

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**O Órgão da
Catedral
da Sé
de Mariana**

**Interpretação
e Voz**

**Um Réquiem
para
Villa-Lobos**

*Atividades
da Academia*

*Lançamentos
de Cds*

Homenagens

Henrique Morelenbaum • Vicente Salles • Roberto Duarte • Vieira Brandão

Galeria

Edoardo de Guarnieri • Maria Lúcia Godoy



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 Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília 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	Brásílio 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	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18.	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brásílio 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 Schie 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 Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros honorários: Gilberto Mendes e Hans-Joachim Koellreutter. Membros correspondentes: Aurelio de la Veja (Cuba/USA); David Appleby (USA); Gaspare Nello Vetro (Itália); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
CEP 22210-030 – Telefax: (21) 2205-3879 / 2205-1036 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

REVISTA BRASILEANA – ISSN 1516-2427

Conselho Editorial JOSÉ MARIA NEVES (COORDENADOR); EDINO KRIEGER; LUIZ PAULO HORTA; MERCEDES REIS PEQUENO; RÉGIS DUPRAT; RICARDO TACUCHIAN; VASCO MARIZ **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Editoração** SILVANA MATTIEVICH **Capa** PINTURA DE AYLTON THOMAZ (FOTO DE FAUSTO FLEURY) **Produção** ANDRÉA FRAGA D'EGMONT **Versões em inglês** PAULO HENRIQUES BRITO **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Fotolitos** MERGULHAR **Distribuição** PAULO GARCIA **Publicidade** SUZY MUNIZ **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.

O interesse que vêm despertando as edições da Academia Brasileira de Música – os CDs do selo *ABM Digital* e de co-edições, a revista *Brasiliana*, o *Banco de Partituras* e a *Bibliografia Musical Brasileira* – indica a necessidade de um investimento maior em sua distribuição e circulação, de modo a que possam atingir um número crescente de interessados potenciais. Dada a inexistência, no Brasil, de um sistema oficial ou privado de distribuição da produção cultural independente, a solução é buscar formas alternativas de distribuição. E é isso o que a ABM se esforça por fazer.

Assim, o catálogo das nossas edições fonográficas estará sendo encartado, proximamente, nos 5.000 exemplares da revista *Concerto*, de São Paulo, que atuará também como representante de vendas dos nossos CDs. O catálogo de discos está sendo introduzido também no mercado internacional através de contatos com revendedores dos Estados Unidos e da Europa. E um acordo com *VivaMusical!*, que já se ocupa da produção executiva da nossa revista, credencia essa operosa equipe para promover também a captação de anunciantes e a ampliação do quadro de assinantes da *Brasiliana*, com vistas a reduzir os custos de produção sem comprometer o padrão gráfico e editorial. Uma atualização dos preços de venda avulsa e de assinatura está também prevista a partir do próximo número.

Por sua vez, o *Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra* começa a receber pedidos de orquestras e regentes de todo o país e seu *Catálogo Geral*, bilingüe, que está sendo enviado a centenas de orquestras de todo o mundo, será enriquecido por mais 30 obras que serão digitadas até o final deste ano, quando um segundo catálogo será editado, sempre com o apoio da Secretaria de Música e Artes Cênicas e do Fundo Nacional de Cultura do MinC.

Finalmente, a *Bibliografia Musical Brasileira* está disponibilizada através da Internet, mediante aquisição de uma senha de acesso, que será fornecida sem custos para os membros da ABM.

Quanto à bela capa da presente edição, ela representa também uma inovação: reproduz um óleo sobre tela do artista popular Aylton Thomaz, produzido em seu modesto *atelier* na Lapa e adquirido pela ABM numa exposição de rua, junto ao metrô do Largo da Carioca.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

INTERPRETAÇÃO E VOZ

por *Lucila Tragtenberg* pág. 2

O ÓRGÃO DA SÉ CATEDRAL DE MARIANA:

UM CASO PARTICULAR NO RELACIONAMENTO
MUSICAL LUSO-BRASILEIRO DO SÉCULO XVIII

por *Gerhard Doderer* pág. 10

UM RÉQUIEM PARA VILLA-LOBOS

por *Ricardo Tacuchian* pág. 16

PERFIS DOS ACADÊMICOS ABM

Cadeiras 9, 10, 11, e 12 pág. 22

HOMENAGENS

Henrique Morelenbaum, 70 anos pág. 30

Roberto Duarte, 60 anos pág. 33

Vicente Salles, 70 anos pág. 35

Vieira Brandão, 90 anos pág. 37

GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA BRASILEIRA
Edoardo De Guarnieri e Maria Lúcia Godoy ... pág. 38

ATIVIDADES DA ABM pág. 40

BRASILIANAS pág. 43

RESENHA pág. 45

LANÇAMENTOS pág. 46

RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) pág. 47

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO pág. 48

Interpretação e Voz



LUCILA TRAGTENBERG

Interpretação. Trata-se de um fenômeno complexo. Alguns pontos são aqui abordados, como o papel desempenhado pelo tempo enquanto tempo real (fluxo sonoro) ao qual o intérprete precisa trazer a obra, esta circunscrita ao tempo imobilizado congênito à natureza da partitura; a criação gerada pelo compositor em seu tempo único (diferente do presente na partitura e do qual o intérprete vivenciará); a existência da partitura gerando, em si mesma, o término de um processo de criação (composição) e, ao mesmo tempo, a abertura de várias possibilidades interpretativas. Questões reflexivas sobre a interpretação seguidas pela imersão na partitura interna de três intérprete-cantores (aproximando-nos de seus processos de criação) relativa à três peças do universo da música indeterminada e cênica, que se deu através de seus relatos. Procedimento este escolhido visando o acesso às motivações internas, aos porquês de suas interpretações de um elemento musical criado pelo compositor. Reflexões sobre a prática interpretativa de um ângulo teórico/prático da questão.

Este artigo se baseia em minha dissertação de mestrado, intitulada *Intérprete-cantor: Processo Interpretativo em Reciprocidade Criativa com o Compositor na Música Contemporânea, Através dos Intérpretes da Obra Vocal de Luís Carlos Csekö*. O nome é comprido mas é porque abrange a totalidade da idéia de pesquisa à qual quis me dedicar.

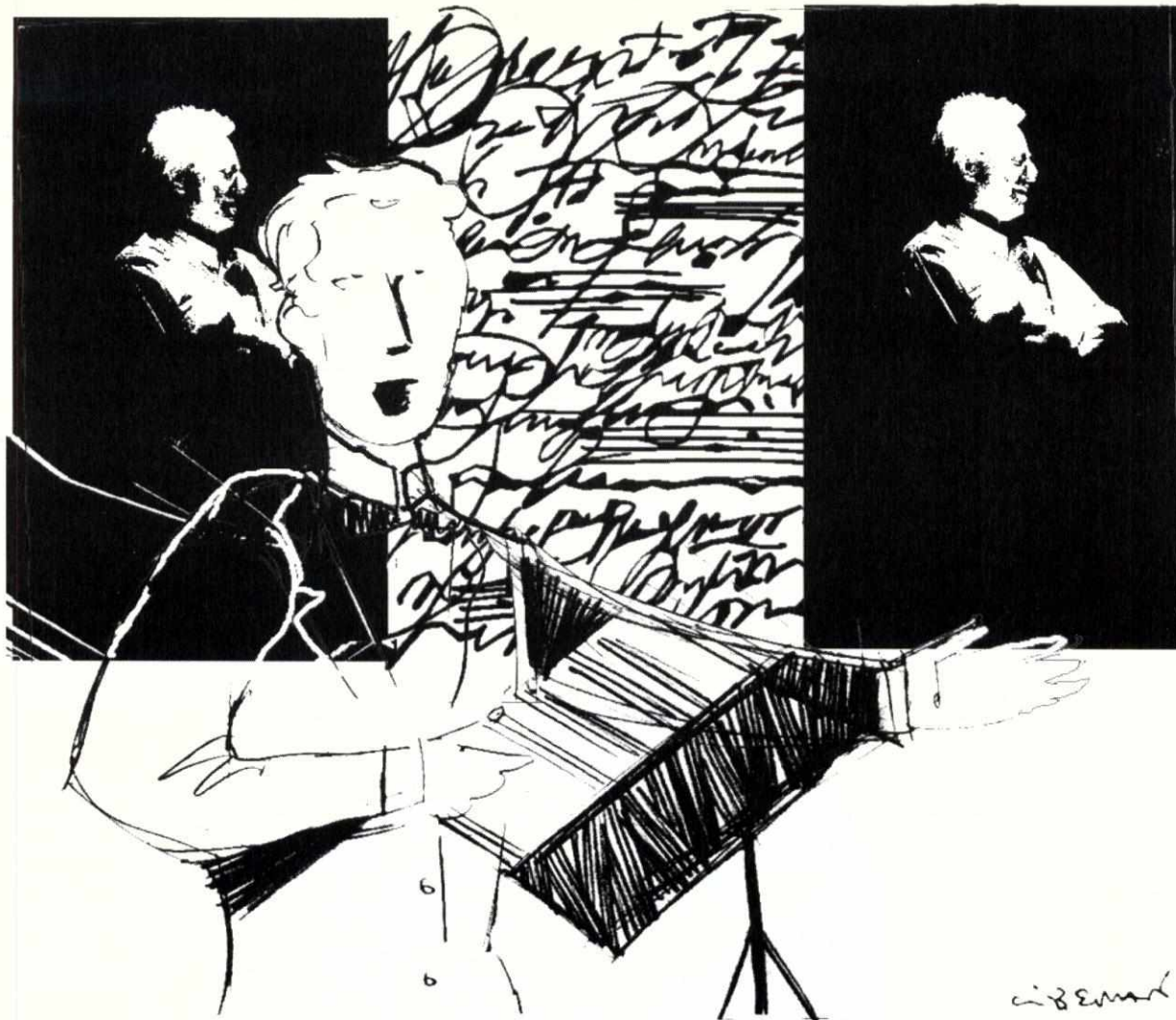
Trata-se de um estudo de caso, não tenho aqui a intenção de abordar a relação intérprete/compositor contemporâneo de um modo genérico. A necessidade de restringir o foco temático da dissertação acadêmica tornou-se enriquecedora, pois possibilitou o aprofundamento do assunto. Uma possível abordagem generalizante poderia apenas apontar para direções já óbvias e conhecidas como, por exemplo, a possibilidade da existência de dificuldades quanto à decodificação por parte dos intérpretes-cantores, de códigos presentes em partituras. Sabemos que isto

pode ocorrer, mas não sabemos quais os caminhos tomados pelos intérpretes-cantores nesta situação, ou melhor, *o que* exatamente fazem especificamente em cada caso que se apresenta, e isto é o que nos interessa.

Trocando em miúdos, trata-se de uma abordagem **ao processo de criação do intérprete-cantor** (termo que preferi ao de cantor apenas) sob o ângulo da reciprocidade criativa que pode se estabelecer no momento em que ele cria a sua interpretação partindo dos elementos já criados pelo compositor e registrados por ele na partitura.

Um foco, portanto, é lançado sobre a relação Intérprete-Compositor como uma das luzes na investigação do processo de criação do intérprete e o outro é a circunscrição da pesquisa ao mundo sonoro da chamada música "contemporânea" e brasileira.

Utilizei o termo para me referir à música composta em nosso século, por um compositor ainda



A obra do compositor Luis Carlos Csekö apresenta indicações cênicas que ampliam o papel criativo do intérprete.

vivo, no caso Luis Carlos Csekö, cuja obra foi composta a partir da segunda metade deste século e apresenta aspectos de indeterminação musical e indicações cênicas que ampliam o papel criativo do intérprete da música de concerto.

Tive a intenção ainda de evidenciar e registrar um trabalho de criação e interpretação musical de intérpretes e compositores contemporâneos brasileiros, realizado em nossa época.

Os processos de criação de intérpretes-cantores encontram-se praticamente inacessíveis a outras pessoas que não os próprios executantes, diferentemente dos processos desenvolvidos pelos compositores, os quais possuem já diversos tipos de abordagem (estudos, pesquisas) facilmente encontráveis em publicações. Muitas biografias sobre intérpretes-cantores foram publicadas, mas o acesso ao modo como eles chegaram a suas interpretações é ainda quase inexistente.

No decorrer de meu trabalho como intérprete-cantora desenvolvido junto ao repertório de música contemporânea desde 1984, tive a oportunidade de travar inúmeros contatos com a obra vocal solo de L.

C. Csekö, ao interpretar algumas de suas peças. Participando também de concertos exclusivos de suas peças, pude aprofundar o conhecimento de seu universo musical, bem como tomar contato com outras composições suas para voz solo, que também eram ali apresentadas por colegas.

Desejando focalizar a prática interpretativa vocal, busquei estudar a relação de reciprocidade criativa entre intérprete-cantor e compositor através dos **relatos** de alguns desses intérpretes-cantores quanto ao universo sonoro de L. C. Csekö.

A idéia de utilizar técnicas de história oral se fundamentou em meu desejo de saber *o que* estava por trás dos sons emitidos em termos de significados e o *porque* disto. Abordando gravações só poderia analisar seus trabalhos através de meras constatações “ah, ali fez mais piano, ali um crescendo” e ficar tentando *adivinhar* o porque destas dinâmicas. Concluí que apenas quem os havia criado poderia responder as perguntas que me interessavam, revelando assim uma partitura a qual não se tem acesso : a *partitura* do intérprete.

Trata-se de uma viagem ao mundo interior dos

intérpretes-cantores onde não cabe uma idéia de unificação em busca de um método de interpretação definido, creio antes, que preservar a diversidade é aqui o melhor caminho para o início da compreensão deste mundo interior que dá vida às interpretações.

Antes de me aprofundar nos relatos obtidos, algumas reflexões teóricas sobre o papel do intérprete são importantes para dimensionar sua figura.

Em razão de ser a música uma arte temporal, que se desenvolve no tempo, necessita esta (exceção, por vezes, da música eletrônica) de um intérprete que a traga ao tempo real, diferentemente de artes espaciais como a escultura, em que a obra não necessita de um intérprete para recriá-la, pois já é criada em caráter definitivo.

Algumas questões foram levantadas por Enrico Fubini e Gisèle Brelet neste campo. Em *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea* (1994) Fubini crê que o modo como o tema foi conduzido mostrava-se já fadado ao esgotamento e seria responsável ainda por um hiato de reflexões relevantes acerca do tema "interpretação" verificado pelo autor, em um período de cerca de vinte anos desde 1952, tanto na Itália quanto em outros países.

No ensaio "Temporalidade e historicidade na interpretação musical", presente no livro acima citado, ao comentar a atuação de filósofos e críticos musicais na Itália, que desde os anos 30 até o pós-guerra, debruçavam-se intensamente sobre o assunto da interpretação musical através da revista *Rassegna Musicale*, o autor refere-se à polêmica central do tema na época :

...poderia considerar-se a interpretação uma atividade artística ou não? E, conseqüentemente, poderia considerar-se uma atividade criadora ou não? Se reduzia a esta alternativa abstrata, em que pese ao todo, não fazia eco ao problema em toda sua riqueza e complexidade. (FUBINI, 1994:102)

Nessa época, a discussão da questão interpretativa encontrava-se, portanto, reduzida aos

termos de criatividade ou passividade do intérprete junto à obra.

Fubini situa de modo claro a importância da percepção da existência da partitura, onde o tempo real encontra-se congelado, e a necessidade do intérprete para trazer a música ali grafada, ao tempo real, em movimento.

Mais adiante, o autor atribui o esgotamento da polêmica acima ao fato desta prescindir de abordagens técnicas, históricas, sociológicas e psicológicas em relação ao trabalho do intérprete, e visando enfocar o estudo do problema da interpretação musical através de novas bases, coloca uma questão que considera mais fundamental que a polêmica citada, ao se perguntar:

...por que existe o problema da interpretação na música. E observa-se que o núcleo do problema se desloca assim desde a figura do intérprete até a página musical escrita. (FUBINI, 1994:103)

A inserção da partitura no estudo da interpretação redimensiona o problema e nos coloca diante de algumas questões preliminares.

Implica também retornar à questão da essência temporal da música, intrínseca à sua existência enquanto manifestação sonora.

Fubini (1994) compreende o termo *temporalidade* na música como a impossibilidade de medição de seu fluxo no tempo com uma unidade de medida exata, impondo-se, portanto, seu caráter aproximativo. Crê que quanto mais exato for o instrumento de medição do tempo, mais este se distanciará do fluxo da temporalidade musical. Por isso, segundo ele, se fez sempre necessária uma correção ou alteração deste tempo nas partituras de notação moderna¹ através do uso de expressões relativas ao andamento (*rallentando*, *accelerando*, ...), que será realizada pelo intérprete. Esta importante relação temporal é ainda esclarecida pelo autor :

...Entre o tempo real da música que se executa, que se realiza a nível sonoro, e o tempo espacializado





que se indica através da partitura, não há relação alguma; trata-se de um salto qualitativo, salto que não é outro senão aquele que o intérprete está destinado a mitigar com a ajuda de todas as indicações aproximativas. (FUBINI, 1994:104 e 105)

Inserindo o intérprete ainda mais nesse contexto, o autor chama a atenção para o fato de que estes termos indicativos de andamentos tem seu significado restrito até o momento que o intérprete os realiza em sua prática, conectando-os com o trecho musical ao qual estão indicados; aplicando-os aos elementos musicais de acordo com sua idéia de realização dos mesmos.

Mas a partitura conteria então uma insuficiência congênita? Talvez se pudesse dizer que ela é falha?

Caracterizando-a desta forma, primeiramente corre-se o risco de circunscrever o problema da interpretação, como se este existisse apenas para suprir a presumida insuficiência da partitura, reduzindo assim sua dimensão real de existência e delimitando estreitamente o problema.

Para tanto, estaríamos deixando de lado ou esquecendo-nos que, devido à natureza temporal diferenciada entre partitura/ realização sonora da mesma, fica evidente que a primeira não poderá jamais, por mais precisa que seja, existir tal como em sua realização sonora no fluxo da realidade temporal vivida.

Segundo Fubini, a partitura: “não poderia compreender em si mesma a realidade da execução” (FUBINI, 1994:105) e afirma ainda que:

Se toma-se consciência desta condição imprescindível, pode-se vislumbrar melhor qual seja a verdadeira função da partitura em sua dupla relação com o compositor e com o intérprete (FUBINI, 1994:106).

A necessidade de uma notação se impôs ao longo da história da música, devido ao próprio caráter de existência temporal desta e ainda para que não se dependesse apenas da memória, que poderia também ser falha.

Buscando situar historicamente a presença da partitura e assim abordar de modo mais concreto sua natureza e participação nesta relação com compositores e intérpretes, Fubini (1994) aponta para o fato de que a partitura não teve sempre a mesma feição, que não se trata de um objeto fixo e imutável ao longo da história da música.

Desta forma, afirma que ao se pensar na música do passado, surge o que chama de *mito do caráter insuficiente e incompleto da partitura* e que se os estudiosos vierem a compará-la com a música atual² poderão então, nestes termos comparativos, acreditar que existam lacunas a serem preenchidas e, de modo mais radical, acreditar que se devesse transformar partituras antigas em modernas.

Seguindo na direção de equívocos que o autor acredita que esta postura possa gerar, poderia se chegar à dedução de que quanto mais se retrocedesse no tempo as partituras estariam mais cheias de lacunas e que, quanto mais próximos de nossos dias, estariam mais perfeitas.

Conseqüentemente, o problema interpretativo seria mais complexo e difícil ao se abordar peças de séculos mais distantes, tendendo a desaparecer em nossos dias.

Contrapõe-se a essa idéia uma realidade prática. A questão da interpretação se mantém até hoje em toda sua plenitude, e é ainda tão difícil obter boas interpretações na área de música antiga quanto de música dodecafônica.

Assim, a partitura não é nem fiel nem infiel à música, pois não se constitui em uma cópia da música, e sim em outro tipo de realidade (temporal). Entretanto, ela é ainda o único elemento que pode promover o encontro do intérprete com a criação do compositor.

E como se compreende essa criação? A musicóloga Gisèle Brelet crê que a obra grafada na partitura se encontra em puro estado de essência ideal em busca de sua existência, e não como uma obra a qual o intérprete deverá completar partes que lhe falem.

Diante dessa essência ideal, o ato de sua execução, longe de ser considerado acessório, posterior à idéia inspiradora, é apontado como necessariamente criador.

Para ela toda execução se constitui em:

uma limitação de uma perspectiva pois que, no entanto, abarca a obra em sua totalidade: a originalidade de uma execução se constitui, precisamente, na sua maneira (do intérprete) de restituir sua perspectiva pessoal da totalidade da obra. (apud FUBINI, 1994: 121)

Mas e o papel de criador do compositor, como fica?

Para Fubini, o compositor concebeu em sua

mente a obra “acabada” que em um segundo momento, posterior, foi grafada:

... ao compor, ele dá já uma interpretação-execução da obra e, ao consigná-la, para os outros que venham atrás dele, através da notação musical, volta a abrir a possibilidade de novas interpretações, tanto para si mesmo como para os demais. (FUBINI, 1994:129)

Para o autor a obra nasce com vida sonora, “acabada”, ainda que posteriormente venha a retroceder a um estado simbólico, à partitura. Assim grafada, restabelece seu caráter de obra “inacabada” e chega ao intérprete como uma possibilidade, ou melhor, uma gama de possibilidades em estado de virtualidade.

A autora identifica uma dupla temporalidade presente na partitura, a do compositor (seu tempo psicológico vivido interiormente) e o tempo musical da obra

A obra contém sempre uma tensão entre tempo vivido, psicológico, e o tempo musical. Para o intérprete, realizar a obra consiste em resolver esta tensão, em descobrir o tempo puro, em despojá-lo de seus reflexos psicológicos. O intérprete não deve recriar a obra em um sentido de descobrir o tempo psicológico do criador; mas sim, o que deve fazer é realizar o tempo musical, convertendo-o a partir de sua execução, em um tempo independente e separado do tempo empírico do criador. (apud FUBINI, 1994:125)

Voltando à citação anterior de Brelet, percebemos que se esta aponta a execução da obra pode tal como uma limitação da mesma, por outro lado aponta também essa mesma situação como uma possibilidade de manifestação da expressão pessoal de quem a interpreta. E isso nos interessa.

Após ter abordado alguns dos problemas quanto aos papéis da partitura, intérprete e composição, segue-se a imersão no mundo de criação do intérprete-cantor, o que tornou-se possível através de relatos presentes em minha dissertação, dos barítonos Marcelo Coutinho, Inácio de Nonno e Eládio Pérez González.

A investigação do trabalho do intérprete-cantor que, realizada na dissertação de mestrado, se deu em relação a três aspectos: abordagem dos elementos musicais de caráter improvisativo, criação de um gesto/ movimentação cênica, criação da concepção geral da peça.

Neste breve artigo, abordo o modo como lidaram com um dos **elementos musicais de caráter improvisativo** presentes nas peças de Csekö. Um aspecto básico de estruturação e determinante deste caráter nos chama a atenção.

Trata-se da divisão do tempo em suas partituras, que é indicada por barras subseqüentes, as quais delimitam seus espaços internos em durações aproximadas de *circa 5"* cada um. São indicadas na parte superior da partitura, acima das vozes e instrumentos, orientando-os assim.

Esta indicação de duração aproximada de tempo, com que se depararam os três barítonos entrevistados Marcelo Coutinho, Inácio de Nonno e Eládio Pérez-González, foi sentida e vivenciada de formas diversificadas entre eles.

Marcelo Coutinho, que interpretou *Divisor de Águas*, interligou essa sensação de delimitação do tempo para a execução dos elementos escritos na partitura, com a sua sensação interna de já haver transmitido o sentido expressivo do trecho, em um tempo que fosse aproximado aos cinco segundos indicados.

Seu caminho não foi o de manter uma contagem mental enquanto cantava, ele se *guiou pela expressão* que queria dar aos sons e pela sensação de que já a havia realizado. Transcrevo o trecho em que explicita como isso se dá:

*Marcelo Coutinho: Apesar dele escrever cerca de 5 segundos, eu acho que esse tempo é um tempo interno seu, da própria interpretação, do que você sente, da força com que você executa aqueles 5 segundos, 4". Se você já disse aquela mensagem dos 5" em 3" eu acho que aí valeu. Quando eu faço a peça, depois que ela já está pronta, eu não fico pensando: "ah, fiz 5 segundos CEPA/CÊPA/CÊPA". Eu não fico contando, eu fico procurando transmitir o que aquela célula tinha pra transmitir, se demorou 3, 5 ou 6" mas se foi passado, é uma coisa que eu **sinto** quando eu estou fazendo. (TRAGTENBERG/1997:6)*

Uma dessas sensações é a presença de um outro instrumento, o piano, que influiu também no modo como Marcelo vivenciou este tempo aproximado e na busca da realização da indicação de duração total da obra feita pelo autor, *4'30"*:

Marcelo Coutinho: A gente foi encontrando os tempos certos. A gente foi encontrando a

unidade entre o cantor e o pianista, o **tempo** necessário pra que cada um executasse a sua parte, formando assim um conjunto mesmo. Isso, a tendência era realmente enxugar porque no começo você ainda está meio perdido, é uma linguagem muito diferente do que você é habituado a fazer, mas depois não, depois isso já começa a fazer parte. E a gente foi chegando, chegando, chegando, e a gente fazia a peça às vezes em 4' e 30", às vezes em 4' e 15", enfim, a gente chegava bem dentro do que tinha que ser mesmo. Fantástico! (TRAGTENBERG/1997:7)

O processo de Eladio em *Brazil S/A* quanto à vivência dessa indicação de tempo aproximada, foi de outra natureza.

A sua sensação de *circa 5"* advinha da contagem mental dos mesmos, correlacionando a vivência da duração do tempo na música mesurada com a de duração aproximada, nesse tipo de peça improvisativa:

Eladio Pérez-González: Bom, simplesmente a experiência da música mesurada. Você conta cinco, *tum, tum, tum, tum, tum* e vai. (TRAGTENBERG/1997:109)

Essa contagem se relacionava de modo harmonioso com sua interpretação da peça:

Eladio Pérez-González: Mentalmente você conta. No caso, por exemplo, dessa peça, eu poderia preencher esse tempo com algum gesto ou com algum movimento, sem deixar de contar os cinco segundos [rindo]. (TRAGTENBERG/1997:110)

Esse processo foi usado por Eladio, tanto no período de preparação da peça como também, durante as apresentações. Curiosos por saber por que o manteve durante as apresentações, o barítono esclareceu:

Eladio Pérez-González: Sim, claro, claro. Porque você não tem um referencial. Por exemplo, porque

se você está sozinho, se você estiver com um acompanhamento, você tem um referencial, mas se você está sozinho... (TRAGTENBERG/1997:110)

Referindo-se a uma situação onde o piano segue durações mesuradas, estando Eladio portanto, "acompanhado" na vivência destas durações definidas servindo para ele como um referencial, esta relação de acompanhamento não foi transportada para essa peça, e portanto, para sua vivência das durações aproximadas, como ocorrera com a contagem numeral de tempos.

Brazil S/A conta também com um outro instrumento, com percussão.

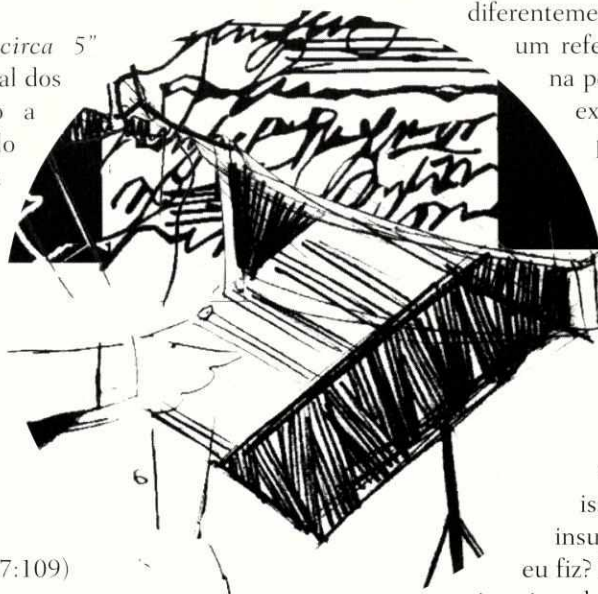
Sua relação com a percussão se dava, diferentemente de Marcelo, não como um referencial para sua localização na peça, mas sim, na vivência de expressões e intenções da peça.

A vivência dos tempos aproximados e da busca do tempo total da peça indicada na partitura foi buscada por Inácio, através da sua imaginação:

Inácio de Nonno: Foi complicado porque eu não tinha como ficar medindo isso porque ia ficar uma coisa insuportável. Então, o que é que eu fiz? Eu fiz a peça mais ou menos imaginando esses tempos que ele pedia e aí, depois, no final, nós cronometrávamos a peça inteira, mas como um todo porque ele não queria que a peça ultrapassasse os quatro minutos e meio. (TRAGTENBERG/1997: 54)

Inácio encontrou os tempos certos dos trechos e de duração total da peça, através de sua repetição em ensaios, mais especificamente, da seguinte forma:

Inácio de Nonno: No primeiro ensaio, o primeiro ensaio que a gente estava fazendo com tudo em cima, a peça durou seis minutos. Impossível. Aí eu já fui sentindo **onde é** que eu poderia ganhar tempo. Ganhar tempo não; no caso, tirar tempo. Onde eu poderia reduzir, condensar. Então eu fui indo, fui indo até chegar. Engraçado que foram quatro minutos e meio no espetáculo do meio-dia



e meio e quatro minutos e meio no de seis e meia. Foi ótimo, sinal de que foi bem ensaiado. (TRAGTENBERG/1997:54,55)

Pode-se assim observar como os três barítonos lidaram de formas diferenciadas com uma mesma proposta de contagem feita pelo compositor, uma delas foi sentida como fundamental e positiva para um, tremendamente restritiva para outro, e ainda apenas um referencial longínquo para o terceiro.

Vale a pena abordar (ainda no campo dos **elementos básicos e estruturadores das peças**) o momento da primeira aproximação dos intérpretes-cantores com a linguagem do compositor quando da primeira leitura das partituras.

Vejam como resolveram a questão da leitura de indicações na partitura feitas pelo compositor e a criação rumo a um significado expressivo pessoal para elas.

Em seu relato sobre seu primeiro contato com a partitura, Marcelo deu informações diretamente ligadas ao modo como interpretou a peça falando acerca das intenções que identificou no texto, já nesta primeira leitura:

Marcelo Coutinho: Saber o que é que dizia o texto, sentir o que transmitia aquela mensagem, aquela mensagem era uma mensagem o quê? Era uma mensagem forte, é um texto forte, que visa justamente as injustiças sociais, enfim, e que ele coloca de uma forma muito forte na música. Ele transmite perfeitamente, toda essa força da poesia. Então, a primeira coisa que eu fiz foi justamente essa, ver o texto. Um texto forte, sarcástico..." (TRAGTENBERG/1997:7)

Marcelo Coutinho: ...e aí então você tendo essa relação, aí, vamos pra música. Vamos ver o que que então o compositor imaginou e quais foram os momentos de maior tensão, de menor tensão e tudo o mais. (TRAGTENBERG/1997:7)

Marcelo foi em direção à música após ter observado no texto suas intenções expressivas. Leu o texto, identificou intenções e então foi à música, visando analisá-la identificando seus pontos de tensão (maiores e menores).

Eladio escolheu o texto de *Brazil S/A* e o havia proposto ao compositor para que escrevesse uma música utilizando-o. Pediu que contasse como esta situação poderia ter influenciado sua interpretação :

Eladio Pérez-Gonzalez: Bom, é evidente que eu já tinha uma certa concepção de como veicular esse texto, apenas eu precisava saber como é que ele ia encarar isso do ponto de vista musical e cênico... Ele escreveu uma série de sugestões. A realização disso é naturalmente **minha**, como eu encaro a realização da **sugestão** dele, **inclusive** na expressão corporal, tudo isso é invenção minha. (TRAGTENBERG/1997:70)

Vejam ainda como se deu este primeiro encontro, juntos portanto, texto e música:

Eladio Pérez-González: Aí eu vi que ele não foi **contra** o que o texto do Flávio Rangel sugeria, então não poderia haver problema. Ele se baseou nisso e trabalhou os efeitos. (TRAGTENBERG/1997:75)

O intérprete achou que o compositor "não foi **contra** o que o texto sugeria".

A palavra "sugeria" nos remete às intenções – supostamente do texto – que o compositor teria levado em conta na criação da peça. Bem, mas quem determina o que o texto sugeria? Sob o ponto de vista de quem essa análise da adequação entre "intenções do texto/ o que o compositor escreveu na partitura" está sendo feita?

Sob o ponto de vista do próprio Eladio. Assim, ao atribuir ao texto a autoria das intenções que o compositor teria levado em conta para escrever a peça, na realidade, o barítono se refere às que ele depreendeu do texto, antes de entregá-lo ao compositor. Assim, se estabeleceu uma linha direta de consonância entre a concepção expressiva do texto que Eladio já tinha e o modo como o compositor lidou com ele. Sua afirmação no final do trecho citado de que "não poderia haver problema", é mais uma indicação da identificação estabelecida entre o barítono e o modo como o compositor lidou com o texto ao criar sua peça. Compreendi então que houve uma identificação entre a concepção inicial do intérprete e as idéias que estavam presentes na partitura nesta relação texto/ música, o resultado final da composição de Csekö.

Inácio conta sobre seu primeiro contato com a partitura:

Inácio de Nonno: Não. Quando eu li, sinceramente não. Para mim era uma pasta. À

medida que eu fui trabalhando, em que eu fui percebendo exatamente que tipo de **tensão** musical ele estava querendo criar, foi aí que eu comecei a embarcar mesmo na coisa. À primeira vista eu confesso que... eu falei: "Bom, tudo bem. É para fazer ah ssh re bri brum e acabou [riso]." (TRAGTENBERG/1997,47)

Muitos elementos (musicais e cênicos) foram apontados por Inácio como geradores desta tensão por ele percebida, um deles é o glissando:

Inácio de Nonno: ...sobretudo o glissando, tanto o ascendente quanto o descendente, os dois. Vinha sempre uma impressão de angústia. Eu não estava preocupado em passar nada naquele momento, mas o que eu sentia... Sabe, eu estou angustiado nesse momento. Então, essa coisa de angústia sempre me vinha. *Ahahahahahah*, na minha cabeça ficava sempre uma coisa assim: angústia, angústia, sofrimento, opressão. Essas palavras, esses sentimentos me vinham a peça inteira, sobretudo nesses momentos de glissando. (TRAGTENBERG/1997,59)

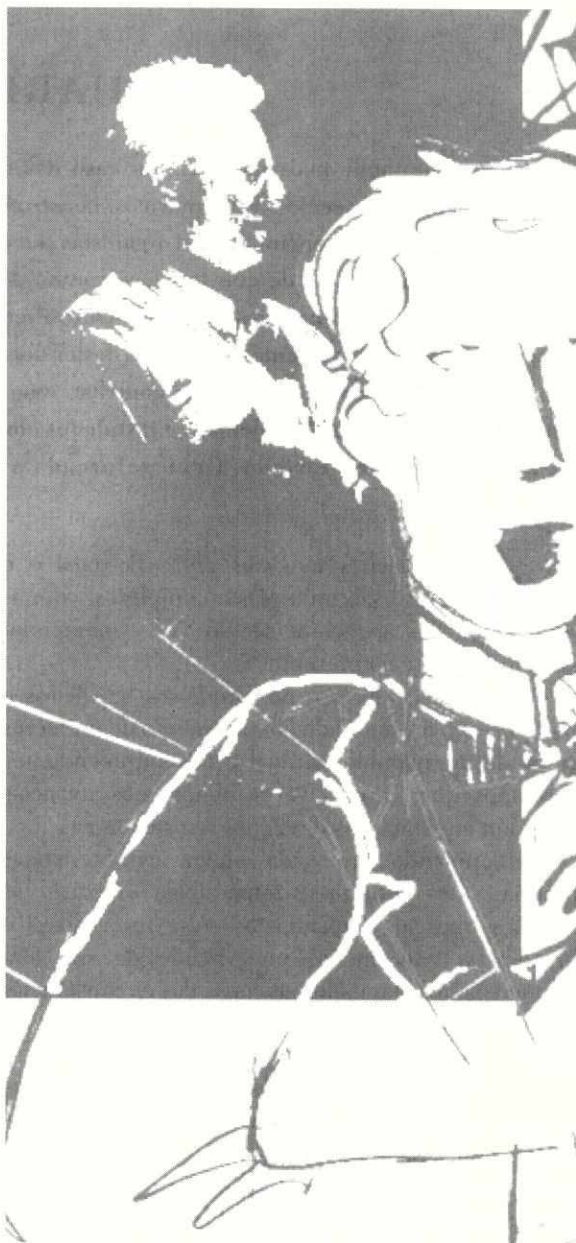
Ao buscar identificar o tipo de tensão musical presente na peça, o barítono modificou sua impressão inicial de que os elementos presentes na partitura não fizessem nenhum sentido além do sentido gráfico estrito e foi também, adentrando ou "embarcando" como disse, no mundo de significados possíveis ali presentes.

Por fim, Marcelo iniciou sua abordagem pelo texto da peça indo então à música sob foco de interrelação com o mesmo. Eladio, tendo sugerido o texto, tinha uma concepção quanto ao mesmo e abordou a composição de Csekö verificando inicialmente como se coadunava com ela. Inácio que inicialmente percebera a peça como uma "pasta", ao se aproximar de seus elementos pôde identificar significados singulares e expressivos que a compunham. Concluindo, tempo, criação e interpretação interpenetrados no fazer musical gerando muitas questões a serem focalizadas mais profundamente **também** através da reflexão sobre a prática musical.

Notas

1 Acreditamos que esteja se referindo à tradicional notação européia e não à música do século XX, uma vez que alude com essa mesma expressão à música caracterizada pela divisão em compassos.

2 O autor refere-se à notação tradicional européia em pentagramas e não à música contemporânea do século XX.



O Órgão da Sé Catedral de Mariana: *um caso particular no relacionamento musical luso-brasileiro do século XVIII**



GERHARD DODERER

É posto em destaque mais uma vez um caso das relações luso-brasileiras em que se viram implicados, na primeira metade do século XVIII, músicos, construtores de instrumentos e melómanos de origem portuguesa, brasileira e alemã. Aos organólogos e organistas interessados na história da construção do rei dos instrumentos é bem conhecido o facto de que se conservaram, desde há muito tempo, nas Sés Catedrais de Faro na costa algarvia, e de Mariana, na proximidade de Ouro Preto, dois órgãos gémeos oriundos de inícios do século XVIII. Para a discussão relativamente aos autores destes dois instrumentos, acesa desde há uma trintena de anos e ainda não totalmente resolvida, este artigo contribui com novos elementos sobre da história de órgãos construídos em 1700/20 por organeiros alemães e instalados em igrejas de Portugal e Brasil. No que diz respeito ao órgão da Sé Catedral de Mariana, ficou reforçada a hipótese de ser o seu autor Heinrich Hulenkauf.

As relações musicais entre Portugal e o Brasil são múltiplas e complexas, com as suas origens no século XVI, e mantendo-se bem vivas até ao presente.

Através dos trabalhos de estudiosos brasileiros e portugueses, foi-nos dado conhecimento de inúmeros casos de intercâmbio musical e dos surpreendentes caminhos que, muitas vezes, fenómenos musicais tomaram em ambas as direcções transatlânticas.

Evidenciando em cada época características próprias, deve atribuir-se importância especial às relações musicais setecentistas entre terras lusas e brasileiras, não apenas em virtude da sua alta frequência, mas também por causa das circunstâncias político-culturais de cariz particular que marcaram os eventos musicais durante aquele período.

Neste texto é posto em destaque um caso em que se viram implicados, na primeira metade do século XVIII, músicos, construtores de instrumentos e melómanos de origem portuguesa, brasileira, italiana e alemã. É importante fazer lembrar que os assuntos

em causa não estão a representar apenas acontecimentos efémeros, mas têm que ser vistos no seu significado como factores com efeitos a longo termo: no caso do órgão histórico que se encontra na Catedral de Mariana, é significativo que este instrumento – numa região quase totalmente carecida de órgãos de tubos – ainda hoje esteja a desempenhar a sua função de embelezar o serviço litúrgico e encantar o espírito dos que o ouvem.

Para o enquadramento deste caso evoco rapidamente alguns tópicos que definiram os acontecimentos histórico-culturais da primeira metade dos anos de setecentos: os jazigos de ouro e de pedras preciosas localizados e explorados na região das Minas Gerais a partir dos anos de 1690 conferiram à coroa portuguesa enormes meios financeiros, utilizados por D. João V, no trono português desde 1707, para a concretização das suas intenções na política interna e externa. Entre elas conta-se a criação de novas estruturas administrativas e comerciais; o favorecimento das

*A edição deste artigo respeitou a grafia em Português luso utilizada pelo autor.



Instrumentos da Catedral de Faro (Repr. 5) e Mariana (Repr.6): exemplos do alto nível do artesanato organístico europeu.

artes visuais, da música e das ciências e, no campo da política exterior, uma prudente atitude de afastamento dos conflitos de sucessão europeus; um voto claro no sentido de intensificar as relações internacionais mercantis e uma preferência absoluta pelo processo da colonização transatlântica. No campo das artes significava isto para Portugal continental um novo florescimento da arquitectura profana e sacra, da pintura, da poesia e da música, esta última totalmente orientada através do ideal estilístico italiano.¹ Neste contexto podem ser mencionadas a construção do Convento-Palácio de Mafra (1730, consagração da Basílica), a contratação de Domenico Scarlatti para o lugar de mestre da capela da Corte lisboeta (1719), a fundação da Academia da História (1720) e uma atitude mecenática bem generosa – também na área da música – por parte do rei, da rainha e da aristocracia. O Brasil participa favoravelmente nesta orientação política, onde o gesto extrovertido da representação do poder significa também — e no caso do monarca português de uma forma quase

excessiva — a utilização do palco do cerimonial litúrgico como teatro da ostentação do Absolutismo.² Encontramos reflexos na vida musical de Minas Gerais, principalmente na prática litúrgico-musical das igrejas seculares e colegiais que vão surgindo em cada vez maior número (Vila Rica/ Ouro Preto, Mariana, S. João del Rey, Tiradentes, etc.). É natural que, nesta época, as relações musicais mútuas na rota transatlântica tenham sido cada vez mais intensificadas, porém de uma maneira que deixa reconhecer mais e mais vestígios de atitudes individualistas e de tendências emancipatórias.³

Aos organólogos e organistas interessados na história da construção do rei dos instrumentos é bem conhecido o facto de que se conservaram, desde há muito tempo, nas Sés Catedrais de Faro na costa algarvia (ver **Repr. 1**), e de Mariana, na proximidade de Ouro Preto (ver **Repr. 2**), dois órgãos gémeos oriundos de inícios do século XVIII. Ambos os instrumentos têm sido atribuídos, desde há mais ou menos trinta anos e com notável

empenho por parte de alguns organólogos,⁴ ao famoso organeiro hamburguês Arp Schnitger, que, de facto, anotou no ano de 1701, nos protocolos do seu atelier, a exportação de dois órgãos para Portugal, ambos não muito grandes e com dois teclados cada um. Era tentador — tal como fez M. M. Ferreira no seu estudo histórico-organológico⁵ redigido com admirável zelo e acribia — procurar identificar os dois órgãos de Faro e de Mariana com os dois instrumentos mencionados por Schnitger, tanto mais que eles evidenciam inúmeras características da escola da organaria do Norte da Alemanha relativamente à concepção técnica e artesanal, bem como relativamente à organização da fachada. No entanto, nunca foi possível comprovar a autoria de Schnitger através de quaisquer inscrições nos próprios órgãos ou através de documentação arquivística.

Que sabemos hoje sobre estes dois instrumentos e sobre o destino que os trouxe para terras lusas e brasileiras?

Naturalmente levanta-se aqui em primeiro lugar a questão relativamente ao construtor destes dois instrumentos. Desde há pouco tempo podemos dar uma resposta mais concreta, pelo menos pela via da exclusão de partes: um instrumento de dimensões médias que se conservou na igreja de S. Salvador de Moreira⁶ (Maia-Porto), antigo convento dos Cónegos Agostinhos Regrantes, revelou-se, quando do seu restauro pelo mestre organeiro alemão Georg Jann, como sendo um autêntico instrumento de Arp Schnitger.⁷ O órgão (ver **Repr. 3**) encontrava-se em estado de conservação surpreendente, evidenciando apenas uma intervenção que tinha eliminado o segundo dos dois teclados originais, mudado a mecânica para a frente e aplicado pintura e douramento. Várias inscrições — escondidas por debaixo de frisos e ornamentos de talha — documentam construtor, local e data (ver **Repr. 4**). Rapidamente chegou a verificar-se a concordância das características do instrumento (tamanho, número de registos) com as indicações que o próprio Arp Schnitger notificara nos seus registos pessoais relativamente aos dois órgãos exportados para Portugal em 1701 ("Zwei neue Orgeln gebaut, jede mit 12 Registern, 2 Klavieren und einem Balg. Beide nach Portugal geschickt."⁸). O instrumento voltou a soar novamente e com uma sonoridade bem autêntica em junho de 2000. A composição do instrumento foi recuperada como no seu estado original⁹:

II Teclado

Gedackt 8'
Holzflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Octave 2'
Quinte 1 1/3'
Octave 1'
Sesquialter 3f
Mixtur 4f
Dulzian 16'
Trompete 8'

II Teclado

Holzflöte 8'
Prinzipal 4' (fachada)

Sem pedal, Dó/ Mi-dó^{ma}, 45 teclas (oitava curta), fole cunifome com 3 pregas e fole de alimentação, diapasão (original) lá' = 440 hz.

Assim conclui-se, que, no caso dos dois instrumentos de Faro e Mariana (ver **Repr. 5 e 6**), não se pode tratar daqueles que foram enviados para Portugal em 1701. Desta forma ficam resolvidas algumas discrepâncias que fizeram surgir, desde há muito, dúvidas, como p.e. a divergência no número dos registos (18 no caso dos instrumentos de Faro e Mariana, mas apenas 12 na rubrica de Schnitger), ou a divisão de alguns deles. Devemos considerar definitivamente a autoria de Johann Heinrich Ulenkamp (também Hulenkampf, forma portuguesa do seu nome: João Henriques Hulemcampo), discípulo e mestre-assistente de Arp Schnitger em Hamburgo e radicado desde ca. de 1711 em Lisboa com a sua actividade bem documentada, tanto na Alemanha como em Portugal.¹⁰ Construiu comprovadamente em Lisboa vários instrumentos (desaparecidos) de dimensões apreciáveis. Alguns dos órgãos conservados no norte de Portugal podem eventualmente ser atribuídos a este mesmo artesão (pelo menos no que respeita à sua concepção do primeiro terço do século XVIII), tomando em consideração a organização da fachada e a construção dos someiros. Para Faro e Mariana ganha novamente peso o mencionado Ulenkamp como seu autor (1715-16), identificação geralmente aceita desde há muito, devido a uma inscrição oitocentista no interior da caixa do instrumento de Faro (ver **Repr. 7**), mas em virtude de uma suposta distância histórica demasiadamente grande e face à falta do respectivo material arquivístico apenas marginalmente



reconhecido por alguns organólogos no decorrer dos últimos anos.¹¹

A questão relativamente ao seu verdadeiro construtor não pode, nem deve ofuscar uma correcta apreciação dos instrumentos no aspecto de valor patrimonial e significado histórico-musical. Únicos na sua génese e nos seus percursos, evidenciam estes dois órgãos o mais alto nível do artesanato organístico europeu dos primeiros decénios do século XVIII e representam vias de influências interculturais com seus efeitos em forma multifacetada e a longo prazo.¹²

As composições dos instrumentos, tal como se apresentaram na primeira metade do século XVIII, deviam ter sido essencialmente idênticas (ver quadro abaixo).¹³

O “currículo” do órgão da Sé Catedral de Mariana é bem conhecido¹⁴, embora apenas a partir de meados do século XVIII. Após a constituição da nova diocese de Mariana em 1745, D. Frei Manoel da Cruz, o seu então primeiro bispo, ou seja, o anterior prelado da diocese de Maranhão, solicitou e obteve do rei português a concessão de meios financeiros para o equipamento da sua nova Sé Catedral, e também para a aquisição de um órgão

de tubos (1747-49). Após a morte de D. João V, D. José I honrou o compromisso do pai, de forma que em 1752 se procedeu à compra de um instrumento já construído, recorrendo-se aos serviços do organeiro lisboeta, João da Cunha. Este órgão, desmontado e empacotado em 18 caixas e 10 embrulhos de diferentes dimensões, chegou ao Rio de Janeiro a 16 de outubro de 1752 e foi transportado até Mariana, anteriormente Vila da Senhora do Carmo, onde foi recebido a 22 de novembro de 1752. Através do secretário bispal, tendo sido responsável pela orientação dos trabalhos como a execução de uma tribuna, colocação e afinação do instrumento, foram feitos os respectivos pagamentos pela fazenda real em Vila Rica no dia 17 de setembro do ano seguinte. Em dezembro de 1748, a Sé de Mariana dispunha já de um organista (P. Manuel da Costa Dantes) e de um mestre da capela (P. Gregório dos Reis Melo). Foi muito provavelmente no dia 15 de agosto de 1753, na festa de N. Senhora da Assunção, padroeira da jovem diocese, que o órgão tocou pela primeira vez no templo que iria ser o seu “habitat” até ao presente.

Até hoje este instrumento conserva-se na Sé de Mariana. Restaurado nos anos de 1977-84 na

FARO

Órgão principal

Flautado de 12 aberto

Oitava real

Quinta real

Quinzena

Cheio de 2 filas

Cheio de 3 filas

(originalmente de 4/ 5 filas?)

Quintadena de 24

Flautado de 12 tapado

Trombeta real

Voz humana

Órgão positivo

Flautado de 12 tapado

Flautado de 6 tapado

Flauta de 6 (mão direita)

Quinzena

Dezanovena

Vintedozena

Sesquialtera de 2 filas

Dulciana (mão esq./mão direita)

MARIANA

Órgão principal

Flautado de 12 aberto

Oitava real

Quinta real

Quinzena

Cheio de 2 filas

Cheio de 3 filas

(originalmente de 4/ 5 filas?)

Flautado de 12 tapado

Flautado de 6 tapado

Trombeta real

Voz humana

Órgão positivo

Flautado de 12 tapado

Flautado de 6 tapado

Flauta de 3 (mão direita)

Quinzena

Dezanovena

Vintedozena

Sesquialtera de 2 filas

Dulciana (mão esq./mão direita)

oficina hamburguesa de Rudolf von Beckerath em Hamburgo, destacam-se, hoje em dia — no âmbito de um novo restauro confiado ao organeiro Bernhardt H. Edskes e prestes a ser terminado — perguntas sobre a antiga colocação do instrumento (provavelmente uma igreja franciscana, tomando em conta o brasão daquela ordem que se encontra em cima da consola) e sobre o seu estado original, assumindo importância particular a sua comparação com o gémeo de Faro. Estes estudos devem abranger também a pintura (chinoiserie) dos dois instrumentos que foi efectuada, no caso do órgão de Faro, em 1752/53 por Francisco

Correia. Existe actualmente uma significativa diferença na composição dos dois órgãos, reconhecendo-se uma maior originalidade no caso de Mariana, em virtude de várias intervenções que o instrumento de Faro sofreu antes e depois do terramoto de 1755¹⁵.

Seguem-se as composições dos órgãos, tal como se apresentam depois dos restauros dos anos 1973-74 (Flentrop/ Faro) e 1977-84 (Beckerath/ Mariana). As últimas alterações efectuados no instrumento de Mariana, resultantes do restauro ainda em curso na altura da redacção deste texto, apenas se conseguiram marcar parcialmente.

FARO	MARIANA
Órgão principal	Órgão principal
Flautado de 12 aberto	Flautado de 12 aberto
Bordão de 24 tapado	
Voz humana (flautado)	Flautado de 12 tapado
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Oitava real	Oitava real
Dozena	Dozena
Quinzena	Quinzena
Dezasetena	
Cheio de 2 filas (mão esq.)	Cheio de 2 filas
Cheio de 4 filas	Cheio de 3 filas
Corneta real de 5 filas (mão dir.)	
Trombeta real	Trombeta real
Clarim (8', hor., mão dir.)	Voz humana(?)(mão esq.)
Trombeta de batalha (4', hor., mão esq.)	Voz humana (?)(mão dir.)
Órgão positivo	Órgão positivo
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Flautilha (mão dir.)	Flauta de ponta (mão dir.)
Quinzena	Quinzena
Dezanovea	Dezanovea
Vintedozena	Vintedozena
Cheio de 3 filas (mão esq.)	Cheio de 3 filas (mão dir.)
Cornetilha de eco de 2 filas (mão esq.)	Sesquialtera de 2 filas (mão esq.)
Cornetilha de eco de 3 filas (mão dir.)	Sesquialtera de 2 filas (mão dir.)
	Dulciana (?) (mão esq.)
	Dulciana (?) (mão dir.)
Dó/ Mi-dó ^{ma} , pedal ligado a Dó-Mi-Lá	Dó/ Mi-dó ^{ma} , pedal ligado a Dó/Mi-Lá,
Contrabaixos Dó/ Mi-dó, 2 Tambores,	Tremulante/ Órg. Pos., União I-II
Rouxinol, Tremulante/ Órg. Pos.,	Diapasão Lá = 440 hz
União I-II, Diapasão original Lá = 415 hz	

Notas

- 1 Vd. G. Doderer & C. Rosado Fernandes, "A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)" in: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. III, pp. 69-149.
- 2 Vd. G. Doderer "O fenómeno "Barroco" na Música Portuguesa do século XVIII" in: *I Congresso Internacional do Barroco - Actas. Porto 1991*, 2 vol., pp. 621-633.
- 3 Vd. os trabalhos de autores como C. Lange, G. Behague, R. Duprat ou J. M. Neves, que se dedicaram profusamente a aspectos da história da música daquela região brasileira.
- 4 Entre outros L. A. Esteves, "O órgão da Sé de Faro e o seu interesse europeu" in: *Correio do Sul*, 24.07.1969; "Two more Arp Schnitgers in Portugal?" in: *The Organ Yearbook*, vol. XIV, 1983, pp. 17-22.
- 5 M. M. Ferreira, *Arp Schnitger: Dois órgãos congêneres de 1701*. Niterói 1991.
- 6 Vd. "Concertos - Órgão de tubos Arp Schnitger (1701-2000) - Programa", Moreira da Maia, 2000.
- 7 Vd. G. Jann, "Die Restaurierung einer Schnitger-Orgel in Portugal" in:

Ars Organi 48, Heft 3, 2000, pp. 173-174.

8 G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Basel-Tours-London, 1974, p. 287.

9 Jann, op. cit., p. 174.

10 Ferreira, op. cit., pp.19-21; Fock, op. cit., pp. 130-131, 194, 263, 281.

11 Ferreira, op. cit., passim.

12 Vd. G. Doderer, "Portuguese organ cases of the 18th century: outstanding synthesis of craftsmanship and beauty" in: *Actas. Struggle for Synthesis - A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII/The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries*. Lisboa 1999, vol. I, pp. 45-52, esp. p. 50; idem "Caixas de Órgãos Portugueses Setecentistas: Exuberante Simbiose de Beleza e Técnica" in: *Forum*, 19, Jan. 1966, pp. 101-115, esp. p. 106.

13 Reproduzidas através de Ferreira, op. cit., p. 138.

14 Vd. Ferreira, op. cit., pp. 41-42, 206-218; toda a documentação em torno dos instrumentos e organeiros ligados às catedrais de Faro e de Mariana encontra-se reproduzida nas pp. 171-218.

15 Podem observar-se estas diferenças também na linguagem sonora dos dois instrumentos, p. e. "Obras para órgão do século XVI ao século XVIII (Órgão de Faro)" in: *Lusitana Musica*, 3, CD 55331223 EMI 1994; "Órgãos históricos no Brasil - vol. II (Órgão da Mariana)", CD s. n., Paulus 1999

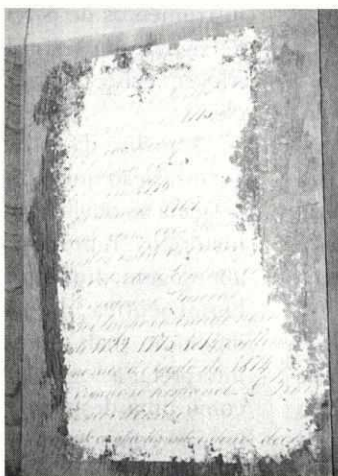
Repr. 1



Repr. 2



Repr. 3



Repr. 4



Repr. 7

Um Réquiem para Villa-Lobos



RICARDO TACUCHIAN

Uma abordagem hermenêutica da *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara de Villa-Lobos* considera-a, ao mesmo tempo, como um canto do cisne do compositor e um réquiem feito para ele próprio. Este último trabalho de Villa-Lobos é uma síntese de sua trajetória artística com atmosferas claramente européia, ameríndia e africana. Apesar de sua simplicidade, a peça preserva elementos que caracterizam o estilo do músico. Além de simbolizar os múltiplos objetivos estéticos do compositor, a peça sugere os últimos momentos tão dolorosos de sua vida.

O objetivo deste texto é analisar a última obra de Villa-Lobos, a *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara*, como sua despedida da vida, consumida por indelével moléstia. A obra é apontada como uma espécie de requiem para ele mesmo, onde coabitam o júbilo e a nostalgia, o rural e o urbano, o Brasil e o mundo. A *Segunda Suíte* é uma síntese do que foi Villa-Lobos em vida e do que ele viria a ser na eternidade. Foi seu canto do cisne e seu epitáfio. Ela é plena de simbolismo. Para decifrá-lo seguimos a proposta de Lawrence Kramer¹ que afirma que a nova direção em musicologia “é simplesmente uma procura pelo interesse humano”. O analista deve apontar na música o que ela significa para os seres humanos, seu pensamento, sentimento e suas lutas. “O objeto procurado é o significado: concreto, complexo e historicamente situado.”² Enquanto prática cultural, a música possui capacidades semânticas, ainda que com uma certa dose de indefinição. A *Segunda Suíte* de Villa-Lobos é um estudo de caso que se adapta a esta metodologia de abordagem interpretativa.

Leonard B. Meyer distingue dois tipos de significado na música: o designativo e o corporificado (ou melhor, icônico)³. O primeiro tipo se refere a coisas ou fatos fora do universo sonoro da música. O segundo é um indício propriamente musical, mais

preciso, do objeto a ser comunicado. Quando o musicólogo afirma que o 5º movimento da *Segunda Suíte* de Villa-Lobos (Macumba) evoca associações com o mundo místico, a comunicação do homem com Deus ou a preparação psicológica para a morte, estes significados são designativos. Mas se o musicólogo afirma que o baixo sincopado reproduz os sons e ritmos de atabaques, este significado deverá ser captado por um ouvinte especificamente culto para aquele objeto, isto é, que conhece os sons e ritmos do atabaque e tem uma percepção musical treinada para ouvir os baixos que imitam aqueles instrumentos de percussão. “Embora estes dois tipos de significado sejam logicamente separáveis”, afirma Meyer, “existe, na prática, uma interação íntima entre eles”⁴.

A análise da estrutura musical propriamente dita e a evocação que a linguagem musical de Villa-Lobos propicia ao ouvinte, dentro de um contexto cultural e histórico, representam uma forma possível de abordagem interpretativa de sua música. Esta hermenêutica do texto musical dá à obra uma dimensão mais humana, permitindo, por exemplo, interpretar a *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara* como uma despedida da vida e um requiem para o próprio compositor.

A obra de Villa-Lobos pode ser estudada, de modo

A *Segunda Suíte* está editorada pelo Banco de Partituras de Música Brasileira, organizado pela ABM.



A hermenêutica do texto musical possibilita interpretar a Segunda Suíte como um réquiem para Villa-Lobos

mais ou menos consentâneo, em quatro períodos distintos, mas sem um limite preciso entre eles.⁵ Esta classificação, como qualquer outra, tem um valor relativo mas nos ajuda a acompanhar a trajetória da vida do compositor e a caracterizar as mudanças que seu estilo sofreu. Assim, até 1919, se apresenta a fase de formação quando o contato com os chorões do Rio de Janeiro e com os pequenos conjuntos instrumentais do cinema mudo plasmam a sua carreira ao se misturarem com a formação clássica que o compositor traz de casa. É também o momento decisivo do encontro com Arthur Rubinstein que

alavanca o seu prestígio internacional. Não obstante sua juventude, já escreve 4 sinfonias, 4 quartetos de cordas, a *Suíte Popular Brasileira*, as *Danças Características Africanas*, o *Grande Concerto para Violoncelo e Orquestra* (o N° 1), o *Sexteto Místico*, *Suíte Floral* e a *Prole do Bebê* N° 1. É uma verdadeira explosão de criatividade onde ainda aparecem obras com o fôlego de um *Uirapuru* ou um *Amazonas*.

É em sua segunda fase criativa, entretanto, que Villa-Lobos se firma como o grande músico revolucionário das Américas. A década de 20 é a época da vanguarda modernista dos *Choros*, a série

que representa o apogeu de toda a sua obra. A Semana de Arte Moderna lhe dá o suporte filosófico e as viagens a Paris lhe dão a dimensão internacional. Além dos 14 choros, Villa-Lobos escreve, na década de 20, o *Noneto*, as *Serestas*, o *Quarteto Simbólico*, a *Missa São Sebastião*, a ópera *Malazarte*, os 12 *Estudos para Violão*, as *Cirandas*, *Prole do Bebê nº 2*, *Rudepoema* (dedicada a Rubinstein) e *Momoprecoce*.

No período getulista (1930-1945), Villa-Lobos disciplina o seu furor criativo dos Choros e parte para as mais disciplinadas Bachianas. Sua vida fica mais concentrada no Brasil sem, entretanto, abandonar totalmente suas viagens internacionais. Agora ele abraça atividades didáticas, administrativas e acadêmicas (Serviço de Educação

Musical e Artística, Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Academia Brasileira de Música). Além das *Bachianas*, escreve os *Prelúdios* para violão, o *Guia Prático*, os *Quartetos de Cordas* de 5 a 8, a *Sinfonia nº 6*, as *Suítas do Descobrimento do Brasil* e o *Ciclo Brasileiro*, entre muitas outras.

Com a queda de Getúlio Vargas, Villa-Lobos percorre a sua derradeira fase criativa (1946-1959), assumindo uma postura cada vez mais universalista. O eixo Rio-Paris se inclina para Rio-New York. Na verdade, a primeira viagem para os Estados Unidos já fora em 1944. Villa-Lobos se torna quase um neoclássico. O velho guerreiro que impunha a bandeira do modernismo nacionalista,

involuntariamente ou não, muda para uma estética neoclássica universal. A preocupação do mestre está nas grandes formas de corte clássico. Escreve, então, 9 Quartetos de Cordas (do 9 ao 17), 6 Sinfonias (da 7ª à 12ª), os 5 Concertos para Piano, o *Segundo Concerto para Violoncelo*, os Concertos para harpa, harmônica e violão. Curiosa esta prioridade a obras com o corte formal da sonata, ainda que de modo absolutamente irreverente. O compositor também converte-se a um misticismo musical, compondo várias Ave-Marias, *Bendita Sabedoria*, *Panis Angelicus* e o *Magnificat-Alleluia*.

Sua vida se encaminha para uma nova dimensão religiosa e filosófica pois o artista sentia que seu fim estava próximo. Em 1948 ele contrai uma doença

maligna das vias urinárias. Ele tinha acabado de escrever uma das mais curiosas obras de todo o seu repertório, durante muitos anos menosprezada pela maioria de seus estudiosos. Trata-se de *Magdalena*, um "musical estilo Broadway", feito com temas de antigas composições suas. Obra surpreendente, ela é um paradigma da política norte-americana no campo cultural em sua estratégia junto à América Latina, visando uma aliança contra a Guerra Fria do Pós-Guerra.⁶ Com o dinheiro ganho com esta obra e mais a ajuda de amigos e do governo brasileiro, Villa-Lobos se submete, no *Memorial Hospital* de New York, a uma devastadora operação cirúrgica.

Outra obra atípica deste quarto período de Villa-



Ex. 1 Motivo gerador do 1º movimento

Tema

Acompanhamento em contraponto

Ex. 2 Elementos estruturais da seção B (2º mov.)

Lobos é a *Floresta do Amazonas*. Ela é o resultado do aproveitamento dos temas do filme *Green Mansions*, para o qual a Metro Goldwin Mayer contratou o compositor, em 1957. Seria uma nova forma de propaganda e cooptação de uma personalidade latino americana pelos Estados Unidos? Para compor a *Floresta do Amazonas*, Villa-Lobos usa o material musical do filme e acrescenta algumas canções com poemas de Dora Vasconcellos. Estas duas obras, *Magdalena* e *Floresta do Amazonas*, são duas exceções no universo neoclássico de Villa-Lobos, em seu último período criativo.

É impressionante acompanhar estes últimos anos da vida de Villa-Lobos que, apesar de uma doença extremamente grave e uma cirurgia profundamente agressiva, são de grande intensidade. A produção de Villa-Lobos é vulcânica. Sua mulher, Mindinha, lhe dava ânimo, como companheira, empresária e... enfermeira.⁷ Após a doença, Villa-Lobos sobreviveu onze anos. Debitado e com sua movimentação reduzida, Villa-Lobos, ainda assim, fez várias *tournées* pela Europa, Estados Unidos e Israel. Gravou boa parte de sua obra, estreou a *Segunda Sinfonia* em memorável concerto na Academia de Santa

Cecília de Roma (1949) e, em 1952, cumpriu a encomenda da 10ª *Sinfonia* para comemorar

o IV Centenário da Cidade de São Paulo (*Sume Pater Patrium*). Que estranha força permitia a este homem tanta atividade profissional e criativa!

Neste momento, seu reconhecimento internacional já é unânime: recebe o título de *Doctor of Music* da *University of Miami* (1954), Doutor Honoris

Causa da Universidade de Nova York, pela passagem de seus 70 anos⁸.

No último ano de vida, Villa-Lobos ainda tem forças para cumprir compromissos profissionais em Paris, Londres, Itália e Espanha. E ainda tem tempo para escrever suas duas *Suítes para Orquestra de Câmara*. A *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara* é a última obra do mestre.

Os originais da *II Suite for Chamber Orchestra* (sic) estão no Museu Villa-Lobos e têm a indicação de local e data: Paris, 1959. A obra está dividida em 5 movimentos, usando a seguinte formação instrumental: 2-2-2-2/2-2-2-1/Tímpanos/ Cordas. O melodismo tão generoso, próprio do estilo do compositor, está presente nesta obra. Entretanto, aquele tumulto textural que foi uma característica marcante de Villa-Lobos está ausente. Ela mostra certa transparência, às vezes até placidez, espelhando a mente de um artista plenamente realizado e que se preparava para partir para sempre. O formalismo neoclássico observável em sua derradeira fase não é conspícuo nesta obra, pois não se trata de uma forma sonata. Mas a *Suíte* apresenta uma contenção clássica, do ponto de vista de estrutura e de estilo (formas ternárias). De outro lado, sua expressão revela, através dos diferentes movimentos, múltiplas faces, cada uma simbolizando um estado d'alma. Uma síntese de expressão / forma.

O primeiro movimento *Lamento* (4/4, *Andante cantabile*) oscila entre Sol menor e Sol dórico. Sobre uma sucessão de quintas paralelas nos baixos, o compositor desenvolve uma linha melódica, a partir



Ex. 3 Seção B do Promenade

de um motivo descendente (**exemplo 1**) que dá o caráter nostálgico ou de lamento a este movimento.

A estruturação fraseológica é muito bem definida: $A = a^1$ (8 compassos) + a^2 (5 compassos) + a'^1 (8 compassos) + a'^2 (4 compassos) – uma extrema placidez morfológica. A seção conclui em Ré menor. A Seção B (3/4 Più Mosso) apresenta uma estruturação fraseológica com grupos de quatro compassos. O retorno a A' consiste na reexposição de $a^1 + a'^1$, seguida de uma coda (Meno), com 3 compassos. Como vemos, nenhum arrebatamento, nenhuma audácia, apenas o repouso (ainda que lamentoso) de um grande andarilho.

O segundo movimento é um Scherzo (2/4, Vivace) que oscila ambigüamente entre sol maior e mi menor. A primeira seção também é muito bem definida: $a^1 + a^2 + a'^1$, terminando em Mi frígio, depois de uma inclinação para o centro tonal de Sol b. A seção central B (Poco meno) apresenta um recurso composicional que caracteriza, de modo particular, o estilo de Villa-Lobos: uma melodia, com valores longos, quase uma marcha harmônica (nas cordas), acompanhada por desenhos de valores rápidos (madeiras) (**exemplo 2**). O retorno a A' (Tempo I) reafirma o centro tonal de Sol. Este Scherzo representa a alegria da vida do mestre, vitorioso que foi em sua carreira internacional, coroada de inúmeros sucessos e que sua implacável doença não conseguiu inibir.

Já o terceiro movimento (2/2, *Andante quasi Allegretto*) é uma despedida geográfica dos quatro cantos do mundo por onde viajou. O mestre lhe dá

um duplo nome, em português e em francês, Passeio (Promenade): um último passeio por Paris por onde ele começou sua grande jornada musical, fora do Brasil. A primeira seção A pode ser entendida dentro do esquema a b a' b', sempre mantendo a quadratura de 8 compassos para cada elemento estrutural. A seção B (Più mosso) torna-se mais afrancesada, com o diálogo entre o canto (um tema em forma de arco, dentro do âmbito de um intervalo de quarta justa, sempre em graus conjuntos) e o baixo, de caráter ascendente (**exemplo 3**). A reexposição A' é uma variação da 1ª seção.

O quarto movimento (Canção Lírica) é uma melodia quase modinheira, respeitando um esquema rítmico predominantemente de quiálteras de semicolcheias, apresentada pelas trompas, sobre um baixo acompanhante, com ritmo *ostinato*, do tipo toada (**exemplo 4**).

A seção central B (*meno*) apresenta um motivo que é reminiscência do 1º movimento. Finalmente, A' retoma o tema das trompas. Neste movimento, Villa-Lobos recorda com saudade os ecos caboclos que vinham do campo, o som rural que ele transmutou em tantas de suas obras: a voz de nossos ancestrais índios que se misturou com a nostalgia Atlântico-Mediterrânea.

No último movimento, Macumba (Poco Moderato), o artista entrega sua alma a Deus. Ao mesmo tempo que se exprime através de uma atmosfera religiosa, ele relembra a presença da África em nossa cultura. E assim se completa a síntese. Após uma introdução de 4 compassos, o autor apresenta

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'melodia' and the bottom staff is labeled 'acompanhamento'. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The notation is in 2/4 time.

Ex. 4 Melodia quase modinheira com acompanhamento *ostinato* tipo toada

sobre um motivo rítmico estilizando sons de atabaques, o tema que, agora, não é mais africano, europeu, indígena ou asiático, mas, simultaneamente, brasileiro e universal: brasileiro porque sintetiza os múltiplos sons deste país continental de múltipla genealogia; universal porque simboliza a expectativa do homem diante do mistério da morte, enfatizando a dimensão mística de sua natureza (**exemplo 5**). Villa-Lobos apresenta este tema inúmeras vezes, alternadamente com passagens meditativo-reflexivas. Era o seu adeus.

A tentativa de analisar o estilo de uma obra como o reflexo de um momento da vida do compositor nem sempre chega a bom resultado. A explosão de alegria da Nona Sinfonia de Beethoven contradiz todo o tumulto e sofrimento por que passava o compositor. Mas, na *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara*, Villa-Lobos conseguiu não só retratar um momento (final) de sua vida mas, mais do que isso, ele construiu uma síntese do que fora esta vida. Ele abre a *Suíte* com um Lamento doloroso como toda despedida mas, logo, muda seu humor, num quase germânico *Scherzo*. A lembrança da França o leva a uma *Promenade*. A tradição européia canta-lhe nos ouvidos mas a toada brasileira (*Canção Lírica*) mostra que aqueles sons migravam para um Novo Mundo e adquiriam uma nova cor. Por fim, o canto fetichista que não é mais africano, simboliza todas as crenças do mundo. A *Segunda Suíte para Orquestra de Câmara* mostra um Villa-Lobos iniciante e maduro, despojado e complexo, profano e místico, cotidiano e transfigurado. Foi o seu Réquiem. *Requiescat in pace*.

Notas

- 1 Lawrence KRAMER, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995): 1.
- 2 Ibidem, 2.
- 3 Leonard B. MEYER, *Music, The Arts, and Ideas* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994): 6
- 4 Ibidem, 7.
- 5 Ricardo TACUCHIAN, "Villa-Lobos e Strawinsky, *Revista do Brasil* (Ano 4, nº 1/88): 101-106.
- 6 Maria de Fátima Granja TACUCHIAN, *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.
- 2v. Passim.
- 7 Depoimentos informais de Mindinha ao autor.
- 8 Vasco MARIZ, *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro* (11ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989): 86.



Villa-Lobos e Mindinha (dir.):
companheirismo até o fim.

Tema

Acompanhamento em estilo de atabaques

Ex. 5 Tema do 5º movimento _ Macumba

A C A D Ê M I C O S

CADEIRA 9

PATRONO: THOMAZ CANTUÁRIA

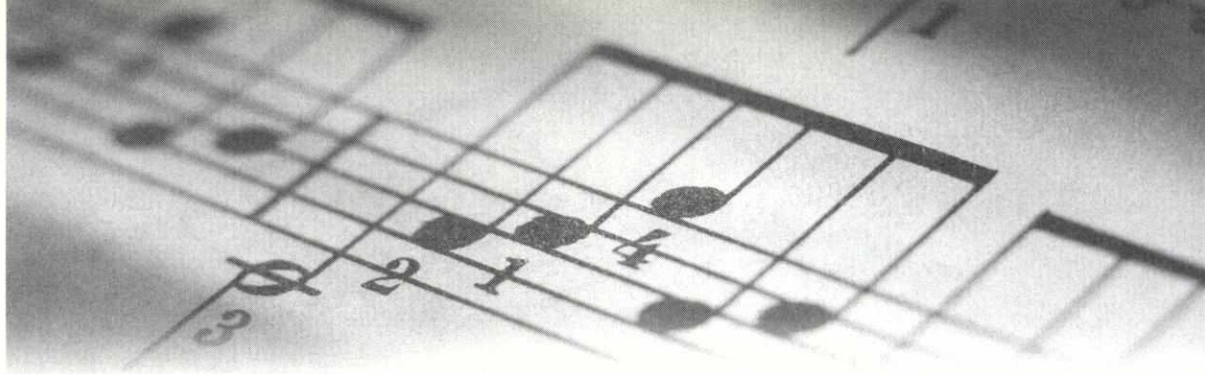
O violoncelista, compositor e professor Joaquim Thomaz da Cunha Lima Cantuária nasceu em Pernambuco em 29 de dezembro de 1800 e faleceu em 4 de setembro de 1878. Foi aluno do padre José Maurício Nunes Garcia. Requereu o lugar de timbaleiro da Capela Imperial, até então ocupado por Francisco Manuel da Silva, mas não o obteve. Foi professor de música vocal e instrumental no Colégio de Órfãos de Olinda e Mestre-de-capela, violoncelista e organista da Catedral. Escreveu uma *Pequena Arte de Música*, publicada em Recife em 1857 (Sacramento Blake cita uma edição desta obra datada de 1836). Conhecem-se dele duas *Missas*, um *Te Deum* e três *Vésperas Solenes*.

FUNDADOR: PAULINO CHAVES

Pianista, compositor, regente e professor, Paulino Lins de Vasconcellos Chaves nasceu em Natal (RN) a 26 de junho de 1883 e faleceu no Rio de Janeiro a 31 de julho de 1948. Fez os primeiros estudos em Belém (PA). Foi iniciado na música por sua mãe e pela professora Idalina França. Aos 8 anos, compôs a mazurca *Saudades de uma Rosa*. Em 1896, por ocasião da morte de Carlos Gomes, escreveu uma *Marcha Fúnebre* em homenagem ao mestre. Iniciou brilhante carreira de pianista ainda na adolescência, antes de partir para Leipzig (Alemanha), em 1899, para matricular-se no Real Conservatório, onde estudou piano com Robert Teichmüller e composição com Salomon Jadassohn. Entre outros prêmios, recebeu, no tempo de estudante, o *Mozart Stipendium*. Retornando ao Brasil em 1903, foi nomeado professor do Instituto Carlos Gomes, que veio a dirigir mais tarde. No Pará, fez carreira de pianista e de regente. Realizou recitais também no sul do país. Em 1910, partiu para Manaus, tornando-se catedrático da Escola Normal do Amazonas. Ali ficou até 1913, quando voltou a Leipzig para um ano de estudos de aperfeiçoamento. No retorno ao Brasil, volta a fixar residência em Belém, onde cria diversas instituições musicais. É desta época a estréia da *Missa Solene em Honra de São Luís* e da *Missa de Santa Joana d'Arc*, cantada da Basílica de Nazareth na festa da Canonização de Santa Joana d'Arc. Em 1927, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde continuou sua intensa atividade artística. Foi nomeado professor interino do Instituto Nacional de Música.

SUCESORES: BRÁSILIO ITIBERÊ II

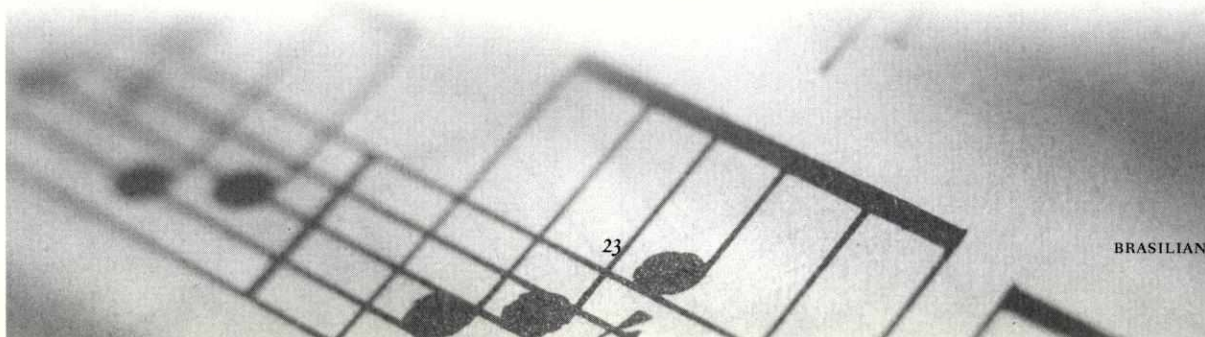
Brásílio Ferreira da Cunha Luz (compositor, folclorista, crítico e escritor) nasceu em Curitiba (PR) em 17 de maio de 1896 e faleceu no Rio de Janeiro em 10 de dezembro de 1967. Era sobrinho do compositor e diplomata Brásílio Itiberê da Cunha, razão pela qual optou por usar Brásílio Itiberê II como nome artístico. Estudou piano com Adolfo Corradi e, mais tarde, com Leo Kessler, em Curitiba. Diplomou-se em engenharia. Fundou, em 1927, com Andrade Muricy e outros, no Rio de Janeiro, a revista modernista *Festa*, da qual foi articulista e crítico musical. Transferiu-se, definitivamente, para o Rio de Janeiro em 1934. A suite *Invocação, Canto e Dança* foi premiada (*ex aequo* com obra de Radamés Gnattali) pela Associação de Artistas Brasileiros, nesse ano. Tornou-se amigo de Pixinguinha, Ernesto Nazareth e Villa-Lobos. Em 1938, foi nomeado para a primeira cadeira de folclore criada no país, no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Foi premiado, nessa época, pelo *Ponteio para São João*, em concurso do jornal *A Noite*. Em 1942, passou a lecionar folclore no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Publicou Ernesto Nazareth na *Música Brasileira* (*Boletim Latino-Americano de*

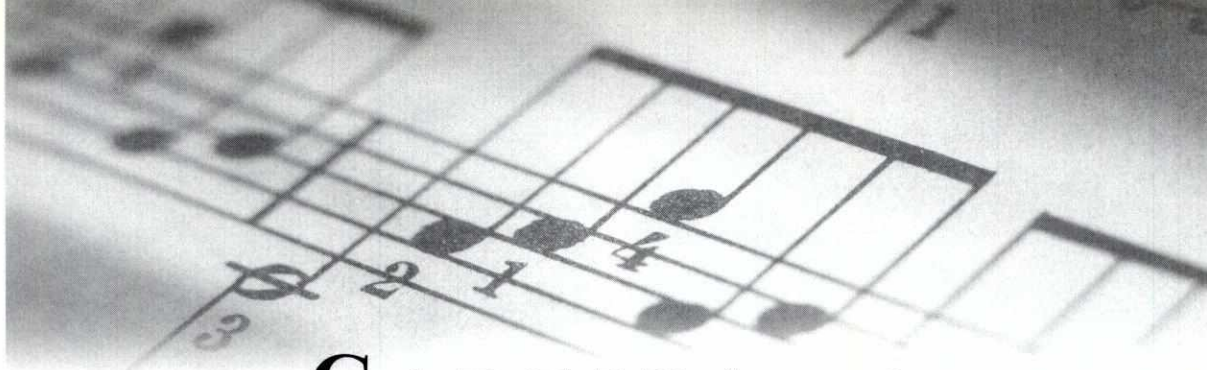


Música, tomo VI, Rio de Janeiro, 1946). **Obras principais:** Música orquestral: *Momento Eufórico*; *Prelúdio vivaz*. Música de câmara: *Trio N° 1* (1939); *Introdução e allegro* (1945); *Duplo quinteto* (1946). Música instrumental: *O Cravo tropical* (1944); *Invenção N. 1* (1934); *Poema* (1936); *Seis estudos* (1936). Música vocal: *Ponteio para São João* (1938); *Cordão de prata* (1939); *A Infinita vigília* (1941); *O Canto absoluto* (1947); *Estâncias*.

OSVALDO LACERDA

Osvaldo Costa de Lacerda nasceu em São Paulo em 23 de março de 1927. Iniciou seus estudos musicais aos nove anos de idade, com Ana Veloso de Resende (piano), aperfeiçoando-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. Estudou com Ernesto Kierski (harmonia, de 1945 a 1947) e Camargo Guarnieri (composição, de 1952 a 1962). Em 1963 fez estágio nos EUA, como bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova York. Neste período, teve aulas com Vittorio Giannini (composição) e Aaron Copland. Representou o Brasil, em 1965, no Seminário Interamericano de Compositores, realizado na Universidade de Indiana e no III Festival Interamericano de Música, em Washington DC (EUA). Foi fundador da Mobilização Musical da Juventude Brasileira, ocupando o cargo de diretor do Departamento de Divulgação da Música Brasileira, entre 1951 e 1955. Fundou e dirigiu também a Sociedade Paulista de Arte, bem como a Sociedade Pró-Música Brasileira. É professor de teoria elementar, solfejo, harmonia, contraponto, análise e composição. Publicou o *Curso preparatório de solfejo e ditado musical* (São Paulo, 1959), *Compêndio de teoria elementar da música* (São Paulo, 1967), e os artigos "Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra" e "A Criação do recitativo brasileiro", ambos publicados no livro *Música brasileira na Liturgia* (Petrópolis, 1969). Ganhou o primeiro prêmio (1962) no Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo, promovido pela prefeitura de São Paulo, com a *Suíte Piratininga* para orquestra e também primeira classificação no Concurso de Compositores de Obras Sinfônicas, da Rádio MEC. Em 1967, foi o primeiro colocado, com seu *Poema da necessidade* para coro misto a quatro vozes, no Concurso de Composição e Arranjos para Coro Misto a Quatro Vozes, promovido pela Universidade Federal da Paraíba. Em 1970, a Associação de Críticos Teatrais premiou seu *Trio para violino, violoncelo e piano*, como a Melhor Obra de Câmara do ano. **Obras principais:** Música orquestral: *Suíte Piratininga* (1962). Música vocal: *Mandaste a sombra de um beijo* (1962), *Ladainha* (1970), *A Valsa* (1973), todas para canto e piano; *Poema da necessidade* (1967) e *Suíte coral* (1969), ambas para coro misto. Música sacra: *Missa para três vezes iguais*, com acompanhamento de órgão, 1971.





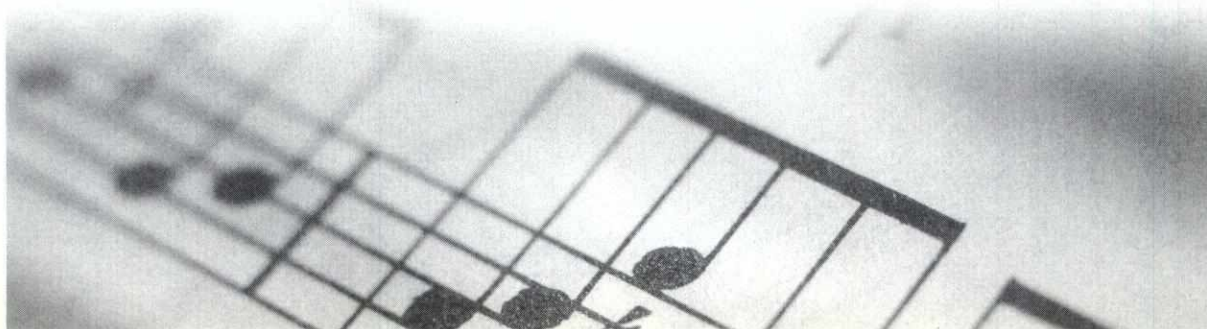
CADEIRA IO

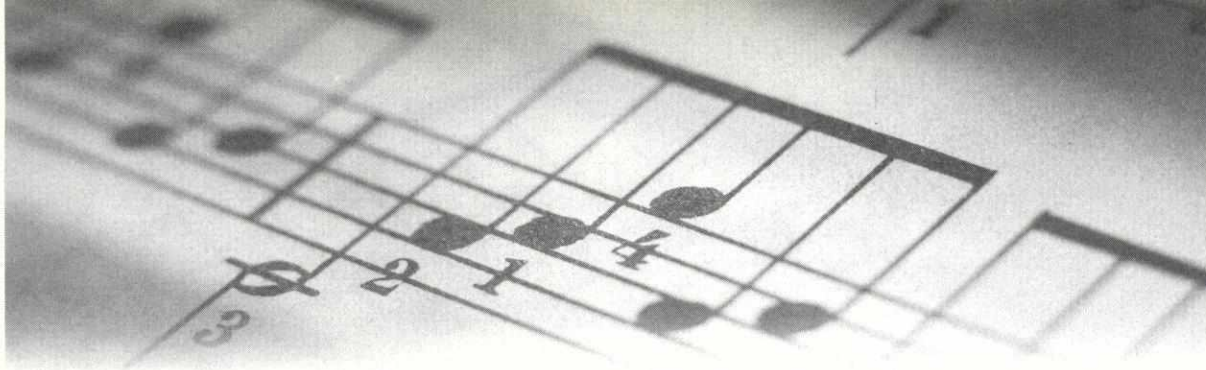
PATRONO: CÂNDIDO IGNÁCIO DA SILVA

O compositor e cantor Cândido Ignácio da Silva nasceu no Rio de Janeiro por volta de 1800 e faleceu nessa cidade por volta de 1838. Foi aluno do Padre José Maurício e cantor da Capela Real, ao tempo de seu mestre, tendo atuado também como solista em concertos com árias de óperas. Foi um dos fundadores da Sociedade Beneficência Musical, aparecendo como compositor nos concertos desta sociedade (*Novas variações para corneta de chaves* e *Variações para corne inglês, clarineta e flauta*). Em 1837, seu *Hino às artes* foi apresentado em homenagem ao aniversário de Pedro II. Suas 12 *Valsas para piano* foram editadas em 1837. Chegou a ser considerado o melhor compositor de modinhas do Primeiro Reinado.

FUNDADOR: OCTÁVIO MAUL

Octávio Batista Maul, compositor, regente e flautista, nasceu em Petrópolis (RJ) em 22 de novembro de 1901. Junto com seu pai, fundou uma banda musical na cidade natal. Estudou piano com Jaime Figueiras e harmonia com Agnelo França, ocupando o lugar de flautista no sexteto formado com seus irmãos. Em 1919, prestou exames no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde passa a freqüentar a classe de Francisco Braga (contraponto e fuga), de quem foi aluno particular de composição, entre 1922 e 1926. Em 1929, fez estágios na Alemanha e Bélgica. Ao retornar ao Brasil, tornou-se aluno de Guilherme Fontainha. Em 1930, foi co-fundador do Instituto Musical de Petrópolis. Quatro anos mais tarde, reingressou no Instituto Nacional de Música. Em 1936, passou a integrar o corpo docente do Conservatório Brasileiro de Música. Três anos mais tarde, dirigiu concertos da Orquestra Sinfônica da Sociedade Pró-Música. Em 1940, lecionou, interinamente, na Escola Nacional de Música, tornando-se livre-docente na mesma instituição em 1945. Quatro anos mais tarde, foi efetivado no cargo. Dirigiu a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, apresentando obras suas, em 1951, e, ano seguinte, realizou excursão artística ao Rio Grande do Sul. Organizou e preparou a orquestra oficial do Conservatório Brasileiro de Música, do Rio de Janeiro, com estréia oficial em 9 de dezembro de 1960, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. No mesmo ano, realizou o Festival Octávio Maul, transmitido pela Rádio MEC. **Obras principais:** Música orquestral: *Marcha festiva* (1922), *Em tempo de minueto, em mi bemol* (1926), *Prelúdio sinfônico em dó sustenido maior* (1927), *Paisagem tropical* (1934) e *Dança brasileira* (1939). Música de câmara: *Divertimento, para piano, violino e violoncelo* (1936); *Quarteto de cordas* (1944). Piano: *Estudo em fá* (1932), *Estudo em fá sustenido* (1934), *Suíte mirim* (1940) e *Sonata* (1925). Canto e piano: *Canção da felicidade* (1933), *É assim que faço* (1943) e *Meia-noite* (1947). Música sacra: *Ave-Maria em fá maior* (1930), *Missa para duas vozes e órgão* (1936), *O Salutaris Hostia* (1933) e *Santa Cecília* (1938).

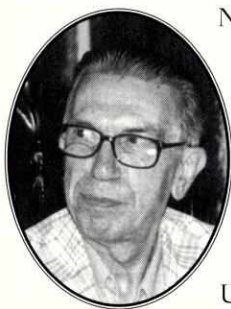




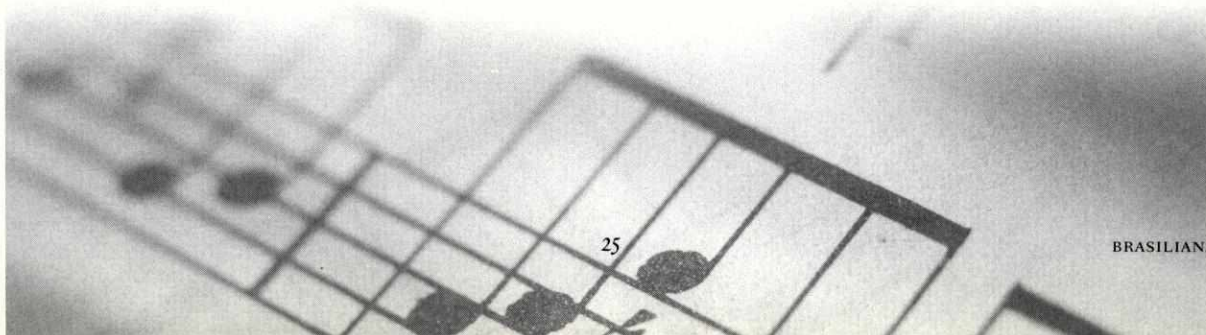
SUCESORES: ARMANDO ALBUQUERQUE

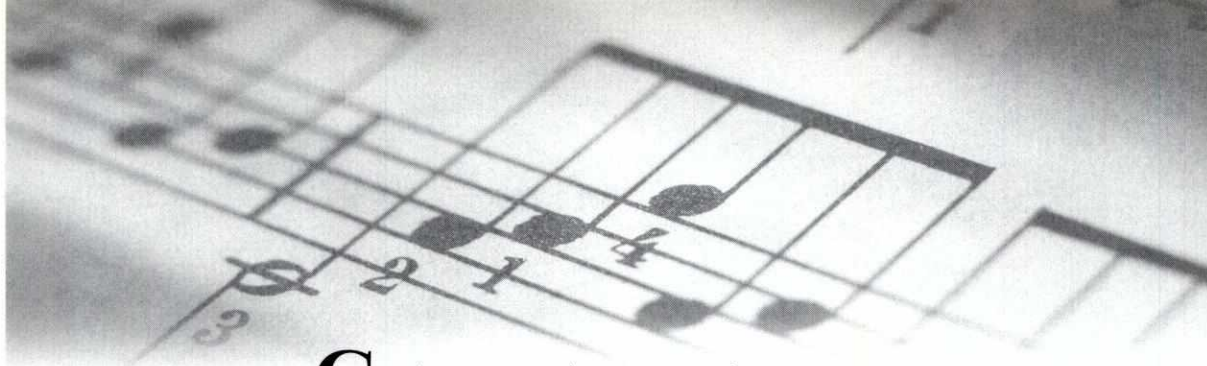
Armando Albuquerque foi compositor, pianista, professor e musicólogo. Nasceu em Porto Alegre em 29 de junho de 1901 e lá faleceu em 1986. Estudou no Conservatório de Música da cidade, tendo concluído o curso de violino em 1923. Foi aluno de Oscar Simm (violino) e J. Schwartz Filho (harmonia). Tocou piano em grupos de música popular, em São Paulo e Rio de Janeiro, tendo sido arranjador da Rádio Difusora de Porto Alegre. Foi orientador musical da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre 1959 e 1967. Por volta de 1946, começou a dedicar-se à composição. Foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e professor de composição no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas obras principais são *Suíte breve*, 1954 e *Evocação de Augusto Meyer*, 1970 (música orquestral), *Choppe* (1929), *Motivação* (1945), *Pathé Baby* (1926), *Quasinocturno* (1939), *Toccata* (1948), *Sonho III* (1974) e *Suíte bárbara infantil* (1965), todas para piano; e *Música para violoncelo e piano* (1955).

RÉGIS DUPRAT



Natural do Rio de Janeiro, Régis Duprat estudou violino e viola com Joahanes Oesner (do quarteto Fritsche de Dresden e depois do Quarteto Municipal de São Paulo), contraponto e composição com Olivier Toni e Claudio Santoro. De 1950 a 1966, foi violista de vários conjuntos de câmara e sinfônicos, diretor do Sindicato dos Músicos e da Associação dos Professores da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e co-fundador de diversas entidades musicais, como a Orquestra de Câmara de São Paulo, Orquestra Angelicum do Brasil e Ordem dos Músicos do Brasil. Formado em História pela USP, cursou o Instituto de Musicologia e o Conservatório de Paris. Foi professor de viola e História da Música da Universidade de Brasília, onde se doutorou em Musicologia. É um dos mais importantes musicólogos brasileiros, tendo se dedicado sobretudo ao estudo da música colonial de São Paulo, da Bahia e de Minas Gerais. Publicou grande quantidade de estudos musicológicos e de revisões críticas de obras musicais.





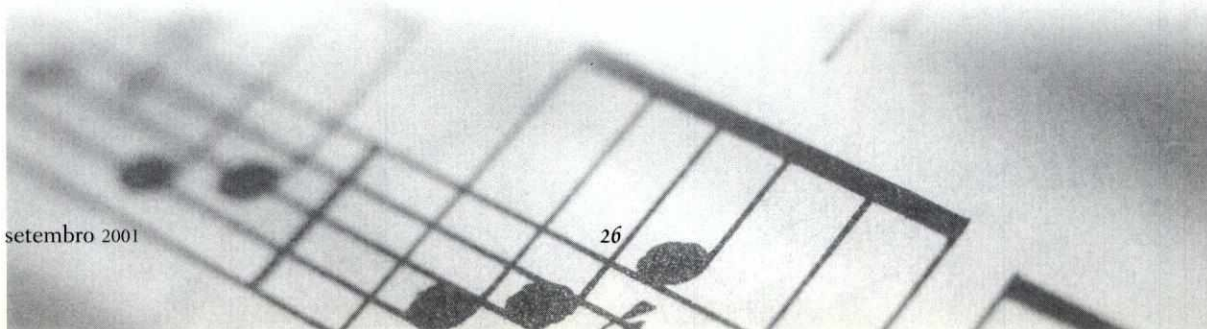
CADEIRA II

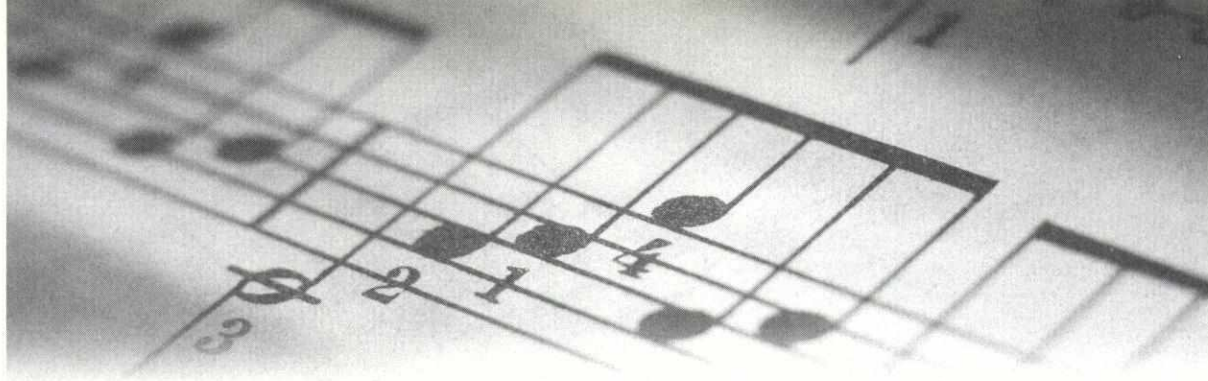
PATRÃO: DOMINGOS MUSSURUNGA

O compositor Domingos da Rocha Mussurunga nasceu em Salvador em 20 de janeiro de 1807 e lá faleceu em 29 de fevereiro de 1856. Publicou na mesma cidade o *Compêndio Musical*, que é uma das primeiras obras do gênero no Brasil. Em 1841 escreveu um *Tê Deum* para a Coroação de D. Pedro II. Escreveu também missas, novenas, credos, ladainhas e modinhas. Teve participação no episódio da Sabinada.

FUNDADOR: SAVINO DE BENEDICTIS

Savino de Benedictis foi compositor, musicólogo e professor. Nasceu na cidade italiana de Bari em 20 de janeiro de 1883 e faleceu em São Paulo em 15 de agosto de 1971. Iniciou seus estudos musicais com o pai e com o maestro Gaetano Foschini (contraponto, fuga e composição). Veio para o Brasil com cerca de vinte anos de idade. Fez parte do primeiro grupo de docentes do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ocupando, entre 1910 e 1928, o posto de professor de harmonia, contraponto e fuga. Fundou e dirigiu a Academia Musical de São Paulo. Passou a lecionar harmonia no Instituto Santa Marcelina, de São Paulo, de 1934 a 1943. Lecionou também no Conservatório Musical de Santos, no Conservatório Carlos Gomes e no Instituto Caetano de Campos, de São Paulo. Sua abertura *Curumiaçu* mereceu o primeiro prêmio no concurso promovido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Fundou e organizou o Centro Musical de São Paulo. Publicou: *Compêndio de harmonia* (São Paulo, 1921); *Terminologia musical* (São Paulo, 1941); *O Canto coral nas escolas* (São Paulo, s.d.); *O Canto coral nos colégios* (São Paulo, s.d.); *Curso de harmonia* (São Paulo, s.d.). Entre suas obras principais estão *Centenário da Independência do Brasil* (sinfonia); *Curumiaçu* (abertura); *Ouverture em ré maior*; *Rapsódia brasileira*; *Lenda brasileira* (poema sinfônico), *Velha canção*; *Quarteto em dó maior*; *Pã se inspira* (música de câmara), *Aquarelas*; *Danse grotesque*; *Mariage de pierrot*; *Mosaico*; *Souvenir du bal*; *Ciranda*; *Meditação*; *Recuerdo del tango*; *Serenata nostálgica* (instrumental), *L'écho*; *Numa coluna*; *Vem cá, Bitu*; *A Voz do sino*; *Aurora*; *Doce infância*; *Modinha*; *O Patinho e Macumba* (música vocal).

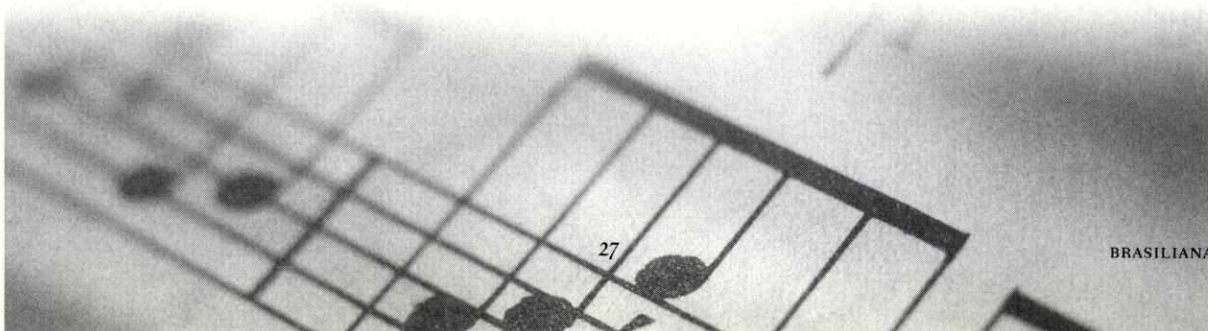




SUCESSOR: MARIO FICARELLI



Estudou piano com Maria de Freitas Moraes e Alice Philips e composição com Olivier Toni. Seu catálogo de obras é extenso, incluindo obras para quase todas as formações instrumentais: câmara, vocal, coral, cênica e sinfônica. Obteve vários prêmios em concursos de composição no país e no exterior. Possui diversas obras editadas no Brasil, Europa e Estados Unidos. Em 1975 participou da Tribuna Internacional de Compositores, em Paris, regendo sua obra *Ensaio-72* no Theatre de la Ville. *Transfigurationis*, encomendada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, estreou em 1981, valendo-lhe na ocasião o prêmio da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1988 esta obra foi estreada pela Orquestra Sinfônica Tonhalle de Zurique e em 1992 teve três execuções pela Orquestra Sinfônica Bruckner de Linz, na Áustria. Em 1992 estreou com sucesso sua *Sinfonia N.º 2 – Mhatuhabh*, em Zurique, sob a regência de Roberto Duarte frente à Orquestra Sinfônica Tonhalle, que encomendou a obra. Em 1995, quando da estréia desta sinfonia em São Paulo, com a OSESP, obteve novamente o prêmio da APCA. No mesmo ano conquistou a Bolsa Vitae de Artes para a composição da *3.ª Sinfonia*, tendo a obra sido escrita na Suíça, onde residiu por um ano. Esta peça teve estréia mundial em abril de 1998 sob a regência de Roberto Duarte e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música. Em 1996, sua *Missa Solene* (1996) para coro e solistas infantis, órgão e percussão foi estreada na Hungria em julho do mesmo ano, comemorando os 1.000 anos da Abadia de Pannohalma para o que a obra lhe foi encomendada. Novamente, mediante concurso obteve em 1997 a Bolsa Vitae de Artes para a composição de três quintetos: *Quinteto para oboé e quarteto de cordas*; *Quinteto para trompa e quarteto de cordas* (1998), e *Quinteto para 2 violinos, 2 violas e violoncelo* (1998). Em 1997 compôs, atendendo encomendas, *Toccata para violino, violoncelo e piano*; *Tempestade Ósea* - sexteto para 2 xilofones, 2 marimbas, 5 claves e 5 temple blocks (gravação do Grupo de Percussão da UNESP); *A Coisa* - Cantata para coro e percussão sobre texto de Millôr Fernandes. Seu nome é verbete em destacadas publicações estrangeiras, tais como *Grove Dictionary of Music* e *Who's Who in the World*. Dedicado também ao magistério, leciona composição e outras disciplinas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde é professor livre docente em composição, tendo sido eleito Chefe do Departamento de Música da ECA-USP em 1997.





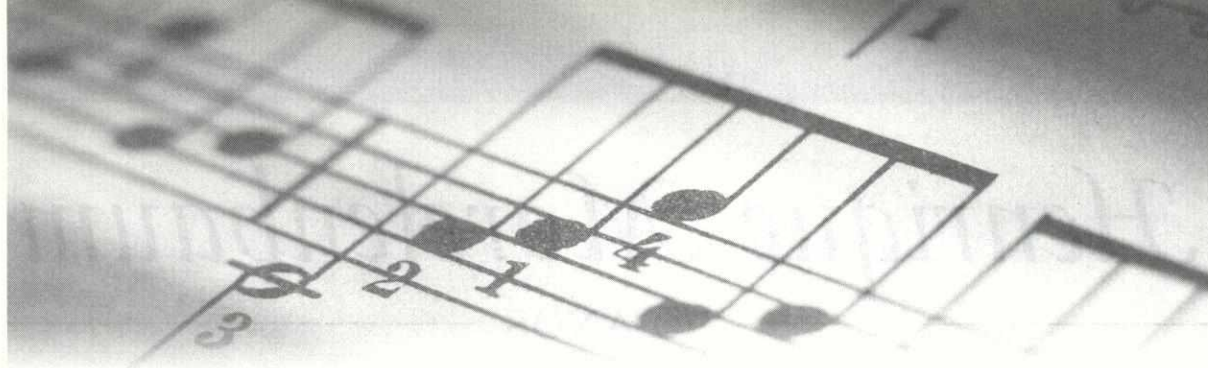
CADEIRA 12

PATRONO: PE. JOSÉ MARIA XAVIER

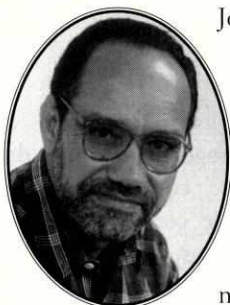
Nasceu em São João del-Rei a 23 de agosto de 1819 e faleceu nesta mesma cidade a 22 de janeiro de 1887. Era filho de João Xavier da Silva Ferrão e de Maria José Benedita de Miranda. Era sobrinho, por parte de mãe, do compositor e professor Francisco de Paula Miranda (que foi diretor da Orquestra Lira Sanjoanense e era pai do também compositor Francisco Martiniano de Paula Miranda). Com o tio realizou estudos de música, tendo estudado canto, clarineta e violino. Em 1872, recebeu a Medalha de Prata da V Semana Industrial Mineira, realizada em Juiz de Fora, como prêmio por suas obras. São muitas as referências a ele em obras literárias e históricas, assim como em relatos de viagens e em diários. O próprio imperador Pedro II a ele se refere em seu diário, quando menciona sua admiração por obra deste compositor, ouvida em uma de suas viagens (1881) e considerada a melhor obra mineira que conheceu. São conhecidas mais de cem obras de José Maria Xavier, muitas das quais de grandes dimensões, conservadas em quase todos os arquivos de manuscritos musicais de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás. Suas *Matinas do Natal* chegaram a ser editadas na Alemanha, representando um raro exemplo de música sacra oitocentista mineira com partitura impressa. De sua autoria são também as músicas para o *Ofício de Ramos*, para os *Ofícios de Trevas*, para o *Ofício de Sexta-feira Maior*.

FUNDADOR: OCTAVIO BEVILACQUA

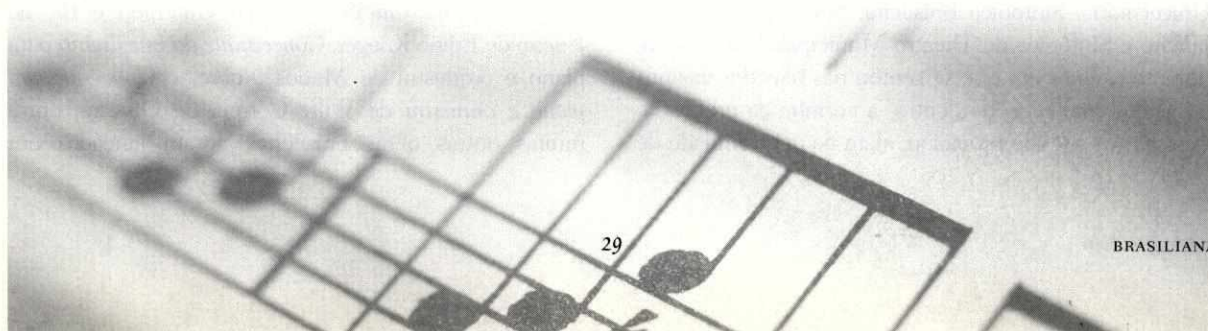
Professor e crítico de música, Octavio Bevilacqua nasceu no Rio de Janeiro a 17 de maio de 1887 e faleceu nesta mesma cidade a 23 de agosto de 1959. Ele era neto do pianista Isidro Bevilacqua e filho do compositor Alfredo Bevilacqua. Sua avó, Senhorinha Ribeiro de Melo, foi cantora da Capela Imperial. Otavio Bevilacqua estudou Medicina até o terceiro ano, passando logo a dedicar-se exclusivamente à música. Foi aluno de piano de Frederico Nascimento e de contraponto e fuga de Alberto Nepomuceno. A 8 de agosto de 1915, conquistou o título de livre-docente de Teoria e Solfejo do antigo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde passou depois a professor assistente de Harmonia. Foi também livre-docente, professor-assistente e professor-catedrático da Escola Normal (depois Instituto de Educação do Rio de Janeiro). Em 1932, foi o primeiro professor a lecionar História da Música no Instituto Nacional de Música. Viajou pela Europa, comissionado para observar os métodos de ensino de música. Foi membro do Conselho Técnico Consultivo da Prefeitura do Distrito Federal e sócio honorário do Instituto de Música da Bahia. Participou do I Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade (São Paulo, 1937) e recebeu a Medalha Carlos Gomes, do Estado da Guanabara, pelo conjunto de suas atividades. Foi crítico de música do jornal *O Globo* desde a sua fundação, e escreveu também, como correspondente ou como colaborador, na revista *Le Ménestrel* (Paris) e *The Journal of Musicology* (Greenfield, Ohio), assim como na *Revista Brasileira de Música*, em *O Cruzeiro*, na *Revista da Semana*, entre outras. Foi redator da *Ilustração Musical* (1930-1931) e da *Revista da Associação Brasileira de Música* (1932-1934). Realizou muitas conferências e publicou os seguintes livros: *Pontos de teoria elementar de música* (1921) e *Notas sobre a história do canto coral* (1933). Em colaboração com Laura Jacobina Lacombe, publicou os quatro volumes da obra *Vamos cantar* (1944-1948).



SUCESSOR: JOSÉ MARIA NEVES



José Maria Neves nasceu em São João del-Rei (MG) a 20 de agosto de 1943, sendo filho de Telêmaco Vítor Neves (violinista, compositor e maestro da Orquestra Ribeiro Bastos entre 1940 e 1950). Iniciou seus estudos musicais no Conservatório Estadual de Música de sua cidade natal, continuando-os nos Seminários de Música Pró-Arte, onde foi aluno de Guerra-Peixe e Esther Scliar. Transferindo-se para a França, em 1969, realizou cursos de aperfeiçoamento em composição (Louis Saguer), regência (Pierre Dervaux), regência coral (Stéphane Caillat) e música eletroacústica (Pierre Schaeffer), além de ter concluído, sob a orientação de Jacques Chailley e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o mestrado e o doutorado em Musicologia na Universidade de Paris IV (Sorbonne). Realizou pós-doutorados na Universidade do Texas em Austin (1994-1995) e na Universidade Nova de Lisboa (1999-2000). Suas antigas relações com a Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei fizeram com que assumisse, em 1977, a função de regente daquela que é uma das mais antigas corporações musicais do país. Desde então, dirige suas atividades locais e em muitas *tournées* através do país, tendo com ela gravado, como registros musicológicos, seis discos de obras mineiras dos séculos XVIII e XIX. Desde 1968, fez parte do corpo docente do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), recebendo o título de professor titular emérito quando se aposentou, em 1997. É professor titular também do Conservatório Brasileiro de Música, onde leciona desde 1972. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Educação Musical (1972-1974), da Equipe Permanente dos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea (1978-1986) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (1975-1999). É membro do Conselho Editorial de periódicos do Brasil e dos Estados Unidos e consultor *ad hoc* para a área da música da Fundação CAPES e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), onde é Pesquisador I A.. Sua obra musicológica inclui cerca de 50 títulos, editados no Brasil e no exterior (livros, capítulos de livros, artigos e edições críticas de partituras). É autor de pequena obra musical, nela incluindo-se ensaios eletroacústicos e música incidental para teatro. Realizou mais de cinquenta revisões musicológicas de obras mineiras dos séculos XVIII e XIX, tendo sido o responsável pela primeira audição contemporânea da maioria delas, à frente da Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei.



Henrique Morelenbaum

70 ANOS

Entrega completa à música brasileira

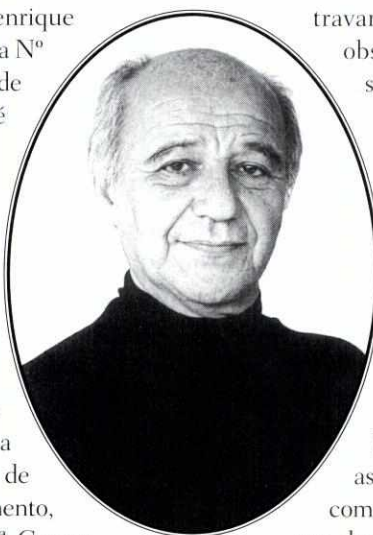
SALOMEA GANDELMAN

Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio

Neste mês de setembro Henrique Morelenbaum, titular da cadeira N° 16 da Academia Brasileira de Música, completa 70 anos. Sua vida é uma história de entrega à música e à cultura, cujos frutos generosos todos colhemos, no Brasil e no exterior. Estudo, dedicação irrestrita, competência, luta e acasos felizes que atravessam o caminho de quem está preparado para aproveitá-los, marcam a vida desse músico multifacetado.

Cedo inicia sua formação violinística com Jaques Nirenberg, continuando-a com Paulina D'Ambrósio, na classe de quem conclui a graduação no instrumento, em 1951. Garoto, sob o impacto da 2ª Guerra Mundial, escreve sua primeira composição, a *Marcha da Liberdade*, orquestrada por Guerra-Peixe, a pedido de Norberto Cataldi, violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e regente da Orquestra Brasileira de Estudantes, da qual Morelenbaum, com apenas 12 anos, já participava como *spalla* dos segundos violinos. Em 1943, por ocasião da visita de Erich Kleiber ao conjunto, nas palavras de Morelenbaum, "instado pelo maestro Cataldi, no susto regi minha composição". Vinte anos mais tarde, em 1963, concluiu o curso de regência e composição, sua segunda graduação.

Até 1967, foi intensa sua atividade de instrumentista, participando de diversos conjuntos de câmara – quartetos Iacovino, do Teatro Municipal, da Rádio Ministério de Educação e Cultura, da Escola de Música da UFRJ, entre outros – e como integrante de inúmeras orquestras amadoras e profissionais – Macabi, Universitária, Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Rio de Janeiro e Sinfônica do Teatro Municipal. Pôde, assim, durante os anos em que se sentou nas filas dos violinos ou violas, conhecer “de dentro” a cozinha da orquestra, experiência que lhe propiciou, além da oportunidade de



travar contato com vasto repertório e observar técnicas de regência, o apuro da sensibilidade para compreender e solucionar tensões e conflitos comuns aos grandes conjuntos.

Mas instrumentista e regente co-existiam pois, como disse Morelenbaum, desde que pegou a batuta, em 1943, nunca mais a largou. O início de sua carreira de maestro da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal foi casual: em 1959, um impedimento repentino do maestro Nino Stincó e por indicação dele, assumiu a regência do espetáculo que tinha como artista principal Dame Margot Fontayn, que dançou *La Péri*, de Paul Dukas, e o *Grand Pas de Deux* da Raymonda, de Glazunov. Em sua intensa e não menos longa carreira à frente de pelo menos oitenta conjuntos, entre coros e orquestras, de maior ou menor porte, brasileiros ou de outros países – Chile, Venezuela, México, Inglaterra, Espanha, Itália e Polônia –, regeu em torno de 550 obras, entre óperas, *ballets*, sinfonias, peças sinfônico-corais ou para coro à capela e concertos com solistas vários, do Brasil e do exterior. Numa clara manifestação de interesse pela música de nossos dias, particularmente a brasileira, apresentou, em primeira audição mundial ou nacional, incontável número de peças: *Judas em Sábado de Aleluia*, ópera de Cirlei Moreira de Holanda, *Quinças Berro d'Água e Nhamundá*, *ballets* de Mignone e Widmer, *Pequenos Funerais Cantantes* de Almeida Prado, *Heterofonia do Tempo* de Fernando Cerqueira, *Missa Orbis Factor* de Aylton Escobar, *Concerto Carioca N°1* de Radamés Gnattali, as cantatas *Guanabará* de Camargo Guarnieri e *Rio de Janeiro* de Edino Krieger, *Concertante do Imaginário* para piano e orquestra de Marlos Nobre, e *Concerto para piano e orquestra* de Willy Correia de Oliveira, entre muitas outras obras brasileiras, foram lançadas em

primeira audição mundial; *Peter Grimes* de Britten, *The Rake's Progress* de Stravinsky – óperas –, *Agon* e *Caprice*, também de Stravinsky – *ballets* – a *Cantata Avodath HaKodesh* de Ernst Bloch, *Kol Nidrei* de Schoenberg e o *Concerto para Orquestra* de Lutoslawski, em primeira apresentação no Brasil.

A essa enorme atividade musical, acrescentou outras de não menor envergadura e efeito multiplicador: o ensino (1960-1991) e a direção geral do Theatro Municipal (1970/71-1980/83) e da Sala Cecília Meireles (1965/66-1987/1991). Professor dos cursos de graduação e mestrado da Escola de Música da UFRJ, inicialmente de Harmonia Superior e, em seguida, de Contraponto e Fuga, foi instado, na falta de professor de composição, a ocupar esse cargo – outra interferência do acaso – formando-se em sua classe uma plêiade de novos compositores: Ronaldo Miranda, Dawid Korenchender, Murillo Santos, João Guilherme Ripper e Cirlei Moreira de Holanda, para citar apenas alguns.

O reconhecimento do valor de seu trabalho e de sua integridade profissional o levaram a receber, além de convites para participar de um incontável número de congressos e festivais dentro e fora do país, em concursos nacionais e internacionais de composição e regência, bancas examinadoras de defesa de dissertação, para ingresso ao magistério superior e para progressão funcional, prêmios numerosos conferidos pelo Brasil – Prêmio Villa-Lobos, da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1972, como melhor regente do ano – Chile, Espanha e Polônia.

De sua discografia consta considerável número de obras de compositores brasileiros, de Padre José Maurício, Silva Callado, Henrique Alves de Mesquita, a Villa-Lobos, Fernando Cerqueira, Marlos Nobre e Almeida Prado.

PENSAMENTOS SOBRE ENSINO DA COMPOSIÇÃO E CRITÉRIOS SELETIVOS DE OBRAS RECENTES¹

Diante da inesperada necessidade de assumir o ensino da composição, seguindo um de seus lemas de vida – tem que ser? assim será – Morelenbaum partiu da própria experiência acrescida do pressuposto de que regência e composição são duas faces de uma mesma moeda, devendo a preparação de uma ser exatamente igual à da outra. Referindo-se ao livro *A Arte de Dirigir orquestra*, observa que, no seu prefácio, paradoxalmente, Scherchen escreve “regência não se ensina”. Ora, o que faz o regente? Assimila o que está na partitura, transmitindo, através das mãos e da batuta (se a usa), um acúmulo de experiências, conhecimentos e habilidades. O compositor – o outro lado da moeda – precisa, da mesma forma, saber música o mais profunda e extensamente possível, saber e conhecer o que gira em

torno dela e aquilo em torno da qual ela gira – um universo inesgotável, do qual quanto mais se sabe, mais se sabe que não se sabe, consciência que alimenta a permanente busca que dá sentido ao trabalho e à vida.

O que, então, é preciso que o futuro compositor saiba? Teoria, análise e história da música, exaustivamente, ao lado de intensa preparação mental e audição interna. Mas, paralelamente à formação específica, deve desenvolver um lastro cultural consistente, sem o que será músico pela metade. Como o atleta que, necessariamente, se submete a um treinamento intensivo, o futuro compositor ou regente não pode prescindir de um preparo específico: o estudo do contraponto rigoroso, o praticado pelos franceses e escrito nas diferentes claves, como preconiza Schoenberg em seu livro *Preliminary Exercises in Counterpoint*², e da harmonia, que possibilita, a quem escreve ou lê, a escuta mental do fluxo das vozes com a mesma naturalidade com que corre o fluxo sanguíneo em seu aparelho circulatório. Segundo Morelenbaum, diariamente, antes de compor, Stravinsky fazia exercícios de contraponto misto como forma de aquecimento mental.

Mas, além da audição interna, da possibilidade da música circular em seu ser, o futuro compositor necessita aprender a controlar a forma, para o que Morelenbaum propõe o estudo e o exercício da fuga, para ele a primeira grande conquista no âmbito polifônico-harmônico-formal da música ocidental, na qual o ciclo da evolução tonal é consolidado, simultaneamente abrindo-se para uma gama imprevisível de possibilidades, até mesmo já contendo nos *stretti* o embrião da politonalidade. A técnica do contraponto colocada na forma fuga seria, pois, o primeiro passo para colocar um arcabouço básico em forma musical com princípio, meio, fim, desenvolvimento e crescimento de tensão, enfim, o início da composição. Em sucessão lógica, aos exercícios de contraponto *stricto*, seguem a prática do contraponto livre – o viver fora da gravidade, a busca da expressão musical própria – do contraponto serial, da fuga livre, da fuga instrumental e de outras formas, até o momento do entendimento da forma como resultado do dinamismo do processo histórico-musical – desenvolvimento da técnica como preparação para a liberdade, como possibilidade de afloramento e manifestação do talento, como ferramenta para a expressão artística e a serviço de uma estética. Senhor de sua escuta e de técnicas compositivas, o compositor pode, então, entregar-se nas “asas da canção”. A questão do estilo próprio, que tem preocupado os compositores a partir da segunda metade do século XX, parece supérflua ao professor de composição: “estilo não se fabrica, ele se faz por si só; a busca de originalidade é um desperdício de energia. Haydn, Mozart e Beethoven apenas desejavam buscar e criar. O compositor precisa expressar-se, embarcando nas

asas da canção.”

Para Morelenbaum, o trajeto que segue tem como corolário “o professor não ensina composição, ensina o futuro compositor a aprender”, na verdade uma visão do processo ensino-aprendizagem extensível a qualquer campo do conhecimento. “Nunca fiz modificação em música de aluno meu, mesmo quando exercício, a não ser nos de contraponto, e mesmo assim, discutindo alternativas. Para cada aluno fui um alter ego, colocando-me na faixa de sua sensibilidade, conhecendo suas limitações e possibilidades e, com isso, dando-lhe espaço para se desenvolver de forma própria, pessoal.”

Análise e discussão de obras de compositores diversos, problemas de concepção e escrita musical, inclusive de uso do aleatorismo, e questões interpretativas deles decorrentes sempre fizeram parte integrante de suas aulas. Assim, nelas eram abordadas dificuldades de execução em passagens com aleatorismo encontradas, por exemplo, no *Dies irae* de Penderecki, nas *Três Abstrações* de Santoro ou no *Concerto para Piano e Orquestra* de Willy Correia de Oliveira, bem como soluções propostas por Morelenbaum, como a inclusão de “barras de compasso” que permitiam a criação de relações de verticalidade onde a métrica era patente. Embora admitindo a possibilidade de outras formas de organização, sem aquele expediente, segundo o Maestro, a execução ficaria inevitavelmente comprometida. Consultado a respeito, o próprio Penderecki afirmou adotar o mesmo procedimento.

Maestro Morelenbaum, como professor de composição, desde sempre sentiu-se comprometido com a música brasileira, sobretudo a dos compositores hoje atuantes no meio musical, independentemente de estilo ou tendência estética, o que sobejamente tem demonstrado através dos programas de seus concertos. Acredita no vigor de nossos talentos, para os quais, afirma, tem sido concedido pouco ou nenhum espaço, no país ou no exterior, sendo ainda bem pouco conhecidas, à exceção de Villa-Lobos, obras de Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe ou Radamés Gnattali.

À pergunta sobre critérios de valor adotados em relação a peças que lhe caberia executar em seus concertos, – apesar da generosidade do destino, que fez como que em torno de 80% de seus programas lhe tivessem sido impostos – respondeu assumir, *a priori*, a postura do juiz, ou seja, a de neutralidade, seja a obra de autor consagrado ou não. Inicialmente não aceita a distinção entre o bom e o ruim. Aquilo que inicialmente parece mostrar-se ruim, pode acabar por revelar-se muito bom, e vice-versa. Mas para começar o estudo, aproxima-se da obra predisposto a

apaixonar-se por ela, a ir ao seu âmago, a incorporá-la, a torná-la uma necessidade, a expressar-se através dela – a paixão como necessidade. E essa atitude apaixonada ele procurou permanentemente transmitir a seus alunos, dizendo mesmo que sem paixão não vale o esforço, pois o resultado será falso, sem vigor e interesse. “Quando regí pela primeira vez *Carmina Burana* de Carl Orff, uma frase, próxima do final, chamou-me a atenção pelo seu significado: *totam tibi subdo me* – a ti entrego-me totalmente. Esta é a minha filosofia de vida: entregar-se por inteiro, viver intensamente o que se está fazendo. Ser sincero, autêntico, verdadeiro no que se diz e no que se faz.”

Instado a expor seus critérios de valor quando integrante de júri de concurso de composição, situação que o coloca diante da difícil tarefa de julgar da qual foi poupado por obra de um feliz acaso, segundo sua maneira de sentir, quando se tratou de obras que ele mesmo teria que reger, Morelenbaum afirmou ser o seu julgamento relativo: “inicialmente comparo as obras, a seguir estabeleço uma hierarquia entre elas, afastando as tecnicamente insatisfatórias – aquelas cuja apresentação gráfica é insatisfatória, ou o uso dos instrumentos inadequado, a orquestração inoperante, entre outros pontos vulneráveis. Depois estudo as obras selecionadas como se fosse regê-las, sentindo sua coerência, seu potencial expressivo e sua eloquência, apaixonando-me por elas.”

Ouvir, manipular, dominar o material sonoro. Voar nas asas da canção. Entregar-se apaixonadamente ao trabalho. Sem dúvida uma rica, generosa e inspirada proposta de Morelenbaum para o caminho da criação e da execução musical.

Notas

1 Idéias sobre o ensino da composição, papel do regente frente à produção do momento e critérios de valor para seleção de obras a serem executadas foram transmitidas à autora do artigo em entrevista concedida no dia 19 de julho do ano corrente.

2 Schoenberg, A., p. 4. “Familiarizar-se com a leitura e escrita nas claves de dó ajudará o estudante a ler e tocar partituras orquestrais. Não somente viola e trombone contralto são escritos na clave de contralto, e cello, fagote e trombone na clave de tenor nas passagens para seus registros mais agudos, mas existe uma vantagem adicional a ser ganha pela similaridade entre algumas claves e algumas transposições”.

Idem, p.5. “Um músico que é incapaz de ler partituras para música, de câmara ou para orquestra completa é de categoria menor. E mesmo que ele seja um especialista, um virtuose em um ou mais instrumentos, ele se assemelha mais a um malabarista ou equilibrista que caminha sobre cordas suspensas do que com um artista...”

Roberto Duarte

60 ANOS

Um homem de convicções

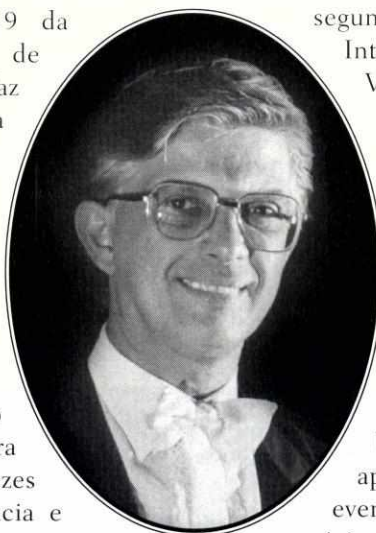
ANDRÉ CARDOSO

Regente e diretor-artístico da Escola de Música da UFRJ

Titular da cadeira Nº 19 da Academia Brasileira de Música, Roberto Duarte faz 60 anos. Escrever algo em sua homenagem é, para mim, relembrar muitos momentos vividos nos últimos quinze anos. Principalmente entre 1985 e 1994, nosso convívio foi quase diário: ele como professor e eu como seu aluno e assistente na Escola de Música da UFRJ. Pude então acompanhar de perto o trabalho como regente de orquestra e, na condição de músico, muitas vezes sob sua direção, constatar coerência e integridade artística. Tudo aquilo que, como professor, pregava em sala de aula tinha como exemplo maior a própria atitude durante o trabalho de ensaiar e dirigir concertos. A disciplina profissional mostrava aos alunos a certeza de suas convicções. E esta é uma característica marcante: Roberto é um homem de muitas convicções. Foi assim que construiu sua carreira.

Como gosta de dizer, teve o privilégio de ser discípulo de três grandes mestres: Francisco Mignone, José Siqueira e Eleazar de Carvalho. Após concluir o curso na Escola de Música, optou pelo difícil caminho de organizar conjuntos com os quais pudesse exercer a atividade profissional, sem precisar esperar por convites de orquestras tradicionais. Assim, com a convicção de que este era o melhor caminho, criou o Coral e a Orquestra de Câmara de Niterói, grupos com os quais organizou temporadas de concertos, excursionou pelo Brasil e exterior, gravou discos e estreou um grande número de obras de compositores brasileiros.

Um marco da fase inicial de carreira foi o



segundo lugar conquistado no I Concurso Internacional de Regência do Museu Villa-Lobos, em 1975, arriscando-se na interpretação do difícil *Noneto*, cuja gravação ao vivo é a única existente da obra. A partir da premiação, o nome de Roberto Duarte foi carimbado na lista dos grandes regentes brasileiros de sua geração.

Ele é, talvez, o regente com o maior número de primeiras audições de obras de compositores brasileiros. Lugar ocupado não apenas pela presença constante em eventos como as bienais e panoramas de música brasileira contemporânea, como também pela convicção de que um músico deve servir à música de seu país. E Roberto está a serviço da música brasileira em várias trincheiras, não só executando o repertório, mas também revisando e editando as partituras. Lançou-se ao hercúleo trabalho de revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos, gravando várias delas pelo selo Marco Polo com a Orquestra Sinfônica da Bratislava. Inscreveu seu nome, também, junto àquela que pode ser considerada a mais representativa obra do romantismo musical brasileiro, a ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, revisando e editando a partitura para a Funarte.

Mas a dedicação de Roberto Duarte ao repertório brasileiro – opção que afugenta muitos regentes, que preferem o porto seguro das obras já consagradas – é apenas uma das facetas de seu trabalho. Podemos encontrá-lo nas temporadas sinfônicas das principais orquestras do país e consolidando uma carreira internacional que o leva várias vezes ao ano para concertos na Alemanha, Áustria, Suíça e Itália, principalmente.

Muitas outras coisas poderiam ser ditas sobre a carreira de Roberto, mas suas realizações são notórias. O que acho mais importante destacar é a postura profissional. Em um ramo de atividade onde muitas vezes a disputa por um posto à frente de uma orquestra ou a simples indicação para um concerto pode levar alguns a atitudes pouco recomendáveis, ele destaca-se pela ética e a intransigente defesa de princípios básicos de conduta profissional. Dizia-me sempre em aulas e ensaios que um regente pode pedir praticamente tudo que quiser a uma orquestra, mas não de

qualquer maneira. Para ele, duas expressões nunca podem faltar: por favor e obrigado!

Aos 60 anos, Roberto Duarte mantém os princípios. Não haveria por que mudá-los. Com eles, construiu sua história na vida musical brasileira e um relacionamento de respeito profissional com as orquestras com as quais trabalha. Nessa fase de vida, quando chega àquilo que chamamos maturidade, parece estar apenas começando. A dedicação ao trabalho com fôlego juvenil garante que tenhamos outras tantas realizações. Parabéns, Roberto.



Revista CONCERTO. A boa música mais perto de você.

Assinaturas tel. (11) 5535-5518
e-mail: concerto@uol.com.br
www.concerto.com.br

CONCERTO
GUIA MENSAL DE MÚSICA ERUDITA

Vicente Salles

70 ANOS

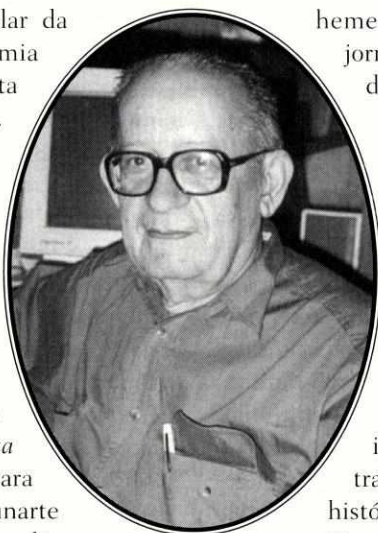
Um exemplo de dedicação

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Doutora em Musicologia pela Cornell University e professora titular da Uni-Rio

Vicente Juarimbu Salles, titular da cadeira N° 2 da Academia Brasileira de Música, completa 70 anos em 27 de novembro de 2001. Uma vida dedicada à música, literatura e folclore, especialmente do Pará, seu estado natal. Alguns dados de sua trajetória estão disponíveis no *site* da Academia Brasileira de Letras, desde as primeiras publicações jornalísticas, a ida para o Rio de Janeiro e a ligação com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a *Revista Brasileira do Folclore*. Mudando-se para Brasília, colabora na fundação da Funarte e publica grande parte de seus catorze livros, dentre eles muitas micro edições. Vicente é um exemplo de dedicação à música, para ficar somente em uma área de interesse – é enorme a sua produção em folclore e de grande proporção sua pesquisa sociológica, a exemplo d' *O Negro no Pará* (2 ed. Brasília; Belém, 1988). Sua metodologia de trabalho inclui coletar partituras, pesquisar em arquivos, entrevistar músicos, organizar dados e divulgar o resultado de sua pesquisa, na medida do possível. É admirável a persistência do musicólogo, que publica muitas vezes por sua conta própria, dada a precariedade das instituições culturais brasileiras.

Grande parte da produção bibliográfica de Vicente pode ser encontrada na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Amadeu Amaral da Funarte. Outros documentos, incluindo exemplares únicos das suas micro edições, além de partituras e literatura de cordel da sua biblioteca particular foram doados à Universidade Federal do Pará, e estão hoje abrigados no Museu da UFPA. Em 1996, Vicente passou mais de um ano em Belém, coordenando a organização do acervo, iniciando a classificação/ indexação da



hemeroteca – recortes destacados de jornais e revistas – e do conjunto de mais de 3.000 partituras que resgata a memória musical do estado a partir de 1878.

Tomando por base as informações contidas na recém-lançada *Bibliografia Musical Brasileira*, da qual tem sido um constante colaborador, faremos uma pequena incursão na carreira musicológica de Vicente. De personalidade muito modesta, é impressionante a extensão de seu trabalho, em especial o levantamento da história da música no Pará.

Da consulta à lista de artigos publicados em jornais de Belém (*A Província do Pará*, *Amazônia*, *Folha do Norte* e *Diário do Pará*), destacamos alguns dos textos publicados no *Suplemento Cultural* do jornal *A Província do Pará*. Pela descrição dos conteúdos dos artigos é possível ter, também, uma idéia da postura de Vicente em relação ao estudo sistemático da música. Para ele, o conhecimento sobre música, mesmo o conhecimento mais especializado, deve ser socializado a toda comunidade, seja ela erudita ou não.

Algumas entradas na bibliografia de Vicente se referem a séries de artigos, a exemplo dos textos, em *A Província do Pará*, sobre o *Baile Crioulo* e o *Cortejo do Rei do Congo* no Amazonas, incluindo na edição de 12 de Agosto de 1984 a reprodução do *Lundum do Assahy*, anônimo do séc. XIX. É didática essa postura de publicar num periódico não especializado um exemplo musical. Muitos musicólogos resistem em se remeter à partitura quando estão se dirigindo ao público em geral, e com isso privam as pessoas de terem uma noção, mesmo que vaga, do objeto estético (não pior que as péssimas reproduções de

artes plásticas ou os pequenos trechos de obras literárias que aparecem nas críticas e crônicas jornalísticas).

Outras séries, com vários artigos, tratam de assuntos mais gerais como o carnaval e assuntos bastante especializados como os artigos publicados em junho de 1985, sobre a atividade musical dos carmelitas em Belém, e em 1992 e 1994, sobre o antifonário do frei João da Veiga, mercedário, editado em Lisboa em 1780, outro exemplo de respeito pela inteligência e interesse pela memória cultural do cidadão comum. Nessas séries Vicente trata da música do cantochão no Grão-Pará, seja sobre o repertório da Sagrada e Real Ordem Militar de N.S. das Mercês da Redenção dos Cativos, congregação, de origem espanhola, que se estabeleceu em Belém em 1639, vinda de Quito, no atual Equador, ou seja sobre os músicos da congregação dos N.S. do Carmo, cuja atividade com a arte do cantochão passou do séc. XVIII e se estendeu ao século XIX.

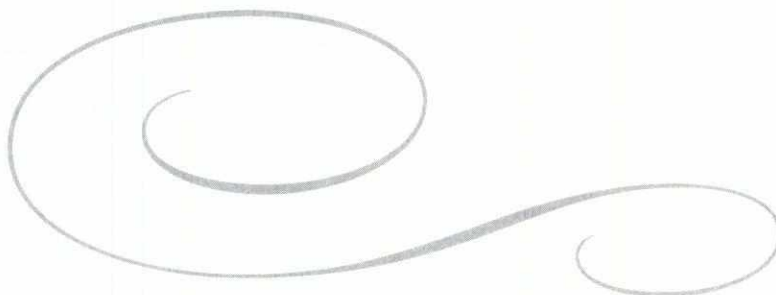
Outros artigos tratam da atividade de músicos no Pará, como a da cantora conhecida por Condessa Maffei, que, encabeçando o elenco da Companhia Lírica Ramonda, atuou em São Luís e Belém em 1857, acabando por residir durante algum tempo no Maranhão, onde deu lições de canto; dos músicos caricaturistas do Pará; do *lutier* popular João Bezerra; e do pianista e compositor Clemente Ferreira Júnior (1864-1917), que se escondia sob o pseudônimo de J. Cleferson para publicar seus maxixes. Como pode-se notar por essa seleção, qualquer leitor assíduo de jornal pode ter acesso a uma gama variada de informações e ser introduzido à história da prática musical de seu tempo.

Uma das maneiras de Vicente trabalhar é fazer uma conferência e depois escrever um artigo, com a síntese de sua fala. Na *A Província do Pará*, por exemplo, o artigo de 4 de julho de 1976 é um resumo da palestra, pronunciada no mês anterior, no auditório do Departamento de Música da UnB, durante a qual foram mostradas obras de sete

compositores paraenses, incluindo a modinha *A Casinha Pequeninina*, cujo provável autor, segundo pesquisa de Vicente, é o carteiro Bernardino Belém de Sousa.

Alguns dos assuntos abordados nos artigos de jornal são extraídos da pesquisa central de Vicente, sobre *A Música e o Tempo no Grão-Pará*, título de um de seus livros (Belém, 1980), primeiro volume de uma série de quatro sobre a história da música no estado do Pará, a partir da instalação dos portugueses na foz do Rio Amazonas, em 1616. Da série, o próprio autor publicou o quarto volume (*Sociedades de Euterpe*, 1985) sobre as bandas de música militares e civis do estado. No primeiro volume, depois de uma introdução (discutindo o papel pedagógico e político da música na formação da sociedade paraense, da geração do modelo regional de cultura e da música no processo colonizador), o musicólogo trata da música no tempo colonial (num ciclo que se fecha em torno de 1835) e da música no século XIX, no Pará (incluindo a fundação do Teatro da Paz, em 1878, e as atividades musicais no estado, até a proclamação da República no Brasil, em 1889). Outras obras publicadas que complementam, sem exaurir, um panorama histórico da música no Pará, são o enciclopédico *Música e Músicos do Pará* (Belém: SECULT, 1999, 2. ed. revista e ampliada, 416 pp.) com uma síntese histórica introdutória e cerca de 500 biografias resumidas de artistas e cultores da música, amadores e profissionais, e *Épocas do Teatro no Grão-Pará* (Belém: UFPA, 1994, 2 volumes, 551 pp.), que contém muita informação sobre música.

O recorte feito aqui, nem de longe, mostra a extensão do trabalho realizado por Vicente Salles. Muita pesquisa aguarda publicação, sejam os dois volumes centrais da coletânea *A Música e o Tempo no Grão-Pará*, sejam trabalhos inéditos, entre eles um sobre a modinha no Brasil, outro sobre cantos de trabalho, outro sobre a forma *berceuse*, para não falar sobre textos inéditos em política, sociologia e folclore.



José Vieira Brandão

90 ANOS

Um exemplo de dedicação

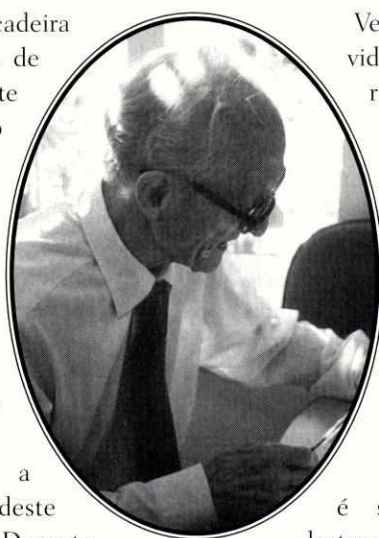
JANE BORGES

Regente coral, professora e mestranda da ECA-USP

José Vieira Brandão, titular da cadeira Nº 36 da Academia Brasileira de Música, é personalidade marcante na história musical brasileira como pianista, compositor, educador e regente. Sua contribuição é de enorme valor. Revela-se um homem generoso, amável, de convívio agradável, íntegro, entusiasta, testemunha ocular de momentos importantes de nossa história musical, um batalhador pelas causas musicais com ideais nobres.

Mesmo com seus 90 anos, a completar no dia 26 de setembro deste ano, continua em plena atividade. Durante sua vida tem se dedicado totalmente à arte musical e ainda hoje podemos encontrá-lo no Conservatório Brasileiro de Música, onde exerce o cargo de presidente da Sociedade Mantenedora bem como nos eventos da Academia Brasileira de Música. Foi indicado por Villa-Lobos para ocupar a cadeira de Nº 36, cujo patrono é Barroso Neto e atualmente destaca-se como único membro fundador vivo. Detentor de diversas láureas ao longo de sua vida, recebeu o *Prêmio VivaMúsica! 2001* na categoria *Reconhecimento* e, também este ano, inaugurou a coleção *Cadernos VivaMúsica!*.

Vieira Brandão atuou como colaborador direto de Villa-Lobos, assessorando na divulgação do canto coral e destacou-se como intérprete de sua obra para piano. Muitas destas composições foram por ele executadas em primeira audição no Brasil e no exterior, sendo sua *performance* bastante elogiada pela crítica.



Verificamos que o maior tempo de sua vida foi dedicado à educação musical e à regência coral. Ocupou lugares de destaque no campo da educação como professor da Escola de Música da UFRJ, do Conservatório Brasileiro de Música (CBM), do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e do MEC. Destacamos também o eficiente trabalho realizado como regente do Madrigal Vox e do Coro do CBM, durante muitos anos.

Apesar de não ser extensa, sua obra é significativa, ocupando lugar de destaque no panorama musical brasileiro. Sabemos que esforços têm sido empreendidos com a finalidade de divulgá-la e preservá-la. Entretanto, ainda são poucos os registros sonoros encontrados, o que evidencia a necessidade de um trabalho mais abrangente.

Vieira Brandão define um perfil que vai influenciar várias gerações e muitos músicos pelo Brasil afora, principalmente aqueles que conviveram com ele ou que receberam seus preciosos ensinamentos. Sua influência em minha vida foi fundamental no que diz respeito ao desenvolvimento e gosto pelo canto coral e, com certeza, o mesmo aconteceu com tantos quantos tiveram o privilégio deste convívio.

Há em mim um sentimento de profunda gratidão e apreço ao maestro Brandão por seu frutífero trabalho como regente coral, por sua incansável luta pela educação musical no Brasil e pelo legado de uma obra de reconhecido valor.

Edoardo De Guarnieri

UMA VIDA PELA MÚSICA

O ambiente familiar de Edoardo De Guarnieri foi propício ao despertar de seu talento musical. A mãe era uma excelente pianista. Seu pai, Francesco, violinista de renome, compositor e maestro, estudou no Conservatório Benedetto Marcello, em Veneza, e formou-se no Conservatório de Paris, tendo César Franck por mestre e Vincent d'Indy por colega. Tornou-se membro da Orquestra Lamoureux e alcançou notável êxito como recitalista, concertista e camerista. Fundou em Paris a Sociedade Internacional de Música de Câmara. Seu irmão, Antonio, também violinista, foi regente titular do Teatro Scala de Milão e da Ópera de Viena. Assim, tudo o levou a reeditar as carreiras do pai e do tio.

Edoardo nasceu em Veneza, em 18 de abril de 1889. Lá iniciou seus estudos musicais. Logo obteve uma Bolsa de Estudos para a Schola Cantorum de Paris, onde estudou violoncelo com Pierre Fournier, harmonia com Vincent d'Indy e composição com Malipiero. Retornou à Itália para dirigir a orquestra de Veneza, e formou o Quarteto Del Vittoriale (a pedido de Gabriele D'Annunzio).

Rejeitando o fascismo, deixou a Itália, em 1937, e radicou-se no Brasil, onde se naturalizou, em 1941. Vieram com ele a esposa, Elsa Martinenghi, harpista; o filho recém-nascido, Gianfrancesco (que se tornaria o ator e autor teatral que todos conhecem); e o cunhado, Marcelo Martinenghi, violista e "liutao" de renome internacional.

Esta vinda se deve à ilustre cantora Gabriela Besanzoni Lage, presidente da Sociedade Teatro Brasileiro, que revolucionou o panorama do nosso teatro lírico, atraindo ao Brasil maestros, cantores veteranos e jovens talentos, formando expressiva companhia lírica que iria fornecer astros e estrelas para muitas temporadas.

Edoardo passou a atuar à frente das orquestras e dos teatros de ópera do Rio de Janeiro e São Paulo, além de reger em Montevideu, Buenos Aires, Polônia, Checoslováquia, tendo atuado também com a Filarmônica de Leningrado e a Sinfônica de Moscou, com as quais gravou obras de autores brasileiros. Dirigiu durante muitos anos as *Vesperais Líricas* da Rádio Gazeta, em São Paulo.

De convicções sociais e políticas arraigadas, dizia que "a música tem o poder de se comunicar com as grandes massas, e que

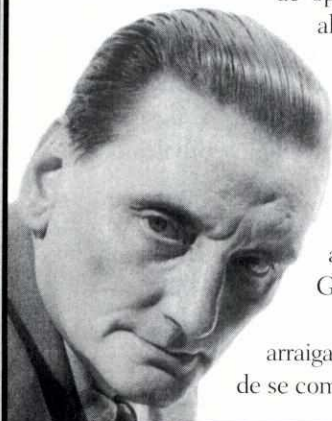
"não deve atingir apenas um pequeno grupo de iniciados. Sendo uma linguagem que evolui" – dizia – "ela se inspira na vida dos homens comuns. Deve falar a todos das alegrias, das dores, das angústias e de tudo que diz respeito à sensibilidade humana e à realidade do período histórico no qual é apresentada. Obtém, assim, a música o que é fundamental para todos os homens – paz e serenidade".

Considerava a divulgação de obras de autores brasileiros como uma obrigação moral. Foi responsável pela primeira audição de obras como *Maria Petровна*, de João Gomes Araújo, *Izalt* e *A menina das nuvens*, de Villa-Lobos, *O homem só*, de Camargo Guarnieri, a *Suíte Paulista*, de Guerra-Peixe, e muitas outras. Sob sua batuta atuaram grandes concertistas e artistas da cena lírica, como Fedora Barbieri, Del Mónaco, Ebe Stignani, Gigli, Schipa, Bidu, entre muitos outros. Seu maior prazer, entretanto, estava em colaborar para revelar talentos nacionais.

Os estudos informais e irregulares que fiz com Edoardo de Guarnieri estenderam-se por vários anos de convivência. No Municipal de São Paulo, (onde eu atuava como maestro interno), em sua residência na rua Áurea, Vila Mariana, onde conversávamos sobre instrumentos, partituras, história, política, também durante as refeições, em companhia de sua esposa Elsa, de seu cunhado Marcello, e de Mariuccia Lusa, sua afilhada, com quem me casei. Estava formado um quarteto para o jogo de "buraco", no qual ele gostava de "barare" (trapacear), mas só de brincadeira... A conversa, amena e variada, era levada em português, italiano, dialeto veneto e em francês, idioma que ele falava fluentemente e com muita verve. O tom dominante era sempre de alegria, descontração, simplicidade. Para ele, um passeio de carro a São Roque, numa manhã de domingo, para uma macarronada e um vinho duvidoso, era puro divertimento.

Às vezes, assistia a alguns dos meus concertos e depois "cobrava": por que aqueles gestos? Por que aquele andamento? O que eu pretendia obter? Insistia em que um maestro deve ser antes de tudo um músico que trabalha com músicos e que os gestos devem brotar da partitura.

Seu relacionamento profissional com os músicos na orquestra, durante os ensaios, era tempestuoso, e sempre insatisfeito, a procura da perfeição através de uma terapia de choque que unisse todos, pelo medo, em torno de um ideal musical superior. Fora da orquestra, lutava pelos interesses profissionais dos músicos e pelos seus direitos de trabalho. Não é de estranhar que os músicos o amassem e o odiassem ao mesmo tempo. Filho tardio da Revolução Francesa, sonhava com Liberdade, Igualdade e Fraternidade para todos,



EDOARDO DE GUARNIERI

sendo o seu traço moral mais característico a solidariedade.

Era comum surpreendê-lo no camarim, após a primeira parte do concerto, com o rosto afogueado, as mãos vacilando, esforçando-se para recuperar o controle da respiração e enfrentar a segunda parte, geralmente uma sinfonia. Criou em São Paulo e no Rio uma tradição que lotava os teatros: a série completa das obras de Beethoven e de Brahms.

Seu ideal social o levou a perder várias oportunidades profissionais, inclusive, de ir a Nova York como assistente de Toscanini (que na Itália havia sido rival de seu tio Antonio Guarnieri). Nos últimos tempos reconhecia ter sido "usado"

para um projeto social que não era exatamente o seu.

Temperamento sanguíneo na vida e na arte, era natural que viesse a falecer de um ataque cardíaco, no momento em que estava se preparando para tomar parte de uma banca de concurso para escolha de cantores e músicos, no Theatro Municipal de São Paulo. Estava para aposentar-se. De Salvador, havia chegado um convite convidando-o para reestruturar a Sinfônica da Bahia. Era o dia 25 de maio de 1968.

WALTER LOURENÇÃO

Maestro, apresentador e produtor da rádio Cultura FM (São Paulo)

Maria Lúcia Godoy

BELEZA EXCEPCIONAL DE VOZ

ma das mais belas vozes que o Brasil já produziu, Maria Lúcia Godoy é mineira de Mesquita e iniciou seus estudos de canto em Belo Horizonte com Honorina Prates, recebendo depois a orientação de Pasquale Gambardella no Rio de Janeiro. Como bolsista, realizou um estágio de aperfeiçoamento com Margarete von Winterfeld, em Freiburg, Alemanha.

De retorno a Minas – celeiro de belas vozes e da melhor tradição do canto coral e familiar – participou, como principal solista, do Madrigal Renascentista, grupo coral exemplar que realizou, sob a regência de Isaac Karabtchewsky, diversas excursões pelo Brasil e pela Europa, entre 1956 e 1966, sempre com grande êxito

Vencedora dos concursos Vera Janacopoulos e Lorenzo Fernandez, já em 1962, desenvolveu uma carreira brilhante de recitalista e solista de obras com coro e orquestra, não só no Brasil mas também em vários países da América Latina, Estados Unidos, Europa e Japão. Nos Estados Unidos, atuou como solista numa extensa *tournee* da Orquestra de Filadélfia, a convite de Leopold Stokowski e por recomendação de Bidu Sayão, que a considerava sua legítima sucessora.

Dedicando um interesse especial à música brasileira, atuou como intérprete de dezenas de obras do repertório vocal brasileiro do passado e do presente. Entre elas a *Floresta do Amazonas* de Villa-Lobos, em 1975 com Margot Fontayn como primeira bailarina solista e depois na Eco-92, no Theatro Municipal; a *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso, os *Pequenos Funerais Cantantes*, de Almeida Prado, e a *Heterofonia do Tempo*, de Fernando Cerqueira, no I Festival de Música da Guanabara, em 1969. Duas obras minhas tiveram também o privilégio de tê-la como solista em suas estréias: o *Canticum Naturale*, de 1972, e o *Romance de Santa Cecília*, sobre poema de Cecília Meireles, em 1989.

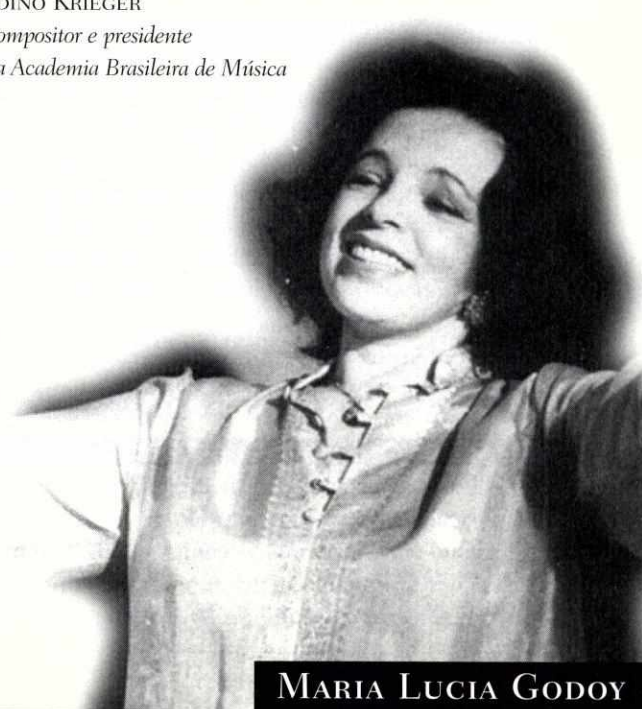
A beleza excepcional de sua voz e a musicalidade generosa de suas interpretações encontram-se registradas, felizmente,

em mais de uma dúzia de discos, entre os quais se incluem as gravações realizadas ao vivo no Theatro Municipal por ocasião do I Festival de Música da Guanabara, a *Floresta do Amazonas* de Villa-Lobos, com Henrique Morelenbaum como regente, o meu *Canticum Naturale*, sob a regência de Eleazar de Carvalho, canções de Frutuoso Vianna com o pianista Miguel Proença, *O Canto da Amazônia* e *Homenagem a Manuel Bandeira*, em edições do Museu da Imagem e do Som, e uma bela coletânea de cantares tradicionais de Minas.

Maria Lúcia Godoy é sem dúvida uma figura de merecido destaque nesta Galeria com que a Academia Brasileira de Música homenageia os grandes intérpretes da música brasileira.

EDINO KRIEGER

Compositor e presidente
da Academia Brasileira de Música



MARIA LUCIA GODOY

Atividades ABM

BIBLIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA JÁ DISPONÍVEL PELA INTERNET

As mais de 8.000 obras que compõem a Bibliografia Musical Brasileira (BMB) estão disponíveis para consulta através do *site* da Academia Brasileira de Música (www.abmusica.org.br). A assinatura de acesso pode ser feita pela própria Internet. A Bibliografia é uma atualização da obra de mesmo nome publicada pelo Instituto Nacional do Livro em 1962, abrangendo o período entre os séculos XVI e XX. A nova versão da BMB vem em forma de banco de dados *online*, com informações sobre o que se publicou e se publica sobre música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no exterior; e também a produção musicológica de brasileiros sobre música em geral. As referências bibliográficas estão assim distribuídas: 2.146 livros, 3.782 artigos em periódicos, 1.008 artigos em coletâneas, 787 teses/ dissertações e 181 resenhas críticas. A equipe deste projeto é chefiada por Mercedes Reis Pequeno.

O acesso ao conteúdo da BMB custa R\$ 50,00 e prevê acesso por um ano ou 150 conexões (o que ocorrer primeiro). Veja informações detalhadas no *site* da Academia ou as obtenha através do telefone (21) 2205-3879.



Da esquerda para direita: Ricardo Tacuchian, Anna Stella Schic e Almeida Prado.

ENCONTRO COM ANNA STELLA SCHIC

No dia 16 de agosto, a pianista Anna Stella Schic esteve na sede da Academia Brasileira de Música para um encontro informal com pianistas, amigos, acadêmicos e amantes dos clássicos. O público presente teve oportunidade de ouvir a artista falar sobre suas experiências ao longo de mais de meio século de atividades artísticas. Na semana anterior, a pianista havia sido triplamente homenageada em Campinas, sua cidade natal. Anna Stella recebeu o título de Cidadã Emérita e a Medalha Carlos Gomes, além de lhe ter sido dedicado o recital do pianista Fernando Lopes no Centro de Convivência Cultural. Anna Stella Schic estudou no Brasil com José Kliass (aluno de Martin Krauss, discípulo de Liszt). Aperfeiçoou-se com Marguerite Long, em Paris. Michel Philippot, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, García Morillo, Claudio Santoro e Almeida Prado lhe dedicaram partituras. Estreou, sob a direção do

próprio Villa-Lobos, o *Concerto N° 2 e Momo Precoco*. Dentre suas gravações destaca-se a integral da obra para piano de Villa-Lobos. Anna Stella Schic ocupa a cadeira N° 26 da Academia Brasileira de Música.

ACADEMIA PRODUZ SÉRIE BRASILEIRA COM OSB

Começou em agosto a série de concertos mensais co-produzidos pela Academia Brasileira de Música e Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro. Os concertos da série *Criadores e Solistas Brasileiros* acontecem no Teatro João Caetano. A primeira apresentação foi em 8 de agosto, com uma homenagem ao 70º aniversário do maestro Mário Tavares. Lutero Rodrigues reger a OSB. Frederick Stephany (viola) e Ana Maria Oliveira (violino) foram os solistas de um programa que apresentou obras de Edino Krieger (*Brasiliana para Viola e Orquestra*), Mario Tavares (*Abertura Folclórica e Concerto para Violino*).

Em 26 de setembro, Daniel Havens reger obras de Villani-Cortes (*Prelúdio e Postlúdio para Metais e Percussão*) e Villa-Lobos (*Suíte N° 1 para Conjunto de Sopros e Percussão*). Em 24 de outubro, Yeruham Scharovsky dirige a orquestra na etapa final do Concurso de Composição XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea. A última apresentação está marcada para 21 de novembro, quando Roberto Duarte reger a OSB em obras de Ronaldo Miranda, (*Noneto*) e Alceo Bocchinno (*Sinfonia*).

PRÊMIO DE MONOGRAFIA RECEBE INSCRIÇÕES ATÉ OUTUBRO

O 1º Prêmio Academia Brasileira de Música de Monografia vai premiar dois trabalhos inéditos que versem sobre a música de concerto produzida no Brasil. Além de premiação em dinheiro, o vencedor terá seu trabalho publicado pela Academia. A comissão julgadora poderá indicar ainda até três menções honrosas.

Inscrições terminam em 15 de outubro. A premiação será anunciada em 27 de novembro de 2001, durante o último concerto da série *Brasiliana*. O regulamento do prêmio está disponível no *site* www.abmusica.org.br



Valéria Peixoto e Turíbio Santos
no lançamento do Catálogo

CATÁLOGO GERAL REGISTRA PARTITURAS DISPONÍVEIS EM BANCO

Músicos e orquestras do Brasil e do exterior agora têm um importante instrumento de consulta às partituras disponibilizadas pela Academia Brasileira de Música. Trata-se do *Catálogo Geral do Banco de Partituras*, cujo lançamento ocorreu em 31 de maio. O livro relaciona partituras que estão disponíveis para venda ou aluguel através do telefone (21) 2205-3879 ou pelo e-mail vendas@abmusica.org.br

O Banco de Partituras disponibiliza as seguintes obras: *Série Brasileira* (Alberto Nepomuceno); *Sinfonia: um poema para Lapa* (Alceo Bocchino); *Sinfonia em mi menor* e *Revêrie* (Alexandre Levy); *Anjos do Arrebol* (*Excalibur*), *Clarão*, *Elegia* e *Prelúdio* (Alfredo Barros); *Oré-Jacytatá* (Almeida Prado); *Elegia* (Breno Blauth); *Diálogo* e *Poema Telúrico* (Bruno Kiefer); *Concerto para piano e orquestra*, *Fantasia para violino e orquestra* e *Verborgenheit* (Claudio Santoro); *Toronubá* (Dimitri Cervo); *Canticum Naturale*, *Estro Armonico*, *Te Deum Puerorum Brasiliae*, *Terra Brasilis* e *Toccata para piano e orquestra* (Edino Krieger); *Caboclo & Mestiço* (Egberto Gismonti); *Missa II em fá* (Emerico Lobo de Mesquita); *Sinfonietta Prima* (Ernani Aguiar); *Concerto para violino*, *O Caçador de Esmeraldas* e *Suíte brasileira* (Ernst Mahle); *Agulhas Negras* (Fernando Arianí); *Variações sobre um tema brasileiro* (Francisco Braga); *3ª Fantasia Brasileira: para piano e orq. de cordas* e *Festa das Igrejas* (Francisco Mignone); *Brasil Cinco Séculos*, *O Rio Amazonas*, *O Violino e a Harpa* e *Vozes do Catimbó* (Frederico Richter); *Tributo a Portinari* (Guerra-Peixe); *Canto Flutuante* (Guilherme Bauer); *Gênesis* (H. Dawid Korenchandler); *Seresta pra Juvenil* e *Sinfonia em Cinco movimentos* (Jorge Antunes); *Concerto para orquestra* e *V Sinfonia: Indígena* (José Siqueira); *Prometeu* (Leopoldo Miguéz); *Pleorama* (Lindembergue Cardoso); *Sinfonia nº 2: O Caçador de Esmeraldas* (Lorenzo Fernández); *A Salamanca do Jaráu* (Luís Cosme); *Concertante para sax-alto*, *Sinfonia nº 2 e Mhatuhabh* (Mário Ficarella); *Psalmus CXXIX: De Profundis* (Mário Tavares); *Provérbios* (Oswaldo Lacerda); *Teresinha: bailado em 1 ato (redução para piano)* (Rafael Baptista); *Contextura* (Raul do Valle); *Andante para cordas*, *Cantata de Natal*, *Dia de Chuva*, *Divertimento para violino e orq. de cordas*, *Sinfonietta para Fátima*, *Terra Aberta* e *Toccata Sinfônica* (Ricardo Tacuchian); *Suíte nº 3* (Roberto Viçtório); *Sinfonia 2000* e *Suíte Festiva* (Ronaldo Miranda); *3 peças para orquestra de cordas*, *Concerto do agreste*, *Homenagem a Villa-Lobos* e *Suíte Piratiningana* (Sérgio V. Corrêa); *Suíte II para orquestra de câmara* e *The Emperor Jones* (Villa-Lobos).

GILBERTO MENDES RECEBE TÍTULO DE MEMBRO HONORÁRIO

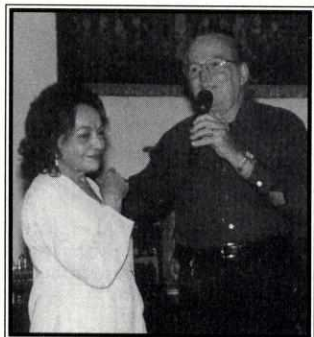


Gilberto e Almeida Prado

A emoção marcou a participação de Gilberto Mendes na série *Ver e Ouvir* no último dia 10 de julho, quando o compositor recebeu o título de Membro Honorário da Academia Brasileira de Música. Gilberto veio à sede da Academia para, como é costume na série, apresentar gravações de obras e fazer comentários. O encontro foi aberto por Edino Krieger, que entregou o título, saudou a entrada para a Academia e o convidou a falar sobre sua carreira. O breve retrospecto de vida do novo acadêmico – que completa 80 anos em 2002 – emocionou o público presente, que o aplaudiu longamente. Um dos pioneiros da música concreta, aleatória e cênica no Brasil, Gilberto Mendes iniciou seus estudos de música no Conservatório de Santos, com Savino de Benedictis e Antonieta Rudge. Estudou composição com

Claudio Santoro e Almeida Prado. Foi bolsista em Darmstadt, onde recebeu orientação de Henri Pousser, Pierre Boulez e Stockhausen. Fez parte do Grupo Música Nova de Santos nos anos 50 e, em 1962, criou o Festival Música Nova, o mais antigo do país dedicado à música contemporânea.

MIGNONE EM CD É LANÇADO NA ACADEMIA



Maria Josephina e Edino Krieger

No dia 19 de julho, a sede da Academia Brasileira de Música foi palco do lançamento dos CDs *Coração que Sente – Nazarethiando com o Duo Mignone* e *Descobrimos Tesouros*. O primeiro título é o lançamento digital de gravações realizadas pelo Duo Maria Josephina e Francisco Mignone em 1978 e 1984, originalmente editadas em LP. As matrizes foram remasterizadas, mas o disco mantém os textos de Zito Baptista Filho e Guilherme Figueiredo. O valor histórico de *Coração que Sente* é evidente, por registrar a participação do próprio Mignone ao piano na execução de suas transcrições de composições de Ernesto Nazareth. Já *Descobrimos Tesouros* traz a pianista Maria Josephina, viúva de Mignone, em uma coletânea de peças infantis do compositor dedicadas ao estudo de sua filha. O disco traz texto de Marina Lorenzo Fernandez. Importante lembrar que Francisco Mignone foi presidente da Academia Brasileira de Música entre 1979 e 1984.



ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIREÇÃO ARTÍSTICA
JOHN NESCHLING

RUA MAUÁ 51 2º ANDAR
01028-900 SÃO PAULO SP

www.osesp.art.br
orquestra@osesp.art.br



PRAÇA JULIO PRESTES
T 11 3337 5414

SERVIÇO DE ASSINATURAS

T 11 3351 8200
assinatura@osesp.art.br

ticketmaster 11 3191 0011

Pontos de venda:

São Paulo, Santos, Guarulhos,
São André, Campinas, Jundiaí,
Sorocaba e São José dos Campos e Fnac

Sujeito à taxa de conveniência



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO

SECRETARIA
DA CULTURA

2001

temporada

béla **BARTÓK**
ludwig van **BEETHOVEN**
igor **STRAVINSKY**
charles **IVES**
samuel **BARBER**
leonard **BERNSTEIN**
joseph **HAYDN**
richard **STRAUSS**
witold **LUTOSLAWSKI**
maurice **RAVEL**
erich w **KORNGOLD**
claudes **DEBUSSY**
benjamin **BRITTEN**
jean **SIBELIUS**
antonin **DVORÁK**
carl **ORFF**
anton **BRUCKNER**
ernest **BLOCH**
sergei **RACHMANINOV**
georg f. **HÄNDEL**

[04OUT] [quinta-feira] [21h00]
[06OUT] [sábado] [16h30]

celso ANTUNES regente
gerhard OPPITZ piano
béla **BARTÓK**
música para cordas, percussão e
celesta
cenas húngaras
ludwig van **BEETHOVEN**
concerto n° 5 em Mi b maior op. 73

[12OUT] [sexta-feira] [21h00]
[13OUT] [sábado] [16h30]
[15OUT] [segunda-feira] [21h00]

john NESCHLING regente
carlos eduardo MARCOS baixo
lynne DAWSON soprano
fernando PORTARI tenor
phillip JOLL barítono
sara FULGONI mezzo
luciana BUENO mezzo
marcos THADEU tenor
coro da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
naomi MUNAKATA regente
igor **STRAVINSKY**
the rake's progress

[28OUT] [domingo] [17h00]

coro da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
naomi MUNAKATA regente
charles **IVES**
lord god, thy sea is mighty
samuel **BARBER**
easter chorale
agnus dei
leonard **BERNSTEIN**
missa brevis
chichester psalms

[08NOV] [quinta-feira] [21h00]
[10NOV] [sábado] [16h30]

enrique BARRIOS regente
ozéas ARANTES trompa
joseph **HAYDN**
sinfonia n° 103 em Mi b maior
richard **STRAUSS**
concerto n° 1 em Mi b maior op. 11
witold **LUTOSLAWSKI**
concerto para orquestra

[15NOV] [quinta-feira] [21h00]
[17NOV] [sábado] [16h30]

roberto MINCZUK regente
laurent KORCIA violino
maurice **RAVEL**
pavane pour une infante défunte
erich w **KORNGOLD**
concerto em Ré maior op. 35
claudes **DEBUSSY**
la mer
igor **STRAVINSKY**
o pássaro de fogo (1919)

[22NOV] [quinta-feira] [21h00]
[24NOV] [sábado] [16h30]

john NESCHLING regente
stefan MILENKOVICH violino
benjamin **BRITTEN**
four sea interludes da ópera
peter grimes
jean **SIBELIUS**
concerto em ré menor op. 47
antonin **DVORÁK**
sinfonia n° 9 em mi menor op. 95
— do novo mundo

[25NOV] [domingo] [17h00]

coro da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
naomi MUNAKATA regente
carl **ORFF**
catulli carmina
igor **STRAVINSKY**
les noces

[29NOV] [quinta-feira] [21h00]
[01DEZ] [sábado] [16h30]

roberto MINCZUK regente
richard **STRAUSS**
don juan op. 20
anton **BRUCKNER**
sinfonia n° 4 em Mi b maior — romântica

[06DEZ] [quinta-feira] [21h00]
[08DEZ] [sábado] [16h30]

john NESCHLING regente
stephen HOUGH piano
roman MEKINULOV violoncelo
ernest **BLOCH**
schelomo — rapsódia hebraica
sergei **RACHMANINOV**
rapsódia sobre um tema de paganism
em lá menor op. 43
richard **STRAUSS**
sinfonia doméstica op. 53

[14DEZ] [sexta-feira] [21h00]
[15DEZ] [sábado] [16h30]

[16DEZ] [domingo] [17h00]
roberto MINCZUK regente
cláudia RICCITELLI soprano
urszula KRYGER contralto
james TAYLOR tenor
martin SNELL baixo
coro da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
naomi MUNAKATA regente
georg f. **HÄNDEL**
o messias

[18DEZ] [terça-feira] [21h00]
[19DEZ] [quarta-feira] [21h00]

coro infantil da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
teruo YOSHIDA regente
coro da orquestra sinfônica
do estado de são paulo
naomi MUNAKATA regente
benjamin **BRITTEN**
ceremony of carols

programação sujeita a alterações

Brasilianas

Brasil fica mais musical com seus festivais

XIV BIENAL BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA OUTUBRO 2001 – Até o fechamento desta edição, a única informação confirmada dizia respeito às obras finalistas do Concurso Nacional Funarte de Composição, vinculado ao evento. Das 166 inscrições recebidas, foram selecionadas 30. Os compositores selecionados são: Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva, Frederick de Jesus Carrilho, Liduíno Pitombeira, César de Macedo Haddad, Guilherme Bernstein Seixas, Bruno Tucunduva Ruviano, Gustavo Seraphico de Souza, Fábio del Antônio Taveira, José Inácio de Campos Júnior, Marcelo Bittencourt, Vinícius Calvitti, grupo Banda Sonora, Heber Ricardo Stach Schünemann, José Orlando Alves, Marcus Barroso de Siqueira, Márcio Bartallini Conrad, Marcos Vieira Lucas, Sérgio di Sabbato, Alexandre Schubert, Andersen Viana e Caio Senna. O júri que selecionou os

finalistas foi constituído por Edmundo Villani-Côrtes, Gilberto Mendes, Henrique Morelenbaum, Marisa Rezende, Rodolfo Caesar e Tim Rescala; para a definição dos finalistas em música eletroacústica foi solicitada a colaboração de Jorge Antunes. Informações adicionais pelo *email* comus@funarte.gov.br

390 FESTIVAL VILLA-LOBOS – NOVEMBRO 2001

Até o fechamento desta edição estavam previstos dez eventos para o festival, de 17 a 22 de novembro. A estrutura de programação prevê concertos didáticos e recitais com os artistas: violonista Maria Haro, conjunto de choro Quintal do Villa, grupo Nó em Pingo d'Água, soprano Patricia Endo, violonista Fabio Zanon, pianista Marcelo Verzoni, soprano Carol McDavit e pianista Maria Teresa Madeira. O Museu Villa-Lobos disponibiliza informações sobre o festival pelo *email* mvilalobos@museuvillalobos.org.br.

Conferência Internacional Villa-Lobos em Paris

A primeira conferência internacional sobre a obra e a vida de Villa-Lobos acontece em Paris, cidade que o compositor escolheu para viver nos anos 20. O encontro está marcado para os dias 10 a 13 de abril de 2002 no Instituto Cultural Finlandês. O comitê de organização é presidido por Pierre Vidal, reunindo Eero Tarasti, Luiz Fernando Lima e Álvaro Guimarães. Os membros honorários são Ana Stella Schic, Danièle Pistone, Gérard Hugon, José Maria Neves, Lisa Peppercorn, Marcos de Azambuja, Mercedes Reis Pequeno, Noël Devos, Roberto Duarte, Simon Wright e Turíbio Santos. Nas palavras dos organizadores, o objetivo é “abrir um espaço onde pesquisadores, músicos e todos interessados em Villa-Lobos possam discutir sua própria contribuição”. Comunicações individuais, mesas redondas e concertos estão na pauta da conferência, que recebe inscrições para comunicações até 1º de outubro nos seguintes contatos: University of Helsinki – Musicology - PL 35 (Vironkatu 1) - 0014 University of Helsinki – Finlândia.; fax (358 9) 191 24755 e *email* lima@elo.helsinki.fi.

Prêmio Carlos Gomes agora é nacional

Criado em 1996, o Prêmio Carlos Gomes restringiu suas escolhas até o ano passado em músicos do estado de São Paulo. Este ano, a premiação ganhou caráter nacional. O processo de seleção dos indicados contou com um colegiado de 24 profissionais e auditoria da Trevisan Auditores Independentes. Uma comissão julgadora de quatro integrantes escolheu os vencedores. A cerimônia de entrega de prêmios nas dez categorias correu em 18 de setembro, na Sala São Paulo.

Eis a relação completa de ganhadores: Marcelo Bratke (Pianista), Edelson Gloeden (Solista Instrumental), Quinteto Villa-Lobos (Grupos de Câmara), Ronaldo Miranda (Compositor), Orquestra Petrobras Pró-Música (Orquestras e Conjuntos Instrumentais), Coro da Orquestra do Estado de São Paulo (Corais e Conjuntos Vocais), Roberto Duarte (Universo da Ópera), Claudia Riccitelli (Solistas Vocal Feminino) e Eduardo Itaborahy (Vocal Masculino). O Troféu Guarany foi destinado ao falecido maestro Eleazar de Carvalho.

Concursos de canto, piano, cordas, violão e música de câmara

CONCURSO NACIONAL DE CANTO AMÁLIA CONDE
O centenário de Amália Fernandez Conde, uma das fundadoras do Conservatório Brasileiro de Música, está sendo comemorado pela instituição através deste concurso voltado para cantores de qualquer nacionalidade e idade até 35 anos. A única exigência é que o candidato resida no Brasil. Há premiação em dólares para os três primeiros colocados e uma passagem Rio-Madrid-Rio para o vencedor. Inscrições abertas até 31 de setembro no Conservatório Brasileiro de Música, Av. Graça Aranha, 57/ 12º andar – Rio de Janeiro – RJ – 20030-002.

III CONCURSO NACIONAL DE PIANO PRO ARTE

Divulgar a música do Século XX e descobrir talentos pianísticos de todo Brasil – este é o mote do certame. Com coordenação do pianista e professor Luiz Carlos de Moura Castro, o concurso acontece nos dias 24, 25 e 26 de novembro. As inscrições devem ser feitas até 15 de outubro, na sede da Pro Arte, pelo correio ou pela internet. Haverá premiação para os três primeiros colocados e será outorgado um prêmio especial de *Melhor Intérprete de Música Brasileira do Século XX*. Outras informações pelo telefone: (21) 2558-0684, fax: (21) 2285-7681 ou pelo e-mail: proarte@openlink.com.br.

XVIII CONCURSO NACIONAL DE PIANO PAULO GIOVANNI Complementar à XI Semana de Música de Araçatuba, acontece nos dias 13 e 14 de outubro.

Há sete turnos, abrangendo várias faixas etárias: Infantil (até 7 anos), 1º Turno (8-9 anos), 2º Turno (10-11 anos), 3º Turno (12-13 anos), 4º Turno (14-16 anos) e 6º Turno (a partir dos 20 anos). Haverá apenas uma prova, e a premiação abrange desde prêmio em dinheiro, a um recital de piano na Pensylvania-EUA. O concurso recebe inscrições até 29 de setembro, por correio ou e-mail: costacecilia@ig.com.br. Informações pelo telefone: (18) 623-7636.

IX CONCURSO NACIONAL DE CORDAS PAULO BOSÍSIO

Promovido pela Pró-Música de Juiz de Fora, o concurso acontece nos dias 9, 10 e 11 de novembro de 2001 nas categorias violino, viola violoncelo e contrabaixo. Os prêmios variam entre de R\$1.200,00 a R\$ 500,00. As inscrições estão abertas até 31 de outubro, no Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora. Mais detalhes pelo telefone: (32)3215-3951, fax: (32)3216-4787, ou pelo e-mail: promusica@terra.com.br.

CONCURSO NACIONAL DE MÚSICA DE CÂMARA

HENRIQUE NIRENBERG – Terminam em 19 de setembro as inscrições para o concurso organizado pela Academia Nacional de Música (ANM). Podem concorrer conjuntos de dois a cinco instrumentos, inclusive vocal, excetuando as formações de instrumentos semelhantes. O concurso acontece paralelamente ao Festival da ANM 2001. Informações pelo e-mail anmusica@mailbr.com.br e telefones (21) 2547-3813/ 2524-6359.

Curtas

O músico e acupunturista francês **Fabien Maman** esteve em São Paulo na primeira quinzena de setembro para o workshop *O corpo como instrumento – Música e Acupuntura – o efeito do som nas células*. Maman criou um sistema que usa diapasões com diferentes frequências nos pontos de acupuntura no corpo, substituindo as agulhas. • O filme **Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão**, de Zelito Vianna chegou ao formato DVD. • O Departamento de Música da UFPE oferece até junho de 2002 um curso de Especialização em Etnomusicologia coordenado por **Carlos Sandroni**. • A Fundação Clóvis Salgado sediou em junho o **I Encontro Nacional de Dirigentes de Teatro e Produtores de Ópera** para discutir caminhos de intercâmbio e ajuda mútua, com participação do Secretário Nacional de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, Joatan Vilela Berbel. • O **Centro de Estudos da Voz** organizou o IV Simpósio Internacional Atualização Clínica e Pesquisa na Área de Voz, no mês de junho, em São Paulo, sob coordenação da Dra. Mara Behlau. • Aconteceu entre 4 e 8 de julho o **I Festival de Música de Ourinhos**, no interior paulista. Foram 25 cursos e uma disponibilidade total de 1.000 vagas para alunos. • Já a Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRC) realizou o **Convênio Nacional de Regentes de Coros da ABRC** no Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, no mês de agosto. • O Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ recebeu, entre 4 e 11 de julho, pesquisadores e músicos para o **36º Congresso Internacional de Música Tradicional**, promovido pelo International Council for Traditional Music. O coordenador da comissão brasileira foi o professor Samuel Araújo, da Escola da Música da UFRJ. • Os dez anos da morte do compositor **Francisco Mignone** foram celebrados com uma missa na Igreja de São Paulo Apóstolo, dia 3 de setembro, no Rio de Janeiro.

Sinfonia Cultura prioriza a música brasileira

A Sinfonia Cultura – Orquestra da Rádio e TV Cultura – talvez seja o grupo orquestral brasileiro que dê maior prioridade ao repertório nacional. Ano passado, foram executadas 51 obras de 39 diferentes compositores brasileiros, incluindo oito primeiras audições absolutas, o que perfaz 60% do total de obras executadas durante o ano.

Em 2001, a música brasileira continua a ocupar a maior parte do espaço existente na programação da série *Concerto Sesc & Sinfonia Cultura* de espetáculos dominicais, no Sesc Belenzinho, em São Paulo. O maestro Lutero Rodrigues, regente e coordenador musical da Sinfonia Cultural, enviou para *Brasiliانا* a relação de obras e compositores programados para este ano. Veja os concertos em que foram executadas exclusivamente música brasileira:

Março: Hekel Tavares (*Toccata, sobre um tema de Souza Lima* - estréia mundial - e *Concerto para Piano e Orquestra, Opus 105*) e Souza Lima: (*Lendas Brasileiras*)

Abril/ Maio: Osvaldo Lacerda (*Concertino para Xilofone e Orquestra* - estréia mundial) Villa-Lobos (*Suíte N. 1 para Orquestra de Câmara*) e Luiz Carlos Csekö (*"Ambiência 2", para Percussão solo, Orquestra Sinfônica e Light Design*), Eduardo Escalante (*Abertura Sinfônica* - estréia mundial) e Villa-Lobos (*"Momoprecoco", para Piano e Orquestra*), Sergio Vasconcellos Corrêa (*Suíte "Piratiníngua"*), Cyro Pereira (*Concerto para Violino e Orquestra, Fantasia para Piano e Orquestra e Suíte "Jobiniana"*)

Junho: Rodolfo Coelho de Souza: (*"Luminosidades", para Orquestra Sinfônica* - estréia da nova versão), Almeida Prado (*Fantasia para Violino e Orquestra*), Alberto Nepomuceno (*Canções Estrangeiras*, revisadas e orquestradas por Rodolfo Coelho de Souza - estréia mundial)

Agosto: Marcos Câmara (*Dança popular da Lemúria e Lo stregatto*) e João Guilherme Ripper (*Variações "Im memoriam"* - estréia mundial - e *Rio São Francisco*).



CAMARGO GUARNIERI

– 50 PONTEIOS*

LAÍS DE SOUZA BRASIL (PIANO)

Funarte / Ministério da Cultura.

Este CD define muito bem o lugar de Guarnieri na nossa música. O mestre paulista pertence à primeira geração pós-Villa-Lobos: nascido em 1907, era vinte anos mais moço que Villa-Lobos, dez anos mais moço que Francisco Mignone. Foi o suficiente para que ele – apoiado no seu gênio próprio – apresentasse uma outra linguagem, que tanto impressionou a um mestre americano como Copland.

Guarnieri é tão "brasileiro" quanto os dois citados antecessores. Mas nele, a preocupação nacionalista é controlada por um cuidado especial com a forma e deságua numa linguagem musical de uma sutileza enorme.

Como os maiores mestres, ele tem a capacidade de afirmar-se em diversos gêneros. Pode brilhar igualmente no domínio da sinfonia, de um concerto para piano e orquestra; deixou uma coleção maravilhosa de canções, peças graciosas para conjuntos de câmara – todo o necessário para mostrar a música brasileira na sua completa afirmação, em termos de arte universal.

Esses *Ponteios* são um bom lugar para tomar pé no universo de Guarnieri, sobretudo quando interpretados por uma pianista – Laís de Souza Brasil – que trabalhou diretamente com o compositor.

A série dos *Ponteios* começa em 1931 e vai terminar em 1959. São – todas elas – pequenas peças para piano. A palavra ponteio lembra as brincadeiras que os tocadores nordestinos fazem com as suas violas. Mas se existe, na série, muito de lúdico, e uma conexão direta com as nossas raízes brasileiras, ela também serve para mostrar Guarnieri na plena posse de seu gênio, ainda que nesse terreno da obra pequena.

Laís comenta, no excelente texto que escreveu para o CD: "Alguns *Ponteios* nasceram de improvisos que, com pequenos retoques, passaram para o pentagrama. Para muitos deles, a vida fornece a necessária matéria-prima: um aboio ao entardecer, entremeado com o som de camponeses dançando; a dor de um amor desprezado; crianças brincando; um amigo que parte para sempre; uma doce voz feminina ao telefone; a súplica dolorosa de um cego ignorado pelos passantes"; mas tudo isso transmutado numa linguagem que usa todos os recursos do contraponto e da harmonia. Toda uma lição de música.

LUIZ PAULO HORTA

Jornalista e escritor, membro da Academia Brasileira de Música

* Transcrição parcial de artigo publicado em *O Globo* de 22/05/2001.

LANÇAMENTOS • CDs



MÚSICA SUL-AMERICANA DO SÉCULO XVIII

Orquestra de Câmara de São Paulo: Bárbara E. Corrêa, Dorisa de Castro Soares, Israel Muni Weber, Reinaldo Couto, Roberto Twiaschor e Rosmarie Appy (violinos), Marília Pini e Michel Verebes (violões), Dalton de Luca e Maria Cecília Lombardi (violoncelos), Marco Antônio Brucoli (contrabaixo), Edinã Pinheiro Strehler (continuo), Bárbara E. Corrêa (flauta e flauta doce), Salvador Masano e Walter Bianchi (oboes), Enzo Pedini e Silvio Oliani (trompas), José Antônio da Cunha (fagote), Ernesto de Luca (percussão), Ronaldo Bologna (diretor do Madrigal da SOCPSP), Grupo Coral do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, Marília Siegl (soprano solista), Olivier Toni (regente). Obras de autor anônimo da Bahia (*Recitativo e Ária – Laudatória para canto, violinos e baixo-continuo*), Orejón y Aparicio (*Mariposa – Cantata para soprano, violinos e baixo*) e Lobo de Mesquita (*Ofertório de Nossa Senhora*). Gravadora Eldorado. www.eldoradodiscos.com.br



DESCOBRINDO TESOuros

– A MAGIA DE MARIA JOSEPHINA NO PIANO INFANTIL DE MIGNONE

Maria Josephina Mignone (piano). Obras de Francisco Mignone (Seis pecinhas para piano: *A fadinha canta, A bonequinha dorme, Os soldadinhos passam, Os cavalinhos do carrossel, O pequeno Mozart toca*; Suíte Infantil: *Primeira valsinha, Segunda valsinha, As alegrias de Topo Gigio, Dança do Arlequim, Valsinha faceira, No automóvel; Caixinha de Brinquedos: Dorme bonequinha, Brinquedinho japonês, Os dois gatinhos, A boneca doentinha, Dança Campestre, Travessuras do mascarado, Briga de borboletas, A coruja e a água, Os barqueiros passam, A menina leiteira, os pombo, A mosca e a formiga, O velho, o menino e o burro, O corvo e o pavão, O leão que não era Leão, ...E o piano canta também, Valsinha, Pequena valsa de esquina; Cinco peças para piano: A orfizinha, Formiguinhas trabalhando, A rã e o Sapo, hoje não tem aula, O gato e o rato; Seis pequenas valsas de esquina: Cantando e agitado, Calmo, Doloroso e agitado, Vivo, Seresteiro, Delicado e triste. Criação Artística e Assessoria Musical: Lauro Gomes. Edição Independente.*



VIOLIN MUSIC IN BRASIL

Cláudio Cruz (violino) e Nahim Marun (piano). Obras de Villa-Lobos (*Sonata fantasia N.1/Desesperance, Sonata Fantasia N.2*), Edino Krieger (*Sonências*), Ronaldo Miranda (*Recitativo, Variações e Fuga*) e Henrique Oswald (*Sonata*). Selo Dynamic. www.dynamic.it



CORAÇÃO QUE SENTE –

NAZARETHIANDO COM O DUO MIGNONE

Maria Josephina e Francisco Mignone (2 Pianos). Obras de Ernesto Nazareth (*Batuque, Turbilhão de beijos, Coração que sente, Ouro sobre azul, Janota, Brejeiro, Cavaquinho, por que choras?, Apanhei-te, cavaquinho, Eponina, Bambino, Faceira, Sarambeque, Labirinto, Fon-fon, Confidências, Pássaros em festa, Odeon*) e Francisco Mignone (*Nazarethiana – 5 peças para piano em forma de Suíte: Lá b – Com entusiasmo; Lá – Romântico; Dó – Scherzando; Ré – Molto Deciso; Lá – Allegro*). Gravações realizadas na Sala Cecília Meireles em 1978 e 1984.



DESSANA DESSANA – UMA VERSÃO

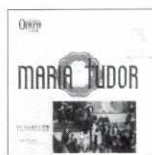
AMAZÔNICA DA CRIAÇÃO DO UNIVERSO

Ópera de Adelson Santos. Amazonas Filarmônica, Luiz Fernando Malheiro (regente), Coral do Amazonas, Zacarias Fernandes da Costa (regente), Solistas: Rosana Lamosa, Geilson Santos, Luciano Botelho e Josenor Rocha. Funarte / Ministério da Cultura. www.lojafunarte.com.br



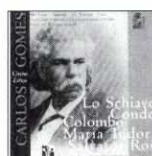
O GUARANI

Ópera de Antônio Carlos Gomes. Stoil Georgiev (*Don Antonio*), Krassimira Stoyanova (*Cecília*), Roumen Doykov (*Pery*), Plamen Prokopiev (*Don Álvaro*), Niko Issakov (*Gonzales*), Yulian Konstantinov (*Cacique*), Peter Bakardzhiev (*Pedro*), Ivan Ivanov (*Rui Bento*) e Alexander Manolov (*Alonso*). Libretto de Antonio Scalvini. The Sofia National Opera (Orquestra, Coro e Solistas), Júlio Medaglia (regente), Violeta Dimitrova Hristro Kazandzhiev (regente de coro), Cyro Del Nero (cenário e figurinos) Hikmet Mehemedov (coreografia), Plamen Kartaloff (direção). Produção e Realização: São Paulo ImagemData e The Sofia National Opera. Funarte / Ministério da Cultura. www.lojafunarte.com.br



MARIA TUDOR

Ópera de Antônio Carlos Gomes. Eliane Coelho (*Maria Tudor*), Elena Chavdarova-Isa (*Giovanna*), Kostadin Andreev (*Fabiana*), Franco Pomponi (*Don Gil de Tarragona*), Svetozar Rangulov (*Gilberto*), Elena Stoyanova (*Um Pagem*), Ivan Ivanov (*Lord Montagu*), Biser Georgiev (*Lord Clinton*) e Stoil Georgiev (*Um Anato*). The Sofia National Opera (Orquestra, Coro e Solistas), Luiz Fernando Malheiro (regente) Violeta Dimitrova (regente de coro). Solistas Convidados: Eliane Coelho e Franco Pomponi. Salvatore Russo (cenografia e figurinos). Flávio Bennati (coreografia). Cleber Papa (direção geral). Produção e Realização: São Paulo ImagemData e The Sofia National Opera. Funarte / Ministério da Cultura. www.lojafunarte.com.br



CARLOS GOMES – CORTINA LÍRICA

Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ / Ernani Aguiar (regente) Coral da Escola de Música da UFRJ. Carol McDavit (soprano), Fernando Portari (tenor), Inácio de Nonno (barítono), Maurício Luz (baixo) Da Ópera Salvator Rosa (*Mia Picciarella; Dio Sposo Di Padre*), da Ópera Maria Tudor (*Romanza di Fabiani*), da Ópera Lo Schiavo (*Sogni d'amore*), Da Ópera Condor (*Noturno*), Da ópera Colombo (*Era un Tramonto d'oro; Non Fosti mai si Bel; Vittoria, Vittoria*). CD em Comemoração ao Jubileu de Prata da Fundação José Bonifácio. UFRJ Música. www.emi-music.com.br e www.ufrj.com.br



FOSCA

Ópera de Antônio Carlos Gomes. Gail Gilmore (*Fosca*), Krassimira Stoyanova (*Delia*), Roumen Doykov (*Paolo*), Svetozar Rangulov (*Gajolo*), Niko Issakov (*Cambro*), Stoil Georgiev (*Doge*), Peter Bakardzhiev (*Michele*). The Sofia National Opera (Orquestra, Coro e Solistas), Luiz Fernando Malheiro (regente), Violeta Dimitrova (regente de coro), Solista convidada: Gail Gilmore. Cleber Papa (direção geral). Produção e Realização: São Paulo ImagemData e The Sofia National Opera. Funarte / Ministério da Cultura www.lojafunarte.com.br



RADAMÉS GNATTALI POR OLINDA ALLESSANDRINI

Olinda Allessandrini (piano). Obras de Radamés Gnattali: *Manhosamente, Vaidosa, Canhoto, Carinhosa, Negaceando, Valsas, Sonatina Coreográfica, Batuque e Ponteio, Roda e Baile*. Financiamento: Prefeitura de Porto Alegre - Secretaria Municipal da Cultura.

Abstracts



INTERPRETATION AND VOICE

by Lucila Tragtenberg

Interpretation is a complex phenomenon. Some of the points examined here are the role played by time as real time, the sound flow into which the interpreter must bring the work out of the frozen time of the written score; the creation generated by the composer in his unique time, different from the present tense of the score which is to be experienced by the interpreter; the existence of the score generating in itself the end of a process of creation (composition) and at the same time the opening of various interpretive possibilities. The reflections on interpretation are followed by immersion in the *inner score* of three interpreters-singers (bringing us close to their creative processes) in relation to three pieces from the universe of undetermined and scenic music, on the basis of statements by them. This procedure was chosen in order to provide a glimpse into inner motivations, the whys and wherefores of their interpretations of a musical element created by the composer. There are also reflections on interpretive practice from a theoretical-practical angle.



THE ORGAN OF THE MARIANA CATHEDRAL: A CASE IN PORTUGUESE-BRAZILIAN MUSICAL RELATIONS

by Gerhard Doderer

This is another examination of a case in Portuguese-Brazilian relations involving Portuguese, Brazilian and German musicians, instrument makers and music lovers in the first half of the eighteenth century. Organists and organ scholars

interested in the history of organ-making are well aware of the fact that the organs in the Faro Cathedral, in Algarves, Portugal, and in Mariana, near Ouro Preto, in Minas Gerais, Brazil, are twin instruments dating back from the early eighteenth century. This article contributes to the thirty-year-old unsettled debate concerning the authorship of these two instruments, providing new information relative to the history of these organs, built between 1700 and 1720 by German organ-makers. The new evidence corroborates the hypotheses that the Mariana instrument was built not by Arp Schnitger, but by Heinrich Hulenkampf.



A REQUIEM FOR VILLA-LOBOS

by Ricardo Tacuchian

An hermeneutic approach of the *Second Suite for Chamber Orchestra* by Villa-Lobos points it out not only as a swan-song but also as a requiem for the composer himself. This last work by Villa-Lobos is a synthesis of his artistic trajectory, with candidly European, caboclo and African ambiances. Despite its great simplicity the piece holds elements that characterize the musician's style. Besides symbolizing the composer's multiple aesthetic aims the piece imparts his ultimate self-biography and his current painful soul.

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!

Colaboram Nesta Edição

LUCILA TRAGTENBERG, soprano, tem se dedicado à interpretação da música de câmara, ópera, contemporânea, multimídia. Mestre pela Escola de Música da UFRJ. Atualmente é professora da PUC/SP, Conservatório Brasileiro de Música (RJ) e Seminários de Música Pró-Arte (RJ).



RICARDO TACUCHIAN é compositor e regente. Doutor em Música pela University of Southern California, professor-visitante da State University of New York at Albany sob os auspícios da Fulbright Commission, compositor visitante em Bellagio, Itália (Rockefeller Foundation), professor da Universidade do Rio de Janeiro e membro da Academia Brasileira de Música. Escreve para as principais revistas especializadas em música no Brasil. No momento é membro do Conselho Consultivo e de Programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

GERHARD DODERER nasceu na Francônia (Alemanha). Estudou Órgão no Conservatório de Würzburg e doutorou-se em Ciências Musicais na Julius-Maximilians-Universität da mesma cidade. De 1975 a 1981 ensinou no Hermann-Zilcher-Konservatorium da cidade de Würzburg, instituto cuja direção assumiu em 1978. Desde 1982, lecciona na Universidade Nova de Lisboa onde é professor catedrático do Departamento de Ciências Musicais. As suas numerosas publicações (algumas delas contempladas com prêmios do Conselho Nacional da Música, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Academia Portuguesa da História), os seus recitais de órgão e os cursos e seminários no âmbito das Ciências Musicais que tem vindo a realizar, tanto em países europeus como extra-europeus, costumam incidir sobre temas ligados a instrumentos e compositores ibéricos dos séculos XVI, XVII e XVIII.

*Presenteie
seus amigos*

com assinaturas
da revista
Brasiliana.

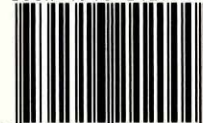
*A Próxima Edição
de Brasiliana*

Circula em 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

ISSN 1516-2427



9 771516 242000 >