que é veementemente refutado por Stockhausen (!).

No Brasil, a tão celebrada e mistificada Semana de Arte Moderna de 1922 certamente não apresentou nenhum indício de experimentalismo musical. Pelo contrário, ignorou o que havia de novo e revolucionário nestas primeiras duas décadas no âmbito da criação musical internacional e só programou obras antigas e pouco representativas de Villa-Lobos.

Villa-Lobos viria a compor uma de suas melhores obras – o *Noneto* – em 1923, assim como, nos anos seguintes, *Amazonas* e *Uirapuru*. Estas seriam peças marcantes, ousadas do ponto de vista tímbrico que coloriam a herança do impressionismo com tonalidades mais fortes e exóticas diante da estética europeia. Se Villa-Lobos conhecia a obra de Stravinsky antes de sua ida à Europa, não invalida sua originalidade e mesmo uma certa irreverência que torna sua obra tão especial.

Messiaen e Varèse, ao me afirmarem a grande admiração que tinham pela genialidade de Villa-

Lobos, consideravam suas raízes e o marco que ele veio a representar para a nossa música. Messiaen, entretanto, foi mais incisivo ao mencionar o impacto que a descoberta da obra de Villa-Lobos exerceu no início de sua trajetória musical.

Villa-Lobos é, de certa forma, um paradoxo, pois, se analisarmos sua obra em relação ao momento instigante que ocorria na Europa nas primeiras décadas deste século, ele passava à margem destas correntes. Porém, se considerarmos nosso calendário e meio ambiente, a coragem e liberdade que levaram Villa-Lobos a seguir sua intuição no tratamento e mistura de materiais compositivos na busca por uma identidade fazem dele um transgressor no cenário nacional e mesmo internacional.

Em 1939 Koellreutter, com um grupo de músicos, criou o Grupo Música Viva, seguido posteriormente de seus mais proeminentes discípulos: Claudio Santoro e Guerra-Peixe, aos quais junta-se mais tarde a força criadora de Edino Krieger. Em 1946, o Grupo Música Viva declara “apoiar tudo o que favorece o nascimento e o crescimento do novo”.

Este movimento representa, sem dúvida, o grande passo que influenciará as próximas gerações de compositores brasileiros no sentido de estabelecer uma ruptura e indicar uma nova direção que extrapole os modelos nacionalistas. Koellreutter, vindo da Alemanha, trazia para seus seguidores o conhecimento do sistema dodecafônico.

Embora a primeira peça dodecafônica de Santoro tenha sido composta em 1939, data de 1944 – mesmo ano do primeiro manifesto do Grupo Música Viva – sua obra mais importante daquele período: a *Música Concertante* para piano e grande orquestra. Esta obra foi estreada por mim com a orquestra da Rádio Televisão Belga em 1964, e nunca mais foi executada! Embora escrita no sistema dodecafônico, o compositor nela adota uma técnica bem pessoal e menos rígida. Assim como Ives nos Estados Unidos, Santoro afirmava que sua desco-

berta de uma técnica dodecafônica deu-se de forma inteiramente intuitiva. Interessante notar que ele só usava séries de onze sons e já se podia prever uma tendência em direção ao serialismo e pontilismo, evocando Webern. O ano de 1999 marca uma década da sua morte. Das aproximadamente 400 obras deixadas por ele, a *Música Concertante* é uma das muitas desconhecidas no Brasil, entre tantas inéditas!

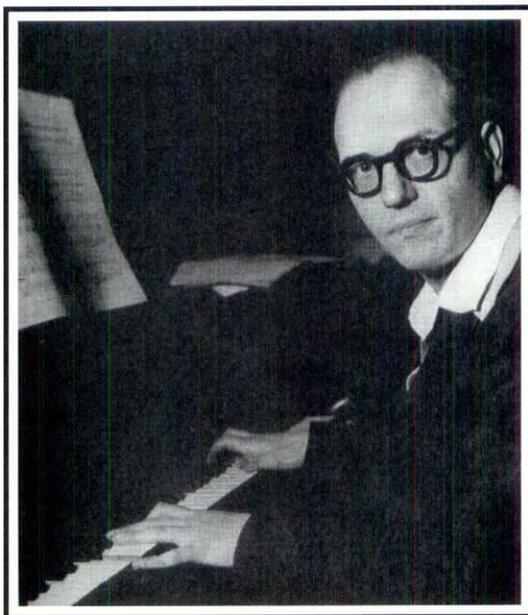
Voltando a Schaeffer, em 1948 ele apresentou seu *Concerto de ruídos* (música concreta composta com sons naturais e instrumentais) na Rádio Francesa. Quatro anos mais tarde, em 1952, Cage aplica seus procedimentos de acaso na sua peça *William Mix*, apresentando seu primeiro concerto com música eletrônica ao vivo. Por conseguinte, tudo indica que de 1948 a 1952 foram os anos de maior experimentação.

Sabe-se que uma obra experimental não significa necessariamente ser uma obra-prima; no entanto, sem uma pesquisa e inquietação, não serão descobertas vias instigantes que contribuam ao desenvolvimento de uma nova linguagem artística musical.

A década de 60 nos trouxe um momento marcante do ponto de vista de uma revolução social, cultural e sexual (marcante também para a mulher no

sentido criador), refletindo na música um retorno ao liberto espírito dadaísta. Assim, para mim a década de 60 foi como um divisor de águas.

Meu processo de contar uma estória não-linear (usando teatro/música) data de 1961 (*Apague meu spot light*) num trabalho em colaboração com Luciano Berio, realizado no Estúdio de Fonologia de Milão. Esta obra representou a primeira apresentação de música eletrônica no Brasil, nos Teatros Municipais do Rio e São Paulo durante a VI Bienal.



*Messiaen: descoberta da obra de Villa-Lobos exerceu impacto no início de sua trajetória musical.*

Nesta época, em setembro de 1961, organizamos no Rio de Janeiro a primeira Semana de Música de Vanguarda, trazendo ao Brasil pela primeira vez Berio, Pousseur, David Tudor, além de estréias no Brasil de Stockhausen, Koellreutter, Cage.

Para estas apresentações, a Phillips importou da Holanda um equipamento para mixagem e amplificação do som. Até então, não existia no Brasil nenhuma possibilidade técnica para a difusão da música eletroacústica em concertos e, portanto, a mostra da semana teve grande relevância para trazer ao conhecimento do público obras eletroacústicas para fita e música mista.

Justamente por falta de condições técnicas para a composição e difusão da música eletroacústica, era desconhecida a peça concreta de Reginaldo Carvalho – *Sibemol* – composta em 1956.

Neste mesmo ano de 1961, o movimento Música Nova foi pela primeira vez apresentado ao público na Bienal de São Paulo. O Movimento Música Nova de São Paulo, liderado por Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozzela e Rogério Duprat, escolhe primeiro o caminho do serialismo, seguindo a escola de Darmstadt, e depois parte em direção a Cage, com a herança de Satie e do dadaísmo.

Durante os seus anos de experimentalismo (1963), como hoje ele se refere, Gilberto Mendes compõe sua instigante peça *Nascemorre* e adota a poesia concreta de Haroldo de Campos.

Ainda em 1973, executo a primeira audição mundial do *Concerto para piano e orquestra* de Manoel Enríquez, no Outono de Varsóvia, e, no mesmo programa, Eleazar de Carvalho rege *Santos Football Música* de Gilberto Mendes, causando forte impacto!

Nos anos 60, Santoro volta para um período experimental, explorando uma linguagem pós-serial, meios eletroacústicos, fazendo também uso de procedimentos aleatórios na sua música.

Nesta mesma década, Stravinsky, convertido ao serialismo, me afirma que não existe outro caminho para a música que não este. Verdade que seu serialismo será sempre pautado por um caráter fortemente rítmico, isto é, stravinskiano! O que noto ao trabalhar com ele os seus *Movements* para piano e orquestra, quando apresentei sua primeira audição na França com a orquestra da Rádio France, no Theatre des Champs Elysées.

As breves observações que faço neste artigo são baseadas principalmente na minha vivência de mais de trinta anos, permeando algumas vezes estes caminhos chamados experimentais. Deixo aos teóricos a possibilidade de analisá-los e de catalogá-los no seu devido tempo e na sua devida importância.

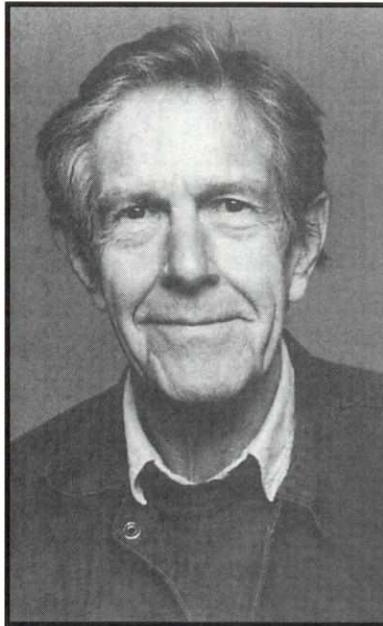
Como minha trajetória no Brasil foi sempre um pouco solitária, sem afiliar-me a grupos, manifestos ou coisas do gênero, gostaria de lembrar alguns fatos que têm ficado à margem da pesquisa de nossos musicólogos empenhados na reconstrução da história da música contemporânea brasileira. *Estória I* (para tape) foi minha primeira peça eletroacústica

pura, composta no Estúdio de Música Eletrônica da Washington University, St. Louis, em 66. Focalizava uma investigação da sílaba falada e suas propriedades fonéticas e semânticas, que me conduziu a uma renúncia do discurso linear e ofereceu-me uma riqueza de materiais com ênfases na qualidade essencial da própria voz humana. Assim, com o decorrer dos anos, não só me preocupou a pesquisa por técnicas vocais ampliadas, como a manipulação da voz por processos eletrônicos, isto é, do tratamento analógico, ela passa a ser trabalhada através de processadores vocais em tempo real, sampleada e processada através de técnicas numéricas, ou melhor, por meio de codificadores vocais

ou *vocoders* como dispositivos de análise/síntese. Esta pesquisa me levou a procurar também outros meios de expressão em diferentes culturas, criando uma linguagem multicultural inteligível.

Continuarei minha investigação em diversos campos, usando música, teatro, vídeo, texto, instalações, numa convicção que a expressão sonora é inerente a todas as formas de vida, e tentando atingir um desenvolvimento orgânico da composição/execução, sem fronteiras entre vida e arte.

No período de 1967 a 1971, meu trabalho tendia a eliminar o espaço do proscênio (palco *versus* público) em direção a um teatro total, conceito este que me levou à idéia de espaços/ambientes controlados. Naquela época, me preocupava em desenvolver processos com estrutura e resultado indetermi-



Cage, 1937: "ponto de discórdia no futuro será o ruído e som chamado musical"

nado que envolviam o público numa ativa participação. Nesta direção, concebi uma série de peças para multimeios – *Probabilistic Theater* e *Polinterações*. Estes trabalhos foram editados por *Source Music of the Avant Garde*, uma publicação criada por uma cooperativa de compositores na Califórnia, da qual passei a fazer parte. *Source* tinha uma filosofia interdisciplinar, visando a peças experimentais para multimeios que enfocassem um aspecto gráfico visual e denotassem uma pesquisa em relação à notação. *Source Music of the Avant Garde* é um documento internacional da maior importância sobre o experimentalismo daquelas décadas de 60 e 70.

Em colaboração com o compositor americano Ron Pellegrino, apresentamos em 1972, pela primeira vez no Brasil, na Sala Cecília Meireles, um concerto de música eletrônica ao vivo, onde sintetizadores controlavam um laser.

Em 1987 montei minha ópera *Liturgia do espaço*, ao ar livre, na Lagoa (Rio de Janeiro), quando pela primeira vez no Brasil um vídeo computadorizado era utilizado em tempo real captando e processando imagens da cena que eram simultaneamente vistas em grandes telões. Com isto, a imagem passa a representar o presente, e não o passado – o “retorno do morto”, como se refere Barthes ao registro fotográfico, cinemático, televisivo. Minha intenção era estimular e ampliar o desenvolvimento da percepção do ouvinte/espectador em direção ao evento total, lembrando o que afirma o filósofo francês Bergson – “o poder do espacial sobre o linear está na capacidade da intuição. Quando você tem uma intuição, você analisa todos os elementos como um todo.”

Segundo Julio Plaza, o realismo conceitual do sistema numérico nos permite representar o que se sabe do objeto, e não somente o que se vê.

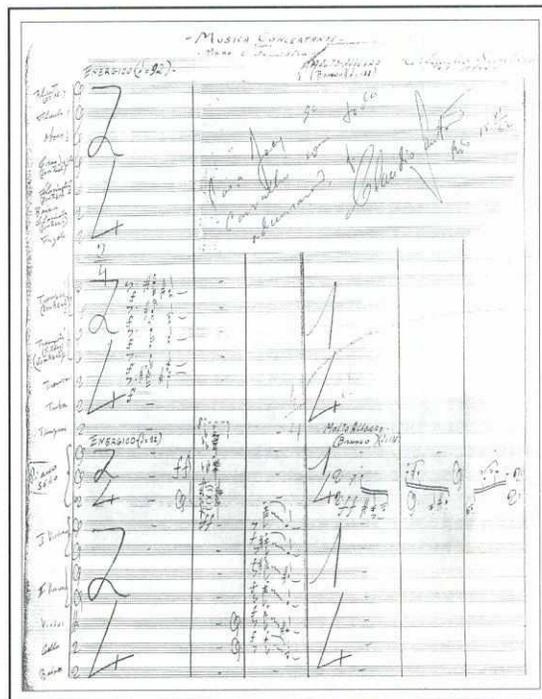
Continuando, Arlindo Machado lembra que a pintura clássica do ocidente representa apenas as faces que são visíveis a um observador fixado num determinado ponto do espaço. E explica que o sistema digital (mídia eletrônica, video/computer), entretanto, retorna à grande tradição da arte oriental ou da Europa medieval, que consiste em pensar a representação

como um diagrama estrutural do objeto e a imagem, como visualização do conceito que forjamos desse objeto. As mandalas orientais são isto: um esquema pictórico do que sabemos sobre o mundo, e não do que vemos nele através da modelação luminosa. Num certo sentido, as imagens e materiais sonoros do sistema digital são mandalas conceituais. Isto também se aplica à música nova, porém o público tem mais dificuldade em perceber auditivamente do que visualmente.

Nas minhas seis óperas, o processo de compor a música e escrever o roteiro foi

simultâneo, e, portanto, dirigi-las foi uma decorrência natural, uma vez que, como mandalas musicais/visuais, minha concepção é totalmente integrada e vai em direção a um evento total.

Meu método de trabalho tem me levado a agrupar músicos, atores, bailarinos, tentando construir uma linguagem coerente, onde processos aleatórios são combinados a outros estritamente determinados. Meu propósito tem sido encontrar um equilíbrio entre a tecnologia e os elementos naturais inerentes ao desenvolvimento da pesquisa tímbrica instrumental e vocal, na justa medida entre as diferentes áreas de interpretação/execução.



Música Concertante, de Claudio Santoro.

Nestes últimos cinco anos, tenho me dedicado a compor e escrever uma ópera-trilogia com enfoque nos valores do feminino, utilizando vozes, instrumentos acústicos, meios eletroacústicos e vídeo.

Acredito que nós, artistas, procuramos por um momento de intuição poética. Um momento de verdadeira cumplicidade entre a criação e público. Um momento em que nossa percepção do tempo e espaço se amplie e mergulhe no nosso próprio interior. Eu, afinal, escolhi trabalhar com a visão atemporal dos mitos. Entretanto, como estimular intérpretes e espectadores/ouvintes a expandir sua percepção de espaço/tempo?

A informação e os mecanismos da mídia eletrônica têm afetado nossa visão do mundo e, portanto, interferem também na concepção e construção do formato de uma *performance*. A arquitetura do teatro está ainda por ser redefinida. Nós vivemos numa cultura visual. Entretanto, nossos concertos não

mostram nenhuma preocupação com o ato teatral de uma *performance*. O músico só ouve, não vê; e o público só vê, ouve cada vez menos.

Em nenhum outro período histórico houve um tal distanciamento entre a verdadeira criação musical e o ouvinte.

O pensamento de Boulez exprime muito bem a posição do artista em relação à música experimental: "Nada é baseado numa obra de arte, num ciclo fechado, numa contemplação passiva, num prazer unicamente estético. Música é uma maneira de ser no mundo, uma parte integrante da existência, inseparavelmente ligada a ela; uma categoria ética, e não meramente estética."

Música experimental, ainda existe? Acho que não. O que existe é um somatório de pesquisas musicais, muitas vezes quase anônimas, que refletirão este final de milênio e o artista como a última utopia da criação. §

---

## PRÓXIMAS EDIÇÕES DE BRASILIANA

---

**Setembro 1999**

*Edição especial em homenagem aos 40 anos da morte de Heitor Villa-Lobos*

---

**Janeiro 2000**

---

Faça já sua assinatura utilizando a ficha encartada nesta edição ou contactando diretamente a Academia Brasileira de Música

# REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA PIANO (1950=1990)

§  
Salomea Gandelman  
§

O artigo apresenta um breve panorama do repertório pianístico brasileiro composto nas quatro últimas décadas, abordando aspectos composicionais, estéticos e interpretativos de algumas obras representativas das diferentes tendências que marcaram a música desse período.



Com o sub-título *Pianolatria*, na página de “chrônicas” publicada na revista *Klaxon*, n° 1 de 15 de maio de 1922, Mário de Andrade escreve:

Possuímos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atrazo musical? É. Dizer música, em S. Paulo, quasi significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional...(...) Mas qual! há uma fada perniciososa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!..

Nesse texto, Mário de Andrade lamenta a falta do que chamou de “tradição do instrumento”, referindo-se ao estudo de outros instrumentos que não o piano, e a conseqüente ausência, em S. Paulo, de sociedades de concerto, clubes musicais, conjuntos camerísticos e orquestras sinfônicas. Mesmo levando em conta o estatuto social na época conferido ao piano (que justificava, até um certo ponto, o prestígio que gozava), não se pode deixar de reconhecer o interesse que, a partir segunda metade do século XIX, ainda no período romântico, o instrumento vem exercendo sobre os compositores brasileiros, que a ele têm dedicado substancial e extensa produção.

Do enxerto de temas folclóricos brasileiros em contextos harmônico-melódico-rítmicos oriundos da Europa – onde fizeram sua formação ou aperfeiçoamento –, às rupturas produzidas por influência de Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna e das mudanças políticas, ideológicas, culturais e estéticas que se seguiram em ritmo acelerado até a década de 90<sup>1</sup>, os compositores brasileiros regularmente dedicaram uma parcela considerável de sua força criadora ao piano.

Pós-romantismo, impressionismo, neoclassicismo, expressionismo e movimentos de vanguarda expressos através de dodecafonismo, serialismo, construção a partir de intervalos, minimalismo, aleatorismo, uso de ação cênica – estéticas e técnicas concebidas na Europa da primeira metade do século XX como soluções desviantes, mas também como respostas à erosão do sistema tonal – foram, a partir dos meados da década de 40 e, em diferentes momentos, incorporadas por nossos compositores e, posteriormente, combinadas com liberdade, segundo necessidades expressivas, formando texturas heterogêneas que marcam o ecletismo do pós-moderno. As relações com seu tempo e cultura e a disponibilidade de um rico painel de opções vão



Os comentários a seguir ilustrarão as questões acima abordadas.

Características estéticas e técnicas do Neoclassicismo, entre elas, objetividade (afastamento da música programática), contenção expressiva, clareza de motivos e idéias, escrita polifônica e imitativa, transparência da textura, presença de pólos harmônicos, emprego de material originário da própria cultura e de formas clássicas e barrocas (sonata, suíte e concerto grosso) marcam obras tais como as *Sonatinas* (oito, as cinco últimas escritas a partir de 1958) e *Sonata*, de Camargo Guarnieri (1907-1993), *Sonatas* (duas e mais uma para piano a quatro mãos) e *Sonatina*, de Edino Krieger (1928), *Sonatas* (duas) e *Sonatinas* (duas), de Guerra-Peixe (1914-1993) e as *Sonatas* (cinco) de Korenchandler (1948), entre outras.

A *Sonata* N° 2 de Guerra-Peixe, composta em 1967, é uma obra surpreendente sob múltiplos aspectos e ilustra de forma expressiva a descrição acima. Escrita em três movimentos – *Vivace* (forma sonata), *Largo* (forma *lied*) e *Allegro* (forma rondó) –, o autor propõe, no último, uma solução engenhosa: o estribilho é uma *Marcha* entre cujas rerepresentações, sempre variadas, inserem-se estrofes representativas da música popular, *Polea*, *Frevo* e *Cabocolinho* e a longa *coda* conclusiva, uma citação integral do primeiro tema do I° movimento, encerra-se com um breve retorno do estribilho<sup>4</sup>.

Do ponto de vista melódico-harmônico, Guerra-Peixe combina materiais de natureza modal e tonal, os quais, além de intensa cromatização, também trata segundo princípios expostos em seu livro *Melos e harmonia acústica*.<sup>5</sup>

Nessa obra, os modos, em constante oscilação, nem sempre definem-se com clareza. Podem-se, no entanto, observar algumas situações mais claras: no 1° movimento, lá dórico (*ostinato* do baixo – compassos 1 a 23 – e suas repetições), no 2°, mi mixolídio com oscilação ao dórico (2° tema, seção central – cs. 25 a 28°); e no 3°, sol eólio e sib lídio com a 7° abaixada (respectivamente tema da *Marcha* – cs. 1 a 5, e tema de *Cabocolinhos* – cs. 124 a 131).

Apesar da riqueza temática, a *Sonata* é construída com extrema economia de meios, o que lhe garante grande unidade em meio à diversidade. A célula do *ostinato* inicial, no baixo – lá-si-lá-dó – submetida a tratamento contrapontístico (inversão, retrógrado do original, retrógrado da inversão e variações), é facilmente percebida ao longo dos três movimentos, sobretudo nos dois primeiros.

A repetição de notas também é fator de coesão. Ela ocorre em início de temas, como no 1° movimento, 1° tema (cs. 13-14); e no 2°, 1° e 2° temas (cs. 1 a 4 e 25 a 29); ou em pontos de repouso, como no 1° movimento, 2° tema (cs. 56-57 e 66-67); no 2°, 1° tema (cs. 3 e 4); e no 3°, em *Cabocolinhos*, a partir do c. 124, a cada dois compassos, sempre que se apresenta o tema principal.

Do ponto de vista rítmico, a *Sonata* é rica e forte, não só pela variedade de configurações, próprias dos gêneros populares explorados e também alusivas a outros, como pela natureza pulsativa de seus longos *ostinati*. À exceção das seções externas do 2° movimento, em compasso composto, as demais partes são escritas em compasso simples, com freqüentes mudanças de fórmula. Síncopes, configurações acéfalas, acentos deslocados, diferentes organizações das subdivisões (embora prevaleça a divisão da unidade em quartos de tempo), indicações de articulação, mudanças internas de andamento que acompanham e caracterizam cada um dos temas e danças criam contrastes e contribuem para o interesse e vigor rítmico da obra.

A textura da *Sonata* varia de natureza e densidade, segundo o material que a tece. No 1° movimento, a superposição de *ostinati*, no 1° tema, produz um efeito absolutamente diverso da clara polifonia do 2° tema. Já no 2° movimento, a densa polifonia da 2ª idéia do 1° tema (cs. 11 e 12) cede a vez para uma não menos densa textura harmônica do 2° tema (c. 25), uma cantoria encontrada nas folhas de reis (a mesma textura é também observada no *Prelúdio tropical* N° 1, intitulado *Cantiga de Folia de Reis*).

A textura do 3° movimento é densa e pode ser entendida como mista; as linhas melódicas que marcam as diversas seções soam com destaque no

A SONATA Nº 2 DE GUERRA-PEIXE, COMPOSTA EM 1967, É  
UMA OBRA SURPREENDENTE SOB MÚLTIPLOS ASPECTOS.



soprano, embora imitações ocorram em outras vozes. Contudo, os demais planos, por suas características rítmicas diferenciadas e em função do registro em que aparecem, também gozam de relativa autonomia.

Ao pianista, a obra oferece alguns desafios; para enfrentá-los, um mergulho em gêneros populares tanto flexibiliza a dicção rítmica quanto estimula a imaginação para os timbres dos instrumentos com os quais, habitualmente, são executados. Realçar o contraste entre os movimentos, entre seus temas e entre o estribilho e as estrofes enfatiza o vigor da obra. Os andamentos e suas oscilações, bem como o tipo de expressividade (definido através da modalidade de toque associada à dinâmica) são dados estruturais dos respectivos materiais, donde a importância de uma escolha apropriada. Os acentos, naturais ou deslocados, e as indicações referentes às articulações, por trazerem efeitos inesperados, são fatores que contribuem para a vitalidade da obra e reforçam o caráter das seções. Assim, o 1º e 3º movimentos têm grande impacto rítmico, enquanto o 2º é de índole lírica. Os temas do movimento inicial contrastam, igualmente: o 1º, percussivo, movido por vigorosos *ostinati*, e o 2º, lírico, como uma cantilena. No 2º movimento sucedem-se uma toada e uma cantoria que se distinguem mais por sua textura. Quanto ao 3º, sua caracterização está estreitamente ligada aos gêneros em que se inspira.

Associar o surdo e o pandeiro ao tema inicial, e a baixaria de um violão e a flauta ao 2º tema, no 1º movi-

mento; a celesta, como indicado pelo compositor, a um elemento de transição (cs. 55 a 58), no 2º movimento; e finalmente, os tímpanos às notas repetidas, na *Marcha*, suas reapresentações e desenhos seme-

lhantes; o rufo do tarol à *Polca* (e em outras seções), nas breves e velozes passagens cromáticas na região grave; a inúbia, aos *Cabocolinhos*, e um conjunto de metais, ao *Frevo*, no 3º movimento, possibilita tornar a paleta tímbrica do intérprete mais viva e variada.

Concluindo, a obra demanda energia física do pianista, boa abertura de mãos – os acordes, além de densos, são de âmbito largo – flexibilidade de pulso e antebraço para a realização de acordes repetidos e de longas seqüências de acordes de 7ª e de 6ª, preci-

são nos saltos e desenvolvimento de velocidade, particularmente dificultada quando a parte interna da mão executa um tipo de movimento diferente daquele da parte externa, o que ocorre enfaticamente na apresentação do 1º tema do 1º movimento.

O dodecafonismo, entre as décadas de 50 e 90, já é uma técnica usada com grande liberdade. No caso de Claudio Santoro (1919-1989) e Edino Krieger (1928), após a passagem de ambos pelo dodecafonismo, nos anos 40, e pelo nacionalismo realista, nos anos 50, o emprego da série de doze sons vem reinvestido de um sentido estético diferente daquele da década de 40.

A *Sonatina Nº 2* (1964) de Santoro é uma peça curta e viva em três movimentos – *Allegro moderato*

Para Maria Aparecida Ferreira

SONATA Nº 2  
para piano

Guerra Peixe (1967)

Exemplo 1: Sonata N. 2 para piano, de Guerra-Peixe

A SONATINA Nº 2 DE SANTORO É UMA PEÇA CURTA E VIVA  
EM TRÊS MOVIMENTOS EVOCATIVOS DA SUÍTE BARROCA

§

to, *Andante* e *Vivace* – evocativos da suíte barroca em vista do caráter de dança neles impresso. O 1º e 3º movimentos são construídos sobre série apresentada em sua forma original nos compassos iniciais do 3º movimento (C B Db F Gb Eb G Ab A D E Bb) e o 2º, sobre uma outra (E Eb Gb D C# C G F B A Bb Ab), que também pode ser entendida como a inversão da 5ª transposição da 1ª série (uma 6ª maior acima) cujos três primeiros elementos foram transferidos para o seu final.

Na peça, do ponto de vista estrito da técnica, Santoro comete “transgressões” como repetição de tema, notas e blocos harmônicos, formação de *ostinati*, permutação e omissão de elementos da série e emprego de fragmentos da mesma. Via de regra, a segmentação pode ser percebida em função da presença ou ausência de *ostinato*, da mudança de sua configuração e de registro e, conseqüentemente, das notas-pedal (que funcionariam à maneira de pólos), da variação dos tipos de articulação e da transposição e modalidade da série.

O 1º movimento, em forma binária, apresenta um tema nítido nos quatro primeiros compassos, repetido no início da reexposição (c. 30) e na *coda* (c. 62). A regularidade rítmica sugerida pelas colcheias do *ostinato* é permanentemente perturbada pela interferência de síncopes, contratempos, mudanças de fórmula de compasso, de articulações e tipos de agrupamento das divisões da pulsação. São empregadas apenas transposições da série original.

O 2º movimento é uma pequena forma ternária que conclui com um *fugato* a três vozes, na qual a configuração rítmica da siciliana e as pausas de

início de compasso delinham o clima expressivo. Da série são usadas as formas original, a 11ª transposição e alguns de seus elementos e, no *fugato*, a inversão da 2ª transposição (2ª maior acima). Contrasta com o movimento anterior não só pelo andamento, mas pela natureza do compasso – composto no 2º e simples no 1º – e tipo de articulação – basicamente *legato cantabile* no 2º e *staccato* no 1º.

O 3º movimento, um moto-contínuo em forma ternária, sugere uma giga. O ternarismo da divisão da pulsação é perturbado pela dispersão de componentes dessa pulsação por registros distintos, daí resultando uma divisão binária, e pela introdução, no final, de compassos em 7/8 e 5/8. Além da forma original, a série se apresenta transposta e invertida. Na 1ª seção desse movimento, o *staccato* é a articulação básica, enquanto que na 2ª, um *ostinato* sobre nota pedal, prevalece o *legato*; na 3ª, combinam-se ambos os tipos. Apenas nesse movimento

são empregadas as intensidades *f* e *ff*; nos dois demais, *p* e *pp*.

É uma obra sem maiores dificuldades pianísticas em que os contrastes de andamento, de caráter de cada uma das partes, de tipos de toque – mais percussivo ou mais *cantabile* –, a diversidade de articulações – *legato*, *staccato* –, e as pequenas ligaduras, acentos deslocados e demais perturbações rítmicas devem ser atentamente observados, a serviço de uma realização artística viva, enérgica e convincente.

Em peças como *A caixinha de música*, da *Minisuite das três máquinas* (1977) de Aylton Escobar (1943) ou *O metrônomo dodecafônico*, do caderno

The image shows a musical score for 'Vento noroeste' by Gilberto Mendes. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line with a bass line. The second system is marked 'depressi' and 'staccato', with a tempo marking of '♩ = 69'. The third system is marked 'sillocecco'. The fourth system continues the piece. Pedal markings 'ped.' are present throughout. A page number '2' is at the bottom right.

Exemplo 3: *Vento noroeste*, de Gilberto Mendes

Nº 5 de *Cromos* (1988) de Osvaldo Lacerda (1927), a técnica dodecafônica é usada com fins descritivos; na *Mini-suíte Nº 1*, (1968) de José Penalva (1924), formada por *Introdução*, *Ciranda*, *Modinha* e *Valsa*, sua aplicação resulta em paródia. No *Prelúdio Nº 2* (1975), de Willy Correa de Oliveira (1938), a série se apresenta combinada a material harmônico e melódico originário de diversos compositores, como Wagner, Chopin, Scriabin, Schoenberg, Stravinsky e a citações dele mesmo (do *Prelúdio Nº 1*, do *Improptu para Marta* e do *Life Madrigal*, esta última, peça para coro). Procedimento semelhante – série e outro(s) material (materiais) – também é empregado por José Penalva na *Mini-suíte Nº 2* (1969), composta de *Cana-verde*, *Ponteio* e *Sincopado*, onde blocos de 4ªs e uma “série ornamental”, segundo designação do próprio compositor, são usados com a série dodecafônica; e na sua *Sonata Nº 1* (1970) em dois movimentos, *Seresta* e *Desafio*, na qual a série integral, parcial e motivos dela extraídos são usados simultaneamente com seqüências de semitons e blocos resultantes de dobramento da série (ou uma de suas derivadas) por 4ª. E outros exemplos mais poderiam ser citados.

Na década de sessenta, influências de Cage, de poetas concretistas, dos festivais de Darmstadt e Donaueschingen e mesmo de experiências criativas levadas a cabo no V Curso Internacional de Férias em Teresópolis (1954) atuam nos processos criativos dos compositores do Grupo Música Nova de São Paulo (Damiano Cozzella, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes)

como reação ao nacionalismo, à técnica dodecafônica e ao serialismo integral. No que tange ao repertório para piano, indeterminação controlada, colagens e atuação cênica são recursos explorados em obras de Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Claudio Santoro, Aylton Escobar, Willy Correa de Oliveira, Marcos José Mesquita e outros.

Sem dúvida, *Blirium C-9* (1965) de Gilberto Mendes (1922) é um exemplo radical de aleatorismo, resumindo-se a partitura a um conjunto de instruções precisas e detalhadas prescritas pelo compositor, a serem realizadas com grande presença de espírito e rapidez de respostas pelo intérprete, que passa a ser, na verdade, co-autor da peça. Além de decisões quanto a alturas, durações, dinâmicas e registros, o pianista deve ser capaz de incluir, em suas improvisações, citações de qualquer gênero, mesmo de composições para outros instrumentos.

A busca de novos resultados sonoros e de formas mais abertas, traço marcante das peças em que ocorre indeterminação em maior ou menor grau, gerou a invenção de novos signos. No campo da notação (e por conseguinte de novas propostas sonoras) são particularmente criativas as partituras de Jorge Antunes (1942) e Claudio Santoro. Em *Graforismas I* (1970), por exemplo, Antunes grava doze tipos de ação sonora (a cada uma das representações gráficas o autor dá a designação de graforisma) sobre fita de papel vegetal translúcido, com possibilidade de leitura em ambos os lados, propondo duas possíveis maneiras de organizar a execução da peça, dependendo da escolha da posição inicial da fita-par-

Exemplo 4: *Suíte mirim*, de Ernst Widmer

titura. Caso esteja aberta, a versão se constituirá em dois movimentos; caso seja fechada com adesivo transparente à maneira de uma superfície de Moebius, a versão terá apenas um movimento, porém mais longo. Na execução da peça, além do uso convencional do piano, suas cordas são diretamente acionadas com auxílio de baquetas de tímpano, cerdas de arco de violino, palmas das mãos ou raspadas com algum objeto, produzindo-se, tanto no interior do instrumento quanto no teclado, efeitos e intensidades os mais variados.

Em uma entrevista, Santoro manifestou seu ponto de vista quanto à indeterminação, ponderando que o acaso e o aleatório sempre estiveram presentes na música, inclusive na ação interpretativa, idéia que ampliou em obras como *Intermitências I*, *Aleatória* (1967), *Duo N° 2*, para dois pianos (1982) e *Mutationem III*, para piano e fita (1970). Em *Intermitências I*, a apresentação gráfica é extremamente interessante e pictórica: as pautas por vezes são expostas na diagonal das folhas e se entrecruzam e, na maior parte dos casos, são descontínuas, a cada trecho correspondendo um determinado acontecimento musical. O grafismo, expressivo e elegante, transmite com clareza a intenção do autor. O intervalo de 2ª menor melódica (e seus derivados) e harmônica (*clusters* de várias densidades), em diferentes espacializações, registros, durações, intensidades e formas de ataque – no teclado ou diretamente nas cordas – propicia, na peça, uma pesquisa tímbrica, enquanto o silêncio funciona como fator de segmentação e vivência sensível do tempo. A inclusão de um disco de papelão sobre as cordas, combinado a pedal cuidadosamente indicado, acrescenta mais uma às possibilidades de exploração timbrística.

Em entrevista concedida a Walter Salgado, no *Caderno 2* do jornal *A Tribuna de Minas* (Belo Horizonte) do dia 3/1/1989, Gilberto Mendes afirma: “meu espírito é integracionista. Fundir e fazer uma grande geléia de tudo.”<sup>7</sup>

Comentando algumas obras de Gilberto Mendes, em seu artigo *Três compositores brasileiros nos*

*anos 70 e 80: Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Almeida Prado*, Carole Gubernikoff mostra como a economia de materiais e a técnica de corte e montagem com que opera o compositor resultam numa produção ao mesmo tempo complexa e sofisticada, “na qual a ironia age como negação do sem fundo, do todo sonoro, em nome de um deslizamento pela superfície, de uma ascense do sonoro.”<sup>8</sup>

A propósito de *Uma odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco* (título sintomático e expressivo), livro autobiográfico em que Gilberto Mendes se compara a Ulisses – “signo do viajante, aquele que desliza na superfície dos mares e escapa ileso das profundidades abissais” –, Gubernikoff observa que o texto faz uma “narrativa das viagens entre estilos, tendências e influências musicais, sob o signo da liberdade criadora e da militância radical, tanto política quanto estética, [ao mesmo tempo que] reforça a idéia de passagem e transitoriedade.”<sup>10</sup>

Em *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*, Buckink escreve:

(...) “do ponto de vista modernista ainda há o ou isto ou aquilo” [grifos meus].

Para o pomo<sup>11</sup>

é isto e aquilo. (...) Então o pomo fez um grande cozido com um q de expressionismo, um q de neoclassicismo, um q de vanguarda, um q de modernismo moderado, um q de romantismo, um q de classicismo, um q de barroco, um q de Idade Média, um q de oriental, um q de cultura africana, um q de pop e de rock (sem esquecer da) música sacra e de cinema, (portanto) uma verdadeira não-revolução.<sup>12</sup>

O substrato da declaração de Gilberto Mendes, mais os textos de Gubernikoff e Buckink apontam para as idéias de inclusividade, multiculturalismo, polietnia, ambivalência e superação de dualidades – tradição/ruptura, consonância/dissonância, tonal/atonal, popular/erudito, nacional/internacional, ocidental/oriental, velho/novo, efêmero/permanente.

Trata-se, pois, no pós-moderno, de nova contextualização de signos já conhecidos e explorados, ou seja, de novo suporte para elementos oriundos da tradição, uma fusão, uma amálgama entre o conhecido e o desconhecido, condição, aliás, para a possibilidade de comunicação.



publicação) – são obras com declarada preocupação pedagógica, influenciadas por Bartók, visando à introdução do estudo do piano, ao conhecimento de linguagens contemporâneas, de novos signos, do folclore de diversos países e ao estímulo da criatividade.

Indeterminação controlada, exploração de recursos timbrísticos do piano, de sua harpa e caixa acústica, de ampla gama de intensidades, emprego de grafismos e bulas explicativas são recursos aplicados em obras como *Rondó mobile Op. 54* (1968), *Entroncamentos sonoros Op. 75* (1972), *Ludus 153 Op. 77*, *Telúrico* (1972) e *Suave mari magno* (1975). Em *Entroncamentos sonoros*, o aspecto performático do pianista é ampliado através do canto, assobio e uso da ocarina<sup>15</sup>; evocação de cantorias e improvisações modais podem ser percebidas no *Ludus Op. 77*. Na *Suite mirim*, “o eterno e o cotidiano” (1977), coleção de cinco pequenas peças poéticas, descritivas e com climas bastante diferenciados, os momentos de indeterminação indicados por meio de grafismos pictóricos convidam o intérprete (provavelmente o autor tinha como possível intérprete o pianista-mirim) ao exercício da criatividade e da descoberta.

Procedimentos usados na escrita dodecafônica, como dispersão da linha melódica por diversos registros, emprego de pausas e contrastes bruscos de intensidade combinam-se com o tema da canção que dá nome à peça *É doce morrer no mar – três variações sobre uma melodia de Dorival Caymmi* (1977), uma homenagem a Lindemberg Cardoso.

Segundo Bryan R. Simms<sup>16</sup>, entre os compositores do pós-guerra, Olivier Messiaen (1908-1992) é aquele que melhor exemplifica o espírito do ecletismo. Sua música reúne numerosas fontes preexistentes, algumas das quais ele cita no prefácio do seu livro *Technique de mon langage musical*: “pássaros, música russa, *Pelléas et Mélisande*, canto gregoriano, ritmos hindus, as montanhas de Dauphiné, e, finalmente, aquilo que evoca vitrais e arco-íris”.<sup>17</sup>

Mas os materiais a que Messiaen se refere raramente são apresentados de maneira direta, mas

transformados e reconstituídos como seu próprio idioma. Ainda em seu *Technique de mon langage musical* refere-se a esse processo de transformação como “um prisma deformante” através do qual devem passar todos os seus materiais.

Almeida Prado (1943), como Messiaen, utiliza materiais de diferentes naturezas; assim é que combina serialismo, tonalismo – diatonismo e cromatismo – e modalismo em um tecido no qual, segundo palavras do compositor, há uma nostalgia do tonal, manifesta na evocação de uma cadência, ou via transtonalismo (emprego de acordes tonais sem funcionalidade, tão independentes quanto os atonais, conforme definição do autor) ou, ainda, pela construção deliberada de referenciais e pontos de apoio para a escuta. Presente, passado e futuro fluem à medida que os materiais são apresentados, retornam e criam o desejo do que está por vir, não daquilo, até um certo ponto previsível do sistema tonal, mas de uma nova solução. No campo do ritmo, sucedem-se “métrica regular, métrica irregular, métrica livre do gregoriano, polirritmias complexas, rítmica aditiva e variações constantes de agógica”<sup>18</sup>. Mesmo as formas mais longas, as *Sonatas*, são *flashes*, momentos que se encadeiam, compostos a partir de uma especulação abstrata, de um poema, de uma angústia, de uma passagem da Bíblia, de uma vivência religiosa ou experiência mística, do interesse pelo mundo mítico e da natureza, de impressões visuais e táteis.

Compositor-pintor, manifesta em seus textos particular preocupação com cores e timbres. Em suas obras é comum o emprego de expressões como luminoso, orquideal, musgoso, solar, ígneo, noturnal, fulgurante, transparente como uma aurora, floral, cintilante com densidade pétrea, mineral, como uma espiral de fogo, granítico, estelar, argênteo, como uma manhã lavada depois da chuva, metálico, incandescente, feérico, gritante como uma bigorna de fogo e assim por diante, expressões que despertam, no intérprete, impressões e fantasia para o som. Sua escritura revela o pianista e improvisador que é, senhor do instrumento, conhecedor de suas possibilidades, da

maneira como outros grandes pianistas e compositores (Chopin, Liszt, Debussy e Villa-Lobos) desenvolveram o pianismo e, sobretudo, dotado de uma escuta particularmente sensível e criadora em relação à percepção e instauração do tempo e à vasta gama de recursos de dinâmica, timbres e ressonâncias que o instrumento pode produzir.

A busca do timbre e das ressonâncias é particularmente abordada em sua tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Artes da Unicamp em 1985<sup>19</sup>. Nela, Almeida Prado propõe o Sistema Organizado de Ressonâncias, que considera como uma tentativa de colocar juntos experiências atonais e o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores, através do estabelecimento de quatro zonas de percepção das ressonâncias, para cuja formação considera decisivo o fator redundância.

À exploração das zonas de ressonância, Almeida Prado alia uma forma sensível de espacializar os elementos sonoros, usar os registros, tecer as texturas, controlar as tão variadas gradações de dinâmica e agógica, sugerir formas de ataque, de articulação, de tipos de toques, e pensar o uso dos pedais, inclusive o tonal, como mecanismos fundamentais para a criação de timbres e ressonâncias. Evocação do canto de pássaros, de vozes e tropel de animais, do vento, da água, de sinos, simulação da sonoridade de instrumentos como contra-fagote, trompas, violão e cítara indiana promovem uma estimulante pesquisa tímbrica.

Em suas obras, concepção musical e técnica são indissociáveis, quer na produção sonora, quer na energia mental e física dispendida na realização de muitas delas. *Tremolos*, *glissandi*, extensas fiorituras e ressonâncias das quais emanam embriões melódicos, acordes arpejados e *plaqués* de grande extensão e repetidos por longos espaços de tempo, exigem do pianista um preparo específico e boa dose de resistência. De um modo geral, os casos de indeterminação restringem-se ao número e tempo de repetição de determinado evento, repetição que se prende não só à produção de ressonâncias, mas que atua como fator realimentador da memória. A não ser na *Sonata N° 2*, em que Almeida Prado faz uso direto do interior do instru-

mento, e em *Savanas*, onde indica o uso de um bambu colocado entre os dois suportes internos do piano de cauda e percutido com duas baquetas duras de xilofone (sugestão de *mbira*, espécie de xilofone portátil de origem africana), o compositor logra extrair, a partir do teclado, um rico e poderoso manancial sonoro. §

#### NOTAS

- 1 Cabe lembrar a marcante influência do realismo socialista e, posteriormente, das idéias difundidas em Darmstadt e Donaueschingen.
- 2 ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília, Livraria Martins Editora, 1972, pag.21.
- 3 GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores brasileiros: obras para piano (1950 - 1988)*. Rio de Janeiro, Funarte/Relume Dumara, 1997, pag. 30.
- 4 Essas danças populares são também exploradas na *Suíte N° 2* (nordestina)-*Cabocolinhos* (II), *Polca* (IV) e *Frevo* (V); na *Suíte Infantil N° 3 - Marcha-rancho* (I) e *Frevo* (III); e em alguns *Pré-lúdios tropicais*.
- 5 GUERRA-PEIXE. *Melos e harmonia acústica*. S. Paulo, Vitale, 1988.
- 6 O termo compasso(s) será sempre indicado por c. ou cs. respectivamente.
- 7 Apud SANTOS, A.E. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. S. Paulo, Annablume/Fapesp, 1997, pag. 38.
- 8 GUBERNIKOFF, Carol. *Anais do VIII Encontro da ANPPOM*. João Pessoa, 1995, pag.143.
- 9 Idem, pag.143.
- 10 Idem, pag.143.
- 11 O autor usa o termo *pomo* referindo-se ao pós-moderno.
- 12 BUCKINK. *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*. S. Paulo, Editora Giordano, Ateliê Editorial, 1998, pags.123 e 128.
- 13 MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco*. S. Paulo, Edusp, 1994, pag.197.
- 14 NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. *Widmer, perfil estilístico*. Salvador, UFBa, 1997, pag.21.
- 15 Instrumento de sopro oval, com embocadura curta, geralmente de barro, com oito orifícios, quatro para mão direita e quatro para a esquerda, correspondentes às notas de uma escala diatônica.
- 16 SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century - Style and Structure*. New York, Schirmer Books, 1986.
- 17 MESSIAEN, apud SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century - Style and Structure*. New York, Schirmer Books, 1986, pag. 403.
- 18 GANDELMAN, Salomea. *Escola de Música, UFRJ N° 19*, 1991.
- 19 ALMEIDA PRADO, José Antônio R. *Cartas celestes, uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes, Unicamp, 1985, 2º volume, págs. 559-69.

# LEMBRANÇAS IMPORTANTES DE UMA AMIZADE MUITO IMPORTANTE

§  
Heitor Alimonda  
§

A criação do compositor Claudio Santoro se confunde com sua própria vida nos arroubos líricos e sentimentais que o envolvem. Seja no seu tremendo romantismo que lhe prega peças pela vida adentro, seja pelas heranças genéticas e geográficas que em muito moldaram sua personalidade.

**C**urioso o Edino ter me consultado sobre escrever algo para os oitenta anos do Claudio Santoro. O assunto estava na minha mente, na minha memória, eu lembrando mil coisas. Mas o gatilho havia sido muito especial.

Quinze ou vinte dias passados, num bate-papo com velhos amigos, o assunto enveredou por culinária. Este prato, aquele prato, e de repente alguém lembrou “e a macarronada do Santoro!” Foi como abrir uma comporta: cada um lembrava uma comida do Santoro, aquela coisa de atirar um fio de macarrão no azulejo da cozinha para testar o cozimento do mesmo, os bifés ao marsala, saladas monumentais. E as bebidas para acompanhar cada um desses acepipes, no que “dom Claudio” era um mestre.

Com minha família vivi o ano de 1960 em Londres, com apartamento alugado, um ano de estudos na Royal Academy of Music e algumas apresentações como pianista. Aí, Claudio chegou e ficou uma temporada. Terminou a sua *Sétima Sinfonia* (dedicada à Jeannette) e ajudou-me a copiar o meu *Trio 1960* (piano, violino e cello) com o qual concorri ao concurso da Rádio MEC naquele ano. Orgulhosamente

obtive um terceiro lugar. Quem olhar essa primeira cópia, notará a caligrafia do Santoro espalhada em algumas páginas.

Como estudante de composição, consegui algumas aulas com o Claudio. Mas aprendi muito assistindo-o compor, a improvisar ao piano – quando inventava tremendos e assustadores efeitos, ou quando se deixava invadir (com muita frequência) por uma profunda tristeza e aí ficava esticando longas e melancólicas melodias. Lembro-me de ter, algumas vezes, trabalhado, como exercício, a produção de melodias: grande cuidado com o movimento dos intervalos. Mas para o Claudio, mais interessava que eu apresentasse uma composição e a discutíssemos. E, por incrível que possa parecer, discutíamos muitas das suas próprias obras, principalmente música para piano.

Sim, conheci bem o Santoro. Dentro do carinho fraterno que nos ligava, jamais olhei para ele sem reconhecer o grande compositor. E por causa deste fraternal carinho, tivemos discussões sérias com relação a nacionalismo em música; as suas “contorções” (assim eu as denominava) estéticas e político-sociais. Para mim valia a produção: o que acontecia



*Claudio Santoro: sua grande característica era a soma das experiências musicais e vivenciais que deixava extravasar na composição*

com a música que Claudio ia escrevendo — e muita. A grande característica era a soma das experiências musicais e vivenciais que Claudio deixava extravasar na composição — a sua personalidade. Mesmo as formas que utilizava são, a meu ver, muito mais emocionais, subjetivas do que objetivas, mesmo quando se aproximam de estereótipos, a fala influi na figura e o resultado é marcante — não é a forma que dirige, mas sim a emoção é que define, delinea a forma.

Mas é bom retornarmos a 1949, quando Santoro volta da Europa após dois anos de estudos na França, com Nadia Boulanger, e esporádicas viagens aos arredores da “cortina de ferro”. Por um ano, torna-se fazendeiro, ou capataz de fazenda, ou simplesmente colono. São as rédeas da sobrevivência que retêm o potro na sua carreira. Mas ele acaba concluindo que é melhor passar fome vivendo pelo seu ideal, do que alimentar-se de ovos e leite fresco deixando o ideal ir às favas.

É de 1950 para a frente que nossa convivência se intensifica e, em inúmeros locais geográficos, estaremos juntos até o fim. Nesse momento, estaria tendo início a sua fase nacionalista e muita discussão, entre nós, por isso mesmo. Muito de perto acompanhei esse ir e vir do Claudio à procura de uma nova linguagem. Nessa procura, muitas vezes, ele agredia a sua própria natureza, forçando soluções. Em 1948, a *Batucada* foi uma das saídas, e em 1951 as *Danças brasileiras N°s 1 e 2*, que o próprio Claudio reconhecia como uma espécie de treino de brasileirismo. E eu, na verdade, não aceitei essas duas peças, uma das quais foi dedicada a mim.

Mas, ainda em 1950, havia escrito a lindíssima e definitiva 4ª *Sonata para violino e piano*. Segue-se a 3ª *Sonata para cello e piano*, respeitável e cheia de momentos de brasilidade. *Frevo*, um rótulo com alguma individualidade, fugindo um pouco ao regionalismo e as 7 *Paulistanas*.

Estas com altos e altíssimos bons momentos e ampla variedade de impressões, estados emocionais, tudo cercado, agora sim, de molduras regionalistas, mas que não se restringem ao “paulistismo”, pois a sexta delas é um choro bem “carioquista” e a última, uma formal *Sonata*, em um movimento, cheia de ótimos efeitos pianísticos. Ambas muito difíceis, pianisticamente.

Mas toda essa procura acabou por ter efeitos salutaros e de verdadeiro rendimento artístico. Em 1954 a *Tocata*, grande obra de cunho nacionalista na qual Santoro permitiu que a sua personalidade, seu humor, e, especialmente, seu lirismo estivessem audivelmente presentes, somando um soberbo resultado. O mesmo acontece com a 3ª *Sonata para piano*. Dai para frente, a 4ª *Sonata*, a 2ª *Série de prelúdios*, e o nosso querido Santoro mostra para que veio.

Voltamos ao Claudio, sentado ao piano, improvisando ou tocando seus autores preferidos. Não houve uma vez que Santoro sentou-se ao piano e começou a inventar ou tocar o repertório que conhecia e amava, que lá não viesse o *Intermezzo Op. 117 N° 2* de Brahms. Muito da improvisação do Santoro tem do obscuro, do profundo de Brahms. E, no geral, poder-se-ia dizer que a trama harmônica, os longos pedais, a variedade rítmica, resoluções que demoram a chegar na obra sinfônica do Claudio, estariam mais para Brahms do que para Beethoven.

Ainda continuo nesse campo da improvisação ao piano. Para confirmar alguns comentários já feitos, chamo à atenção o fato de não ter ouvido, arrisco-me a dizer nunca, Santoro brincando em “brasileiro”. A não ser quando inventava melodias bossanovistas que caracterizam as suas canções. Nenhuma improvisação em cima de modelos métricos estereótipos.

Mas, as canções... as canções de amor, dedicadas a Lia. Canções que se transformam em *Prelúdios para piano* e vice-versa. Nos dois casos, inúmeras dedicatórias — *pour Lia*. Coisas que aconteceram em 1957, quando Claudio participa do Congresso Mundial de Compositores em Moscou e excursiona pela Rússia regendo concertos, tendo por guia uma Lia. Basta ouvir os *Prelúdios* e as *Canções* para perceber a paixão que os dominou, ou dominou o Claudio. Ou ouvi-lo em desabafos desesperados, tentan-

do tirar a moça da Rússia. Mas de concreto, desse episódio, resultaram o convite a retirar-se da Rússia e a separação da primeira esposa.

E, então, em 1960, ele aparece em Londres e fica uma temporada com a gente. Para nossa grande alegria. Em 1963 ele encontra Gisele (Serzedelo Correia) com quem se casará mais tarde. Residência: Brasília. Darcy Ribeiro o tinha chamado para a Universidade. Neste país de loucos, onde pouquíssimas coisas são previsíveis ou garantidas, onde os governos primam por evitar que coisas com futuro lá cheguem, já vamos encontrar Santoro na Alemanha em 65/66, com estágios em Berlim, incursões pela eletroacústica e outras correntes novida-deiras: a curiosidade sempre dominando e criando caminhos. Brasília e a nossa querida Gisele foram muito importantes. Houve uma notável produção musical e, melhor ainda, a produção de três filhos: Giselinha, Alessandro e Rafaelo. Ela no mundo do balé e os dois na música.

Como somos gratos à Gisele por tudo que ela deu a Santoro e por ter entendido e, talvez, suportado essa potência criadora e inquieta que pode ser de convivência exigente e até desgastante. Compendo, viajando, indo de cá para lá e de lá para cá. Algum tempo um emprego, muito tempo sem emprego. Mas agora, com o problema maior de uma família que come, cresce, precisa de cultura e educação, tudo exigindo além de todas as estabilidades, a estabilidade geográfica.

À procura dessa estabilidade, Claudio se candidatou a um cargo de professor na Escola Superior de Música em Heidelberg Mannheim. Com honras e foguetórios, obteve o cargo. Aí permanecerá de 1970 a 78. Enfim, um pouco de tempo para planejar o próprio tempo. A vida que dá tempo para cuidar da família e a ela pertencer de verdade. Foi muito importante para o Claudio poder concretizar, nesse cerca de oito anos, essa coisa inata nele, a necessidade do lar — que sempre procurou construir, fossem as circunstâncias mais, ou menos, plausíveis. E, realmente, o que encontramos ao visitá-los em Schriesheim, cidadinha entre Mannheim e Heidelberg, foi uma família (o italiano Santoro rindo de felicidade) com todos os problemas do dia-a-dia, mas positiva, defini-

da, numa civilização que naquele tempo funcionava com uma certa coerência. Todos tinham uma função, uma obrigação, um trabalho.

Poucas vezes na minha vida encontrei alguém com tanta habilidade mental e manual. Manejar botõezinhos, era com ele. Máquinas de todos os tipos, rápido entendia o seu funcionamento; relógios digitais (até hoje não consigo sequer mudar o horário de verão no meu Citizen), gravadores; fornos, fogões e outros artefatos para divertir e enriquecer o dia-a-dia.

Naturalmente todos os aparelhos do laboratório de acústica. Claudio, presente, estaria dando um banho no povo dos computadores, das Internets da vida.

Ter Claudio como amigo nunca foi monótono. Ser amigo dele era também uma forma da gente sentir-se mais rico — Claudio amava a vida com uma tal intensidade que esse amor transbordava e banhava quem estava ao seu lado.

Antes de terminar esse artigo, quero mencionar algo mais. O tempo todo em que estas lembranças passaram da minha memória, do meu espírito (digamos assim), para o papel, duas constantes presenças existiram: Guerra-Peixe e Edino Krieger. Por associação a elementos vivenciais comuns, a laços de respeito e amizade, para mim eles se unem à figura de Santoro. Existe um elo de bom, de bem, entre esses três.

Quero deixar registrado, ainda, a revolta que sinto ao notar o desconhecimento, por parte da maioria de estudantes e professores da música para piano, destes três tão importantes compositores de uma fase marcante da nossa história musical. Existem outros compositores muito bons mas, para mim, estes três, cada um com a sua bagagem específica, têm função especial no nosso crescer musical.

Terminando: acabei de falar do meu irmão, meu amigo indiscutível. Um grande músico, uma grande pessoa. Só sei de gente que o amava. Não teve inimigos e, fora alguns problemas de coluna, não teve problemas de saúde, que eu saiba. Aqueles que nunca têm problemas de saúde, quando um problema sério advém, podem morrer. Os que nunca tiveram inimigos, não sabem lidar com eles e quando um aparece, podem mesmo morrer.

Claudio partiu no dia 27 de março de 1989, em pleno trabalho... como sempre. **S**

# Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)

No site da ABM, você encontra informações gerais sobre a instituição, retrospectiva histórica, biografias de patronos e acadêmicos, noticiário e a Bibliografia Musical Brasileira, (banco de dados *on line* em construção reunindo as publicações sobre música brasileira em nosso país e no exterior).

***Faça-nos uma visita!***

# MÚSICA DODECAFÓNICA Y SERIALISMO EN AMÉRICA LATINA\*

§  
Graciela Paraskevaídís  
§

A música dodecafônica foi introduzida na Argentina em 1934 por Juan Carlos Paz, no Brasil, em 1937, por Hans-Joachim Koellreutter, num momento em que despontava uma geração nacionalista no continente. A Agrupación Nueva Música e o Grupo Música Viva lançaram o dodecafonismo com objetivos e resultados diferentes, sendo que o grupo brasileiro produziu manifestos altamente progressistas e provocou reações violentas em nível nacional, em que estética e ideologia eram discutidas lado a lado. O dodecafonismo só chegou ao resto da América Latina por volta dos anos 40 ou depois da Segunda Guerra Mundial. Neste caso, não se tratava mais de uma opção subversiva contra a estagnação musical, e sim do envolvimento com a vanguarda, havendo graus diferentes de criatividade e de epigonismo.

inalizadas las guerras independentistas llevadas a cabo durante el siglo XIX en muchos países latinoamericanos, la cultura continuó siendo dependiente, imitativa y epigonal, hecho que no sorprende si consideramos la situación política, económica y social de nuestros países. En muchos de ellos había (y todavía hay) mayoría de población no blanca (negra, indígena y sus mezclas, también con la blanca), pero que era (y todavía es) gobernada por una elite blanca y cristiana, de fuerte influencia eurocentrista y su consiguiente dependencia cultural, junto con una actitud de profundo desprecio hacia cualquier otra forma o manifestación o sobrevivencia de las culturas asesinadas. La cultura europea siguió siendo la única cultura existente, la cultura "universal" y superior por excelencia en y de todo el mundo.

Esta elite blanca o a veces oscura<sup>1</sup> aún vive; un buen ejemplo de ello podría ser la clase alta argentina del siglo XX, que todavía cree que París y – más recientemente – Nueva York son los ombligos del mundo (¡y lo son para su mundo!)<sup>2</sup>.

La música culta o de concierto, como parte de esta cultura fuertemente europea, participó en la imitación y multiplicación de los modelos importados de los centros imperiales de poder y no logró productos realmente creativos durante el siglo XIX. Recién y a partir de 1925 aparece una generación pionera de compositores, cuyos nombres más importantes son: Silvestre Revueltas (1899-1940) en México, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) en Cuba, Luciano Gallet (1893-1931) en Brasil y Eduardo Fabini (1882-1950) en Uruguay.

\* Este artículo fue escrito en 1984 y se reproduce en su versión original.

## “MANIFESTO:

O grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se fez notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um novo mundo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro”.

**1º de maio de 1944**

**Aldo Paristo, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachin Koellreutter, Mirella Vita e Orlando de Almeida.**

*En el Manifiesto Música Viva se señalan claramente las inequívocas metas culturales a que aspiraba el grupo*

Estos compositores, si bien presentan soluciones muy diferentes al problema de la dependencia cultural, conforman el punto de partida en la historia de la (nueva) música culta en América Latina. Su obra representa el rompimiento real con la tradición heredada e impuesta de la música europea y la búsqueda de un lenguaje propio que apunta hacia una identidad cultural, basado en el profundo estudio e investigación de su propia música y cultura, liberado del consumo forzado de una música perteneciente cada vez más al pasado europeo. Todos ellos tienen en común la integración de elementos populares mestizos y/o indígenas-africanos, generando un nuevo pensamiento formal y estructural, nuevos colores melódicos y tímbricos y un lenguaje original fuertemente expresivo.

Este primer comienzo creativo – que colocó a la música culta latinoamericana en una situación de

avanzada, en la que la conciencia política se daba la mano con la responsabilidad histórica, y que produjo además la música más notable de la época (hasta 1940) – coexiste casi con la introducción y comienzos de la música dodecafónica en América Latina, y con una fuerte corriente pseudo nacionalista representada por compositores como Villalobos y Chávez, epigonalmente devotos de viejos modelos europeos<sup>4</sup>. También es significativo el hecho de que en los países donde esa búsqueda de un nuevo lenguaje en la música culta era muy fuerte (por ejemplo, México y Cuba), la música dodecafónica aparece en un momento posterior.

Es necesario señalar un factor decisivo – también consecuencia de la situación neocolonial –, es decir, el doble aislamiento y falta de comunicación entre los propios creadores latinoamericanos; por un lado, en sus propios países y, por otro, entre los países latinoamericanos en general.

*MÚSICA DODECAFÓNICA: PRIMERA ETAPA Y DIFUSIÓN* ↷ El dodecafonismo es introducido y practicado por primera vez en América Latina por el compositor argentino Juan Carlos Paz (1897-1972) en 1934<sup>4</sup>. Paz es el teórico musical más importante que tuvo Argentina hasta ahora, un compositor riguroso y una personalidad pionera en el campo de la enseñanza y de la difusión de la música nueva. Pertenece a la misma generación mencionada más arriba, pero – al igual que Acario Cotapos (1889-1970) y Carlos Isamitt (1887-1974) en Chile<sup>5</sup> – Paz sigue su propio camino, un largo camino que lo lleva de un lenguaje postromántico y luego neoclásico a la música dodecafónica en 1934 y, finalmente, a las más extremas abstracciones de los procedimientos seriales a partir de 1950<sup>6</sup>.

En 1937, Paz funda la Agrupación Nueva Música, que nuclea principalmente a sus alumnos, pero que no sólo se dedica al dodecafonismo, sino que cultiva la música contemporánea en general y posibilita, a través de conciertos periódicos, la ejecución de obras importantes de muchos compositores europeos y de la joven vanguardia latinoamericana.

En estos años, precisamente en 1937, Hans-Joachim Koellreutter (1915) – flautista, director de orquesta y compositor alemán – llega a Brasil salvando su vida del nazismo y se convierte en la personalidad más decisiva del país en el campo musical. Su trabajo teórico y pedagógico, como así también su talento organizativo y su ininterrumpido compromiso político y social influyeron y aún influyen a compositores, intérpretes, directores, pedagogos y músicos populares brasileños.

En 1937, este alumno de Hermann Scherchen trae consigo la semilla del dodecafonismo y la difunde en Brasil. En 1939, funda el Grupo Música Viva, similar a la Agrupación Nueva Música y compartiendo sus objetivos, pero con un punto de partida político más fuerte y definido, que no sólo marcó sus actividades sino que culminó en 1950 con una controversia cultural y política a nivel nacional.

Los escritos, ensayos y libros de Paz hablan elocuentemente de la lucha por hacer conocer las nuevas ideas y la nueva música. El aislamiento producido por el choque de este ámbito conceptual pio-

nero con el contexto culturalmente tradicional y políticamente reaccionario en los países mismos, era enorme y comprensible, tal como había ocurrido con la corriente representada por la generación paralela, prematuramente desaparecida.

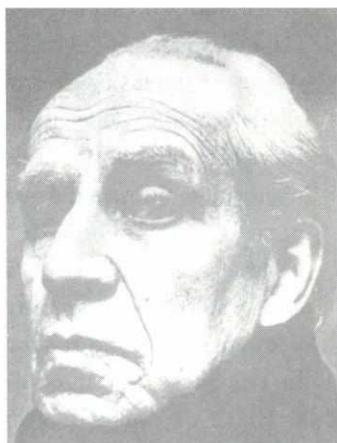
La Agrupación Nueva Música argentina continuó durante muchos años bajo la influencia de Paz. Sigue existiendo hoy, con una posición que ha traicionado los principios de su maestro, debilitada además por el habitual drenaje de cerebros de compositores argentinos hacia los centros metropolitanos, hecho que podría explicarse por la orientación europea y cosmopolita del grupo<sup>7</sup>.

El Grupo Música Viva brasileño tuvo una vida mucho más corta y más violenta bajo circunstancias muy complicadas, que también fueron provocadas por el fuerte compromiso político presente en sus actividades.

*LOS MANIFIESTOS BRASILEÑOS* ↷ Para comprender mejor el proceso histórico del dodecafonismo en Brasil, es necesario referirse a los manifiestos del Grupo Música Viva.

El manifiesto de 1944<sup>8</sup> fue firmado por Aldo Parisot, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita y Oriano de Almeida. En él se señalan claramente las inequívocas metas culturales a que aspiraba el grupo, muy consciente de su papel histórico y compromiso político: "El Grupo Música Viva surge como una puerta que se abre a la producción musical contemporánea, participando activamente de la evolución del espíritu (...) divulgando – por medio de conciertos, audiciones radiales, conferencias y ediciones – la creación musical de todas las tendencias<sup>9</sup>, en especial del continente americano; pretende mostrar que en nuestra época también existe música como expresión (...) de un nuevo estado de inteligencia<sup>10</sup>. (...) La revolución espiritual por la que el mundo atraviesa actualmente no dejará de influir en la producción contemporánea. (...) Las ideas, sin embargo, son más fuertes que los prejuicios. (...) El Grupo Música Viva luchará por las ideas de un mundo nuevo, creyendo en la fuerza creadora del espíritu humano y en el arte del futuro."

El manifiesto de 1946<sup>11</sup> firmado entre otros<sup>12</sup> por Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, Heitor Alimonda y Koellreutter, es aún más explícito y profundiza aún más en la función social del arte y la música y en el compromiso revolucionario y la responsabilidad del artista. “La música es un producto de la vida social (...), el arte musical aparece como superestructura de un régimen cuya estructura es de naturaleza puramente material (...) el arte musical es el reflejo de lo esencial en la realidad (...) Música Viva combate por la música que revela lo eternamente nuevo, es decir: por un arte musical que sea la expresión real de la época y de la sociedad (...) Música Viva desapruueba el así llamado arte



*Paz funda la Agrupación Nueva Música en 1937, el mismo año que Hans-Joachim Koellreutter llega a Brasil.*

académico (...) Música Viva apoyo todo<sup>13</sup> lo que favorece el nacimiento y crecimiento de lo nuevo, eligiendo la revolución y rechazando la reacción (...) no hay arte sin ideología (...) Música Viva propone la sustitución de la enseñanza teórico-musical basada en prejuicios estéticos erigidos en dogmas, por una enseñanza científica basada en estudios e investigaciones (...) y apoyará la utilización artística de los instrumentos radio-eléctricos<sup>14</sup> (...). Música Viva estimulará la creación de nuevas formas musicales que correspondan a las ideas nuevas (...) Música Viva rechaza, al mismo tiempo, el formalismo (...) y el arte por el arte, pues la forma de la obra de arte auténtica corresponde al contenido en ella representado.”

Además, el Grupo Música Viva se pronuncia por “un concepto utilitario del arte”, por “socializar la función de la música” y está “contra el falso<sup>15</sup> nacionalismo en música: aquél que exalta las tendencias egocéntricas e individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas disruptivas.”

El Grupo Música Viva también “cree en la importancia social y artística de la música popular y apoyará toda iniciativa dirigida a desarrollar y estimular la creación y divulgación de la buena música popular.”

Finalmente, el Grupo Música Viva desea una “cooperación entre los artistas y las organizaciones profesionales (...) comprendiendo que el arte solamente podrá florecer cuando el nivel artístico colectivo<sup>16</sup> haya logrado un determinado grado de evolución (...); es consciente de la misión del arte contemporáneo frente a la sociedad humana y acompaña el presente en su camino de descubrimiento y conquista, luchando por las ideas nuevas de un mundo nuevo, creyendo en la fuerza

creadora del espíritu humano y en el arte del futuro.”

Esos “sentimientos de superioridad nacionalista” y esas fuerzas “disruptivas” conspiraban contra el Grupo Música Viva y contra el símbolo en el que se había convertido, situación agravada por el hecho de que varios de sus integrantes eran miembros activos del Partido Comunista Brasileño o, al menos, allegados a él. Pero el golpe final vino – como a veces sucede – desde adentro.

Uno de los antecedentes es el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga entre el 20 y el 29 de mayo de 1948 y organizado por el Sindicato de Compositores Checos. Finalizado el mismo, los participantes dieron a conocer un manifiesto<sup>17</sup>. El Congreso recomendaba, entre otros puntos, los siguientes<sup>18</sup>:

– Los compositores deberán tomar conciencia de esta crisis y encontrar un camino fuera de su tendencia hacia una extrema subjetividad, para que la música se convierta en la expresión de las

nuevas y grandes ideas progresistas y emociones de las amplias masas y de todo lo que es progresista en nuestro tiempo.

– Los compositores deberán aliarse más estrechamente en su obra con las culturas nacionales de sus países, defendiéndolas contra tendencias falsamente cosmopolitas; pues el verdadero internacionalismo en música puede alcanzarse sólo a través del desarrollo de sus características nacionales<sup>19</sup>.

De ningún modo es casual que este encuentro haya tenido lugar cuatro meses después de la conferencia de músicos organizada por el Comité Central del Partido Comunista en Moscú (enero de 1948) y en el cual Andrei Zhdánov jugó un papel tristemente decisivo, en particular con respecto al así llamado “formalismo” – al cual exhorta combatir – y a las normas (llamadas a menudo zhdanovianas) del así llamado “realismo socialista”, únicas según él aplicables a la música.

¿Fue el de Praga, entonces, un cuestionamiento de las conclusiones soviéticas y una respuesta a sus decisiones?<sup>20</sup>

Este manifiesto – muy claro en sus sugerencias y puntos referentes a las tareas del compositor – provocó la crisis final dentro del Grupo Música Viva, cuya situación interna ya era tensa y conflictiva. El mismo había sido publicado en la revista del Grupo<sup>21</sup> en agosto de 1948 (apenas tres meses después del Congreso de Praga).

¿Fue entendido equívocamente? ¿Hubo confusión entre ambos congresos (Moscú y Praga)? ¿Se leyó el texto de Praga queriendo extraer erradamente de él lo que había sido indicado por Moscú, tal como ocurrió en otros países?

Koellreutter y Música Viva consideraban que la técnica dodecafónica no estaba contra el marxismo sino que, por el contrario, la única posición compatible con el marxismo era precisamente la de una permanente búsqueda de innovación técnica y que la música, tal como la ponía en práctica el grupo, seguía perfectamente los postulados del materialismo dialéctico<sup>22</sup>.

Santoró (1919), uno de los alumnos de Koellreutter<sup>23</sup> regresó de Europa en 1948, luego de haber estudiado con Nadia Boulanger en París y de haber asistido – aparentemente – al congreso de Praga<sup>24</sup>.

Fue el primero en abandonar el Grupo y convertirse al nacionalismo, seguido de Guerra-Peixe. Poco después, la mayoría de los compositores se alejaron de Música Viva, que dejó de existir hacia 1949.

El golpe de gracia fue dado desde fuera por Mozart Camargo Guarnieri (1907)<sup>25</sup> a través de su Carta abierta a todos los músicos y críticos musicales de Brasil, publicada en el diario *O Estado de São Paulo* el 17 de diciembre de 1950<sup>26</sup>.

He aquí un excelente ejemplo de ideología fascista en su apogeo<sup>27</sup>. Guarnieri acusa a Koellreutter de pervertir a los jóvenes músicos con las enseñanzas de la técnica dodecafónica, que es “una tendencia formalista que lleva a la degeneración del carácter nacional de nuestra música”, es “antinacional, antipopular”, es “un refugio de compositores mediocres” y “de seres sin patria”, es “una caricatura de la música” y sólo sirve “para nutrir el gusto pervertido de pequeñas elites de rebuscados y paranoicos. (...) Lo considero un crimen de lesa patria.”<sup>28</sup>

El 13 de enero de 1951, Koellreutter replica con una carta abierta publicada en el periódico *Folha da Tarde* de Porto Alegre, en la cual no sólo utiliza un modo de expresarse totalmente diferente, sino que da explicaciones y razones: “la música dodecafónica es una técnica y no un estilo o una tendencia estética” y ataca el nacionalismo exaltado y la demagogia de Guarnieri, que sólo “originan fuerzas disruptivas que separan a los hombres. (...) La lucha contra estas fuerzas que representan el atraso y la reacción, la lucha honesta y sincera en pro del progreso y de lo humano en el arte, es la única actitud digna de un artista.”<sup>29</sup>

¿EL DODECAFONISMO COMO ALTERNATIVA DEL NACIONALISMO EPIGONAL? ↷ La música dodecafónica (al menos como concepto teórico) apareció bastante tempranamente y con bastante fuerza casi al mismo tiempo en Argentina y Brasil.

¿A qué obedece este hecho? ¿Cómo se lo explica? ¿Fue mera casualidad? Fue, por un lado, el azaroso e inesperado arribo de Koellreutter a Brasil y, por otro, la experiencia personal de Paz en Europa? ¿Qué significa el dodecafónismo en el contexto cultural y musical latinoamericano de la década del

treinta? ¿Qué relación tiene con estos países, que estaban tratando de liberarse de la fuerte dependencia cultural metropolitana, pero siendo presionados al mismo tiempo y cada vez más a través de la agresión neocolonial y de la dependencia económica de y hacia los países metropolitanos?

En primer lugar, sería importante señalar las diferencias entre estos dos países – Argentina y Brasil – en lo referente a su aplicación del método dodecafonico y las razones para adoptarlo.

Paz, cuyo horror frente al nacionalismo argentino de salón, amable, superficial, pseudo heroico y postromántico – en el cenit en la década del treinta – era muy fuerte, encontró en el dodecafonismo un medio de expresión mediante el cual hacer frente a esta fiebre nacional y también al neoclasicismo (principalmente de corte stravinskiano), que él mismo había practicado anteriormente. Un medio de expresión que liberara a la música del lastre del “programa”, del falso nacionalismo y del peligroso neoclasicismo, y que él aplicó consecuentemente en su música entre 1934 y 1950.

En lo que se refiere a Koellreutter, toda la cuestión para él, para el Grupo Música Viva y para sus discípulos y seguidores, está intrínseca y dialécticamente ligada a una visión marxista del mundo, un compromiso ideológico que envolvía y comprometía además a toda la intelligentsia brasileña de aquellos años, muy marcada por el gobierno populista de Getúlio Vargas.

No puede decirse, como en el caso de Argentina, que no había un nacionalismo “real” en Brasil (en el sentido de Revueltas y Roldán) en esa época. Luciano Gallet había tenido tiempo – antes de su temprana muerte en 1931 – de

establecer, musical y teóricamente, algunos modelos que podían enfrentarse al nacionalismo burgués y eurocéntrico de Villa-Lobos (“Le folklore c’est moi”<sup>30</sup>). Pero cuando Koellreutter llegó a Brasil, el trabajo y las ideas de Gallet habían sido ya silenciadas.

Es evidente que Koellreutter con y a través del Grupo Música Viva – como lo expresan claramente

los manifiestos – intenta lograr un objetivo más importante, para el cual el dodecafonismo es solamente un medio. Pero no el único y exclusivo, según se comprobaba ya por el hecho de que ninguno de los compositores se comprometió realmente con el dodecafonismo y su práctica, y ninguno de ellos (ni siquiera Koellreutter) lo adoptó estricta y ortodoxamente<sup>31</sup>.

El dodecafonismo llegó a ser sinónimo de vanguardia contra el academicismo y el nacionalismo estancado, representó un futuro dentro de un nuevo orden social y un objetivo a largo plazo, más allá de su práctica real. Debe ser considerado en el Brasil

de la década del cuarenta bajo este punto de vista. Sólo así quedará claro por que un procedimiento tan elitista y hermético procedente del centro europeo de poder cultural fue capaz de agitar la intelligentsia musical al punto de desencadenar una controversia que, en realidad, estaba cuestionando conceptos estéticos desde un punto de partida ideológico. En este sentido, fue un éxito completo, porque reunió – por primera vez abierta y públicamente – estas dos categorías: estética e ideología, para una mejor comprensión y consideración de una a través de la otra.

En 1984, al escribir este trabajo, podría ser obvio que el dodecafonismo – de puro origen europeo – había sido un producto elitista pensado también



*Camargo Guarnieri: golpe de gracia en el Movimiento Música Viva*

como el medio que haría posible – como decía Schoenberg – “la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años” (no duró tanto, ni siquiera en Alemania o Austria).

Pero a través de la acusación de pertenecer al “arte degenerado”, se convirtió en un lenguaje subversivo y clandestino, practicado secretamente hasta 1945 y, por consiguiente, sólo conocido dentro de pequeños círculos.

Paradójicamente, fue aplicado durante este mismo período en Argentina y Brasil, mientras permaneció prohibido y casi desconocido en Europa entre 1933 y 1945, donde tuvo un ascenso algo lento en su comienzo, seguido de una explosión casi epidémica durante los primeros años de la Escuela de Darmstadt, a partir de 1946.

La introducción del dodecafonismo en Argentina y Brasil significó un rompimiento con el falso nacionalismo y un antídoto contra la música reaccionaria de corte neoclásico. En el momento en que fue introducido en Sudamérica, representaba una salida del estancamiento del lenguaje musical, en aquellos países en que la música nueva estaba amenazada de asfixia por este nacionalismo estereotipado.

Por otro lado – como se observó anteriormente – el dodecafonismo llegó más tarde a aquellos países como Cuba y México (donde el nacionalismo jugaba el papel de la verdadera vanguardia), como resultado de la difusión general de la música nueva europea después de la segunda guerra mundial.

En este caso, no sólo sirvió de modelo la técnica de Schoenberg, sino que éste se vio sobrepasado por el serialismo más elaborado de Webern, coincidente con el segundo momento de la generación vanguardista europea, que descubrió a Webern después de la muerte de éste.

Además, los objetivos existentes en las décadas del treinta y cuarenta en Argentina y Brasil habían cambiado.

*DODECAFONISMO POSTERIOR Y MÚSICA SERIAL EN AMÉRICA LATINA* ↪ Alrededor y a partir de 1950, el dodecafonismo comenzó a surgir en otros países fuera de los dos mencionados hasta ahora, seguido del serialismo en todas sus variantes.

El compositor y pianista holandés Fré Focke (1910) y el compositor austríaco Stefan Eitler (1913-1960) fueron co-responsables de la enseñanza y difusión del dodecafonismo en Chile. Focke había estudiado composición con Webern en Viena en los últimos años de la década del treinta y comienzos de la del cuarenta, y estaba familiarizado con el método dodecafónico. Llegó a Chile en 1946 y permaneció allí hasta 1957, desarrollando actividades de compositor, pianista y profesor de piano en Santiago de Chile<sup>12</sup>. Eitler arribó a Buenos Aires en 1936 y participó activamente en la vida musical local, entró a la Agrupación Nueva Música en 1941 y partió para Chile en 1950. En 1957, se radicó en São Paulo, donde murió tres años más tarde<sup>13</sup>.

En 1952, Focke y Eitler, concretando una idea del primero, fundaron el Centro de la Música Contemporánea en Chile, que desarrolló actividades y conciertos presentando no sólo música europea sino también latinoamericana. Posteriormente, se convirtió en el Grupo Tonus. Como explica Focke<sup>14</sup>, la técnica dodecafónica ya era conocida en Chile, pero la composición dodecafónica no se practicaba (aún) regularmente<sup>15</sup>.

En México, la práctica del dodecafonismo fue introducida por el exiliado español Rodolfo Halffter (1900) a comienzos de los años cuarenta, pero recién durante los cincuenta compuso él mismo su primera música dodecafónica.

Dan Malmström señala en su tesis de grado<sup>16</sup> que la música dodecafónica no era desconocida en México antes de 1950. Schoenberg y otros compositores que utilizaban esta técnica ya habían sido ejecutados allí, pero fue después de las obras de González Avila (alumno de Halffter) y del propio Halffter que el dodecafonismo comenzó a interesar a los compositores mexicanos. Dominó la creación musical en la década del cincuenta y en casi toda la del sesenta, pero hacia 1970 el serialismo ya estaba fuera de moda – como lo estuvo en otros países de Latinoamérica – desplazado por nuevos procedimientos en boga.

Otro compositor alemán, Gerhart Muench (1907), también enseñó la técnica dodecafónica en México; y podría ser probable que la breve presencia de Eisler en México<sup>17</sup> y la proximidad geográfica

de éste y de Schoenberg en California durante la guerra, luego de su forzada emigración de Alemania, pudieran haber contribuido a su difusión.

En Cuba, fue el compositor español José Ardévol (1911-1981) quien se interesó por las propuestas schoenberguianas, pero – según él – fue Argeliers León (1918) el primer compositor cubano que adoptó sistemáticamente el serialismo.

En Perú fueron también dos europeos, el alemán Rodolfo Holzmann (1910) y el francés Andrés Sas (1900-1967), quienes difundieron esta técnica<sup>38</sup>.

Al finalizar la década del cincuenta y comenzar la del sesenta, otros países además de los citados, como Venezuela, Colombia, Puerto Rico, Panamá y Guatemala, contaban con compositores familiarizados con la técnica dodecafónica y aplicándola más o menos regularmente pero, en la mayoría de los casos, con bastante ingenuidad.

Muchos compositores de la generación más vieja y más joven de América Latina – por lo general, en las capitales más “avanzadas” y más expuestas a la influencia cultural europea –, estaban sumergidos en las técnicas seriales con diferentes niveles de creatividad y originalidad, con diferentes grados de ortodoxia y rigor, con diferentes propuestas en la aplicación de las posibilidades seriales y sus derivados.

Algunos de ellos procedían de un lenguaje neoclásico o nacionalista, otros, no tenían “pasado” y comenzaban directamente a partir del pensamiento serial. Algunos eligieron seguir e imitar los senderos de Schoenberg y Webern; otros, aceptaron el juego y se divertieron jugándolo sin ningún tipo de cuestionamiento. Otros, supusieron haber encontrado la respuesta a problemas puramente técnicos, olvidán-

dose de los verdaderos problemas. Otros, muy pocos, desarrollaron un lenguaje fuerte y expresivo, utilizando un espíritu serial personal, libre de repetición mecánica, respondiendo así – creativamente – a esa nueva especie de vanguardia neoacadémica<sup>39</sup>.

Pero, en general, las técnicas seriales se afianzaron no como una opción histórica subversiva, no como una lucha contra ideas reaccionarias en música, sino como la afirmación del viejo eurocentrismo siempre latente, deseoso de instalar una falsa vanguardia, basada esta vez en la reproducción de modelos seriales así como anteriormente se había basado en el nacionalismo “exótico” pero “a la Bach”.

La música serial en América Latina se vio enfrentada en los años sesenta a una paradoja: se había convertido en la vanguardia establecida contra el nacionalismo y el neoclasicismo.

Pero dentro de esta vanguardia reconocida existen contradicciones dialécticas<sup>40</sup>.

Para los fantasmas zhdanovianos, las técnicas de la Escuela de Viena son rasgos decadentes de la pequeña burguesía (tal como lo fueron antes para la ideología nazi). Pero Luigi Nono dirá<sup>41</sup> que “la vanguardia no consiste sólo en la técnica (...). La ideología no debe entenderse como un oasis idealista, lejano y alejado de la realidad viva y muy a menudo en contradicción con ella y, por consiguiente, tendiendo a imponerse sobre la realidad hasta asfixiarla – a la manera de Zhdánov –, sino que debe entenderse como conciencia, no como un velo que oculta la verdad, sino como un instrumento de verdad.”

Para algunos compositores de la vanguardia neoacadémica de los años sesenta<sup>42</sup>, el material serial se convierte en un velo para esconder su mediocridad (como antes lo habían hecho el neoclasicismo o el



*Luciano Gallé: ideas ya silenciadas cuando Koellreutter llegó a Brasil*

falso nacionalismo) y no en un instrumento de verdad, con el cual se pueda combatir las ideas regresivas – incluido el serialismo neoadadémico – y producir obras creativas realmente verdaderas. **S**

#### REFERENCIAS (BIBLIOGRÁFICAS)

- AHARONIÁN, Coriún: *Processus de la Création Musicale en Amérique Latine*. En: *Faire* N° 2/3, Bourges, 1974/1975.
- \_\_\_\_\_. *Latinamerika i dag*. En: *Nutida Musik*, Stockholm, N° 3, 1974/1975. Original castellano reproducido con numerosas erratas en: *Ancas*, N° 1, Caracas, 1976, y en *Boletín de Música de Casa de las Américas*, N° 79, La Habana, noviembre-diciembre 1979.
- ARDÉVOL, José. *Introducción a Cuba: La música*. Instituto del Libro, La Habana, 1969.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- CLARO VALDÉS, Samuel & URRUTIA BLONDEL, Jorge: *Historia de la música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1973.
- CHASE, Gilbert.: *Introducción a la música americana contemporánea*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1958.
- GRANDELA, Inés. La música chilena para piano de la generación joven. En: *Revista Musical Chilena*, N° 113-114, Santiago de Chile, junio de 1971.
- GUIDO, Walter: Síntesis de la historia de la música en Venezuela. En: *Revista Musical de Venezuela*, año 2, N° 3, enero-abril de 1981.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim: O ensino de música num mundo modificado. En: *Anais do I Simpósio Internacional de Compositores*. São Bernardo do Campo, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Estética*. Editorial Novas Metas. São Paulo, 1983.
- MERINO, Luis.: Los cuartetos de Gustavo Becerra. En: *Revista Musical Chilena*, N° 92, Santiago de Chile, abril-junio de 1965.
- PAZ, Juan Carlos. *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- VARIOS: Gustavo Becerra. En: *Revista Musical Chilena*, N° 119-120, Santiago de Chile, julio de 1972.
- ZULUETA, Jorge: *La obra para piano de Juan Carlos Paz*. Editorial Gal, Buenos Aires, 1976.

#### NOTAS

- 1 La “blanca” está en algunos casos levemente “oscurecida” y la “oscura” levemente “blanqueada”, pero en todo caso esas elites son culturalmente “blancas”, es decir europeas.
- 2 Cf. Arturo Jauretche: *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*. A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1967.

3 Los nombres de Carlos Chávez (1899-1978) de México y Heitor Villa-Lobos (1887-1959) de Brasil no figuran en la lista previa; junto con otros colegas menos notorios, pertenecen a la misma generación recién mencionada y en algún momento pudieron haberse sentido identificados con la búsqueda común, para traicionarla después y abusar de su fuerte poder político, ocupando cargos privilegiados e influyentes, sirviendo así al poder colonial y enviando coloridas tarjetas postales con elementos locales, fundidos en potes neoclásicos y estructuras barrocas, que les aseguraban éxito inmediato en París y en Nueva York.

4 Históricamente, la fecha corresponde al período conocido como la “década infame” (1930-1940), momento en que la oligarquía ganadera y la elite intelectual de la Argentina son marcadamente pro británicas.

5 Isamitt es el primero en utilizar el dodecafonismo en Chile en 1938 y el primero en incorporar a sus *composiciones canções* indígenas con sus textos originales, recogidos in situ por él mismo.

6 Paz es una personalidad multifacética. Su estilo ensayístico apasionado, ingenioso y pleno de sarcástica ironía. A menudo se contradice a lo largo de los años y a veces se deja llevar por sus fuertes inclinaciones y desagrados, todo lo cual es hecho siempre con profunda convicción.

7 Paz menciona a los siguientes compositores miembros de la Agrupación Nueva Música: Carlos Roqué Alsina, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Jorge Rotter, Carlos Rausch, Nelly Moretto, Francisco Kröpfl, Mario Davidovsky, Susana Barón Supervielle, César M. Franchisena, Eduardo Tejada, Luis Zubillaga. Otros miembros esporádicos (también mencionados por Paz) fueron Stefan (Esteban) Eitler, Michael (Miguel) Gielen, Daniel Devoto, Mauricio Kagel. Cf. Juan Carlos Paz: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 493.

8 Cf. José María Neves: *Música contemporânea brasileira*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1981, p. 94.

9 Un punto a ser tomado en consideración como la prueba más fehaciente en contra del concepto de una sociedad cerrada y secreta, dedicada solamente al dodecafonismo.

10 Tal vez un nuevo concepto en el marco de un futuro nuevo orden social?

11 Cf. Neves, *ib.*, pp. 94-96.

12 Según Koellreutter en carta del 15 de agosto de 1984.

13 Subrayado en el original.

14 Esto, ¿en 1946!

15 Subrayado en el original.

16 Ídem.

17 Fue firmado por Hanns Eisler (Austria), Arnaldo Estrella (Brasil), Veselin Stoianov (Bulgaria), Antonín Sychra, Jaroslav Tomásek, Frantisek Alois Kypta y Stepan Lucky (Checoslovaquia), Roland de Candé (Francia), Alan Bush y Bernard Stevens (Gran Bretaña), Marius Flothuis y Ernst Rebling (Holanda), Denes Bartha (Hungria), Oskar Danon y Natko Decic (Yugoslavia), Zofia Lissa (Polonia), Alfred Mendelsohn (Rumania), Marcel Bernard (Suiza), Tijon Jrénnikov, Boris Iarustovskí y Iuri Shaporín (URSS).

18 Considerando que “la música y la vida musical de nuestro tiempo parecen debatirse en una profunda crisis”, que “la así llamada música culta se está convirtiendo – con respecto a

sus contenidos – en cada vez más individualista y subjetiva y cada vez más complicada y mecánicamente construida en cuanto a su forma” y que “la así llamada música de entretenimiento se va haciendo cada vez más superficial, más llena de lugares comunes y estandarizada y es, en algunos países, producto de una industria de entretenimiento monopolizada”. Cf: *Proclama y resolución*. Manuscrito en inglés.

19 Hanns Eisler representaba a Austria y era, al mismo tiempo, el presidente del Congreso. El manifiesto fue principalmente brasuaya. Cf. Hanns Eisler. *Musik und Politik*. Schriften. 1948-1962. III/2. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1982, p. 28.

20 Cf. *ib.*, misma pág. Mayer cita al *Oesterreichisches Tagebuch*, N° 18, octubre 1948, p. 32: “En el Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales en Praga, la discusión sobre el problema de la música contemporánea, que surgiera a través de las decisiones musicales soviéticas, fue clausurada con el siguiente manifiesto.”

21 También se difundió rápidamente la versión castellana, publicada en la *Revista Musical Chilena*.

22 Cf. Neves, *ib.*, p. 86.

23 Cláudio Santoro y César Guerra-Peixe habían sido los primeros discípulos de Koellreutter. A ellos siguieron más tarde otros como Eunice Katunda, Esther Scliar, Edino Krieger, Damiano Cozzella, Roberto Schnorrenberg, para mencionar sólo a algunos pocos de los innumerables músicos que se formaron con Koellreutter, varios de los cuales pertenecen incluso al terreno de la música popular.

24 Aunque no firmó el manifiesto. El pianista brasileño Arnaldo Estrella, que sí lo firmó, nunca había estado conectado con el Grupo Música Viva y, en esos años, estaba radicado en Francia.

25 Un músico que posaba de progresista, pero que compartía por partes iguales actitudes reaccionarias, xenofóbicas y mediocres.

26 Políticamente, era el momento inmediato anterior al tercer gobierno de Getúlio Vargas.

27 Cf. Neves, *ib.*, pp. 121-124.

28 Cf. este lenguaje con algunos ejemplos escritos durante el Tercer Reich: “La decadencia de la vida espiritual y artística alemana en los años 1918-1933 no se detuvo tampoco ante la música (...), un arte considerado el más alemán de todos. Fue necesario (...) eliminar las causas de la enfermedad y los síntomas cuidando las reales fuerzas artísticas de nuestra música alemana”, Goebbels, discurso durante las Jornadas Musicales de Düsseldorf, 1938. O: “La pura atonalidad está enterrada. Todo el movimiento atonal se opone al ritmo de la sangre y del alma del pueblo alemán”, Rosenberg. Ambos en: Joseph Wulff: *Musik im Dritten Reich*. Ullstein, Frankfurt, 1983, pp. 462 y 230.

29 Neves, *ib.*, pp. 125-127.

30 Cf. Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias*. Ediciones Unión, La Habana, 1966, vol. III.

31 Como explica Neves, *ib.*, “el dodecafonismo se convirtió en la negación del academicismo combatido y en tabla de salvación. A veces se lo adoptó superficialmente y existe también una aparente incompatibilidad entre esta técnica y la exuberancia del temperamento brasileño. La verdad es que ninguno de los alumnos de Koellreutter perseveró de hecho en esta dirección. Algunos adoptaron un lenguaje atonal, pero la mayoría se volcó a un tonalismo más directo, prefiriendo

un populismo frecuentemente primario al hermetismo elitista de las obras de ese período, llegando a ser posteriormente apasionados defensores del nacionalismo”, p. 86.

32 Fré Focke, en carta del 12 de julio de 1984.

33 “Como compositor, era un fanático académico dodecafónico”, escribe Koellreutter en carta del 15 de agosto de 1984.

34 Focke, *ib.*

35 Algunos de los alumnos de Focke fueron: Leni Alexander, Ida Vivado, León Schidlowski, Juan Allende-Blin, Celso Garrido-Lecca, Abelardo Quinteros, Miguel Aguilar, Tomás Lefever, Roberto Falabella.

36 Dan Malmström: *La música mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 207. Cf. también la versión original inglesa: *Introduction to 20th Century Mexican Music*. The Institute of Musicology, Uppsala University, 1974.

37 Malmström no lo menciona, pero es probable que Eisler haya enseñado principios dodecafónicos a su breve paso por el Conservatorio de México, según señala Wilhelm Zobl (cf. programa del concierto con obras de Eisler, Viena, 19 de noviembre de 1984).

38 Queda claro, entonces, que la emigración de músicos europeos a los países latinoamericanos alrededor y a causa de la segunda guerra mundial, tuvo un papel decisivo en la difusión del dodecafonismo.

39 El uruguayo Héctor Tosar (1923), por ejemplo, utiliza a comienzos de la década del sesenta técnicas seriales, “tratamientos melódicos basados en series de número variable de sonidos, series que pueden ser repetidas o combinadas entre sí”. Cf. Coriún Aharonián: Tosar 1961-1966. En: *Clave*, Montevideo, abril 1967. Otra expresión creativa es la del chileno Gustavo Becerra (1925), quien elaboró un nuevo procedimiento derivado del dodecafonismo y luego del serialismo, que él denominó “policordio complementario”, y que usó ya a fines de la década del cincuenta. Becerra no estuvo cerca del Grupo Tonus, sino que eligió su propio camino, aplicando el pensamiento dodecafónico primero en forma esporádica y luego cada vez más sistemáticamente. El argentino Alberto Ginastera (1916-1983) también utilizó procedimientos seriales hacia el mismo período que los anteriores, pero más fuertemente ligado a modelos europeos. Es importante señalar que Ginastera nunca perteneció a la Agrupación Nueva Música, sino más bien se le opuso, procedente en primera instancia de un exitoso neonacionalismo.

40 Una vez más, se trata aquí de la falta de una nueva base ideológica, de un marco adecuado, antes que del fracaso de un pensamiento teórico. Como indica Eisler: “El sistema dodecafónico dentro del cual Schoenberg trató de organizar el nuevo material musical (...) encontró seguidores en todo el mundo. Ideológicamente, ha desarrollado en algunos compositores características pequeño-burguesas, tales como la magia de los números, la astrología, la antroposofía. (...) Pero no sólo el aspecto ideológico es peligroso para el imitador (...). La lógica musical, el desarrollo y la continuación de las ideas musicales se ha mecanizado. (...) Entonces se mecaniza el material artístico y se lo presenta en forma no dialéctica.” Hanns Eisler: *Gesellschaftliche Grundlagen der modernen Musik*. En: Hanns Eisler, *ib.*, p. 18.

41 Varios: Luigi Nono. *Musik-Konzepte* N° 20, München, julio 1981, p. 17

42 En América Latina y, por supuesto, en Europa y en Norteamérica y en el Japón.

# MÉTRICA DERRAMADA: PROSÓDIA MUSICAL NA CANÇÃO BRASILEIRA POPULAR

§  
Martha Tupinambá de Ulhôa  
§

O texto trata da sincronização entre canto e acompanhamento e da acentuação na canção, apresentando o conceito de métrica derramada. Na canção brasileira popular, a noção de compasso como acontece na concepção temporal européia é mantida, mas este compasso é flexibilizado tanto nos seus limites quanto na sua estrutura interna, que é modificada em termos da hierarquia das pulsações.

**U**m dos parâmetros musicais mais discutidos por Mário no *Ensaio sobre a música brasileira*, e um ponto-chave que permeia toda sua obra é a questão do ritmo. No Brasil, a *performance* musical seria influenciada principalmente pela maneira de acentuar as palavras na fala, cujos “valores prosódicos transfiguram a melodia” (p. 23). Esta rítmica se torna tão sutil que é quase impossível registrá-la através da notação tradicional. Mário de Andrade observou esta maneira “fantasiosa” de ritmar principalmente nos exemplos nordestinos que examinou.

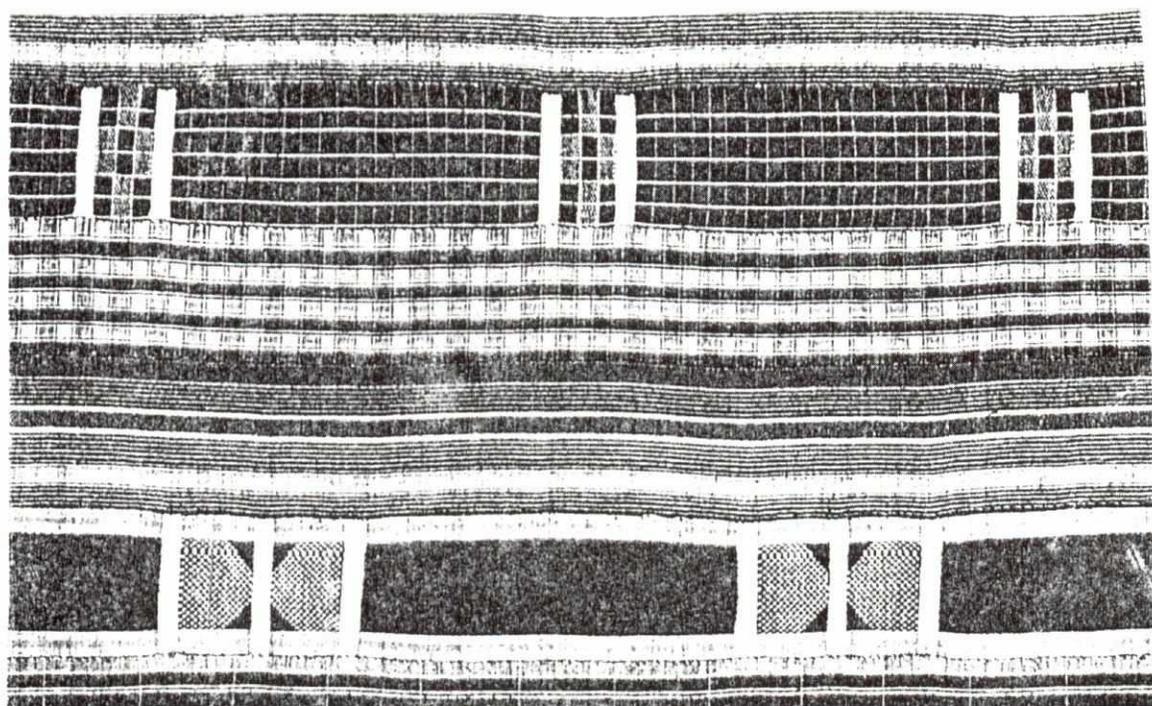
Um dos princípios básicos da concepção rítmica européia, em processo de estruturação na época do achamento do Brasil, como diria Manuel Veiga, é a concepção de compasso, ou verticalização métrica da estrutura musical. O compasso permite que várias vozes possam apresentar um discurso homogêneo ao propor a organização interna das pulsações em tempos fortes, propulsores de energia e tempos fracos e inerciais. Neste caso o início do compasso é muito importante, pois pressupõe

uma noção de tempo linear, de energia que progride organizada e previsivelmente.

Quando esta ordem aceita como natural é questionada e a frase começa num tempo fraco e se prolonga no tempo forte seguinte, se diz que surgiu uma “síncopa”. Para existir a síncopa é necessário, portanto, a presença de uma estrutura de compassos com os tempos hierarquicamente colocados para que esta configuração de poder da métrica possa ser desafiada pelo deslocamento dos tempos fortes.

Como diz Mário de Andrade no *Ensaio*: “A música brasileira tem na síncopa uma constância mas não uma obrigatoriedade” (p. 30). O conceito escolar de síncopa, isto é, “som articulado sobre um tempo fraco ou parte fraca de um tempo, prolongado sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte” (definição do Aurélio) nem sempre corresponde ao que acontece de fato em situações de *performance*.

Na música brasileira ocorreria um conflito entre o processo de concepção rítmica européia tradicional, que buscaria a simultaneidade de um tempo linear e



*Textura rítmica africana: partes independentes, mas “costuradas”, entrelaçadas*

a concepção de um tempo circular ameríndio e africano. No caso ameríndio com certeza, e possivelmente no caso africano, supõe Mário de Andrade, a rítmica derivaria diretamente da fala (p. 30). Essa “rítmica oratória”, livre da noção de sucessão previsível de compassos, entraria em conflito com os processos rítmicos tradicionais europeus, que funcionam numa estrutura métrica concebida como possuindo um sentido musical autônomo.

O brasileiro fez desta ambivalência “um elemento de expressão musical” (p. 32), sendo que muito do que é chamado de sincopado na realidade não seria síncopa na concepção tradicional do termo, mas sim “ritmos de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis*, porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso” (pp. 33-34). As melodias das canções não seriam sincopadas, a ambivalência emergindo da contraposição com o acompanhamento, que acentuaria o tempo. O fluir da melodia seria não-métrico, a acentuação sendo dirigida por uma “fantasia musical, puro virtuosismo, ou precisão prosódica... um compromisso sutil entre o canto recitativo e estrófico” (p. 36).

Neste texto amplio alguns aspectos levantados por Mário de Andrade, colocando para discussão

uma hipótese sobre a prosódia musical da canção brasileira popular, o conceito de *métrica derramada*, que se refere tanto a aspectos de sincronização entre canto e acompanhamento quanto a questões de acentuação na canção.

Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodia; existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. Um estudo completo da prosódia musical – incluindo entonação, acento, melodia, ritmo e práticas interpretativas específicas – foge aos limites deste artigo, que se limita a discutir melodia, melodia e língua falada e a relação melodia e acompanhamento na canção brasileira popular.

**MELODIA** → A melodia da canção popular é geralmente composta a partir da repetição ou agrupamento de motivos melódicos curtos, espécie de fórmulas melódico-rítmicas que funcionam como “blocos de significação”, como coloca Gino Stefani, prontos para serem incorporados, repetidos, combinados ou associados na feitura da canção. No seu estudo

*Melody: a Popular Perspective*, Stefani descreve um modelo de “melodias-tipo”, que aflora do que chama de “competência melódica comum”, ou seja, a habilidade das pessoas de reconhecer e avaliar a canção. Em primeiro lugar, melodias populares são “música cantável”, em segundo lugar, emergem de uma “matriz oral” conectada à voz cantante e a um sentido de prazer primário. Numa referência óbvia à psicanálise freudiana, Stefani considera a voz que canta, especialmente quando vocalizando, ou seja, cantando vogais, correspondente ao “princípio do prazer, assim como a voz que fala corresponde ao princípio da realidade” (Stefani 1987:23). Uma hipótese a ser inferida deste pressuposto é que a melodia cantada pode conotar sensações difíceis de ser expressadas verbalmente, tornando-se um veículo poderoso para a comunicação de sentimentos profundos, enraizados, até mesmo ocultos ou inconscientes, além de valores morais e visões de mundo.

Portanto, a melodia é o fio condutor que identifica uma canção ou uma música popular. Quando esta música tem uma letra, temos que às vezes cantarolá-la para poder descrevê-la ou lembrá-la. As letras das canções são feitas para serem cantadas, adquirindo um sentido somente quando uma voz transforma seus versos em canto.

A melodia está geralmente associada à voz humana, pensamos nela em termos do som contínuo do canto. O canto por sua vez utiliza a linguagem verbal, cujos componentes mínimos são as vogais e consoantes. Um canto feito somente com vogais entoadas numa linha melódica contínua produz uma melodia no seu estado mais próximo da sensibilidade humana.

Uma qualidade de frases caracteristicamente melódicas é o seu lirismo. Mesmo uma frase instrumental pode ter uma qualidade melódica quando as notas musicais fluem numa seqüência de graus relativamente próximos uns dos outros de modo a não quebrar o movimento. Uma melodia lírica tem um contorno melódico usualmente ondulado. Saltos entre as notas são usados de forma econômica, para ênfase ou expressão.

A continuidade deste fluxo sonoro é transformada, impulsionada, quebrada por um outro parâmetro

musical, o ritmo, que dá à melodia vitalidade e caráter (Toch, 1985). O ritmo se caracteriza por descon continuidades temporais. No canto são as consoantes que vêm quebrar a fluidez do discurso melódico.

Luiz Tatit no seu trabalho sobre a canção discute bem o papel das vogais e consoantes na canção. Segundo Tatit (1996), as vogais são responsáveis pelo que chama de “tensividade passional”, produzida tanto pela estabilização da curva melódica quanto pela entoação discursiva da fala. Num outro processo de tensividade, agora “somática” ou “temática”, as consoantes geram movimentos, delineiam ritmos, constroem personagens, estabelecem gêneros.

Na concepção brasileira da canção, a melodia é o ponto de partida para a composição, sendo o acompanhamento rítmico e harmônico elementos de suporte melódico. A harmonia, nesta concepção, amplia as possibilidades expressivas do canto melódico, podendo os instrumentos acompanhantes criar outras melodias em contraponto à melodia principal, respondendo ou contrapondo-se a ela. A ênfase na melodia é tão marcante que todas as notas que a compõem são essenciais para a identidade da canção, incluindo aquelas que seriam consideradas ornamentos superficiais na música clássico-romântica européia que tanto influenciou a música brasileira popular. O que poderia ser considerado supérfluo para a avaliação melódica, como notas estranhas à estrutura harmônica básica na canção (grupos, mordentes, *appoggiaturas*) tem uma importância funcional na canção brasileira popular.

Esta autonomia da melodia aparece com grande freqüência na tradição de canção romântica no que chamo de canções tipo modinha. Na *performance* de modinhas o solo vocal se sobressai à frente do arranjo, com o acompanhamento harmônico instrumental espalhando uma estrutura conhecida e previsível, um leito para o desvelamento de melodias líricas e onduladas.

Entretanto, com a bossa-nova houve um deslocamento estético nesta relação entre melodia e harmonia na canção. Antes da “revolução” bossanovista, a harmonia funcionava principalmente como suporte para uma melodia relativamente autônoma. O aparecimento da bossa-nova, com

sua ênfase num estilo “parlando” e canto coloquial, bem como seu uso de progressões harmônicas complexas, representou uma ruptura com o estilo romântico da época, que se tornara clichê. Bossa-nova privilegiava uma dicção mais *cool* e contida, com intenções artísticas e literárias.

Este afastamento da melodia bossa-nova para extensões mais restritas e estreitas ajuda-a a se despir das qualidades melodramáticas do samba-canção das décadas anteriores. Na realidade o contorno melódico da bossa-nova está muito mais próximo das raízes do samba tradicional com sua ênfase no texto e nos ritmos e entonação da linguagem falada. A atitude em relação às letras é no entanto de uma natureza diferente, pela intenção de distanciamento da “necessidade”, numa postura “desinteressada”, como diria Mario de Andrade. De fato, a bossa-nova cumpre no samba urbano o ideal modernista-nacionalista preconizado por Mário: o de tornar “estético” o “funcional”.

**MELODIA E LINGUAGEM FALADA** → Para melhor entendermos como a linguagem falada e a linguagem musical se entrecruzam na canção brasileira popular vamos lembrar alguns aspectos do português, especialmente como falado no Brasil. O português brasileiro, como muitas outras línguas, usa o acento silábico como um meio de identificação fonológica. Uma das características principais de seu padrão de acentuação é a presença de um número grande de palavras paroxítonas. Isto dá à língua, e conseqüentemente ao paradigma musical para estruturação métrica/prosódica, uma tendência ou sensação anacrústica.

Na música ocidental se diz que uma frase é anacrústica quando começa antes e termina depois do primeiro tempo do compasso. Para cada início anacrústico temos uma terminação átona ou “feminina” equivalente. Os linguistas chamam esta sensação anacrústica de “proeminência à direita”, numa referência à direção da acentuação em cada frase (Ester Scarpa, comunicação pessoal).

A prosódia brasileira é silábica, os versos sendo especificados pelo seu número de sílabas (de uma a doze, geralmente, contadas até a última sílaba

acentuada); cada tipo de verso tem um número fixo de sílabas, limitado por um acento tônico final obrigatório. Embora cada palavra possa ter suas sílabas tônicas e átonas, é a lógica da sentença que prevalece. Dependendo da sua localização num verso ou frase, uma palavra ou sílaba acentuada pode ter seu acento negligenciado, ou variar em termos de limites silábicos, podendo inclusive as sílabas serem prosódicas ou métricas, como na palavra *luar*, que pode ser contada como palavra monossilábica, como “*luar*”, ou dissílaba, como “*lu-ar*” (Carvalho, 1970). A escanção, ou separação e contagem de sílabas, vai depender do número total de sílabas do verso. Um outro aspecto bastante importante em termos de organização estrutural da sentença é que palavras de significado mais importante se localizam mais para o final da frase; como comenta Câmara Júnior, “o último membro de uma enunciação tem um conteúdo de informação maior” (1972:222).

Na versificação portuguesa, o verso é a medida métrica, enquanto as sílabas, as pulsações mínimas, são combinadas em agrupamentos rítmicos variados. Comparando esta organização métrica da língua falada e a organização métrica musical ocidental e não-ocidental, podemos dizer que a prosódia do verso português está mais para uma noção métrica africana sub-saariana (composta de períodos ou “time lines” sem acentos recorrentes), que para uma noção métrica européia clássica-romântica (cujos compassos de limites determinados se sucedem regularmente). Na concepção métrica portuguesa o tamanho dos períodos e as subdivisões das sílabas são variáveis, de maneira que temos uma métrica “flexível”. Também existe a tendência de colocar ênfase na parte final dos enunciados, o que se distancia da compreensão ocidental de compasso, cujos inícios são metricamente proeminentes.

É interessante notar que, em certas línguas européias, como no inglês, os padrões de acentuação são isócronos, isto é, usam uma mesma quantidade de tempo entre uma sílaba e outra acentuadas (Crutenden, 1996:24). Portanto, pelo menos no caso da língua inglesa, a própria linguagem falada parece ser organizada em “compassos” regulares. Esta caracte-

rística aparece de uma forma bastante marcante no rap (iniciais de *rhythm and poetry*, ritmo e poesia) onde um texto é declamado sobre uma base rítmica. Nos primeiros raps utilizados nos bailes funk no Brasil, o inglês era imitado ou sobreposto por onomatopéia (ver Vianna, 1988). Tanto nestas “melôs” quanto no caso do rap em português vão aparecer duas questões prosódicas: primeiro, a utilização no português de uma métrica própria do inglês, isto é, de acentuações téticas regularmente espaçadas, o que contribui para uma sensação de compassos regulares. Segundo, é a questão das rupturas sucessivas próprias do rap, produzidas pelos *scratches*, o que faz da música mais uma “parceria rítmica” do que um todo interligado de letra e melodia (ver Rose, 1997: 207-8).

**MÉTRICA DERRAMADA** → A canção popular é um canto acompanhado. A interferência do ritmo da palavra falada na organização temporal não traz nenhum problema para o canto monódico, mas se torna um elemento complicador para a performance da canção, exatamente por dificultar a sincronização entre a melodia e o acompanhamento. Deparamo-nos aqui com um problema de incompatibilidade rítmica entre a liberdade prosódica do canto e a regularidade de medida do acompanhamento.

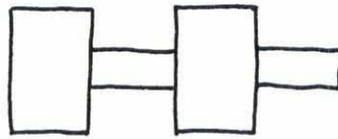
Um dos princípios básicos da concepção rítmica européia é a noção de compasso, ou verticalização métrica da estrutura musical (- Copland, 1974). O compasso permite que várias vozes possam apresentar um discurso homogêneo ao propor a organização interna das pulsações em tempos fortes, propulsores de energia e tempos fracos e inerciais. Neste caso, o início do compasso é muito importante, pois pressupõe uma noção de tempo linear, de energia que progride organizada e previsivelmente.

Outro tipo de organização temporal que marcou e influenciou muito a formação da música brasileira popular foi a concepção de organização ritmo-temporal africana, que é polirrítmica. Nesta concepção, se tem partes independentes, mas entrelaçadas. Cada parte repete uma “frase” rítmica, desencontra-

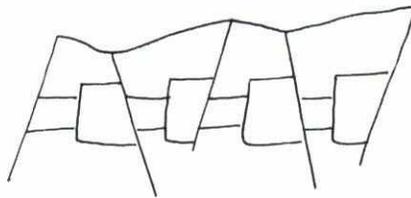
da uma da outra, que vai fazer sentido, exatamente, pelo entrelaçamento entre todas elas. O próprio samba tradicional, como podemos observar nas primeiras gravações com este nome, era formado pela repetição de pequenos padrões melódico-rítmicos.

O que é bastante proeminente na música africana subsaariana é o estabelecimento de uma ordem temporal baseada na interação de partes múltiplas que produzem uma textura polirrítmica. A organização rítmica se estrutura a partir de agrupamentos assimétricos de unidades de tempo mínimas ou “pulso mais rápido”, como explica Kwabena Nketia no seu livro *The Music of Africa* (1974). Não existe um alinhamento

vertical dos inícios dos tempos, como nas noções européias de compasso. Como explica Simha Aaron no seu trabalho sobre polirritmia na África central (1994), não há um padrão regular nem níveis intermediários (como compassos e tempos fortes) entre a pulsação e o período musical. Este período, formado muitas vezes pela adição de padrões rítmicos de tamanho variado, pode ser externalizado através de palmas que marcam os passos da dança ou por um instrumento-guia que toca o que se conhece como *time-line*. A malha sonora resultante de um conjunto de percussão africana é bastante complexa do ponto de vista de entrelaçamento e de textura, embora as frases rítmicas individuais de cada parte possam ser o agrupamento repetido de motivos bastante simples. O sentido rítmico-musical emerge na música africa-



*Concepção temporal européia: partes sincronizadas, divisão de tempos regulares*



*Métrica derramada: tempos fortes deslocados, flexibilidade no limite dos compassos*

na do entrelaçamento das partes, sendo que o músico encontra sua entrada não contando tempos, mas se ajustando às outras partes que são independentes, e muitas vezes em agrupamentos métricos diferentes dos seus.

Na canção brasileira popular, a noção de compasso como acontece na concepção temporal europeia é mantida, mas este compasso é flexibilizado, tanto nos seus limites quanto na sua estrutura interna que é modificada em termos da hierarquia das pulsações. Os focos de energia nestes compassos podem ser deslocados ou diluídos. O exemplo mais evidente deste “derramamento” é o samba, onde se tem um compasso binário, mas com a acentuação transferida do início do compasso para a sua segunda metade.

É significativo que numa das primeiras manifestações a adquirir “foros de nacionalidade”, segundo Mário de Andrade, apareça um exemplo de métrica derramada. É o lundu de Cândido Inácio da Silva, *Lá no largo da Sé velha*, composto na primeira metade do século XIX e discutido por Mário em 1944. Para um texto estrófico é criada uma melodia com “acentos brasileiros”, identificados por Mário como “antecipação sincopada, passando dum compasso para outro, em movimentos cadenciais” (p. 27). A solução prosódica é realmente feliz: ao juntar uma melodia ondulada, quase operística, a um texto curto e de ritmo rápido, não teria sentido ficar esperando a chegada do tempo forte do compasso seguinte para colocar a sílaba proeminente. O trecho é: “cobra feroz que tudo ataca / t’ d’algibeira tira a pataca”. Os acentos tônicos estão em “roz” de feroz, “ta” de ataca, “bei” de algibeira e “ta” de pataca. Somente em “algibeira” o acento métrico da melodia e letra coincidem. Nas outras instâncias Cândido Inácio da Silva “derrama” a métrica para aceitar a exigência rítmica do português não somente em termos de acentuação silábica,



Caetano Veloso: “magia da palavra cantada à moda brasileira”

mas também em termos de “caráter”. O autor não podia compor uma modinha, que aceitaria melismas e um encomprimento do texto, para falar de surucucus numa gaiola de ferro no largo da Sé, e, principalmente, sugerir uma certa crítica irônica ao falar no estribilho de “especulação” e “progressos da nação”.

No Brasil, o domínio técnico-estético do cancionista foi aos poucos sendo refinado à medida que melodia e letra se libertavam dos padrões formuláicos emprestados da canção estrófica tradicional ou da ária de opereta ou ópera. Para isto basta escutar as primeiras gravações da Casa Edson e depois a produção dos anos 30 e mais tarde as da bossa-nova e MPB, para ter um exemplo de momentos diferentes desse processo.

Da prosódia dura das primeiras gravações, onde na maioria das vezes se escutam cantores como Cândido das Neves e Bahiano tentando adaptar letras criadas a fórmulas melódicas já existentes, passamos por um “canto falado” fluido e malandro de cancionistas como Noel Rosa e outros sambistas, na voz de cantores como Aracy de Almeida, Carmem Miranda, Nelson Gonçalves, Linda Batista e outros, para chegar, principalmente pela condução maestra de João Gilberto, a uma espécie de “fala cantada”, uma retórica essencial da sensibilidade brasileira – a destilação de várias trajetórias marcadas por visões de mundo e de maneiras de ser-no-mundo diferentes.

**MÉTRICA DERRAMADA E PERFORMANCE** → A métrica derramada aparece muito na *performance* da música brasileira popular, não só na canção como no samba, na bossa-nova e na chamada MPB, como também em música essencialmente instrumental. No choro instrumental, por exemplo, existe uma relativa independência das partes, que se entrelaçam sem se fundirem numa massa sonora sincronizada em termos de divisão temporal. Na canção, um exemplo muito

marcante de métrica derramada é a *performance* de Elis Regina para *Amor até o fim* de Gilberto Gil, onde canto e acompanhamento parecem “descolados” um do outro, numa sincronização relaxada. Como Mário de Andrade diria, a sensação geral não é de síncope, mas quase que de independência de vozes.

A canção começa numa métrica “musical”, isto é, com uma acentuação clara do tempo forte do compasso, mesmo que subvertendo o português, como na primeira frase, onde a palavra amor começa num tempo forte (á-mor), em vez de utilizar a acentuação oxítona usual (a-môr). (Ex. A).

Parte deste problema (algumas pessoas chamariam de “erro de prosódia”) é que tanto o canto solista quanto o acompanhamento começam no tempo forte do compasso. Esta pode ser inclusive a razão por que tantas canções brasileiras populares têm uma introdução instrumental: para dar ao cantor ou cantora o tom da música e permitir-lhe começar em anacruse. No caso de *Amor até o fim*, no entanto, a proeminência dada a amor, em vez de um erro, parece uma tentativa deliberada de trazer um certo frescor para uma referência tão gasta e abusada na canção popular.



Ex. A: Frase inicial de *Amor até o fim*

Cerca de cinquenta segundos depois de começada a canção (Ex. B), parece que melodia e acompanhamento se separam, numa relação aparentemente bastante “sincopada”. Agora é a letra (*Pra crescer, pra crescer*) que comanda a *performance*, o acompanhamento acentuando a melodia. No exemplo a seguir a parte inferior mostra a bateria nos dez segundos finais e mais importantes da canção, antes da recapitulação de material prévio. É significativo que tanto a letra quanto a música, no momento de maior “discrepância” entre a melodia cantante e o acompanhamento, articulam uma anacruse anunciadora do ponto principal feito pela letra (a rosa do amor tem sempre que crescer/ a

rosa do amor não vai despetalar/ Pra quem cuida bem da rosa/ Pra quem sabe cultivar).

J.A. Prögler (1995), ao testar o conceito proposto por Charles Keil (1995) de “discrepâncias participativas” (*participatory discrepancies*), documentou como existem espaços mínimos de tempo entre os ataques de notas de baixistas e bateristas de jazz. Estes espaços métricos são muito difíceis de demonstrar com a notação ocidental convencional. Etnomusicólogos têm criado sinais para expressar estes ataques “adiantados” ou “atrasados”. Há um momento específico na *performance* de Elis Regina, juntamente com César Camargo Mariano (piano), Luizão (baixo) e Toninho (bateria) de *Amor até o fim*, no entanto, em que este espaço entre solo e acompanhamento pode ser claramente anotado, pois dura quase meio tempo. Observe-se também como no exemplo B, abaixo, quando Elis canta *A rosa do amor* ela mantém o padrão de acentuação de proeminência à direita da linguagem falada, se considerarmos o princípio de deslocamento adiante ou métrica derramada, i.e., a diluição do compasso, pois proeminência é dada ao segundo em vez do primeiro tempo. Observe-se que é uma proeminência, e não uma acentuação dinâmica, uma vez que, especialmente no português brasileiro, os acentos das palavras são bastante atenuados pela entoação “macia e cantada” da pronúncia falada no Brasil.

A nota si é também o ponto mais agudo em frequência na peça. A tensão, que Tatit chamaria de tensividade passional, é intensificada pela “discrepância participativa” entre solo e acompanhamento. O último articula uma hemiola abaixo da sílaba final de “cres-cer” e “A ro-sa”, a princípio com ataques simultâneos e depois quase como um eco de rosa. Finalmente, a bateria toca uma virada, antes de gradualmente retornar a uma certa regularidade métrica do acompanhamento.



Ex. B: canto e bateria em *Amor até o fim*

Uma outra instância da utilização da métrica derramada aparece em várias interpretações de Milton Nascimento. Como disse em Carvalho (1990), ele expande ou comprime o andamento do canto, não para ajustar as palavras a uma melodia mais longa ou curta, mas para cumprir suas exigências expressivas em termos de sonoridade e significado. Em *Canção da América* as palavras expandidas por saltos com ou sem portamento, melisma, tremolo, *appoggiaturas* as mais diversas, mordentes e grupetos, realçam o conteúdo emocional da canção: o coração chora pela partida – o sentimento preso no peito – e para reestabelecer os laços de amizade tem-se que ouvir o coração, não importa o que aconteça. (p. 325-10).

Estes gestos retóricos, bem como os espaços entre os ataques ou finais de nota dos músicos numa *performance* musical, contribuem enormemente para fazer as pessoas moverem seus corpos de maneira específica, e para escutar o “grão” da canção. A fricção, discrepância, desequilíbrio entre melodia e acompanhamento na canção tem o efeito de agarrar a atenção do ouvinte, solicitando sua participação em compartilhar um nível de tensão e energia intensificada no momento da *performance*. Evidentemente, estas inderteminações devem aparecer em momentos significantes, na hora e locais em que a letra ou conteúdo emocional da canção os exigem. Algumas performances podem soar muito “distantes” e frias se o intérprete homogeniza sua métrica, posicionando sistematicamente seus ataques sempre à frente, em cima ou depois do pulso. Ao derramar pelo compasso a estrutura de tempos fortes e fracos e aceitar a coerência prosódica ou “magia da palavra cantada à moda brasileira”, como diz Caetano Veloso, ganha-se em “fantasia”, vitalidade e frescor.

Devemos estar alertas, no entanto, que isto é um princípio muito amplo. Frases musicais, mesmo da tradição clássico-romântica, assim como na prosa falada, aparecem em tamanhos diferentes, de modo que nem sempre é obrigatório que todos inícios de compasso sejam proeminentes. Existe muito espaço para flexibilidade e inovação quando se trata de

prosódia, seja ela falada ou musical. As articulações do discurso podem ser construídas de diversas maneiras, não somente por acento dinâmico, mas também com a entonação ou caesura. Na articulação falada, outros aspectos prosódicos além do volume (duração, altura e qualidade vocal sendo alguns deles) podem contribuir para dar a certas sílabas proeminência (Cruttenden, 1996). Na música medida tonal, embora a dinâmica tenha um papel central, duração e frequência (tanto em classe de altura quanto harmonia) também contribuem para a acentuação musical.

Na música de tradição europeia clássico-romântica, a articulação da frase pode ser inferida na partitura escrita, pelo menos nos seus aspectos mais óbvios, como duração, colocação métrica, ritmo harmônico, cadências, direção melódica, etc. Entretanto,

muito do significado musical só emerge durante o momento da *performance*. Na *performance*, e principalmente no caso da canção popular, cantores usam sua habilidade interpretativa para articular e salientar o conteúdo emocional de cada canção. O estilo vocal de alguns intérpretes brasileiros, como Linda Batista, Elis Regina, João Gilberto e Milton Nascimento, para nomear apenas uns poucos, é tão importante para a eficácia da canção quanto as próprias composições. Primeiramente, eles podem jogar com a métrica, usando ou evitando os tempos fortes



Carmem Miranda: “canto falado” anterior  
à “fala cantada” de João Gilberto

dos compassos, ou ampliando ou contraindo seus limites. Depois, podem acentuar determinadas palavras mudando a duração da nota que desejam enfatizar, seja no valor da nota ou por ornamentação. Finalmente, outro movimento interpretativo pode ser uma mudança em frequência; notas mais agudas apresentam mais tensão e aparecem mais que notas mais graves; saltos atraem mais atenção que movimento em graus conjuntos. Portanto, ao considerar a prática interpretativa da canção, devemos ter em mente que a prosódia musical não é somente uma questão de tempos fortes ou fracos.

Em termos rítmicos, a concepção de métrica derramada tem a ver com as noções de metro tanto africanas quanto ocidentais. Na música medida de tradição européia todas as partes tendem a se sincronizar precisamente; o tempo é contado em pulsações regulares, geralmente contidas em compassos binários ou ternários, cujos limites são representados por barras de compasso, com uma acentuação no começo de cada compasso. Na música africana que teve um impacto na música brasileira popular industrializada, partes independentes se entrelaçam. Os tempos dinamicamente mais fortes não têm uma função divisiva, ocorrendo mais pela adição em volume quando algum instrumento tem uma nota do seu período musical circular coincidente com a de outro instrumento. Na métrica derramada há um deslocamento do tempo forte no compasso (como acontece no samba), assim como uma flexibilização nos limites do mesmo (enquanto o acompanhamento geralmente mantém uma certa regularidade em termos do tamanho de cada compasso, a voz solista pode ampliá-lo ou comprimi-lo). E repetindo para o conceito as palavras de Mário de Andrade, ao encerrar seu artigo sobre Cândido Inácio das Neves e o lundu: “Não é branco mas já não é negro mais. É nacional.” §

#### REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS)

- AARON, Simba. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Trans. by Martin Thom, Barbara Tuckett, and Raymond Boyd. [c. 1991] Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Cândido Inácio da Silva e o Lundu”. *Revista Brasileira de Música*, vol X (1944): 17-39.
- CAMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *The Portuguese Language*. Trans. Anthony J. Naro. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa* Lisboa: Edições 70, 1974.
- CARVALHO, Martha de Ulhôa. *Música popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a Study of Middle-Class Popular Music Aesthetics in the 1980s*, PhD, Cornell University, 1991. UMI DA9113298.
- \_\_\_\_\_. “Canção da América: Style and Emotion in Brazilian Popular Song”. *Popular Music* 9/3(1990): 321-349.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1974.
- CRUTTENDEN, Alan. *Intonation* (Cambridge textbooks in linguistics). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CUNHA, Celso e LINDLEY, Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1984.
- KEIL, Charles. “The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report” In *Ethnomusicology* vol. 39, Nº 1 (winter 1995):1-19.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton, 1974.
- PR-GLER, J.A. “Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section” in *Ethnomusicology* vol. 39, Nº: 1 (winter 1995): 21-54.
- ROSE, Trícia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”. In: Micael Herschmann, org. *Abalando os anos 90*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 190-212.
- STEFANI, Gino. “Melody: a popular perspective”. *Popular Music* 6/1 (1987): 21-35.
- TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TOCH, Ernst. *La melodía*. 2 ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular.” In *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*. Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, p. 78-101.
- \_\_\_\_\_. “Identidade musical da canção brasileira popular” III Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das FES Minas. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 21 de maio de 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

**ANTÔNIO CARLOS GOMES:  
CARTEGGI ITALIANI II**

*Gaspare Nello Vetro. Edições Tesaurus.  
Brasília, 1998. Prefácio de Maria Euterpe Nogueira.  
272 páginas.*

O autor é um conhecido especialista em Carlos Gomes na Itália, foi coordenador e um dos musicólogos italianos que produziram, em 1977, o excelente livro *Carteggi Italiani*, editado pelo Consulado Geral do Brasil em Milão por iniciativa da diretora do Centro Cultural Brasil-Itália, Maria Euterpe Nogueira. A correspondência então publicada e os ensaios incluídos naquela valiosa edição (que teve tradução brasileira), além de esclarecer vários aspectos da vida de Carlos Gomes na Itália, trouxe significativo testemunho de Nello Vetro, Marcelo Conati e outros musicólogos italianos contemporâneos sobre a real importância da contribuição estética e musical do compositor brasileiro para a ópera italiana ao final do século XIX. Vetro publicou também um belíssimo livro sobre *O Guarani*, editado em 1996, além de um dicionário dos compositores do ducado de Parma, cidade onde reside.

Em julho de 1998, a segunda série de cartas de Carlos Gomes veio à luz em Brasília e foi lançada também no Rio de Janeiro em sessão especial da Academia Brasileira de Música, da qual o autor é membro correspondente. Recordo ainda que o dr. Vetro foi também o coordenador da bela edição italiana da minha biografia de Heitor Villa-Lobos (Parma, 1988), editada por ocasião do centenário de nascimento.

A publicação ora em apreço se inicia por uma pormenorizada cronologia de Carlos Gomes a partir de sua chegada à Itália em 1864. Segue-se uma coleção de 93 cartas, bilhetes e telegramas em italiano do compositor campineiro, com pequenos comentários do dr. Vetro. Devo dizer, entretanto, que esta nova coleção de cartas e mensagens não é tão rica quanto

aquela publicada em 1977, mas mesmo assim interessa vivamente o leitor. Na parte final do livro figura a tradução portuguesa dessa correspondência.

A terceira parte da obra foi dedicada aos teatros italianos onde foram encenadas as óperas de Carlos Gomes, com os respectivos anos de representação. A lista é impressionante e seria utilíssimo realizar igual levantamento em outros países, a começar pelo Brasil. A quarta parte da obra oferece numerosa bibliografia de Gomes na Itália e a quinta parte contém uma longa lista de intérpretes que cantaram suas óperas na Itália. Finalmente, uma sexta parte reproduz curiosa lista de transcrições, fantasias e *pot-pourris* sobre a música de Carlos Gomes editadas na Itália.

Considero que esta obra é certamente das mais importantes e interessantes publicadas sobre o compositor por ocasião do centenário de sua morte e justifica plenamente o atual renascer de sua música em nível mundial.

VASCO MARIZ

**JOSÉ MAURÍCIO NUNES  
GARCIA: BIOGRAFIA**

*Cléofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Fundação  
Biblioteca Nacional, 1997.*

Cléofe P. de Mattos é a decana da musicologia histórica brasileira e a maior especialista em tudo que se refere ao padre-mestre José Maurício Nunes Garcia. Estes títulos já seriam suficientes para justificar o irrestrito aplauso do meio musicológico brasileiro pelo lançamento de sua biografia do grande compositor carioca. O livro, entretanto, é razão ainda mais eloqüente, e merece este registro, embora tão atrasado.

O percurso da pesquisadora em seus estudos sobre a música de igreja e de salão no fim do vice-reinado, durante o reinado e nos primeiros anos do primeiro império tem como origem a forte influência exercida

por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo sobre jovens alunos do então Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Em sua cátedra de folclore (ele foi o inaugurador da pesquisa sistemática na universidade e criador do Centro de Pesquisas Folclóricas) e em sua atividade de pesquisador e professor de história da música, Luiz Heitor preocupou-se não apenas com suas pesquisas e com a difusão da produção musicológica (através da *Revista Brasileira de Música*, principalmente), mas desejou também formar jovens pesquisadores. Dentre seus alunos, duas jovens musicistas deveriam destacar-se de modo muito especial, tornando-se suas co-autoras na famosa *Bibliografia musical brasileira*. Foram elas Cléofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno (mais tarde, a criadora e primeira diretora da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional). Luiz Heitor havia sido um dos primeiros musicólogos brasileiros a lançar olhar mais interessado sobre a música na corte do Rio de Janeiro, inclusive no importante *150 anos de música no Brasil*, e foi a partir de seus estudos preliminares que Cléofe P. de Mattos realizou seu próprio mergulho na obra do padre-mestre.

Em mais de quarenta anos de pesquisa, que levaram a grande musicóloga a todos os arquivos musicais brasileiros e a muitos dos centros de documentação musical de Portugal, Espanha, França e Itália (para citar apenas aqueles que guardam maior proximidade com a produção musical brasileira de seu período de eleição), muitos foram os frutos colhidos, enriquecendo de modo definitivo a compreensão sobre o estado do ensino, da criação e da execução musical nas últimas décadas do século XVIII e das primeiras do século XIX. E para explicar a realidade carioca, a pesquisadora teve que fazer diversas incursões sobre a vida musical de outras regiões brasileiras, em particular sobre a zona das Minas Gerais, o que possibilitou-lhe visão de conjunto indispensável e insubstituível.

A faceta mais importante da atividade musicológica desta pesquisadora foi, certamente, a produção de muitas dezenas de revisões críticas de partituras musi-

cais. E nisto ela é fortemente inovadora. Ao contrário de tendência dominante na musicologia européia de meados do século XX, que colocava o musicólogo como um erudito bastante afastado da música enquanto realidade sonora, esta pesquisadora aliava sua busca em arquivos e a restauração de documentos a inegável vocação de intérprete, que, através das corporações musicais que dirigiu (primeiro o coro feminino Pro Música e depois a famosa Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro), foi fazendo consecutivas estréias contemporâneas das principais obras do padre José Maurício e de algumas das figuras dominantes da música colonial mineira (foi com este último coro que foi gravada a coleção chamada *Mestres do Barroco Mineiro* e a *Missa a 8 vozes* do padre João de Deus, para citar apenas dois exemplos). Foram dezenas de obras restauradas, quase todas elas executadas em público, muitas delas editadas e gravadas, formando coleção que, por si só, já asseguraria lugar privilegiado para a pesquisadora no conjunto da musicologia brasileira.

Mas ela tratou também de trazer contribuição acadêmica na forma de artigos para revistas especializadas e, sobretudo, através de dois livros da maior importância. Seu *Catálogo temático* da obra de José Maurício foi a primeira destas contribuições decisivas. Neste livro, a totalidade da informação disponível no momento é minuciosamente discutida, sendo estabelecida listagem clara das obras de autoria comprovada e daquelas de autoria provável. Este foi, certamente, o primeiro catálogo do gênero produzido no Brasil, e a fórmula nele utilizada influenciou obras congêneres publicadas mais tarde por outros pesquisadores. Desde sua edição, este *Catálogo temático* foi sendo aperfeiçoado, e, quando reeditado a partir das anotações preparadas pela pesquisadora, será muito mais preciso que em sua primeira versão.

O grande volume de *José Maurício Nunes Garcia – biografia* é o coroamento de toda uma vida dedicada à musicologia e, particularmente, ao estudo da vida e da obra do padre-mestre. Cinquenta anos de pesquisas conduzem a clara visão da realidade musical

carioca entre 1767 e 1830, situando o jovem aprendiz, o músico principiante, o mestre de capela, o compositor e o homem no contexto de seu tempo. Mas esta biografia não se esgota no relato da vida do músico, abrindo sempre espaço para a música que ia sendo feita por ele e por seus contemporâneos. A lista de obras que encerra o volume representa a síntese atualizada da informação sobre a produção do padre-mestre, corrigindo pequenos enganos do primeiro catálogo. Mas este estudo não tem por ponto final a data de falecimento do compositor, pois que busca saber o destino de sua produção ao longo do século XIX e na entrada do século XX.

O rico relato biográfico é altamente enriquecido com as sessenta páginas de notas que, passo a passo, vão fornecendo as fontes utilizadas pela pesquisadora, e que incluem depoimentos de contemporâneos, documentos civis e religiosos, referências bibliográficas e informações derivadas de deduções que apenas pesquisador com a erudição de Clêofe Person de Mattos pode oferecer.

Por todas estas razões, esta obra de Clêofe Person de Mattos é monumento fundamental para a musicologia brasileira contemporânea e referência indispensável para o estudo da vida e da obra do padre José Maurício.

JOSÉ MARIA NEVES

## **BALLADE DURE**

**JORGE ANTUNES.**

**SISTRUM EDIÇÕES MUSICAIS.**

---

**A** gravadora Sistrum, de Brasília, acaba de lançar seu terceiro mini-CD, com uma obra do compositor Jorge Antunes. O maestro brasileiro uma vez mais surpreende o ouvinte com *Ballade Dure*, obra composta em 1995 no GRM parisiense, sob encomenda do INA (Institut National de l'AudioVisuel).

A peça apresenta perfeita sintonia com a temática extra-musical e no caso, o desemprego – e com a evolução timbrístico-estrutural, fundamentada em dois materiais sonoros distintos: um som de origem eletrônica constantemente transformado e “a voz de um desempregado que pede esmola no interior do metrô de Paris”. A obra também demonstra a maestria de Antunes na arregimentação de seus segmentos, constituídos por uma introdução, três seções intermediárias e uma coda. E, muito embora esses segmentos necessariamente mantenham o seu vínculo temático e timbrístico-estrutural, o compositor optou pela descontinuidade da organização composicional no que se refere à seqüenciação desses mesmos segmentos.

Ainda que as sonoridades eletrônicas sejam predominantes no desenvolvimento da peça, há que se destacar o tratamento eletroacústico dado à voz. Evidenciam-se, aqui, três momentos fundamentais: em um primeiro momento, a fala deste “personagem” é apresentada com suas características sonoras originais; ou seja, sem a aplicação de recursos eletroacústicos. Em um segundo momento, as palavras proferidas pelo mendigo surgem alteradas eletroacusticamente: aqui, sua voz, na presença dos sons vertiginosos do metrô, sucumbe gradativamente às miríades sonoras criadas por Antunes. Mas, em um terceiro momento, há um detalhe ainda mais significativo no que diz respeito à organização timbrística da peça: a apresentação isolada do timbre eletrônico – que é aplicado simultaneamente à segunda aparição da voz – reitera o fato de que o apelo do mendigo (representado primeiramente por sua voz original) é suprimido por essa sonoridade eletrônica, como se sua condição social fosse ignorada pela sociedade que, por sua vez, ao colocá-lo nesta situação de desamparo e opressão, obstrui toda e qualquer possibilidade do exercício de sua cidadania.

No tocante à temática extra-musical, tais características colocam *Ballade Dure* ao lado de composições anteriores de Antunes, notadamente *Proudhonia* (para coro e fita magnética, 1972) e

*Elegia Mioleta para Monsenhor Romero* (para coro infantil, piano, duas crianças solistas e orquestra, 1980): também nessas obras o compositor opta por evidenciar temas vinculados à justiça social e à dignidade humana. No que diz respeito à organização composicional propriamente dita, prevalecem as palavras do maestro Edino Krieger acerca de duas outras composições de Antunes (*Isomerism*, para orquestra de câmara, 1970 e *Catástrofe Ultra-Violeta*, para coro masculino, orquestra e três fitas magnéticas, 1974): "há [uma] alquimia na profusão de sonoridades, na mistura exata de timbres, na dosagem quase científica de densidades..." *Ballade Dure*, entendemos, passa a integrar o já grande repertório da criação musical de vanguarda que usa temas extramusicais incontestavelmente polêmicos e contemporâneos, tais como a violência, os crimes ecológicos, a riqueza e a miséria. No caso específico da peça de Antunes, o próprio nome evidencia uma característica óbvia de nossa sociedade, isto é, a contradição: o termo *ballade*, remetendo-nos ao seu significado intrínseco – ou seja, a uma melodia lenta e suave – contrapõe-se ao adjetivo *dure* (duro).

*Ballade Dure* apresenta, pois, em seus vinte minutos de duração, um exemplo tácito de que a produção atual de música eletroacústica mostra-se estreitamente vinculada à nossa época (sem, contudo, demonstrar um caráter panfletário). Tal fato ocorre não apenas no que se refere à utilização de tecnologia musical de última geração ou de recursos composicionais renovados: após uma audição cuidadosa de *Ballade Dure*, o ouvinte poderá constatar que o contato íntimo com uma autêntica obra de arte faz com que nos "desossifiquemos" (utilizando-se aqui de um termo cageano), colando-nos, através da significação estético-musical, diante da angústia e da maravilha da nossa condição humana.

PAULO MOTTA

## Atividades recentes

**ARNALDO SENISE** Comentário analítico do CD *Furio Franceschini e seus intérpretes – piano*, da série Acervo Funarte da Música Brasileira. Destaque para o detalhamento da estrutura da obra *Introdução e fuga Independência*. Edição e estréia da *Abertura Werther*, de Alexandre Levy, pela Osesp, partitura descoberta a partir de registro musicológico realizado pelo acadêmico em pesquisas sobre Luiz Levy.

**EDINO KRIEGER** Programação comemorativa dos 70 anos: concertos no Centro Cultural Banco do Brasil, Sala Cecília Meireles, Teatro Sesiminas (MG), Teatro Municipal do RJ; Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica Nacional, Teatro Carlos Gomes (RJ), Teatro Carlos Gomes (SC), Igreja Evangélica – Brusque (SC), Espaço Cultural da Paraíba – João Pessoa (PB), Auditório do IBEU (RJ), Abadia d'Aulne (Bélgica): Concerto para 2 violões e cordas, estréia europeia com Solistas: Sérgio e Odair Assad), Palácio Gustavo Capanema, 34<sup>o</sup>, Festival de Música Nova, Escola de Música da UFMG, Teatro Izabela Hendrix (MG), Planetário (RJ), Teatro São Pedro (RS), Teatro Municipal João Caetano – Niterói (RJ), Espaço Cultural Finep (RJ), Cine Teatro Ouro Verde – Londrina (PB), IV Festival Lizst (RJ), Teatro Municipal de Niterói (RJ), Museu da República (RJ), Konzertsaal Musikhochschule (Colônia, Alemanha), Gran Teatro de Córdoba (Espanha), Belmonte, Santarém e Lisboa (Portugal)

**Lançamento de CD:** *Edino Krieger – Coleção Alcoa de Música Erudita Brasileira*. Orquestra de Câmara Villa-Lobos.

**ERNANI AGUIAR**

**Composições:** *Psalmus LXXVII* (coro duplo), *Cinco Passos* (piano)

**Lançamento de CD (como regente):** *Colombo*, de Carlos Gomes. UFRJ-Música. Inácio de Nonno, barítono, Fernando Portari, tenor, Carol MacDavitt (soprano). Coros e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ.

**Obras gravadas em CD:** *Psalmus CL, Aleluia, Violoncelada, Psalmus CL, Sinfonietta Prima*.

**Composições publicadas:** *Psalmus CL* - versão para três vozes femininas realizada por Alberto Grau e Donald Patriquin. Ed. Earthsongs (EUA) e Cantinela (versão para coro misto realizada pelo autor). RioArte, RJ.

## LANÇAMENTOS EM CD

**EDINO KRIEGER** Edição especial patrocinada pela Alcoa – volume VI da Série Alcoa de Música Brasileira Erudita. Obras de EDINO KRIEGER: *Choro para flauta, Sonâncias, Brasileira, Andante para cordas, Três imagens de Nova Friburgo, Divertimento para orquestra de cordas e Sereia*. Orquestra de Câmara Villa-Lobos.

**ERNESTO NAZARETH** *Selo Repertório Rádio MEC/Sourmec*. Obras de ERNESTO NAZARETH: Arnaldo Rebello (piano).

**VIEIRA BRANDÃO** *Selo Repertório Rádio MEC/Sourmec*. Obras de JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: Quarteto de Cordas da Rádio MEC; Fernando Lopes, Iberê Gomes Grosso, Vieira Brandão e Cristina Maristany.

**CÉSAR GUERRA-PEIXE** *Selo Repertório Rádio MEC/Sourmec*. Obras de GUERRA-

## dos acadêmicos

**EUDÓXIA DE BARROS** Prêmio APCA Melhor Recitalista 1997.

**Lançamento de CD:** *Este Brasil que tanto amo* (obras de Ernesto Nazareth, Gottschalk, Osvaldo Lacerda, Mignone e Gilson e Lima), *Canções de câmara* (obras de Osvaldo Lacerda, com a participação do tenor Tomasino Castelli) e *O despertar da montanha* (obras de Eduardo Souto). Disponíveis pelo telefone (011) 535-5518.

**Recitais:** 29, em todo o Brasil. A segunda parte dos programas é sempre dedicada a compositores brasileiros.

**JORGE ANTUNES** Assinou contrato com a Universidade de Brasília para lançamento, em setembro, do disco com gravações feitas pelo GeMUnB em 1975, na Europa.

**Composições:** *Rimbaudiannisia MCMXCV* (para coro infantil, solistas vocais, máscaras, luzes e conjunto de câmara) selecionada para o Festival ISCM World Music Days 1999. Estréia mundial da *Cantata dos Dez Povos* (para quarteto vocal solista, onze declamadores, coro misto, orquestra e fita magnética) encomendada pela Universidade de Brasília, com apoio da Comissão Binacional dos 500 anos do Descobrimento.

**Obras gravadas:** *Dramatic polimaniquexixe, ou quinto movimento para uma suíte implacavelmente longa e erótica* gravada pelo Quarteto Bartók (Chile).

**OSWALDO LACERDA** Em janeiro deste ano, participou do *Latin American Music Festival do Bard College* de Nova York como compositor convidado e teve um concerto da Manhattan Chamber Orchestra dedicado a suas obras.

**Gravação de obras:** *Brasileira N° 4* (piano a quatro mãos – Sonia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade), *Brasileira N° 4 e Brasileira N° 8* (piano a quatro mãos – Sara Cohen e Mirian Braga), *Canções de Câmara* (Tomasino Castelli, tenor, e Eudóxia de Barros, piano).

**Composições mais recentes:** *Choro-seresteiro e Fuga* (clarineta e viola), *Cinco Variações sobre Eseravos de Jó* (piano), *Pensamentos* (dueto vocal e piano – trovas diversas), *Concerto para xilofone e orquestra* e *Suíte para orquestra de cordas*.

**RICARDO TACUCHIAN** Em 1998, professor visitante de Composição e Regência na State University of New York at Albany durante o primeiro semestre letivo. Regeu concertos em

Nova York e Albany. Fez conferências sobre música brasileira na Winona State University, University of Hartford, Yale University, Southern Sound Community College e State University of New York at Oswego. Foi escolhido Personalidade do Ano de 1998 pelo *Board of International Research* do *American Biographical Institute*. Houve 25 apresentações ao vivo de sua obra, sendo dez no exterior. *Cantata de Natal* transmitida pela TV Cultura.

**Obras gravadas:** *A um passarinho, Estruturas Verdes, Os Mestres Cantores da Lapa, Subúrbio Carioca, Retreta, Terra Aberta*.

**Lançamento de CDs:** *Série Rio de Janeiro*, pela editora Uni-Rio.

**SERGIO DE VASCONCELOS CORREA** Após 40 anos afastado dos palcos, retomou em dezembro de 97 a carreira de pianista com recital no Centro Cultural de São Paulo.

**Composições:** *Sinfonia N° 1 para sopros, contrabaixos e percussão* (encomenda do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí).

**Obras gravadas:** *Desafio* (para flauta e violão); CD *Uma festa brasileira*, José Ananias, flauta, e Edelson Gloeden, violão, Paulus, *Presença de Curupira* (para vibrafone solo), André Juarez, vibrafone, Eldorado, *Amoroso (Choros N° 1 para duas clarinetas e fagote)*, Trio Botelho.

**Participação em bancas de concurso:** XI Concurso de Bandas e Fanfarras da Cidade de Itaquaquecetuba, X Campeonato Estadual de Bandas e Fanfarras (Itapira, SP), XI Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras (Guaratinguetá, Itapira e São José dos Campos).

Revisão de obras antigas para publicação.

Continuidade ao livro (tese) *Como estudar piano*.

**SONIA MARIA VIEIRA** Apresentações no Ibam, Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica, Musicativa, concertos didáticos no Centro de Artes Calouste Gulbenkian para rede municipal de ensino, EFRGS. Participação no Congresso da Unesco em Aarhus, Dinamarca.

**Duo Pianístico da UFRJ:** Lançamento do CD *Sarau de Sinhá* (Sonia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade) e apresentações no Paço Imperial, Embaixada de Portugal, Palácio da Cidade (Festival Liszt), Concertos para a Juventude.

**PEIXE,** Elione Medeiros, José Botelho, Kleber de Souza; Lenir Siqueira, Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC – Regentes: Ernani Aguiar, Alceo Bocchino, Guerra Peixe, Orquestra de Câmara da Rádio MEC, Regentes: Guido Mansueto e Mário Tavares; Maria de Lourdes Cruz Lopes, Paulo Afonso de Moura Ferreira

**LORENZO FERNANDEZ: VOLUME I** *Selo Repertório Rádio MEC/ Soarnec*. Obras de LORENZO FERNANDEZ. Quinteto de Sopro da Rádio MEC, Anna Cândida, Quarteto de Cordas da Rádio MEC, Miguel Proença, Margarida Martins Maia, Leonora Gondim

**LORENZO FERNANDEZ: VOLUME II** *Selo Repertório Rádio MEC/ Soarnec*. Obras de LORENZO FERNANDEZ. Orquestra Sinfônica Brasileira – Regente: Alceo Bocchino, Leonor de Macedo Costa, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Gerardo Parente.

**VÁRIOS: CAIO PAGANO** *Atração fonográfica – Série Acervo Fimarte de Música Brasileira*. Obras de CAMARGO GUARNIERI, KOELLREUTTER, GILBERTO MENDES, FLAVIO OLIVEIRA. Caio Pagano (piano).

**CAMARGO GUARNIERI: SONATAS PARA VIOLONCELO E PIANO** *Atração fonográfica Série Acervo Fimarte de Música Brasileira*. Obras de CAMARGO GUARNIERI. Antonio Del Claro (violoncelo) e Laís de Souza Brasil (piano).

**CARLOS GOMES: COLOMBO** *Escola de Música da UFRJ*, coros e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, Regência de Ernani Aguiar. Solistas: Inácio de Nonno, Carol McDavid, Fernando Portan, Maurício Luz, Flávia Fernandes, Antônio Pedro de Almeida e Eliomar Nascimento.

## Bidú Sayão (1902=1999)

O soprano Balduína de Moreira nasceu no Rio de Janeiro em 11 de maio de 1902. Aos 18 anos cantou no Palácio Real da Romênia, terra natal de sua professora Elena Theodorine. Em 1922, foi para França e lá estudou com o tenor Jean de Reszke. Fez sua estréia no Opera de Paris com *Romeu e Julieta*.

Em 1928, fez sua primeira apresentação profissional no Brasil. Depois de várias temporadas européias, foi convidada por Toscanini para apresentação com a Orquestra Filarmônica de Nova York no Carnegie Hall. Em 1937, estreou no Metropolitan Opera House, como *Manon*, tendo sido incorporada aos elencos estáveis da casa, usufruindo de todas as glórias. Desde então passou a residir nos Estados Unidos.

Durante a Segunda Guerra, Bidú Sayão foi aos campos como voluntária cantar para os soldados. Em 1958, encerrou sua carreira. Um ano depois, a pedido de Villa-Lobos, cantou pela última vez no Carnegie Hall, quando foi apresentada a suíte *A Floresta do Amazonas*, em cuja gravação também atuou. Em 1973, integrou o júri do Concurso Internacional de Canto, no Festival Villa-Lobos. Foi enredo da escola de samba Beija-Flor em 1995, quando desfilou na Marquês de Sapucaí. Recebeu várias homenagens em vida, dentre elas a Ordem Nacional do Mérito.

Foi casada com o barítono italiano Giuseppe Danise e não teve filhos. Bidú Sayão faleceu em março deste ano, aos 96 anos. Ela ocupava a cadeira número três da Academia Brasileira de Música.

## Brasil na Bélgica

Aconteceu no mês de janeiro o IV Festival de Música de Câmara Sul-americana na cidade de Gent, na Bélgica. O certame homenageou Heitor Villa-Lobos e apresentou peças de Almeida Prado, Edson Zampronha, Livio Tragtemberg, Gilberto Mendes, Alberto Nepomuceno, Luís Carlos Vinholes, Gui-lherme Bauer, Breno Blauth, Paulo Chagas e Álvaro Guimarães. O *Sextour Mystique* e o *Quatour Symbolique*, de Villa-Lobos, interpretados pelo Het Spectra Ensemble foram transmitidos pela VRT-Rádio 3.

## Curtas

Sai em junho o segundo disco da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica com composições de Fernando Iazetta, Edson Zampronha, Jorge Antunes, Frederico Richter, José Maria Neves, Conrado Silva, Rodolfo Coelho de Souza e Jonatas Manzoli. • O Castelinho do Flamengo e a prefeitura do Rio de Janeiro oferecem à comunidade um Programa de Música Erudita, com aulas gratuitas. • A Goldberg Edições Musicais (edgberg@nutecnet.com.br) divulga seu catálogo, destacando as obras seriais dos gaúchos Celso Loureiro Chaves, Clodomiro Caspary e Fernando Mattos.

## SIMC 99

A Sociedade Internacional de Música Contemporânea selecionou obras de Roberto Victorio (*Letha*), Calimerio Soares (*Toccata Longa*), Jorge Antunes (*Rimbaudianmisia MCMXCV*) para a programação oficial de seu festival anual, em setembro. Wellington Gomes e Roseane Yampolschi foram recomendados pelas comissões artísticas. É a primeira vez que o Brasil participa, em 77 anos de existência do festival.

## Prêmios

A Casa de las Americas (Cuba) recebe até 1<sup>o</sup> de setembro inscrições para a sétima edição de seu *Prêmio de Musicologia*, que acontece entre 25 e 29 de outubro. O prêmio destina-se a livros sobre historiografia musical, teoria e prática do ensino de música, estética, sociologia e antropologia da música. Paralelo ao prêmio, acontecerá o *Colóquio Internacional Musicologia e Globalização*, que tem inscrições abertas até 15 de agosto. Informações adicionais na Casa de las Americas, 3ra y G, El Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba, ou na embaixada em Brasília.

A Escola de Música Villa-Lobos recebe até 30 de junho inscrições para o II Prêmio Guerra-Peixe de Composição Musical e, até 30 de julho, as inscrições para o II Prêmio Esther Scliar de Pesquisa em Educação Musical. Regulamentos e informações pelos telefones (021) 221-7879/232-6405 e fax (021) 253-3029.

## Atividades da ABM

A Academia Brasileira de Música organiza, ao longo de todo o ano de 1999, duas séries mensais. Os concertos da série *Brasiliiana* acontecem no auditório da Casa de Rui Barbosa (RJ) sempre na última quinta-feira do mês, com entrada franca. A programação reúne Marcello Verzoni (abril), Nailson Simões (maio), Sonia Maria Vieira & Maria Helena Andrade (junho), Turibio Santos (julho), Claudio Cruz (agosto), Coro Infantil do Rio de Janeiro (setembro), além de um concerto de música eletroacústica (outubro) e uma homenagem aos 80 anos de Claudio Santoro (novembro).

Já a série *Trajetórias* recebe, na própria sede da Academia, Mirian Ramos (abril), Osvaldo Lacerda (maio), Almeida Prado (junho), Aloysio de Alencar Pinto (julho), Mario Ficarelli (agosto), Alceo Bocchino (setembro), Guilherme Bauer (outubro) e Mario Tavares (novembro). Além de um depoimento (gravado para o Arquivo Sonoro da ABM), os músicos debatem com a platéia.

Outra iniciativa da ABM é a organização de um Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra Sinfônica e de Câmara. O banco recebe dos compositores ou herdeiros interessados partituras e materiais impressos ou digitalizados – prontos para utilização imediata – e partituras ainda não impressas nem digitalizadas – a serem preparadas pelo banco após aprovação de uma comissão. Contatos para envio de material ou maiores informações na sede da Academia.



IMPORTANT MEMORIES OF A  
VERY IMPORTANT FRIENDSHIP

Heitor Alimonda

The work of composer Claudio Santoro is inextricable from his own life, both being marked by lyrical and sentimental raptures. His tremendously romantic nature, partly inherited and partly geographically determined, was a major component of his personality, and was for him a constant source of trouble. Nineteen ninety-nine is both his eightieth birthday and the tenth anniversary of his death.



TWELVE-TONE MUSIC  
AND SERIALISM IN LATIN  
AMERICA

Graciela Paraskevaidis

Twelve-tone music was introduced in Argentina in 1934 by Juan Carlos Paz and in Brazil in 1937 by Hans-Joachim Koellreutter, coincidentally with a pioneer nationalistic generation in the continent. The Agrupación Nueva Música and the Grupo Música Viva impelled it with different aims and results, the latter producing highly progressive manifestos and provoking strong reactions at a national level, where aesthetics and ideology were discussed hand in hand. In other Latin American countries, dodecaphonism appeared more slowly around the forties or after the second world war. In this case, it no longer meant a subversive choice against music stagnation but an involvement with avantgarde where different degrees of creativity or epigonalism are present.



EXPERIMENTAL MUSIC:  
DOES IT STILL EXIST?

Jocy de Oliveira

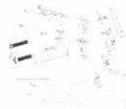
The author raises some issues concerning experimentalism in music, both in Brazil and on the international level. Her insightful observations are often marked by a personal touch and informed by her own experience. She is a pianist and an interpreter of contemporary music, and her contacts with Stravinsky, Messiaen, Cage, Santoro, and Berio have given her a fantastic repertoire of knowledge and memory. Oliveira also discusses her own work, providing a glimpse into her own restless creativity.



20<sup>TH</sup> CENTURY MUSIC IN THE VERA  
JANACOPOULOS COLLECTION  
MANOEL CORREA DO LAGO

The present paper attempts a partial description (limited to the XXth century) of the Brazilian singer Vera Janacopoulos' (1892-1955) Scores Collection, presently located at the University of Rio (Uni-Rio) Library. The description is focused on few composers (Stravinsky, Prokofiev, Falla, Villa-Lobos,

Milhaud and Poulenc), with whom VJ had a close personal and professional connection, having played an important role in the diffusion of their vocal work, on the wake of World War One. The collection is extremely representative of the vocal repertoire written in the first decades of the century, and is particularly rich in 1<sup>st</sup> editions, manuscripts and autographs (manuscripts and signed printed copies). Among its highlights are the autograph manuscripts of Stravinsky's 1923 instrumentations of *Pastorale* and *Tilimbom*, Prokofiev's orchestration of *La Rose et le Rossignol*, Milhaud's 4 *Poèmes de Catulle* (for voice/violin), and Villa-Lobos' *Viola* (orchestral transcription), all of which were written for VJ and premiered by her. The presence of a 1920 Villa-Lobos autograph copy of Stravinsky's *Pribaoutki* throws some new perspectives on the composer's awareness of contemporary music before his 1923 trip to Paris: on the other hand, programs and criticism of VJ concerts in the 1920's, bring new elements with respect to first auditions and early concerts with Villa-Lobos music in Paris. The collection reveals the existence of two non-catalogued orchestral transcriptions: Rimski-Korsakov's *La Rose et le Rossignol* by Prokofiev, and Reynaldo Hahn's *Phidylé* by Villa-Lobos; it should also be noted that the extent and quality of the autograph signed copies (Fauré, Ravel, Stravinsky, Roussel, Milhaud, Poulenc, Bloch, Markevitch, Mignone, Mengelberg, Mitropoulos, etc) are an eloquent testimony to Vera Janacopoulos' role and musicianship. Obs: the Descriptive Tables (of the Janacopoulos/Uni-Rio Collection) which complement this paper (1- Works dedicated to VJ, 2- Full-Scores, 3- Autograph Manuscripts, 4- Other Manuscripts, 5- Stravinsky's Scores, 6- Villa-Lobos' Scores, 7- XXth-Century Composers represented in the Collection, 8- Signed Copies) can be accessed via Internet in the site [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br).



BRAZILIAN REPERTOIRE FOR THE  
PIANO (1950-1990)

Salomea Gandelman

This article is a brief introduction to the Brazilian piano repertoire of the last four decades, including an examination of compositional, aesthetic, and interpretive aspects of works representative of the different trends of the period.



MALLEABLE METER:  
MUSICAL PROSODY IN BRAZILIAN  
POPULAR SONG

Martha Tupinambá de Ulhôa

This text is concerned with the synchronization between voice and accompaniment and with stress patterns in song, and introduces the concept of *malleable meter*. In Brazilian popular song, the notion of measure is taken over from the European concept of time, but it is made more flexible as regards both its limits and its internal structure, where the hierarchy of beats is modified.

**SALOMEA GANDELMAN** é professora de piano e práticas interpretativas nos cursos de graduação e mestrado em música brasileira do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro, Uni-Rio. Além de artigos publicados nas revistas *Art* (da Escola de Música da UFBa), *Brasileira de Música* (da Escola de Música da UFRJ), *Debates* (cadernos do programa de pós-graduação em música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio) e em *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM) fez a introdução e organização do livro *Estética, dos professores H. J. Koellreutter e S. Tanaka* (Novas Metas, S. Paulo, 1983) e escreveu *36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950 - 1988)*, (Funarte/ Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1997).



**HEITOR ALIMONDA** é professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em total atividade na Escola de Música como professor titular de piano e orientador nos cursos de mestrado. Em 1991, o jornal *O Globo* assim o definiu: "uma das maiores autoridades em matéria de ensino do seu instrumento, Alimonda é também um dos valores mais firmes da cultura brasileira, na triplíce função de recitalista, compositor e camerista".



**GRACIELA PARASKEVAÍDIS** (cidadã uruguaia nascida na Argentina) realizou seus estudos de música em Buenos Aires e em Freiburg, Alemanha. Tem desenvolvido ampla atividade composicional, docente e musicológica, esta última preferentemente no âmbito da música erudita latino-americana do século XX. Colabora regularmente em publicações especializadas da América Latina e da Europa. É co-editora do *World New Music Magazine*, órgão oficial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

**MANOEL CORREA DO LAGO** é bacharel em ciências econômicas pela UFRJ (1977) e *Master in Public and International Affairs* (M.P.A., 1980) pela Woodrow Wilson School da Universidade de Princeton. Estudou teoria musical com Annette Dieudonné e Esther Schliar, piano com Madeleine Lipatti, Arnaldo Estrella e Heitor Alimonda, orquestração com Henrique Morelembaum, harmonia/contraponto com Nadia Boulanger e Michel Phillipot, composição/análise com Nadia Boulanger e nos *Pro-Seminars in Music Composition* de Cláudio Spies e Milton Babbitt, em Princeton.



**MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA** é doutora em musicologia pela Cornell University e professora titular da Uni-Rio junto ao Instituto Villa-Lobos e Programa de Pós-graduação em Música, onde leciona musicologia e etno-musicologia. Como pesquisadora tem-se dedicado aos estudos da música popular, em especial na área de estética.



**JOCY DE OLIVEIRA** está envolvida com uma variedade de mídias desde o início dos anos 60, convicta de que a expressão sonora é universal. Tem utilizado instrumentos acústicos e eletrônicos, teatro musicado, instalações, textos, grafismos, video, público e dança, aproximando-se de um desenvolvimento orgânico de *performance* e composição. É a compositora mais proeminente do Brasil, com seis óperas e peças para teatro musicado apresentadas com êxito em diversas produções pelo mundo. Como pianista, tem dezessete discos lançados com obras suas e de outros compositores contemporâneos. Autora de quatro livros publicados no Brasil e nos EUA, ela também criou e produziu diversos vídeos. Recebeu diversas bolsas e premiações como Rockefeller Foundation, CAPS, New York Council on the Arts, Pan American Union, Vítae e RioArte. É membro da Academia Brasileira de Música.



Visite a Divisão de Música  
e Arquivo Sonoro da  
Biblioteca Nacional na  
Internet.

Conheça biografias de  
compositores, fotografias,  
partituras digitalizadas em  
MIDI e acesse de casa os  
catálogos on-line.

Website:

<http://info.Incc.br/dimas/>

E-mail:

[dimas@omega.Incc.br](mailto:dimas@omega.Incc.br)

Fundação Biblioteca Nacional  
Departamento de Referência e Difusão  
Divisão de Música e Arquivo Sonoro  
Rua da Imprensa, 16/3º andar  
CEP 20030-120 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel: (021) 262-6280 Fax: 220-4173

Patrocínio



**TELEBRÁS**



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

*Departamento de Referência e Difusão*  
Divisão de Música e Arquivo Sonoro



MINISTÉRIO  
DA CULTURA



*Há  
seis  
anos  
apresentando  
a  
melhor  
da  
música  
clássica*

**DISQUE DELL'ARTE:  
558.3733 / 568 8742**

**2ª a 6ª feira, das 9 h às 18 h**

**THEATRO MUNICIPAL**



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA  
FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL

**MSTISLAV ROSTROPOVICH - violoncelo**  
**SINFÔNICA DE BUDAPESTE**  
**TAMÁS VÁSÁRY - regente**  
**17 de abril**

**LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG**  
**17 de maio**

**LAZAR BERMAN - piano**  
**30 de junho**

**ORCHESTRE PHILHARMONIQUE  
DE RADIO FRANCE**  
**MAREK JANOWSKY - regente**  
**30 de julho**

**JOSÉ VAN DAM - barítono**  
**17 de setembro**

**OCTETO DE CORDAS DA  
FILARMÔNICA DE BERLIM**  
**19 de setembro**

**ORQUESTRA DE CÂMARA DE MOSCOU**  
**CONSTANTINE ORBELIAN - regente**  
**18 de outubro**

**JESSEY NORMAN - soprano**  
**06 de novembro**

patrocínio

promoção

apoio

realização



**PREFEITURA DO RIO**  
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

**HOTEL GLÓRIA**  
Rio de Janeiro

