

ISSN 1516-2427

número 6 / setembro de 2000 / R\$ 5,00



Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



Bembo

*A música
polonesa
dos anos 60-70
e sua influência
na música
brasileira*

Villa-Lobos
e os 500 anos
do Brasil

*A música
de Sigismund
Neukomm na
Bibliothèque
Nationale
de France*

Tacuchian,
Sistema-T
e Pós-
Modernidade

Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Turibio 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 – Cecilia Conde
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	Luis 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 R. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otávio 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	Sérgio 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 de 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 Chiafitelli – 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	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turibio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvania T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros correspondentes Gaspare Nello Vetro (Itália) Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Veja (Cuba/USA); David Appleby (USA); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
CEP 22210-030 – Telefax: (21) 205-3879 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

REVISTA BRASILEANA – ISSN 1516-2427

Conselho Editorial EDINO KRIEGER; JOSÉ MARIA NEVES; LUIZ PAULO HORTA; MERCEDES REIS PEQUENO; RÉGIS DUPRAT; RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR); VASCO MARIZ **Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); MANUEL VEIGA; VICENTE SALLES **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Diagramação** SILVANA MATTIEVICH **Capa** COLAGEM DE HILTON BERREDO **Versões em inglês** PAULO HENRIQUES BRITTO **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Fotolitos** MERGULHAR **Impressão** GRÁFICA ZIT **Distribuição** PAULO GARCIA **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). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.



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.lncc.br/dimas/>

E-mail:

dimas@omega.lncc.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



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Departamento de Referência e Difusão
Divisão de Música e Arquivo Sonoro





Reflexão, estudo e informação – o tripé conceitual da revista *Brasileiana* adquire a partir deste número um maior equilíbrio, com a ampliação do espaço dedicado à informação: além do registro de novos lançamentos editoriais de discos e livros e da *Galeria dos Intérpretes da Música Brasileira*, que hoje focaliza o regente Mário Tavares e o pianista Arnaldo Estrella, inclui matérias jornalísticas sobre projetos de educação musical e registro dos principais encontros e festivais de música brasileira deste ano 2000.

A revista dedicará ainda um novo espaço à programação de música brasileira prevista em cada quadrimestre, no Brasil e no exterior. Solicitamos aos nossos assinantes, acadêmicos, compositores, intérpretes, produtores e programadores de eventos musicais que enviem, até 30 de novembro, informações sobre execuções de música brasileira previstas para o quadrimestre janeiro-abril 2001, para divulgação e registro na próxima edição (janeiro).

Nossos agradecimentos ao artista plástico Hilton Berredo, autor da bela colagem que ilustra a capa deste número.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

A MÚSICA POLONESA DOS ANOS 60-70 E SUA
INFLUÊNCIA NA MÚSICA BRASILEIRA,
por Marcos Lucas pág 2

A MÚSICA DE SIGISMUND NEUKOMM NA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE,
por José Maria Neves pág 12

RICARDO TACUCHIAN, SISTEMA-T E PÓS-
MODERNIDADE,
por Gustavo Soffiati pág 20

VILLA-LOBOS E OS 500 ANOS DO BRASIL,
por Maria de Lourdes Sekeff pág 28

MEMÓRIA FOTOGRÁFICA ABM pág 33

GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA
BRASILEIRA
Mário Tavares e Arnaldo Estrella pág 34

EDUCAÇÃO MUSICAL NAS ESCOLAS pág 36

FESTIVALS, CONCERTOS E ENCONTROS pág 38

BRASILIANAS pág 42

RESENHAS E LANÇAMENTOS pág 45

RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) pág 47

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO pág 48

A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira



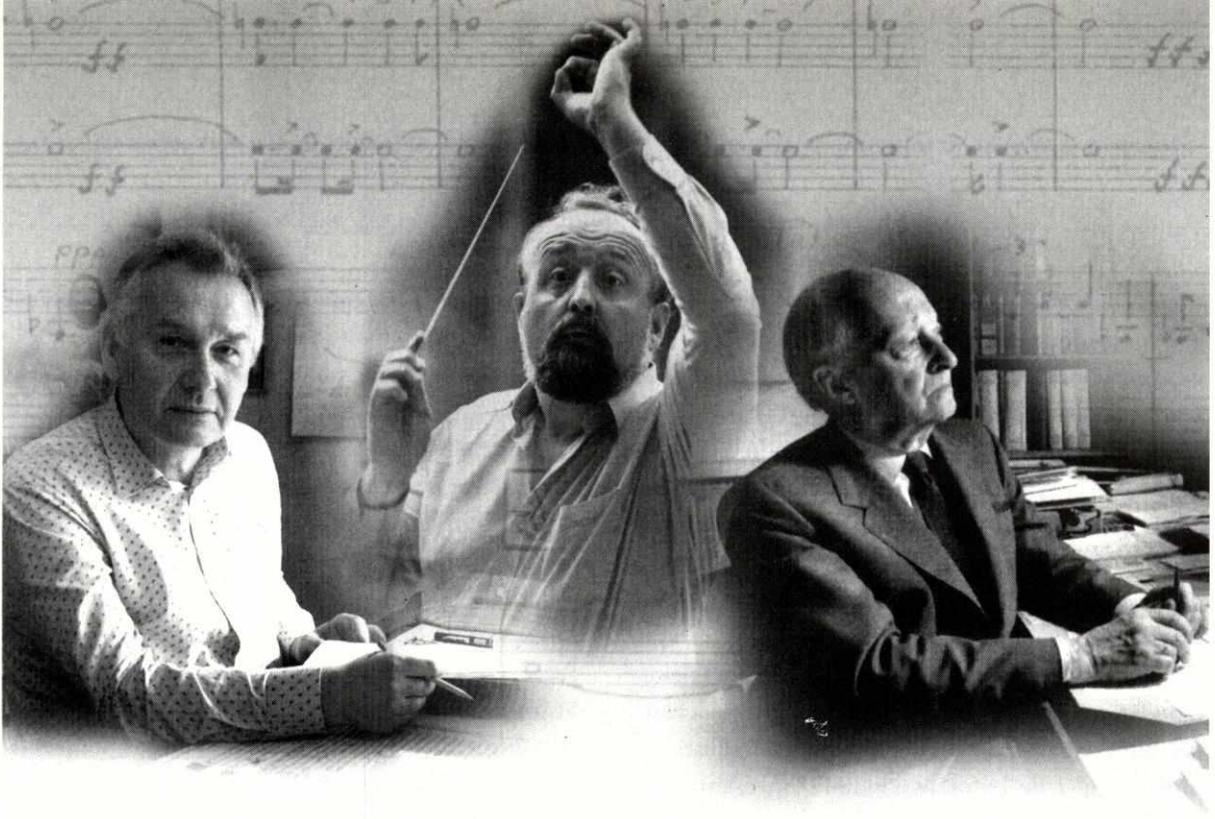
MARCOS LUCAS

O artigo investiga fatores históricos que levaram ao surgimento da chamada "escola polonesa" dos anos 60-70. Discute-se primeiramente o conceito de "escola", tal qual aplicado a grupos de compositores com certa afinidade estilística. Abordam-se também algumas das características estéticas e técnicas da música polonesa dos anos 60/70 – em particular da música de Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski e Henryk Górecki. Busca-se, por fim, traçar, através da análise de exemplos musicais e da trajetória artística de alguns compositores brasileiros, elementos que evidenciem uma influência da música polonesa em sua produção musical.

No estudo da história da música, é prática comum agruparem-se compositores em escolas ou grupos de composição. Os critérios para esse agrupamento são vários, podendo referir-se às afinidades técnicas, estéticas, ideológicas ou simplesmente à proximidade geográfica. Assim, por exemplo, em fins do século XIX, Schoenberg, Berg e Webern são considerados integrantes da chamada 2ª Escola de Viena devido à relação estabelecida entre os dois últimos com Schoenberg e pela adesão desses compositores, ainda que de maneira inteiramente pessoal, aos princípios do dodecafonismo. Já o grupo de compositores batizado de Les Six (Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre, Poulenc e Durey) tinha como ideais em comum a irreverência e a reação à sofisticação de

Wagner, Stravinsky e Debussy. Neste grupo, não havia um líder ou fundador, embora suas doutrinas estéticas devessem muito à presença de Jean Cocteau, que por sua vez via no grupo um veículo ideal para a propagação de suas idéias sobre a música e arte francesas. No Brasil, um fenômeno similar aconteceu com o chamado Grupo Música Viva, que reuniu vários compositores (entre os quais Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda) ao redor da figura polarizadora de H.J. Koellreutter.

No caso da "escola polonesa", termo geralmente associado à geração de compositores que surge na Polônia a partir de 1910, a aplicação do termo "escola" é discutível. Perguntado por Bálint Vargas sobre a possibilidade de se falar em uma "escola



Da esquerda para direita: Górecki , Penderecki e Lutoslawski – orientações estéticas distintas.

polonesa” de compositores, Witold Lutoslawski (1913-1994) responde o seguinte:

A questão é muitas vezes a mim colocada e sempre respondo que não há tal coisa como uma 'escola polonesa' pois os compositores em atividade hoje estudaram com professores diferentes, não havia um único professor que houvesse fundado uma escola (...) É uma coincidência que um grande número de compositores tenha surgido na Polônia nesse momento histórico. Uma razão provável é que a musa esteve calada por muito tempo em nosso país. Não temos uma tradição tão rica como os alemães, os italianos ou franceses. Ainda não estamos esgotados, somos mais jovens em música do que outras nações. Naturalmente isso não se aplica a todos os aspectos da nossa cultura, afinal, uma das primeiras universidades européias foi fundada na Cracóvia. Entretanto nossa veia musical ainda não foi exaurida, nós ainda guardamos um 'frescor' – e é esse frescor que une os compositores poloneses que, por outro lado, têm personalidades muito diferentes.¹

De fato, se examinarmos a trajetória dos três principais compositores geralmente associados a esta escola – Witold Lutoslawski (1913-1994), Krzysztof Penderecki (1933) e Henryk Górecki (1933) –

veremos que estes trilham caminhos bastante diferentes. Além disso, não houve um único mentor ou líder neste grupo, cada compositor tendo seguido seus próprios ditames e sua própria orientação estética. Desta forma, neste estudo adotaremos a terminologia “escola”, pela simples conveniência didática, fazendo a ressalva de que o termo será aqui adotado de maneira bastante flexível².

A chamada “escola polonesa” aparece num período em que, no panorama musical europeu (e também nos países que sofreram influência direta da Europa), vivia-se o apogeu da música serial com a redescoberta de Webern por músicos como Boulez e Stockhausen. Nessa época (os anos 50-60) a “meca” de todos os compositores da vanguarda eram os cursos de verão de Darmstadt, cidade do sudoeste alemão, onde compositores como Boulez, Stockhausen, Ligeti, Nono, Pousseur, Cage entre outros, eram convidados regularmente para conduzir seminários e apresentar suas mais recentes obras. Lá estiveram também alguns compositores brasileiros como Gilberto Mendes (1922) e Willy Corrêa de Oliveira (1938) que, no entanto, chegaram numa etapa em que o serialismo integral pós-weberniano já se encontrava em declínio na Europa e as idéias neodadaístas de Cage em plena ascensão.

Enquanto isso, na Polônia, a situação era bastante diferente. Tendo sido violentamente ocupada pelas



tropas alemãs e russas entre agosto e setembro de 1939 – período no qual milhares de poloneses foram exterminados nos campos de concentração – e ainda bombardeada sistematicamente pelos nazistas em 1944, a Polônia foi completamente isolada de qualquer possibilidade de contato com as correntes estéticas da vanguarda. Durante o regime stalinista, as artes em geral tiveram que se sujeitar aos ditames do chamado “realismo socialista”, limitando-se a exprimir características de forte apelo às massas, (como o caráter heróico dos camponeses, seu folclore e tradições). Toda a arte que não se sujeitasse a esses preceitos era banida e chamada de “formalista”. A *Sinfonia N° 1* de Lutoslawski (1947), que levou seis anos para ser escrita, foi a primeira obra polonesa de grande envergadura a ser banida após sua estréia em 6 de abril de 1948. Nesse mesmo ano, entre 19 e 25 de abril, um Congresso Geral dos Sindicatos de Compositores reuniu-se em Moscou, seguido em maio por um Segundo Congresso de Compositores de Praga³. Neste último, foi lida uma declaração em nome do Sindicato dos Compositores Poloneses que se comprometia a manter os princípios do realismo socialista na música polonesa. Enfim, somente alguns anos após a morte de Stalin em 1953 é que a Polônia pôde gradativamente se libertar dos ditames do realismo socialista.

Para Lutoslawski, nascido na segunda década do século XX, essas foram décadas de enormes sacrifícios pessoais, quando membros de sua família foram executados em campos de concentração e sua carreira repentinamente interrompida devido à repressão política⁴. Durante a ocupação germânica, Lutoslawski e seu colega compositor Andrej Panufnik (1914-1991), sobreviveram tocando juntos música a dois pianos num café em Varsóvia. O repertório, que constituía-se basicamente de arranjos de tocatas de Bach, valsas de Brahms e Schubert, música de ballet de Tchaikovsky e obras de Debussy e Ravel, foi totalmente destruído durante o levante de Varsóvia em 1944.⁵ Para Penderecki e Górecki, nascidos ambos em 1933, a guerra representou da mesma forma uma infância de privações e opressão que deixou marca profunda em suas músicas⁶. No entanto, a partir de 1956 (quando ambos os

compositores estão com vinte e três anos), as artes já podem fluir com muito mais liberdade.

O ano de 1956 foi bastante significativo, pois também marcou a estréia do primeiro Festival de Outono de Música Contemporânea de Varsóvia. Em suas quatro primeiras edições (1956/58/59/60), este festival apresentou pela primeira vez naquele país obras de compositores como Schoenberg (*Concerto para Piano, Um Sobrevivente de Varsóvia*), Berg (*Suíte Lírica*), Webern (*5 Peças Op. 5, Das Augenlicht, 5 Peças Op. 10, 6 Peças Op. 6, Sinfonia Op. 21*), Stravinsky (*Sinfonia em 3 Movimentos, Oedipus Rex*), Bartók (*O Mandarin Miraculoso, Quinto Quarteto de Cordas*), Messiaen (*Les Offrandes Oubliées, Le Merle Noir*). Além disso foram ouvidas também as primeiras obras eletrônicas de: Stockhausen (*Gesang der Junlinge*), Berio (*Ommagio a Joyce*), Eimert (*Funf Stucke*), Ligeti (*Articulation*), Maderna (*6 Monólogos de Jederman*), Pousseur (*Scambe I,II*), Cage (*Fontana Mix*), Ferrari (*Visage 9*) e ainda obras de: Varése (*Octandre, Density 21.5*), Nonno (*Composizione*) e Xenakis (*Diamorphosis*). Além do festival de Varsóvia, esse período de relativa liberdade fomentou o aparecimento de outras instituições musicais, como afirma Bernard Jacobson:

Em música, o Festival de Varsóvia representou talvez o ponto mais alto. Mas além deste ponto focal, em menos de uma década após o “afrouxamento” das formalidades já haviam dezenove orquestras (sem mencionar importantes grupos de câmara como a Orquestra de Câmara de Varsóvia) operando na Polônia. As mais importantes freqüentemente entravam em tournées no exterior e quando o faziam freqüentemente incluíam obras polonesas nos programas.⁷

É evidente que nesse clima de reflorescimento das artes, e da música em particular, os compositores poloneses puderam ter contato com o que havia de mais moderno e absorver as novas técnicas pós-seriais de Boulez e Stockhausen e também os métodos aleatórios de John Cage, cunhando-os às especificidades de sua linguagem.

Para Lutoslawski, o serialismo ortodoxo enquanto



sistema, não representou uma influência marcante sobre sua linguagem. Contrário à pre-eminência de um sistema sobre o “controle do ouvido”, mais afeto às agregações harmônicas livres da funcionalidade, este compositor dentre os quatro citados, pode ser considerado o que mais sofreu influência da música francesa. Nas palavras do próprio compositor:

Se você me perguntar sobre a tradição, penso primeiramente no século XX como um todo. A música de hoje tem duas fontes: A primeira é fácil de definir – A escola de Viena, ou seja, Schoenberg e seus discípulos. A outra fonte pode não parecer tão óbvia para todos, mas do ponto de vista de meu próprio desenvolvimento trata-se de ninguém menos do que Debussy. Na minha opinião os outros compositores pertencentes a esta tradição são o Stravinsky da fase inicial, Bartók, Varése e mais recentemente, até certo ponto, Messiaen. Esse é o ramo do qual faz parte também a minha música, embora, através do uso do cromatismo integral, não rompi também totalmente meus laços com a tradição vienense. Entretanto, a maneira pela qual este [o cromatismo integral] é empregado em minha obra é completamente diferente – de fato este surge como resultado de uma oposição aos princípios schoenbergianos. Em outras palavras, a tradição schoenbergiana é alheia a mim.⁸

A afinidade de Lutoslawski pela tradição musical francesa é expressa também por uma orquestração refinada com preferência pelo tratamento camerístico dos diversos grupos instrumentais na orquestra. Uma outra característica que relaciona a música de Lutoslawski à de Debussy é o emprego de formas abertas. No entanto, em Lutoslawski este conceito é levado mais adiante, com o uso de processos de aleatoriedade controlada. É bastante conhecida sua técnica do “contraponto aleatório”. O termo refere-se ao contraponto entre partes tocadas simultaneamente, mas não estritamente controlado por um processo métrico uniforme. Cada intérprete executa seqüências individuais de notas delimitadas por um *ritornello* durante um período de tempo determinado pelo compositor, evitando qualquer tentativa de

coordenação com os demais intérpretes. Como as seções de *ritornello* não coincidem em extensão o resultado é diferente a cada repetição. O período de tempo em questão é definido seja por gestos do regente ou de um intérprete, ou ainda por notação musical cronométrica (seções *ad libitum*). Técnicas de aleatoriedade controlada foram usadas com sucesso nas obras compostas a partir dos anos 60 como: *Jeux Venetiens* (1960), o *Quarteto de Cordas* (1964) e o *Livre pour orchestre* (1968).

A escolha dos textos para as obras vocais de Lutoslawski como: *Trois poèmes d' Henri Michaux* (1961-63), *Paroles Tissés* (1965), *Les Espaces du Sommeil* (1975) e *Chantefleurs et Chantefables* (1989-90) mostram predileção pela língua francesa, em especial pela poesia surrealista. Tal predileção fundamenta-se no imaginário suscitado por esse tipo de poesia, na sonoridade das palavras, e na sugestão da forma musical, como o autor afirma referindo-se à escolha do texto *Le grand combat* de Henri Michaux para *Trois Poèmes d'Henri Michaux*:

Não podemos esquecer entretanto, que essas palavras não devem necessariamente atingir o ouvinte na sua inteireza; muitas vezes é a sua sonoridade que importa e elas alcançam ao ouvido na forma de vários murmúrios, ruídos de batalha e clamor, como complexos sonoros destituídos de significado definido mas não de expressão⁹.

Se Lutoslawski reconhece afinidade da sua música com a tradição francesa, a música de Krzystof Penderecki é, por outro lado, notadamente marcada pela força psicológica e mesmo expressionista da linha austro-germânica. A escolha de textos (quando não se tratam de obras sacras com texto em latim) comprovam também esta influência. Em suas obras produzidas a partir de 1960, como: *Anaklasis* (1959-60) *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* (1960), *Polymorphia* (1961) e *A Paixão segundo São Lucas* (1965-66), Penderecki começou a desenvolver seu estilo pessoal cujas principais características eram: o emprego de massas sonoras constituídas por imensos *clusters* orquestrais, contrastes de registros, a utilização dos instrumentos (em especial as cordas)



no limiar de suas potencialidades e o predomínio de formas baseadas na justaposição de seções contrastantes. Acreditamos terem sido estas as obras do compositor polonês que maior impacto tiveram em compositores brasileiros cuja obra revelava alguma identificação com esta “escola”. Os novos recursos instrumentais empregados na obra de Penderecki implicaram na adoção de uma grafia apropriada que, em muitas vezes, foi também utilizada por outros compositores poloneses (*para exemplos da grafias utilizada por Penderecki e outros compositores poloneses veja o site da ABM – www.abmmusica.org.br*)

Dos três compositores poloneses discutidos neste ensaio, foi provavelmente Gorecki quem mergulhou mais profundamente nas águas do serialismo. Sua aplicação do método foi mais abrangente e afetou até mesmo suas obras em que a técnica serial não é usada explicitamente como seu *Op. 64 – Old Polish Music* (1969). Nessa obra, um outro elemento importante de sua estética entra em jogo: a influência da música folclórica de seu país. No entanto, no *Op. 64*, o velho e o novo convivem num interessante jogo onde texturas e sonoridades as mais diversas são empregadas. Em seu uso bastante pessoal do serialismo, Gorecki extrapola alguns dos cânones convencionais da técnica dodecafônica, como a não-repetição de notas. De fato, nada é mais característico de seu estilo maduro do que a repetição obsessiva de notas. Acreditamos que se a música de Gorecki ainda não exerceu maior influência em nosso meio é porque seu reconhecimento, mesmo na Europa, foi mais lento do que o dos outros compositores mencionados neste ensaio¹⁰. Uma obra que certamente colocou seu nome em evidência foi a *Terceira Sinfonia* (1976). Essa obra, estreada em 1977 no Festival Internacional de Arte Contemporânea de Royan, marcou definitivamente o redirecionamento estético desse compositor em direção à simplificação de sua linguagem sem, no entanto, descambar para o maneirismo fácil.

Vistas algumas das características da música dos três principais integrantes dessa “escola”, as questões que se colocam em seguida são: como se deu a influência da música polonesa em nosso país e quais os compositores brasileiros por ela influenciados?

Embora ainda não tenhamos aqui uma amostragem significativa de obras para análise e comparação, acreditamos poder formular algumas hipóteses a serem investigadas em estudos posteriores.

Um dos fatores que podem ter favorecido indiretamente a difusão de elementos da estética da música polonesa no Brasil foi a limitada repercussão que teve o serialismo em nosso país. Acreditamos que esse sistema de composição (e suas implicações estéticas) só atingiu praticamente os compositores integrantes do grupo Música Viva, que haviam sido a ele introduzidos por H.J. Koellreutter. Mesmo esses compositores, salvo raras exceções, se utilizavam das técnicas seriais de forma não-ortodoxa na medida em que estas respondessem às suas necessidades expressivas. Por outro lado, buscava-se uma solução para o impasse em que o nacionalismo se encontrava em nosso país e sem condições de se afirmar num plano nacional e internacional. Como bem observa o musicólogo José Maria Neves:

A morte de Villa-Lobos deixou um vazio no nacionalismo brasileiro, vazio que muitos pensaram poder ser coberto por Mignone ou por Camargo Guarnieri, então os compositores mais completos no plano técnico como no estético. Mas tal não aconteceu. Nenhum nem outro reuniam condições para fazerem-se chefe do pensamento nacionalista, assegurando sua permanência e sua afirmação no plano nacional e internacional.¹¹

Os anos 60/70 representaram, então, um momento oportuno para um movimento de renovação da linguagem a partir da livre experimentação e da adoção de novas técnicas composicionais por parte dos compositores jovens. Estas podem ter sido introduzidas no Brasil por diversas vias prováveis, como a atividade pedagógica desenvolvida por compositores mais familiarizados com a vanguarda européia, especialmente Koellreutter¹² (no pólo Rio/São Paulo) ou Ernst Widmer (na Bahia); o contato direto com essas técnicas, no caso de compositores que se encontravam na Europa em estudos de aperfeiçoamento (como Almeida Prado ou Jorge Antunes, por exemplo); ou ainda a passagem

pelo Brasil de compositores poloneses, como é o caso de Penderecki, que esteve no país na década de 60 participando como jurado dos Festivais da Guanabara e mais tarde, nos anos 70, regendo suas obras.

Seja como for, encontramos já alguns dos elementos estéticos da música polonesa na produção musical de alguns compositores brasileiros. Um desses compositores é Almeida Prado (1943), cuja música é, em nossa opinião, uma das mais refinadas da música brasileira. Almeida Prado, que foi aluno de Camargo Guarnieri, manteve, em sua produção inicial, certa aderência ao nacionalismo. No entanto, como bem notou José Maria Neves:

A música composta por Almeida Prado após sua chegada a Paris em 1969 será bem diferente da precedente. A constante busca de novas sonoridades e de nova estruturação formal, a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à linguagem do compositor, levam Almeida Prado a

criar obra que mostra-se perfeitamente pessoal, sem necessidade de emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade".¹³

Uma das obras que demonstram esta influência é *Amém* (1975) para orquestra de cordas (Ex.1).

Nesta obra encontramos diversos recursos utilizados por compositores poloneses, em particular Penderecki, tais como:

- O emprego de *clusters* estáticos alternado entre os registros agudo e grave (c. 1 a 16).
- O emprego de *clusters* dinâmicos através do uso de trinados (c. 7 a 21).
- O emprego de glissandos irregulares (c. 30 a 36).
- Sobreposição de figurações melódicas em diferentes divisões do pulso (c. 44 a 47) seguidos por
- textura monofônica (uníssono) com melodia em diferentes oitavas (c. 48 a 54).
- Utilização dos instrumentos em extremos de registo (contrabaixo nos compassos 55 a 58).
- Estruturação formal baseada em seções texturalmente contrastantes.
- Terminação inesperada em acorde perfeito (c.142 a 147).¹⁴

A sobreposição de diferentes tipos de textura (estratificação) – recurso recorrente na música polonesa desta época – pode alcançar resultados surpreendentes. Um compositor que soube explorar estes recursos foi Jorge Antunes. Num trecho de seu trabalho *Notação na Música Contemporânea*, referindo-se à grafia utilizada por Penderecki para *clusters* orquestrais, ele revela sua afinidade com esta estética:

O autor polonês, ao trabalhar sistematicamente com esses clusters de cordas, fez com que o material sonoro se tornasse a razão de ser e idéia geradora da própria obra, dando-lhe um estilo particular que bem caracteriza o "sotaque polonês" da música da escola tachista. Não pretendemos atacar esta escola, pois que até certo ponto nos identificamos com ela na medida em que parte de nossa produção musical remete ao trabalho plástico da matéria sonora. Queremos apenas afirmar que o uso da notação

Ex. 1: Almeida Prado – *Amém* (1975), para orquestra de cordas (C. 1-21).

Ex. 3: Jorge Antunes - *Catastrophe Ultra-Violette* (No. 169).

5 2 5 1 6 3 2

(169)

169

T. *bocca chiusa*
pp → *mf*
e

B. *bocca chiusa*
pp → *mf*
e

Ott.

Fl. I e II (a 2)

Ob. I, II e III (a 3)

Cl. I, II e III (Bb) (a 3)

Fg. I e II (a 2)

Cf.

Cr. (F) { I, II e III (a 3)
 IV e V (a 2)

Tr. (Bb) { I e II (a 2)
 III e IV (a 2)

Tb. I, II e III (a 3)

Tu.

Tr.

Gc.

Ar. I, Ar. II e Pf. (a 3)
p sempre

V. I div. { arco
 pizz.

V. II div. { arco
 pizz.

Ve. div. { arco
 pizz.

Ve. div. { arco
 pizz.

Cb. pizz.

BANDE N° 3

BANDE N° 2

Ex. 2: Jorge Antunes - *Catastrophe Ultra-Violette* (No. 169).



*pendereckiana de clusters é convite constante à lei do menor esforço (...). Também não queremos dizer que a música de Penderecki é trivial, pois o mestre esculpe genialmente seu material sonoro, levando às últimas conseqüências o seu tratamento. É justamente por isto que queremos apenas dizer que a música de Penderecki é "música de Penderecki". É claro que deve seguir os ditames, notações, técnica e estilo de Penderecki todo aquele que quiser fazer "música de Penderecki".*¹⁵

Em sua obra *Catastrophe Ultra-Violette* (1974), para coro masculino, orquestra e três fitas magnéticas, Antunes se utiliza de uma vasta gama de recursos texturais e timbrísticos numa verdadeira "alquimia" sonora. Particularmente interessante do ponto de vista da manipulação de diferentes processos texturais é o trecho correspondente ao N.º.169 da partitura (Ex. 2).

Este trecho apresenta:

- a) Contraponto modal (no estilo de Pérotin) a duas vozes para coro masculino.

- b) *Clusters* nas madeiras, metais e cordas.

- c) "Módulo" de repetição contínua nas harpas e no piano cuja função é estática.

- d) Reprodução simultânea de duas fitas magnéticas previamente gravadas.

Um estudo mais detalhado do trecho acima referido revela a utilização de critérios claramente definidos na escolha de notas e timbres constituintes de cada um desses subcomplexos texturais, a partir de relações complementares que o compositor denomina como "campo de segundas".¹⁶

Mais recentemente encontramos alguns dos recursos técnicos da escola polonesa utilizados no ballet *Hayastán* (1990) para orquestra, de Ricardo Tacuchian. No quinto movimento dessa obra (*Diáspora*) o compositor utiliza-se do "contraponto aleatório", mostrando conhecer a técnica desenvolvida por Lutoslawski, exposta anteriormente¹⁷. Assim, no trecho que citamos abaixo, as três flautas executam fragmentos melódicos de extensões diferentes, delimitadas por um *ritornello*. O efeito resultante é portanto diferente a cada repetição (Ex. 3).

Ex. 3: Ricardo Tacuchian - *Hayastán*, V (*Diáspora*). Flautas 1, 2 e 3 somente (N.º. 27).



A escola polonesa deixou uma contribuição para a história da música ocidental cujo valor não deve ser subestimado. Mais do que as inovações que trouxe em nível de exploração instrumental e de suas implicações no tocante à reformulação dos conceitos de técnica e *performance* (nem sempre vistas com bons olhos pelos intérpretes); mais do que a contribuição legada à grafia musical; enfim, mais do que tudo isso, ela merece crédito por ter tratado o fenômeno sonoro em si de maneira *sui generis*, só encontrando paralelo nas músicas concreta e eletrônica que se desenvolviam aproximadamente na mesma época. Pode-se dizer que, em maior ou menor grau, todas as obras mencionadas neste ensaio caracterizam-se pela superação da escrita por partes ou vozes e pela subordinação dos elementos estruturais – melodia, harmonia e ritmo – à organização textural.¹⁸ Neste sentido, estes elementos não podem nesta música ser tomados hierarquicamente, mas como partes integrantes de um “campo sonoro”, como explicita Koellreutter:

(...) *Com a composição de campos desaparece gradativamente o que se praticou até então como composição de vozes. A estética relativista, base da composição musical contemporânea, não considera, em princípio, alturas e intervalos absolutos, mas graduações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade; de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudanças de andamento, de tendências enfim. Na composição de campos, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de graduações e tendências encontra-se entre o preciso e o impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos depende, principalmente, do equilíbrio das relações entre ordem e desordem, entre as camadas de pontos, linhas, grupos e complexos sonoros e entre os graus de adensamento e rarefação.*¹⁹

Se ao final do milênio nenhuma das correntes estéticas dominantes no século XX afirmou-se definitivamente como um novo paradigma para a arte

da composição musical, as conquistas da escola polonesa permanecem vivas como possibilidades tanto no domínio da técnica como no da atitude estética frente ao material sonoro. No panorama da música brasileira há, no entanto, ainda muito o que se investigar a respeito do legado de compositores como Lutoslawski, Penderecki, Górecki e de outros poloneses cuja obra teve menor repercussão em nosso país. Este ensaio procurou dar uma pequena contribuição, demonstrando alguns dos elementos da estética desses compositores e, ainda, como algumas de suas idéias foram absorvidas e adaptadas à linguagem pessoal de determinados compositores brasileiros.

Referências Bibliográficas

- ANTUNES**, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília, Sistrum, 1989.
- BODMAN RAE**, Charles. *The Music of Lutoslawski*. London, Omnibus Press 1999.
- JACOBSON**, Bernard. *A Polish Renaissance*. London, Phaidon, 1996.
- KACZYNSKY**, Tadeusz. *Conversations with Lutoslawski*. London, Chester Music, 1972.
- KOELLREUTTER**, H.J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre, Movimento, 1987.
- _____. *Terminologia de uma nova estética da música*. São Paulo, Movimento, 1990.
- LUCAS**, Marcos Vieira. *Textura na Música do Século XX*. Tese de Mestrado. UFRJ, 1994.
- NEVES**, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981.
- PAZ**, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- POCIEJ**, Bodhan. Penderecki, in: S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 1980.
- THOMAS**, Adrian. The Music of Henryk Gorecki: The First Decade, in: *Contact*, N° 27, Autumn, 1983.
- _____. A Pole Apart: The Music of Henryk Mikolaj Górecki since 1965, in *Contact* N° 28, Autumn 1984.
- VARGAS**, Andras Balint. *Lutoslawski Profile*. London, Chester Music, 1976.

Notas

1 Andras Balint Vargas, *Lutoslawski Profile*, p. 47-48.

2 Nos restringiremos neste ensaio a uma abordagem da produção destes três compositores cuja contribuição consideramos ter sido mais significativa para a música brasileira. Num enfoque mais abrangente, não poderíamos deixar de mencionar também os nomes de: Bacewicz, Haubstock-Ramati, Dobrowolski, Serocki, Kotonski, Baird, Schaeffer, Kilar, Rudzinski, Krause, Sikorski e Meyer entre outros.

3 O realismo socialista teve suas seqüelas no Brasil, pois a essa época alguns compositores do Grupo Música Viva eram afiliados ao Partido Comunista Brasileiro. Claudio Santoro, cuja linguagem musical por volta de 1947 já tendia à simplificação, participou do Congresso de Praga de 1948, após o qual definiria uma postura mais abertamente nacionalista. A posição de Santoro, embora não tendo sido aceita por todos os seus compamheiros, acabou por levar à dissolução do Grupo Música Viva.

4 Em 1939, Lutoslawski, então um oficial cadete responsável por operações de rádio em Cracóvia, tornou-se combatente ativo e foi capturado pelos alemães. Após oito dias conseguiu escapar enquanto era conduzido pelos nazistas a um campo de concentração e teve que caminhar a pé por cerca de 400 km de volta a Varsóvia.

5 Uma exceção foi a transcrição do *Capricho N° 24* de Paganini feita por Lutoslawski, que mais tarde veio a se chamar *Variações sobre um tema de Paganini*.

6 A esse respeito é emocionante o depoimento de Górecki sobre uma visita que fez quando criança a um campo de concentração: “Lembro-me que quando tinha doze anos fomos com a escola visitar Auschwitz. Tive a sensação de que os barracões ainda estavam quentes. As passagens de pedestre – essa imagem nunca me deixou – a passagens eram feitas de ossos humanos jogados no chão como cascalho. Nós eramos ainda meninos – como andar por sobre isso? Nós andávamos por sobre ossos humanos.”(Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance*, p. 171)

7 Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance*. p. 123.

8 Andras Balint Vargas, *Lutoslawski Profile*, p. 15.

9 Tadeusz Kaczynski, *Conversations with Witold Lutoslawski*, p. 3.

10 Em dois artigos sobre a música de Henryk Górecki, publicados em 1983 e 1984 no periódico de música contemporânea *Contact* (ver bibliografia), o compositor e musicólogo inglês Adrian Thomas chamou a atenção para o crescente reconhecimento do compositor polonês no Ocidente.

11 José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, p. 145.

12 Em seu trabalho: *Introdução a uma Estética do Impreciso e do*

Paradoxal, Koellreutter utiliza-se de trechos de obras de Penderecki para ilustrar conceitos como: “adensamento”, “cluster”, “densidade”, “faixa sonora” (*Anáklasis*) e “notação aproximada” (*Dimensões do tempo e do silêncio*).

13 José Maria Neves, op. cit, p. 187.

14 Esta última característica foi utilizada por Penderecki pela primeira vez em *Polymorphia* (1961), onde o compositor termina com cadência sobre o acorde perfeito de dó maior. Dois anos depois o compositor terminaria seu *Stabat Mater* (1963) em um acorde de ré maior. Finalmente, esta última obra é incorporada posteriormente na *Paixão Segundo São Lucas* (1965-66) que termina com um acorde de mi maior. Seria a terminação em cadência no acorde perfeito de si maior em *Amem* (1975) de Almeida Prado uma referência à seqüência de acordes desenvolvida por Penderecki?

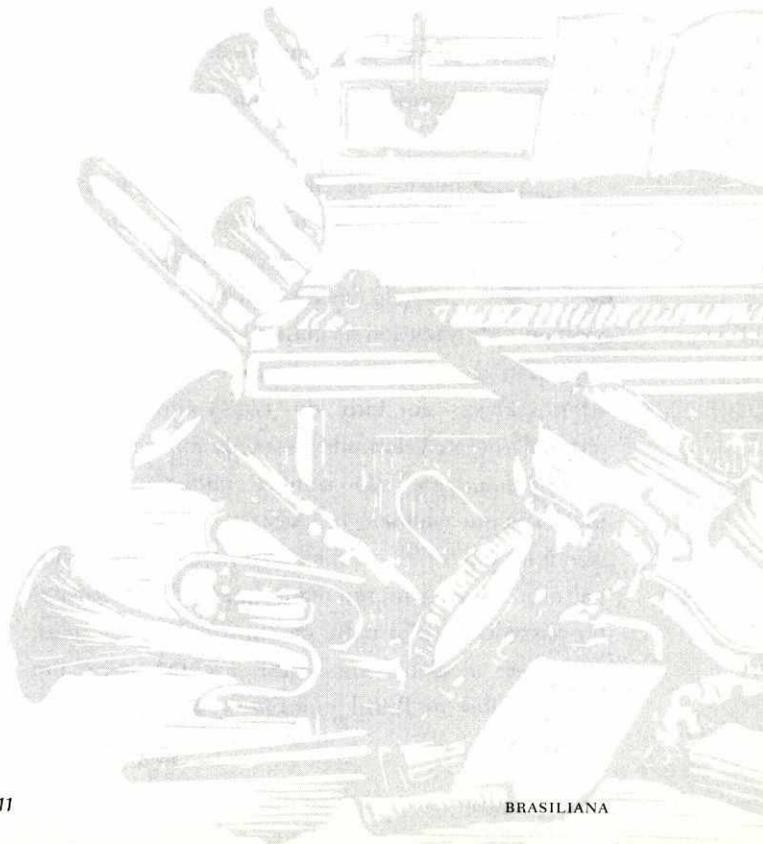
15 Jorge Antunes, *Notação na Música Contemporânea*, p. 47.

16 É do autor a seguinte explicação: “Damos o nome de campo de segundas de uma nota ‘x’, ao conjunto de notas (elas próprias ou suas oitavas ou suas enarmonias) que formam relação intervalar de segunda maior ou menor com a nota ‘x’”. (Ibid, p.139.)

17 Em depoimento informal dado ao autor deste ensaio, Tacuchian revela ter conhecido a técnica através do estudo da *Sinfonia N° 2* (1965-7) de Lutoslawski.

18 A discussão mais aprofundada do papel da textura na música contemporânea é o objeto de nossa tese mestrado: *Textura na música do século XX – UFRJ* 1994.

19 H.J. Koellreutter, *Terminologia de uma nova estética da música*, p. 25.



A música de Sigismund Neukomm na Bibliothèque Nationale de France



JOSÉ MARIA NEVES

A Seção de Música (localizada na Rue de Louvois) da Biblioteca Nacional da França guarda, no acervo anteriormente pertencente à Biblioteca do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, uma grande coleção de manuscritos e de impressos novecentistas de obras de Sigismund Neukomm (1778-1858), que foi músico da casa do príncipe Talleyrand e viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821. Guarda igualmente o catálogo manuscrito copiado pelo irmão do compositor. Este conjunto permite visão de conjunto da enorme produção deste Neukomm (por volta de 1.824 peças), que situa-se no exato ponto de transição do classicismo vienense (ele foi discípulo de Michael e de Joseph Haydn) para o romantismo germânico. Novo catálogo da obra de Neukomm, a ser divulgado brevemente, permitirá conhecer a localização (biblioteca ou arquivo) e a forma de preservação (manuscrito ou impresso) da obra do grande compositor.

A música de Sigismund Neukomm não ocupa ainda o lugar que merece na história da criação musical, como exemplo dos mais significativos daquele momento de transição do classicismo vienense para a expressão já verdadeiramente romântica. É isto se deve, talvez, ao fato do compositor não ser particularmente valorizado por nenhuma das histórias da música, que são sempre *nacionais*. Ele é praticamente ignorado na Áustria, país no qual ele veio à luz em 1778, e a história da música na França não abre espaço para seu nome, apesar do compositor ter passado a maior parte de sua vida naquele país, onde veio a falecer em 1858¹. Ele tem sorte um pouco melhor no Brasil, e os cinco anos passados no

Rio de Janeiro – 1816 a 1821 – acabam por ter peso relativamente grande, por ter sido ele artista realmente destacável na corte de Dom João VI.

Poucos compositores de seu tempo viveram história pessoal como a sua, e ela pode ser acompanhada com razoável segurança porque o próprio compositor deixou registro de suas aventuras em uma interessante *Esquise biographique de Sigismund Neukomm écrite par lui même*, editada pouco depois de seu falecimento no *Journal de la Maîtrise* (Paris, 1859). Em suas trinta páginas, fica-se sabendo de seus estudos iniciais com o organista Weissaner e com Michael Haydn, organista e mestre de capela da catedral de sua Salzburg natal; do início de suas atividades de organista na capela da



Universidade, quando tinha 16 anos; da ida para Viena, em 1799, para estudar com Joseph Haydn a parte estética da arte; dos estudos de filosofia e de matemática na universidade, assim como de suas atividades de ensino de canto e de piano, para ganhar a vida (ou, como diz na autobiografia usando um latinório que talvez fosse habitual em seu tempo, *propter panem lucrandum*). No texto autobiográfico e na datação das obras, fica-se sabendo sobre as infundáveis viagens que levaram o compositor pelo mundo afora: Rússia entre 1804 e 1808 (São Petersburgo, Moscou, Alioshkina), volta a Viena, França (desde 1809, sobretudo em Montbéliard, Paris e Nantes), Rio de Janeiro (entre 1816 e 1821), novamente França (Paris, Valençay, Surêne, Marseille), Itália (Roma, Florença, Nápoles, de março a agosto de 1826), novamente França (Paris, Hyères, Lyon, com estadas cada vez mais freqüentes e longas na Inglaterra e na Escócia a partir de 1829², Alemanha (Berlim, Bonn, Heidelberg, Karlsruhe, Guebwiller, em 1836), Holanda (1837), e de novo passagens pela Inglaterra e Alemanha, Suíça (Lausanne, Berna, Thun, Lucerna, entre 1840 e 1841). O próprio compositor dá conta do objetivo destas viagens: compor, assistir a estréias de obras

A Biblioteca Nacional francesa abriga fantástica quantidade de obras do catálogo Neukomm.

suas e atuar como organista de concerto, muitas vezes em concertos cuja renda era destinada a instituições de caridade. Na primeira estadia na França, seu local de residência e de trabalho era a casa do príncipe Talleyrand, que foi um dos personagens mais poderosos e interessantes de seu tempo, e que o levou em muitas de suas viagens políticas, inclusive ao Congresso de Viena, durante o qual

Neukomm dirigiu seu *Te Deum em memória de Luiz XVI*.³

O aprendizado com os dois irmãos Haydn deu-lhe notável domínio da técnica composicional, que se completava com extraordinária capacidade de trabalho. O compositor afirma em sua autobiografia: “meu pai me habituou a nunca perder um minuto sequer”. Isto explica a fantástica quantidade de obras de seu catálogo, grande parte conservadas em coleção que acabou por ficar na Bibliothèque Nationale de France⁴, mas que, ao sabor das viagens, ficou dispersa em mais de vinte arquivos e bibliotecas da Alemanha, Suíça, Bélgica, República Tcheca, Áustria, República Eslovaca e Rússia (para citar apenas lugares onde podem ser localizados não cópias de obras dele, mas manuscritos autógrafos).

Em data não definível, o compositor começou a



realizar catálogo⁵ minucioso de suas obras compostas entre janeiro de 1804 e novembro de 1853 (foram ignoradas por ele as obras com data anterior a 1804, sem que fique claro se o compositor as esqueceu – há grande quantidade de omissões no período coberto pelo catálogo – ou decidiu-se por apagá-las da memória). O autógrafo deste catálogo está desaparecido, mas a Bibliothèque Nationale de France conserva uma cópia dele realizada por Anton Neukomm, irmão do compositor e também ele músico. Segundo consta do testamento do compositor, ele pretendia que este catálogo fosse editado e remetido para pessoas e instituições das cidades onde ele havia exercido atividades musicais.

O catálogo copiado por Anton Neukomm registra o total de 1.265 itens. O copista faz constar, entretanto, que à data do falecimento do compositor existiriam 1.780 obras dele, e uma nota de rodapé informa que a obra de Neukomm chegaria a cerca de 2.000 títulos⁶. Corresponderia isto à realidade? Teria ele produção tão vasta? Que características teria sua técnica composicional, para permitir produção tão vultuosa? Não se pode ter ainda uma visão global da obra de Neukomm, pois não foi ainda examinada a totalidade de sua produção. Por outro lado, o catálogo manuscrito apresenta muitas omissões não corrigidas pelo copista (embora em alguns momentos ele acrescente dados, lembrando que foram esquecidos por seu irmão compositor), o que significa que a quantidade de obras é notavelmente superior à quantidade registrada por Sigismund Neukomm.

Entre março e junho de 2000, dediquei todo meu tempo a examinar os registros de manuscritos e de impressos de obras do compositor na grande biblioteca parisiense, assim como os registros de manuscritos pertencentes a outros arquivos e bibliotecas da Europa, de modo a possibilitar visão mais completa da produção de Neukomm (duas versões impressas do catálogo anteriormente citado apenas o reproduzem, sem nenhuma crítica e complementação). O produto deste trabalho⁷ é um novo catálogo, certamente ainda incompleto, mas que dá melhor visão de conjunto da produção do compositor. Por este novo catálogo, podem-se ter as seguintes informações:

a) Total de itens no catálogo manuscrito de Sigismund Neukomm	1.265
b) Itens do catálogo que não contêm títulos de obras	3
c) Itens contendo duas obras musicais	16
d) Itens desdobrados em diversas obras (conjunto de lieder e similares)	234
e) Total de obras registradas no catálogo manuscrito	1.512
f) Total de obras não registradas no catálogo manuscrito	312
g) Total de obras de Sigismund Neukomm	1.824

Deste fantástico conjunto de obras, podem-se destacar alguns elementos particularmente característicos. Em primeiro lugar, vê-se que os anos passados no Brasil foram muito produtivos. É fato bastante curioso que esta fase abre-se e fecha-se com moldura musical de total paralelismo. Quando prepara-se para partir para o Brasil, a 1 de março de 1816, o compositor escreve *Les adieux de Neukomm a ses amis, lors de son départ pour le Brésil*, e a 7 de abril de 1821, no momento de voltar para a Europa, ele escreve *Les adieux de Neukomm a ses amis de Rio de Janeiro*.

O compositor iria registrar de maneira bastante minuciosa quase toda a sua produção brasileira, com 44 peças nominalmente citadas no catálogo manuscrito e outras 27 mencionadas em outras fontes. Deste total de 71 obras de particular interesse para a música brasileira, 63 trazem a cidade do Rio de Janeiro como local de composição, enquanto seis indicam explicitamente terem sido compostas durante a viagem (coincidentemente, três para o percurso Brest-Rio de Janeiro e três outras para o percurso de retorno) e uma única obra foi composta em Pernambuco (parada durante a viagem de retorno à Europa). Este conjunto de obras representa admiravelmente as direções tomadas pelo compositor em seu trabalho, abrangendo peças para grande conjunto vocal-instrumental (como a *Missa pro die Acclamationis Joannis VI*, que usa cinco solistas,



D. João VI: homenageado na *Missa pro die Acclamationis Joannis VI, de Neukomm*.

grande coro e grande orquestra), para orquestra, para banda de música, para variados grupos de câmara, para voz e piano e para piano. A coletânea de *Modinhas Portuguesas* de Joaquim Manoel da Câmara, que foram anotadas e receberam acompanhamento de *pianoforte* por Neukomm, constituem-se em documento de f u n d a m e n t a l importância para o estudo da música brasileira de salão dos

primeiros decênios do século XIX.

Ele realizou também o arranjo orquestral de 6 *Valsas* de autoria de Dom Pedro I, às quais acrescentou os *Trios* de costume (o manuscrito desta obra não foi ainda localizado) e *Sur une petite valse de Son Altesse Royale le Prince Don Pedro* escreveu uma *Fantaisie* orquestral. Da obra orquestral, destaque-se ainda a *Ouverture caractéristique Le Héros* (1816), a *Grande Symphonie Héroïque* (1817) e a *Symphonie à grand orchestre* (1820) e as três *Ouvertures à grand orchestre* (1817, 1819 e 1821). Na música de câmara de maior dimensão, destaque-se a *Sonate pour pianoforte* e a *Sonate pour pianoforte avec accompagnement de violon* (ambas 1819) e, no que concerne à música mais ligeira, o excelente *Amor brasileiro* (que o próprio compositor designa como *capriçe pour le pianoforte sur un lundu brésilien* e a fantasia *L'Amoureux* para flauta e piano (que registra à perfeição o gênero popular de salão da época e, por ter sido dedicado *ao Sr. e à Sra. Langsdorff* – ele era o ministro plenipotenciário russo junto à Corte do Rio de Janeiro – talvez informe que aqueles dois dinamos da sociedade culta carioca de então fossem também bons músicos).

A hegemonia de Marcos Portugal deve ter prejudicado sua carreira de músico da Corte, mesmo que não o tenha impedido de compor muito. A grande quantidade de obras religiosas compostas no Brasil

parece indicar que teria havido algum espaço para sua música nas solenidades da Corte ou nas celebrações de algumas irmandades. No que se refere à sua produção para as grandes ocasiões, merece especial destaque a *Missa pro die Acclamationis Joannis VI*, para a qual foi composta uma grande abertura sinfônica denominada *L'allegresse publique*, obras que foram certamente executadas na Capela Real na manhã de 6 de fevereiro de 1818, quando finalmente Dom João assumia suas funções reais (uma vez que respondia pelo governo, em nome de Dona Maria I, desde a segunda metade dos anos 80 e era formalmente príncipe-regente desde 1799).

Mesmo que o lugar de maior destaque coubesse a Marcos Portugal, a atividade de Neukomm ficou registrada por historiadores e viajantes que nem sempre sabiam escrever seu nome: Jean-Baptiste Debret⁹ (que diz que o estilo de Marcos Portugal era *mesquin*) o chama de Newcom e Adrien Balbi¹⁰ o menciona como sendo *l'allemand Neucomen*. Não se sabe se Neukomm dedicou-se também no Brasil a suas atividades habituais de concertista, tocando pianoforte ou órgão, como o fazia em suas viagens através da Europa. A autobiografia de Neukomm menciona suas atividades pedagógicas no Brasil, como professor do príncipe real (Neukomm diz que este tratava da música *en prince*, o que não é levar muito a sério as qualidades do discípulo) e das princesas, informa a existência de uma jovem

aluna de talento excepcional (não indica seu nome, mas diz que a fazia trabalhar o dia inteiro), comenta a grande quantidade de professores que anunciavam suas aulas a preços ínfimos (Neukomm não quis entrar nesta engrenagem e diz mesmo que o preço cobrado por estes professores correspondia bem ao ínfimo conhecimento musical deles), não se refere a Francisco Manoel da Silva (que, entretanto, em carta a Carlos Gomes, diz ter sido



Francisco Manoel da Silva, dito discípulo, não é mencionado na autobiografia de Neukomm.



discípulo de Neukomm e relata como este ensinava o contraponto).

Não é fácil tentar um panorama geral da obra de Neukomm pela descrição dos gêneros musicais ou dos recursos sonoros empregados, porque o próprio compositor dificulta a empreitada na atribuição de títulos ou subtítulos às obras e, às vezes, na descrição de sua função. Em razão disto, as categorias criadas pelo compositor (ou as que derivam delas, como no caso da distribuição de gêneros na edição do catálogo por Rudolph Angermüller), há indecisões de escolha que fazem com que, por exemplo, em um determinado conjunto de obras para coro baseadas em textos religiosos em latim e construídas em forma de cânon, algumas sejam definidas como música religiosa e outras como cânon; dúvida muito semelhante pode ocorrer na enorme quantidade de obras destinadas a voz solista com acompanhamento instrumental, que ora pode ser vista como *lied* (ou *ária*), ora pode ser definida como música religiosa (se o texto é tirado de livro da Bíblia, da liturgia ou de poema de fundo religioso). Como se pode ver, tanto Neukomm como seu principal divulgador misturam critérios diferentes de classificação, e esta mistura é a principal causa de dificuldade classificatória. Se em um momento o ponto de partida ora é a forma (abertura, sinfonia, concerto, missa, cânon, *lied*), ora a estrutura sonora (coro, cravo, grupos vocais, conjuntos instrumentais, orquestra), ora o caráter (religioso, dramático), ora a funcionalidade (teoria) ou a maneira como aparece a contribuição pessoal do compositor a partir de obra alheia (acréscimo de instrumentos ou arranjo), ocorrerão fatalmente superposições ou imprecisões que só análise detalhada do conjunto da obra e aplicação de princípios classificatórios coerentes poderão sanar. Mesmo tomando em conta esta problemática, vale a pena desenhar quadro sinóptico do conjunto da obra, para que se possa ter visão minimamente abrangente das quantidades de peças por categorias e subcategorias. É preciso que se fique atento, entretanto, para o fato de que o lançamento quantitativo está sendo feito por títulos e que algumas estruturas musicais (como as missas, as sinfonias ou as obras dramáticas, para citar apenas três exemplos)

são muito mais desenvolvidas que outras e resultam em obras de maiores dimensões (havendo nuances mesmo dentro de algumas destas formas, fazendo com que, entre as missas, algumas sejam painéis enormes e outras, peças de desenvolvimento muito menor).

Aberturas orquestrais diversas	5
Obras para banda de música <i>(ver também marchas, não incluídas aqui)</i>	7
Cânones diversos	124
<i>(não exaustivo, existindo música religiosa em forma de cânon)</i>	
Cantatas <i>(não exaustiva, existindo cantatas religiosas)</i>	7
Concertos	2
Estudos <i>(para vozes ou instrumentos)</i>	10
Fantasia	7
Hino patriótico	1
Lieder	300
<i>(com piano ou com orquestra, ver também música religiosa)</i>	
Marchas <i>(piano, orquestra ou banda)</i>	26
Missas <i>(Ordinário e Próprio, inclusive os Requiem)</i>	52
Música de câmara: diversos	8
Música de câmara: duos	14
Música de câmara: trio	1
Música de câmara: quartetos diversos	4
Música de câmara: quintetos diversos	8
Música de câmara: septetos diversos	3
Música de câmara: octetos diversos	3
Música de câmara: nonetos diversos	2
Música dramática	13
Música para coro <i>(não exaustivo, ver também música religiosa para coro)</i>	52
Música para instrumento solista <i>(harpa, flauta ou órgão)</i>	5
Música religiosa <i>(não exaustivo, ver também cânones e lieder)</i>	927
Música sinfônica <i>(não exaustivo, ver também aberturas e sinfonias)</i>	3
Música vocal: duetos	35
Música vocal: tercetos	7
Música vocal: quartetos	18
Órgão <i>(e órgão e piano)</i>	37
Piano	36
Música para ilustrar princípios teóricos	9
Textos teóricos	3
Arranjos e adaptações de músicas de outros compositores	52



Dois dos itens detalhados na página ao lado, merecem especial destaque: aquele relativo à música para ilustração de teoria e o relativo aos arranjos e adaptações. Neukomm deixou nove peças destinadas ao estudo de questões teóricas, voltados particularmente ao estudo da harmonia e do baixo cifrado e ao do contraponto e do cânon (série de peças que ilustram os procedimentos composicionais e as diversas espécies de cânon), além de um *Método elementar de órgão*. Mas o trabalho mais curioso nesta área é, certamente, um álbum no qual o compositor propõe seqüências de modulações destinadas a comprovar a perfeita eficácia do processo de afinação de órgãos e pianos preconizado por Schreiber.

No que se refere aos arranjos e adaptações de obras de outros compositores, é fundamental a remissão ao esboço autobiográfico deixado por Neukomm, no qual ele diz que muitas obras fundamentais do repertório camerístico, orquestral e coral-sinfônico não podem ser executadas com a freqüência desejável em razão da impossibilidade de serem reunidas as agrupações instrumentais indispensáveis. Destaque-se que o compositor agia assim com relação à sua própria obra, produzindo muitas transcrições para piano de obras escritas originalmente para orquestra ou para banda ou, ao contrário, propondo versões aumentadas de peças originalmente pensadas para conjuntos menores (por exemplo, algumas das missas escritas para vozes e órgão tiveram, pouco depois, partes orquestrais escritas, a serem utilizadas em cerimônias realizadas em *grands vaisseaux* (grandes navos ou grandes igrejas), para retomar expressão muito usada pelo compositor. Dentro desta mesma visão um pouco barroquizante, na qual os meios sonoros (ou o timbre) têm significação menor que os demais parâmetros do musical, e para permitir que obras-primas dos grandes mestres pudessem ser ouvidas de modo ao menos aproximado, Neukomm deixará uma quantidade razoável de transcrições, que podem ser agrupadas em categorias diferenciadas. Os autores presentes nesta série de transcrições são Palestrina, Bach, Haendel, Haydn, Hummel, Mozart e Beethoven, e, no Brasil, Joaquim Manoel da Câmara e Dom Pedro I.

No caso dos europeus, trata-se sobretudo de

transmitir a música com meios mais acessíveis, transcrevendo obras camerísticas complexas (quartetos ou quintetos, por exemplo) e obras sinfônicas para piano ou para piano a quatro mãos. Há também os casos interessantíssimos de cantatas e oratórios (como os oratórios *Israel no Egito* e *Judas Machabeus* de Haendel, certas *Missas* e *A criação* de Haydn, ou o *Requiem* de Mozart, para citar alguns exemplos) que são transcritos para órgão e harmônio (ou órgão e piano), de maneira tal que a totalidade da parte vocal fica confiada a um dos instrumentos e a redução orquestral ao outro (o que permitiria algum contato com o essencial das obras, mesmo com ausência de coro). Ele deixará uma coleção de *Modinhas portuguesas* de Joaquim Manoel da Câmara, para as quais fará transcrição, propondo acompanhamento pianístico para quase todas. Esta coletânea representa registro etnomusicológico importantíssimo – se a expressão puder ser utilizada neste contexto –, trazendo até nós uma prática musical que não teria sido conservada sem o arranjo que dela fez Neukomm. Para a música de Dom Pedro I (6 *Valsas*), ele fará, como se disse anteriormente, versão orquestral (com acréscimo de *Trios*) de peças que o imperador destinou inicialmente ao piano¹¹, utilizando uma delas (*par ordre* – ou por ordem, de encomenda – do Imperador) como tema para uma *Fantaisie à grand orchestre* datada de 6 de novembro de 1816.

A grande quantidade de peças camerísticas e de músicas destinadas à voz (não apenas *lieder*, mas também obras de cunho camerístico) representam um aporte da maior importância para o conhecimento das práticas de música de salão na primeira metade do século XIX, sobretudo no que se refere ao Brasil. De fato, uma das grandes lacunas da música brasileira do período colonial e da primeira metade do século XIX – e que as pesquisas musicológicas não parecem poder resolver – é a da

D. Pedro I: Valsas orquestradas por Neukomm





música instrumental de salão. De fato, os intérpretes interessados rondam continuamente os musicólogos, na esperança de descoberta que mude esta situação. A obra de câmara de Neukomm permite aproximação com relação a este repertório e pode indicar que tipo de música teria sido executada também nos salões brasileiros, na época em que o compositor residiu no Rio de Janeiro.

É preciso que se informe, ainda, que nem todas as obras citadas no catálogo manuscrito acima citado estão disponíveis nos arquivos musicais, assim como não estão necessariamente disponíveis aquelas conhecidas através de outras fontes (como o *Esboço autobiográfico*). A situação presente, tomando em conta a grande coleção da Bibliothèque Nationale de France (antes denominada Biblioteca Nacional de Paris) e os registros presentes no RISM (Repertoire International des Sources Musicales) – outras obras podendo ser reveladas em buscas futuras – é:

Obras referenciadas mas não localizadas	764
Obras conhecidas através de autógrafo ou de cópia manuscrita	837
Obras conhecidas através de manuscrito e de impresso do século XIX	121
Obras das quais se conhece exclusivamente fonte impressa do século XIX	102

À guisa de conclusão, deve-se observar que no conjunto da obra de Sigismund Neukomm aparece com frequência a idéia de reelaboração, tratada de duas formas diferentes. Em regra geral, o compositor retoma obras, modifica-as (para aumento do contingente instrumental ou, ao contrário, para propor redução), mas guarda os títulos originais, estabelecendo no catálogo manuscrito a referência à obra original: redução pianística, instrumentos acrescentados para determinada missa, etc. Mas há casos, dentre os quais a *Missa Solemnis pro die Acclamationis Joannis VI* ou *Missa N° 4* é o exemplo mais claro, de reelaboração que guarda menor relação com a peça que lhe deu origem (no caso, a *Missa sub titulo Sancti Floriani* ou *Missa N° 1*). Em realidade, a *Missa São Floriano* é peça ágil, que usa o texto do

Ordinário de modo fluente e quase sem repetição, resultando em um *Gloria* praticamente ininterrupto e sem necessidade de grandes mudanças de andamentos. Para a *Missa N° 4*, entretanto, dada a sua função específica e à necessidade de produzir obra de maior brilho (e dentro da tradição de criar, sobretudo no *Gloria* e no *Credo*, movimentos contrastantes que valorizem cada passo do texto e permitam a composição de árias, duos, trios e quartetos), são realizados os necessários desdobramentos do texto litúrgico, fazendo com que a singela proposta inicial (perfeitamente reconhecível no *Kyrie* e em outros momentos da obra) apareça como extraordinário painel musical, dentro da melhor tradição da *missa solene* do barroco e do classicismo.

Notas

1 É comum, nos dicionários e nas enciclopédias francesas, a afirmação de que o compositor é bastante valorizado nos países germânicos, enquanto na França ele é visto como criador de segunda ordem.

2 Neukomm viveu na Inglaterra entre novembro de 1830 e junho de 1833, guardando ali seu lugar de músico da casa do príncipe Talleyrand, então embaixador do Rei Louis-Philippe junto à Corte de Saint James.

3 As *Memórias* do Príncipe Talleyrand fazem diversos registros ao *Te Deum* que o embaixador de Luiz XVIII fez cantar na catedral de Viena em memória de Luiz XVI, na presença de todos os monarcas e embaixadores participantes do Congresso de Viena, aí aparecendo também cópia da carta do príncipe ao rei, solicitando a graça da Legião de Honra para três artistas que abrilhantaram particularmente o evento. Feito cavaleiro, Neukomm usará sempre este título, inclusive na assinatura de todas as obras compostas posteriormente. Neukomm já tinha vivido outro momento de glória, pelas mãos do príncipe Talleyrand, quando o *Te Deum pro pace* foi executado na catedral de Notre Dame, em presença de toda a Corte, para a entrada solene de Luiz XVIII em Paris, por ocasião da restauração do reino, em 1814.

4 O espólio do compositor ficou sob a guarda de seu irmão e, depois, de seu sobrinho Edmond Neukomm – crítico musical e musicógrafo de obra vasta –, que fez doação da coleção à Biblioteca do Conservatório Nacional de Música (para que a obra não seja “condenada ao esquecimento” e encontre “um asilo seguro”),

passando ao acervo da Seção de Música da Biblioteca Nacional de Paris quando este incorporou as coleções do Conservatório e da Ópera. No ato da doação, passaram à Biblioteca do Conservatório boa quantidade de manuscritos de obras inéditas de J. Haydn, pertencentes a Neukomm.

5 *Catalogue des compositions dans l'ordre chronologique du Chevalier Sigismond Neukomm*, manuscrito em dois volumes. No testamento do compositor, consta : "Deixo ao encargo de meu irmão fazer imprimir cuidadosamente em tipos móveis e em trezentos exemplares o catálogo de minhas obras, que comecei em Viena no mês de janeiro de 1804. [...] Os exemplares desta obra serão distribuídos como uma lembrança minha a todos os meus amigos na Alemanha, França, Inglaterra, Escócia e Irlanda, assim como às sociedades em todos os países que deram-me a honra de colocar meu nome como membro. Meu irmão enviará também – livres de pagamento – exemplares deste catálogo às bibliotecas públicas de todos os países e lugares nos quais estive." O desejo expresso no testamento não chegou a ser cumprido.

6 Além da enorme quantidade de obras com indicação clara de autoria, o RISM registra sete peças para banda de música atribuídas ao compositor.

7 A revisão do catálogo de obras de Neukomm e estudos sobre sua presença na música carioca do segundo decênio do século XIX serão objeto de trabalho de fôlego, que deverá estar pronto para difusão em julho de 2001.

8 Algumas destas obras podem repetir peças registradas no catálogo, aparecendo com outros nomes. Somente estudo mais detalhado poderá dar conta de repetições mais que possíveis. Aqui estão também sete peças para banda atribuídas a Neukomm (ver RISM).

9 *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris : 1834-1839.

10 *Essai statistique sur le Royaume de Portugal*. Paris, s.d.

11 A partitura orquestral desta obra, citada detalhadamente no catálogo manuscrito com data de 16 de novembro de 1816, não foi ainda localizada.

12 É possível que ocorram neste item repetições de obras registradas junto aos manuscritos e que tenham sido editadas com nome variado, o que resultaria em diminuição da quantidade total das obras de Neukomm.



Assine Brasileira

e garanta o recebimento das três edições anuais
da revista da Academia Brasileira de Música
(valor da assinatura: R\$ 20,00)

Utilize o cupom anexado nesta edição ou entre em contato
pelo telefone: (21) 205.3879 ou pelo e-mail abmusica@abmusica.org.br

Tacuchian, Sistema-T e Pós-Modernidade



GUSTAVO LANDIM SOFFIATI

Nos últimos dez anos, boa parte da obra de Ricardo Tacuchian foi escrita em cima de um conceito teórico que ele chamou de Sistema-T. Na realidade, trata-se de um sistema de controle de alturas. Segundo o compositor, esta técnica atende aos preceitos da pós-modernidade. Estes dois temas, Sistema-T¹ e Pós-Modernidade², vêm sendo a preocupação do maestro, em inúmeros textos e apresentações no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa. Esta entrevista, concedida pelo maestro Ricardo Tacuchian em janeiro de 1999, procura aclarar suas idéias sobre os dois conceitos.

O sistema-T não seria algo muito fechado (como foi o dodecafonismo de Schönberg, por exemplo) para ser aplicado à tão descompromissada pós-modernidade?

Ricardo Tacuchian: O sistema-T em si é, na realidade, o aproveitamento de várias idéias que já tinham ocorrido antes, no século XX. A única novidade que ele possui é que eu consegui integrar diferentes correntes num sistema único, orgânico, articulado. Com ele, você pode agir dentro de um comportamento desde Hindemith até Schönberg – para citar opostos. O mérito do sistema não está nas suas propostas, na sua estrutura, na sua organização porque ele é um aproveitamento, mas está na capacidade de integrar diferentes comportamentos. Então o sistema-T é, antes de tudo, um sistema aberto. Você pode dizer que o sistema de Schönberg é um sistema fechado, porque no dodecafonismo é claro que se têm muitas saídas mas, trabalhando com ele, eu só sou dodecafonista.

Se o sistema-T fosse um sistema fechado, seria

inadequado como uma expressão da pós-modernidade. Mas ao contrário de todas as demais técnicas do século XX, o Sistema-T é uma proposta absolutamente aberta. Considero minha proposta – não por eu ser o autor – a que encerra a maior possibilidade expressiva. Provavelmente, você está usando a palavra sistema dentro de um conceito, digamos assim, mais filosófico e eu dentro de um conceito mais do uso corrente.

O sistema-T é uma coleção de nove sons. E esses sons podem ser organizados em forma de escala e em forma de série. Bem, só aí eu já tenho um universo incrível, já superei a polaridade escalar/serial. Dentro da escala eu posso trabalhar com o centro tonal, que pode ser a primeira nota e pode ser qualquer uma das outras oito notas – veja o grau de abertura! Eu posso trabalhar escalarmente sem ter nenhuma hierarquia de grau tonal, sem ter uma tônica – é uma outra possibilidade. E, o que é mais incrível, dependendo da minha necessidade expressiva, na hora em que eu estou compondo uma música, se eu quero dar um clima mais antigo, dentro da escala T, posso extrair

QUARTETO DE CORDAS no. 3 "BELLAGIO"

String Quartet no.3, "Bellagio"

MAESTOSO \downarrow ca 56 - I - Ricardo Tacuchian
(Villa Serbelloni, Bellagio, Lago di Como, 2000)

The score is for a string quartet in 3/4 time, marked MAESTOSO. It consists of two systems of music. The first system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The second system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The second system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp).

O mérito do sistema-T não está na escala de nove sons e sim na proposta de integração de todos os sistemas de controle de altura surgidos no século XX.

uma escala de sete sons que é a escala do modo maior ou do modo menor (todas as escalas modais estão contidas dentro da escala T). Então você veja que eu transito da tonalidade, do modalismo, do cromatismo, de uma escala com ou sem tônica... até uma série... Coisas assim tão opostas e, no entanto, tenho um elemento unificador que é aquela coleção de nove classes de alturas.

O mérito do sistema-T não está no fato de eu ter inventado uma escala de nove sons. Isso não é uma grande contribuição. Vários compositores já criaram escalas (Messiaen, por exemplo, propôs várias escalas novas). O Sistema-T é uma proposta de integração de todos os sistemas de controle de altura

surgidos no século XX.

Escolhi o nome sistema porque – apesar desta palavra, à primeira vista, sem uma análise mais profunda, indicar uma coisa fechada –, ao mesmo tempo que eu queria fazer uma síntese de todas as correntes do século XX (na música de concerto), queria também dar a esse material um mínimo de organicidade, senão ficaria muito caótico, viraria uma colcha de retalhos. Em determinado momento eu faria dó maior, num outro momento *clusters*, ruídos.

E aí, estaria caindo na vanguarda de novo...?

Ricardo Tacuchian: É. Aí isso seria muito pior, não seria nada. Nem tradição, nem vanguarda. Porque ora



sou uma coisa, ora outra... Seria muito incoerente. Então, acho que o mérito do sistema-T está justamente nisso: numa abertura que me propicia oscilar entre diferentes estilos, mas mantendo um mínimo de unidade e organicidade...

Não há uma confusão entre descompromisso e pós-moderno, já que estar sob este rótulo pressupõe uma forma de compromisso?

Ricardo Tacuchian : Eu prefiro considerar o pós-moderno não como uma estética, mas como um comportamento estético. Quando digo que sigo uma estética, estou assumindo um compromisso. O que é uma estética? Uma estética é uma sucessão de normas. E aí você diz: “mas no seu artigo você traça doze parâmetros” [do perfil pós-moderno em música]. Mas, na verdade, eles são opções para se entender o pós-moderno, não camisas-de-força.

Todos os criadores que estão inseridos dentro de uma estética têm um compromisso em comum, embora cada um tenha sua própria personalidade. Com o pós-moderno isso não acontece. E eu cito dois outros compositores, além de mim, como exemplos, na música brasileira, do pós-moderno: o Almeida Prado e o Gilberto Mendes. Esses dois compositores...

O Gilberto Mendes atuou na vanguarda, não?

Ricardo Tacuchian: Ele passou pela vanguarda. Caracterizo como vanguarda uma permanente postura pelo novo. É uma absoluta política de ruptura com a tradição. Eu defino a vanguarda desta maneira.

No pós-moderno todo artista procura o novo porque o artista é, por natureza, um criador, não um repetidor. Mas essa aflição de, a cada segundo, a cada milímetro eu ter um signo novo, isso deixa de existir

como existia na vanguarda – esse é o primeiro conceito para o pós-moderno. O outro, um corolário deste, é que eu não rompi com a tradição. Eu parti da tradição e estou avançando com novas idéias, com novas proposições. Então, isso é o que caracteriza o que eu chamo de pós-moderno. Muita gente critica essa sigla: “mas pós-moderno é apenas uma etiqueta”.

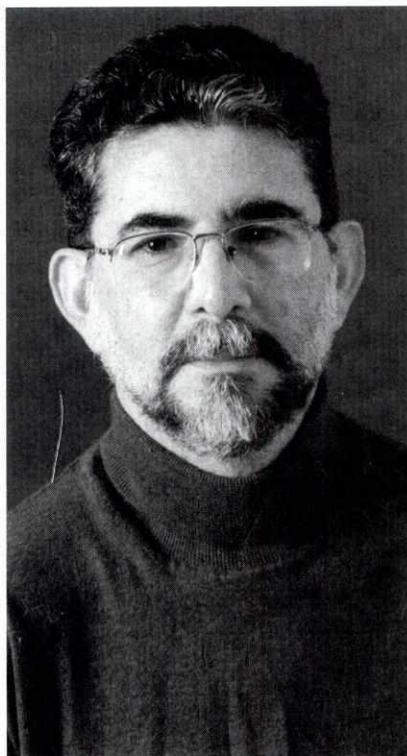
Eu posso até, no futuro, não gostar mais desse nome e passar a usar outro. É que eu não encontrei um nome melhor. Porque as pessoas criticam o nome, a palavra pós-moderno; cada um que fala do pós-moderno, fala dele de uma maneira diferente.

Quer dizer, o pós-moderno não se assume enquanto tal porque quer se mostrar descompromissado com qualquer coisa e não sob um rótulo.

Ricardo Tacuchian: Exatamente. Porque pós-moderno é apenas um nome que cada um usa para distinguir um boi de outro... É apenas para dar nome aos bois que a gente está escolhendo um nome, na falta de outro melhor. O importante não é discutir o nome, mas o conceito. A questão

não é etimológica nem fonética, mas semântica.

Há pessoas que não usam a expressão pós-moderno, mas neo-barroco. Eu pessoalmente não gosto do nome neo-barroco, porque quando você usa o prefixo neo, está implicando que houve uma revisitação ao passado (neoclássico...). Faço uma diferença entre o que é uma revisitação ao passado; posso usar elementos do passado, da tradição porque, como eu disse, não sendo mais um vanguardista (como fui), não estou mais negando a tradição, mas também não estou revisitando essa tradição para reelaborar e fazer alguma coisa nova. Eu estou partindo da tradição e procurando novos caminhos, quando, por exemplo, trago para a música de



“Tacuchian: “É equivocada a postura do compositor que afirma ser uma continuação de Villa-Lobos.”



concerto os sons das megalópoles, das grandes cidades – isso é um caminho novo na música contemporânea, um caminho absolutamente novo. O Villa-Lobos usou o choro que não é rural, é da cidade, mas de sua periferia; eu diria, mais suburbano que urbano. Eu procuro o som mais moderno, do *pop*, do rock, dos *shopping-centers* e misturo isso com minhas raízes, que não posso negar – faço isso inconscientemente. Sei que, ainda hoje, existe compositor que afirma ser uma continuação de Villa-Lobos. Posso, no máximo, respeitar esta postura, mas considero-a totalmente equivocada.

A minha tese é que as megalópoles hoje estão perdendo a sua nacionalidade, se tornando universais. Isso pode até, nostálgicamente, parecer triste, mas é uma realidade. Se você entra num *shopping* no Rio de Janeiro, em Paris, em Nova Iorque, não sabe em que país está. Mesmo porque se você entrar num *shopping-center* do Rio, vai encontrar pessoas falando várias línguas – claro que o português será predominante – a música de fundo é a mesma, os produtos são os mesmos (por causa da globalização), as marcas – você não fica surpreso com nada –, a maneira de cobrar no caixa é exatamente a mesma... Os problemas das grandes cidades, tudo a mesma coisa: seis horas da tarde tem engarrafamento, há poluição urbana, violência urbana, tem gueto, tem tudo. Então qual é a diferença?

A diferença ocorre quando você vai a uma cidade pequena; esta sim é a autêntica cidade brasileira ou é a autêntica cidade francesa (no campo, fora de Paris) – ali você tem todas aquelas idiossincrasias que pertencem àquele povo, à cultura daquele povo; na grande cidade, não.

A minha versão de pós-moderno é a expressão estética da grande cidade. Mas, você veja, o Almeida Prado e o Gilberto Mendes são completamente diferentes entre si e de mim. Eles seguem, de certa maneira, esses princípios gerais mas, na hora da música propriamente dita, enquanto objeto musical, a linguagem varia muito: eu sou mais urbano; o Gilberto Mendes é mais, digamos, cinematográfico; o Almeida Prado mais místico – são formas diferentes de pós-modernidade. Mas, de qualquer maneira, nós não rejeitamos o uso de um dó maior de vez em

quando, não estamos com uma postura intransigentemente experimental – experimentamos sim, mas isso não é nosso norte – e procuramos uma nova modernidade.

Porque aquela modernidade que caracterizou o século XX é a modernidade das vanguardas, da iconoclastia, da derrubada de velhas tradições. A gente não está a fim de derrubar nada, só quer é continuar esse barco que é a história da humanidade. E, naturalmente, nos adaptando às novas realidades do próximo século que está se aproximando. Por isso é que eu disse que o pós-moderno é mais uma postura estética do que uma estética em si. Eu diria que ele é uma síntese. E é também uma superação das polaridades. Quando falo de superação de polaridades, estou dizendo que não tenho compromisso com essa ou aquela polaridade, já que superei ambas. No início do século, Schönberg falava em superação das dissonâncias. Agora, nós falamos na superação de outras polaridades que sempre regeram a música ocidental.

Não entra mais em minhas discussões, como ocorria, no passado, na música brasileira, a questão de se fazer uma música universal ou nacional. Eu não tenho o menor interesse, a menor preocupação de participar desses debates. Isso é coisa da época do Mário de Andrade, do Villa-Lobos, do Getúlio Vargas, do Koellreutter quando era jovem, do Camargo Guarnieri (quando escreveu a *Carta Aberta*). Na época de Mário, esta discussão foi muito importante, quanto à afirmação de uma nacionalidade. Alguns compositores ainda persistem com este tipo de preocupação. Mas os tempos mudaram muito.

Para Koellreutter, o critério de valor de uma obra de arte depende dos elementos novos que ela apresenta. Não penso exatamente da mesma forma, embora reconheça a importância do signo novo numa obra de arte. Uma obra pode ser absolutamente original e não valer nada, porque apesar do signo novo ser dominante, ele, em si, não é um parâmetro suficiente para justificar o valor da obra.

Reconheço que este terreno de nossa discussão é muito movediço. E como eu coloquei em cima de minhas reflexões um rótulo muito discutível (pós-



modernismo não é um conceito homogêneo, cada um tem o seu)...

E, inclusive, se discute uma diferença entre pós-modernismo e pós-modernidade.

Ricardo Tacuchian : Bom, isso aí é, de repente, uma afetação de linguagem, mas eu até admito a diferença. Talvez pós-modernidade seja o nome mais próprio. Alguns autores falam que não acreditam que exista uma coisa nova chamada pós-moderno, mas sim a última fase do modernismo, que está se modificando; os conceitos estão, ainda, um pouco confusos. Eu li um artigo de

Rouanet, muito interessante, onde ele expressa esta tese. Ele nega que haja uma coisa substancialmente diferente, que mereça ter um nome especial, porque estaríamos vivendo a terceira fase ou a terceira onda do capitalismo.

Dentro dessa linha de pensamento, a modernidade seria uma expressão do capitalismo que tem três fases: uma nacional, uma imperialista e uma planetária ou globalizada que é a atual. O capitalismo está tendo, com a globalização, suas últimas possibilidades de organização social. Só depois que houvesse uma modificação muito significativa da sociedade, surgiria, também, uma expressão artística inteiramente nova. Segundo Rouanet, se o capitalismo ainda existe, a modernidade continua, embora ambos transmutados em novas formas.

Vejo, em relação a mim mesmo, e a outros compositores também, que a cabeça que eu tenho hoje, quando sento numa mesa ou em frente a um teclado para fazer música, é muito diferente daquela que eu tinha nos anos 70. E o resultado sonoro, o resultado final da música que eu faço também é diferente da música que eu fazia nos anos 70. Agora, se o que eu faço hoje é uma continuação natural do que eu fiz no passado ou se é uma coisa inteiramente



Hindemith e Schoenberg (pág. ao lado): comportamentos opostos que o sistema-T possibilita integrar.

nova, isso é realmente passível de discussão. A música que faço hoje é completamente diferente da música extremamente experimental que ainda na Europa alguns compositores insistem em fazer. Esta música “vanguardista” de hoje me soa um pouco... acadêmica.

A preocupação que tenho com o público, eu não tinha nos anos 70, quando minha postura era muito mais elitista. Eu fazia um arte para um clube fechado e que poucas pessoas tinham condições de entender. A minha preocupação era muito maior com meu colega e com o crítico. Hoje, eu não me preocupo com um nem com o

outro, mas com o meu público.

Mas o senhor ainda tem um público específico...

Ricardo Tacuchian : Disso é que eu ia falar... Ainda que meu público seja reduzido, porque... aí é uma questão de opção. Muita gente pensa que o público escolhe seu artista. Não: isso pode até ocorrer, mas é basicamente o artista quem escolhe seu público. Eu faço música para um determinado público. Com esse meu público que não é de cinco milhões mas, de repente, de 300 pessoas – não me importa –, estou cumprindo uma função social, já que há pelo menos 300 pessoas que pensam esteticamente como eu. Se eu fizer uma música de vanguarda, que é uma coisa absolutamente subjetiva, absolutamente pessoal e nova, às vezes, sem nenhum referencial com o mundo que nos cerca, é algo sensacional, do ponto de vista da novidade. Mas, enquanto forma de comunicação e expressão não vai alcançar ninguém, porque é uma música que eu faço para mim e, quando muito para o meu colega que também pensa como eu – é um compositor fazendo música para outro compositor.

No início, você ia ao teatro ou ao museu por ânsia de saber qual era a última novidade, o *dernier cri*. Atualmente o público já está um pouco cansado do



novo pelo novo. Nos Estados Unidos, os concertos de música de vanguarda são apresentados para um público reduzido (30, 40 pessoas), a maior parte das vezes subsidiados por universidades. Os músicos estão fazendo CDs de produção independente, mas não conseguem vender e distribuem entre amigos. Agora, existem grupos de vanguarda que atraem multidões mas, isso depende de um *marketing* em cima do nome que aquele artista já adquiriu. São exceções que confirmam a regra. Se há um *show* de Boulez, com suas obras, certamente será um sucesso, pois se trata de um nome mítico de grande expressão. Stockhausen tem sua própria banda que cobra uma fortuna de cachê por apresentações em que os músicos tocam fantasiados, há uma grande produção cênica, fumaça, gente voando no palco... já é uma coisa para qual a imprensa, por causa do apelo daquele artista, faz uma promoção enorme; existem técnicos de *marketing* que trabalham junto com o grupo; é uma coisa mais imediatista.

Nós estamos vivendo uma época do *marketing*. Esse conceito de *marketing*, de cultura de massas é do século XX. Quem me convence que esse conceito vai levar mais de um século?

O Ferreira Gullar afirma, com uma visão crítica, que nos dias de hoje o que vale é a cultura que está na mídia. Hoje, há artistas especializados em fazer arte com apelo da mídia. Artistas, às vezes até bons, lançam mão disso. A verdadeira arte deveria prescindir disso. O Ferreira Gullar faz essa crítica, ele que foi um grande vanguardista no passado, um baluarte da vanguarda nos anos 60 e que tem, hoje, essa postura contrária à vanguarda. Como eu, que também fui um artista de vanguarda (não radical): minha produção dos anos 70 tem forte tendência experimentalista³. De certo modo, eu também tenho, agora, uma postura crítica em relação à vanguarda,



embora ache que historicamente ela tenha tido uma função importante, de mexer com a gente e dizer “olha, você não pode continuar só nisso”. Hoje eu uso sintaxe da tradição e a sintaxe da vanguarda, da grande cidade e da música popular... em suma, estou procurando superar as polaridades, fazer uma síntese.

Voltando à primeira pergunta: o sistema-T não é uma estética, mas uma técnica que atende a esse comportamento. É uma ferramenta de trabalho – não uma coisa filosófica – que

me permite ter essa postura pós-moderna.

O senhor fala em “superção da polaridade nacional/universal”. Não há na pós-modernidade uma tendência de retorno ao regional, ao provinciano?

Ricardo Tacuchian : Se isso acontecesse, seria um equívoco do compositor. Eu acho que, cada vez mais, uma expressão que é muito regional está se diluindo. O emprego da expressão regional é até admissível para mim, dentro da perspectiva de que o pós-moderno deve trabalhar qualquer elemento, sem discriminação. Mas não como norma.

Eu tenho uma recordação muito forte da minha infância, de curtos períodos em que eu passava quinze, vinte dias de janeiro, fevereiro, época de carnaval com minha avó, em Pureza, São Fidélis, no interior do estado do Rio de Janeiro. Era carro de boi, rio Paraíba (naquela época, não havia a poluição que há hoje) e as manifestações culturais, folclore... Nesta cidade do interior, as pessoas vestiam uma roupa completamente diferente da roupa que se vestia no Rio de Janeiro; falavam palavras que eu nem entendia... – era como se eu estivesse fazendo uma viagem interplanetária. Hoje, no mais longínquo rincão brasileiro, a última novidade que foi lançada por um artista de televisão, na semana seguinte está lá. O regionalismo está desaparecendo. Há uma tendência a recuperá-lo enquanto história, mas



enquanto aproveitamento na música de concerto torna-se cada vez mais raro. Porque você veja o seguinte: qual é o outro pólo da vanguarda? Nos anos 40, 50, 60 foi o nacionalismo. O filósofo, o pensador do nacionalismo musical foi basicamente Mário de Andrade, que chamava muita atenção para o folclore – uma tradição da oralidade, do anonimato, do canto e, fundamentalmente, de uma paisagem rural. Vanguarda/nacionalismo: eis outra polarização superada pelo compositor pós-moderno.

Eu vou lhe dar uma cifra aproximada que já li num catálogo: até 1950/60, 70% da população brasileira moravam no campo e 30%, na cidade. Hoje, essa proporção se inverteu. O Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país urbano. Considerando ainda que, quando você vai a uma fazenda, encontra TV a cabo, computadores, o dono da fazenda de dois em dois anos vai a Nova York; as pessoas mais pobres têm televisão, e começam a falar da mesma maneira que no Rio de Janeiro, com o mesmo sotaque, o mesmo modismo (de repente aparece uma novidade de fala que é imediatamente absorvida lá em Rondônia ou em Pureza).

As manifestações folclóricas hoje já são muito artificiais, porque não acontecem espontaneamente, mas numa determinada data do ano, com uma verba de prefeitura – que chama as pessoas mais velhas, que ainda se lembram de tudo; faz as roupas (às vezes, já não mais autênticas, mas estilizadas). Hoje em dia são muito raras as autênticas manifestações do povo. Qual a diferença dessa cultura do campo (folclórica, do povo) para a cultura da cidade? É que essa cultura do povo sempre vem de baixo para cima e está se tornando cada vez mais rara; e a cultura da cidade vem de cima para baixo, sempre de uma instituição – a mídia, a universidade, o teatro oficial, governamental. Neste caso, o povo simplesmente consome. Na cultura do povo, quem consome é quem produz. De certo modo, o papel do músico pós-moderno é subverter esta realidade, isto é, superar esta polaridade.

De vez em quando, os meios de comunicação de massa descobrem que existe lá no subúrbio do Rio – e eu já frequentei, já conheci isso –, aos sábados, umas reuniões em que o pessoal compra umas

cervejas, alguém leva um violão, outro um pandeiro e fazem uns pagodes com músicas que ninguém conhece. Então, um empresário descobre que isso dá dinheiro e “faz uma lavagem com sabão de coco”, põe uns instrumentos eletrônicos e cria o “pagode para vender disco”. Na verdade, o pagode sempre existiu, era o autêntico; agora é um pagode com mil instrumentos eletrônicos, dançarinas e um erotismo para se ver. Antes, o erotismo existia, não para ser visto mas para participar. Você dançava com aquela ginga, pele com pele, rosto colado etc. Agora, não; você, passivamente, vai ao *show* e assiste. Acho que a exploração do folclore na música de concerto já está muito esgotada, pelo menos como norma. Não tem mais sentido lançar mão de um tema de cego do nordeste. Ainda existe cego no nordeste?

Eu já assisti em um festival de folclore do norte fluminense, a uma apresentação de cavallhada. A cavallhada já não existia há alguns anos mas, algumas pessoas mais velhas do lugar, que a conheciam no passado, receberam uma verba para preparar as roupas e arranjar uns cavalos. Assim, montaram uma cavallhada de última hora... “para inglês ver”.

Então, essa questão do regionalismo sempre vai existir, mas contaminada pela cultura global. Quando eu falo que faço uma música da grande cidade, que é uma megalópole universal, não estou dizendo que perdi minha brasilidade. O compositor que mora em Hong Kong, também uma grande cidade, não faz uma música exatamente igual à minha – o pós-modernismo não é uma coisa fechada. Ele tem muitas faces. Fazer como os nacionalistas faziam, usando elementos folclóricos explícitos ou não, isso eu acho que não tem mais sentido. Camargo Guarnieri já fez isso muito bem, Mignone, Villa-Lobos, Guerra-Peixe e agora não sobrou nada para a gente. Ou o que sobrou é muito pouco e, quando a gente usa o folclore, o faz inconsciente ou circunstancialmente.

Os artistas pós-modernos querem se reaproximar do público. Mas parece continuar havendo uma certa distância entre o artista erudito e o artista popular: o erudito vai continuar sendo erudito e o popular, popular. E mais: o popular nunca vai ser aceito como



erudito (componente), ainda que use vários elementos eruditos em sua música, o que não acontece com o erudito, para quem é mais fácil vir a ser considerado um bom compositor popular.

Ricardo Tacuchian : Eu não nego que, apesar de, a todo momento, falar em superação das polaridades, não reconheça que elas existam. Elas existem, mas você não se preocupa com isso e transita num *continuum*, de um pólo a outro. Eu acho que a música popular é uma coisa e a erudita, outra. Agora, reconheço uma zona cinzenta – isso sempre existiu e hoje mais ainda (até hoje ninguém sabe se Ernesto Nazareth é erudito ou popular).

O conceito de qualidade da música de concerto é difícil de definir, tem elementos de novidade, domínio artesanal da linguagem, permanência com o tempo (e isso você só pode julgar *a posteriori*); uma certa coerência não só dentro da obra em si, mas nas obras que você está fazendo (são parâmetros muito difíceis de serem entendidos). Na música popular, não a do povo, mas a *pop*, feita para vender discos, o critério de qualidade é o número de discos vendidos. Se você faz um sambão, um pagode, um *rap* e vende mais de 50 mil CDs é uma boa música, porque o músico compõe querendo vender discos. E o seu agente vai dar apoio a ele, se ele tiver potencial de venda de disco – esse é o critério básico da música popular comercial. Há outros músicos populares que compõem por prazer e não estão preocupados com o mercado. Mas esses são uma minoria.

Mas há, por exemplo, grupos de pop, rock que utilizam elementos da música erudita e obtêm resultados satisfatórios, mesmo criando composições híbridas.

Ricardo Tacuchian: Essa turma fica na marginalidade e acaba desaparecendo, porque não assume uma identidade. Não quer dizer que eu não ache válido fazer isso: de vez em quando, um desses grupos acaba caindo no gosto, se sobressaindo, mas geralmente esse grupo híbrido não “acontece”, nem “fica” e nem vende disco.

A música comercial basicamente deve vender disco. Com essa afirmativa, não estou excluindo o significado cultural e a importância da música comercial; apenas constato um fato. A música de

concerto não é comercial, mas representa um avançado exercício de expressão e construção e estética que, em raros casos, acaba ficando para a posteridade.

E, na pós-modernidade, há esse objetivo de ficar para a posteridade?

Ricardo Tacuchian: Olha, quando um artista faz a música, ele quer que essa obra tenha um reconhecimento naquele momento, não pensa na posteridade (que, aliás, é um dos critérios de qualidade da obra); se a obra ficar, isso é mais um elemento que confirma a qualidade da obra dele. John Cage trabalhou em cima do acaso, do eventual, do passageiro e dizia fazer uma música para ser consumida agora, não se preocupando mais com a posteridade (que era um pensamento tradicional dos artistas). No final da vida, reformulou isso, admitindo que parte de sua obra ficaria para a posteridade. Não sei se alguma obra minha ficará para a posteridade. Mas não vou mentir dizendo que não aspiro esta permanência no repertório. Quem sabe?

Algumas obras de Ricardo Tacuchian escritas sobre o Sistema-T foram: *Páprica* (violão); *Capoeira* (piano); *Avenida Paulista* (piano); *Evocação a Lorenzo Fernandez* (flauta e violão); *Omaggio a Mignone* (quinteto de sopros e piano); *Natureza Morta* (flauta, clarineta, violino e violoncelo); *Giga Byte* (14 sopros e piano); *Toccata Urbana* (quarteto de madeira, piano e quinteto de cordas); *Hayastan* (orquestra sinfônica); *Terra Aberta* (orquestra sinfônica e soprano) e *Quarteto de Cordas N. 3 “Bellagio”* (partitura reproduzida na abertura deste artigo).

Notas

- 1 **TACUCHIAN**, R. “Fundamentos Teóricos do Sistema-T”. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. 1 (1997): 45-68
- 2 _____. “Música pós-moderna no final do século”. *Pesquisa e Música*. 2 (jun, 1992): 24-31.
- 3 Cf. o CD *Tacuchian/Estruturas*, com selo RioArte Digital, onde são apresentadas seis obras de câmara dos anos 70 do compositor.

Villa-Lobos e os 500 anos do Brasil



MARIA DE LOURDES SEKEFF

O artigo, uma homenagem a Villa-Lobos nos 500 anos do Brasil, traça um paralelo de sua prática composicional com a desenvolvida no universo da pintura. Aborda Villa do pós-romantismo (impressionismo) ao universalismo (abstracionismo), passando pelo nacionalismo (fovismo) e neo-classicismo (classicismo), ressaltando que, a despeito desse painel, Villa-Lobos sempre foi um pouco de tudo todo o tempo.

Se Freud fosse vivo estaria “rolando”, tentando entender os deslocamentos e condensações das síncopas musicais do “desabusado” Villa-Lobos. Não importa que sua relação com a música tenha sido frustrada. Não importa que lhe incomodasse a “razão da sem razão” dos sentidos musicais, ainda assim Freud se curvaria ante Villa, recortando na *Alma Brasileira* a alquimia do racionalismo português, miticidade indígena e magicidade negra, que imantou e moldou a música do mestre.

O Brasil musical, esse pária filho de pai português, mãe tupinambá e “amásia” negra, cresceu largado, sem aconchego. Caberia ao piá Villa-Lobos resolver o nosso complexo de Édipo, legitimando nossa identidade musical nos seus *Choros*, no *Ciclo Brasileiro*, a despeito do português e do ibérico, donos das “verdades” e das “armas”. O branco negou o índio e canibalescamente devorou nossa dimensão psicológica. Com o negro, entretanto, e a despeito das humilhações, emergiria o primeiro impulso para aquilo que Darcy Ribeiro chamou de “civilização brasileira”. Era necessária agora uma revisão psicológica de nossa alma; era necessário resgatar a

sua identidade. E Villa-Lobos o faria. Villa deu o seu recado, historicizou o Brasil musical, simbolizou transformações rítmico-melódicas de nossa cultura, ajudou a organizar nossa sensibilidade, mapeou a tópica do nosso psiquismo racial em estruturas musicais. No seu procedimento alquímico, não rejeitou nada, nem o índio, nem o negro, nem o branco, desenvolvendo um projeto musical do Brasil, esse arquétipo de mistura, esse cadinho de sentimentos que marcam presença em sua literatura.

Em sua análise de Villa-Lobos, Freud (31 anos mais novo que Villa) concluiria que o índio, considerado então animal, e o negro, mercadoria, não tinham direito de fala, mas o conseguiriam na música do mestre Villa, que oxigena a nossa miscigenação e a consciência de nossa história, desnudando a *Alma Brasileira* em três dimensões: musical, histórica e racial. Mesmo porque o nosso diferencial é a miscigenação, nosso valor é a miscigenação, e a música de Villa, diria ainda Freud, “reconhece” psicologicamente falando, essa miscigenação, tematizando nossos caaporas e as imagens de nossa alma que não encontram espaço no plano lógico e racional de nossa consciência. Villa legitima o nosso



psiquismo músico-racial. Cabe ao Brasil de 500 anos, hoje vivendo a “aldeia global” de McLuhan, a tarefa da autenticação.

Baixo, porte viril, olhar brilhante, mordaz, irascível, artista, gozador, como homem Villa-Lobos é uma lenda, surpreendente, desabusada. Como compositor, é um grande vaidoso, genial, “barroco”, gozador, “mistificador”, prestando-se a exageros de endeusamento e repulsa, pois que Villa sempre se divertiu em ser um pouco de tudo. Com uma personalidade forte e contraditória, esse “bicho do mato, anjo maluco ou criança genialíssima”¹, tinha o extraordinário dom de dar o que falar. Por isso Freud abandonaria os seus “preconceitos” musicais e se debruçaria hoje no estudo de Villa, compositor que se pode amar ou odiar, mas nunca ignorar, uma vez que ele nos toma a todos de assalto.

Artista genial e genioso, assentando sua obra na nossa música popular (expressão psicológica de um povo, como costumava dizer), Villa conquistou um lugar ímpar na história da música brasileira. Não foi fora de propósito o ter sido escolhido músico oficial do movimento modernista da Semana de 22, aquela semana de escândalos literários e artísticos, como planejaram os integrantes do grupo (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Sérgio Miliet, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Victor Brecheret, Graça Aranha, entre outros), movimento que promovia a derrubada de Aleijadinho,

de Jeca Tatu, Carlos Gomes, parnasianismo, romantismo, e outros mais. Na Semana o “acontecimento” musical era Villa, cujo espírito inconformista, se por um lado prega o vanguardismo, por outro apresenta, paradoxalmente, um programa de caráter altamente internacional, sóbrio, cadenciado, de influência francesa (*Sonata N°2 para violino e piano, Trio de Cordas N° 2 e 3, Valsa Mística, Camponesa Cantadeira, A Fiandeira, Historietas* (canto e piano) e *Quarteto Simbólico* (flauta, saxofone, celesta, harpa e coro feminino oculto). Todas, obras sem qualquer vislumbre daquela modernidade de que se revestia a Semana. O demolidor Villa-Lobos não fora nada moderno em sua programação!

Para o musicólogo Henry Barraud existem dois Villa-Lobos: o primeiro, o jovem, gênio primitivo, com traços “de Homero caboclo resgatado do fundo da floresta amazônica para os grandes salões parisienses.”² O segundo, o Villa maduro, gênio, civilizado, que rompe com a imagem de “índio inculto”, de selvagem amazônico, abandonando os exageros da percussão e do espetacular.

O Villa jovem é aquele que nos anos 20 desembarca na fina e civilizada Paris, levando o ambiente proustiano da capital francesa a tremer ante aquele “fenômeno cósmico em ebulição”, como dizia dele o musicólogo Marcel Beauvils.³ O esnobismo e o caráter mundano de certo modo neoclássico que vigorava nos salões parisienses após a Primeira



Guerra, ao lado de uma música politonal, dissonante, mas ainda assim sustentada por melodias simples, estruturadas dentro do sistema tonal, de repente foram sacudidos pela música agressiva e exótica de Villa-Lobos. Aliás, esse é o período mais moderno da sua música (de 20 a 29), marcado por experiências e desmesuras que depois desapareceriam. A modernidade de Villa provinha então de duas fontes, da vanguarda internacional, e da disponibilidade do mestre a diferentes aportes.

Sempre dando o que falar, incomodando, desprezando a crítica conservadora e compromissado com uma linguagem que refletisse o seu povo, Villa, músico impulsivo, irregular, inesperado, desconcertante, autodidata, singular, deixa de lado o colonialismo que asfixiava a nossa criatividade desde seus primórdios, rompe com o sabor passadicho do romantismo, e se volta agora para o folclore.

O que encantaria mais Freud no universo villalobiano, provavelmente seria essa sua fase, marcada por uma profusão de cores melódicas, de efeitos sonoros, de riqueza percussiva, harmonia e técnica que enfeitiçavam tudo e todos, muito embora contrastando com momentos musicais impregnados de elementos de facilidade, o que provocou a recusa de alguns especialistas da época.

Compositores como Olivier Messiaen, encantados com o que de melhor havia neste universo de cores "primárias", não escaparam à sua influência. Messiaen chegou a admitir três influências sensíveis em sua obra, a de Claude Debussy, de Heitor Berlioz e Villa-Lobos. Aliás, ele fala dos trabalhos de Villa com admiração, referindo-se particularmente a achados geniais no trabalho de orquestração do mestre.

Villa-Lobos, dissemos, foi um pouco de tudo. Compositor de surpresas e efeitos, de avanços e recuos, ele resumia em sua inquietação visceral a energia do homem contemporâneo, voltado a uma forma integral de comunicação. Tentando equacionar o seu universo musical, embora não haja uma evolução linear na sua produção tal como encontramos em Beethoven por exemplo, ainda assim uma certa incidência de características comuns em sua literatura (emprego de material folclórico, gosto

pela atmosfera brasileira, paixão rítmica, exploração de instrumentos inusitados, simpatia pelo intervalo de quarta, pelos clichês sentimentais, barroquismo desenfreado), permite-nos recortar a sua produção em quatro momentos, cada um com uma correspondência pictórica, muito embora, repetimos, Villa-Lobos tenha sido um pouco de tudo ao mesmo tempo.

Assim, primeiro veio a sua fase pós-romântica, marcada por uma pastosidade melosa e algo acadêmica e por uma fragmentação rítmica, características da época. De gosto impressionista, a influência de Wagner (orquestração), Puccini (linha melódica), Debussy (ambiência), resultam na exploração de uma paleta de cores que nos remete à harmonia integral de Signac. É o período do *Poema Sinfônico Ibemicárabe*, da ópera *Izaht, do Trio N° 2 e 3*, do *Canto do Cisne Negro* (para violino e piano, uma espécie de cantilena impressionista) e outras mais.

Depois teríamos o Villa-Lobos nacionalista. Em termos pictóricos esta é sua fase marcadamente fovista. É a fase do folclore puro, daquele nacionalismo efervescente, combativo, em que a sutil cromaticidade fragmentada de sua escrita anterior é substituída pelos "tons quentes", pelas cores primárias que valorizam os impulsos e sensações vitais do artista. É o período em que Villa se volta para o nosso povo, compondo obras densas, fortes, cheias de cores violentas, numa explosão ufanística de brasilidade, desorientando tudo e todos (*Uirapuru, Amazonas*). Politonal, polirrítmico, selvagem, fazendo uso da cor e da luminosidade (*Dança do Índio Branco, Cielo Brasileiro*), conversando com os sapos cururus, compondo por uma necessidade biológica como dizia, explorando os efeitos colorísticos de uma farta percussão (*Choros*), Villa-Lobos trabalha plasticamente o som, busca soluções não-ortodoxas, apresenta força de invenção e capacidade de pensar uma multiplicidade de elementos superpostos, abandona fórmulas tradicionais, técnicas passadichas, e se volta para nosso povo e nossa cultura.

A exploração das cores musicais nesse universo de pura possibilidade sonora e plástica é adensada pelo recurso do ritmo e dos instrumentos tipicamente brasileiros, quando então o neo-primitivismo de Villa



subverte, desmistificando o colonialismo europeu e projetando nossa música na sua real dimensão de brasilidade. Longe da mesmice de outros compositores da época, e mais próximo das inquietações do pensamento contemporâneo. Daí para a frente o nacionalismo seria o denominador comum de sua produção. E mesmo quando ele se universalizar, não perderá jamais a ligação viva com a terra que tanto ama, como aconteceu com Bartók.

Como Van Gogh, Villa-Lobos trabalha aqui “cores” primárias (*Noneto para coro, conjunto de câmara e percussão*, obra que o aproxima de certas páginas de Milhaud); explora intervalos característicos, superpõe tons e modos diferentes (algumas *Cirandas*), abusa das apojeturas, dos acordes de 13^a, explora o estilo rapsódico, *glissandi*, timbres diferentes, acordes alterados, tudo colaborando para essa explosão de brasilidade que são os seus *Choros*. É o Villa folclorista, nacionalista convicto, expressando o quanto somos intoxicados com a nossa paisagem, como dizia. É assim que desenvolve o uso arbitrário da cor, que subindo de tom ganha maior luminosidade (*Dança do Índio Branco*, do *Ciclo Brasileiro* de 1936).

Depois vem o Villa predominantemente neoclássico, período em que sua literatura adquire nova dimensão, marcada por uma atitude purista, valorização da forma, abandono do volume e da cor viva, à maneira de Reynolds e Gainsborough. A tendência neoclássica que vigorou em certa faixa da produção musical européia e à qual Villa-Lobos aderiu, procurava recuperar procedimentos composicionais “passados”, ou seja, tudo aquilo que tinha um certo aspecto antigo. Essa é a fase que coincide, social e politicamente, com o seu período de aceitação do regime varguista, período em que Bach vai assumir um lugar definido em sua obra, possibilitando-lhe um compromisso entre “a música de caráter nacional, limitada no tempo e no espaço, e a música sem fronteiras e eterna”⁴ do mestre alemão (*Bachianas Brasileiras*).

Por fim temos a fase universalista, quando então Villa faz uso depurado da cor musical, simplificação do idioma, rarefação sonora, uso do essencial e das noções permanentes (*Quarteto N°6*), explora o

sinético e a inconsciência nacional, feliz expressão de Mário de Andrade; faz uso do intervalo de 2^a, de 4^a (*Quarteto das Quartas*, pois que horizontal e verticalmente esse intervalo é aí posto em evidência), e explora a atonalidade (*12^o quarteto*). Villa utiliza amiúde 5^{as}. paralelas no baixo, escalas por tons, liberdade formal, invenção contínua de *ostinatos*, de notas e acordes pedais, blocos sonoros independentes, tonalidade evasiva, e outros recursos mais. O folclore não está presente nessa literatura, mas a nossa brasilidade sim, o nosso psiquismo racial, sim, como diriam os teóricos, musicólogos, estetas, e também Freud. Esse é o período da música de câmara e dos bonitos quartetos, resultando numa obra mais serena e menos marcada por efeitos exteriores. Assim, a despeito do seu eterno barroquismo (pois Villa foi sempre um pouco de tudo todo o tempo, já o dissemos), aqui ele nos remete a obras de Volpi em sua fase abstracionista.

Esse artista dotado, indo do primitivismo do seu folclore ao automatismo nacionalista de sua pintura original, legitima a nossa musicalidade com uma literatura que envolve entre outras obras, as *Cirandas* (1926), *Prole do Bebê 1 e 2*, *Rudepoema* (1926), concertos para piano e orquestra, *Choros* (quando então se afirma o caráter brasileiro de sua produção), *Bachianas Brasileiras*, música coral, quartetos, sinfonias. Por isso Manuel Bandeira dizia que ele era um gênio mesmo, o mais autêntico que já tivemos, se é que algum dia tivemos outro.

Sim, o Brasil musical foi redescoberto por Villa, “compositor que está para a música brasileira como Bach para a música alemã: tudo parece começar com ele”⁵. Sem a formação técnica de um Bartók, Schoenberg ou Stravinsky, o trabalho e criatividade desse mestre formado pela Universidade de Cascadura, apresentando soluções que o conduziria a caminhos emancipadores, semelhantes aos do próprio Stravinsky, Schoenberg e Bartók.

Assim, ele antecipou concepções sonoras pré-concretas, antes de John Cage, como afirmava Gilberto Mendes, além do que foi tropicalista antes do tropicalismo. O seu primitivismo, o ritmo, a superposição de tons e modos diferentes, os choques



politonais entre diferentes naipes da orquestra, aproximam Villa-Lobos de Stravinsky; a prolixidade da escrita, avizinha-o de Milhaud e Schostakovitch, afastando-o da concentração de Webern; o atonalismo (*Quarteto N° 12*) acerca-o de Schoenberg; a exploração que faz do som (o som pelo som), de Varèse; o uso de blocos sonoros independentes, as extravagâncias instrumentais, a tonalidade evasiva, a bitonalidade, a politonalidade, de Charles Ives. E enquanto a sua literatura antecipa os chamados ruídos coloridos da música eletrônica, e as estruturas polifônicas situam-no lado a lado a Bach, a expressividade de sua síncopa, a linha melódica, o emprego de instrumentos brasileiros (puita, matraca, reco-reco, caracaxá), tornam-no estreitamente ligado à nossa música popular. Muito embora para Jorge Coli “não há muito sentido em buscar, na sua obra, elementos de vanguarda que precedem, anunciam ou são contemporâneos de soluções do experimentalismo da época, justamente porque Villa-Lobos nunca se coloca na linha do experimentalismo, mas na necessidade orgânica de cada obra”⁶. Mas, acreditamos que é exatamente essa necessidade orgânica que faz de Villa-Lobos um experimentalista!

Por tudo isso se diz que Villa, esse índio de casaca como o chamava Menotti del Picchia, é um dos grandes acontecimentos dos 500 anos do Brasil. Poucado da decadência e do encerramento do ciclo biológico de criatividade que atinge os artistas em geral, toda a sua produção foi marcada por um certo *pathos* inerente ao seu próprio destino musical. O desconcertante é que em termos de grande público a obra desse “neo-selvagem” continua ignorada, a despeito da força, do valor e do papel que lhe é inerente no cenário brasileiro e mesmo internacional, ressaltando-se algumas como *Bachianas Brasileiras N°5*, outras para violão e outras poucas canções. Cabe assim, nos 500 anos do Brasil, um procedimento inverso, redescobrir Villa-Lobos, resgatando o lugar que é dele, por direito e por mérito, na história da música e do povo brasileiro.

Referências Bibliográficas

- 1 **ANDRADE**, Mário. Música. *Doce Música*. Obras Completas, V. VII, p.162
- 2 **BARRAUD**, Henry, em entrevista a Napoleão Sabóia. “Um Fenômeno Cósmico em Ebulição”, *O Estado de S.Paulo*, ano VII, 28 fev. 1987, p. 4.
- 3 **IBIDEM**
- 4 **FRANÇA**, Eurico Nogueira. “Villa-Lobos”. In: *Maravilhas da Música Universal*, Rio de Janeiro, Globo, 1959, p.419
- 5 **HORTA**, Luiz Paulo. *Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1987, p. 7.
- 6 **COLI**, Jorge. “Mário de Andrade Comenta a Obra de Heitor Villa-Lobos”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 4o. Caderno, 19abril. 1987.

Memória Fotográfica ABM

A partir desta edição, *Brasiliana* estará reproduzindo imagens do acervo da Academia Brasileira de Música



Flagrantes da sessão inaugural da Academia Brasileira de Música, no dia 30 de junho de 1945, no auditório da ABI no Rio de Janeiro (fotos do acervo de Andrade Muricy, doado à ABM):

1 e 2 - Mesa diretora: da esquerda para a direita, Andrade Muricy, João Itiberê da Cunha, um representante não identificado do Gabinete Militar da Presidência da República, Villa-Lobos, outro representante do governo, um participante não identificado, Oscar Lorenzo Fernandez e Luiz Heitor Correa de Azevedo.

3 - Flagrante da platéia.

4 - Na primeira fila: José Siqueira, Antonio Sá Pereira, Iberê de Lemos, Brasílio Itiberê da Cunha e Garcia de Miranda Neto. Na segunda fila: Frutuoso Viana, Eurico Nogueira França e dois participantes não identificados.

Obs.: Caso você reconheça alguma das pessoas não identificadas, por favor nos comunique.

Arnaldo Estrella,

UM DEFENSOR DA MÚSICA BRASILEIRA

Arnaldo Estrella nasceu no Rio de Janeiro em 1908. Formou-se em piano, na classe de Barroso Neto, no então Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ) onde, mais tarde, tornou-se professor. Foi também aluno de Tomás Terán. Militante político na mocidade, muito lutou em defesa da justiça social. Fez brilhante carreira de concertista e de professor, tendo exercido o magistério no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico a convite de Villa-Lobos.

Vários pianistas de prestígio foram seus discípulos, como Luís Medalha, Linda Bustani, Luís Carlos de Moura Castro, Vera Astrachan e Antonio Guedes Barbosa, entre muitos outros. Outra arena de luta deste incansável artista, defensor de nossa música, foi a imprensa, como crítico de música dos jornais *O Globo* e *Última Hora*.

Formando com sua mulher, a violinista Mariuccia Iacovino, Frederick Stephany (viola) e Iberê Gomes Grosso (violoncelo) o Quarteto da Guanabara, ampliou sua folha de serviços em prol da música brasileira. Em duo com Mariuccia fez, ainda, várias *tournées* pelo Brasil, Europa, URSS, China e Angola. Dessa parceria ficaram registrados em disco as

três *Sonatas para Violino e Piano* de Villa-Lobos, em 1967, durante o Festival consagrado ao compositor, promovido pelo Museu Villa-Lobos.

Ele foi o primeiro pianista a gravar uma antologia sonora da música brasileira, com exemplos paradigmáticos de nossos principais compositores para piano. Em LP de 1968 registrou pela primeira vez uma peça de Sigismund Neukomm (*O Amor Brasileiro*, descoberta por Mozart de Araújo), além de obras para piano de Brasília Itiberê, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Barroso Neto, Villa-Lobos, Brasília Itiberê II, Frutuoso Viana, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Luiz Cosme. Essa magnífica panorâmica da música brasileira serviu de exemplo para outras antologias sonoras, gravadas por outros pianistas. Dois anos depois, Arnaldo Estrella trouxe a lume uma nova pesquisa sobre música brasileira em forma de livro: o premiado *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, publicado pelo Museu Villa-Lobos.

Mariuccia Iacovino lembra que a grande preocupação de Estrella era com o respeito ao texto musical. Estava a serviço da música, especialmente na condição de educador. Sempre que possível resolvia questões interpretativas com a presença dos autores, como ocorreu com Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri e Almeida Prado. Foi um intérprete que aliou sua fina sensibilidade de artista e de professor a uma técnica pianística invejável e a uma grande cultura musical.

Estrella participou do antigo quadro de Membros Intérpretes da Academia Brasileira de Música. Faleceu em Petrópolis, em 1980. (*Ricardo Tacuchian*)

Mário Tavares,

TALENTO EM REGÊNCIA E COMPOSIÇÃO

O maestro e compositor Mário Tavares nasceu a 18 de abril de 1928, em Natal (RN), e cresceu em ambiente musical: um de seus irmãos é pianista e outro, violinista. Aos sete anos de idade iniciou seus estudos de celista com Tommaso Babini. O Rio Grande do Norte já oferecera ao Brasil dois excelentes



ARNALDO ESTRELLA

intérpretes: o pianista Oriane de Almeida e o violoncelista Aldo Parisot, muito conhecido nos Estados Unidos como solista e professor. Sem esquecer o compositor Osvaldo de Souza, cujas canções estão no repertório da maioria de nossos cantores.

Em 1944, Mário Tavares transferiu-se para o Recife, pois seu mestre Tommaso Babini se mudara para a capital pernambucana. Em 1947, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde terminou o curso na Escola Nacional de Música, hoje UFRJ. Pouco depois foi contratado pela Orquestra Sinfônica Brasileira e, em 1950, já o vemos como assistente de *spalla*, por designação do maestro Sergei Koussevitsky. Nessa época já se fez conhecer como compositor. Em 1957, foi um dos fundadores da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, com a qual ofereceu como regente alguns memoráveis concertos. Mário se havia aperfeiçoado com o maestro Víctor Tevah e, a partir dessa época, recebeu convites para dirigir as nossas melhores orquestras, inclusive a OSB, onde trabalhara como celista.

O primeiro sucesso como compositor ocorreu em 1959, com o poema sinfônico-coral *Ganguzama*, premiado com o primeiro lugar no concurso para os 40 anos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A obra lhe valeu o diploma do melhor compositor de 1959. No ano seguinte, Mário foi nomeado regente-titular estável da orquestra sinfônica do Theatro Municipal. Consolidava-se assim sua reputação como regente e compositor. Em 1961 esteve em Israel por um mês e no ano seguinte ganhou o Prêmio Nacional do Disco com uma excelente gravação Columbia.

Além de suas atividades regulares à frente da citada orquestra, Mário Tavares se sobressaiu bastante como regente em nível internacional, de tal maneira que sua reputação como maestro, até certo ponto, obscureceu um pouco a fama do compositor. Em 1976, dirigiu oito récitas da ópera *O Chalaça*, de Francisco Mignone, no Rio de Janeiro e fez um programa completo com obras de Villa-Lobos no 8º Festival Interamericano de Música, em Washington, com muito agrado. Em 1983, obteve outro sucesso no Rio, pela primeira audição da ópera *Yerma*, de Villa-Lobos. Aliás convém lembrar que Mário Tavares é o regente que maior número de primeiras audições de obras de compositores brasileiros tem feito.

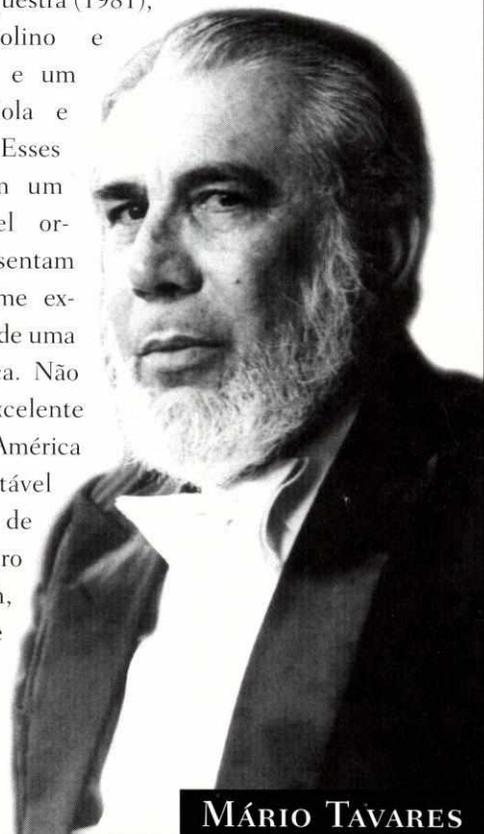
O ilustre maestro potiguar teve também importantes missões culturais na América do Sul, a

ele confiadas pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Dirigiu vários concertos no Chile em 1975 e, em 1983, reorganizou a Orquestra Sinfônica de Lima, Peru. Pelo seu valioso trabalho no Chile, recebeu do governo daquele país a medalha Gabriela Mistral e retribuiu a gentileza ao escrever a *Suite Copihue*, dedicada à Universidade do Chile, onde foi homenageado. Já o Itamaraty ofereceu-lhe, em 1991, a medalha Rio Branco pelos serviços prestados ao Brasil no exterior.

Em 1988 foi eleito para a Academia Brasileira de Música e, no ano seguinte, seu estado natal condecorou-o com a medalha Alberto Maranhão. Em 1996, recebeu o Prêmio Nacional de Música da Funarte como regente. Dois anos depois, aposentava-se, por limite de idade, do cargo de regente titular da orquestra do Theatro Municipal. Ofereceu então inesquecível concerto, quando foi efusivamente homenageado por seus muitos amigos e admiradores.

Aos 72 anos, Mário Tavares continua ansioso por subir ao pódio. Acaba de ter a alegria de ouvir novamente seu excelente *Ganguzama*, em São Paulo, e sua obra como compositor é digna do maior respeito. Além de música de câmara, do bailado *Praiana*, Mário é autor de três importantes concertos: um para celo e orquestra (1981), outro para violino e orquestra (1987) e um terceiro para viola e orquestra (1989). Esses trabalhos formam um verdadeiro painel orquestral e representam toda a sua enorme experiência à frente de uma orquestra sinfônica. Não fosse ele um excelente representante na América Latina da notável escola alemã de regência do maestro Arthur Nikisch, cuja tradição lhe foi transmitida pelo seu mestre Víctor Tevah.

(*Vasco Mariz*)



MÁRIO TAVARES



Educação musical nas escolas

POR CLÓVIS MARQUES

Confinados em iniciativas isoladas desde sua retirada dos currículos oficiais do país, o ensino da música e as iniciativas de musicalização da criança estão readquirindo uma dimensão importante no estado do Rio de Janeiro. As Secretarias de Estado de Cultura e de Educação acabam de aprovar um projeto proposto ao Conselho Estadual de Cultura pelo conselheiro Edino Krieger para a criação de um Programa Permanente de Atividade Musical Escolar nos estabelecimentos públicos de ensino do estado e dos municípios.

A idéia é estimular o interesse, abrir horizontes (e ouvidos) e propor meios, mais do que ensinar a tocar instrumentos ou a cantar – embora as atividades devam passar por essas práticas e possam fornecer esse tipo de treinamento aos alunos que persistirem no interesse. “Não se trata de ensinar música, de saber notas e tocar instrumentos – o que pode vir numa etapa seguinte –, mas de fazer com que as crianças vivenciem a linguagem da música, criem uma atividade musical”, explica Edino Krieger, enfatizando, nos termos do próprio projeto, a importância da música para a formação integral da personalidade humana (e de platéias) e seu poder de integração social. “O fundamental é que a criança se interesse, ela não será nunca obrigada. A idéia é oferecer-lhe esse contato de maneira lúdica, e que ela vá se interessando pela música, por cantar, tocar instrumentos, ficando capacitada a enveredar pela atividade musical, se quiser, ou pelo menos a ser futuramente um ouvinte preparado e um consumidor esclarecido de discos também.”

O projeto, em fase de estruturação, já levou à formação de um Grupo de Trabalho composto de especialistas em educação musical, encarregado de elaborar o programa a ser aplicado por monitores, que por sua vez serão preparados pela Escola de Música

Villa-Lobos e outras instituições de ensino musical, recebendo informações e conhecimentos teóricos, práticos, didáticos e metodológicos. Foi sugerida a criação de uma modalidade de “bolsas de trabalho” para a arregimentação, como monitores, de músicos profissionais e estudantes de música recém-formados ou em vias de formação.

No estabelecimento do programa a ser cumprido, o Grupo de Trabalho deverá ter em mente, segundo o projeto, o “aproveitamento e resgate dos elementos integrantes e formadores de nossa cultura musical”. Em outras palavras, a música mais próxima das comunidades locais como forma de vivenciamento do fazer musical. “O repertório será uma questão fundamental”, avalia Edino Krieger. “Será preciso ter nas mãos o que trabalhar com as crianças, que serão orientadas pelos monitores no sentido de criar seu próprio repertório, buscar tradições das próprias comunidades, trabalhar com a canção folclórica.”

O grupo de trabalho é formado por Cecília Conde, educadora e diretora do Conservatório Brasileiro de Música; Nicolau Martins de Oliveira, maestro e organizador do projeto Do Aço ao Clássico, que desde 1974 está à frente da Banda e de outras iniciativas de musicalização na Fundação Educacional de Volta Redonda; Cecília Horta, educadora musical; Valéria Ribeiro Peixoto, organizadora do projeto de Educação Musical do Instituto Nacional de Música da Funarte; Caíque Botkay, animador cultural e membro do Conselho Estadual de Cultura; José Maria Braga, diretor da Escola de Música Villa-Lobos, do Rio de Janeiro; e Saloméa Gandelman, educadora e ex-diretora da Escola de Música da UNI-Rio. Uma Coordenação Mista Permanente para o gerenciamento do projeto também deverá ser instituída.



VILLA-LOBINHO

O projeto do Conselho Estadual de Cultura contém uma referência a Villa-Lobos e seu pioneirismo no terreno da educação musical. Pois no Rio de Janeiro o Museu Villa-Lobos está ligado nesta área a um projeto que vem dando frutos desde 1986. Foi então que, a convite dos moradores do morro Santa Marta, ao pé da sede da instituição na rua das Palmeiras, em Botafogo, seu diretor, Turíbio Santos, organizou uma escola de música informal na favela, com a participação de estudantes de licenciatura da UNI-Rio.

Mobilizando centenas de crianças e adolescentes da comunidade ao longo desses anos, fosse na igreja, na creche ou no centro cultural, o trabalho teve vários patrocinadores, entre eles a Academia Brasileira de Música, que se empenhou no acompanhamento dos resultados. Recitais eram promovidos periodicamente no Museu, e muitos dos professores e alunos evoluíram para a profissionalização.

Numa segunda etapa, a Fundação Moreira Salles propôs ao Museu uma associação. “O João Salles queria selecionar nove alunos vocacionais”, relata Turíbio Santos, “mas eu achei injusto nos atermos a este número, e propus que premiássemos uma quantidade grande de crianças, promovendo um curso de verão do Museu. Os professores seriam os mesmos do Projeto Dona Marta.” Em janeiro de 2000, foram selecionadas 100 crianças, que passaram a ser preparadas por professores da UNI-Rio, do Museu e de diferentes origens, “de preferência populares”. Nascia então o Projeto Villa-Lobinho, no qual a continuidade do treinamento dos nove alunos da seleção final é assegurada pelos rendimentos de um fundo de R\$ 1 milhão administrado pela Fundação Moreira Salles.

A filosofia da iniciativa é explicada por Turíbio Santos, também professor na UNI-Rio e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir de uma crítica a certa tendência que vigorou no ensino da música no Brasil. “Havia uma falha gravíssima”, diz ele: “Não admitir a relação primordial professor/aluno/instrumento ou professor/aluno/objetivo (composição, etc.), relação que faz com que o produto final seja excelente. Cada vez que esta

relação é submetida a um excesso de matérias, é o mesmo que colocar sete joelhos entre a coxa e o pé. A alternativa que adotamos foi, a partir da relação básica aluno/professor/instrumento, dotar o professor da capacidade de passar o universo musical total para o aluno. O professor tem apenas um joelho na perna, capitalizando todo o universo musical, e através dele passam as outras matérias, o que fascina os alunos e faz com que progridam numa velocidade espantosa.”

MENINOS DO RIO

Villa-Lobos, ainda uma vez, está na fonte de inspiração da Orquestra de Vozes Meninos do Rio, iniciativa das Secretarias Municipais de Educação e de Cultura do Rio de Janeiro dirigida pelo maestro Júlio Moretzsohn. Escorado nos preceitos da atividade e da reflexão teórica de Villa-Lobos, Moretzsohn reúne até 1.200 crianças em ensaios no Sambódromo, em apresentações e num disco já realizado. A idéia central é a fixação de uma consciência musical brasileira, a busca de uma identidade cultural, segundo a proposta villa-lobiana de educação musical através do canto orfeônico nas escolas, com sua força integradora e motivadora.

Semanalmente o orientador do projeto ministra aulas de regência coral para 21 professores da rede municipal de ensino. Esses professores também formam um coral, que é por sua vez ensaiado, recebendo noções de didática, métodos de ensino e exercícios de técnica vocal. Cada professor tem um coral em sua escola, ensaiando semanalmente. O número de crianças em cada coral varia de 20 a 120. Periodicamente as escolas são visitadas por Moretzsohn ou uma de suas assistentes, havendo ainda ensaios setoriais reunindo três ou quatro escolas.

Da mesma forma que nos dois outros projetos – o do governo do estado e o do Museu Villa-Lobos com a Fundação Moreira Salles – o conceito de partir do particular para o geral, da música que corre no sangue e circula na comunidade para os objetivos mais largos – entre eles o fortalecimento da cidadania –, inspira o trabalho de Júlio Moretzsohn. “A singularidade local é a fonte vital da riqueza e da pluralidade da cultura, tão valorizada na pós-modernidade”, frisa ele.

*Projetos
levam
música
para sala
de aula*

Festivais, concertos e encontros

Um sumário

dos principais eventos

da música brasileira

POR IRINEU FRANCO PERPÉTUO

Música antiga, música dos povos indígenas e africanos, música contemporânea: com a chegada da efeméride dos 500 anos, o Brasil defronta-se com seu passado e presente musical, debatendo suas raízes, relendo seu presente e buscando tendências para o futuro em uma série de eventos que tiveram e terão lugar em várias partes do país. Nas próximas páginas, apresentamos um sumário do que foi e será discutido nos principais festivais e encontros de musicologia que ocorreram/ocorrerão no Brasil ao longo do ano em que se celebra o aniversário de nosso descobrimento pelos portugueses.

JUNHO 2000

PERSPECTIVAS DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA Realizado de 6 a 11 de junho no Itaú Cultural, em São Paulo, o evento teve curadoria do compositor José Augusto Mannis. Os consultores foram Benjamin Taubkin e Nelson Ayres, com produção executiva de José Jacinto de Amaral de Cacá Diniz. A programação constou de apresentações ao vivo e debates. De acordo com Mannis, seus critérios ao elaborá-la foram dois: “oferecer ferramentas para aprimorar o desempenho profissional dos músicos nas áreas de produção e promoção; e mostrar uma parte da produção contemporânea, associando música a outras linguagens (danças, multimeios, teatro, etc.), novos meios de expressão (improvisação com dispositivos *live electronics*) e músicas de fronteira (entre jazz, música popular, tradicional e experimental”. Para ele, a música contemporânea deve poder existir em todos os tipos de eventos, e não apenas nos especializados. “Os concertos de música erudita em geral, bem como diversos outros tipos de eventos, deveriam ter também no programa obras atuais. Isso ocorre muito fora daqui. Mas é preciso começar por algum lugar. Antes de querer entrar na casa dos outros, vamos convidar todos para vir à nossa.” Daí a proposta eclética do evento, afirma Mannis: “programando não somente música contemporânea, mas também sons e propostas originais, com dança, teatro, vídeo, multimeios, música popular, música étnica, cinema e instalações, teremos um novo público no evento, e, provavelmente, parte dele voltará para outras apresentações, porque se interessou pelo que viu.”

PROGRAMAÇÃO DE DEBATES

6 de junho MERCADO EDITORIAL – PROGRAMAÇÃO DE ORQUESTRAS Claudia Toni e Roberto Farias *Como as grandes formações têm acesso ao repertório brasileiro para orquestra? Como são feitas as encomendas e como estreitar as relações entre as orquestras e os compositores? O que pode ser feito?*

7 de junho DIREITO AUTORAL – José Carlos Costa Neto *Que sociedade escolher? Como se filiar? Como e onde registrar uma obra? Vale a pena associar-se a sociedades no exterior? Os intérpretes e seus direitos.* • PRODUÇÃO E LEIS DE INCENTIVO À CULTURA – Eduardo Alves, Edson Natale e Leonardo Brant *A produção musical por músicos e produtores. Gerenciamento de projetos de eventos e publicações e captação de recursos.*

8 DE JUNHO COMUNICAÇÃO – Regina Porto, Antonio Gonçalves Filho e Nelson Kunze *Dicas para uma boa divulgação de eventos. O que fazer, quem procurar, como enviar material.* • INTERNET: CONSCIÊNCIA DE REDE E FERRAMENTAS – Regina Branski e Fernando Iazzetta *Como pesquisar na Internet: procura de informações, sites de consulta.*

**500 JAHRE BRASILIEN**

Iniciativa da Escola Superior de Música de Karlsruhe – instituição de ensino alemã dirigida pela pianista brasileira Fany Solter – este festival marcou os 500 anos do descobrimento do Brasil. O subtítulo *Von Cembalo bis Computermusik/ von Cafe bis Caipirinha* (Do cravo à música eletrônica/ Do café à caipirinha) já sugere a linha adotada pela curadoria do evento: traçar um grande painel da produção musical de nosso país. Entre 18 e 25 de junho, o público alemão pôde ouvir programas variados, com palestras e concertos.

PROGRAMAÇÃO

18/06 – Recital do cravista Marcelo Fagerlande. Obras de J.M. Nunes Garcia, Francisco Xavier Bachixa, Carlos Seixas, João de Souza Carvalho, Luis Alvares Pinto e Francisco Xavier Baptista. • *Homenagem a Villa-Lobos*. Ensemble e Solistas da Escola Superior de Música de Karlsruhe, com convidados. Regência Ligia Amadio. Obras: *Choros N°s 1, 2, 4, 5, 7, Sonata e Fantasia Concertante*.

19/06 – Palestra dos compositores Vânia Dantas Leite, Guilherme Bauer Edino Krieger e Ronaldo Miranda. • *Trajetórias*. Alunos e docentes da Escola Superior de Música de Karlsruhe. Obras de Mariza Resende, Cirlei de Holanda, Ronaldo Miranda, Ernani Aguiar, Edino Krieger e Guilherme Bauer.

20/06 – *Canto da Nossa Terra*. Antonio Del Claro, violoncelo, e Araceli Chacon, piano. Obras de Henrique Oswald, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Claudio Santoro, Eunice Catunda, Guerra-Peixe, Mignone e Edino Krieger.

21/06 – USP Sinfonietta. Regência Ronaldo Bologna. Obras de Bach, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Carlos Gomes.

23/06 – Miguel Proença, piano. Obras de Alberto Nepomuceno, Gottschalk, Edino Krieger e Villa-Lobos. • *Vanguarda Brasileira*. – *Música eletroacústica e Nova Música para Teatro*. Obras de Koellreutter, Antonio Jardim, Aylton Escobar e Vânia Dantas Leite.

24/06 – *Seresta*. Obras de Ronaldo Miranda, Aylton Escobar, Edino Krieger, Ronaldo Miranda e Guerra-Peixe. • *Matiné de piano*. Obras de Ronaldo Miranda, Santoro, Widmer, Frutuoso Viana e Almeida Prado.

25/06 – *Finale*. Obras de Villa-Lobos e Tom Rescala. Alunos da Escola Superior de Música de Karlsruhe e convidados brasileiros. • Batucada de samba com alunos de percussão da classe de Isao Nakamura e outros alunos da Escola Superior de Música de Karlsruhe.

IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Realizado pelo Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, entre 21 e 23 de julho, o IV Encontro de Musicologia Histórica teve como tema Música Religiosa na América Portuguesa. Foram apresentadas cinco conferências por autores convidados, nove trabalhos temáticos por autores inscritos e cinco comunicações por autores também inscritos. De acordo com o musicólogo Paulo Castagna, coordenador do evento, nele surgiram várias discussões sobre problemas atuais na pesquisa de música no Brasil, “entre eles, a impropriedade e falta de consistência das designações ‘música colonial brasileira’ ou ‘música brasileira do período colonial’; a importância de um maior contato entre musicólogos históricos e etnomusicólogos; a necessidade de um maior intercâmbio entre a produção musicológica brasileira e portuguesa; a urgência de novas ações ligadas a preservação e acesso à memória musical brasileira, que resultaram, entre outras, na proposta de elaboração de um documento coletivo, para ratificar e dar maior força às conclusões do 3.º Simpósio Latino-Americano de Musicologia, ocorrido em Curitiba, em janeiro do ano passado.”

CONFERÊNCIAS

ANDRÉ GUERRA COTTA – Descobrimientos do Brasil: dos arquivos musicais a outras histórias da música • IVAN MOODY – Gaspar Fernandes e a presença portuguesa na América Espanhola • JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO – A música da Paixão que os portugueses levaram ao Brasil • MARCELO CAMPOS HAZAN – Música e músicos portugueses no Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro • PAULO CASTAGNA – Uma análise documental do Grupo de Mogi das Cruzes

TRABALHOS TEMÁTICOS

ADEILTON BAIRRAL – As quatro Paixões do Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador • ALUFZIO JOSÉ VIEGAS – Alguns informes sobre arquivos de música sacra em Minas Gerais • GLAURA LUCAS – Música religiosa dos negros do rosário na América Portuguesa • JAELSON BITRAN TRINDADE – O samba dos antepassados: religião e música entre escravos • LUCAS ROBATTO – Missa Pastoral para a Noite de Natal (1811) de José Maurício Nunes Garcia: o confronto da corte e da colônia no idílio pastoral • MARIA INÊS GUIMARÃES – Catálogo temático da obra de Lobo de Mesquita • PABLO SOTUYO BLANCO – De Antífonas e outros quebra-cabeças • ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY – O inventário do acervo de Curt Lange da UFMG: contribuições para uma ética da pesquisa de campo em musicologia • SÉRGIO DIAS – Considerações sobre o ambiente cultural setecentista e a música mineira

COMUNICAÇÕES

ANTONIO EDUARDO SANTOS – Um outro olhar em torno do gesto “sonoro” • CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO – Editar José Maurício Nunes Garcia • FABIO VIANNA PERES – Cancioneiros musicais portugueses e quinhentistas • MARILIA LABOISSIERE – Carlos Guastavino, uma voz que fala pela América Latina • ROSEMARIA STAUB DE BARROS ZAGO – Os documentos musicais do compositor Gilberto Mendes



AGOSTO 2000

36.º FESTIVAL MÚSICA NOVA O mais antigo festival de música contemporânea da América Latina, desta vez, correu o sério risco de não acontecer. “Todo ano eu digo que vai ser o último, porque estou muito cansado”, afirma o compositor santista Gilberto Mendes, criador do evento. Depois de 15 anos em São Paulo, o festival, devido à retirada do patrocínio do Itaú Cultural, resolveu voltar às origens, e se concentrar em Santos. “Não quero mais fazer em São Paulo: o festival foi ficando muito grande e escapando do controle, o que é perigoso. Em Santos, sou uma pessoa de um certo prestígio e, mesmo fazendo um evento mais modesto, não há o perigo de o dinheiro falhar”. Embora tenha realizado concertos em master classes em São Paulo (no que denominou de “extensão” do festival), Mendes concentrou mesmo o evento em Santos. Além da continuidade da “conexão flamenga” (ligação próxima com o grupo belga Spectra Ensemble, dirigido pelo brasileiro Álvaro Guimarães), o festival contou ainda com duas atrações estrangeiras: o compositor e regente norte-americano Jack Fortner e alguns solistas russos, que vieram de São Petersburgo. “Em maio deste ano, o Festival da Primavera, em São Petersburgo, comemorou várias efemérides: 300 anos da cidade de São Petersburgo, 55 anos da vitória sobre o nazismo, milênio da cristandade e 500 anos de Descobrimiento do Brasil. Fizemam, então, uma noite brasileira, com obras minhas e de Villa-Lobos. Foi a maior emoção da minha vida”, afirma o compositor.

PROGRAMAÇÃO DE CONCERTOS EM SANTOS – TEATRO BRÁS CUBAS

25/08 – Orquestra Sinfônica Municipal de Santos/Jack Fortner, regente • 26/08 – Spectra Ensemble • 27/08 – Solistas de São Petersburgo • 28/08 – Música de câmara e recital de piano – Antonio Eduardo, Rubens Ricciardi e outros • 29/08 – José Eduardo Martins (piano) • 30/09 – Mireille Gleizes (piano) • 31/08 – A Dança na Música Nova

EXTENSÃO SÃO PAULO – FACULDADE SANTA MARCELINA

21/08 e 24/08 – Master classes com o Spectra Ensemble • 22/08 – Solistas de São Petersburgo • 24/08 – Spectra Ensemble

SET/OUT 2000

BIENAL INTERNACIONAL DE MÚSICA ELETROACÚSTICA DE SÃO PAULO Até o fechamento desta edição, o compositor Flo Menezes, coordenador da BIMESP (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo), ainda não tinha a definição precisa sobre a data do evento. “A probabilidade é que ocorra já, de 30 de setembro a 11 de outubro, com uma programação espetacular, que incluirá a estréia no Brasil de *Gesang der Jüglinge* e de *Hymnen*, de Stockhausen, nas versões originais quadrifônicas”, diz Menezes. “Por ser próximo de Stockhausen, acabo tendo acesso de suas próprias mãos às suas obras.”

OUTUBRO 2000

ENCONTRO INTERNACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA A Escola de Música da UFMG abriga, de 23 a 27 de outubro, o Encontro Internacional de Etnomusicologia: músicas africanas e indígenas em 500 anos de Brasil. O evento pretende reunir em Belo Horizonte uma série de especialistas em música de tradição oral, representantes de sociedades indígenas de Minas Gerais, do Xingu, da Amazônia e das músicas africanas, além da música afro-brasileira, para propiciar a troca de experiências em torno da multiplicidade de fontes musicais existentes nos 500 anos da história do Brasil. Com cinco dias de duração, o encontro prevê sete tipos de atividades: mesas redondas; oficinas-encontros musicais; lançamentos de livros; mostra de vídeos e filmes em etnomusicologia; feira de livros, vídeos, revistas; apresentação de trabalhos em painéis; e painéis livres, abertos a trabalhos realizados fora do circuito acadêmico. “Teremos o privilégio de reunir em mesas redondas e oficinas pesquisadores de diferentes áreas, e músicos – ou ‘musicantes’, nos termos de Gilbert Rouget – participantes das comunidades religiosas negras ou indígenas, diretamente relacionados aos temas tratados”, afirma Rosângela Pereira de Tugny, professora da Escola de Música da UFMG e coordenadora do evento. “O encontro não se propõe a uma mostra ou festival de culturas exóticas, e, portanto, não estão previstos espetáculos dos grupos representantes de povos indígenas, africanos e afro-brasileiros convidados.” Tugny diz que as músicas africanas e indígenas são o tema do encontro porque “algumas tradições africanas e indígenas, a despeito dos traumatismos que lhes acometeram, produzem, com respeito à cultura dos brancos, um impressionante impacto de alteridade, conservando sua força ritual e sua diversidade. Neste sentido, os trabalhos selecionados para o encontro respondem com uma dupla característica: se debruçam sobre tradições que exprimem integralmente esta força e apresentam sobre elas um olhar engajado.”



PROGRAMAÇÃO

23/10 • Mesa redonda – *As músicas de tradições orais no contexto musical de hoje* • Oficinas/encontros musicais – *Sopros da Amazônia* • Mostra de filmes • Painéis, feiras de livros, discos e CDs.

24/10 • Mesa redonda – *O silêncio dos índios na musicalidade brasileira* • Oficinas/encontros – *Yamiy, os espíritos do canto* • Mostra de filmes • Painéis, feiras de livros, discos e CDs.

25/10 • Mesa redonda – *Rota das Músicas Africanas e sua Inserção na Cultura Brasileira* • Oficinas/encontros – *O repertório simbólico dos ritos e os instrumentos rituais* • Mostra de filmes

26/10 • Mesa redonda – *A efervescência e o significado do Congado Mineiro e a Passagem de Milênio* • Oficinas/encontros com os membros das guardas convidadas • Mostra de filmes • Painéis, feiras de livros, discos e CDs

27/10 • Mesa redonda – *Sons e rituais sagrados: a experiência indígena e africana* • Lançamento de livros • Encerramento

Filmes – *La musique à la Cour d'un Roi à Porto Novo*, de Gilbert Rouget • *Documentário sobre os índios Waiwai*, de Ruben Caixeta • *Tikmu'um*, de Miriam Martins • *Accepté/Refusé*, de Vincent Dehoux • *Os sons do Rosário*, de Glaura Lucas

Pesquisadores e músicos convidados – Gilbert Rouget (CNRS, Paris) • Vincent Dehoux (Musée de l'Homme, Paris) • Jean Michel Beaudet (CNRS – Nanterre) • Rafael de Menezes Bastos (Universidade de Santa Catarina) • Angela Lühning (Universidade Federal da Bahia) • Ricardo Pamfílio de Sousa (Grupo de Consultores em Educação Indígena do MEC – área de música) • Miriam Martins (Depto. de Sociologia da PUC-MG) • Claudia Neiva Matos (Universidade Federal Fluminense) • Guilherme Werlang (Universidade de St. Andrews, Escócia)

NOVEMBRO 2000

38.º FESTIVAL VILLA-LOBOS Um dos maiores projetos do maior compositor brasileiro de todos os tempos, a educação musical, é o foco do 38.º Festival Villa-Lobos, que acontece de 13 a 18 de novembro, no Rio de Janeiro. Turíbio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos, lembra que a entidade vem desenvolvendo, desde 1985, inspirada pelos ideais do compositor, o projeto dos Mini-Concertos Didáticos. “Um elenco de 60 garotos é recrutado a cada dois anos para este projeto”, explica Santos. “Eles fazem uma espécie de ‘serviço militar musical’ no museu: nos concertos, eles não apenas se apresentam, como têm de discorrer sobre o que fazem e música em geral.” São garotos tocando e falando de música para garotos. “Não há maneira melhor de penetrar na cabeça de uma criança do que essa”, diz Santos. “Desta maneira, o Museu não chega às crianças simplesmente com a música de Villa-Lobos, mas com as idéias de Villa-Lobos.”

PROGRAMAÇÃO – SALA CECÍLIA MEIRELES

13/11, às 14h30 – Concerto didático com a participação da Orquestra de Cavaquinhos de Cabo Frio

14/11, às 14h30 – Concerto didático com a participação do Coral da Escola Sá Pereira

15/11, às 17h – Concerto didático com a participação do Coro Infantil do Rio de Janeiro/Elza Lakshevitiz, regente

16/11, às 14h30 – Encontro de corais

17/11, às 14h30 – Concerto em homenagem a Villa-Lobos – Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem/Jeruham Sharovsky, regente

18/11, às 20h – Concerto com a Orquestra Pró-Música/Henrique Morelembaum, regente. Participação do madrigal Ars Plena e do violonista Marcos Tardelli

SOLENIIDADE – MUSEU VILLA-LOBOS

17/11, às 11h – Missa em memória de Villa-Lobos, oficiada pelo Padre Carlos Parada. Participação dos alunos de música do Instituto Moreira Salles

JULHO 2001

36.º CONGRESSO MUNDIAL DO ICTM O International Council for Traditional Music (ICTM), entidade acadêmica em relações consultivas formais com a Unesco, realiza, entre 4 e 11 de julho de 2001, na Escola de Música da UFRJ, seu 36.º Congresso. Este tipo de evento tem lugar a cada dois anos, e só ocorreu na América Latina uma vez – em São Paulo, em 1954. Desta feita, é estimada a participação de cerca de 350 pesquisadores de todo o planeta, além de artistas representando diversas tradições musicais. “Será, principalmente, uma grande oportunidade para a participação em congresso internacional dos muitos estudantes brasileiros que se dedicam hoje ao estudo da etnomusicologia e suas disciplinas afins”, afirma o professor doutor Samuel Araújo, da Escola de Música da UFRJ, coordenador da comissão local do evento (o coordenador geral é o doutor Anthony Seeger, ex-diretor da divisão fonográfica da Smithsonian Institution e atual professor da Universidade da Califórnia em Los Angeles). “Muitos nomes exponenciais nesse campo de estudo estarão presentes, como Bruno Nettl (Universidade de Illinois, EUA), Rafael José de Menezes Bastos (UFSC), Gerard Behague (Universidade do Texas, EUA), Hugo Zemp (CNRS, França), Arthur Simon (Alemanha) e o próprio coordenador geral do encontro, Anthony Seeger”, completa Araújo.

Brasilianas

Música do Brasil de ontem e hoje

Traçar um multifacetado painel da produção musical de nosso país. Esta é a meta da série "Música do Brasil – ontem e hoje", que acontece até dezembro no Rio de Janeiro. O projeto, iniciado em 25 de agosto, é uma iniciativa conjunta da Academia Brasileira de Música e da Sala Cecília Meireles, palco onde ocorrem todos os seis concertos programados. A estréia reuniu o Quarteto de Brasília interpretando obras de Guilherme Bauer (*Quarteto de Cordas N° 2*) e Villa-Lobos (*Quarteto de Cordas N° 6*) e o Quinteto D'Elas em repertório Villani-Côrtes (*Caratinguê*), Marisa Rezende (*Cismas para violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano*) e Amaral Vieira (*Fronteiras Opus 297 – Quinteto sobre temas de Alma Mahler*). Em setembro há dois concertos programados. Dia 14, a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Ligia Amadio, traz peças de João Guilherme Ripper (*Abertura Concertante para oboé, corn Inglês e orquestra*), Camargo Guarnieri (*Concertino para piano e orquestra*), Almeida Prado (estréia de *Ore-Jaci-Tatá para violino e orquestra*). Os solistas da noite são Caio Pagano, piano; Constança Almeida Prado, violino; Luiz Carlos Justi, oboé e Francisco Gonçalves, corn Inglês. Dia 28, um programa de música instrumental e cênica com obras de Guerra-Peixe (*Prelúdios Tropicais 1 e 4*), Harry Crowl (*Música para Flávia*), Marisa Rezende (*Ressonâncias*), Tato Taborda, Chico Melo (*Nik Nih, para trombone e percussionista*) e Tim Rescala (*Romance Policial*), com Alain Motard, piano; Mariana Salles, violino; Maria Teresa Madeira, piano; Monique Aragão, piano; David Ganc, sax e flauta; Ronaldo Diamante, contrabaixo; Lulu Pereira, trombone, Oscar Bolão, bateria e Rodolfo Cardoso, percussão. Dia 17 de outubro, o Trio Brasileiro interpreta Francisco Braga e Osvaldo Lacerda; o Quinteto Villa-Lobos acompanhado de Maria Teresa Madeira apresenta peças de Mário Tavares (*Quinteto*), Villa-Lobos (*Quinteto em Forma de Choros*) e Radamés Gnattali (*Sexteto*). Dia 9 de novembro, a OSB, regida por Roberto Duarte com a participação do violonista Fabio Zanon e soprano Claudia Ricitelli, toca Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras N° 5 e Concerto para violão e orquestra*) e Mario Ficarelli (*Sinfonia N° 3*). A série encerra-se em 2 de dezembro com um programa "Do Colonial ao Contemporâneo" a cargo do grupo coral Calíope, de Júlio Moretzsohn.

OSESP inaugura novo Centro de Documentação

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo inaugurou em junho o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho (CDM). O objetivo do centro é disponibilizar informação musical organizada e atualizada e editar obras de compositores brasileiros. O acervo da midiateca tem materiais de orquestra e bibliográfico variados, documentos que digam respeito à OSESP e aos seus membros, hemeroteca, periódicos, CDs, gravações realizadas pela Rádio e TV Cultura, vídeos, etc. Este acervo poderá ser consultado em cabines de som para audição individual, um mini-auditório para pesquisa de imagem ou na área de leitura. A instalação do CDM foi possível graças ao apoio cultural das empresas Giroflex, Aceco e Gradiente. O horário de funcionamento é de de 2ª a 6ª feira, das 14 às 18h30. Consultas também podem ser feitas através do e-mail: documentacao@osesp.art.br.

Concurso SBMC premia cinco compositores

O júri formado por Almeida Prado, Aylton Escobar e Mario Ficarelli indicou os cinco ganhadores do I Concurso Nacional de Composição Sinfonia Cultura – SBMC, uma iniciativa da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea com apoio da rádio Cultura FM de São Paulo. Tiveram obras premiadas os compositores Edson Hiromitsu (*Primavera Tripartida*), Luciano Matias Ribeiro Guimarães (*Estudos Sinfônicos*), Marcos Barroso de Siqueira (*Nove Cromos*), Nilson Ferreira dos Santos (*Sumaúma*) e Vinicius Calvitti (*Sinfonia*). O certame atraiu um total de dezesseis concorrentes. As obras vencedoras serão interpretadas pela orquestra Sinfonia Cultura nos dias 1 e 8 de outubro (dentro da série dominical no SESC Belenzinho). Em fevereiro do ano que vem, as obras serão registradas em CD a ser lançado pelo selo Paulus. A direção da SBMC é formada por Amaral Vieira (presidente), Celso Mojola, Guilherme Bauer e Mario Ficarelli.

~ Agenda de concursos ~

CONCURSO DE PIANO MAGDA TAGLIAFERRO (SP)

Organizado pela Fundação Magda Tagliaferro. Grande Concurso Magda Tagliaferro (até 30 anos) e VIII Concurso Nacional de Piano (de 7 a 19 anos). Inscrições até 20 de outubro. Informações pelo telefone (11) 533-8815.

CONCURSO DE CANTO FRANCISCO MIGNONE (RJ)

Organizado pelo Centro Cultural Francisco Mignone. Acontece entre os dias 12 e 15 de setembro, no auditório do Espaço Cultural Finep (RJ). Iniciativa de Maria Josephina, viúva do compositor.

I CONCURSO NACIONAL DE CANTO BIDU SAYÃO (PA)

Organizado pela São Paulo Imagem Data. Acontece entre os dias 20 a 26 de novembro de 2000, em Belém do Pará. Premiará três vozes femininas e três masculinas. www.bidusayao.com.br

MASTERPRIZE INTERNATIONAL COMPOSING COMPETITION (INGLATERRA)

Concurso internacional de composição organizado pelo Royal College of Music, de Londres, com apoio da BBC, EMI e London Symphony Orchestra. Inscrição até 30 de novembro. www.masterprize.com

I CONCURSO DE PIANO MARIA TERESA MADEIRA (RJ)

Organizado pelo Centro Cultural Musical de Campos entre 6 e 8 de outubro. luis.carneiro@uol.com.br

~ Alemanha ouve ~
música brasileira

Mais uma vez o projeto BMK – *Brasilianische Musik im Konzert* (Música Brasileira em Concerto) apresenta nossa música sinfônica ao público alemão. A série, que acontece regularmente desde 1989, é uma iniciativa do maestro Ricardo Rocha, com apoio da Funarte, Academia Brasileira de Música, embaixada brasileira em Bonn e Ministério das Relações Exteriores da Alemanha. Os concertos este ano acontecem em Hannover (junto à Expo 2000), Bamberg e Munique, nos meses de outubro e novembro.

O Ciclo BMK contará com a participação da Orquestra Sinfônica de Bamberg e a Südwestfälische Philharmonie. Em 8 de outubro, o programa Cem Anos de Música Brasileira apresenta em Hannover obras de Alberto Nepomuceno (*Série Brasileira*), Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras N° 2*), Roberto Victorio (*Suite N° 3 para orquestra*) e Francisco Mignone (*Festa das igrejas*). Dias 23, 24 e 25 de novembro, Bamberg e Munique ouvirão o programa Beethoven-Brasil com obras de Edino Krieger (*Passacalha para o Novo Milênio*), Beethoven (*Romanza e Sinfonia N° 8*), Dawid Korenchandler (Concerto para violino *Genesis*, com Erich Lehninger) e Villa-Lobos (*Choros N° 10*).

~ Jocy de Oliveira estréia "As Malibrans" ~

Acontecem nos dias 22, 23 e 24 de setembro as primeiras apresentações da ópera *As Malibrans*, de Jocy de Oliveira, no Brasil. A temporada é no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. A obra teve *première* mundial em maio, no Staatstheater de Darmstadt, na

Alemanha. No elenco, as sopranos Doriana Mendes e Katia Guedes, atriz Helena Varvaki, tenor Ronaldo Victorio, clarinetista Paulo Passos, oboísta Ricardo Rodrigues e participação



da atriz Fernanda Montenegro como diva virtual. Em 27 de outubro, *As Malibrans* volta a ser apresentada em Darmstadt, desta vez em nova montagem com o elenco da ópera daquela cidade e direção de Birgitta Trommler. A temporada prevê um total de 17 apresentações da obra cênica de

Jocy. Ainda no mês de outubro, a compositora participa de um concerto em Hannover com sua peça *Raga na Amazônia*.

~ NMEI a todo vapor ~

Prossegue até dezembro a série de concertos mensais organizada pelo Núcleo de Música Experimental & Intermídia do Rio de Janeiro (NMEI). O núcleo foi criado este ano por L.C. Csekö, reunindo compositores, como ele, atuantes nesta área de produção: Tim Rescala, Jocy de Oliveira, Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite, Tato Taborda e Rodolfo Caesar. O objetivo principal do grupo é alargar os espaços e verbas destinados à música cênica e eletroacústica, além de produzir eventos, *master-classes*, oficinas, simpósios e projetos de pesquisa pedagógica embasados em música experimental e intermídia.

Com apoio da prefeitura do Rio, o NMEI ancora suas apresentações no Espaço Cultural Sérgio Porto, agora o espaço primordial para espetáculos de música cênica e eletroacústica da cidade. A série inaugural acontece sempre na última terça-feira de cada mês, destacando um compositor e pelo menos uma obra inédita. Os primeiros concertos focalizaram a obra de Tim Rescala (junho), Jocy de Oliveira (julho) e L.C. Csekö (agosto). Até o final do ano, apresentam-se Tato Taborda (19 de setembro), Marisa Rezende (24 de outubro), Vania Dantas Leite (21 de novembro) e Rodolfo Caesar (19 de dezembro).

~ Curtas ~

Academia Nacional de Música promove série de **Concertos Didáticos** na Escola de Música da UFRJ: canto com Inácio de Nonno (22 setembro), conjuntos instrumentais com Lucia Elizabeth Dittert (25 de outubro) e *Jazz-band* com José Rua (16 de novembro). • Acontece em novembro, no Rio de Janeiro, o **III Seminário de Pedagogia do Piano Pro-Arte**. • Realizou-se em julho o **I Festival Nacional de Canto em Bebedouro**(SP). • O **13º Inverno Cultural Funrei** ofereceu quinze cursos e três *workshops* em julho na cidade mineira de São João Del Rei. • *Matinas para a Quinta-feira Santa*, do mineiro **J.J. Emerico Lobo de Mesquita**, foi registrada em disco pela Orquestra Barroca do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. • **Ernani Aguiar** recebeu em julho a medalha Carlos Gomes (prêmio oferecido pela cidade de Campinas aos que contribuem para a divulgação da obra de Carlos Gomes). • *História da Música no Brasil*, de **Vasco Mariz**, prestes a ganhar nova tiragem • **Rádio MEC** comemorou em 7 de setembro 65 anos de serviços prestados à música no Brasil. • Acontece na UFF, entre 27 e 29 de setembro, o **I Encontro de Estudos da Palavra Cantada**, organizado pelas professoras Claudia Neiva, Elizabeth Travassos e Fernanda de Medeiros.

~ Edição de partituras brasileiras ~

A editora americana Ponteio Publishing, dirigida pelo pianista brasileiro Max Barros, radicado nos Estados Unidos, está lançando no mercado internacional uma série de partituras de compositores brasileiros, entre os quais Camargo Guarnieri, Ronaldo Miranda, Guilherme Bauer, Osvaldo Lacerda e Amaral Vieira. Já o violinista Erich Lehniger coordena importante projeto de digitação de obras sinfônicas brasileiras.

No Brasil, o projeto Memória Musical, de Ana Nery e Erich Lehniger, dedica-se desde 1995 a recuperar e apresentar nove obras de compositores brasileiros. No último mês de agosto, um concerto no Municipal de São Paulo comemorou a recuperação das partituras de Leopoldo Miguez (*Ave Libertas*),

Lorenzo Fernandez (*Variações Sinfônicas para piano e orquestra*) e Henrique Oswald (*Sinfonia Op. 43*). Em outubro, o projeto apresenta *Uyaras*, de Nepomuceno, *Sinfonia em Si bemol* de Leopoldo Miguez e *Cadências para violino e orquestra*, de Guilherme Bauer. Todas as obras foram doadas ao banco de partituras da Academia Brasileira de Música e estão disponíveis para consulta.



UN PIANO, UNE VIE

ANNA STELLA SCHIC,
Editora Rive Droite, Paris, 2000.

A grande pianista brasileira Anna Stella Schic, há muito residente em Paris, despediu-se do público brasileiro em 1998 com um magnífico recital, que foi calorosamente elogiado por Luis Paulo Horta, como crítico de *O Globo*. Ela antes já havia publicado, na França e no Brasil, um excelente depoimento sobre a maturidade de Villa-Lobos, intitulado *Villa-Lobos, o Índio Branco*, obra obrigatória na bibliografia do mestre.

O presente livro, recém-publicado na França, é, em parte, um livro de memórias. Digo em parte porque a autora dedica numerosas páginas à última etapa de sua vida, realizando uma ampla e merecida homenagem ao seu ilustre marido, Michel Philippot, falecido há dois anos em Paris. Recordou a autora o período em que trabalharam em Campinas, em São Paulo e no Rio de Janeiro, com grande proveito para seus alunos.

Para o musicólogo, e mesmo para o leitor brasileiro em geral, sublinho o vivo interesse de que se revestem as observações de Anna Stella sobre as conferências de Praga e de Varsóvia, onde representou o Brasil ao lado de Claudio Santoro e outros delegados brasileiros. Recordo que, em 1948, as autoridades culturais soviéticas tentaram forçar os compositores de inclinação socialista a escreverem música mais simples, voltada para a fácil compreensão do povo. O debate da proposta Zdanov teve repercussão mundial, inclusive no Brasil, onde compositores do porte de Santoro abandonaram suas experiências dodecafônicas por uma linguagem nacionalista acessível ao público menos sofisticado. Os comentários da eminente pianista esclarecem algumas dúvidas que persistiam há décadas. Recomendo, portanto, a leitura deste livro, que, espero, tenha uma versão brasileira a curto prazo.

VASCO MARIZ



VILLA-LOBOS

LISA PEPPERCORN,
Ediouro, São Paulo, 2000

Lisa Peppercorn é uma velha amiga de Villa-Lobos, que mora na Suíça e não vem ao Brasil há mais de trinta anos. No entanto, ela tem-se esforçado por manter-se informada sobre os assuntos relacionados com o compositor. Em 1972, publicou em Zurique a única biografia de Villa-Lobos editada em alemão, ora esgotada. Nos últimos anos, conseguiu publicar por editores ingleses nada menos de três livros sobre o mestre, obras de divulgação de bastante mérito. Recentemente, para comemorar os 40 anos da morte de Villa-Lobos, a Ediouro publicou uma edição condensada do livro editado pela Atlantis em 1972, aqui revisto pela especialista na vida do compositor, Maria Augusta Machado da Silva. A nova edição tem apresentação gráfica excelente.

Desejo frisar, entretanto, que o livro não se ocupa de análise da obra e relata apenas a vida de Villa-Lobos, ilustrada por numerosas fotografias de bastante interesse, embora muitas delas tenham tido má reprodução por serem muito antigas. A tradução de Talita Rodrigues é de leitura escorreita e agradável, com notas esclarecedoras de Maria Augusta. Nem sempre concordo com elas, mas a vida aventurosa do compositor se presta a muitas interpretações, sobretudo de fatos que teriam ocorrido na sua mocidade. A bibliografia oferecida é muito limitada e poderia ter sido ampliada e atualizada. Seja como for, esta edição é de bastante utilidade para o leitor que desconhece a vida do compositor.

VASCO MARIZ

LANÇAMENTOS • CDs

ERNANI AGUIAR. PADRE J. M. NUNES GARCIA (NOVENAS). Prêmio Açorianos 2000 (melhor CD erudito), Prêmio APCA 1998, Prêmio Sharp 1999.



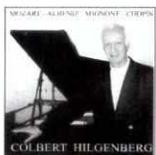
independente.

MESTRES BRASILEIROS. MARIA HELENA DE ANDRADE (PIANO). Obras de Lorenzo Fernandez (*Segunda Suite Brasileira*, *terceira Suite Brasileira*), Francisco Mignone (*Sonata N° 1*) e Villa-Lobos (*Festa no Sertão*, *Valsa da Dor*). Edição



independente.

VILLA-LOBOS, UMA VIDA DE PAIXÃO. Trilha sonora do filme de Zelito Viana. Orquestra Sinfônica Brasileira, regência de Sílvio Barbato. Coro da UFRJ, regência de Maria José Chevitarese. Banda Sinfônica da Cia. Siderúrgica Nacional, regência de Marcelo Jardim. Conjunto Popular, regência de Paulo Moura. Bidu Sayão (soprano), Miguel Proença (piano), Turíbio Santos (violão). Paula Prats (violino), Gerra Vicente (violoncelo), Paulo Moura (clarinete). Obras de Villa-Lobos: *Valsa da Dor*, *Remeiro do São Francisco*, *Descobrimiento do Brasil-fragmentos*, *Uirapuru-fragmentos*, *Prelúdio N°3*, *Bachianas Brasileiras N° 4 – prelúdio e cantiga (excertos)*, *Estrela é Lua nova*, *Canto do Pajé*, *Bachianas Brasileiras N° 5 (parte)*, *Sonata Fantasia N. 1 (parte)*, *Canto do Cisne Negro (parte)*, *O trenzinho do Caipira-trecho*.



Arts.

MOZART-ALBENIZ-MIGNONE-CHOPIN. Colbert Hilgenberg (piano). Comentários: Colbert-Hilgenberg. Texto de apresentação: Heitor Alimonda. Obras de Mozart, Albeniz, Mignone (*Valsa de Esquina N° 5*) e Chopin. Edição Rio Digital

COMPANHIA PAPAGALIA. *Ares de Vera Cruz – Música da época da chegada dos portugueses ao Brasil.* Com Ana Luisa Lima (cravo e canto), Eduardo Areias (tenor), Eduardo Klein (viola da gamba e flauta doce), Fernanda Sala Barrios (soprano) e João Régis de Lima (tenor). Edição independente. Apoio Colégio Bandeirantes, CEL-LEP e Universidade Metodista de São Paulo. www.geocities.com/papagaliamusic. Tel.: (11) 543-1897.

DESCOBERTAS – Música Clássica e Popular Brasileira. Roney Marczak (violino) e Christian Ruvolo (piano). Obras de Carlos de Almeida (*Seresta*, *Dança Brasileira*), Camargo Guarnieri (*Encantamento*, *Sonata N° 4*), Tom Jobim (*Garota de Ipanema*, *Eu sei que vou te amar*), Zequinha de Abreu (*Tico-tico no Fubá*), Caetano Veloso (*Variações de Leãozinho*) e Pixinguinha (*Carinhoso*, *Lamentos* e *A vida é um buraco*). Gravadora Paulinas/ Comep.

MULHERES EM PIXINGUINHA. Com Neti Szpilman (canto), Daniela Spielman (sax e flautas) e Sheila Zagury (piano). Gravadora CPC-UMES. www.umes.org.br

ERNESTO NAZARETH & RADAMÉS GNATTALI. *Influências.* Rosária Gatti (piano) e Grupo Nosso Choro. Gravadora Eldorado. www.eldoradomusichome.com.br



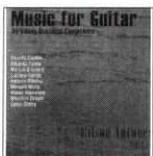
independente.

VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos Works for Chamber Orchestra.* AUZ Sinfonietta. Chiyuki Murakata (regente). Masashi Osshiro (sax soprano). Masayuki Okamoto (fagote). Obras: *Bachianas Brasileiras N° 9*, *Fantasia para Saxofone Soprano e Pequena Orquestra*, *Suite para quinteto duplo de cordas*, *Ciranda das Sete Notas* (fagote e orquestra de cordas), *Bachianas Brasileiras N° 1*, *Bachianas Brasileiras N° 4 – Prelúdio*. Edição da Associação Villa-Lobos do Japão.



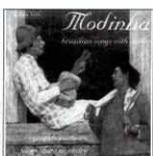
independente.

VIAGEM PELO BRASIL. *Série Memória Musical Brasileira.* Ana Maria Kieffer (*mezzo-soprano*), Gisela Nogueira (*viola de arame*) e Edelson Gloeden (*guitarra*). Obras de Pe. José Maurício Nunes Garcia (*Beijo a Mão Que Me Condena*), Dr. José Maurício Nunes Garcia (*Fora o Regresso*), Mussurunga (*Saudades, fugi de mim*), Francisco Manuel da Silva (*A Marrequinha*), Cândido Inácio da Silva (*Lá no Largo da Sé*), canções populares brasileiras recolhidas por Spix e Martius em São Paulo, 1817 (*Acaso São Estes*, *Perdi o Radeiro*, *Qual Será o Feliz Dia*, *Escuta Formosa Márcia*). Minas Gerais, 1818 (*No Regaço da Ventura*). Bahia 1818 (*Uma Mulata Bonita*, *Vais-Tê Josino e Me Deixas*, *Prazer Igual ao Que Sinto*); melodias indígenas recolhidas por Spix e Martius (*Dança dos Muros*, *Dança dos Puris*, *Dança dos Miranhas*, *Dança do Peixe*), dança popular brasileira recolhida por Spix e Martius em 1819 (*Lundu*) e anônimo (*Marília*, *Meu Doce Bem*). Edição independente. Produção Akron-Projetos Culturais. akron@macbbs.com.br



independente.

MUSIC FOR GUITAR – BY YOUNG BRASILIAN COMPOSERS. Gilson Antunes (violão). Obras de Ricardo Cardim (*Temperamentos*), Eduardo Penha (*Violão Espiralado*), Marcus Siqueira (*Impromptu Lyrique* e *Quasi Una Passacaglia*), Luciano Garcez (*Espelho do Duque de Portland*), Antonio Ribeiro (*Desalento*), Marcelo Mello (*Chacona*), Kleber Alexandre (*Prelúdio N° 1*), Mauricio Orosco (*Fantasia III*) e Celso Cintra (*Fôlego*). Edição independente. Sonant@uol.com.br . http://sites.uol.com.br/gilson_antunes



independente.

MODINHA – BRAZILIAN SONGS WITH GUITAR. Reginaldo Pinheiro (tenor). Fábio Shiro Monteiro (violão). Obras de Villa-Lobos (*Lundu da Marquesa de Santos*, *Melodia Sentimental*, *Canção do Poeta do Século XVIII*, *Ária das Bachianas Brasileiras N° 5*), Marlos Nobre (*Praiana Op. 18*, *Três Trovas*, *Dengues de mulata desinteressada*), Waldemar Henrique (*Foi Boto*, *Sinhá!*, *Tambatajá*, *Boi-bumbá*, *Rolinha*, *Morena*, *Violeiro na estrada*, *Hei de morrer cantando*) e Jayme Ovalle (*Modinha Op.5* e *Azulão*). Edição Aurea Vox.

TRIBUTO A FREDERICO RICHTER (FRERÍDIO). Oilian Lana, Mauro Mascarenhas, Guilherme Goldberg, Roberto Oliveira e do Canadá Alcides Lanza. Universidade Federal de Santa Maria.

ESPECIARIAS DO PIANO PAULISTA. Fabio Caramuru (piano). Obras de Guarnieri e Tia Inah. Edição independente. Contatos: cazca@uol.com.br

Abstracts



POLISH MUSIC OF THE 1960's AND 70's AND ITS INFLUENCE ON BRAZILIAN MUSIC *by Marcos Lucas*

This article analyzes the historical factors that gave rise to the so-called "Polish School" of the 1960's and 70's. It begins with a discussion of the concept of "school" as applied to groups of composers with certain stylistic affinities. Also examined are some of the aesthetic and technical characteristics of Polish music of the 60's and 70's, particularly the works of Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski e Henryk Górecki. Finally, an attempt is made to detect evidence of the influence of Polish music in the production of some Brazilian composers, by analyzing examples of their work and their musical careers.



THE MUSIC OF SIGISMUND NEUKOMM AT THE BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE *by José Maria Neves*

The Music Section of the Bibliothèque Nationale de France, at the rue de Louvois, houses a collection formerly belonging to the library of the Conservatoire National Supérieur de Musique that includes a large number of nineteenth-century manuscript and printed scores of works by Sigismund Neukomm (1778-1858), who was a musician in the household of Prince Talleyrand and lived in Rio de Janeiro from 1816 to 1821. Also in the Music Section is the manuscript *Catalogue* copied by the composer's brother. This collection provides a comprehensive view of Neukomm's copious production (about 1,824 pieces), placed at the exact moment of transition from Viennese Classicism (he was a disciple of Michael and Joseph Haydn) to German Romanticism. A new Neukomm catalogue, to be published soon, will give information on the localization (libraries and archives) and form of preservation (manuscript or publication) of the works by this major composer.



TACUCHIAN, T SYSTEM AND POSTMODERNITY *by Gustavo Landim Soffiati*

Over the past ten years, much of Tacuchian's work has been written on the basis of the "T Concept," a system for controlling pitch. According to the composer, this is a technique attuned to the tenets of postmodernity. These two subjects the T System and postmodernity have been explored by Tacuchian in a number of texts and performances in Brazil, the U.S. and Europe. In this interview, given in January 1999, Ricardo Tacuchian clarifies his thoughts on the two concepts.



VILLA-LOBOS AND BRAZIL'S 500TH ANNIVERSARY *by Maria de Lourdes Sekeff*

This article, a tribute to Villa-Lobos on the occasion of Brazil's 500th anniversary, establishes a parallel between his practices as a composer and those of painters. It analyzes Villa-Lobos's work from Post-Romanticism (Impressionism) through nationalism (Fauvism) and Neo-Classicism (Classicism) to universalism (abstractionism), emphasizing the fact that, through all these changes, he remained always a bit of everything at the same time.



Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

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.

FAÇA-NOS UMA VISITA!

Colaboraram Nesta Edição

GUSTAVO LANDIM SOFFIATI é graduado em história pela Faculdade de Filosofia de Campos e cursa o mestrado em Ciências Políticas Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense. Desenvolve atividades profissionais como jornalista e sonoplasta, tendo recebido alguns prêmios nesta especialidade.

JOSÉ MARIA NEVES nasceu em São João del-Rei (MG) em 1943. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música de sua cidade natal. Foi aluno de Guerra-Peixe e Esther Scliar no Seminário de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro. Estudou música eletroacústica no Grupo de Pesquisas Musicais (GRM) da antiga ORTF (então dirigido por Pierre Schaeffer). Concluiu o mestrado (1971) e o doutorado (1976) em musicologia na Universidade de Paris-Sorbonne, e pós-doutorado no Instituto de Estudos Latino-Americanos (ILAS) da Universidade do Texas em Austin (1994-1995) e no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa (1999-2000), onde atuou também como professor visitante. É professor titular emérito da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-Rio) e professor titular do Conservatório Brasileiro de Música. Desde 1977, é regente da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei. É autor de obra musicológica bastante

vasta. É membro titular da Academia Brasileira de Música.

MARCOS LUCAS é compositor, educador musical e professor do Colégio Pedro II. Mestre em composição pela UFRJ onde defendeu a tese: *Textura na música do século XX*. PhD em composição musical pela University of Manchester (Inglaterra).

MARIA DE LOURDES SEKEFF é livre-docente em piano (UFRJ) e professora-titular da UNESP. Tem também formação em filosofia (UFRJ) e pós-graduação em Comunicação/Semiótica (PUC/SP). Foi bolsista do CNPq, produzindo monografias e livro. É autora de *Curso e Discurso do Sistema Musical* (São Paulo, Annablume, 1996), *Recursos Terapêuticos da Música*, (São Paulo, UNESP, 1985) e mais de 50 artigos publicados em revistas especializadas. Prêmio APCA em 1986, é desde 1999 crítico, musical daquela associação. Escreveu durante três anos sobre música no jornal *O Estado de S.Paulo* e atualmente escreve no *Jornal UNESP*. Ministrou cursos de música e pintura, história da música e psicologia da música, durante cinco anos no MASP, convidada pelo seu então diretor, prof. Pietro Maria Bardi. Criadora e diretora do Movimento Ritmo e Som da UNESP.

A Próxima Edição de Brasileira

Circula no mês de Janeiro.

Garanta o recebimento de seu exemplar fazendo uma assinatura anual da revista da Academia Brasileira de Música

Informações pelo telefone: (21) 205.3879 ou pelo e-mail abmusica@abmusica.org.br