

ISSN 1516-2427

número 11 / maio de 2002 / R\$ 7,00

# Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**A obra sacra de  
Henrique Oswald**

**O legado de Yara Bernette**

**Tributo ao maestro  
Wilson Fonseca**

**A produção composicional  
de Koellreutter**

**Villa-Lobos escreve  
sobre Lorenzo Fernández**

# Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

**Diretoria:** José Maria Neves (presidente), Edino Krieger (vice-presidente), Roberto Duarte (1.º secretário), Jocy de Oliveira (2.º secretário), Ricardo Tacuchian (1.º tesoureiro), Ernani Aguiar (2.º 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 Neukommm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos 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.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vicenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31.	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocely 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 Jostetti	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](http://www.abmusica.org.br) – [abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br)

REVISTA BRASILIANA – ISSN 1516-2427

**Conselho Editorial:** RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR), EDINO KRIEGER, JOSÉ MARIA NEVES, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT, VASCO MARIZ. **Projeto Editorial e Edição:** HELOISA FISCHER. **Editoração:** HYBRIS DESIGN. **Capa:** OBRA EROSÃO DE ADIR BOTELHO. **Produção:** ANDREA FRAGA DEGMONT. **Versões em inglês:** LAURA RÔNAI **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 número 11 de nossa *Brasiliانا* tem perfil fortemente diversificado. Em primeiro lugar, marca uma efeméride que não poderia ser esquecida, qual seja o sesquicentenário de nascimento de Henrique Oswald (celebra-se neste ano também o centenário de falecimento de Leopoldo Miguez e o centenário de nascimento do acadêmico Walter Burle Marx). Mas também diversifica regionalmente, quando presta homenagem ao compositor paraense Wilson Fonseca. Hans-Joachim Koellreutter é evocado uma vez mais, na busca das características estéticas e técnicas de seu trabalho de compositor e de pensador da música. E o próprio fundador da ABM, Heitor Villa-Lobos, tem reeditado texto antigo e importante no qual discorre sobre a personalidade artística do Maestro Lorenzo Fernández.

Mas a ABM deve também prestar homenagem a dois de seus membros titulares falecidos recentemente: a pianista Yara Bernette e a musicóloga Cleofe Person de Mattos. Em seu campo específico de ação, cada uma delas foi exemplo de dedicação coroada de êxito, construindo carreiras que se fizeram respeitar no Brasil e no exterior. Nas cerimônias de adeus promovidas pela ABM, suas figuras foram evocadas com enorme carinho e admiração, em momentos de celebração da vida e da grande arte. A ABM evoca igualmente a figura extraordinária de Heitor Alimonda, artista e professor que marcou profundamente o meio musical brasileiro nos últimos 50 anos.

A ABM agradece de coração a gentileza com que o ilustre gravador Adir Botelho, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro ofereceu o original de sua peça *Erosão* (a origem do Rio Amazonas, conforme a lenda colocada em música por Villa-Lobos) para capa desta edição.

*José Maria Neves*

*Presidente da Academia Brasileira de Música*

## SUMÁRIO

A OBRA SACRA DE HENRIQUE OSWALD <i>Por Susana Cecília Igayara</i> . . . . .	QUANDO MÁRIO SALVOU GUARNIERI DO FOGO <i>Por Belkiss Carneiro de Mendonça</i> . . . . .
2	36
TRIBUTO AO MAESTRO WILSON FONSECA <i>Por Vicente José Malheiros da Fonseca</i> . . . . .	GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA BRASILEIRA <i>Heitor Alimonda e Iberê Gomes Grosso</i> . . . . .
10	38
LORENZO FERNÁNDEZ - SENHOR DE UM NOBRE CARÁTER MORAL E ARTÍSTICO <i>Por Heitor Villa-Lobos</i> . . . . .	BRASILIANAS . . . . .
16	40
O LEGADO DE YARA BERNETTE <i>Por Denis Molitsas</i> . . . . .	OBITUÁRIO . . . . .
20	43
A RESPEITO DA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL DE H. J. KOELLREUTTER <i>Por João Mendes</i> . . . . .	LANÇAMENTOS . . . . .
24	44
PERFIS DOS ACADÊMICOS DA ABM <i>Cadeiras 17, 18, 19 e 20</i> . . . . .	RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) . . . . .
30	47
	COLABORAM NESTA EDIÇÃO . . . . .
	48

# A obra sacra de Henrique Oswald



SUSANA CECÍLIA IGAYARA

Neste artigo, a autora analisa a obra sacra coral de Henrique Oswald no contexto da reforma da música religiosa e do impacto do *Motu Proprio* de Pio X. Destaca as principais características estilísticas da música sacra coral de Oswald e apresenta uma proposta de organização dessas obras, desfazendo equívocos de titulação e destinação vocal e instrumental.

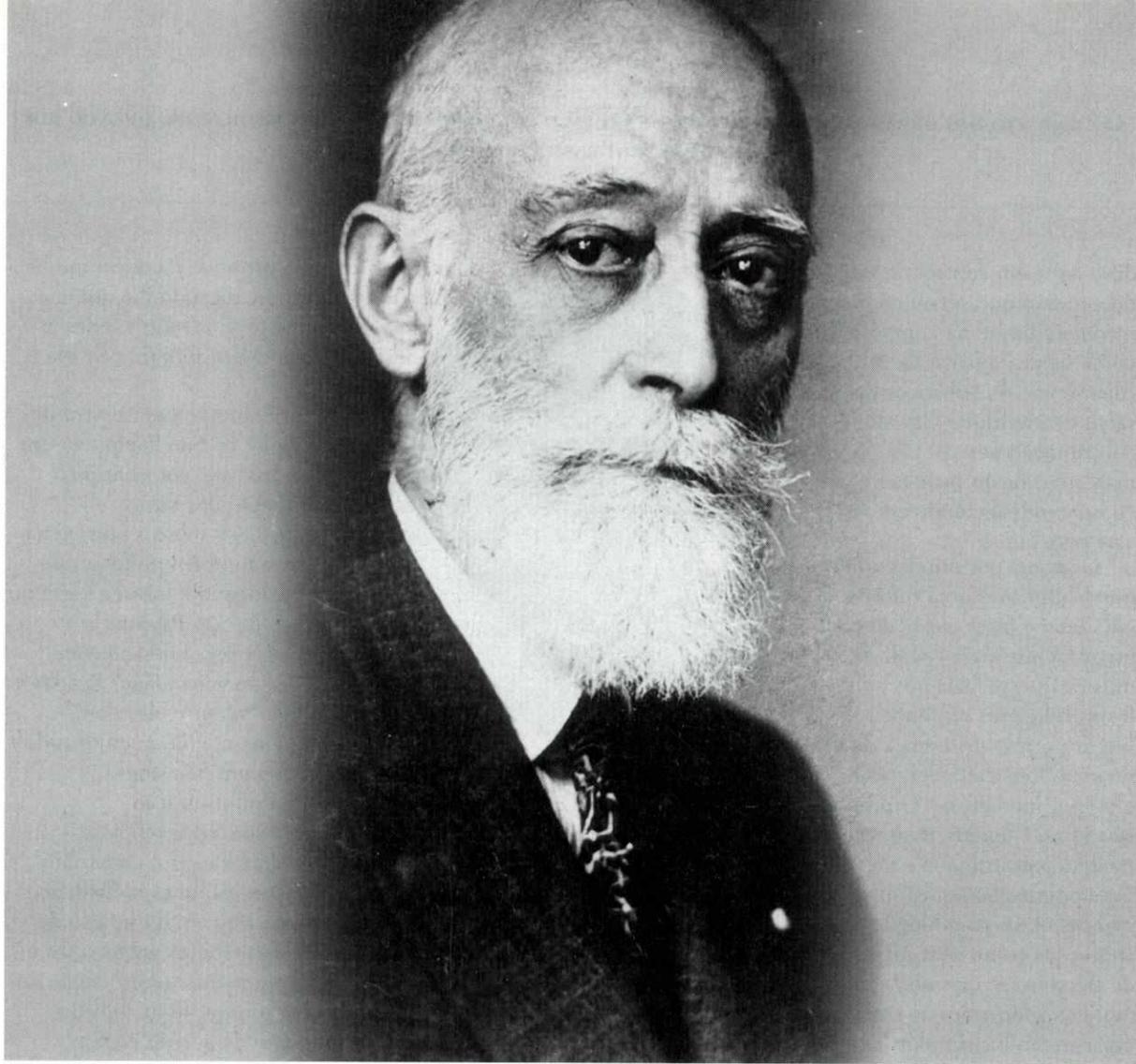
Nos anos que antecederam sua morte, entre 1930 e 1931, Henrique Oswald trabalhava em sua obra sacra, compondo e revisando obras. Aos 80 anos, mostrava-se detalhista e ativo, e seus manuscritos, cheios de notas de revisão, provam a preocupação com o aperfeiçoamento da escrita da música sacra. Mostram ainda que a música religiosa era o que o motivava naquele momento, para ela Oswald canalizava suas idéias composicionais. Deixou-nos um esboço, a intenção de compor um *Te Deum*, que não chegou a realizar. Pretendia editar a *Missa de Réquiem*, e é de 1930 um conjunto de motetos que escreveu em versão para vozes femininas ou masculinas. É também de 1930 sua correspondência com o amigo, organista e compositor Furio Franceschini, que seria para ele uma espécie de consultor nos assuntos sacros.<sup>1</sup> Em carta a Franceschini, de 05/12/1930, Henrique Oswald comenta essa atividade:

“Trabalhei muito nestes últimos meses de revolução, da qual revolução aproveitei para escrever um *Ave Maris Stella*, um *Tantum Ergo*, um *Memorare* e não mais que 2 Prelúdios e 3 Fugas para órgão. (...) Dentro de poucos dias irei a Petrópolis, onde permanecerei até março, descendo porém ao Rio uma vez por semana, para atender às poucas alunas que aqui ficam. Espero trabalhar muito em Petrópolis principalmente em música

religiosa, porque a profana (moderna) eu não a sinto e não a entendo, a não ser muito superficialmente.”<sup>2</sup>

Durante as primeiras décadas do século XX, em todo o mundo católico, é grande a reflexão sobre os rumos da música sacra. No Brasil, Henrique Oswald é um elemento importantíssimo nesse processo, como o provam suas obras e seu relacionamento com outras personalidades atuantes: o diálogo com Franceschini, a amizade com Frei Sinzig, o convívio e o conhecimento da obra de Nepomuceno. Oswald participou desse momento como um compositor que enriqueceu o gênero sacro, aceitando as determinações religiosas e criando, a partir delas, uma obra com um perfil pessoal inequívoco, sem nunca abdicar do elemento inovador e de uma leitura pessoal dos textos sacros. Ele não possuía vínculos formais com o movimento religioso, tal como Perosi, em Roma, ou Franceschini, em São Paulo. O sentimento religioso, que ele fazia questão de professar, unia-se ao sentido musical, à preocupação composicional e ao domínio do instrumento coral, a que destinou toda sua obra sacra.

O conjunto destas obras foi composto em três momentos distintos, todos no período final de sua vida: 1913, 1925-26, e 1930. Nessa época, Oswald estava radicado no Brasil, havia renunciado aos cargos que ocupara, trabalhava como professor de piano e era respeitado por todo ambiente musical como um conceituado compositor.<sup>3</sup>



*Henrique Oswald é elemento importante no processo de reflexão sobre a música sacra no século XX.*

### **MÚSICA SACRA NA ÉPOCA DE OSWALD**

Na aproximação com a obra sacra, as semelhanças com os grandes compositores europeus ficam evidentes. Se procurássemos comparações, encontraríamos traços comuns a Liszt, Fauré, Saint-Saëns, Bruckner, e suas maneiras de tratar as obras religiosas. Se tais comparações deixam claras as qualidades de Oswald como compositor, por outro lado demonstram características do momento histórico.

A música sacra católica viveu, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, uma tendência generalizada em direção às suas fontes musicais, sintetizada na valorização do canto gregoriano, como principal manifestação musical religiosa da história da igreja católica, e no reflorescimento da polifonia renascentista, tanto como repertório a ser cultivado, como enquanto modelo de composição e de atuação artísticas.<sup>4</sup>

Os instrumentos que levariam essa tendência à sua efetiva realização foram, desde a renovação da

prática e dos repertórios musicais permitidos e valorizados nos cultos (temas recorrentes nos periódicos mantidos pelas sociedades e instituições católicas), até a criação de cursos, grupos musicais, projetos de pesquisa e edição voltados ao estudo e à difusão da música gregoriana e da polifonia renascentista católica, com destaque para a obra de Palestrina e Orlando di Lasso. A centralização da igreja favoreceu a implantação das iniciativas consideradas bem-sucedidas que, com a aprovação de Roma, passavam a ser válidas internacionalmente para toda a comunidade católica, e disso resultou uma grande identidade entre as manifestações musicais que seguiam essa nova orientação.

O *Motu Proprio* do Papa Pio X, de 1903, é o documento que veio legitimar o movimento em prol da restauração do gregoriano e do modelo palestriniano, buscando excluir todo tipo de manifestação musical que utilizasse, no âmbito da igreja, elementos da música de concerto, da música teatral, de manifestações populares e regionais.<sup>5</sup> A análise da produção musical do período, portanto,

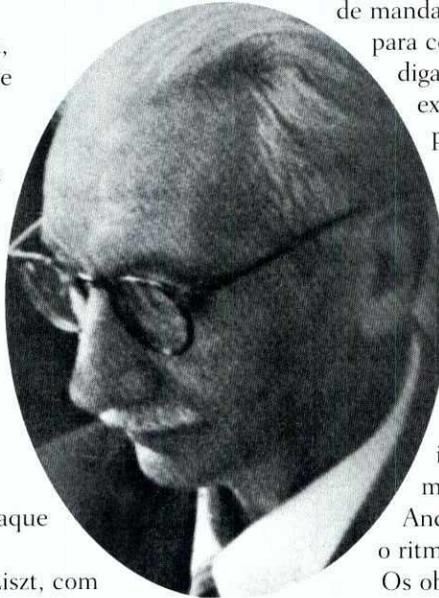


deve levar em consideração este documento que serviu como guia, modelo e limite na composição de obras sacras, a partir de 1903. Alguns traços estilísticos da obra sacra de Henrique Oswald, e sua contribuição pessoal tão marcante, ficam mais bem compreendidos tendo em vista este panorama.

O anseio por um documento que legitimasse uma reforma já em curso e fosse capaz de criar instrumentos para fiscalizar a música que se fazia nos cultos e festas religiosas remonta a Liszt, um dos primeiros nomes de destaque no meio musical a defender e propor mudanças.<sup>6</sup> O próprio Liszt, com sua *Missa Choralis*, dizia seguir o modelo palestriniano e inaugurar uma nova orientação no assunto sacro: não mais as obras grandiloqüentes e suntuosas como uma *Missa Solemnis* de Beethoven, mas obras de proporções menores, motetos adequados às situações litúrgicas, o uso do órgão como instrumento privilegiado no acompanhamento das vozes, o coro em substituição ao canto solista, em suma; “qualidade, seriedade e gravidade”, tendo o canto gregoriano por “modelo e inspiração”.<sup>7</sup>

Percebe-se que toda a música sacra ligada à igreja católica, na época da produção de Oswald, pode ser vista e analisada em função de sua maior filiação ou maior distanciamento das determinações contidas no *Motu Proprio*, que tem o efeito de um código jurídico sobre a música sacra, promovendo ou proibindo práticas e repertórios. A preocupação de Oswald com a observação das determinações religiosas não é, portanto, apenas um sinal individual de religiosidade e sim um retrato da situação dos compositores que pretendiam compor música sacra nas primeiras décadas do século XX. Chegou a ser pedida, a cada igreja, uma listagem de seus repertórios, e nenhuma obra poderia ser executada sem prévio consentimento e aprovação. Obviamente, para a edição musical, os critérios eram também rigorosos, pois a edição significaria aprovação e recomendação de repertório. Em carta a Franceschini, em maio de 1930, Oswald deixa expressa esta preocupação:

“Logo que surgir uma boa oportunidade, gostaria



Furio Franceschini: zelo pelo cumprimento do *Motu Proprio*.

de mandar-lhe uma *Missa de Réquiem* minha, para coro a 4 vozes, rogando-lhe que me diga francamente se atende a todas as exigências do *Motu Proprio* e se ela é publicável.”<sup>8</sup>

Furio Franceschini, mestre-de-capela da Sé de São Paulo, era um dos responsáveis por zelar pelo cumprimento das novas determinações sobre a música na igreja. Era também professor de canto gregoriano e música sacra no Seminário de São Paulo, e mantinha correspondência com importantes personalidades ligadas à música religiosa, entre elas dom

André Mocquereau, com quem estudou o ritmo gregoriano em Solesmes.<sup>9</sup>

Os objetivos de uniformização, antimodernização e rigor religioso, ditados pelo *Motu Proprio*, conviviam com as propostas estéticas individuais dos compositores e com o impulso de

renovação artística a partir das fontes gregorianas e renascentistas. Conseqüentemente, a introdução dos aspectos modais e de uma renovação melódica e harmônica estava totalmente de acordo com a procura de uma música que pretendia responder às questões contemporâneas, sem perder seu laço com a tradição e com um passado que deveria ser enaltecido.

Esses princípios eram confortavelmente adaptáveis à personalidade de Oswald, e combinavam muito bem com características de toda sua produção musical: requinte, refinamento, suavidade, equilíbrio. As mesmas características que serviram como críticas, por parte daqueles que desejavam que Oswald retratasse a vida brasileira – especialmente Renato Almeida e Mário de Andrade – eram as características que se recomendavam para a composição sacra. O “inimigo do áspero e do banal”, como o havia caracterizado Mário de Andrade, já possuía todas as características esperadas pelo *Motu Proprio*, que aliadas à sua solidez técnica nos deixaram, entre as obras de maior fôlego, a *Missa em Dó menor* e a *Missa de Réquiem*.

#### CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA SACRA<sup>10</sup>

Fazendo uso de um instrumento muito rigoroso, o coro a quatro vozes (e em menor número de



composições, a três vozes), Oswald construiu uma obra sacra decididamente coral, com perfis distintos, dependendo do aspecto a ser salientado: o caráter de conjunto, o perfil antifonal, na alternância entre dois grupos, ou o perfil decididamente polifônico, com independência nas quatro vozes.

A ousadia harmônica está sempre presente. Por vezes mantém a ambigüidade de determinados acordes pela supressão dos sons que ajudariam a definir sua função. Em outros casos, a utilização dessa escrita a quatro partes é explorada justamente na seqüência de acordes de quatro sons com sétimas, nonas e notas acrescentadas como quartas e sextas.

Alguns momentos de difícil análise, do ponto de vista tonal, são mais facilmente explicados através da utilização de modos e de sua construção a partir de tetracordes. Escalas modais são encontradas como material melódico, mas essa presença não significa que Oswald siga uma coerência modal ou que um único modo seja mantido. Ao contrário, a ambigüidade harmônica é explicada pela convivência de mais de uma escala modal, ou pela utilização de modos mistos, com cada um dos tetracordes tirado de um modo diferente. Na *Missa de Réquiem* há diversos exemplos desse procedimento. As sugestões modais poderiam ser vistas como presença de arcaísmos, plenamente justificados no ambiente da composição religiosa do momento. Ao mesmo tempo, é esse uso livre do ambiente modal que confere uma inovação harmônica ao pensamento tonal.

O cromatismo, outro aspecto presente na linguagem harmônico-melódica de Oswald, será tanto mais utilizado quanto mais ambíguo for o ambiente tonal ou modal. Há momentos puramente diatônicos e outros totalmente apoiados no movimento cromático, apresentando uma harmonia dissonante e distante do pólo tonal. No *Dies Irae* da *Missa de Réquiem* encontram-se alguns desses momentos, e pode-se observar como Oswald maneja os elementos cromáticos, modais e tonais, sempre em busca da expressividade e dramaticidade do texto.

Outro aspecto que se destaca, na obra sacra, é a extrema austeridade e simplicidade rítmica. Enfatizando a clareza do texto e a densidade harmônica, o ritmo é utilizado como um propiciador desses elementos (clareza e densidade), o que explica uma escolha tão austera da presença rítmica. Na relação ritmo-harmonia, por sua vez, percebe-se que quanto maior a densidade harmônica, menor a

densidade rítmica.

Estruturalmente, observa-se na música sacra de Oswald, coerentemente com o restante de sua obra, uma grande preocupação com a unidade da composição, que poderia ser resumida no princípio da busca de unidade na variedade. Com grande preocupação com o equilíbrio, Oswald apóia-se, geralmente, na estrutura do próprio texto como base para suas composições. Quando possível, Oswald aproveita a oportunidade dada pelo texto para a recorrência temática e, assim, garante a unidade da obra. As duas *Missas*, por exemplo, que possuem caráter muito diverso, revelam a mesma preocupação com o equilíbrio do conjunto. As relações temáticas e os contrastes entre seções são sempre observados; para criar tais contrastes Oswald utiliza recursos como a inversão da direção melódica, a modulação ou as transformações de textura.

Desataca-se ainda o domínio da escrita para vozes. A escolha das tessituras, a construção das linhas e as combinações de vozes criam efeitos propositados, específicos a cada situação. Pressupõe-se, do coro que pretende executar suas obras, grande conhecimento técnico vocal, sem o qual não seria possível nem atingir as tessituras escolhidas para uma obra como *O Salutaris*, para coro feminino, ou a *Missa em Dó menor*, com suas linhas agudas e a exigência de sustentação melódica. Há outros momentos, como no *Tantum Ergo* a quatro vozes mistas, em que todas as vozes estão em seu registro central, sem exploração dos limites graves ou agudos da voz, apresentando um hino em sua forma mais simples e destacando o próprio texto musicado.

A construção melódica de Henrique Oswald é muito rica, apresentando melodias singelas e comuns, do ponto de vista da construção tonal e polifônica, ou frases extremamente incomuns, com movimentos por saltos seguidos, cromatismos e alterações que chegam a fazer desaparecer a sensação melódica de tonalidade ou mesmo de modalidade definida (considerando isoladamente as linhas vocais). Um bom exemplo é o *Pater Noster*, talvez a mais conhecida entre as peças curtas.

Incorporando as rígidas determinações religiosas, os limites e a tradição do gênero sacro, e utilizando apenas os diferentes grupos corais, com um acompanhamento instrumental que não ultrapassa o papel de coadjuvante, Oswald criou obras extremamente dramáticas, expressivas e inquietantes, pela quantidade de recursos e de



soluções que, sem abandonarem a escrita tonal, não se limitam a conceitos preestabelecidos.

### PROPOSTA DE ORGANIZAÇÃO DA OBRA SACRA

As informações sobre este conjunto de obras têm sido vagas, contraditórias e até responsáveis por grandes equívocos, tornando difícil a própria definição de quantas e quais obras Oswald compôs.<sup>11</sup>

Para a análise deste problema recorreremos a uma informação sobre sua obra instrumental. Na catalogação de obras instrumentais a partir do número de opus, encontramos obras diferentes com mesmo número de opus, mudanças na atribuição de opus em uma mesma composição, ou ainda números de opus aos quais não corresponde nenhuma obra, como já têm demonstrado as pesquisas sobre a música para instrumentos. Parte dessa confusão deve-se a mudanças nos títulos, ou à divulgação, em separado, de parte de uma obra maior.

No caso da música sacra coral, também observamos informações contraditórias a partir dos títulos das obras e a partir de sua formação. Há obras em versões para vozes femininas ou masculinas que são citadas ora em uma, ora em outra forma. Às vezes, a mesma obra possui duas versões com acompanhamento instrumental diferente, ou possui um acompanhamento que não é citado por algumas fontes.

Na consulta às informações disponíveis em catálogos de obras, listagens de obras em volumes de referência, histórias da música ou estudos diversos sobre música que comentam obras de Oswald, percebemos que alguns pontos deveriam ser esclarecidos.<sup>12</sup> O maior problema são as atribuições confusas com relação às *Missas*. Oswald compôs duas *Missas*, uma delas a *Missa de Réquiem*, em mi menor, para coro a quatro vozes mistas e órgão *ad libitum*. Muitas vezes esta *Missa de Réquiem* vem citada como obra a *capella*, e a edição da casa Arthur Napoleão, adaptada por Villa-Lobos, omite a parte do órgão. Embora Oswald tenha indicado a presença do órgão *ad libitum* e a obra possa ser executada sem o instrumento, não se justifica eliminar essa possibilidade.<sup>13</sup>

A segunda é a *Missa em Dó menor*, para coro a quatro vozes mistas, órgão e orquestra de cordas. Desta *Missa* existe um manuscrito para coro a quatro vozes mistas e órgão, com algumas diferenças com relação à versão com cordas. É, sem dúvida,

anterior, o que sugere que este manuscrito pode ter sido a base para a composição com órgão e cordas. Não há um manuscrito acabado apenas com o acompanhamento de órgão, e a *Missa* recebeu muitos nomes diferentes, inclusive o de *Missa Solene*. Este fato fez com que algumas fontes citassem a composição de uma *Missa a quatro vozes* "e" uma *Missa Solene*. Informamos tratar-se de um equívoco, pois os diversos títulos atribuídos referem-se sempre à mesma obra. Preferimos usar o título *Missa em Dó menor*, para que a dúvida desapareça.

Uma das obras compostas por Oswald não foi localizada. Trata-se de um *Ave Maris Stella*, que não deve ser confundido com a *Ave Maria*, pois são dois textos diferentes. Esta obra consta da listagem de obras sacras do programa das homenagens feitas em 1931, por seus 80 anos, pela Associação Brasileira de Música, cujo presidente era Luciano Gallet; consta da descrição de obras no Arquivo Nacional, e possui ainda uma prova indubitável de sua existência: Oswald comenta a composição em carta de 1930 a Franceschini, já citada aqui. Esperamos, um dia, poder localizar o manuscrito.

The image shows a page from a musical score titled "REQUIEM" by Henrique Oswald. The tempo is marked "LENTO". The score is for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass, along with piano accompaniment. The lyrics are in Latin: "Ré-qui-em ae-ter-nam dó-na é-is, Dó-mi-ne: et lux per-pé-tu-a lú-ce-at é-is. To-de-ces-thy-mus Deus in Si-on." The score includes a "FINE." marking and a circled "1" above a measure. At the bottom left, there is a circular stamp from the "BIBLIOTECA NACIONAL" and a handwritten number "130.222/13".

SUA OBRA SACRA É DECIDIDAMENTE CORAL, COM CONSTRUÇÃO MELÓDICA MUITO RICA, FRASES INCOMUNS E  
OUSADIA HARMÔNICA SEMPRE PRESENTE.



Tabela: A obra sacra de Henrique Oswald

Obra	Formação vocal e instrumental	Data	Observações
<b>CORO MISTO</b>			
<i>Missa em Dó menor</i> ( <i>Missa Solene</i> )	coro SATB, orquestra de cordas e órgão	1925	
<i>Missa de Réquiem,</i> <i>em Mi menor</i>	coro SATB, órgão <i>ad libitum</i>	1925	
<i>Pater Noster</i>	coro SATB, harmônio <i>ad libitum</i>	1926	
<i>Tantum Ergo</i>	coro SATB, harmônio <i>ad libitum</i>	1930	
<b>CORO FEMININO</b>			
Três motetos para coro feminino		1913	A proposta de organização dos três motetos de 1913 é nossa
<i>Ave Maria</i>	coro feminino SSAA, harmônio <i>ad libitum</i>		
<i>Magnificat</i>	coro feminino SSAA, harmônio <i>ad libitum</i>		
<i>O Salutaris Hostia</i>	coro feminino SSAA, harmônio		
<i>O Salutaris Hostia</i>	coro feminino SSAA cordas e órgão		Versão com orquestra de cordas da mesma obra para coro feminino e harmônio
Três motetos para coro feminino		1930	A proposta de organização dos três motetos de 1930 é nossa
<i>Tantum Ergo</i>	coro feminino SSA, harmônio		
<i>Veni, Sancte Spiritus</i>	coro feminino SSA, harmônio		
<i>Memorare</i>	coro feminino SSAA, harmônio		
<b>CORO MASCULINO</b>			
Três motetos para coro masculino		1930	Versão para vozes masculinas dos mesmos motetos para vozes femininas de 1930
<i>Tantum Ergo</i>	coro masculino TTB, harmônio		
<i>Veni, Sancte Spiritus</i>	coro masculino TTB, harmônio		
<i>Memorare</i>	coro masculino TTTB, harmônio		



## Notas

- 1 Os temas desenvolvidos neste artigo podem ser aprofundados com a consulta de: Igayara, Susana Cecília – *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no Conjunto de sua Música Sacra Coral*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP, 2001. Orientador: Prof. Dr. Mário Ficarelli.
- 2 Carta de Henrique Oswald a Furio Franceschini, de 05/12/1930. Original no Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP.
- 3 Para a biografia de Henrique Oswald, consultar Martins, José Eduardo – *Henrique Oswald – Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo, Edusp, 1995. Consultar também Almeida, Leosinha F. Magalhães – *Henrique Oswald – 1852-1931*. Rio de Janeiro, s/ed., 1952.
- 4 É muito vasta a bibliografia sobre este tema. Destacamos os seguintes estudos: d'Almeira, J. – *Les Modes Gregoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*. Paris, Institut Grégorien, 1950. Gervais, F. – *Étude Comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*. Paris, La Revue Musicale-Richard-Masse Editeurs, 1971. Merrick, P. – *Revolution and Religion in the work of Franz Liszt*. Cambridge, Harvard University Press, 1989. Terenzio, V. – *La Musica Italiana nell'ottocento*. Milano, Bramante Editrice, 1976.
- 5 A expressão latina *Motu Proprio* quer dizer “por sua livre vontade”, e é empregada em documentos assinados pelo Papa, significando que as cláusulas do decreto foram decididas por ele próprio, por razões que julgou suficiente, e não pelo conselho de cardeais ou outras autoridades. Utilizamos a tradução para o português. Pio X, *Motu Proprio “Tra le sollecitudine” sobre a Música Sacra* (1903). Petrópolis, Editora Vozes, 1959.
- 6 Sobre o pensamento de Liszt, além da obra de Merrick, já citada, ver Liszt, F. – *Pages Romantiques*. Provence, Éditions d'aujourd'hui – Colléction “Les Introuvables”, 1985.
- 7 Palavras tiradas do *Motu Proprio* de Pio X.
- 8 Carta de Henrique Oswald a Furio Franceschini, de 14/05/1930. Original no Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP.
- 9 Sobre a atuação de Franceschini, consultar Aquino, José Luís Prudente de – *Furio Franceschini e o Órgão – Relação Constante Preferencialmente Voltada à Música Sacra*. Tese de doutoramento apresentada à ECA-USP, 2000. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Marins.
- 10 Fazemos aqui uma síntese dos principais aspectos estilísticos encontrados na obra sacra. Uma análise detalhada, além da discussão musicológica da *Missa de Réquiem* e de cada um dos motetos, incluindo comparações entre os diversos manuscritos, pode ser encontrada na dissertação de mestrado, já citada.
- 11 Especificamente voltado à música sacra, citamos o artigo de Otávio Bevilacqua, “Música Sacra de Alguns Autores Brasileiros” in *Boletín Latino Americano de Musica*. Montevideo, (6), abril, 1946, pp. 331-355. Mesmo aqui, há informações imprecisas sobre as obras sacras de Oswald. Outras informações sobre a música sacra são encontradas em verbetes biográficos ou discussões gerais sobre sua obra.
- 12 A tese de doutoramento de Eduardo Monteiro, cujo 3º volume é um Catálogo Geral de Obras de Henrique Oswald, contribuiu enormemente para o esclarecimento de alguns desses problemas, e vários equívocos foram desfeitos. Monteiro, Eduardo – *Henrique Oswald (1852-1931) – Un compositeur au-delà du Nationalisme Musical – L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. 3 vol. Doctorat en Musicologie, Université Paris IV, Sorbonne, 2000. Direction: Monsieur Louis Jambou.
- 13 Em minha dissertação de mestrado faço uma defesa da execução com o órgão, explicitando razões para essa escolha.

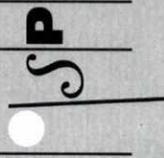
## Bibliografia Musical Brasileira

Colabore com a B.M.B. enviando pelo site

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

os dados bibliográficos referentes aos seus últimos trabalhos.

A atualização da B.M.B. depende da  
colaboração de todos em benefício de todos.



PODE APLAUDIR QUE A ORQUESTRA É SUA.

DIREÇÃO ARTÍSTICA  
JOHN NESCHLING

**30 MAI** [quinta-feira | 21h00]

**01 JUN** [sábado | 16h30]

**ROBERTO MINCZUK** Regente  
**PABLO ROSSI** Piano  
**OLGA KOPYLOVA** Piano  
**OLGA KIUN** Piano  
**JOSÉ MAURÍCIO CAGNO** narrador  
**HEITOR VILLA-LOBOS\***  
Bachianas brasileiras Nº. 2  
**SERGEI PROKOFIEV**  
Pedro e o Lobo, Op. 67  
**FELIX MENDELSSOHN-**  
**BARTHOLDY**  
Capricho brilhante em  
si menor, Op. 22  
**CAMILLE SAINT-SAËNS**  
O Carnaval dos Animais

**13 JUN** [quinta-feira | 21h00]

**15 JUN** [sábado | 16h30]

**ROBERTO MINCZUK** Regente  
**LARA ST. JOHN** Violino  
**WOLFGANG AMADEUS**  
**MOZART**  
Abertura Don Giovanni, KV 527  
**MAX BRUCH**  
Concerto Nº. 1 em  
sol menor, Op. 26  
**DMITRI SHOSTAKOVICH**  
Sinfonia Nº. 5 em  
ré menor, Op. 47

**20 JUN** [quinta-feira | 21h00]

**22 JUN** [sábado | 16h30]

**LOTHAR KOENIGS** Regente  
**OVANIR BUOSI** Clarinete  
**EUGEN BOLD** Violino  
**SWINGLE SINGERS**  
**LUCIANO BERIO**  
Concertino  
**FRANZ SCHUBERT**  
Sinfonia Nº. 5 em  
Si maior, D 485  
**LUCIANO BERIO**  
Sinfonia para  
8 Vozes e Orquestra

**23 JUN** [domingo | 17h00]

CORO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO  
ESTADO DE SÃO PAULO  
**NAOMI MUNAKATA** Regente  
**CLAUDE DEBUSSY**  
Trois Chansons  
**MAURICE RAVEL**  
Trois Chansons  
**FRANCIS POULENC**  
Sept Chansons  
**FELIX MENDELSSOHN-**  
**BARTHOLDY**  
Sechs Lieder, Op. 59

**04 JUL** [quinta-feira | 21h00]

**05 JUL** [sexta-feira | 21h00]

**ROBERTO MINCZUK** Regente  
**PIOTR I TCHAIKOVSKY**  
Lago dos Cisnes  
Sinfonia Nº. 5 em  
mi menor, Op. 64

**11 JUL** [quinta-feira | 21h00]

**13 JUL** [sábado | 16h30]

CORO DA ORQUESTRA SINFÔNICA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO  
**NAOMI MUNAKATA** Regente  
**CLAUDIO MONTEVERDI**  
**CARLO GESUALDO**  
**LUCA MARENZIO**  
Madrigais  
**ADRIANO BANCHIERI**  
La Barca di Venetia per Padova

**18 JUL** [quinta-feira | 21h00]

**20 JUL** [sábado | 16h30]

**QUARTETO AMAZÔNIA**  
Música de Câmara  
**ALEXANDRE LEVY \***  
Quarteto  
**OSCAR LORENZO**  
**FERNANDEZ \***  
Quarteto Nº. 2  
**HEITOR VILLA-LOBOS \***  
Quarteto Nº. 10

**25 JUL** [quinta-feira | 21h00]

**26 JUL** [sexta-feira | 21h00]

**JOHN NESCHLING** Regente  
**CLÁUDIO CRUZ** Violino  
CORO DA ORQUESTRA SINFÔNICA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO  
**NAOMI MUNAKATA** Regente  
**DMITRI SHOSTAKOVICH**  
Abertura festiva, Op. 96  
**ALEXANDER GLAZUNOV**  
Concerto em lá menor, Op. 82  
**FRANCISCO MIGNONE\***  
Maracatu do Chico-Rei

**01 AGO** [quinta-feira | 21h00]

**03 AGO** [sábado | 16h30]

**ROBERTO MINCZUK** Regente  
**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
Concerto de Brandenburgo Nº.  
3 em Sol maior, BWV 1048  
**HEITOR VILLA-LOBOS\***  
Bachianas brasileiras Nº. 7  
Bachianas brasileiras Nº. 8

**15 AGO** [quinta-feira | 21h00]

**17 AGO** [sábado | 16h30]

**JOHN NESCHLING** Regente  
**RENAUD CAPUÇON** Violino  
**CHARLES IVES**  
Three Places in New England  
**SAMUEL BARBER**  
Concerto para Violino, Op. 14  
**HEITOR VILLA-LOBOS**  
Sinfonia Nº. 6 - Sobre as  
Linhas das Montanhas

**18 AGO** [domingo | 17h00]

CORO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO  
ESTADO DE SÃO PAULO  
**NAOMI MUNAKATA** Regente  
**NELSON SILVA** Órgão  
**LILI BOULANGER**  
Salmo 2.4  
**ANTONÍN DVORÁK**  
Missa em Ré maior  
**JEAN LANGLAIS**  
Aleluia

**22 AGO** [quinta-feira | 21h00]

**24 AGO** [sábado | 16h30]

**HANS GRAF** Regente  
**MICHEL BEROFF** Piano  
CORO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DO  
ESTADO DE SÃO PAULO  
**NAOMI MUNAKATA** Regente  
**WOLFGANG AMADEUS**  
**MOZART**  
Sinfonia Nº. 36 em  
Dó maior, KV 425 - Linz  
**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Fantasia Coral, Op. 80  
**MAURICE RAVEL**  
Concerto em Ré maior  
para a Mão esquerda  
Daphnis et Chloé - Suite Nº. 2

**29 AGO** [quinta-feira | 21h00]

**31 AGO** [sábado | 16h30]

**JEAN-JACQUES KANTOROW** Regente  
**GILBERTO TINETTI** Piano  
**BÉLA BARTÓK**  
Divertimento para Cordas  
**WOLFGANG A MOZART**  
Concerto Nº. 23 em  
Lá maior, KV 488  
**FRANZ SCHUBERT**  
Sinfonia Nº. 6 em  
Dó maior, D 589



PRACA JULIO PRESTES

T 11 3337 5414

TICKETMASTER

T 11 6846 6000

VENDAS E INFORMAÇÕES

SÃO PAULO

SUJEITO À TAXA DE CONVENIÊNCIA

INGRESSOS ENTRE

R\$ 12,00 e R\$ 36,00

ESTUDANTES E PESSOAS

ACIMA DE SESSENTA ANOS

**50% DE DESCONTO**

ESTACIONAMENTO

R\$ 5,00

[www.osesp.art.br](http://www.osesp.art.br)

[orquestra@osesp.art.br](mailto:orquestra@osesp.art.br)

RUA MAUÁ 51, 2º ANDAR

01028-900 SÃO PAULO-SP



# Tributo ao maestro Wilson Fonseca



## VICENTE JOSÉ MALHEIROS DA FONSECA

Homenagem ao maestro Wilson Fonseca (Isoca), de Santarém (PA), falecido, em 24.03.2002, aos 89 anos, membro das Academias Paraenses de Música e de Letras. *Meu Baú Mocarongo* (inédito) é sua obra literária mais expressiva. Compositor prolífico e eclético, sua obra musical contém vinte volumes (quatro apenas publicados), com mais de 1.600 produções (coral, sacras, piano, câmara, banda, orquestrais e líricas, inclusive a ópera amazônica *Vitória-Régia*, *O Amor Cabano*, de 1996), além de arranjos e transcrições. “Um caso singular no Pará, talvez raro no Brasil e no mundo, na sua maneira de ser e viver, como compositor.” (Vicente Salles) “Um autodidata, jamais se afastou das autênticas raízes nacionais. Sua música, impregnada de sadio regionalismo, guarda a essência e as características da alma brasileira e, ao mesmo tempo, possui uma dimensão universal, ainda quando aborda as manifestações folclóricas, a cadência sincopada do maxixe ou o ritmo inconfundível do choro”. (Vicente Fonseca)

O escritor, pesquisador, poeta, pianista, organista, maestro e compositor Wilson Dias da Fonseca, carinhosamente conhecido por maestro Isoca, nasceu em Santarém (PA) em 17.11.1912 e faleceu na capital paraense em 24.03.2002, aos 89 anos. Deixa viúva Rosilda Malheiros da Fonseca, os filhos José Wilson, Vicente José, Maria das Dores, Maria da Conceição, José Agostinho e Maria de Jesus, além de netos, quase todos dedicados à música.

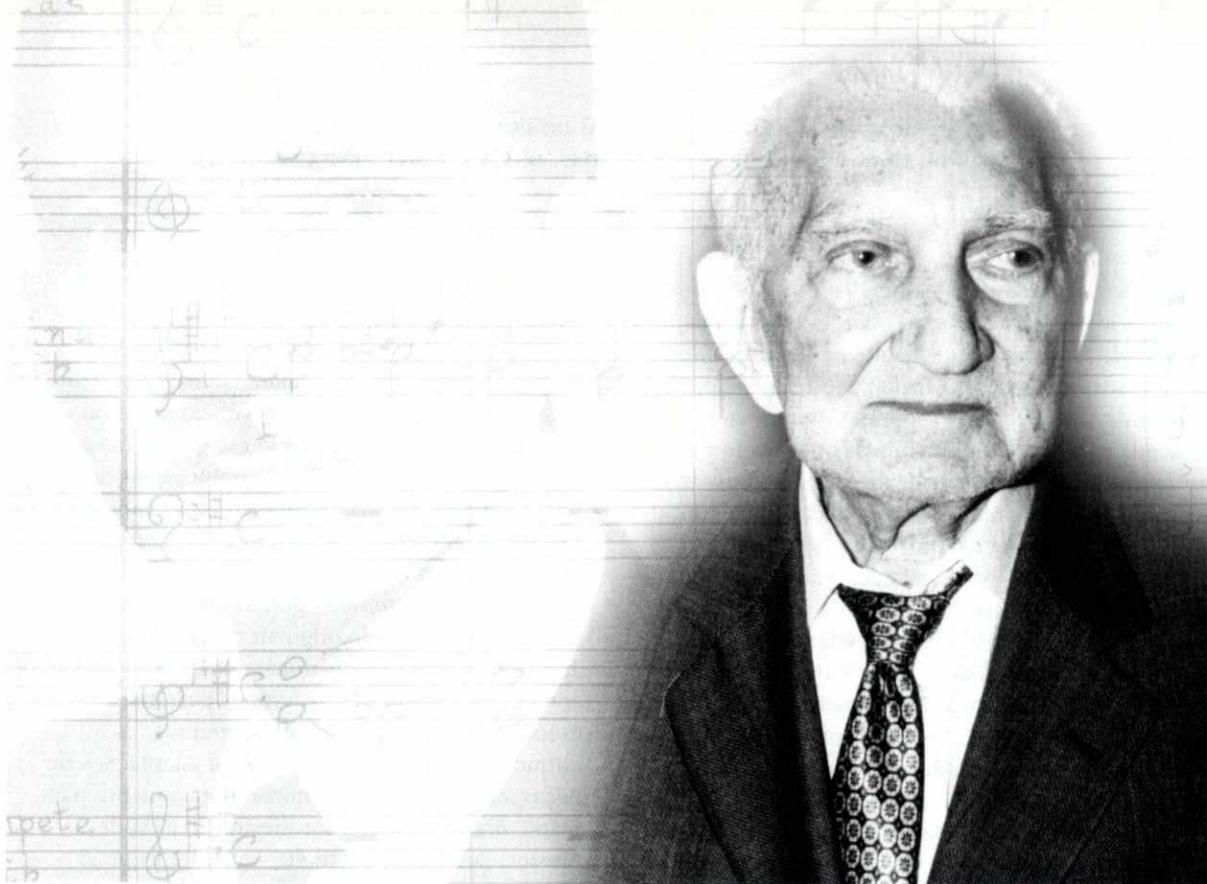
Wilson Fonseca é a alma da cidade de Santarém, o seu uirapuru-mor, orgulho da cultura amazônica e da história da música brasileira. Um singular exemplo de compositor praticamente autodidata que jamais se afastou da terra natal. Foi membro fundador da Academia Paraense de Música (cadeira nº 24, que tem como patrono seu pai) e da Academia Paraense de Letras (cadeira nº 7, sucedendo o maestro Waldemar Henrique). Historiador, memorialista, folclorista, poeta, professor, produziu, no âmbito das letras, os doze

volumes do seu já famoso, embora inédito, *Meu Baú Mocarongo*, que permitirá aos pósteros conhecer um pouco da gostosa “Pérola do Tapajós” de outrora. A data magna da fundação de Santarém (22 de junho) resulta de suas pesquisas históricas.

Filho do maestro e compositor José Agostinho da Fonseca (1886-1945) e Anna Dias da Fonseca (1886-1971), Wilson Fonseca é herdeiro de uma tradição musical familiar que começou com seu pai e chegou à geração atual. Musicista talentoso, tinha amplo domínio teórico de todos os instrumentos.

Iniciou os estudos musicais ainda muito jovem, com o pai, que estudara no Instituto de Educandos Artífices de Belém – atualmente Escola Estadual Lauro Sodré – e fora aluno do maestro paraense Paulino Chaves, diretor do Instituto Carlos Gomes. Com José Agostinho aprendeu vários instrumentos de sopro, contrabaixo de cordas e violino.

Em 1922, aos 10 anos de idade, já tocava “ferrinho” (triângulo) na banda de música paterna. Três anos depois, aprendeu a tocar requinta,



A produção musical do compositor autodidata Wilson Fonseca abrangeu um longo período de tempo – desde 1935 até 2002.

passando para o clarinete e em seguida para o saxofone alto, instrumento que tocava na Sinfonia Franciscana, conjunto infanto-juvenil organizado por frei Ambrósio Philipsenburg O.F.M.. No mesmo período, foi pianista no Assembléia-Jazz Band de seu pai.

Começou a sua carreira como compositor em 1931, com a valsa *Beatrice*, composição criada para uma cena do cinema mudo (*O Beijo*) que recém-completou 70 anos. Em 1936, compôs a parte musical da revista-fantasia de costumes regionais *Olho de Boto*, peça teatral escrita por Flávio Tapajós (Felisbello Sussuarana) e alguns números para *Cadê Nhá Cularinda?*, de Paulo Rodrigues dos Santos, levadas ao palco do extinto teatro Vitória, em Santarém.

Como pianista, integrou o quarteto de atuava nos cinemas Vitória e Olímpia, ao tempo da cena muda, até o ano de 1936. Foi pianista e saxofonista do Euterpe-Jazz, conjunto criado e dirigido por seu genitor. No período de 1936 a 1953, assumiu a direção da orquestra devido a problemas de saúde do pai. Por muitos anos foi organista e diretor do Coro da Catedral de Santarém, onde pontificou sua irmã Adahyl, soprano talentosa.

Em parceria com frei Feliciano Trigueiro O.F.M., então professor do Ginásio Dom Amando em Santarém, organiza festivais de arte e várias orquestras integradas por um grupo de sacerdotes e

músicos da cidade. Em 1948, funda a Sociedade Musical de Santarém, da qual fora o seu único presidente.

Em 1951 firma-se o interesse pela música sacra. A partir de então estuda composição organística e vocal. E porque necessitasse de orientação, troca correspondência com o renomado mestre alemão frei Pedro Sinzig O.F.M., residente no Rio de Janeiro, dele recebendo lições preciosas.

Falecido frei Pedro Sinzig, voltou-se para frei Alberto Kruse (Tomás Samaí), com quem continuou os estudos, a partir de 1952, e ampliou os conhecimentos de contraponto e polifonia. São desse período as missas *In Honorem Sancti Joseph*, *In Honorem Sanctae Annae*, *In Honorem Sancti Augustini*, além de uma coletânea de 23 hinos (cantatas) em honra à Virgem Maria, intitulada *Maria, Nossa Canção*, com texto em português de padre Manuel Albuquerque. Ainda em 1952 passou a colaborar na revista especializada *Música Sacra* da Editora Vozes.

Em abril de 1958, por ocasião do cortejo que ingressou na Catedral de Chicago para sagração episcopal de dom Tiago Ryan, bispo-prelado de Santarém, sua composição *Ecce Sacerdos Magnus* para quatro vozes mistas e órgão, editada pela Irmãos Vitale, foi cantada pelo Coro do Seminário Franciscano de Mayslake (EUA).

Em agosto do mesmo ano, obras suas figuram na



exposição realizada em Recife (PE) durante o V Congresso de Música Sacra, quando o Coral da Faculdade de Filosofia de Recife canta a *Ave-Maria* para três vozes mistas *a capella*. Três meses depois, Gioconda Peluso, notável soprano santarena radicada em São Paulo, inclui suas peças em recital no Lyceum Club Internazionale di Napoli, na Itália.

Não contando mais com o Tomás Samaí (frei Alberto Kruse), falecido em 1956, Isoca envia algumas de suas músicas sacras para o dr. Heinrich Lemacher, catedrático da Academia Nacional de Colônia e professor do Instituto Científico de Música da Universidade. Daquele mestre alemão recebe convite para fazer um estágio em Colônia, deixando de atender o chamado por não dispor de meios e por ser funcionário do Banco do Brasil (onde trabalhou de 1941 a 1972).

A obra musical de Wilson Fonseca, compositor prolífico e eclético, vai do popular ao erudito e está reunida em vinte volumes (quatro apenas publicados), com mais de 1.600 produções catalogadas, grande parte ainda inédita. O acervo inclui peças para canto e diversas combinações de instrumentos, para banda, composições orquestrais e líricas, além de arranjos e transcrições.

O catálogo encontra-se atualmente assim organizado: *Coral* (I); *Sacra* (II); *Valsas, Modinhas, Toadas, Tangos e Canções* (III); *Orquestra, Trio e Duetos* (IV); *Músicas para Banda* (V a VIII); *Sambas, Marchas, Foxs e Boleros* (IX); *Diversos-A* (X a XIII),

*Poema Sinfônico – América 500 Anos*, de 1992 (XIV), *Ópera Amazônica – Vitória-Régia, O Amor Cabano*, de 1996 (XV), *Diversos-B* (XVI a XX), inúmeros conjuntos de câmara (solos, duos, trios, quartetos, quintetos, decetos para cordas e/ou sopros), peças para piano solo e a quatro mãos, canto, arranjos etc. Há várias composições com letras também de sua autoria, como as canções inspiradas em temas folclóricos e nas belezas naturais de sua terra natal.

Nesse cômputo não figuram – pelo fato do autor não haver conservado originais ou cópias em seus arquivos – as inúmeras musiquetas compostas para cordões da quadra junina, grupos pastoris, teatrinhos escolares e nem os incontáveis arranjos, harmonizações, instrumentações e adaptações de peças suas e de outros autores, notadamente para piano, órgão, pequenas orquestras, banda-de-música, jazz-band, canto etc., trabalhos que já ultrapassaram a casa do milhar.

Merecem destaque a abertura sinfônica *Centenário de Santarém* (1948), *América 500 Anos* (poema sinfônico, 1992), *Cantata Nazarena* (deceto, 1993), *Amazônia* (suíte em três movimentos, para jazz-band, 1996), uma ópera amazônica intitulada *Vitória-Régia, O Amor Cabano* (com libreto de seu filho José Wilson Malheiros da Fonseca, 1996), *Tapajós Azul* (valsa, para orquestra sinfônica, 1997) e *As Pastorinhas* (peça de teatro popular, restaurada em 1997). Há, ainda, dois noturnos, uma sonatina,

*Santarém, 1916: Isoca ao colo do pai, rodeado pelos músicos da Orquestra Sustenidos e Bemóis.*





dança coreográfica do Tipiti, inúmeras peças para coral a duas, três e quatro vozes, excelentes *Dobrados* para banda (46), além de músicas sacras, inclusive missas (mais de dez), com textos latinos, a quinta-essência de sua obra musical.

Dentre as composições mais conhecidas, destacam-se o bolero *Um Poema de Amor*, *Canção de Minha Saudade*, *Terra Querida*, *Lenda do Boto* e o *Hino de Santarém*. Diversas obras foram gravadas em disco, inclusive nas séries *Nos Originais* (Universidade Federal do Pará) e *Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia* (SECULT/Pa).

Os últimos arranjos musicais foram compostos, com ajuda dos filhos, Vicente e Agostinho, e do neto Agostinho Júnior, para o recital em sua homenagem, realizado em Belém, no Art Doce Hall (sala Augusto Meira Filho), em 8 de janeiro de 2002, dois meses antes de seu falecimento.

O evento foi idealizado pela professora Glória Caputo, da Fundação Amazônia, e organizado por mim, com patrocínio do Banco da Amazônia. Participaram diversos intérpretes nacionais e estrangeiros, seus filhos e netos, a irmã Maria Annita (91 anos), além das sobrinhas-netas, as irmãs Andréa Campos Misiuk (violino) e Tânia Campos Kier (viola), que já integraram a famosa Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, e, ainda, o consagrado violonista santareno Sebastião Tapajós.

A ocasião marcou a primeira apresentação em conjunto de parte substancial da série *Bachianas Amazônicas*, assim intitulada por seu filho José Wilson, no livro *Recital dos 80 Anos* (p. 67-68): *Arpejando*, *Têmeroso*, *Não me Apresse*, *Improvisando*, *Travesso*, *Ternura*, *Manão no Sax*, *Rememoração* e *Cinqüentão* (choros-estudos nºs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, com diversas combinações instrumentais).

Foi o derradeiro recital realizado em Belém, exclusivamente em sua homenagem, com a presença do maestro. Um justo tributo no limiar do ano em que se comemora o seu 90º aniversário. Uma breve amostragem de sua extensa e apreciável obra musical. Esse caleidoscópio abrangeu um longo período, desde 1935 até 2002 (considerando o ano das últimas transcrições).

Em 12 de janeiro de 2002, Isoca recebe no palácio Antônio Lemos, das mãos do prefeito Edmilson Rodrigues, a Medalha do Mérito Francisco Caldeira Castelo Branco, a mais alta comenda conferida anualmente pela prefeitura municipal de Belém, por ocasião das comemorações do aniversário de fundação da capital paraense (386 anos), homenageando instituições e personalidades

que tenham, de forma expressiva, prestado relevantes serviços à sua comunidade. Foi a última comenda recebida pessoalmente pelo maestro, na capital paraense.

Em 12 de março, fraturas de bacia e de fêmur causadas por uma queda determinaram uma cirurgia. Em virtude de complicações pós-operatórias, Wilson Fonseca faleceu no dia 24 de março de 2002.

Trasladado para Santarém, maestro Isoca recebeu significativas homenagens do povo de sua terra querida, sendo o esquife conduzido por veículo oficial do Corpo de Bombeiros. O comovente cortejo fúnebre iniciou-se no aeroporto e percorreu as ruas da cidade, ao som de suas composições, com ampla divulgação da imprensa. Ele foi velado na Igreja Catedral de N. S. da Conceição e sepultado no cemitério N. S. dos Mártires, no mesmo jazigo do pai. A prefeitura decretou luto oficial de três dias pela perda de seu mais ilustre filho, cuja vida e obra constituem autêntica história cultural da "Pérola do Tapajós". O fato mereceu registros na imprensa e no Congresso Nacional.

Na missa de corpo presente, concelebrada por nove sacerdotes, sob a direção do bispo prelado de Santarém, dom Lino Vombommel, foram executadas





músicas de sua autoria pela Orquestra Jovem Wilson Fonseca e pelo Coral Expedito Toscano, sob a regência do filho José Agostinho da Fonseca Neto, e pela Filarmônica Prof. José Agostinho, sob a regência de seu irmão Wilde Dias da Fonseca.

Todo acervo musical e literário deverá ser incorporado ao futuro Museu Wilson Fonseca, administrado por uma fundação que a família deseja constituir para preservação e divulgação da obra do maestro. Está programado para 2002 o lançamento do CD *Sinfonia Amazônica* pela Orquestra Jovem Wilson Fonseca, contendo músicas de seu patrono sob a regência de José Agostinho da Fonseca Neto. Há programação também de outros eventos, como a apresentação da ópera *Vitória-Régia, O Amor Cabano* e o lançamento do CD *Encontro com Maestro Isoca*, que registra o derradeiro recital em sua homenagem em Belém, com participação do maestro e familiares.

Como escrevi em outra ocasião, "Isoca, autodidata, jamais se afastou das autênticas raízes nacionais. Sua música, impregnada de sadio regionalismo, guarda a essência e as características da alma brasileira e, ao mesmo tempo, possui uma dimensão universal, ainda quando aborda as manifestações folclóricas, a cadência sincopada do maxixe ou o ritmo inconfundível do choro" ("Ao Maestro, com Carinho", jornal *O Liberal*, Caderno Cartaz, Belém, 17.11.2000).

A imagem mais característica que tenho dele enquanto compositor é sentado à sua escrivaninha de trabalho, compondo horas a fio, sem prejuízo dos compromissos familiares, sociais e profissionais. Ficava tão concentrado na tarefa que a algazarra dos

filhos e o barulho da rua não o incomodavam. Era a serenidade personificada. Viveu compondo e reconstruindo a sua magnífica obra musical, fiel ao seu estilo, praticamente alheio a modismos ou a escolas. Um homem de fé. Transmítia segurança, sobriedade, respeito, dignidade. E, acima de tudo, possuidor de uma "santareneidade" a toda prova. Cristão autêntico.

Não preciso dizer que Isoca, mestre consagrado, muito nos ensinou na arte da vida e da música. Foi a ele que sempre recorri para os conselhos em qualquer situação. Devo confessar que minha primeira sentença, como magistrado trabalhista, em 1973, resultou da orientação oportuna que fui buscar na experiência de meu pai, homem simples, humilde, mas dotado do bom senso e de espírito de justiça. Ele sempre foi meu paradigma.

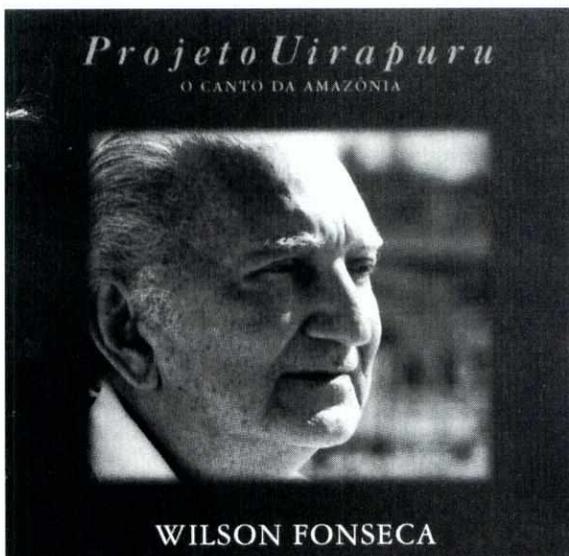
A sua obra não ficou limitada a Santarém. Desde a década de 30, embora ainda não conhecido em Belém e Manaus, suas músicas eram divulgadas no Rio de Janeiro, antiga capital da República (*Jornal das Moças* e rádio Mairynk Veiga), e em São Paulo. Depois, suas composições figuraram em eventos musicais no exterior, como ainda ocorre.

Quando morei em São Paulo na década de 60, para estudar no conservatório Padre José Maurício, dirigido pelas irmãs santarenas Rachel e Gioconda Peluso, pude, à distância, melhor aquilatar a importância da obra musical de Wilson Fonseca. Meu tio Wilmar, que me acolhera na paulicéia, autor da letra de *Canção de Minha Saudade*, disse-me: "Isoca é um gênio e a obra musical dele precisa ser mais divulgada". Recebi esse conselho como uma missão de vida.

Em 1972, graças ao empenho do maestro Waldemar Henrique e do governador Fernando Guillon, que se tornaram grandes amigos de meu pai, foi realizada a memorável Semana de Santarém, no Teatro da Paz, quando, finalmente, Belém começou a conhecer melhor a obra musical de Wilson Fonseca. O primeiro volume (Coral) fora publicado em 1977 pela Imprensa Oficial do Estado, na gestão do governador Aloysio Chaves.

Meu pai tinha um método peculiar de compor. Ao contrário de muitos compositores, não utilizava nenhum instrumento para registrar a sua inspiração musical. A idéia surgia e se desenvolvia na mente do maestro. Somente depois de idealizada a obra era escrita na partitura. Mas ele dizia sempre que, antes disso, a música passava pelo coração, o crivo do belo e da vida.

O interesse pelo folclore e pelas tradições era notório, como revela a sua coletânea *Santarém*





*Brincando de Roda* com um apêndice de dez cantigas de ninar. A primeira edição, em 1983, foi pela Universidade Federal de Santa Catarina. Em 1996, foi reeditada pela Universidade Federal do Pará, com arranjos facilitados para piano, sob o título de *Brincando de Roda: Cantigas Infantis*.

Ele também era poeta, sendo autor de diversas letras de suas composições musicais, tais como *Terra Querida*, *Lenda do Boto* e *Um Poema de Amor*. Para a esposa Rosilda compôs inúmeras músicas, desde o tempo de namoro. A síntese da homenagem à sua “musa inspiradora” pode ser encontrada no fox intitulado *Buquê de Inspirações*, composto nas bodas de ouro do casal em 1991.

Wilson Fonseca recebeu inúmeras homenagens, comendas, medalhas e insígnias, por sua dedicação à arte e à cultura amazônica e brasileira. Quase toda a sua obra, porém, encontra-se praticamente inédita.

Enquanto viveu, o octogenário compositor paraense, não obstante a avançada idade, continuava ainda bastante lúcido e criativo.

No encarte do CD *Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia* (vol. 1), editado pela Secretaria de Cultura do Pará, em 1995, Gilberto Chaves



Maestro Isoca e o filho Vicente no último tributo em vida.

escreveu, com propriedade: “Uma das mais extraordinárias, férteis e diversificadas carreiras de músico. Com uma fertilidade mozartiana, criou obras de câmara para solos, duos, trios, quartetos, quintetos, canções, missas, cantatas, peças de banda, música de salão, coral e sinfônica, sem nunca descuidar das manifestações populares mais autênticas, como é o caso do seu conjunto de peças para as Pastorinhas de Santarém. Autodidata, a exemplo do padre José Maurício Nunes Garcia, no século XVIII, tornou-se como aquele mestre do barroco, um mestre da nossa música no século XX, quer no plano

regional, como, sem exagero e com maior dignidade, no nacional. Como todos sabemos, o regionalismo contém em sua própria definição a noção de confinamento, de limite. O maestro, porém, em lugar de se manter somente no território folclórico da nossa região, teve a sabedoria de, imitando os rios amazônicos, expandir os limites da sua música caudalosa, fazendo-a fluir sem fronteiras, aberta, livre e universal. Daí a diversidade de gêneros que aborda, a sua riqueza de ritmos e a variedade de inspiração melódica.”

## *As Sonatas de Ludovico Giustini di Pistoia*

*Florença, 1732*

A Academia Brasileira de Música lançará no segundo semestre uma edição limitada da histórica coleção de sonatas para pianoforte dedicadas ao Infante D. Antônio de Bragança, a partir do exemplar conservado na Universidade de Coimbra.

Reserve já seu exemplar pelo telefone (21) 2205-3879.

# Lorenzo Fernández - senhor de um nobre caráter moral e artístico\*



HEITOR VILLA-LOBOS

Em 27 de agosto de 1948 falecia Lorenzo Fernández, uma das expressões mais altas da música brasileira. *Comoedia*, para lembrar esta data, com profunda melancolia e saudade de um dos seus amigos mais entusiastas, publica este artigo do grande Villa-Lobos.

**H**á na face da terra várias espécies de compositores musicais: os que nasceram predestinados a sofrer ou vencer, plenos de inteligência, cultura, habilidade e esperteza, com ou sem dom sobrenatural; os que o desejaram ser pela força de vontade, sem possuir vocação espontânea; os que se revelaram tardiamente mas triunfaram; os que começaram cedo ou precocemente a perder o seu estro; os que sem nenhum predicado, mas corajosos e intrépidos se aproveitaram do desinteresse, incultura ou confusão da opinião pública e surgiram majestosos e arrogantes, iludindo-se a eles próprios; e muitas outras espécies.

Todos merecem a consideração alheia. Foram e são lutadores pelo ideal de uma arte que não faz mal a ninguém. O mais revolucionário dos verdadeiros compositores que viver no turbilhão de suas idéias terá sempre o direito de ser perdoado, porque é um sofredor sentenciado a lidar com os sons que devem exaltar ou amenizar as almas de outrem. E se cometer alguma falta ou crime, nunca o fará no pleno exercício das suas funções mentais de um visionário dos sons, e sim como simples homem

social, porque tem sempre o espírito e a alma envolvidos nas imagens sonoras da música; nunca será um pecador.

É em virtude de todas essas considerações que vou me referir a Oscar Lorenzo Fernández, apenas num julgamento técnico-psíquico de um compositor por outro compositor. Conheci-o há mais ou menos trinta anos. Nesse tempo era ele um jovem que estudava harmonia na aula do velho e sábio professor Francisco Nascimento e eu já caminhando nos meus 30 anos, cheio das ilusões do que hoje desfruto.

Lembro-me bem: tendo ido ao Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música, procurar o grande mestre Nascimento para combinar algumas visitas à sua residência em Santa Teresa, a fim de saborear como de meu costume aquela rara sabedoria de esteta e cientista, fui testemunha de referências excepcionais do professor ao aluno presente, que se excusava timidamente daqueles elogios francos e leais.

Dizia-me o mestre: "Repare nestes encadeamentos. Não são regulares nem rigorosos, mas são tão bonitos! Olha esta falsa relação de

---

\* Artigo originalmente publicado na revista *Comoedia* (publicação dirigida por Brício de Abreu), em setembro de 1949. O exemplar original faz parte do acervo da biblioteca Tude de Souza, da Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC. A grafia das palavras segue as regras vigentes em 2002.



*Lorenzo Fernández conheceu Villa-Lobos em um episódio marcante, que o compositor das Bachianas relembra neste artigo.*

tritono. Que pecado, santo Deus!... Mas Bach pecou como ninguém, fazendo tanto bem à gente!”

Realmente, era um manuscrito de uma lição de harmonia que, se não me falha a memória, no tom de mi maior, cheia de modulações imprevistas, com retardos e antecipações, num encadeamento livre, mas consciente de quem sente a sua alma pelo som e não se submete ao simples cálculo do jogo de notas gráficas pelas regras convencionais de tabelas, leis e gramáticas, escravizando o pensamento de quem pode alcançar muito longe.

Verifiquei que aquele aluno, que o seu mestre considerava “um tímido revolucionário”, era um autêntico compositor. Saímos juntos do instituto, a caminho de Santa Teresa. Durante o trajeto, o saudoso mestre ia-me recordando várias passagens de originais lições de harmonia e conceitos estéticos que se lhe depararam na sua carreira de professor. Lembrava-se de Homero Barreto e Glauco Velásquez e, de vez em quando, entrelaçava na conversa as ousadias harmônicas de Oscar.

Parti para o Norte do Brasil e depois para a Europa onde fiquei por muito tempo sumido da capital federal. Passados alguns anos, alguém (há sempre esse alguém na nossa vida) trouxe-me um exemplar de uma música para canto e piano do Oscar, cujos processos rítmicos e combinações harmônicas tinham uma certa afinidade com os de uma das minhas peças, também para canto e piano,

intitulada *Viola*, escrita em 1916.

Zanguei-me com aquele alguém pelas segundas intenções que lhe transpareciam perversamente e lhe respondi que aqueles ritmos e processos de harmonização eram o espírito sonoro da natureza sertaneja do Brasil e, por conseguinte, pertenciam a todos aqueles que sentem sinceramente a vida livre da terra onde se vive com liberdade.

Mais tarde, os meus saudosos amigos Humberto Milano e Barrozo Netto mostraram-me o manuscrito de um trio para piano, violino e violoncelo de Oscar, no qual o autor estampava o consciente desejo de enveredar-se no estilo e na forma livre da música de câmara mas, inspirada e ambientada nas expressões típicas das manifestações das músicas de danças e canções populares brasileiras. Muito apreciei ainda este trabalho. Compreendi o alcance daquela obra no conceito da elevada edificação moral e cívica que o Brasil iria construir mais tarde para justificar a sua independência artística.

A partir dessa época, fui pouco a pouco conhecendo mais algumas de suas obras e sentindo a sua leal, sincera e reverente aproximação à minha vida profissional e, sempre bom e paciente com as minhas rabujices de atitudes francas e decisivas pelo respeito e seriedade à arte, quer na contextura das obras como na retidão do caráter dos artistas.

E é também por este último motivo que me dispus a escrever espontaneamente esta crônica



despretenciosa sobre Oscar Lorenzo Fernández.

Assim como nunca pude apreciar dos jovens compositores uma realização musical aparentemente artística, mas disfarçada numa boa fatura clássica, como regras bem empregadas numa forma medida e reajustada – parecendo-se mesmo com os clássicos ou com os estilos comuns de autores já consagrados – mas sem caráter nem liberdade de pensamento, e às vezes simples trabalhos de classe de composição, também nunca aceitei os tabus nem as falsas auréolas daqueles que viviam passando-se por boêmios para encobrir e alimentar o seu triste procedimento de caráter vulgar, a fim de que o julguem: “é um boêmio incorrigível, mas tem muito talento e cultura”.

O artista tem o direito de ser livre e pensar à sua maneira, mas sempre possuído de um caráter definido, calmo ou impulsivo. Também não deve nunca negociar a sua personalidade nem tampouco ambicionar em demasia o triunfo, a glória, o sucesso e o dinheiro, pois são essas mercadorias de aquisição fácil e efêmera que destroem o caráter de um compositor. Todo o autor que não tiver o caráter bem marcado terá a sua obra sumida na posteridade.

Sei muito bem que o compositor precisa lutar para vencer ou viver. Neste caso, deve dividir em duas espécies esse direito de lutas a ser coerente com as suas necessidades: a de lutar para viver e a de ser honesto com a sua arte. Ou então conciliar as duas espécies de maneira que nunca seja prejudicada a pureza das suas intenções artísticas, a fim de que sua obra se torne sólida para resistir ao longo caminho em que se deve projetar na posteridade e talvez assumindo um feição eterna como é a gigantesca obra de Johann Sebastian Bach.

Todas estas considerações me vieram a propósito porque julgo Oscar Lorenzo Fernández um homem perfeito como artista e um artista que tem o direito de viver com uma perfeição relativa porque é senhor de um nobre caráter, moral e artístico, e de uma inteligência filosófica e musical, culta e segura, que o fazem certamente um dos sólidos alicerces da música erudita brasileira. Embora nunca tenha sido do meu feitio saber da vida íntima de ninguém, nem mesmo aprofundar-me na biografia dos artistas célebres, a não ser perscrutar suas obras e o feitio da

personalidade de cada um, disseram-me acidentalmente que Oscar é filho de pais espanhóis e sua educação doméstica foi formada sob influência dessa raça. Isso bastou-me para maior observação sobre a sua pessoa.



Lorenzo com Bidu Sayão e Villa.

Sempre tive alguma reserva nas minhas apreciações pessoais pelos compositores brasileiros que eram descendentes diretos de italianos, alemães e franceses, não por considerar tal circunstância um simples defeito, mas porque quase sempre eles se ressentiam exageradamente da mentalidade cultural, técnica e estética daqueles países e dificilmente poderiam assimilar e compreender a maneira original de compor sobre o material

temático, harmônico e rítmico da música anônima, criada pela espontânea expressão da alma de um povo. Enquanto que aqueles que são de origem espanhola estão sempre muito mais se interessando com os cânticos e canções do povo, à semelhança dos costumes característicos dos filhos da terra de Cervantes, do que em seguir a tradição dos estilos clássicos internacionais, que eles apreciam num alto valor, por intermédio de elites sociais bem sólidas e educadas.

Realmente tive ocasião de observá-lo quando viajei em várias cidades da Espanha. Em Barcelona, por exemplo, presenciei os seguintes fatos: o povo que tem uma especial preferência pelas touradas, como nós no Brasil pelo “Fla-Flu”, e até certo ponto pelo “Tra-Tro”<sup>1</sup>, no dia em que coincide a realização de uma tourada com a de um concerto sinfônico ou de coros, a assistência musical é quase sempre o dobro da que reúne a tourada. Assim, como as platéias de concerto são geralmente constituídas de operários e pessoas simples da sociedade, dificilmente os aristocratas encontram localidades. Somente em Londres é que constatei igual interesse por concertos por parte do povo, sem distinção de classe e nem posição social.

Por conseguinte, é natural a minha especial atenção pesquisadora pelos compositores brasileiros que descendem dos espanhóis, o que talvez se justifique, também, por uma questão de minha própria hereditariedade. Oscar Lorenzo Fernández é filho de espanhóis. Que seja em boa hora.

Das suas obras mais importantes que conheço e



estudei a fundo, destaco a sua ópera *Malazarte*, sobretudo pela simplicidade e sinceridade da inventiva folclórica, que embora um pouco redundante, nos ambienta dentro de uma suave emoção, fazendo-os esquecer o pitoresco.

As suas peças de canto são deliciosas. *Noite de Junho*, *Dois Epigramas* e *Toada pra Você* refletem bem a finura e a sutil sensibilidade – características mais marcantes de sua personalidade –, enquanto que a *Canção Sertaneja* e *Essa Néga Fulô* são fortes e se recomendam por si próprias. Possuem uma clara compreensão de técnica folclórica musical, elevada, sem o pasticho do popularesco, nem a transigência ao gosto vulgar.

As de canto coral, com exceção de muito poucas, são realmente inspiradas e construídas por mão de mestre. Saliento naturalmente a *Ode a Santa Cecília*, por ser de maior envergadura.

O seu *Trio Brasileiro* (já me pronunciei acima a respeito) faz parte da seriação de suas obras de música de câmara, sólidas e definitivas, desde o *Quinteto de Instrumentos de Sopra* às *Invenções Seresteiras* (três a duas vezes e duas a três vezes), sendo que nestas últimas se verifica um excelente achado de contraponto popular brasileiro.

Para orquestra, aprecio, com prazer todo particular, desde a *Suíte Sinfônica sobre Temas Populares Brasileiros* até o poema ameríndio *Imbapará*. O seu sistema de instrumentação é

rigoroso e por esta razão sempre resulta o bom efeito do conjunto, equilibrado de timbres em relação às particularidades técnicas de cada instrumento. Creio que Lorenzo não se preocupa muito com criações orquestrais e deixa os efeitos aparecerem naturalmente de acordo com as simples normas genealógicas dos instrumentos e ao sabor de sua escolha que vem através do estado de alma.

Difícilmente um compositor pode escrever sobre um seu colega sem achar defeitos e "coisinhas" mais. Mas neste caso trata-se de um compositor que nunca procura os defeitos e sim o que de melhor pode ressaltar nos seus colegas, desde que eles possuam qualidade inata e indestrutível do verdadeiro compositor vocacional, completado com uma cultura geral acima dos clássicos conhecimentos musicais.

## Notas

1 "Fla-Flu" é a designação abreviada dos jogos entre os clubes esportivos Flamengo e Fluminense, que se tornaram famosos entre os apreciadores de futebol no Rio de Janeiro. "Tra-Tro" é uma irônica analogia que define o gosto do grande público pelas óperas apresentadas nesta abreviatura por *Traviata* e *Trovador*.

Complete sua coleção da revista

# BRASILIANA

Adquira números atrasados diretamente na sede da  
Academia Brasileira de Música, ao preço do exemplar corrente.

# O legado de Yara Bernette



DENIS MOLITSAS

A morte de Yara Bernette em 30 de março de 2002 encerrou uma carreira repleta de momentos memoráveis. Nos últimos anos, a pianista conviveu quase diariamente com o articulista, repassando-lhe vasta documentação das sete décadas de vida artística, rememorando fatos importantes e refletindo sobre passagens e personagens marcantes. Neste artigo, trechos do material a ser publicado em forma de biografia.

**N**um ensolarado domingo de inverno, segurando a mão de minha mãe, dirigi-me ao Theatro Municipal de São Paulo. Era o dia 31 de julho de 1977 e nos deparamos com uma imensa multidão circundando o local. Eu estava prestes a assistir a um concerto pela primeira vez em minha vida. Sabia apenas que uma grande pianista se apresentaria. A lembrança daquela manhã me veio à mente quando Yara Bernette faleceu. Tive o privilégio de aplaudi-la durante 25 anos. Essa mulher sempre exercia grande fascinação quando tocava. Sua presença no palco era magnética. O porte aristocrático, a elegância e bom gosto no vestir, a gestualidade perfeita. A profundidade e seriedade com que fazia música, extraíndo do teclado uma riqueza de sons e emoções, galvanizava as platéias que, não raro, lhe retribuía com inesquecíveis ovações e olhos marejados. Nosso contato quase diário nos últimos anos, a gravação de parte de seu repertório, seu imenso cabedal de conhecimentos, seu profissionalismo e seu gesto de confiança, legando a mim toda a documentação de sua vida artística, me inspiraram a escrever sua biografia. Os pilares básicos que lhe permitiram desenvolver uma fulgurante carreira internacional são por demais conhecidos do grande público. Portanto, gostaria de contar neste texto uma coletânea de fatos, acontecimentos e pensamentos que me foram

segredados pela própria artista na constância de nossa convivência e que são parte integrante da publicação futura de suas memórias.

“Em 1937 eu e a violinista Eunice de Conte decidimos tentar a realização de uma *tournee* pelo interior do Brasil, levando música erudita para públicos não acostumados. Porém, não tínhamos recursos para comprar as passagens. Nessa época, anunciou-se que a vasp estaria inaugurando suas primeiras linhas para o interior de Minas Gerais e Goiás. Decidimos tentar um patrocínio. Como tínhamos 17 e 19 anos, nos vestimos para parecer mais velhas e nos dirigimos ao escritório da empresa. Lá chegando, fomos recebidas pelo presidente. Eu me lembro de ter dito o seguinte: nós estamos tentando levar música erudita para o público do interior do Brasil e o senhor está tentando fazer com que esse público utilize suas aeronaves. Que tal fazermos uma parceria? O senhor nos dá as passagens e nós fazemos propaganda da vasp em todas as cidades em que nos apresentarmos. Nossa tentativa foi um sucesso. Saímos da empresa com todos os tickets e com a promessa de fazer o vôo inaugural. Só iríamos nós e a equipe de bordo. A imprensa iria até cobrir este evento. Na porta da rua, a Eunice me pegou pelo braço assustada e disse: Bernette, e se o avião cair? Ora, Eunice, respondi, eu só posso cuidar de uma coisa de cada vez. E,



*A pianista Yara Bernette extraía do teclado uma riqueza de sons e emoções e tinha presença de palco magnética.*

além disso, nós não queríamos ficar famosas? Pois é, se o avião cair nós não precisaremos nem tocar...”

“Em 1962, de passagem por Nova York, estava esperando por uma amiga na Quinta Avenida, numa praça em frente ao Hotel Plaza. Notei que pelo outro lado da avenida, vinha caminhando uma figura muito estranha. Era uma senhora usando enormes óculos escuros, meia soquete colorida e um xale com todas as cores do arco-íris, como esses que a gente faz com sobras de lã. De repente, notei que ela estava atravessando e vindo em minha direção. Qual não foi a minha surpresa, quando reconheci Guiomar Novaes. Ela me fez bastante festa e disse: Yara, qual é o dia do seu recital? Eu não vou tocar em Nova York, dona Guiomar, respondi. Estou de passagem indo para o júri do concurso Van Cliburn, no Texas. Ah, então se você não vai tocar, não tem nenhum compromisso urgente. Vem comigo, vou te apresentar à melhor calista da cidade. Ela dá jeito em tudo, ela é ótima, é uma profissional de primeira. Aí eu respondi: mas dona Guiomar, eu não tenho calos. Não tem problema Yara, eu também não tenho. Mas como nenhuma de nós tem calos, nem concertos, podemos nos dar ao luxo de ficar fofocando com os pés para cima a tarde toda.”

“A primeira casinha que aluguei em Hamburgo era muito aconchegante. O problema é que o local era extremamente baixo astral. Todas as casas da minha rua e das ruas próximas eram pintadas da mesma cor bege. Entre meus períodos de estudo eu

caminhava pelas alamedas e pensava: que falta de imaginação pintar tudo da mesma cor. E ainda por cima uma cor tão triste. Aí eu me decidi. Chamei um pintor que me cobrou os olhos da cara e pedi para pintar a casa de vermelho vivo. Foi um choque. Os vizinhos formavam grupos de discussão em frente à minha porta. Uma semana depois recebi a visita de um repórter de uma revista tipo ‘casa e jardim’. Ele fez uma bela matéria e fotografou a ‘casa da brasileira’. Fiquei famosa como decoradora antes de ser reconhecida como concertista. Saí para uma *tournee* de três meses pela Europa. Quando voltei, pedi ao taxista que me levasse até a rua tal. Incrivelmente, me esqueci do número. Mas aí pensei toda convencida: é só o senhor achar uma casa vermelha. É o charme da rua. Qual não foi a minha surpresa, quando lá chegamos e descobri que todas as casas estavam pintadas da mesma cor. Desse dia para frente, passei a entender o que significava a ‘proteção ao direito autoral’...”

“Em abril de 1958, fiz minha estréia em Berlim. Meu empresário quase entrou em parafuso quando anunciei o programa: Bach, Beethoven e Brahms. Você está maluca Yara? Uma brasileira estreando na Alemanha tocando estes compositores? Você vai entrar para o livro dos records. Vai debutar e se despedir na mesma noite. Ou você me dá a chance de mostrar que estou à altura de interpretar estes compositores, ou arrumo outro empresário, truquei. Não sei onde estou com a cabeça por concordar



com uma maluquice destas, ele disse. Me preparei para a grande noite e fiz uma das maiores apresentações de minha carreira. Ao final do recital, meu empresário entrou eufórico no camarim trazendo uma pessoa e disse: Yara, este é um dos dirigentes da Orquestra Filarmônica de Berlim. Ele gostaria de te convidar para uma apresentação com a orquestra. Essa é uma chance em mil. Existem grandes artistas que fazem anos de apresentações antes de serem convidados para tal distinção. Aí, eu olhei para o *manager* da orquestra e disse: Eu soube que vocês fazem anualmente um Festival Brahms. E soube também que o Glenn Gould vai abrir a temporada solando o *Concerto N° 1*. Eu gostaria muito de contar com a sua confiança, permitindo que eu tocasse o *Concerto N° 2* nesta temporada. Meu empresário me fulminou com os olhos, me puxou para o canto e disse: Você é ainda mais doida do que eu imaginava. Você não sabe o que acabou de fazer. Você jogou pela janela sua única chance de tocar com a Filarmônica. Sua pretensão não tem limites. Pedir para uma 'brasileira' tocar Brahms na estréia... O resto da história é bastante conhecido. Fiz meu *debut* com a Filarmônica de Berlim em 16 de agosto de 1958, solando o *Concerto N° 2* de Brahms, regida pelo maestro Karl Böhm. Quanto ao meu empresário, mandei-o passear, antes que enterrasse definitivamente a minha carreira de 'brasileira' na Alemanha.

"Sempre admirei a arte, a personalidade e a ousadia de Magda Tagliaferro. Me lembro que no início dos anos 70, nos encontramos no Festival de Inverno de Campos do Jordão, para recitais e aulas. Naturalmente, tinha todo o interesse de assistir sua apresentação. Entre outras obras, ela interpretaria uma seleção de prelúdios de Chopin, que fazia de maneira muito especial. Depois de atacar os acordes iniciais do *Prelúdio N° 16* ela entrou no moto-perpétuo da peça na relativa menor. Ou seja, ouviu uma dissonância monumental na mão direita, enquanto a esquerda mantinha-se firme na execução. Eu achei aquilo de uma coragem fora do normal. Se isto tivesse acontecido comigo eu teria parado e retomado do início. Ela manteve a beleza da interpretação e foi até o fim, sendo muito aplaudida, mesmo tendo tocado um Chopin ao contrário. No camarim ela me disse baixinho: '...há momentos onde a gente tem que tomar uma decisão. A performance tem de continuar. Eu sei que você me entende...'. Esta foi uma das maiores

demonstrações de profissionalismo que eu pude testemunhar em minha carreira."

"Gostaria muito de falar sobre o divisor de águas de minha vida: meu *debut* em New York em 1942, que me deu certeza de continuidade na carreira artística. Quando terminei o ginásio, eu insisti em continuar os estudos e minha família se opôs. Eu fiquei muito revoltada com essa oposição. Eles tentavam me convencer que o talento exige, que o talento obriga, que o talento... enfim, que eu tinha nascido para a música. Então eu disse: tá bom, eu aceito. Mas imponho uma condição: vocês devem me autorizar a fazer uma estréia num grande centro do primeiro mundo. Se este público decidir que sou de primeira grandeza abraçarei a carreira. Se acontecer o contrário, quero que me prometam a liberdade para que eu possa escolher o meu futuro. Não quero me tornar uma mulher medíocre e ignorante. E meus pais, que gostariam que eu fosse uma boa musicista, mas não estavam nem um pouco satisfeitos com minhas idéias internacionais, logo disseram: Assim que a gente puder... Só que eles estavam interessados em empurrar a situação para a frente e eu estava interessada em resolver a questão. Consultei então meu namorado, Carlos Prado (meu futuro marido e pai de meus dois filhos). Conte-lhe o sucedido e disse: Carlos, eu preciso testar. E ele disse: investigue por aí quanto você vai precisar e eu te empresto o dinheiro. Eu fiz uma investigação muito precária, afinal, não podia deixar que alguém descobrisse minhas intenções. E também não tinha muita informação. Perguntei para um, perguntei para outro e fiz uma pequena conta aproximada de quanto poderia custar um recital em New York, já que as estréias costumavam ser financiadas pelo próprio artista. Dependendo das críticas, você poderia ser contratado por um bom empresário e começar uma promissora carreira.

Pedi ao Carlos US\$ 4.000,00. Meu pai quando soube de minhas intenções foi taxativo: Se você for, não precisa voltar mais. Foi algo muito doloroso. De fato, nunca mais voltei para casa. Anos depois ele se arrependeu, mas nossa relação sofreu um abalo definitivo. Embarquei na terceira classe do navio McComerk sozinha com 21 anos, sem experiência de coisa alguma. Quando cheguei me dirigi à Columbia Concerts com uma carta de apresentação de meu professor. Levei um mês para conseguir uma entrevista e no dia, o empresário me disse o seguinte: Você é muito menina. Volta para sua casa, se case e tenha muitos filhos. Isso não é uma



carreira para qualquer um. Essa frase me irritou profundamente e eu respondi no mesmo momento: Mister, eu não vim aqui para obter conselhos. Eu vim para contratar um recital e tenho recursos para pagar. O senhor vai me administrar um recital ou eu devo procurar outra agência? O homem ficou impressionado com o meu 'topete' e conseguiu uma data de desistência no Town Hall: 17 de março de 1942. Faltavam seis meses. Imagine: eu fui com dinheiro contado esperando resolver tudo em vinte dias e teria de ficar por mais de seis meses com o mesmo dinheiro. Eu procurei a Altéa Alimonda, violinista de muito talento que estava estudando na cidade. Era a única pessoa que eu conhecia. Ela tinha uma bolsa de estudos mas estava muito mais apertada do que eu, porque o governo brasileiro sempre atrasava o envio dos recursos. Ela me convidou para morar numa Casa de Estudantes. Nós dividíamos todas as despesas.

Um dia, li no jornal que estavam alugando pequenos apartamentos no Harlem. Eram mais baratos e resolvemos alugar. Eu levei um 'pianinho' que tinha alugado com quase todo o resto do dinheiro que sobrava e nos mudamos. Como não tínhamos dinheiro para nada, pouco saíamos e estudávamos muito. Fazíamos somente uma refeição por dia. Com a chegada do inverno, a situação piorou. Tínhamos muita fome e a Altéa decidiu resolver a questão. Resolveu nos introduzir em várias festas musicais que os estudantes de sua escola faziam de noite. Nós fazíamos muita música de câmara e éramos as 'brasileiras arroz-de-festa' – aparecíamos em todas, até quando não nos convidavam. Mas sabiam nossos amigos, que os salgadinhos, lanchinhos e refrigerantes gratuitos eram a nossa segunda refeição do dia. Foi uma época muito dura, mas muito divertida. Se aproximava a data de meu recital. Eu tinha emagrecido muito e tive de apertar minha roupa para a grande noite. Como não tínhamos condições de contratar o serviço de uma costureira, eu mesma fiz os consertos necessários. Ficou... mais ou menos. Chegou o grande dia. Decidi tomar um táxi para ir ao Town Hall. Mas havia um grande engarrafamento e eu acabei chegando com quase meia hora de atraso. Isso era uma coisa intolerável. A empresária me pegou na rua, tirou meu casaco no meio da neve e me empurrou palco adentro... Não tive tempo nem para raciocinar. E foi a minha sorte. Eu ataquei um programa gigantesco, mas estava muito em forma. Pudera, pela falta de dinheiro eu não fiz mais nada

senão estudar e estudar. Eu me senti dominada por uma grande emoção. O teatro era maravilhoso e o silêncio absoluto. Eu toquei lindamente e os críticos escreveram oito matérias sobre a minha performance. Imagine: da noite para o dia eu era uma estrela, disputada pelos empresários americanos. Nesse momento eu soube que estava predestinada a realizar uma carreira como musicista."

Ao longo de uma carreira de sete décadas, Yara Bernette maravilhou platéias de quatro continentes, levando emoção e felicidade às pessoas que tiveram a ventura de vê-la e ouvi-la em seus melhores momentos. Como testemunho máximo do elevado grau atingido por sua arte, transcrevo aqui o conteúdo de uma carta escrita de próprio punho por Claudio Arrau em novembro de 1969, quando ouviu o *master tape* da primeira gravação mundial dos prelúdios *Opus 23 e 32* de Rachmaninoff que Yara Bernette realizou para o selo Deutsche Grammophon:

"Ouvindo o belo pianismo de Yara Bernette, fiquei impressionado com a permanente elevada qualidade de seu toque; não apenas por seu brilho, facilidade, sensibilidade e potência, mas também são admiráveis a excelência de seu fraseado, a suntuosa sonoridade e refinado talento. É um raro prazer encontrar tão magnífica musicalidade. Em resumo, Yara Bernette é uma das mais talentosas pianistas de sua geração."

Às 2h25m da madrugada do dia 30 de março de 2002, seu coração exausto descansou. O mundo artístico ficou muito menor. Desapareceu a última grande pianista brasileira de uma geração de gigantes do passado. Como é difícil aceitar a partida de uma pessoa que nos é tão cara. Como é difícil reconhecer que os ídolos envelhecem... Como é difícil reconhecer que os ídolos também morrem... A música foi sempre minha companheira. Não me lembro de devoção maior. Como eu gostaria que ela transcendesse minha própria vida e me acompanhasse no eterno. (Sob o tempo de seu caixão coloquei o último disco que idealizamos juntos com tanto carinho. Cumpriu-se seu maior desejo: o de ser acompanhada de sua música no eterno. Descanse em paz.)

# A respeito da produção composicional de H. J. Koellreutter<sup>I</sup>



JOÃO MENDES

Este texto procura examinar a trajetória composicional de Hans-Joachim Koellreutter sob o ponto de vista da estética, linguagem e forma, através de um levantamento das principais obras. Para descrever esta trajetória, partimos do dodecafonismo de seus trabalhos iniciais, passando pela influência da estética oriental até chegar às últimas composições mais experimentais e com tendência ao indeterminado.

No catálogo de obras de Hans-Joachim Koellreutter estão registradas 77 peças compostas no período entre 1933 a 1995. Observando-as sob o prisma do idioma musical e da técnica composicional, podemos constatar que o conjunto de sua obra pode ser apresentado em duas fases bem distintas. Na primeira fase, estão os 44 trabalhos realizados nas décadas de 30 e 40, e os restantes estão enquadrados na segunda fase.

Na primeira fase, Koellreutter se expressa em idioma<sup>2</sup> atonal utilizando em larga escala o dodecafonismo. Desta primeira fase, podemos enumerar algumas obras atonais como *Três Bagatelas* (1939) para piano solo, *Invenção* (1940) para oboé, clarineta e fagote, *Sonho de uma Noite de Verão* (1943) para voz e piano, *Música 1945* (1945) para piano solo, *Sinfonia de Câmara* (1948) para onze instrumentos solistas, dentre outras. As obras citadas se encontram devidamente legitimadas, pois, como sabemos, algumas obras foram impressas, outras fonografadas ou apresentadas em concertos.

A partir de 1950, o compositor desenvolve uma linguagem baseada em novos procedimentos composicionais, culminando em uma técnica

denominada planimetria.<sup>3</sup> Na realidade, a produção composicional de H. J. Koellreutter não escapou às influências do relativismo para a concepção de seu pensamento musical, não tendo escapado igualmente da renovação da simbologia gráfica nas partituras.

Como sabemos, no final dos anos 50 teve início uma proliferação de técnicas composicionais gerando grafismos que levaram às últimas conseqüências o desenvolvimento da escrita musical. A descoberta de novos sons (microtonal e eletrônico), a introdução do acaso (John Cage) e outros meios probabilísticos de escolha (música estocástica<sup>4</sup>), ocasionaram o surgimento do indeterminismo que se impôs como tendência e estilo enquanto estruturação musical.

A produção musical de Koellreutter, realizada nesta segunda fase, consta predominantemente de obra vocal – coro e vozes solistas – e instrumental – orquestra, instrumentos solistas (particularmente o piano) e os tradicionais orientais – japoneses e indianos (autóctones). Pode-se observar a preferência pelo instrumento solista em seus trabalhos, assim como, no que se refere à macroforma, constata-se a preferência pelas formas



A trajetória composicional de Koellreutter parte do dodecafonismo e alcança a fronteira da aleatoriedade.

poéticas japonesas, especialmente o haikai<sup>5</sup> e a tanka<sup>6</sup>, com as quais ele desenvolveu uma expressiva produção musical, proporcionando um considerável enriquecimento no plano formal.

A produção relativa a esta segunda fase engloba um período mais amplo, com expressivos trabalhos. Vejamos algumas das obras compostas nesta fase.

Em 1954, com *Sistática* para flauta solo, ou também para flauta e percussão inaugura um novo período e é considerada “a primeira composição de Koellreutter em forma aberta ou variável” (Kater, 1991: 238).

*Concretion 1960* para oboé, clarinete, trompete, carrilhão, celesta, xilofone, vibrafone, tantã e piano, pode ser considerada um marco em seu pensamento estético, pois, como afirma Koellreutter<sup>7</sup>, a partir desta composição, abandona a prática de escrever obras e passa a compor ensaios<sup>8</sup>.

*Oito Haikai de Pedro Xisto* (1962) para voz (baixo ou barítono) e instrumentos solistas: flauta, guitarra elétrica, piano, gongo pequeno, gongo médio, prato (turco), wood-block e tantã é um “ensaio serial e planimétrico, em oito grupos de haikais (...)” (Kater, 1991: 240). Nesta composição, Koellreutter utiliza duas espécies de notação: a tradicional (predominante) e a proporcional (em menor grau). A notação proporcional está presente em algumas configurações onde o tempo e a duração são relativos e dependem da vontade do intérprete.

*Yugen* (1970), composta durante a sua permanência no Japão, foi escrita para o grupo instrumental *Ensemble Nipponia*, com a seguinte formação instrumental: voz, instrumentos tradicionais japoneses (shakuhachi, shamisen,

nokan, biwa, sangen, koto) e percussão. A obra se baseia em quatro haikais de Matsuo Bashô. A forma de toda a peça obedece aos princípios formais da poesia japonesa, “dezessete signos musicais distribuem-se entre sete unidades estruturais (gestalten)” (Idem: 242).

*Issei* (1977) foi composta para voz feminina, dois clarinetes, trompa, trombone-tenor, bandolim e percussão (pratos, tantã, wood-block ou claves, agogô e xilofone). Algumas características composicionais específicas como o tratamento dado ao instrumento solista, a instrumentação e a semelhança quanto à notação, mostram relações muito próximas a algumas composições escritas em seguida.

A influência da estética oriental se estende a outras obras. Cita-se como exemplo: *Sunyata* (1968) para flauta solo, orquestra de câmara (flauta, oboé, clarinete, trompete, violinos, piano e percussão) e fita magnética (com sons de tambores pré-gravados), *Advaita* (1970) para sitar e orquestra (flauta, oboé, clarinete, trompete, violino, viola, violoncelo, vibrafone e percussão), *Mu dai* (1972) para uma voz solista qualquer ou com acompanhamento de fita magnética (com sons de tabla pré-gravados), composta sobre um texto de Pablo Picasso.

Considerando o conjunto das obras de Koellreutter, pode-se apontar as composições *Tankas* (em um total de sete) como seu ciclo de maior relevância. A influência da estética japonesa se manifesta em suas *Tankas* e em outras obras, percorrendo uma longa trajetória na experimentação desta forma poética. São precisamente doze anos que separam a primeira da última (1970/82).



Título	Formação instrumental	Ano e local de composição
<i>Tanka I</i>	koto e voz falada	1970 – Tóquio
<i>Tanka II</i>	piano, voz falada e instrumento de percussão grave e ressonante	1973 – Tóquio
<i>Tanka III</i>	harpa e voz falada	1975 – Tóquio
<i>Tanka IV</i>	coro misto <i>a cappella</i>	1975 – Tóquio
<i>Tanka V</i>	piano	1977 Tiradentes (MG)
<i>Tanka VI</i>	foi concebida para duas possíveis versões, uma para flauta solo e outra para violão solo	1979 – São Paulo/ Rio de Janeiro
<i>Tanka VII</i>	para voz, orquestra e um número indeterminado de gravadores	1981/82 São Paulo

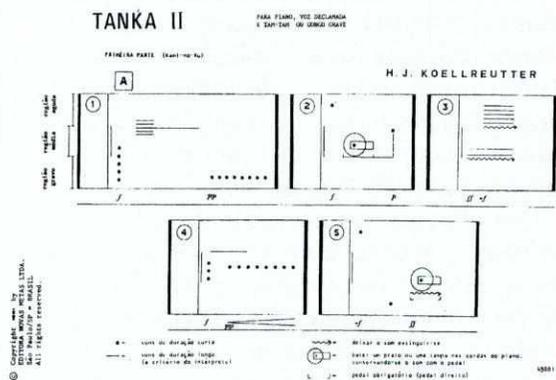
Podemos enumerar este ciclo como:

Sob o ponto de vista formal, será oportuno observar algumas características dos procedimentos composicionais em *Tanka II*.

*Tanka II* (1973) para piano, voz declamada e tantã ou gongo grave. A partitura nos remete inicialmente a algumas observações e a uma bula explicativa, para decodificar os grafismos encontrados no percurso composicional.

As observações são de natureza textual, apresentando explicações referentes ao espaço sonoro (altura dos sons) e ao tempo musical (duração de som e silêncio), aqui deixados a critério dos intérpretes.

Ex. 1 : H. J. Koellreutter – *Tanka II*



Foi escrita em notação gráfica, gerando estruturas e procedimentos de natureza diversa, que emergem do âmbito da imprecisão. Na partitura, pode-se observar a ausência de pentagrama, ou de resíduos da notação convencional.

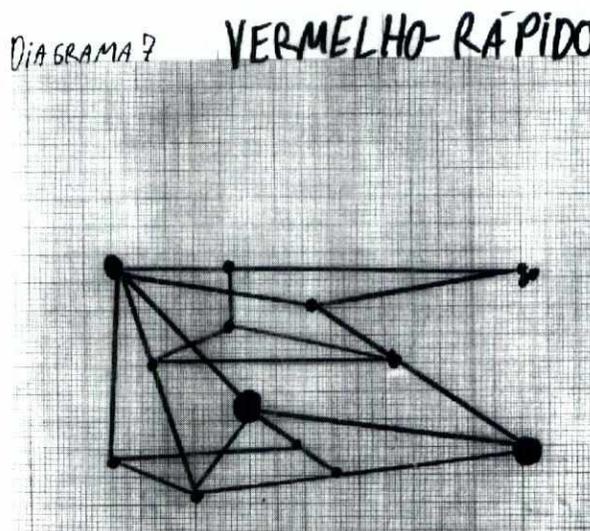
Em relação ao timbre, esta composição apresenta um aspecto inovador. Através de alguns procedimentos de manipulação com meios operantes<sup>9</sup> no piano, como bater nas cordas do piano com baquetas ou dentro da armação do piano, puxar uma das cordas, bater a tampa, bater um prato ou uma tampa nas cordas, sustentando o som com o pedal ou movimentar uma escova (dura) num pedaço de papel, colocado nas cordas, Koellreutter cria um conjunto de timbres rico e interessante.

Uma outra peça que marca sua produção é *Ácronon* (1978) para piano solista, orquestra de sopros e percussão, pois, estilisticamente, encontra-se no centro das questões estéticas de Koellreutter e pode servir de paradigma para uma melhor compreensão de seu pensamento musical.

Aproximadamente vinte anos separam *Ácronon* de suas primeiras experimentações em música. Ela apresenta questionamentos sobre o tempo musical e implicações estéticas de suma importância para a compreensão e interpretação da música nova.

A representação gráfica de *Ácronon* remete a entidades sonoras que sugerem pontos e linhas, representados sob a forma de diagramas em cores (estruturas de conteúdo indeterminado).<sup>10</sup>

Ex. 2: Diagrama 7 (solo de piano)





Em *Ácronon*, estruturado em três movimentos, Koellreutter se utiliza de diversos procedimentos composicionais – um para o solista (uma partitura sob a forma de esfera transparente<sup>11</sup>) e outro para a orquestra, utilizando grafias e notações distintas – a gráfica e a proporcional; mesclando dodecafonia com o indeterminado.

*Ácronon* foi composta três anos após o retorno de Koellreutter de Tóquio, onde permaneceu por um período de cinco anos (1970/75). Em razão desta convivência, é natural que tal composição, assim como alguns de seus trabalhos citados anteriormente, como *Issei*, *Yugen*, *Tanka I a VII*, contenham elementos da cultura oriental, como formas assimétricas, vivência de um tempo diferente do nosso ocidental e instrumentos tradicionais orientais.

Citaremos algumas obras escritas em seguida como *Cidadezinha Qualquer* (1980) para coro misto *a capella* sobre texto homônimo de Carlos Drummond de Andrade, *Constelações* (1982/83) para voz, flauta, clarineta, saxofone, trombone, violoncelo e piano com texto de Eugen Gomringer, *Retrato de uma Cidade* (1983/84) para barítono e orquestra de cordas.

A partir de então, suas últimas composições tornam-se mais experimentais e com características ao indeterminado, levando a sua técnica composicional às últimas conseqüências. *Wu li* (1989/90) para instrumentação aberta – a partitura apenas sugere instrumentos e vozes, *Rô-dô, um Monumento* (1990/91) para grupo de operários com suas ferramentas de trabalho e *Panta Rhei* (1994/95) para vibrafone solo, constituída de três movimentos.

Para concluir, vamos comentar a respeito de duas obras que retratam sua última fase, cristalizando uma técnica e uma estética muito distinta de seu percurso inicial, se tomarmos como referência suas composições da década de 40 e 50.

O *Estudo para José Eduardo* (1991) para piano, foi composto em dois “movimentos”, o primeiro em andamento não determinado e o segundo, *Molto Lento*. A partitura do *Estudo para José Eduardo* está elaborada na forma de dois diagramas, onde as alturas e a duração dos sons serão decididas pelo intérprete.



“(…) *Edu* é um meio termo entre música composta e predeterminada e música a ser improvisada. Compositor e intérprete, e até o ouvinte, tornam-se co-autores (...) Conserva-se, no entanto, a diferença de elementos passageiros e móveis (variação), elementos duradouros e imóveis, os chamados constantes estruturais. (...) É essencial que *Edu* seja compreendido como uma teia dinâmica de eventos inter-relacionados, ou seja, como um conjunto de estruturas que mudam de acordo com as sensibilidades do executante ou ouvinte.” (Koellreutter, 1991: 85/87)

Outras características do *Estudo para José Eduardo*, segundo Koellreutter, são:

“acronometria<sup>12</sup>, (...) um conceito de temporalidade que transcende o tempo de relógio (metrônomo); ausência de referenciais fixos (como temas, motivos, frases, períodos, alturas e durações definidas); acausalidade, isto é, o princípio de causa e efeito deixa de ser previsível e pressentido (imprevisibilidade); multidimensionalidade ou multidirecionalidade (direcionalidade não estabelecida – estruturas abertas); diafaneidade, ou seja, a música que dá passagem ao fundo ‘vazio’ da composição, isto é, ao silêncio; e presentificação ‘a princípio’ de todos os componentes da partitura, ou seja, ausência de antes e depois.” (Koellreutter, 1991: 86)

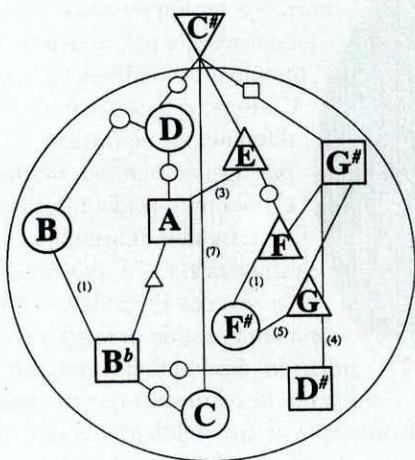
A natureza indeterminada de seu processo composicional faz do *Estudo para José Eduardo* um exemplo de obra aberta.

*Audio Game* (1993) para orquestra de sopros, cordas e percussão é dividida em três partes: a primeira destina-se a um quinteto de sopros (oboé, corne-inglês, trompete com surdina, fagote e contrafagote), a segunda, a um quarteto de cordas, e a terceira, à orquestra (quatro flautas, quatro trompetes, oito violas, dois pianos, percussão [vibrafone, xilofone e marimba], um flauta, um oboé, um clarinete, um fagote, um contrafagote, um trompa, um trombone, um violino, um violoncelo e um contrabaixo).

A grafia da partitura se estabelece a partir de três diagramas, que representam o todo da composição.



Ex. 3: H. J. Koellreutter – Audio Game (Diagrama 2)



Acerca de *Audio Game*, Koellreutter afirma: “(...) não há componentes da obra definidos, fixos e estáveis, imutáveis e precisos. É possível afirmar que a estrutura planimétrica da peça é de natureza randômica, pois unidades estruturais, aleatórias, dinâmicas, substituem melodia, harmonia e outra características da música tradicional, formando a idéia de uma teia de inter-relações em constante movimento.

(...) A partitura de *Audio Game* não é melodista feito a partitura da música tradicional, mas gestaltista; pois sua materialidade consiste organizada em campos sonoros multidimensionais e multidirecionais. Signos imóveis (estruturais) ‘jogam’ com elementos móveis (aleatórios) e signos reais (determinados) com signos virtuais (indeterminados). Por esses últimos, entendem-se, neste contexto, signos que não existem como realidade, mas sim, como potência ou faculdade, como idéia latente, por assim dizer (silêncios e sons aleatórios ou sons satélites, por exemplo).”

(Koellreutter, 1993: 109/11)

A trajetória composicional de Koellreutter aponta para um encontro de técnicas e influências, percorrendo um caminho que parte do dodecafonismo e alcança a fronteira da aleatoriedade, com sua notação gráfica em diagramas mesclada com a tradicional.

É interessante observar que gradualmente cristaliza-se um período muito distinto em seu percurso, com uma predominância do impreciso, do aleatório e do indeterminado com suas distintas gradações enfatizando certos aspectos polissêmicos

de sua linguagem.

Seu espírito inventivo e dinâmico culmina em um pensamento que resulta em uma síntese de elementos e procedimentos da música ocidental com o tempo e o silêncio da música oriental.

Finalizando, gostaríamos de frisar que a trajetória do compositor consolida um pensamento estético que veio possibilitar o surgimento de novos caminhos na criação musical brasileira. Por esta razão, podemos afirmar que H. J. Koellreutter se destaca como um dos mais criativos, inovadores e polêmicos compositores da música deste final de século.

## Referências Bibliográficas

**CAMPOS**, Haroldo de. 1977. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.

**KATER**, Carlos. 1991. *Koellreutter e a Música Viva, Movimentos em Direção à Modernidade*. (Tese defendida para professor titular junto à Escola de Música da UFMG). Belo Horizonte.

**KATER**, Carlos (org.). 1997. *Catálogo de Obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 54 p.

**KOELLREUTTER**, Hans-Joachim. 1983. Comentário em anexo do disco *H. J. Koellreutter*. São Paulo: Ed. Tacape. (comentários de José Maria Neves e H. J. Koellreutter).

**ZAGONEL**, B. & la Chiamurela, S. M. (orgs.). 1987. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre: Movimento.

\_\_\_\_\_. 1990. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento. [Ed. atualizada em manuscrito do autor].

\_\_\_\_\_. 1991. “A Nova Imagem do Mundo: Estética, Estruturalismo e Planimetria” in *Revista Música* Vol. 2 N° 2. São Paulo: ECA/USP, Nov. p. 85-90.

\_\_\_\_\_. 1993. *Audio Game in Cadernos de Estudo : Análise Musical* N° 5. São Paulo: Atravez, p. 109-124.

**MENDES**, João. *Implicações Estéticas do Relativismo no Processo Composicional em Ácroron de H. J. Koellreutter*. Dissertação em mestrado, Rio de Janeiro: UNI-RIO, CLA, Julho, 1999.

## Notas

1 Este estudo é o desenvolvimento de um capítulo de dissertação em mestrado intitulada *Implicações Estéticas do Relativismo no Processo Composicional em Ácranon de H.J. Koellreutter*, defendida no Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO).

2 Segundo Koellreutter, é uma linguagem musical específica (Koellreutter, 1990: 76) e podemos diferenciá-lo de outros idiomas como por exemplo o modal, tonal, politonal, atonal, serial, etc.

3 Técnica de composição que funde, em uma mono-estrutura, o princípio serial e a ordenação particularizada dos signos musicais; ou seja, os elementos conjuntivos e disjuntivos da composição são gerados apenas em um módulo básico, segundo as relações características da unidade estrutural. (Koellreutter, 1983: 10)

4 Produto oriundo de uma técnica composicional que se opõe ao formalismo da música serial e em que o compositor aplica a teoria das probabilidades. Algumas obras como *ST4*, *Analogiques* e *Phithoprakta*, de Iannis Xenakis, utilizam este princípio como gerador de material pré-composicional.

5 Forma poética japonesa, constituída de três versos, dos quais dois são pentassílabos e um, o segundo, heptassílabo. Resumem uma impressão, um conceito, um drama, um poema. Haroldo de Campos comenta "O elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa de sua própria natureza." E prossegue: "esta dimensão visual da poesia japonesa, herdada por via de ideograma, permite-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa, e, consonância, aliás, com as propensões de espírito poético japonês." (Campos, 1977: 63/65)

6 Forma poética japonesa.

7 Comentário do próprio compositor em anexo do disco *H.J. Koellreutter*, São Paulo: 1983.

8 Koellreutter emprega este termo para designar um produto estético com a estrutura não fixada, aberta, que nunca se fecha, e a cada repetição é sempre diferente.

9 A utilização de outros meios – convencionais ou não-convencionais (como extensão das mãos) – para executar ou operar o instrumento, como por exemplo, baquetas, arcos ou outro objeto qualquer que possa servir para extrair uma sonoridade inusitada ou não de um determinado instrumento.

10 Para um maior aprofundamento desta obra, pode ser consultada a dissertação de minha autoria intitulada *Implicações Estéticas do Relativismo no Processo Composicional em Ácranon de H. J. Koellreutter*.

11 A partitura consiste em uma esfera transparente que o pianista manipula, movimentando o eixo esférico. Contém em sua superfície signos musicais que se complementam e geram estruturas (configurações), que são visualizadas através de sua transparência, ou seja, a outra extremidade da esfera complementada com o primeiro plano. Essas configurações geram uma nova superposição a cada movimentação e, conseqüentemente, novas configurações surgirão através da transformação decorrente do movimento da esfera.

12 Segundo Koellreutter, relativo a um conceito de tempo de categoria qualitativa, que se realiza fora do tempo racionalmente medido – de categoria quantitativa. (Op. cit: 12)



**A ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA**

**TEM O PRAZER DE APRESENTAR**

**O SELO ABM DIGITAL**

**Um rico  
painel**

**da música clássica brasileira**

**em gravações de**

**alta  
qualidade**



**Catálogo e vendas**

**Tel.: (21) 2205-3879/ 2205-1036**

**vendas@abmusica.org.br**

# A C A D Ê M I C O S

## CADEIRA 17

**PATRÃO: ALFREDO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY (VISCONDE DE TAUNAY)**

POR MERCEDES REIS PEQUENO

É curioso e até mesmo estranho constatar que os verbetes de enciclopédias e dicionários brasileiros referentes ao ilustre escritor e político não mencionam sua expressiva atuação no meio musical brasileiro no tempo do império, particularmente no que se refere a dois de nossos compositores: padre José Maurício Nunes Garcia e Antônio Carlos Gomes. Nem mesmo os dicionários de música se dignam incluir esse compositor bissexto; apenas alguns musicólogos a ele se referem. O conhecido episódio que despertou o interesse do Visconde de Taunay pelo padre mestre é relatado por seu filho Affonso Taunay no prefácio da obra por ele editada – *Uma Grande Glória Brasileira – José Maurício Nunes Garcia, por Alfredo E. Taunay* – e publicada em 1930, celebrando o primeiro centenário da morte do compositor. Conta ele: “Ao assistir em 1872 uma solenidade na Capela Imperial, veio-lhe a revelação do gênio do grande padre, oriunda da audição de sua música, para ele até então anônima e imediatamente arrebatadora... Nesse sentido, interpelou a um velho cantor da Capela – Bento das Mercês: ‘Por que quer o senhor saber-lhe o nome?’, retrucou-lhe o músico carrancudo e rebarbativo {grande amigo e copista das obras do compositor}. ‘Por ter gostado imenso de sua música’. ‘Pois não sabe que é do grande José Maurício Nunes Garcia?’. Negativamente abanou a cabeça o curioso inquisitor. ‘Eis aí’, fulminou-lhe o velho cantor depreciativamente. ‘E é deputado! E é deputado!’ Despertado o interesse, iniciou Taunay uma intensa campanha de divulgação e preservação da obra do padre mestre, que se estendeu até sua morte em 1899. Aliás, o interesse da família Taunay por música vinha de longa data. Em anotações datadas de 18/11/1818, o barão de Taunay, pai do visconde, comentava a audição de uma obra do padre José Maurício: ‘Ouvi hoje uma *Missá* do padre José Maurício. Pareceu-me belíssima.’ (*Jornal do Commercio*, 06/02/1898).” Já em 1880, iniciava Taunay uma série de artigos sobre a vida e a obra do compositor na *Revista Musical e de Belas Artes*, publicada no Rio de Janeiro pela casa editora de músicas Arthur Napoleão & Miguéz. Dado o grande interesse despertado, foram os artigos republicados na *Revista Brasileira* de 1895/6. Tratava-se de trabalho pioneiro, precedido apenas por um estudo escrito por Manuel de Araújo Porto Alegre – *Apostamentos sobre a Vida e a Obra do Padre José Maurício Nunes Garcia*, publicado no tomo XIX (1856) da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. E a campanha de Taunay continuava, sempre na mesma intensidade, pleiteando agora o levantamento e a publicação das obras do compositor e contando com o apoio de vários músicos brasileiros, entre eles Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, e ainda do prestigiado crítico musical do *Jornal do Commercio* – Rodrigues Barboza. Em 1897, sai publicada a primeira obra do padre mestre – o *Réquiem* – e logo no ano seguinte, a *Missá em Si bemol*, precedida de um “esboceto biográfico” por Taunay, ambas impressas, por subscrição pública, pela Casa Bevilacqua. Acompanhando o desenrolar dos acontecimentos, Taunay publicava também, no *Jornal do Commercio*, várias notícias, entre elas a resolução de Nepomuceno de aceitar transcrever o *Réquiem* (02/04/1896); o êxito alcançado com a publicação das duas partituras (16/09/1897); e a carta de agradecimento pela colaboração recebida na publicação da *Missá em Si bemol* (1898) – obra essa que chegou a ser executada na residência dos Taunay. Por ocasião da inauguração e sagração da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, foi executada a *Missá Festiva* (1826) – última obra do padre mestre. Graças ainda ao prestígio de Taunay, o *Jornal do Commercio* noticiava: “O visconde de Taunay e a sagração da Candelária”, em 09/07/1898. Além da obra anteriormente citada, escreveu Taunay *Dois Artistas Máximos – José Maurício e Carlos Gomes*, publicada em São Paulo pela Editora Melhoramentos. O relacionamento de Taunay com Carlos Gomes foi de outra natureza – de intelectual, de

político e de conselheiro amigo, como atesta a correspondência publicada, em 1910, pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* v. LXXIII. É conhecida sua atuação, a pedido do compositor, sugerindo o tema da futura ópera *Lo Schiavo*, tema esse influenciado pela conturbada época em que vivia o país com o movimento abolicionista. Convidado pela Sociedade Congresso Militar, pronunciou Taunay, em 1880, um discurso – “Homenagem a Carlos Gomes” – publicado por G. Leuzinger & Filhos. Justifica-se portanto, plenamente, a inclusão de Taunay como patrono de uma das cadeiras da Academia Brasileira de Música.

---

### **FUNDADOR: FRANCISCO CASABONA**

POR ERNANI AGUIAR

Paulistano de nascimento (16/10/1894), iniciou os estudos de música no Brasil. Transferindo-se para a Itália estudou no famoso Conservatório San Pietro a Majella em Nápoles onde diplomou-se em 1917. Destacam-se entre seus professores Alessandro Longo (famoso revisor da obra de Domenico Scarlatti), com quem estudou piano e Giovanni Barbieri, seu professor de composição. Voltando ao Brasil, foi ativíssimo como professor e diretor do Conservatório Dramático de S. Paulo onde trabalhou quase 25 anos. Foi um dos fundadores da Sociedade Sinfônica de S. Paulo, diretor da rádio Educadora Paulista, membro do Conselho de Orientação Artística do Estado de S. Paulo e destacado participante do movimento do canto orfeônico. Como compositor escreveu duas óperas, música sinfônica, camerística, instrumental e vocal. As óperas (escritas em italiano) *Godiamo la vita* e *Principessa dell'atelier* foram estreadas na Itália, respectivamente em Roma (1917) e Nápoles (1918). Escreveu três poemas sinfônicos: *Crepúsculo Sertanejo* (1916), *Nero* (1915) e *Noite de São João* (1924). Suas obras camerísticas principais são *Quarteto em Sol menor* para cordas e uma sonata para piano e violino em lá maior. No entanto, atualmente, sua obra musical está bastante esquecida. Faleceu em sua cidade natal aos 84 anos a 24 de maio de 1979.

---

### **1º SUCESSOR: YARA BERNETTE**

POR ERNANI AGUIAR



Nascida em Boston (EUA) em 14 de março de 1920, veio para o Brasil com apenas 6 meses. Estreou, com 11 anos, durante um concerto infantil no Teatro Municipal de S. Paulo, onde sete anos mais tarde estrearia profissionalmente como solista, com a Orquestra Sinfônica Municipal sob a regência de Souza Lima. Sua estréia internacional ocorreu em 1942 no Town Hall de Nova Iorque. A partir de então realiza sua movimentada e premiada carreira concertística, estendida à Europa, onde a criação musical brasileira esteve sempre presente. Entre seus momentos mais importantes como solista com orquestras estão: a apresentação em Paris, de *Bachianas Brasileiras N° 3* sob a regência do autor e no Festival Brahms durante a Semana de Gala da Filarmônica de Berlim sob a regência de Karl Böhm. Recebeu prêmios no Brasil e no exterior. Em 1972 passou a viver na Alemanha onde lecionou na Escola de Música e Arte Dramática de Hamburgo. Nesse país gravou para a Deutsche Grammophon. Foi jurada em importantes concursos internacionais de piano. Com Airton Pinto (violinista) e Antonio Lauro Del Claro (violoncelista) formou o Artístrio. Faleceu em 30 de março de 2002. (Leia artigo sobre Yara Bernette na página 20.)

# CADEIRA 18

POR ERNANI AGUIAR

---

## **PATRONO: ARTUR NAPOLEÃO**

Artur Napoleão dos Santos nasceu no Porto (Portugal) em 6 de março de 1843 e faleceu no Rio de Janeiro em 12 de maio de 1925. Menino prodígio (seu primeiro recital de piano aconteceu aos 7 anos), viajou pela Europa e também pela América, merecendo elogios de grandes personalidades musicais. O pai do famoso escritor Arthur Azevedo, David Azevedo, deu o nome Artur ao filho pois ficara impressionado com a virtuosidade do então pequeno pianista. Sua carreira não se limitou à de solista, sendo importante sua atuação como camerista, atuando em duo com dois dos maiores violinistas de todos os tempos: Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski. Depois de muitas viagens fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro em 1866. Na capital do país torna-se comerciante de instrumentos e partituras criando a famosa Casa Artur Napoleão que, no papel de editora, muito incentivou e propagou a música brasileira durante décadas. Continuou a atuar como pianista concertista e camerista, destacando-se o duo formado com o violinista cubano Joseph White. Atuando como professor, teve entre seus alunos Chiquinha Gonzaga. Seus estudos para piano baseados nos de Cramer (1771-1858) formam a parte mais importante de sua obra. Fundou também em 1883 uma Sociedade de Concertos Clássicos no Rio de Janeiro. Sua obra composicional é praticamente dedicada ao piano. (*No número 10 de "Brasiliiana" foi publicado um artigo de autoria de Ruth Serrão com informações mais extensas sobre a vida e a obra de Artur Napoleão.*)

---

## **FUNDADOR: WALTER BURLE MARX**

Nasceu em S. Paulo a 23 de julho de 1902 onde estudou piano com Luigi Chiffarelli. Transferiu-se em 1914 para o Rio de Janeiro onde foi estudar particularmente com Henrique Oswald, que o iniciou na carreira concertística. Após múltiplos estudos de piano e matérias teóricas no Brasil, na Alemanha e na Inglaterra, sem interromper as atividades de pianista, foi estudar composição com Emil von Reznicek em 1926, o qual o encaminhou a Felix Weingartner para estudar regência. Em 1930 regeu seu primeiro concerto no Brasil. Em 1931, fundou a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, conjunto que realizou dezesseis concertos, promovendo várias estréias no Brasil de importantes obras sinfônicas. A orquestra, infelizmente, teve existência curta. Em 1932, foi nomeado professor de regência do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. No mesmo ano tem início sua carreira internacional de regência, sempre prestigiando a música brasileira. Ainda na década de 30 fixou-se nos Estados Unidos. Na década seguinte, foi diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro por alguns anos. Mas, em 1949, retornou definitivamente aos Estados Unidos, dedicando-se à composição e ao magistério. Faleceu em Akron, em 1990. Em sua obra, destacam-se três sinfonias: *Primeira Sinfonia "Homenagem a Bach"* (1949), *Segunda Sinfonia "Alma Brasiliensis"* (1950) e a *Terceira Sinfonia*, sobre temas de macumba. No corrente ano, festeja-se seu centenário de nascimento.

---

## **SUCSSOR: SONIA MARIA VIEIRA**



A pianista Sonia Maria Vieira é carioca. Estudou na Escola de Música da UFRJ, onde se graduou em piano e órgão e, posteriormente, concluiu o mestrado. Tendo obtido, em 1965, o primeiro lugar no VI Concurso Nacional de Piano do Rio, ganhou uma bolsa de estudos para Alemanha, indo estudar em Leipzig. Voltando ao Brasil, tornou-se professora da Escola de Música da UFRJ, posteriormente diretora do Setor Artístico e Cultural, vice-diretora e finalmente diretora. É também pesquisadora, conferencista e revisora. Sua carreira concertística é brilhante. Atua anualmente nos Estados Unidos, desde 1988, tendo se apresentado também no México, Costa Rica e Venezuela. Na Europa já se apresentou na França, Inglaterra, Espanha, Dinamarca e Áustria. Integra, com

a pianista Maria Helena Andrade, o Duo Pianístico da UFRJ. Além de recitais em importantes salas de concerto, realiza também gravações para rádios e televisões em vários países. Sua dedicação à composição brasileira é das mais notórias, sendo responsável por numerosas primeiras audições mundiais. Compositores como Guerra-Peixe, Tacuchian, Korenchandler e Murillo Santos dedicaram-lhe obras, sendo que Guerra-Peixe também musicou sete poemas seus. Tem uma extensa discografia com cinco discos premiados. Em julho de 1998 foi a única representante da América do Sul no Congresso do International Music Council da UNESCO, realizado em Aarhus, na Dinamarca. Foi eleita para a Academia Brasileira de Música em 1993.

## CADEIRA 19 POR JOSÉ MARIA NEVES

### **PATRONO: BRÁSILIO ITIBERÊ DA CUNHA**

Compositor e diplomata, Brasília Itiberê da Cunha nasceu em Paranaguá (PR) em 1º de agosto de 1846 e faleceu em Berlim (Alemanha) em 11 de agosto de 1913. Sua iniciação ao piano foi feita em casa. Tornou-se logo pianista de renome, tendo realizado muitos concertos em seu estado natal e em São Paulo, onde freqüentou a Faculdade de Direito. Ingressou na carreira diplomática muito jovem (1870), por indicação de Pedro II, e teve postos diversos na Itália, no Peru, na Bélgica, no Paraguai e na Alemanha. Teve relações de amizade com alguns dos maiores pianistas de seu tempo, como Anton Rubinstein (para quem ele escreveu um *Estudo de Concerto*), Sgambatti e Liszt (que dizem ter tocado sua rapsódia *A Sertaneja*, editada em 1869). Foi um dos pioneiros na utilização de temas folclóricos na criação musical erudita. Obras principais : *Estudo em lá bemol*; *Étude de concert d'après K. Ph. E. Bach opus 33*; *Gavotte sur l'air célèbre de Louis XIII opus 23*; *Nuits orientales (Nocturne pour piano, La Dahabieh, Le jardin des tropiques) opus 27*; *Poème d'amour*; *Rhapsodies brésiliennes*; *Soirées à Venise (trois morceaux pour piano) opus 24*; *Sérénade*; *A Sertaneja*; *Tarantelle*.

### **FUNDADOR: BENEDITO NICOLAU DOS SANTOS**

O violoncelista Benedito Nicolau dos Santos nasceu em Curitiba (PR) em 10 de setembro de 1878 e faleceu nessa mesma cidade em 9 de julho de 1956. Sua formação musical teve início na Escola de Belas Artes do Paraná. Teve atuação como violoncelista na orquestra do maestro Francisco Rodriguez Maiquez (Companhia de Zarzuelas Maria Alonso). Organizou, nessa época, uma orquestra de salão. Veio para o Rio de Janeiro para servir na Alfândega, entre 1906 e 1907, quando fez-se aluno de Cavalier Darbilly. Promovido a primeiro escrivão de Alfândega de Paranaguá, em 1907, lá organizou e dirigiu uma pequena orquestra. Mais tarde, fixou residência definitiva em Curitiba, dedicando-se a pesquisas sobre música. Exerceu atividades como professor no Colégio Paroquial de Paranaguá, na Academia Paranaense de Comércio e na Faculdade de Ciências Econômicas. Foi um dos fundadores e organizadores do Círculo de Estudos Bandeirantes, membro da Academia Paranaense de Letras, do Centro de Letras do Paraná, do Instituto de Musicologia de Montevidéu e do Conselho de Defesa do Patrimônio do Paraná. Fundou os periódicos *O Vigilante* (mensal) e *O Cruzeiro* (semanal), o primeiro em Paranaguá e o segundo em Curitiba, tendo colaborado nas revistas simbolistas *O Sapo* e *Azul*. Obras principais: no campo da musicografia, os livros *Sonometria e Música* (Curitiba, 1931/1935), *A Pauta Sinfônica*, *A Pauta Sintética*; *Tertúlias Musicais* (1953) e *Cantigas da Infância*; na criação musical, as operetas *Vovozinha*; *Rosa Vermelha* e *Pequena Cantora*; e as peças teatrais *Erros do Coração*, *O Homem de Saias* e *Lição de Amiga*.

---

## 1º SUCESSOR: HELZA CAMEU

A compositora, pianista, professora e musicóloga Helza Cameu de Cordoville nasceu no Rio de Janeiro em 28 de março de 1903 e faleceu na mesma cidade em 1995. Iniciou os estudos de piano com Paula Ballariny, aos 7 anos de idade. Aos 16 já era aluna de Alberto Nepomuceno e, posteriormente, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, de João Nunes (piano) e Alfredo Richard (teoria). Em 1919, recebeu Medalha de Ouro nos exames finais. Ingressou no magistério, como professora auxiliar do Colégio Sacré Coeur em 1922. Um ano depois, deu seu primeiro recital de piano no Instituto Nacional de Música. Prosseguiu os estudos com Agnelo França (harmonia), Francisco Braga (contraponto e fuga), Assis Republicano e Oscar Lorenzo Fernandez (composição), Gabriel Dufriche (canto) e Newton Pádua (violoncelo). Concluiu seu curso de composição em 1936, no Conservatório Brasileiro de Música. Foi um dos primeiros alunos de canto orfeônico, sob supervisão de Villa-Lobos, tão logo foi instituído o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Dedicou-se a dar aulas particulares e promoveu cursos de divulgação da música na Associação Brasileira de Imprensa e na Associação de Artistas do Brasil. Fez parte do conselho deliberativo da seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Colaborou na divisão de antropologia do Museu Nacional, para a catalogação e análise etno-musical de música indígena, em 1950. Escreveu o livro *Introdução ao Estudo da Música Indígena*, obra premiada pelo MEC em 1977. Foi produtora, na Rádio MEC, do programa *Música e Músicos do Brasil*. Obteve o segundo prêmio no concurso do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1936, com seu *Quarteto de Cordas Opus 12* e, em 1944, ganhou o primeiro prêmio no concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira, com seu *Quadro Sinfônico*. Obras: principais: Música orquestral – *Concerto para Piano e Orquestra* (1936); *Quadro Sinfônico opus 19* (1939). Música de câmara – *Suíte N° 1* para Trio de Cordas (1935); *Suíte Opus 3 N° 2* para Quarteto de Cordas (1935); *Quarteto de Cordas Opus 12* (1937); *Seresta N° 1* para Orquestra de Câmara (1942); *Seresta N° 2* para orquestra de câmara (1942). Música instrumental – *Cantilena* para violino e piano (1928); *Peça Característica* para violino e piano (1950); *Poema* para violino e piano (1959); *Scherzetto* para violino e piano (1928); *Sonata* para violoncelo e piano (1942); *Cidade Nova* para oboé e fagote (s.d.). Música vocal – *Saudade* (1928); *Eterna Incógnita* (1928); *A Torre Morta do Ocaso* (1933); *Solidão* (1934); *Morena Côr de Canela* (1934); *Ao Mar* (1942).

---

## 2º SUCESSOR: ROBERTO DUARTE



Roberto [Ricardo] Duarte (pianista e regente) nasceu no Rio de Janeiro a 26 de dezembro de 1941. Formou-se em direito pela Universidade Federal Fluminense, em piano no Conservatório de Música de Niterói e em composição e regência na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro e estudou também no Corso Internazionale di Interpretazione Musicale di Ravello. Foi bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico e da Fundação Vitae (para revisão do *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos). É ganhador de diversos prêmios em concursos nacionais e internacionais de regência. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, do Conselho Municipal de Cultura de Niterói, do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, dos Serviços Culturais do Departamento de Difusão Cultural da Universidade Federal Fluminense. Dirigiu os Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte de Teresópolis. Foi regente do Coro da Rádio MEC. Durante quase 30 anos, foi professor de regência da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo sido igualmente regente-titular da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. Deu aulas também em outras instituições de ensino musical no Brasil e no exterior. Regeu dezenas de orquestras brasileiras e estrangeiras, tendo com elas gravado diversos programas para rádio e televisão, assim como diversos discos e CDs. Publicou os seguintes livros: *Harmonia Tradicional* (Ed. do Autor, 1964-1965); *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos* (Ed. Universidade Federal Fluminense, vol. I, 1989, e vol. II, 1994).

## PATRONO: JOÃO GOMES DE ARAÚJO

No período inicial da música vocal brasileira, devemos mencionar o nome de João Gomes de Araújo, que foi prestigiado em Milão com a presença de dom Pedro II em espetáculo de sua ópera *Carmosina*. Ele nasceu em São Paulo em 1846 e foi um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde faleceu em 1943, quase centenário. Escreveu, além de quatro óperas e seis sinfonias, diversos romances para canto e piano. Conhecemos pouco de sua obra vocal, que contém trabalhos com textos de poetas italianos, portugueses e brasileiros. Sua filha Estefânia, na biografia do músico paulista (São Paulo, 1946), cita duas modinhas *Cismar* e *Salve, Estrela Solitária*. João Gomes de Araújo escreveu nada menos de 60 canções, dentre as quais uma versão bem cuidada de *As Pombas*, de Raimundo Correia, e uma *Serenata*, com letra de Menotti del Picchia. Muitas de suas canções foram publicadas, mas, talvez por se acharem há muito esgotadas, ninguém mais as canta. Salvo a ópera *Maria Petrovna*, encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1946, raramente ouvimos seus trabalhos. João Gomes de Araújo era um compositor inspirado, de melódica fluente, consciente dos problemas vocais, mas de orientação estética nitidamente passadista. Não tivesse ele sido aluno de Francisco Manuel e companheiro de lutas de Carlos Gomes. Seja como for, é um precursor que mereceria ser mais ouvido fora do seu estado natal.

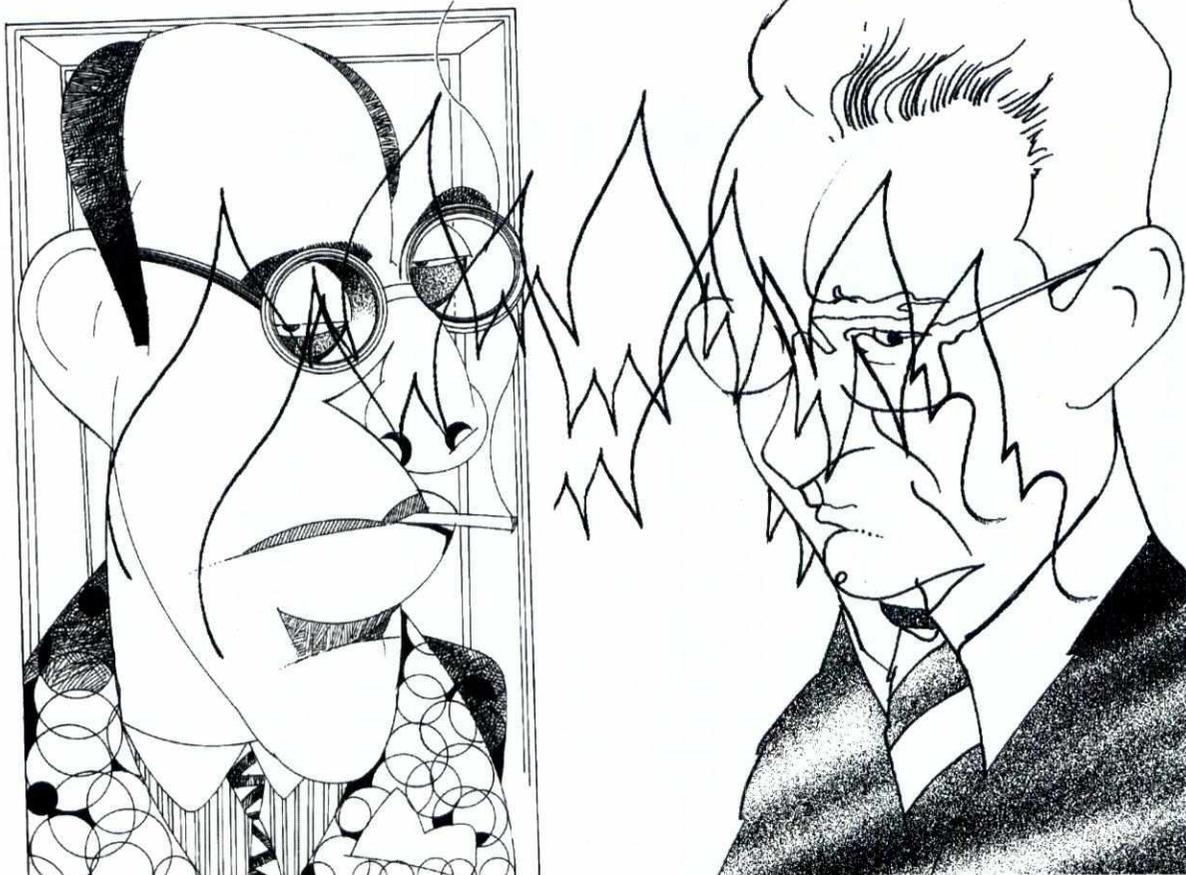
## FUNDADOR: JOÃO CALDEIRA FILHO

Nascido em Piracicaba (SP) em 1900, Caldeira Filho foi o maior crítico musical do jornal *O Estado de São Paulo*, onde escreveu por mais de 40 anos, a partir de 1935. Era pianista, aluno de Mário de Andrade e de Savino de Benedictis. Aperfeiçoou-se em Paris com grandes mestres como Isidor Phillip, Marguérite Long e Wanda Landowska. Em 1931 começou a ensinar história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música. Salientamos entre suas obras publicadas *Noções de História da Música* (São Paulo, 1942), *Os Compositores* (São Paulo, 1961), *São Paulo – Espírito, Povo e Instituições* (São Paulo, 1968), *Apreciação Musical* (São Paulo, 1971), etc. Caldeira Filho escrevia com grande erudição e competência e era uma figura estimada e respeitada pelo meio musical paulistano, onde exerceu notável influência. Foi um dos maiores críticos musicais que o Brasil já produziu.

## SUCCESSOR: SÉRGIO VASCONCELOS CORRÊA



Sérgio Vasconcelos Corrêa, nascido em São Paulo, em 1934, veio da escola de Guarnieri, mas não seguiu o seu exemplo de escrever muitas canções. Bom pianista, estudou também com Martin Braunwieser e Eleazar de Carvalho, e aperfeiçoou-se na Europa com Blech e Swarowski. Foi crítico musical da *Folha da Tarde* e, em 1974, recebeu o prêmio de melhor compositor erudito do ano, o Prêmio Governador do Estado, além de um prêmio da APCA. Entre suas obras ressaltamos a conhecida *Suíte Piratininga* (1962) para orquestra, um concertino para trompete e orquestra (1967), um importante concerto para piano e orquestra (1981), a ópera ainda inacabada *Retábulo de Santa Joana Carolina*, a ópera infantil *Tibiquera*, baseada em um livro de Érico Veríssimo, música de câmara, peças para piano, canções, etc. Realizou valiosa atividade educativa em Campinas e São Paulo e pesquisou a música primitiva dos indígenas brasileiros. É membro titular da Academia Brasileira de Música desde 1988. Trilhou por bastante tempo o estilo nacionalista, mas não se privou de fazer experiências no politonalismo e atonalismo. Seu estilo de composição evoluiu no sentido de uma maior simplicidade harmônica/polifônica. Está dando os últimos retoques em sua *1ª Sinfonia*. Caminha ao sabor da sua intuição e evita clichês. Em 1994 fundou a Academia Paulista de Música, que presidiu.



## *Quando Mário salvou Guarnieri do fogo*

BELKISS CARNEIRO DE MENDONÇA

**C**om o falecimento do maestro e compositor Camargo Guarnieri, ocorrido em 1993, o acervo por ele deixado passou a constituir-se em fonte de cuidados e preocupações da viúva Vera Silva Camargo Guarnieri. Em seu estúdio encontravam-se, além de milhares de livros, registros fonográficos únicos (portanto insubstituíveis) de apresentações mundiais de obras suas, algumas sob a regência de maestros famosos e outras interpretadas por solistas de renome. Pastas recheadas de fotos históricas e programas de concertos alinhavam-se entre as que continham sua rica e importante correspondência, composta por mais de cinco mil cartas. Gavetas guardavam as condecorações e diplomas honoríficos a ele outorgados e o mais valioso de tudo: os manuscritos de toda a sua gigantesca obra, grande parte inédita, depositados num arquivo de madeira.

Em tamanhos diversos – conforme a destinação (se para grande orquestra, música de câmara ou solos) – viam-se papéis pautados com a caligrafia musical miúda e clara característica do compositor. Nos sinais e símbolos ali dispostos, encerravam-se o

talento de um predestinado e a dedicação incontestada de toda uma vida. A guarda de tal patrimônio era, realmente, um encargo de apreensões constantes.

Vera Sílvia, finalmente, tomando conhecimento da existência do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP e sabendo já ali se encontrar abrigado o acervo de Mário de Andrade, decidiu-se pela doação ao Instituto de todo o precioso legado de Camargo Guarnieri. Concluiu ser a solução que melhor se ajustava à preservação de tantos valores culturais, que se encontravam sob sua responsabilidade.

Uma cuidadosa retirada dos objetos estava sendo planejada, quando, em certo dia, pessoas do prédio vizinho viram labaredas projetando-se através da janela do estúdio. Alertaram o zelador que, imediatamente, acionou o Corpo de Bombeiros. Uma equipe chegou em poucos minutos, arrombando a porta do recinto onde o fogo já consumia uma das estantes de livros. Iniciara-se no aparelho do fax, após o retorno da eletricidade do edifício, que estivera desligada por breve período.

O surpreendente é que o chefe da equipe,

tenente Ewaldo Barbosa Rangel, ao penetrar no modesto ambiente, notou em lugar de destaque o retrato de Mário de Andrade. Reconhecendo-o, imaginou que, se assim se encontrava tão em evidência, deveria ser importante a preservação daquele espaço. E, inspirado, deu ordem a seus subordinados para que não utilizassem a água para debelar o incêndio no local.

Com essa medida, salvou os autógrafos de Camargo Guarnieri, que certamente, não resistiriam à umidade.

Uma semana musical foi programada pela USP para comemorar o recebimento do acervo, tendo sido os bombeiros convidados para a solenidade de abertura. O reitor homenageou o chefe da equipe agradecendo-lhe o cuidado demonstrado e, numa página inteira do jornal da USP, sob o título "Bombeiros salvam obra de Camargo Guarnieri", foi expressa toda a gratidão dos estudiosos pela providencial dedicação. E muitos devem ter pensado: não teria Mário de Andrade, que sempre protegeu e orientou o jovem Guarnieri, concorrido para a defesa de tão importante produção artística?

Indo a São Paulo, manifestei vontade de visitar o IEB. Era minha intenção conhecer os cuidados básicos dispensados ao rico manancial artístico que a família do compositor doara. E Vera Sílvia Camargo Guarnieri realizou-me o desejo apresentando-me à dra. Flávia Camargo Toni, responsável pelos acervos de música. Com seu assessor Antônio Ribeiro (último dos alunos de composição de Camargo Guarnieri), dra. Flávia, com sua erudição e simpatia, fez-me percorrer todo o centro de pesquisa e documentação. Planejado em 1962 pelo dr. Sérgio Buarque de Holanda, que foi também seu primeiro diretor, cumpre o Instituto a importante tarefa de unir os pesquisadores de diferentes áreas (alguns com pesquisas de longa duração), colocando ao mesmo tempo à disposição dos estudiosos as fontes primárias necessárias ao conhecimento da história e da cultura de nosso país.

Informaram-me que, à época da organização do IEB, a USP adquiriu duas brasileiras: uma do historiador Yan de Almeida Prado, composta de dez mil volumes, contendo obras raras da época colonial e álbuns de viajantes, sendo a outra do historiador Alberto Lamego, com manuscritos também do Brasil

Colônia, constando dessa coleção o livro *A Crônica de Nuremberg*, de 1493.

Pude ver de perto os originais do *Recitativo e Aria* de compositor anônimo da Bahia, dedicados a José Mascarenhas, em 1759, identificados e restaurados pelo musicólogo Regis Duprat, assim como o manuscrito integral da ópera *A Noite no Castelo* de Carlos Gomes, arrematado em leilão pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e doado ao IEB, que o mantém em perfeito estado de conservação. Os acervos dos escritores Graciliano Ramos, Guimarães

Rosa, da artista plástica Anita Malfati lá estão, entre muitos outros. O de Mário de Andrade, contendo uma biblioteca de 17 mil volumes, arquivo pessoal com cerca de 30 mil documentos e um conjunto de mais de mil objetos de arte, ocupa, para sua preservação, a atenção de vários técnicos especializados, arquivistas, museólogos e bibliotecários.

Inteirei-me das providências já tomadas em relação à coleção de Camargo Guarnieri. Só o reparo do manuscrito de um de seus concertos, com durex unindo as páginas, ocupou o mês inteiro de um paciente

restaurador. Primeiramente, retirou com espátula quente a fita adesiva, aplicando, a seguir, uma substância com formol e, depois, talco neutro para absorver a água e o amoníaco. Algumas partituras a nanquim, que eram guardadas enroladas, foram divididas e colocadas em caixas especiais, de papel neutro, em arquivos de segurança contra roubo e incêndio. As fitas, fotografias e discos já se encontravam em sala de temperatura muito baixa, aguardando reprodução e microfilmagem e a correspondência estava sendo pacientemente catalogada.

A posição da mesa de trabalho, dos quadros e do piano lembram seu estúdio, local onde nasceram tantas obras magistrais. Saí do IEB com a agradável sensação de perenidade da criação artística de um extraordinário compositor agraciado com o Prêmio Gabriela Mistral, oferecido pela OEA, em Washington, como o "Maior Músico das três Américas".

*O acervo de  
Camargo Guarnieri  
escapou das  
chamas e foi para o  
IEB graças a um  
retrato de Mário  
de Andrade*

# Heitor Alimonda

## TALENTO MULTIFACETADO

**H**á poucos anos realizou-se na Escola de Música da UFRJ um ciclo de sonatas para piano de Beethoven, interpretadas por professores e alunos daquela instituição. A mais difícil de todas, a *Op. 106* (Hammerklavier), foi confiada a Heitor Alimonda. Curiosa em ouvi-lo nessa obra monumental, fui assistir à apresentação: à maturidade da interpretação acrescentava-se o fulgor da juventude, intacto, pleno, emocionante! Heitor, próximo dos 80 anos, demonstrava uma energia mágica vinda de enorme paixão pela música, que ele serviu através de seus múltiplos talentos. Pianista, cravista, compositor, professor e musicólogo, suas potencialidades fundiam-se umas às outras, numa orgânica integração.

Nascido em Araraquara (SP) em 8/12/1922, Alimonda teve no seio da família o melhor estímulo para o desabrochar de sua musicalidade. Sua mãe orientou os primeiros passos ao piano, assim como às suas irmãs Ada e Lydia, encaminhando-se Altéia, a terceira irmã, para o violino. Do pai escultor, Paulo, são as estátuas no frontispício da Igreja Matriz de Araraquara, tombadas pelo Patrimônio Histórico.

Sentindo a necessidade de uma orientação mais segura para os jovens artistas, a família transferiu-se para São Paulo em 1930, onde Heitor tornou-se aluno de Agostino Cantù no Conservatório Dramático e Musical até a sua formatura. Em 1941 veio para o Rio de Janeiro onde fixou residência. Nessa época percorreu quase todo o Brasil apresentando-se em duo com a irmã Altéia.

Em 1945, concluído o curso de alta interpretação e virtuosidade de Magdalena Tagliaferro, embarcou para os Estados Unidos onde, ouvido por Olga Sameroff Stokovski, obteve bolsa no Conservatório de Filadélfia. Estudou composição com Vittorio Giannini em Nova York, cidade em que fez sua estréia em 1947 no Town Hall com grande sucesso. A partir de então, passou a dividir suas atividades entre o Brasil e o exterior. Por diversas vezes, teve a oportunidade de se fixar fora de seu país, mas sentia-se fortemente enraizado em sua terra natal. Os programas que apresentou em suas turnês pela Europa e pelas Américas sempre incluíram parte significativa de música brasileira.

Convidado pelo Conselho Britânico, realizou cursos altamente especializados na Royal Academy of Music, de Londres, obtendo o título de professor, pela primeira vez

concedido por essa instituição a um brasileiro. Pelo êxito de suas pesquisas e realizações, recebeu em 1960 a Medalha Harriet Cohen de Musicologia. Foi distinguido com a cidadania honorária do Rio de Janeiro e de New Orleans, Brazil (Indiana/EUA) e Dallas.

Na área da composição, sua obra compreende peças para piano, canto, orquestra e música de câmara. Seu *Trio para violino, violoncelo e piano*, de 1960, recebeu Menção Honrosa no concurso Música e Músicos do Brasil, instituído pela Rádio MEC.

Alimonda publicou várias obras didáticas, entre as quais *O Estudo do Piano*, em dez volumes, método para o ensino progressivo do instrumento. Foram seus alunos, dentre muitos outros, Aleida Schweitzer, André Carrara, Sérgio Tavares, Fanny Lovenkron, Míriam Grossman, Homero Capatti, Nadja Bredas e Guilherme Quentais.

Sua energia intelectual fê-lo participar criativamente de várias iniciativas culturais: foi membro fundador do Grupo Música Viva dirigido por H. J. Koellreutter, e dos conjuntos Ars Barroca e Sexteto do Rio, nos quais atuou respectivamente como cravista e como pianista, tendo recebido, com o Sexteto, a medalha Villa-Lobos. Foi vice-diretor e professor catedrático da Escola de Música da UFRJ, diretor e professor dos Seminários de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, professor do Conservatório Brasileiro de Música, vice-presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, membro da Comissão de Música do Conselho Federal de Cultura. Em 1994, foi nomeado professor emérito da UNI-RIO.

Gravou obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Frutuoso Viana, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e, principalmente, do admirador e amigo Claudio Santoro, que lhe dedicou seu primeiro concerto para piano e orquestra e sua terceira sonata para piano.

Heitor nos deixou em 20 de abril deste ano. Sua última apresentação pública, em 5/7/2001, foi como solista da Orquestra Petrobras Pró-Música, sob a regência de Roberto Duarte, no auditório Leopoldo Miguez, da EM/UFRJ. Seu toque e sua figura pairavam acima de quaisquer limitações. A paixão não tem idade.

LAIS DE SOUZA BRASIL



# Iberê Gomes Grosso

## MESTRE DO VIOLONCELO

**I**berê Gomes Grosso (12/6/1905, Campinas/SP; 7/2/1983, Rio de Janeiro/RJ) teve, no ambiente familiar, todo apoio para desenvolver seu talento musical: sua mãe, sobrinha de Carlos Gomes, era pianista e o iniciou no estudo de seu instrumento, enquanto seu tio, o violoncelista Alfredo Gomes, o conduzia para o violoncelo.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, Iberê prosseguiu nos estudos dos dois instrumentos até ingressar no Instituto Nacional de Música, atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e optar pelo violoncelo. Diplomando-se com medalha de ouro em 1924, dois anos mais tarde conquistou em concurso daquela Escola o prêmio que lhe permitiu viajar para a Europa. Lá, estudou na École Normale de Paris com Diran Alexanian e Pablo Casals.

Depois dos estudos e de vários recitais em palcos europeus, retornou ao Brasil. Aqui, sua primeira atividade no campo do magistério deu-se em 1942 no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico onde, a convite de Villa-Lobos, seu grande admirador, lecionou ritmo e praticou regência coral. Mas foi na EM/UFRJ que Iberê sedimentou sua missionária jornada como professor, tendo sido docente livre em 1950 e catedrático a partir de 1957.

Paralelamente ao magistério, repartiu generosamente sua musicalidade como intérprete, tendo atuado como *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira e camerista em duos, trios e quartetos. Em duos, seus parceiros mais constantes foram sua irmã, a pianista Ilara Gomes Grosso, Radamés Gnattali e Alceo Bocchino em encontros magistrais.

Com Vieira Brandão, gravou antológica versão da *Sonata para violoncelo e piano* (há pouco remasterizada em CD) e outras obras desse autor.

Iberê integrou os trios da Rádio MEC e da Pró-Arte e os quartetos

Borgerth e da Guanabara. Com o Quarteto Borgerth recebeu as medalhas Roquette-Pinto e Carlos Gomes e estreou obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernández e Radamés Gnattali, dedicadas àquele conjunto por esses compositores. No Quarteto da Guanabara, as primeiras audições incluíram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Radamés Gnattali e Bruno Kieffer e os títulos outorgados foram o prêmio da Crítica de São Paulo como melhor conjunto de câmara do país e a Medalha Carlos Gomes.

A Academia Brasileira de Música o recebeu na antiga categoria de membros-intérpretes.

Sua vocação para o ensino fez desabrochar talentos como os de Márcio Mallard, Cláudio Jaffé, Márcio Carneiro, Watson Clis, Santiago Sabino, Alceu de Almeida Reis, Antônio Guerra Vicente, Mirna Herzog. De todos exigia a mesma dedicação que ele devotava à causa da música brasileira: "Se os brasileiros não a divulgarem, quem o fará?" Sua honestidade musical marcou indelevelmente seus alunos para a observância escrupulosa e minudente das nuances do texto, guardadas as peculiaridades estilísticas de cada compositor.

A generosidade de seu caráter o fazia participar dos problemas vividos por aqueles que vinham de outros estados para estudar com ele e que recebiam também apoio pessoal.

Morador da Av. Atlântica, em Copacabana, Iberê encontrou lá seu *habitat* natural, em comunhão com o despojamento descontraído dos freqüentadores da orla marítima. Era comum receber os discípulos mais próximos descalço e em bermudas para um bate-papo ou um chopinho pelas redondezas. Sua simplicidade se amalgamava perfeitamente com a solenidade dos palcos onde, trajando casaca, vivia intensamente o prazer da música com a humildade e a grandeza dos grandes intérpretes. Ele se sentia feliz por amar seu trabalho.

*LAIS DE SOUZA BRASIL*



# Brasilianas

## Crítica italiana exalta brasileiros

A revista italiana *Il Fronimo* trouxe em sua edição de abril duas boas resenhas de CDs de músicos brasileiros. Sobre o *Concerto para dois violões*, de Edino Krieger (incluído no disco *Three Double Concertos*, com os irmãos Assad e a Orquestra de Cordoba sob regência de Leo Brouwer, selo GHA), escreveu o crítico Francesco Biraghi: "... De bem maior pregnância expressiva é, contudo, a abertura do esplêndido concerto duplo para dois violões de Edino Krieger, venturoso compositor brasileiro que transitou por experiências de vanguarda para após retornar a um tipo de escrita pós-stravinskiana, cujo melhor exemplo é o início da *Toccata* que abre o concerto. S. e O. Assad não temem desafios em absoluto e é com *drive* e autoridade que afirmam seu virtuosismo através das páginas mais densas e rápidas da partitura, para abandonar-se, por outro lado, aos delicados arabescos do segundo movimento, que se juntam a um senso de efervescente instabilidade harmônica devido ao uso abundante do intervalo de sétima menor. *Volatas* é o título do terceiro movimento, que já é todo um programa: ouvir para crer!" O CD não está a venda no Brasil, podendo ser adquirido diretamente com a gravadora na Bélgica pelo e-mail [info@gha.be](mailto:info@gha.be).



Já o violonista Fábio Shiro Monteiro, há 20 anos radicado na Alemanha, também recebeu elogios rasgados do crítico Biraghi pelo disco *Recital Brasileiro*, só de repertório nacional: "Mais ambiciosa, pelo menos no aspecto formal, é a fremente *Sonata* de José Antônio Resende de Almeida Prado ... um trabalho brilhante e poético, mas sem invadir terrenos místicos... De Almeida Prado (ouvimos também) um *Poesilúdio* que mistura a inspiração de um texto poético (Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa) com a delicada atmosfera de um *Prelúdio* (...) Então, chegamos à notabilíssima *Sonata* de Guerra-Peixe, de 1969,... provavelmente a primeira sonata (para violão) composta por um autor brasileiro: esta se apresenta com todos os requisitos para ser considerada um trabalho de absoluto valor: (...) Deixei propositalmente para o fim a faixa deste CD de que mais gosto... A peça (*Appassionata*, de Ronaldo Miranda) é, na minha opinião, uma das obras mais belas e envolventes que escutei nos últimos anos (gosto não se discute, naturalmente). Dizem que a veia compositora para violão de Miranda parou por aqui, o que seria um verdadeiro infortúnio, porque o compositor parece ter compreendido perfeitamente os recursos do instrumento, e urge 'convencê-lo' a escrever outras páginas que, certamente, seriam de excelente nível qualitativo (...) mas para concluir meu relato faltam ainda algumas palavras sobre o intérprete... Na realidade, o *pathos* expressivo e a idéia interpretativa sempre... "appassionata" de (Fábio Shiro) Monteiro são, afinal, vencedores, e o produto faz-se apreciar muitíssimo, seja do lado da concepção quanto da interpretação."

## Séries da ABM prosseguem no Rio de Janeiro

Já uma tradição no circuito musical carioca, acontecem mensalmente as séries *Brasiliiana* e *Trajetórias*, promovidas pela Academia Brasileira de Música. A *Brasiliiana* acontece sempre no auditório da Casa de Rui Barbosa. A programação 2002 abriu com a Camerata de Violões do Conservatório Brasileiro de Música (26/03), seguiu com o piano gaúcho de Olinda Alessandrini (30/04) e os cantores Josira Salles e Luciano Botelho, vencedores do Concurso Amália Conde (28/05). Até o final do ano, apresentam-se o Duo Luis Areias e Lais de Souza Brasil (25/06); Maria Helena Andrade, Sonia Maria Vieira e quarteto de cordas prestam homenagem ao centenário de morte de Leopoldo Miguez e aos 150 anos de nascimento de Henrique Oswald (30/07); Ingrid Barancoski e Stella Caldi (27/08); Studio Coral (24/09); José Stanek e Aleida Schweitzer (29/10) e o trio Joaquim Abreu, Paulo Passos e Sara Cohen (26/11). Os encontros da série *Trajetórias* ocorrem na própria sede da Academia e já apresentou este ano palestras de Osvaldo Lacerda e José Maria Neves. Os próximos convidados são Jorge Antunes (04/06), Turíbio Santos (02/07), Vasco Mariz (06/08), Fany Souter (03/09) e Roberto Duarte (05/11).

## Banco de Partituras tem catálogo geral atualizado



A Academia Brasileira de Música lançou o catálogo geral 2002 do Banco de Partituras de Música Brasileira, que já conta com 115 obras. O catálogo disponibiliza títulos e demais informações pertinentes às obras editadas pela Academia ou incorporadas ao Banco, além de fotos e biografias dos compositores. A edição bilíngue tem 194 páginas. O Banco de Partituras de Música Brasileira é um projeto iniciado em 1999 e desde então tem patrocínio do Ministério da Cultura através da Secretaria de Música e Artes Cênicas. Ele funciona através do sistema de aluguel das partituras e seus respectivos materiais de orquestra. Informações adicionais e pedidos devem ser feitos pelos telefones (21) 2205-3879 e 2205-1036 ou pelo email [abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br).

### Gilberto Mendes ganha documentário em DVD

Os 80 anos de Gilberto Mendes podem ser celebrados com um documentário em DVD, dirigido por seu filho Carlos. Inscrito no Ministério da Cultura, o filme ainda está em fase de captação de recursos. Com carreira profissional na área de publicidade, Carlos Mendes pretende levar ao conhecimento do grande público a produção do fundador do Festival de Música Nova de Santos no ano em que comemora oito décadas de vida. O filme *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes* promete registrar gravações de obras fundamentais da carreira do compositor como *Beba Coca-Cola* e *Santos Football Music*.

### CDMC conectado com European Music Navigator

O Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp é uma das instituições conectadas ao European Music Navigator, banco de dados na Internet desenvolvido pela International Association of Music Information, entidade que reúne centros de informação de 36 países. "O produto do nosso trabalho nos últimos dez anos encontra-se agora disponibilizado no EMN, uma ferramenta com qualidade de informação, altamente eficiente e de abrangência mundial", comemora José Augusto Mannis, coordenador do CDMC. O protótipo do EMN está em [www.europeanmusicnavigator.org](http://www.europeanmusicnavigator.org).

## Brasil comemora efemérides musicais

O ano de 2002 traz diversas comemorações e celebrações para o Brasil musical. Entre os aniversariantes ilustres, estão Aloisio de Alencar Pinto (que completa 90 anos), Gilberto Mendes (80 anos) Frederico Richter, Gilberto Tinetti, Raul do



Turibio Santos

Valle e Cecília Conde (70 anos), Jorge Antunes (60 anos), Amaral Vieira e Elisa Fukuda (50 anos) e Flo Menezes (40 anos). As celebrações incluem os 80 anos da Semana Arte Moderna, os 50 anos da Escola de Música Villa-Lobos (RJ), os 40 anos do Festival

Villa-Lobos, os 40 anos de carreira do Quinteto Villa-Lobos e de Turibio Santos e os 25 anos da Rádio Cultura de São Paulo. Este ano também marca os 150 anos de nascimento de Henrique Oswald, os 110 anos de morte de Alexandre Levy, os centenários de nascimento de Bidu Sayão e Walter Burle Marx, centenário de falecimento de Leopoldo Miguez, os 90 anos de nascimento de Eleazar de Carvalho e os 20 anos de morte de Jacques Klein.



Jacques Klein

## Juiz de Fora, Londrina e Natal sediam eventos de música

**13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA** – Acontece em Juiz de Fora de 13 a 28 de julho. Oferece 56 cursos e oficinas de instrumentos tradicionais e de época. Programação inclui concertos em teatros e igrejas, concertos diários, palestras, lançamento de livro e uma programação paralela de arte e cultura em Juiz de Fora e cidades históricas de Minas. Nos dias 19, 20 e 21 será realizado o 5º Encontro de Musicologia Histórica, coordenado por Paulo Castagna. O tema deste ano é “Musicologia Histórica Brasileira: Integração e Sistematização”.

**22º FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA** – Realiza-se entre 6 e 20 de julho, sob direção artística de Norton Morozowicz. Além de oficinas, palestras e cursos, o festival de Londrina (PR) organiza ainda o

VIII Simpósio Paranaense de Educação Musical e o V Encontro Regional-sul da Associação Brasileira de Educação Musical. O site [www.fml.com.br](http://www.fml.com.br) traz informações detalhadas.

### 11º ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Está programado para o mês de outubro em Natal, na Escola de Música da UFRN (a universidade está implementando o curso de graduação em música na modalidade literatura). O tema deste ano é “Pesquisa e Formação em Educação Musical”. A data limite para submissão de trabalhos é 27 de junho. Haverá conferências, fóruns de debates, comunicações de pesquisa, relatos de experiência, grupos de trabalho, cursos e apresentações musicais. Outros dados estão disponíveis em <http://www.ufu.br/abem>



## Devos e Odette comemoram 50 anos de Brasil

Os franceses Odette Ernest Dias (flauta) e Noel Devos (fagote) comemoram 50 anos de residência no Brasil. Ambos vieram para o Rio de Janeiro em 1952, a convite de Eleazar de Carvalho, então dirigente da Orquestra Sinfônica Brasileira, e estabeleceram-se no país. A igreja da Candelária, no Rio, programou um recital comemorativo para o dia 5 de junho.

## Curtas

O Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia organiza nos meses de junho e julho um concurso nacional de composição de obras até oito minutos de duração. O certame leva o nome de compositor Lindemberg Cardoso. \* O centenário Theatro da Paz, em Belém (PA), foi reaberto em abril com um festival de ópera após período de restauro e reforma que custou seis milhões de reais ao governo do Pará. \* O maestro Alceo Bocchino dá nome ao centro de pesquisa e documentação da Escola de Música Villa-Lobos. \* Harry Crowl é o novo presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. \* O Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro encomendou um oratório de Páscoa aos

compositores Ernani Aguiar, Edmundo Villani-Cortes e João Guilherme Ripper. \* O Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro possui um novo centro de referência de música brasileira, incluindo doze mil gravações do acervo Humberto Fanceschi e parte da coleção José Ramos Tinhorão. \* O XIX Concurso Nacional Cidade de Araçatuba acontece entre os dias 30 de maio e 2 de junho. \* Quinteto Villa-Lobos comemora 40 anos de atividades com *tournee* nacional no projeto *Sonora Brasil*, do SESC. \* A edição 2002 do guia *VivaMúsical!*, o anuário brasileiro da música clássica, foi lançada com tiragem de seis mil exemplares e teve distribuição nacional e internacional.

## Cleofe Person de Mattos, regente e musicóloga

Faleceu no último dia 2 de maio Cleofe Person de Mattos, ocupante da cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é José Maurício Nunes Garcia. A insigne regente coral e musicóloga notabilizou-se em sua longa carreira por fundar e dirigir durante 50 anos a Associação de Canto Coral (ACC) do Rio de Janeiro, instituição de grande destaque no meio coral brasileiro. Suas pesquisas em torno da obra e da biografia de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) representam um marco na musicologia brasileira, gerando duas obras fundamentais: o *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* (MEC, 1970) e a biografia do compositor (Biblioteca Nacional, 1994). Com o Coro da ACC, foi pioneira na divulgação da música brasileira do passado, com destaque, mais uma vez, para seus concertos e gravações com obras de José Maurício. Sejam mencionadas, ainda, suas edições de obras do compositor carioca publicadas pela Funarte nas décadas de 70 e 80.

Todas essas realizações representam o legado de Cleofe Person de Mattos. Mas, o que acontecerá com esse legado? Quais os sinais de que os caminhos abertos e pavimentados por ela continuarão a ser trilhados?

A Associação de Canto Coral, com 60 anos, é uma instituição que continua em plena atividade, apesar da grande recessão econômica e artística do Rio de Janeiro nos últimos anos. O Coro vem participando de vários concertos, entre os quais podemos destacar a realização da *Missa de Santa Cecília*, de José Maurício, em 1996, a missa dos cem anos de inauguração da igreja da Candelária, em 1998 (com obras de José Maurício) e a *tournee* pelos países do Mercosul, em 2000, apresentando obras de autores brasileiros. Em 2001 foi agraciada com o prêmio Estácio de Sá, do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

A pesquisa em torno da obra de José Maurício continua viva, com vários trabalhos recentes, tais como minha dissertação de mestrado na UNI-RIO, em torno do *Ofício de Defuntos a 8 Vozes* (1995); a tese de doutorado de Marcelo Bussiki na Universidade de Houston, enfocando a *Missa e o Credo Abreviado de 1813* (1998); a dissertação de mestrado de Cláudio Antonio Esteves, na UNICAMP, discutindo a obra vocal *a cappella* (2000); minha tese de doutorado tratando de



critérios para edições das obras de José Maurício (2000) e a tese de doutorado de Jetro de Oliveira, na Universidade de Illinois, abordando as *Missas de Réquiem* (2002). Além disso, as pesquisas em arquivos novos ou já conhecidos vêm revelando novos manuscritos de obras mauricianas. Finalmente, a reorganização do setor de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ, maior coleção de obras de José Maurício, vem tornando mais fácil o acesso a suas obras. Só falta, agora, o acesso aos manuscritos do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

O setor de gravações de obras de José Maurício teve um grande crescimento nos últimos anos, tanto no Brasil como no exterior. Conjuntos, tais como o Coro e Orquestra do Festival Internacional de Juiz de Fora (1996, 2000), Coro de Câmara Pró-Arte (1994, 1998, 2001), Ensemble Turicum (1995, 1999), América Antiga (1998), Calíope (1998), Vox Brasiliensis (1999), Coral Porto Alegre (1999), Camerata Novo Horizonte (1998) e Coral de Câmara São Paulo/ Orquestra Engenho Barroco (2001), entre outros, vêm fazendo fascinantes e diversas releituras da obra de José Maurício. Consideremos, ainda, as várias remasterizações de gravações antigas da própria ACC.

Várias edições recentes de obras de José Maurício ajudam a contribuir para uma disponibilização ainda maior desse imenso repertório: *Método de Piano-forte* (Marcelo Fagerlande, 1995; Giulio Draghi, 2000), motetos diversos *a cappella* (David Junker, 1998), *Ofício dos Defuntos a 8 Vozes*, *Missa de São Pedro de Alcântara*, *Domine tu mihi lavas pedes*, *Christus factus est*, *Popule Meus*, *Moteto de São João Baptista*, *Missa em Mi bemol* (Carlos Alberto Figueiredo, datas diversas), *Missa e Credo Abreviado* (Marcelo Bussiki, 1998), *Ego sum panis vitae*, *Joannes Baptista*, *Præcursor Domine*, *Tamquam aurum* e *Missa Breve em Dó maior* (Ernani Aguiar, datas diversas).

Mencionar, finalmente, todos os concertos que vêm sendo realizados no Brasil e no exterior alongaria estas linhas por demais. Temos a certeza, assim, de que o legado de Cleofe Person de Mattos está assegurado e que as gerações futuras continuarão a se beneficiar dos resultados de suas realizações.

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

## LANÇAMENTOS • LIVROS

**HEITOR VILLA-LOBOS, A LIFE** –  
por David Appleby. Editado pela Scarecrow Press Inc., de  
Lanham, Maryland, e Londres, em 2002.

David Appleby é um *scholar* norte-americano, nascido e educado no Brasil, ilustre membro correspondente da Academia Brasileira de Música, agora aposentado e residente em Fort Worth, Texas. O autor é um antigo e constante estudioso da obra de Villa-Lobos, entusiasta da música erudita brasileira, homenageado pelo governo brasileiro, em 1988, com a medalha comemorativa do centenário do compositor carioca.

David obteve o seu *master of arts* pela Universidade Metodista de Dallas, Texas, e recebeu seu PhD em música pela Universidade de Indiana. Ele é autor dos livros *Music of Brazil* (University of Texas Press) e *Villa-Lobos, a Biography* (Greenwood Press), além de diversos estudos sobre o compositor das *Bachianas Brasileiras* e também sobre Ernesto Nazareth.

A presente obra de David Appleby, talvez a mais amadurecida, não é uma reedição atualizada, e sim um livro novo. O autor adotou um critério realista na apresentação de seu trabalho, dando ênfase à vida aventurosa do mestre e entremeando

oportunamente comentários sobre as principais obras, com excelente visão analítica dos aspectos técnicos e estéticos. O livro foi redigido em estilo literário muito fluente e agradável, que certamente deve estar criando maior interesse de seus leitores pelo tema... A obra tem cerca de 200 páginas, capa dura, contém numerosas ilustrações e uma bibliografia seleta.

*Heitor Villa-Lobos, a Life* consta de sete longos capítulos, com diversos subtítulos, intitulados: Juventude e mocidade, Lançando a sua carreira, O Educador, Os Estados Unidos, A luta contra o tempo e, finalmente, O legado. Curiosamente, o estado do Texas produziu os dois melhores livros dedicados à personalidade e à complexa obra de Villa-Lobos já publicados em inglês: *The Search of the Brazilian Soul*, de Gérard Béhague, primeiro prêmio no concurso de monografias promovido pela Divisão de Música da OEA em 1989 (publicado pela Universidade do Texas em Austin), e agora este novo livro de David Appleby. O trabalho que temos em mãos constitui uma excelente introdução para o público norte-americano estudar a música de Villa-Lobos e, ao mesmo tempo, valiosa contribuição para a numerosa bibliografia do mestre.

VASCO MARIZ



**22 POR 22 – A SEMANA DA ARTE MODERNA VISTA PELOS SEUS CONTEMPORÂNEOS.**

Organização de Maria Eugênia Boaventura. 461 páginas. Editora Edusp.



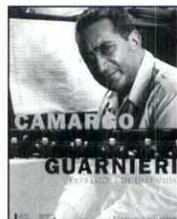
**UM OLHAR SOBRE A MÚSICA DE JOSÉ PENALVA.**

Elizabeth Seraphim Prosser. 287 páginas. Editora Universitária Champagnat



**A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA.**

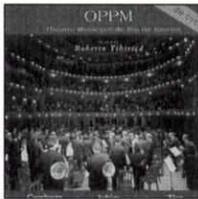
Vasco Mariz. 318 páginas. Francisco Alves Editora.



**CAMARGO GUARNIERI – EXPRESSÕES DE UMA VIDA.**

Marion Verhaalen. 498 páginas. Editora Edusp.

# LANÇAMENTOS • CDs



## OPPM – THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música/ Roberto Tibiriçá (regente). Wagner Tiso (acordeon e piano). Obras de: Gershwin (*Porgy and Bess*, a *symphonic portrait*); Tom Jobim (*Eu sei que Vou Te Amar*); Wagner Tiso (*Suíte*

*Cenas Brasileiras – Mata-burro*, 7 tempos, *Lenda do Boto*, *Trens, Modas / Mineiro Pau*, *O Frevo Ilumina a Cidade*. Produção: Trem Mineiro Edições Musicais. [www.promusica.com.br](http://www.promusica.com.br)



## MARÍLIA DE DIRCEU – MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA

Anna Maria Kieffer (*mezzo-soprano*), Gisela Nogueira (*viola e guitarra*) e Edelton Gloeden (*guitarra*). Textos de Alexandre Eulálio, Anna Maria Kieffer, Anna Maria Parsons, Boris Schnaiderman, Edelton Gloeden,

Gisela Nogueira, Joaci Pereira Furtado, João Adolfo Hansen, Jorge Antonio Ruedas de la Serna, José Mindlin e Ronald Polito. Liras Musicadas por compositor anônimo (séc. XVIII/XIX): *Sucede, Marília Bela, Já, Já me Vai, Marília, Branquejando, Os Mares, Minha Bela, não se Movem, De Que Te Quiexas, Língua Oportuna, Eu Vejo, Ó Minha Bela, Aquele Númem, A Estas Horas Eu Procurava, Arde o Velho Barril, A Marília, Que Tormento, Alma Digna de Mil Avós Augustos, Vejo, Marília, que o Nédio Gado, Por Morto, Marília, aqui me Reputo, Se o Vasto Mar se Encapela*. Leitura de Liras traduzidas para idiomas estrangeiros (séc. XIX/XX): *Que la vile calomnie exprime entre ses mains, Cupido lasciato il greve turcasso, portugálskovo, I gaze, comely Marília at your tresses, Tu no verás, Marília, a cien, cautivos, Ich bin kein obdachloser Hirtenknabe, Omnia Cedunt: nil nobis, Amarylis in orbe*. Produzido por Akron Projetos Culturais, Grupo EDP/Bandeirante. Edição independente.



## MÚSICA LATINO-AMERICANA

Irany Leme (piano). Obras de Ginastera (*Sonata 1952*), Aloysio de Alencar Pinto (*Suíte Sul-americana, sobre Temas Populares*), Mignone (*Sonata N° 1; Valsa Brasileira N° 6*), Aloysio de Alencar Pinto (*Valsa Lenta*); Henrique Oswald (*Pierrot, Op.33 N° 3*), Frutuoso Vianna

(*Corta-Jaca*). [maria\\_leme@uol.com.br](mailto:maria_leme@uol.com.br)



## PAISAGEM BRASILEIRA – FLUTE AND PIANO MUSIC FROM BRAZIL

Marcelo Barboza (flauta) e Lídia Bazarian (piano). Obras de José Siqueira (*Three Etudes*), Camargo Guarnieri (*Sonatina*), Brenno Blauth (*Sonata T.5*), Osvaldo Lacerda (*Poemeto; Sonata*), Francisco Braga

(*Serenata*), Radamés Gnattali (*Sonatina*), Pattappio Silva (*Margarida; Zinha*). Meridian Records – Londres.



## MÚSICA LATINO-AMERICANA PARA PIANO

Cristina Capparelli (piano). Obras de Villa-Lobos (*Suíte Floral*), Ginastera (*Suíte das Danças Criollas*), Alda Oliveira (*Azikirê*), Camargo Guarnieri (*Sonatina N° 3*), Aurélio de La Vega (*Homenagem*), Mário LaVista (*Simurg*), Clodomiro

Caspary (*Mobile*), Juan Orrego Salas (*Variaciones y fuga sobre el tema de un Pregon*), Ricardo Tachuchian (*Capoeira*) e Graciela Paraskevaïdis (*En Abril*). UFRGS/ Programa de Pós-Graduação em Música. [ppgmus@vortex.ufrgs.br](mailto:ppgmus@vortex.ufrgs.br)



## THREE DOUBLE CONCERTOS

Orquestra de Córdoba. Leo Brouwer (regente). Solistas: Costas Cotsiolis (*violão*), Isel Rodrigues Trujillo (*violino*), Sérgio Assad e Odair Assad (*violões*), Eduardo Isaac (*violão*) e Marcelo Nisinman (*bandoneon*). Obras de Leo Brouwer (*Concierto para*

*guitarra, violin y arcs; Omaggio a Paganini*), Edino Krieger (*Concierto para dois violões e cordas*) e Astor Piazzolla (*Concierto para guitarra, bandoneon y arcs*). GHA Records. [www.gha.be](http://www.gha.be)



## MÚSICA, DOCE MÚSICA

Eudóxia de Barros (piano). Obras de: Bach (*Fantasia em Dó Menor*), Beethoven (*Seis Variações sobre a Marcha Turca de As Ruínas de Atenas*), Ravel (*Alborada Del Gracioso*), Debussy (*La plus que lente*), Kachaturian (*Tócata*), Nilson Lombardi (*Estudo N°*

1), Edmundo Villani Cortês (*Pretensioso*), Camargo Guarnieri (*Canção Sertaneja e Dança Negra*), Osvaldo Lacerda (*Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Camargo Guarnieri; Brasileira N° 2; Cinco variações sobre Escravos de Jó e Estudo N° 12*). Produzido por Paulinas Comep. [www.paulinas.org.br](http://www.paulinas.org.br)



## LUA BRANCA

Eudóxia de Barros (piano). Obras de: Chiquinha de Gonzaga (*Lua Branca; Gaúcho; Plangente; Candomblé e Atraente*), Zequinha de Abreu (*Aurora; Os Pintinhos no Terreiro; Tardes em Lindóya, Não me Toques e Tico-tico no Fubá*), Marcelo Tubinambá (*Cabocla*

*Apasionada; O Matuto; Bambuí; Maricota, sai da Chuva e Tristeza de Caboclo*). Ernesto Nazareth (*Vesper; Atravido; Escovado e Famoso*), Edino Krieger (*Choro Manhoso*), Waldir Azevedo (*Brasileirinho*). Produzido e Distribuído por Paulinas Comep. [www.paulinas.org.br](http://www.paulinas.org.br)



## 12. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA - ORQUESTRA BARROCA

Orquestra Barroca do 12° Festival/ Luis Otávio Santos (direção). Integrantes: Luis Otávio dos Santos, Paulo Henes,

# LANÇAMENTOS • CDs

Raquel da Silva Aranha, Alexandre D'Antônio, Pedro Couri Neto, Juliano Bousi, Paulo Souza, Lissandra Ribeiro (violinos barrocos), Cristobal Urrutia Del Rio, Jonas Goes (viola barroca), Mime Yamahiro, João Guilherme Figueredo (*cellos* barrocos), Valéria Guimarães (contrabaixo), Fernando Souza e Natalia Chahin (oboés barrocos), Ricardo Rapoport (fagote barroco), Michel van der Linden, Jean-Baptiste Guigue (trompas naturais), Alessandro Santoro (cravo e órgão). Solistas: Rannveig Sif Sigurdardottir (soprano), Paulo Mestre (contrateno), Pedro Couri Neto (tenor), Marcos Loureiro de Sá (barítono).

Obras de: G.P. Telemann: *Overture (suíte) em Ré maior*; J.J. Emerico Lobo de Mesquita: *Missa em Mi bemol maior*. Gravação ao vivo. Edição Independente. Realização: Pró-Música.



## QUINTETO VILLA-LOBOS CONVIDA

Quinteto Villa-Lobos: Aloysio Fagerlande (fagote), Paulo Sergio Santos (clarineta), Luis Carlos Justi (oboé), Philip Doyle (trompa) e Antônio Carrasqueira (flauta). Participações: Gilson Peranzetta (piano), Joyce (voz e violão), Marco Pereira (violão), Guinga

(violão) e Água de Moringa.

Obras de: Marco Pereira (*Seu Tônico na Ladeira, Lis*), Pixinguinha (*Lamentos*), Gilson Peranzetta (*Luiz, Eça é pra você, Choro do Lobo, Dois na Rede*), Joyce (*O Chinês na Bicicleta e Monsieur Binot*), Guinga (*Canibale, Destino Bocayuva*), Jacob do Bandolim (*Implicante*) e Ernesto Nazareth (*Escorregando*). Selo RioArte Digital.



## CAMARGO GUARNIERI

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo/ John Neschling (regente) Obras de Camargo Guarnieri (*Symphony N° 2, o Uirapuru; Abertura Concertante e Symphony N° 3*) Bis Records (Suécia). Distribuição no Brasil: Calber Music

(www.calbermusic.com.br)



## PREMIÈRES

Sinfonia Cultural/ Lutero Rodrigues (regente)

Obras de: Luciano Guimarães (*4 Estudos Sinfônicos*), Edson Tobinaga (*Primavera Tripartida*), Marcus Siqueira (*Nove Cromos para Orquestras*), Vinícius Calvatti (*Sinfonia*). Selo Paulus.



## IMAGENS BRASILEIRAS

Orquestra de Câmara Solistas de Londrina/ Evgueni Ratchev (regente) Obras de: Carlos Gomes (*Sonata para cordas*), Alberto Nepomuceno (*Andante Expressivo e Serenata para Orquestra de cordas*), Villa-Lobos (*Prelúdio da Bachianas Brasileiras N° 4*), Guerra-Peixe (*Mourão para orquestra de cordas*), Ernani Aguiar (*Quatro Momentos N° 3 para orquestra de cordas*).

Edição independente.



## BRASILIANA: THREE CENTURIES OF BRASILIAN MUSIC

Arnaldo Cohen (piano)

Obras de: Camargo Guarnieri (*Paulistana N° 4 e N° 1, Dança Negra, Ponteio N° 49*), Henrique Oswald (*Il Neige*), Francisco Mignone (*Valsa da Esquina N° 1*), Francisco Braga (*Corrupio*), Luiz Levy (*Valsa Lenta N° 4*), Guerra-Peixe (*Prelúdio Tropical N° 2*), Eduardo Dutra (*Prelude in F sharp minor Op. 32*), Octavio Pinto (*March little soldier! e Sleeping Time - de Cenas Infantis*), Leopoldo Miguez (*Peça N° 3 - de 12 Peças Características*), Luiz Álvarez Pinto (*N° 24 in A minor e N° 21 in D minor*), Chiquinha Gonzaga (*Gaticho e Tango Brasileiro*), Alberto Nepomuceno (*Air - da Suíte Amiga*), José Maurício Nunes Garcia (*Fantasia para piano forte N° 4*), Villa-Lobos (*O Polichinello e Valsa da Dor*), Radamés Gnattali (*Valsa N° 7*), José Siqueira (*Valsa N° 3*), Ernesto Nazareth (*Apanhei-te Cavaquinho*), Alexandre Levy (*Coeur Blessé*), Francisco Mignone (*Congala*), Frutuoso Vianna (*Serenata Espanhola Op. 1 e N° 2*), Ernesto Nazareth (*Odeon e Tango Brasileiro*), Lorenzo Fernández (*Suíte Brasileira N° 2*) Bis Records (Suécia).



## CONTRASTES

Orquestra de Violões de Brasília: Écio Cunha, Henrique Costa, Daniel Sarkis, Simone Lacorte, Alessandro Borges, Marcelo Cunha, Paulo Palau, Gustavo Costa, Matheus Caetano, Daniel Silva, Agilson Alcântara, Jaime Ernest Dias, Paulo André Tavares, Orlando Neto,

José Melo e Wellington Fagundes.

Obras de Michael Praetorius (*Oito Danças para Quatro Violões*) - Transcrição de Gilbert Biberian; Georg Philipp Telemann (*Quarteto em Ré*) - Adaptação de Elias Barreiro; Demétrio Bogéa (*Maresia*); Marcelo Cunha (*Prá Laíssa e Chico Oliveira no Repique do Baião*); Écio Cunha (*Carapanã*); Angelino de Oliveira (*Tristeza do Jeca*) - Arranjo de Marciel Cunha, Paulo André Tavares e Jaime E. Dias; Poesia "Recado em Cantoria", de José Melo; Jaime Zenamon (*Constrastes*); Augustin Barrios (*Choro da Saudade*) - Arranjo de Hamilton de Holanda; Ernesto Nazareth (*Apanhei-te Cavaquinho*) - Arranjo de Eustáquio Grilo; Pixinguinha e Vinícius de Moraes (*Lamentos*) - Arranjo de Jaime E. Dias e Paulo André Tavares. Edição independente.



## DO BARROCO AO CONTEMPORÂNEO - CONCERTO EM COMEMORAÇÃO AOS 500 ANOS DO BRASIL

Camerata Antiqua de Curitiba/ Roberto de Regina (regente) Obras de Luís Álvares Pinto (*Tê Deum*); Anônimo (*Tê Deum*); Camargo Guarnieri (*Missa Dilígite*)

Edição independente.



## DUO HENOSIS - CAMARGO GUARNIERI & PAGANINI

Tânia Camargo Guarnieri (violino), Marco Pisoni, (violão) Obras de Camargo Guarnieri (*Três Danças e Improvisos*) e Niccolò Paganini (*Cantabile, Romanza e Sonata*) Selo Eco.

# Abstracts



## THE SACRED WORKS OF HENRIQUE OSWALD

*Susana Cecília Igayara*

In this article the author analyses the sacred choral works of Henrique Oswald, within the context of the reformation of religious music and the impact of Pio X's *Motu Proprio*. She emphasizes the main stylistic characteristics of Henrique Oswald's sacred choral music, and she presents a suggestion for the organization of these works, straightening out some misconceptions regarding titles as well as vocal and instrumental attributions.



## TRIBUTE TO MAESTRO WILSON FONSECA

*Vicente José Malheiros da Fonseca*

An homage to Maestro Wilson Fonseca (*Isoca*), of Santarém (PA), a member of Pará's Academies of Music and Letters, who died on 3.24.2002, in his 89th year. "*Meu Baú Mocarongo*" (still unpublished) is his most expressive literary work. A prolific and eclectic composer, his musical oeuvre consists of 20 volumes (of which only 4 have been published), with more than 1.600 productions (choral, sacred, piano, chamber music, band, orchestral and lyrical, including the Amazonic opera *Vitória-Régia, O Amor Cabano*, written in 1996), in addition to arrangements and transcriptions. "A singular case in Pará, probably rare in Brasil as well as in the rest of the world, in his way of living and being, as a composer". (Vicente Salles) "A self-taught man, he never departed from authentic national roots. His music, impregnated with a healthy regionalism, preserves the essence and the characteristics of the Brazilian soul, while at the same time possessing a universal dimension, even when it draws on folklore, the syncopated cadence of maxixe or the unmistakable rhythm of choro". (Vicente Fonseca)



## LORENZO FERNÁNDEZ – ENDOWED WITH A NOBLE MORAL AND ARTISTIC CHARACTER

*Heitor Villa-Lobos*

Lorenzo Fernández, one of the highest expressions of music in Brazil passed away in August 27, 1948. To mark the date, the magazine *Comoedia* (publication directed by Brício de Abreu) published the following article, infused with profound melancholy and pathos, written under the impact of the loss of one of his most enthusiastic friends, by the great Villa-Lobos. Article originally published in September 1949. The original issue is part of the collection of the Tude de Souza Library, of

the Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC (The Society of Listeners and Friends of the Radio of the Ministry for Education and Culture).



## THE LEGACY OF YARA BERNETTE

*Denis Molitsas*

The death of Yara Bernette, on March 30<sup>th</sup>, 2002 marked the closing of a career full of memorable moments. In the last years of her life, the pianist had almost daily contact with the author, passing on to him the vast documentation of the seven decades of her artistic career, remembering important facts and reflecting about striking people and events. In this article, the author presents excerpts from this material, which will eventually be published as a biography.



## DISCUSSING THE COMPOSITIONAL PRODUCTION OF H. J. KOELLREUTTER

*João Mendes*

This text seeks to examine the compositional route followed by Hans-Joachim Koellreutter from the viewpoint of the esthetics, language and form, through a survey of his main works. To describe this route, we start with the dodecaphonism of his first works, pass through the influence of oriental esthetics, until finally arriving at the last compositions, which are more experimental and have a tendency to the indeterminate.



# Colaboram Nesta Edição

**SUSANA CECÍLIA IGAYARA** é regente coral, pesquisadora e professora. Mestre em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da USP com dissertação sobre a obra sacra coral de Henrique Oswald, orientada por Mário Ficarella. É bacharel em composição pelo Departamento de Música da ECA/USP, onde freqüentou os cursos de regência e piano. É também bacharel em comunicação social com habilitação em jornalismo pela mesma universidade. Foi regente do Coral da Faculdade Santa Marcelina em 1997 e 1998. Desde 1998 é regente do Coro de Câmara de São Paulo. Implantou e coordenou o Centro de Documentação Musical da OSESP, sob direção de John Neschling. É professora de história da Música na Difusão Cultural do Depto. de música da ECA e também dá aulas na Oficina de Canto do Centro Universitário Maria Antonia.

**VICENTE JOSÉ MALHEIROS DA FONSECA**, 54 anos, é filho do maestro paraense Wilson Fonseca. Juiz togado de carreira, ex-presidente do Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região (Belém-Pará), professor de direito do trabalho e direito processual do trabalho na Universidade da Amazônia, músico e compositor. É autor de trabalhos e livros jurídicos.

**DENIS MOLITSAS** é produtor musical e diretor do selo de discos Masterclass, pelo qual lançou, em 2000, a coleção Grandes Pianistas Brasileiros.

**JOÃO MENDES**, violonista e compositor, nasceu no Rio de Janeiro em 1958. É bacharel em violão (UFRJ) e mestre em musicologia (UNI-RIO). Teve como principais orientadores Turíblio Santos, Edelton Gloeden (violão clássico), Michell Phillippot, Hans-Joachim Koellreutter, Jorge Peixinho, Aurélio de la Vega (composição), Conrado Silva, Rodolfo Caesar (técnicas eletroacústicas) e José Maria Neves (musicologia). Tem atuado como compositor e intérprete em diversos eventos nacionais e internacionais relacionados com a música nova, tais como: VIII ao XX Panorama da Música Brasileira Atual, VI, VII, XII e XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, Elektrokomples em Viena – Áustria (1998), 2º Encontro de Música Eletroacústica em Sárvar – Hungria (1998), III Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (2000), Seoul International Computer Music Festival 2000 – Coréia do Sul.

*A próxima edição de Brasiliana  
circula em setembro*

