

ISSN 1516-2427

número 13 / janeiro de 2003 / R\$ 7,00

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**A Estética Intertextual na
Música Contemporânea**

Uma sonata, alguns enigmas

Lembrando Luiz Heitor

**Belkiss Carneiro de Mendonça
na Academia Brasileira de Música**

José Maria Neves e Padre Penalva

Lançamentos de CDs e Livros

Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Roberto Duarte (1.º secretário), Joey de Oliveira (2.º secretário), Ricardo Tacuchian (1.º tesoureiro), Ernani Aguiar (2.º tesoureira) **Comissão de contas:** Titulares: Amaral Vieira, Aylton Escobar e Vasco Mariz. **Suplentes:** Ernst Mahle e Norton Morozowicz.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Fructuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	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	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça
18.	Arthur Napoleão	Walter Burtle Marx	Sônia 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	Aloísio 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	Joey 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	Lutero Rodrigues
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Aleco Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turíbio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

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

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

REVISTA BRASILEANA – ISSN 1516-2427

Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT, RICARDO TACUCHIAN E VASCO MARIZ (COORDENADOR). **Assessora Técnica:** VALÉRIA PEIXOTO. **Projeto Editorial e Edição:** HELOISA FISCHER. **Editoração:** HYBRIS DESIGN. **Capa:** SONATA, ACRÍLICO SOBRE TELA (91x61, 1990), DE REALI SERVADEI. **Produção:** ANDREA FRAGA D'EGMONT. **Versões em inglês:** LAURA RÓNAL. **Revisão:** CRISTIANE DANTAS. **Fotolitos:** MERGULHAR. **Distribuição:** PAULO GARCIA. **Tiragem desta edição:** 1.000 EXEMPLARES. Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Tristezas e alegrias são certamente condimentos naturais da vida. É com profunda tristeza que registramos, neste número, a perda recente de dois ilustres Acadêmicos: o padre José Penalva, em 20 de outubro último, e em cuja homenagem a ABM realizou uma Sessão Solene no dia 19 de novembro, e o nosso querido presidente, José Maria Neves, cuja luta tenaz contra uma longa e cruel enfermidade se encerrou no dia 27 de novembro, e que foi homenageado em Sessão Solene no dia 17 de dezembro. São duas lacunas irreparáveis não só para a Academia como para a própria música brasileira, que perde duas figuras luminares nos campos da criação, do ensino e da musicologia. Em cumprimento ao que determina o Regimento da ABM, o vice-presidente assume a presidência da entidade na falta de seu presidente, para completar o mandato da atual diretoria, procedendo-se à eleição de um acadêmico para a vaga da vice-presidência. Em meio à tristeza, uma nota de alegria, da qual ainda teve oportunidade de participar o presidente José Maria Neves: a aquisição, em novembro, da sede própria da ABM, um conjunto de 10 salas no 12º andar do N°120 da rua da Lapa, em pleno Centro Histórico da cidade, tendo como ilustres vizinhos a Academia de Música Lorenzo Fernandez, a Sala Cecília Meireles e a Escola de Música da UFRJ. Um espaço privilegiado adquirido com recursos próprios gerados pelos direitos autorais de nosso grande patrono Villa-Lobos, que certamente compartilharia conosco dessa alegria. Nesse novo e amplo espaço, a ABM poderá cumprir com mais eficiência, a partir de 2003, a missão que lhe cabe como instituição máxima da música brasileira. Cabe finalmente agradecer as valiosas colaborações dos nossos articulistas e a bela capa gentilmente oferecida pela artista plástica Silvia Reali Servadei.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

A ESTÉTICA INTERTEXTUAL NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA: CONSIDERAÇÕES ESTILÍSTICAS <i>Por Ilza Nogueira</i>	OBITUÁRIO <i>José Maria Neves</i> <i>Padre José Penalva</i>
UMA SONATA, ALGUNS ENIGMAS <i>Por Flávio Silva</i>	BRASILIANAS
LEMBRANDO LUIZ HEITOR <i>Por Luiz Paulo Horta</i>	RESENHAS
BELKISS CARNEIRO DE MENDONÇA NA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA <i>Por Ricardo Tacuchian</i>	LANÇAMENTOS
PERFIL DOS ACADÊMICOS <i>Cadeiras 25, 26, 27 e 28</i>	RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) COLABORAM NESTA EDIÇÃO

A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas¹



ILZA NOGUEIRA

Neste artigo, a autora observa a intertextualidade na composição musical, propondo uma compreensão da diversidade de estilos intertextuais, a qual toma como referencial a teoria elaborada por Affonso Romano de Sant'Anna em seu ensaio "Paródia, Paráfrase & Cia." (São Paulo: Ática, 1985). A exemplificação analítica se concentra em obras de compositores brasileiros contemporâneos, para os quais a intertextualidade exerce um papel essencial na definição de seus estilos: José Alberto Kaplan (1935), Lindemberg Cardoso (1939-1989), Ilza Nogueira (1948) e Wellington Gomes (1960). O objetivo é mostrar e avaliar motivações e propósitos diversos no uso da apropriação intelectual, tais como expressão ideológica e recurso estilístico.

Desde o início do século XX, o uso da intertextualidade² com função ideológica ou como recurso estilístico começou a ter um peso considerável na estética contemporânea. Em decorrência, surgiram novas teorias literárias³, as quais, por sua vez, têm influenciado no pensamento musicológico moderno.

A compreensão da complexidade na composição intertextual tem sido preocupação e ocupação da musicologia sistemática recente, conduzindo à revisão de conceitos tradicionais como "plágio" e "inspiração"⁴, à concepção de teorias sobre a influência musical⁵, e ao desenvolvimento de metodologias analíticas dialógicas, que integram a teoria, a história e a crítica musical. Tais teorias observam a obra de arte antes como um evento relativo do que como uma entidade auto-suficiente e hermética⁶.

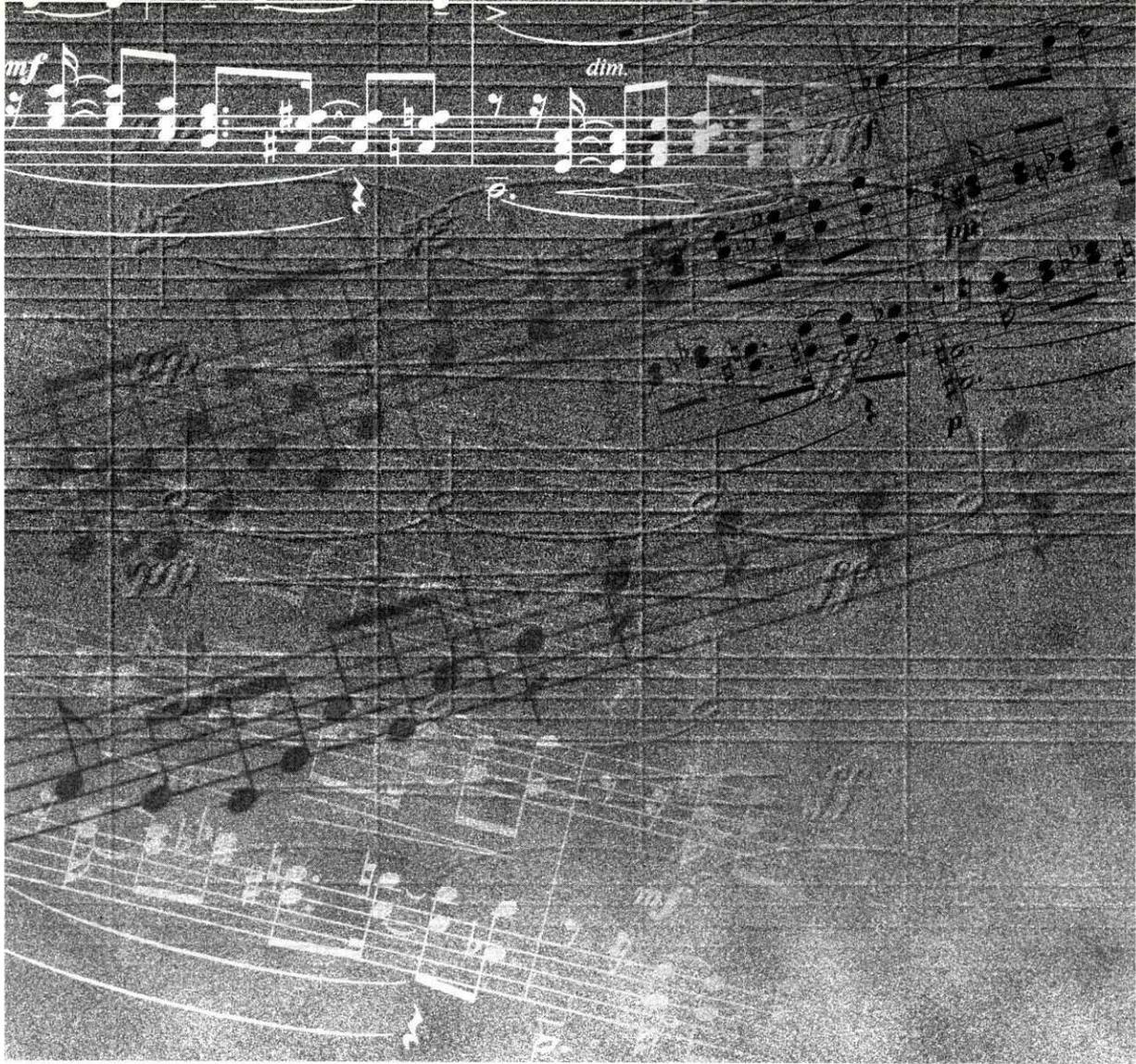
Os trabalhos existentes geralmente objetivam revelar a influência de compositores em outros, a presença de obras em outras. Um exemplo recente na literatura musical brasileira é o estudo

empreendido por Lúcia S. Barrenechea e Cristina C. Gerling sobre a influência de Chopin em Villa-Lobos⁷.

Desconheço, entretanto, estudos que busquem uma compreensão da estética intertextual *per se*; isto é, a compreensão do tema da intertextualidade em amplas categorias estilísticas, aplicáveis a compositores de todo e qualquer período ou cultura. Creio que o meu *lado* de compositora, que encontrou na estética das apropriações intencionais um recurso adequado a suas intenções criativas tanto semânticas quanto sintáticas, instigou o *lado* musicológico a refletir sobre o assunto.

A reflexão iniciou pelos critérios de classificação. Critérios para a classificação de estilos intertextuais, pensei, devem ser procedentes da do tipo de trabalho intertextual: de re-contextualização ou de transformação dos textos apropriados. A questão se desdobra em dois caminhos, quando se considera que re-contextualizar ou transformar suscitam as perguntas "como" e "quanto".

A primeira questão é essencialmente qualitativa,



e sugere a observação do que se toma ou renova do ponto de vista dos diferentes parâmetros da composição musical. Uma classificação decorrente desse tipo de análise conduz, obviamente, à definição da intertextualidade rítmica, melódica, harmônica, textural, melódico-harmônica, etc. A questão do “quanto” o intertexto adere ou se distancia do texto original é independente do meio de expressão em que a intertextualidade ocorre; não é exclusiva da música. Uma classificação procedente desse ponto de vista pareceu-me significativa, pois que se aplica aos vários campos da criação artística: sonora, visual, literária, plástica, etc. É, pois, uma classificação “intertextual” por natureza, no sentido mais amplo do termo.

Desejando compreender a questão de estilos musicais intertextuais sob parâmetros relativos a toda e qualquer linguagem intertextual, isto é, a considerar a questão numa amplitude multidisciplinar, decidi investigar a existência de algum modelo classificatório na literatura, onde os estudos intertextuais estão avançados. O modelo

desenvolvido por Affonso Romano de Sant’Anna em seu ensaio “Paródia, Paráfrase & Cia.” (São Paulo: Ática, 1985) pareceu-me plenamente satisfatório⁸. Por isso o adotei como marco teórico.

1 - MARCO TEÓRICO

Segundo Sant’Anna, diversos graus de integração ou desvio de sentido ou estilo entre um texto e intertextos atuantes, resultantes do propósito da semelhança ou da diferença, distinguem quatro tipos de intertextualidade, que se situam entre o hibridismo e a fusão estilística, isto é, entre a ambigüidade resultante do uso de fórmulas e estruturas identificáveis em contextos estranhos e incoerentes, e máxima aproximação entre o objeto apropriado e o contexto receptor, de forma que não haja estranhamento. Os tipos intertextuais reconhecidos por Sant’Anna são: a apropriação, a paródia, a estilização e a paráfrase. A descrição seguinte provém integralmente da obra citada.

A apropriação é uma técnica de articulação de textos alheios num contexto diverso, como numa colagem ou montagem. Desvinculados de seus



contextos originais, tratados como material, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura. Ao contrário do que acontece nos outros modelos de trabalho intertextual, não há inserção do apropriador no objeto apropriado.

A paródia é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação. O deslocamento entre o texto original e o texto paródico é, portanto, completo. Com o deslocamento, temos um produto com a memória de dois; ambíguo, portanto. Libertada do código e do sistema paradigmáticos, a paródia estabelece novos padrões sintáticos, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É o texto do filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças.

Já a estilização anda na mesma direção do objeto estilizado, pois se mantém fiel ao paradigma inicial, sem trair a organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia. Inovando sem subverter, perverter ou inverter o sentido, possibilita a introdução de um tratamento pessoal no discurso, uma reforma, sem modificação essencial da estrutura. Há, portanto, numa atitude criativa.

Quanto à paráfrase, é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais. Ocultando-se atrás de uma linguagem já estabelecida, de um velho paradigma, pode-se dizer que a paráfrase é o recalque da linguagem própria, um discurso sem voz, pois quem está falando está dizendo o que o outro já disse, revalidando um discurso oficial. Define-se, portanto, como intertextualidade das semelhanças.

Dessa forma, trabalhando com a noção de desvio do texto paradigmático, Sant'Anna admite que a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, a paródia como um desvio total e a apropriação, como uma reinvenção. Essa diferenciação não implica em incompatibilidade, de forma que diferentes tipos de trabalho intertextual não possam coexistir numa mesma obra.

Uma consideração importante feita por Sant'Anna é que intertextualidade é um recurso dependente do receptor (leitor/apreciador/ouvinte). Se ele não tem informação/não reconhece o "texto" original, não poderá apreciar um recurso intertextual

como tal. "É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos", diz o autor. Dessa observação, pode-se deduzir que um compositor não deve ignorar o papel crucial (criativo) do ouvinte quando pretende transmitir algo com a intertextualidade.

II – EXEMPLIFICAÇÕES ANALÍTICAS

Como pudemos observar, a classificação de estilos intertextuais proposta por Sant'Anna está elaborada a partir do conceito de *sentido* (ou significado, aceção) do texto original e derivado. Tratando-se de literatura, onde as estruturas cognitivas operacionais do discurso têm significado definido, uma análise estilística dependente do conceito de *sentido* do texto, tem ampla margem de consenso. No discurso musical, entretanto, o sentido é dinâmico, construído, intrínseco à percepção, à memória e à capacidade intelectual do ouvinte. Daí surge, portanto, a dificuldade de classificar objetivamente, consensualmente, a intertextualidade musical de acordo com a noção de *sentido do texto*. Por isso, a análise de produtos musicais intertextuais, do ponto de vista do estilo e à luz de uma teoria dependente da noção de *sentido*, é uma construção intelectual, de pressupostos subjetivos, válida como interpretação.

Minha observação analítica se concentrou em compositores, para os quais apropriações culturais têm um peso considerável dos pontos de vista expressivo e significativo. José Alberto Kaplan (1935), Lindemberg Cardoso (1939-1989), Ilza Nogueira (1948) e Wellington Gomes (1960).

A APROPRIAÇÃO

A *Abertura Baiana* (1994) de Wellington Gomes é descrita pelo compositor como "um conjunto de fragmentos de canções de diferentes tendências da música baiana, distribuídos numa espécie de rapsódia". A peça evolui numa seqüência de seções *temáticas*, com citações do cancioneiro baiano, em que as fórmulas rítmicas da música popular são evidentes, contrastando com passagens transitivas de caráter eminentemente harmônico, em idioma musical tipicamente pós-tonal, sem algum vestígio de referências étnicas. Articuladas num contexto diverso, como numa colagem ou montagem, as citações apresentam um mínimo percentual de inserção do compositor (geralmente no que diz respeito à harmonização). Como ele mesmo explica, a maneira explícita de citar visa alcançar uma maior comunicação com o ouvinte, uma maior



aprensibilidade do universo apropriado. Tratadas como material, as citações configuram exatamente, portanto, o estilo intertextual que Sant'Anna descreve como *apropriação*.

No trecho central da peça, encontra-se um fragmento de *Chão da Praça* (Moraes Moreira), símbolo do carnaval baiano [v. Exemplo 1a anexo]. A citação ocorre no naipe dos metais, sendo vitalizada por uma percussão relativa ao gênero carnavalesco (bongôs, caixa clara, bombo e prato suspenso).

Já no final da obra, o compositor traz à tona o *Hino ao Senhor do Bonfim*, símbolo do sincretismo religioso da Bahia, representado por sua última frase: “Dá-nos a graça divina, da justiça e da concórdia” [v. Exemplo 1b anexo]

A PARÓDIA

A minha *Ode aos Jamais Iluminados* (1993) é uma homenagem a Mário de Andrade. E como tal, procura referir-se ao homenageado, no que diz respeito às idéias que dirigiram e caracterizaram a sua produção literária, e a traços típicos do seu estilo. Para isso, servi-me de alguns poemas de *Paulicéia Desvairada*, configurando um programa para a obra fundamentado na ideologia de Mário: a concepção de modelos estéticos independentes de culturas estrangeiras, que reflitam a temática nacional.

A *Ode* está estruturada em seis partes, e cada uma delas diz respeito a um poema derivado de *Paulicéia Desvairada*. A elaboração musical ambienta a declamação dos poemas, num trabalho fundamentalmente intertextual. No sentido de caracterizar o programa da obra, os intertextos escolhidos são representativos de personalidades e culturas influentes na vida musical do Brasil, no período atuante de Mário de Andrade: Debussy, Ravel, Schonberg, Stravinsky e Villa-Lobos.

No *Canto V (Almas sobre o Verde)*, o *Choro N° 5* de Villa-Lobos foi tomado como modelo composicional. A escolha dessa obra considerou principalmente a estrutura rítmica “soluçante”, que reflete o subtítulo *Alma Brasileira*: a subdivisão irregular das 16 semicolcheias do compasso 4/4 em dois grupos de 3 + 3 + 2 [v. Exemplo 2a anexo]. As estruturas rítmica e fraseológica do modelo, no mesmo andamento, com todas as nuances de dinâmica e agógica, foram literalmente reproduzidas, enquanto a linguagem tonal foi integral e sistematicamente transformada, buscando um resultado atonal [v. Exemplo 2b anexo]. A

incoerência estilística entre a linguagem atonal e o modelo de elocução rítmica e fraseológica idiossincrásico da seresta brasileira foi o objetivo composicional: construir, com esse estranhamento, um jogo paródico crítico, ambíguo, possivelmente efetivando a imagem irônica e bizarra de *chorões de casaca*.

A ESTILIZAÇÃO

O *Quinteto de Sopros* (1994) de José Alberto Kaplan é uma obra modelada na *Sonata para piano N° 1, Op. 22* de Alberto Ginastera. O objetivo do compositor foi transformar uma obra com características étnicas argentinas⁹ em outra genuinamente brasileira-nordestina, o que, obviamente, reflete sua realidade¹⁰.

A estrutura formal do *Quinteto* corresponde literalmente ao modelo, enquanto o *plano tonal*¹¹, harmonias, contorno melódico, planos dinâmicos e organização rítmica e métrica correspondem a uma ordem decrescente de correspondências, por identidade ou oposição.

Exemplifiquemos: o quarto movimento da sonata de Ginastera corresponde a uma estrutura seccional do tipo rondó. O aspecto rítmico é predominante, e corresponde a um padrão hemiólico: uma base constante de semicolcheias organizada com a alternância de uma subestrutura binária – 6/16 – e outra ternária – 3/8, compondo um padrão de 12 semicolcheias que se agrupam da forma seguinte: 3 + 3 + 2 + 2 + 2. O ouvinte informado das tradições folclóricas argentinas reconhece imediatamente a referência ao estilo sapateado do malambo¹². As diferentes seções correspondem a variantes desse padrão [v. Exemplo 3 anexo].

No *Quinteto* de Kaplan, a estrutura formal do quarto movimento adere ao modelo de Ginastera compasso por compasso, conservando o mesmo *projeto tonal*. Com relação ao aspecto rítmico, a escrita de Kaplan, integralmente em 2/4 e fundamentada também no movimento corrente de semicolcheias, alterna ou justapõe a subdivisão simétrica do compasso com a subdivisão irregular de 3 + 3 + 2, moldando frases geralmente anacrúsicas de dois compassos. Essa estrutura corresponde ao “xaxado”. [v. Exemplo 3 anexo]. A modelagem, portanto, caracteriza-se por um trabalho de mutação estilística.

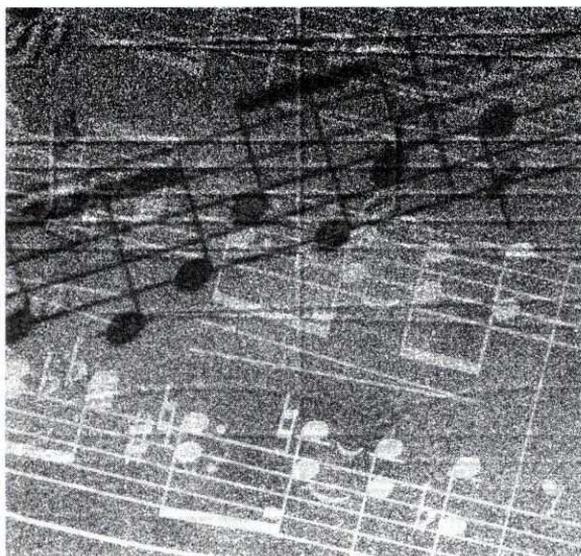
A PARÁFRASE:

A *Rapsódia Baiana* (1982) de Lindembergue Cardoso é uma obra essencialmente construída com referências musicais à Bahia de fontes diversas: o cancionero popular brasileiro clássico (*Na Baixa do Sapateiro* de Ari Barroso), a canção praieira baiana (*Saudade de Itapoã* e *A Lenda do Abaeté* de Dorival Caymmi), o estilo do repertório tradicional das bandas de música nas festas de rua, o repertório religioso (*Hino ao Senhor do Bonfim*). Pode-se dizer que a obra é representativa das qualidades essenciais da Bahia: mística, poética e eclética.

Construindo suas citações de maneira indireta ou quase indireta, Lindembergue “deixa transparecer um mundo mais estranho que familiar”.¹³ Em meio a todas as referências musicais culturalmente localizadas na Bahia, encontra-se também uma referência estilística a Charles Ives, compositor modelo para o Grupo da Bahia, em virtude do seu estilo eclético, inclusivista, paradoxal. A referência a Ives diz respeito à sua *Pergunta não respondida*, e realiza-se em vários aspectos: no andamento (semínima = 50), no diálogo entre cordas e sopros, e especialmente na relação dialética entre uma evolução harmônica triádica das cordas, interceptada por intervenções atonais estridentes dos sopros [v. Exemplos 4a e 4b]. Recompondo o texto de Ives com diferenças superficiais, Lindembergue Cardoso realiza, no trecho citado, uma breve paráfrase musical.

III – CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS:

Como assinalou Affonso Romano de Sant’Anna, o reconhecimento da intertextualidade é dependente



de pressupostos culturais: do conhecimento prévio do receptor, de sua formação cultural. Deve-se considerar, portanto, que a consciência dessa dependência é importante para o compositor que usa a intertextualidade com intenções comunicativas. A depender da intenção composicional, a identificação de intertextos pode ou não ser considerada importante para a fruição estética da obra.

José Alberto Kaplan, por exemplo, é um compositor que desenvolveu um estilo pluralista, no qual aspectos da música brasileira nordestina rural, em citações literais ou imitações, adaptam-se às idiossincrasias estilísticas de compositores da tradição *culta* ocidental, as quais emergem nas obras de Kaplan, re-contextualizadas ou recriadas. Assim ele toma por modelo obras ou aspectos da linguagem de Bach, Bartók, Hindemith, Shostakovich, Stravinsky, Prokofiev, Copland, Ginastera ou Juan Carlos Paz, dentre outros, citando-os estilisticamente e, principalmente, usando suas obras como moldes estruturais. Kaplan explica sua obsessão pela intertextualidade no fascínio pelo desafio de tentar ser ele próprio no corpo de outro. E define sua técnica, que ele denomina de *palimpsesto*, como uma maquiagem do texto usado como ponto de partida. Os intertextos da literatura musical de concerto, geralmente subjacentes à superfície da música, não são identificados nas partituras¹⁴ e dificilmente são reconhecidos. Seu conhecimento, afirma o compositor, não é importante à apreciação da obra. Quanto aos intertextos tomados da literatura folclórica, de tradição oral, identificáveis na superfície da música, esses decerto não escapam ao ouvinte brasileiro ou conhecedor das tradições musicais brasileiras. No entanto, a desinformação sobre o outro modelo, operante geralmente na delimitação da estrutura formal da obra, faz com que se deixe de apreciar o compositor como um especialista na técnica de unir antíteses, do deslocamento dos significados, que se poderia reconhecer tanto derivada da teoria da carnavalização de Bakhtin¹⁵, quanto da teoria dos sonhos de Freud. Quem não conhece a *Sonata* de Ginastera, por exemplo, não poderá apreciar no *Quinteto* de Kaplan a verdadeira “metamorfose fisionômica”, realizada com a troca das referências culturais originais para os padrões do folclore musical nordestino.

No meu caso, o uso da intertextualidade tem função representativa, justificando-se no objetivo



composicional da homenagem musical, gênero ao qual venho me dedicando nos últimos 12 anos. No trabalho com os intertextos, considero sempre necessário que os empréstimos sejam reconhecidos, para que o ouvinte aprecie a obra em sua funcionalidade. Quem não conhece *Alma Brasileira*, decerto nunca compreenderá a razão do Canto V de *Ode aos Jamais Iluminados* ter como subtítulo “Memorial a Villa-Lobos”.

Quanto a Lindembergue Cardoso e Wellington Gomes, não duvido que suas homenagens à Bahia exerçam pleno efeito artístico em ouvintes que não tenham o repertório das citações em sua bagagem cultural. Esse desconhecimento, entretanto, não impede o reconhecimento de que há citações nas obras, em virtude da oscilação estilística. Decerto os ouvintes brasileiros não perderão as referências ao cancionário popular. Muitos, no entanto, não irão identificar a presença de *The Unanswered Question* na *Rapsódia Baiana*, e assim não perceberão o instante em que o programa tipicamente regionalista de Lindembergue Cardoso abre alas para o programa universalista da obra mestra de Ives. Perdendo a compreensão da mescla de Ives com Caymmi, não poderão identificar a uma das características estéticas fundamentais do Grupo da Bahia: a “conciliação do nacional com o internacional”. Os ouvintes que não identificam o *Chão da Praça* e o *Hino ao Senhor do Bonfim*, ícones musicais da Bahia profana e religiosa, esses perdem a percepção da intenção composicional essencial na obra de Wellington Gomes: refletir o hibridismo que caracteriza culturalmente a Bahia.

Notas

1 Este trabalho se deriva de um outro, apresentado no II Colóquio Internacional de Musicologia da Casa das Américas (Havana, 22 a 26 de outubro de 2001). A versão original, concentrada num “estudo de caso” e essencialmente distinta desta versão na exemplificação analítica, obteve a “Distinção Internacional” do evento cubano, tendo sido publicada no *Boletín Música da Casa das Américas* n° 8, 2002, p. 32-43.

2 Não desconhecendo a amplitude da conceituação tradicional de intertextualidade, segundo a qual o intertexto se define como um campo geral de fórmulas anônimas, de citações inconscientes ou automáticas, cuja origem dificilmente pode ser localizada (Roland Barthes), neste estudo o conceito reduz-se à absorção intencional de textos da literatura musical de qualquer tradição cultural na composição musical.

3 A exemplo, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* de Harold Bloom (Oxford: Oxford University Press, 1973).

4 A exemplo, “Influence: Plagiarism and Inspiration” de Charles Rosen (in: *19th-Century Music*, vol. 4, n° 2, 1980).

5 A exemplo, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* de J. N. Straus (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990).

6 A exemplo, “Towards a New Poetics of Musical Influence” de Kevin Korsyn (in: *Music Analysis* 10, 1991).

7 “Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades” (in: *Série Estudos* n° 5, Edição do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre, Dez. 2000, 11-73).

8 Partindo da literatura, Affonso Romano de Sant’Anna chega também à observação da intertextualidade na comunicação social e em vários domínios da arte como a pintura, a dança, o cinema e a música.

9 Composta em 1952, esta sonata se situa no período em que o compositor desenvolveu um “nacionalismo subjetivo”, caracterizado pela assimilação do folclore musical argentino, pelo lirismo contemplativo que se deriva das paisagens pampeanas, ou pela construção rítmica hiper-ativa e obsessiva das danças masculinas, como o malambo.

10 Argentino de nascimento e brasileiro por opção, Kaplan se define como um compositor regionalista, tendo desenvolvido um estilo baseado em aspectos do folclore musical nordestino: o modalismo, harmonias típicas, padrões rítmicos e motivos melódicos.

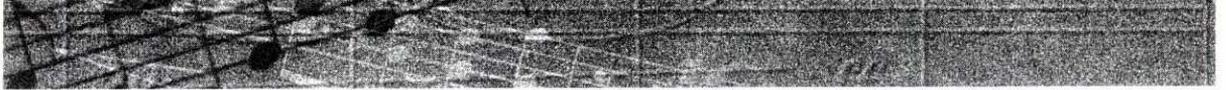
11 As expressões “plano tonal” ou “projeto tonal” (mais adiante) não dizem respeito ao desenvolvimento da tonalidade funcional, mas se referem ao programa de mobilidade entre eixos tônicos (fundamentais) que norteiam a evolução da tonalidade cromática de Ginastera ou do modalismo expandido de Kaplan.

12 Malambo: dança masculina cujo ritmo é caracterizado pela impetuosa seqüência ininterrupta de colcheias em andamento rápido e metro 6/8, admitindo variantes que combinam colcheias e semínimas, e levando ao movimento de semínimas pontuadas nos pontos de repouso.

13 Essa observação faz o compositor Wellington Gomes, estabelecendo, numa comparação entre sua *Abertura* e a *Rapsódia* de Lindembergue, intenções distintas. obra que foi uma referência composicional para Wellington.

14 A única exceção se encontra nas *Três Sátiras para Piano* (1979), cujos títulos das peças identificam os compositores parodiados – Shosta-Polka-kovich, Val-Stravinsky-sa da Esquina e Mar-Procha-kofiev.

15 Os princípios básicos desta teoria estão no livro de Bakhtin *Problemas da Obra de Dostoiévski*.



EXEMPLOS

Exemplo 1a: Wellington Gomes: *Abertura Baiana*, c. 142-152

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Piccolo, Flauta, Oboé, Clarinete em Si, Fagote) and strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo) play sustained chords that transition from *pp* to *ff*. The brass section (Trompas em Fá, Trompetes em Si, Trombone, Tuba) features rhythmic patterns starting at *mf* and moving to *ff*. The percussion section (Prato Suspenso, Bongo, Caixa Clara, Bombo) provides a steady rhythmic accompaniment, with the Caixa Clara and Bombo also moving from *mf* to *ff*.

Exemplo 1b: Wellington Gomes: *Abertura Baiana*, c.293-300

The image displays a page of a musical score for Wellington Gomes' *Abertura Baiana*, measures 293-300. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trpa.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Cymbals and Snare Drum (Cx.Cl.), Bass Drum (Bo.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *f*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like *accel.* and *tr*. The Piccolo part features a melodic line with trills and triplets, while the woodwinds and strings provide harmonic support. The brass instruments have more rhythmic and harmonic roles. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.



Exemplo 2a: Alma Brasileira, c. 1-6

Alma Brasileira
Chôro N°5

H. Villa-Lobos
Rio, 1925

Moderato (M.M. ♩ = 52)

Piano

dolente
mf *p* *f* *pp*

Ben marcato
p *mf* *pp*

murmurando e rítmico

Exemplo 2b: Iza Nogueira, Ode aos Jamais Iluminados, Canto N°5, c. 1-6

Canto N°5: Almas sobre o Verde
(Memorial a Villa-Lobos)

♩ = 52

Vla.

Vlc.

Pno.

f *mf* *p* *pp*

Exemplo 3: Recortes do 4º movimento de Ginastera e de Kaplan

Ginastera, c. 27-30:

Musical score for Ginastera, measures 27-30. The score is for piano, showing a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking *ff* is present.

Kaplan, c. 26-30:

Musical score for Kaplan, measures 26-30. The score is for woodwinds, showing five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score includes various rhythmic patterns and dynamics, with a box around measure 30 and a dynamic marking *f*.

Ginastera, c. 62-65:

Musical score for Ginastera, measures 62-65. The score is for piano, showing a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *sempre ff* is present.

Kaplan, c. 62-66:

Musical score for Kaplan, measures 62-66. The score is for woodwinds, showing five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score includes various rhythmic patterns and dynamics, with dynamic markings *f* and *f com brio*.



Exemplo 4a: Charles Ives, *The Unanswered Question*

Allegro mod [erat] o

Fl 1
Fl 2
[or Oboe]
Fl 3
[or Clarinet]
Fl 4

C Trpt
[or Ob.]

Vln 1
Vln 2
Vla
Vc

[D.B. all'8ava ad lib.]

38

Adagio
[mf]

Exemplo 4b: Lindemberg Cardoso: *Rapsódia Baiana*, c. 141-151

Fl
Ob
Cl
Fg
Trpa
Trpt
Tbn

Vino I
Vino II
Vla
Vc
Cb

(*) tutti - mudar a nota

Acesse o site da ABM

Acompanhe o incremento nos projetos
Bibliografia Musical Brasileira 1950-2000
e Banco de Partituras de Música Brasileira.

www.abmusica.org.br



A ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

TEM O PRAZER DE APRESENTAR O SELO **ABM DIGITAL**

Um ricopainel

da música clássica brasileira

em gravações de **altaqualidade**



Catálogo e vendas: Tel.: (21) 2205-3879/ 2205-1036 vendas@abmusica.org.br

Úlma Sonata, Alguns Enigmas



FLÁVIO SILVA

Ao organizar o livro *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*, o autor foi surpreendido pela complexidade das questões envolvidas pela *Sonata n° 2 para violino e piano* do compositor. Como é inevitável, a busca de informações continuou após o lançamento do livro. Parece afastada a visão de um permanente idílio na relação entre Guarnieri e Mário de Andrade, muito embora a gratidão e a amizade para com o líder modernista tenham largamente sobrepujado qualquer outro sentimento. É discutível, porém, que a influência do crítico sobre o músico só tenha tido aspectos positivos. Por outro lado, as informações inéditas sobre a primeira esposa do compositor suscitam perguntas que abrem caminhos a novas investigações.

A *Sonata n° 2 para violino e piano*, datada de 1933, é, talvez, a obra do repertório guarnieriano que mais suscita questões.¹

Ela foi objeto de cerrado ataque de Mário de Andrade, em duas cartas que dirigiu ao compositor a 11 e a 22 de agosto de 1934. Na primeira, lemos:

[citação I] No segundo tempo, me horroriza desde logo, essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância. Que quer dizer, meu Deus! esse elemento acompanhante iniciado pela mão direita e que com uma malvadeza sadista se prolonga e muda de notas com uma malvadeza insuportável durante duas páginas. O que é isso! [...] É uma obra cheia de cacoetes modernistas e cacoetes seus. Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. Abuso da interpretação modulatória. Abuso da síncopa, abuso da sétima abaixada, isto é, abuso de brasileirismo, ou melhor, falsificação do brasileirismo. [...] Pode realmente existir atonalismo?... (CG-TM, p. 206/208)

Só a primeira carta foi respondida, a 13 de agosto.²

[citação II] Se você ficou atônito com a sonata, imagino as pessoas que a ouviram lá no concerto da Spam³, como deviam ter sofrido!... [...] penso que esse meu trabalho ocupa um lugar importante na minha obra e acho mesmo que representa um período de transição e libertação de muitos cacoetes que aparecem nas minhas obras anteriores. (CG-TM, p. 209 e 212).

Segundo Lutero Rodrigues,⁴ as duas cartas de MA sintetizam contestações “a alguns procedimentos adotados por CG nas obras mais significativas dos anos iniciais de sua primeira fase composicional”: “A dureza de algumas dissonâncias, a complexidade do contraponto e até mesmo o uso da atonalidade eram os pontos negativos mais visados.”⁵ Esse autor lembra, a propósito, afirmação do compositor em entrevista a *Caderno de Música*:

[citação III] [...] em 1933 [ano da *Sonata*], comecei a estudar muito Hindemith e neste período minha música se tornou meio atonal. Mas, depois, cheguei à conclusão de que aquilo era muito fútil. Então, adicionei os elementos que me interessavam e continuei com minha música.

Fica difícil entender o que seria esse “muito fútil”. E sobretudo, quando ocorreu o “depois”?



SPAM

16 DE AGOSTO DE 1933

1.º CONCERTO OFICIAL

Obras dos compositores paulistas CAMARGO GUARNIERI, FRUCTUOSO VIANNA, e FRANCISCO MIGNONE

PROGRAMA

1.ª PARTE

Apresentação da secção musical de SPAM por João Caldeira Filho

2.ª PARTE

- 1) FRANCISCO MIGNONE 3 Nocturnos (1. audição)
 - 2) " " Lenda Sertaneja n.º 1 (1. audição)
 - " " Lenda Sertaneja n.º 2 (1. audição)
- so piano FRANCISCO MIGNONE

3.ª PARTE

- 3) CAMARGO GUARNIERI 1.ª. Cantiga lá de longe
 - " " 2.ª. Cantiga de ninar (1. audição)
- violino EDMUNDO BLOIS
so piano LAVINIA VIOTTI GUARNIERI
- 4) CAMARGO GUARNIERI Ponteio n.º 5 (1. audição)
 - 5) " " Danse selvagem (1. audição)
- so piano LAVINIA VIOTTI GUARNIERI

6) CAMARGO GUARNIERI

2.ª Sonata para violino e piano, 1933 (1. audição)

Sem pressa e bem ritmada
Profundamente tenso
Impetuoso

(será executada sem interrupção)

so piano LAVINIA VIOTTI GUARNIERI
violino EDMUNDO BLOIS

4.ª PARTE

7) FRUCTUOSO VIANNA

Jogos pueris - Série em 3 movimentos (1. audição)

8) FRUCTUOSO VIANNA

7 Miniaturas sobre temas brasileiros (1. audição)

1) Canto infantil, 2) Dança de negro, 3) Canto de negro,
4) Canto de trabalho, 5) Dança caipira, 6) Pregão, 7) Tanguinho

9) FRUCTUOSO VIANNA

Corta-Jaca (1. audição)

so piano FRUCTUOSO VIANNA

Programa do 1º Concerto Oficial da Sociedade Pró Arte Moderna: estréia da Sonata nº 2 em 16 de agosto de 1933

L. Rodrigues relaciona as três cartas de 1934 à “ruptura” ocorrida na música de CG a partir desse ano:

[citação IV] Guarnieri nunca comentou sobre as causas que o teriam levado a mudar o rumo estético de sua música, mas a ruptura aconteceu entre 1934 e 1936, como indicam algumas obras do período, e certamente não foi uma decisão imediata; deve ter custado ao compositor muita reflexão. O assunto, até aqui, não foi estudado, mas fatores tais como a proximidade cronológica entre os dois acontecimentos e a inegável influência de Mário de Andrade sobre Camargo Guarnieri, enquanto seu orientador estético, dão ao episódio da Sonata a condição de causa em potencial da mudança de rumos admitida pelo compositor e constatada em sua música. (CG-TM, p. 326)

A discussão de questões envolvidas por essa “ruptura” pode receber esclarecimentos mediante a análise de circunstâncias envolvendo a estréia da Sonata e a própria vida do compositor, entre 1930 e 1945.

A DATA E OS SOLISTAS DA ESTRÉIA

Guarnieri assim historiou a discussão entre ele e MA sobre a Sonata, na notável entrevista a *Caderno de Música*, já citada:

[citação V] Eu encontrei um dia com o Mário de Andrade e ele me perguntou o que eu tinha na mão. Eu disse: “uma sonata que escrevi”. O Mário pediu para ver e levar para casa. Eu disse para ele não levar, porque não tinha nenhuma indicação de dinâmica, estava só com as notas. Mesmo assim o Mário levou a Sonata e logo depois me escreveu uma carta esculhambando. Arrasou. Eu fiquei louco de ódio! Peguei o livro dele, *A escrava que não é Isaura*, e procurei me defender com as suas próprias palavras. Não adiantou, porque ele veio com uma segunda carta. Ele me escreveu três cartas⁶ e eu respondi. No fim, eu disse: “Mário, vamos parar com esta correspondência porque não quero brigar com você. Mas acho que você não entendeu minha sonata”. Cinco anos depois, dei uma audição no Rio de Janeiro, em que foi executada esta sonata.⁷ Eu tocava no piano. O Mário estava lá e, quando acabou, ele veio falar comigo: “Mas que coisa maravilhosa, esta sonata. Aquele segundo



Guarnieri: feroz espírito autocrítico, confirmado pelo tempo

movimento é um sonho!” O segundo movimento era exatamente aquele em que ele mais tinha metido o pau. “Mas, Mário — eu disse — essa é aquela *Sonata n.º 2!*”. Ele falou: “O que que [sic] tem?” “É aquela das cartas, que você escolhambou.” “Eu escolhambei? Então desdigo!” — respondeu.

Observe-se que, nessa citação, CG nega frontalmente qualquer modificação na *Sonata* em função do ataque feito por MA; o compositor reiterou essa negação a várias pessoas de suas relações. A “mudança de rumos” referida por L. Rodrigues não significa, portanto, que a *Sonata* tenha sido modificada a partir de tal ataque.

Quando ocorreu a estréia da obra? Ela está datada de 1933, sem informação de mês e de dia. A referência à SPAM na citação II levou, por sugestão de Flávia Toni, ao Museu Lasar Segall, que conserva documentos segundo os quais a 16/8/1933, data da inauguração da nova sede dessa sociedade, ocorreu um concerto com estréias de obras de CG, Francisco Mignone e Frutuoso Viana. Consultas posteriores a jornais permitiram apurar, porém, que a inauguração e o concerto só ocorreram no dia seguinte, 17/8.⁸ Quase todos esses jornais anunciaram, até o dia 16 ou 17, a realização do concerto inaugural; alguns transcreveram a íntegra do programa, que incluía a *Sonata n.º 2 para violino e piano* interpretada por Edmundo Blois ao violino e por Lavínia Viotti Guarnieri ao piano. No dia 18, a

Folha da Manhã e *A Platéia* referiram o concerto realizado na véspera sem mencionar as obras executadas; no dia seguinte, o *Correio de São Paulo* comentou a presença das “figuras mais representativas nas artes e na sociedade” na inauguração da sede da SPAM, sem nada dizer sobre o concerto.

Dos jornais consultados e que referiram o concerto do dia 17, só dois informam explicitamente que a *Sonata* foi nele executada. No dia 18, os dois intérpretes foram elogiados pelo *Diário Popular*, segundo o qual: “A peça que, pela sua forma construtiva e arquitetônica, mais interessou, foi a sonata para violino e piano de Camargo Guarnieri.” E no dia 21, Caldeira Filho, então crítico da *Folha da Noite* e organizador do concerto, escreveu: “Camargo Guarnieri figurava principalmente com uma sonata para violino e piano, recentíssima”.⁹

Temos, agora, duas datas: a de 17/8/1933, da estréia, e a de 11/8/1934, da primeira carta em que MA atacou a obra. Quase um ano transcorreu entre essas datas. Cotejando as informações trazidas pelas citações II e V e pela nota N.º 8, é possível concluir, com absoluta certeza, que MA não assistiu à estréia da obra.¹⁰

De acordo com a citação V, “logo depois” de receber a partitura da *Sonata*, MA escreveu a primeira “carta escolhambando” a obra, o que indica que a entrega da partitura a MA ocorreu em fins de julho ou, no máximo, no início de agosto de 1934. Essa citação traz, porém, uma informação perturbadora: a partitura entregue a MA, de obra estreada quase um ano antes, “não tinha nenhuma indicação de dinâmica, estava só com as notas!” Como poderia a obra ter estreado nessas condições? Como aceitar que CG conservasse a partitura sem tais indicações, de agosto de 1933 até a entrega da partitura a MA, quase um ano depois?
UMA VERSÃO PRIMITIVA?

A resposta do compositor à primeira carta de MA indica que a gestação da obra foi atribulada:

[citação VI] [...] para a *Sonata* chegar a ser uma realidade, ela sofreu toda expurgação possível e [...] ao passar a limpo novos retoques [foram feitos,] os quais só terminarão quando ela já estiver impressa e quem sabe se na reimpressão ainda sofrerá outras modificações. [...] Você não sabe a quantidade enorme de trabalhos que eu tenho inutilizado! (CG-TM, p. 211)

O compositor costumava destruir seus originais; não temos acesso ao manuscrito da *Sonata*, cujo texto conhecido é o de cópia de 1948. Não sabemos,



e talvez jamais saibamos, quando a obra foi passada “a limpo”: antes ou depois da estréia? Qual a extensão dos “retoques” feitos nesse “passar a limpo” — retoques que não tinham data para terminar? A afirmação do compositor de 27 anos, segundo a qual ele inutilizara “quantidade enorme de trabalhos”, evidência um feroz espírito auto crítico que o correr dos tempos não desmentiria.

O mais provável, em minha opinião, é que a obra executada na estréia tenha sido uma “versão primitiva” e que o compositor, insatisfeito, a houvesse modificado ou mesmo refeito. Assim, a versão que MA, contra a vontade de CG, levou para examinar, quase um ano depois da estréia, não seria a então executada, mas a de um novo texto, ainda não acabado. Essa hipótese explicaria a razão pela qual o texto examinado por MA não tinha “nenhuma indicação de dinâmica”, em fins de julho ou no início de agosto de 1934.

Curiosamente, a 4 de julho de 1934 (cerca de um mês antes de MA receber o manuscrito), *O Estado de São Paulo* publicou a notícia “Recital Camargo Guarnieri”, que informava: “Dentro de poucos dias, no Municipal, o talentoso compositor patricio dará a conhecer ao público de São Paulo as suas últimas obras, que são uma sonata para piano e violino, um quarteto, um trio e várias páginas de canto.” Que “sonata para piano e violino” — recente, segundo a notícia — seria essa? Certamente não seria a primeira, de 1931,¹¹ e muito menos a terceira, de 1950. A hipotética “segunda versão” da *Sonata*, entregue a MA, seria tão diferente da não menos hipotética “versão primitiva” que pudesse ser considerada como uma outra obra?¹²

Voltemos à citação V, onde o compositor afirma, claramente, que a obra ouvida na “audição no Rio de Janeiro” era idêntica à que MA rejeitara, seis anos antes, ou seja: os ataques nas duas cartas de 1934 não teriam determinado nenhuma modificação no manuscrito recebido por MA em meados de 1934. Ocorre, porém, que em carta de 31/5/1940, enviada a MA logo após a estréia carioca da obra, CG fez declarações que parecem sugerir a ocorrência de modificações na *Sonata* em função das cartas de 1934 — o que estabeleceria uma contradição frontal com a citação V:

[citação VII] Com alegria interior vejo-me num nível mais perto da verdade. Isso tudo é a você que devo. O seu princípio de contradição não é uma verdade ilógica! As suas premissas são sempre preparadas para uma conclusão lógica, as argumentações estão em relação à

capacidade de quem as tenta resolver. A princípio irrita, depois vem o resultado do esforço para justificar, e, assim, o progresso aparece. Quanto você me fez sofrer! Haja vista [sic] o caso da minha *Segunda Sonata para violino e piano*. O sofrimento resultou em benefício dela, pois procurei aperfeiçoá-la o melhor possível e agora tive o prazer de sua completa aprovação. Aí está o resultado. Você contradiz por princípio! (CG-TM, p. 264)

Segundo Flávia Toni, sabe-se, graças a essa carta, “que o compositor preparou, muito provavelmente, uma segunda versão da obra, consequência da discussão mantida nestas três cartas de 1934” (CG-TM, p. 207). Não considero aceitável essa conclusão, que não se baseia em nenhuma afirmação explícita encontrável na citação VII. O mais provável é que CG tenha se servido, nesse texto, de meias-tintas e de meias-verdades para fazer algum agrado ao angustiado amigo que, em seu “exílio no Rio”, ressentia-se da falta da casa, dos amigos e do ambiente de São Paulo. Não é impossível, porém, que as acaloradas discussões nos jantares em casa de MA e críticas suas a obras anteriores à *Sonata* (ver nota nº 5) tenham indiretamente suscitado modificações em alguma “versão original” da obra. Essa interpretação, além de eliminar a incontornável contradição entre a citação V e a conclusão sugerida por F. Toni, parece muito mais de acordo com o contexto do qual foi extraída a citação VII.¹³

UMA RELAÇÃO CRÍTICA

No artigo “Mestre Mário”, de 1943, CG assim se referiu à sua relação com MA por volta de 1932:

[citação VIII] Na falta do maestro Baldi,¹⁴ comecei a mostrar os meus trabalhos novos a Mário de Andrade, que os ouvia com interesse, procurando esclarecer as minhas dúvidas, ajudando-me a descobrir o meu próprio caminho. Com a sua prodigiosa intuição, ele sabia apontar o ponto fraco da obra que ouvia, e muitas vezes, por uma alta recreação pragmática, discordava de qualquer coisa e criticava duro só para despertar em mim o espírito de confiança na defesa de meus pontos de vista. [...] Confesso que levei muita pancada... Mas tudo serviu para me libertar dos preconceitos que ainda dominavam meu espírito em formação.

Observo, a propósito desse texto:

— que o objetivo de MA nas cartas de 1934 não era apontar algum “ponto fraco” na *Sonata* nem criticá-la “por uma alta recreação pragmática” ou contradizer “por princípio” (como afirmado no final da citação VII), mas condenar a obra e afastar CG



do perigoso caminho atonal;

— que não é possível aceitar como verdade absoluta a declaração do compositor, segundo a qual seus “trabalhos novos” eram mostrados a MA. Pode-se afirmar com total segurança que a *Sonata* foi construída longe do olhar vigilante do amigo, preocupado com a nacionalização da música no Brasil e com a tendência “atonalista” do jovem compositor. Mas só a *Sonata*?

Mais, ainda: até que ponto CG era um fiel seguidor do ideário nacionalista de MA, por volta de 1932-1935 ou, mesmo, até 1945, ano da morte do amigo? Em 1980, em carta a Vasco Mariz, o compositor escreveu: “juro que não tive no início a preocupação de escrever música com caráter nacional, mesmo porque naquela época em que comecei a compor não tinha em mim esse problema” (ver *CG-TM*, p. 390).

Segundo Vasco Mariz:

[citação IX] [...] disse-me certa vez Camargo Guarnieri que resolveu “testar” a profundidade dos conhecimentos musicais de Mário e encarregou-o de fazer um estudo de sua *Sonata nº 1 para violoncelo e piano*, como se fosse a pedido de uma diretora de uma sala de concertos. Reconheceu o compositor paulista que Mário fez uma análise ótima [...]. (em *Três Musicólogos Brasileiros* [...], p. 38)

Essa “análise ótima” foi publicada em 1935 sob o título “Uma sonata de Camargo Guarnieri”. Aceita a informação de V. Mariz, parece óbvio que o pedido de CG a MA foi feito após as três cartas de 1934, ou seja: o compositor estava tão incômodo com a condenação do amigo à *Sonata* que chegou a duvidar de sua competência!

Vimos que L. Rodrigues identificou uma “mudança de rumos” na obra de CG entre 1934 e 1936, quando o compositor “volta à clareza tonal, [...] passa a usar com alguma freqüência o modalismo [...] e torna-se mais moderado [n]o emprego das dissonâncias” (*CG-TM*, p. 326). Creio ser possível sugerir, porém, que tal mudança não significou uma efetiva opção pelo nacionalismo musical mariano. Essa opção só teria sido efetiva, consciente, formal e explicitamente assumida algum tempo após a morte de MA e atingiria seu apogeu com a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, de novembro de 1950.¹⁵ A 29 de janeiro desse ano, CG afirmou, em entrevista ao *Jornal de São Paulo*:

[citação X] Durante o ano de 1933, liguei-me ao atonalismo [...] que os “novíssimos” descobriram agora. Mas o atonalismo [...] é como um “chiclet”: no começo é muito bom [...] depois some e não se percebe gosto algum. Na verdade, porém, não sou contra tendência alguma. O essencial é ser honesto, seguir seus impulsos interiores.

Em 1941, porém, a opinião do compositor sobre o atonalismo era bem diferente. Na “Carta Aberta” a “Meu caro Koellreutter”, que publicou na revista *Resenha Musical* de setembro daquele ano, CG assim expressou o seu “ponto de vista sobre a teoria atonal”:

[citação XI] [...] cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. [...] A meu ver, a condução das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo por que a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me emociona, não me comove. [...]

Admito o atonalismo, o politonalismo, a tonalidade fugitiva de Machabey, enfim, tudo. [...] Todos os meios são lícitos quando visam um fim puramente artístico, sincero. Por isso, admiro você. [...]

Observe-se que, nesse documento, a crítica do compositor está centrada no que lhe parece ser uma falta de expressividade inerente às obras atonais. Ele não faz a defesa do nacionalismo musical nem considera o atonalismo como anti-nacional. A admissão das mais variadas técnicas, desde que visem “um fim puramente artístico, sincero” (ou, como na citação X: “O essencial é ser honesto”), é, muito possivelmente, um eco dos ensinamentos que CG recebera em 1938-39, em Paris, do tolerante Charles Koechlin.

Não conheço manifestação de MA sobre a “Carta Aberta” de 1941, mas é impensável que ele a desconhecesse. Creio, mesmo, que a publicação desse documento indica uma vontade do compositor de assinalar seu distanciamento da fobia anti-atonalista do amigo Mário, ainda mais que, em 1941, ele também tinha um outro amigo: o próprio Koellreutter, cujo nome o autor de *Macunaíma* nunca escreveu¹⁶.

A amizade entre os dois músicos, que se manteve em alto nível durante alguns anos, talvez possa ser vista como uma das origens dos virulentos e inacreditáveis ataques que MA desfechou, por volta de 1943, contra Schonberg e, por tabela (como



sugere Jorge Coli), contra Koellreutter.¹⁷ As divergências entre CG e MA sobre Shostakovilch levam-me a acreditar que elas são uma das origens do discutibilíssimo ensaio de Mário sobre o compositor russo.¹⁸

NENHUM HOMEM É UMA ILHA

Difícilmente será possível deslindar a maior parte das questões que envolvem a *Sonata n.º 2 para violino e piano*, de Camargo Guarnieri. Está, porém, descartada a informação deixada pelo compositor em seu catálogo manuscrito, segundo a qual a obra foi estreada por ele e pela violinista Eunice de Conte, em data e em local não referidos. Essa é uma das desinformações que CG semeou, procurando varrer de sua vida o nome da primeira esposa, Lavínia, que foi a pianista da estréia da obra. Guarnieri e Lavínia se casaram em maio de 1930 e se desquitaram em setembro de 1935. Em 1929, ela tocou, em recital, a *Dança Brasileira*, a *Suíte infantil*, a *Toada* e a *Sonatina n.º 1*, de seu futuro marido. Em 1933, Mário de Andrade elogiou o recital em que ela executou Bach, Koechlin, Ravel e, de CG, fez as estréias de três *Ponteios* e do *Choro Torturado*.¹⁹

A jornais paulistas de 11/7/1933 (pouco antes da estréia da *Sonata*), Lavínia fez afirmações que evidenciam uma forte personalidade e um espírito resolutamente voltado para o novo:

[citação XII] As idéias de renovação me empolgam, particularmente no caso da renovação musical. Aprovo todas as inovações que sempre rasgam horizontes indevassados, e que envolvem não só a forma, como todos os outros processos de composição.

Entretanto, acho um tanto prejudicial a tendência nacionalista em música, embora seja claro que toda a manifestação humana está condicionada às contingências mesológicas em que se produz. Porém, quanto mais nos libertamos das influências locais, no sentido humano da nossa personalidade, mais valem individualmente. (*Diário da Noite*)

[citação XIII] A dissonância é quase sempre uma consonância que os nossos ouvidos não estão acostumados a ouvir. [...]

Hoje, as tendências da música são nacionalistas, baseadas no folclore. Que será de amanhã? Acredito que não voltaremos para trás. Possivelmente, veremos uma música filosófica e abstrata. Schoenberg é um passo para isso. (*Folha da Noite*)²⁰

Em 1944, Lavínia declararia:

[citação XIV] “existem duas espécies de nacionalismo: uma extrínseca e outra intrínseca. Basta comparar [...] a



Lavínia Abranches Viotti em registro fotográfico de 1929

música de um Debussy [...] e a de um Albéniz [...]. Os compositores brasileiros aproximam-se muito mais deste último. Mas para mim, quanto mais o artista se aproxima da universalidade, da objetividade artística, tanto mais perto da perfeição estará.” (*A Noite*, São Paulo, 28/10/1944)

É impossível não enfatizar que Lavínia achava “um tanto prejudicial a tendência nacionalista em música”. Sua inclinação por “uma música filosófica e abstrata” pode estar ligada aos estudos de teosofia a que fora iniciada por sua grande amiga Tatiana, casada com Martin Braunwieser.²¹ A referência a Schonberg pode ser aproximada de declarações de CG, segundo as quais, nos idos de 1932-1934, ele teria estudado muito esse compositor, além de Hindemith e, mesmo, de Haba. É muito provável que Lavínia e CG conhecessem esses e outros compositores contemporâneos graças às partituras reunidas por MA em seu acervo; apraz-me imaginar que ela também participou dos jantares às quartas-feiras, chez Mário.

Continuando nessa linha de suposições ou de divagações, creio possível considerar que a forte personalidade de Lavínia representava um contrapeso à influência de MA sobre CG e um incentivo às tendências exploratórias do compositor



em terrenos ditos atonalistas; é mais do que provável que ela tenha incentivado o compositor a resistir ao amigo, no episódio das cartas de 1934. Privado desse contrapeso, com a separação do casal consumada em setembro de 1935, mas ocorrida, muito possivelmente, ainda em 1934,²² o compositor experimentaria a “mudança de rumos” constatada por L. Rodrigues nas obras de 1934-1936.

Como assinaei, essa mudança não pode ser assimilada a uma conversão formal ao nacionalismo musical preconizado por MA, nem a um repúdio ao atonalismo, que CG voltaria a cortejar uma vez passados os efeitos dos motivos que o levaram a escrever a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, de 1950.

Seja como for, a manutenção do interesse de CG pelo atonalismo após as cartas de 1934, atestada pela “Carta Aberta” de 1941 (quando o compositor já estava casado com Anita), evidencia que as incursões atonais entre 1932-34 não podem ser creditadas a uma influência decisiva de Lavínia. Parece certo, no entanto, que o estímulo da então companheira foi muito importante para sua caminhada naquela via, apesar das advertências em contrário de MA.²³

Admitidas a “ruptura” e as causas apontadas por L. Rodrigues, cabem as perguntas irrespondíveis e insopitáveis: para onde levariam a “transição” e a “libertação” referidas na citação II, sem os ataques que a *Sonata* recebeu e se o casamento com Lavínia houvesse perdurado?

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. “Uma sonata de Camargo Guarnieri”. *Revista Brasileira de Música*, vol. II, fasc. 2, 1935
- _____. *Música e Jornalismo*. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1993. 327p.
- “CAMARGO GUARNIERI: meio século de nacionalismo”. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 7, jun.-jul. 1981.
- COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas: Unicamp, 1998. 420p.
- GUARNIERI, M. Camargo. “Carta aberta”. *Resenha Musical*, São Paulo, set. 1941 (transcrita em CG-TM, p. 123)
- _____. “Mestre Mário”. *Revista Brasileira de Música*, vol. IX, 1943.
- MARIZ, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 174p.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001. 670 p.

_____. “Camargo Guarnieri e Mário de Andrade”. *Revista de Música Latino-Americana/Latin American Music Review*, University of Texas/EUA, vol. 20, n. 2, 1999, p. 184-212.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri - Expressões de uma Vida*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001. 498p.

Notas

- 1 Esse estudo corrige e amplia informações sobre a obra em tela (doravante designada *Sonata*), encontradas no livro *Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música* (doravante designado *CG-TM*), organizado pelo autor. A partitura da obra foi editada pela Ponteiro Publishing, de Nova York. Há duas gravações em CD: Tania Camargo Guarnieri e Lais de Souza Brasil (Mix House MH003); Lavard Skou Larsen e Alexander Müllenbach (Marco Polo).
- 2 A correspondência integral entre MA e CG foi transcrita e comentada por Flávia Toni em *CG-TM*, p. 189-320.
- 3 A SPAM - Sociedade Pró Arte Moderna, fundada em fins de 1932 por Lasar Segall, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Vitor Brecheret, Mário de Andrade e outros, tinha um Departamento Musical que incluía João Caldeira Filho, Camargo Guarnieri, Guiomar Novais, Francisco Mignone, Souza Lima e outros.
- 4 As citações de L. Rodrigues são de seu estudo “A música, vista da correspondência”, em *CG-TM*, p. 321-335.
- 5 Vários autores já assinalaram a ambivalência de sentidos conferidos aos termos “atonal”, “atonalidade”. Em crítica à estréia do *Quarteto de cordas* n° 1 (1932), de CG, MA comentou: “[...] o cromatismo levado assim às suas últimas conseqüências atonais torna esta esplêndida composição duma aridez por demais inacessível à maioria. [...] O próprio ritmo chega a ser atonal!...” (*Diário de São Paulo*, 29/5/1935; ver *Música e jornalismo*, nas Referências Bibliográficas). Sobre essa estréia, ver nota n° 12.
- 6 Lapso do compositor: MA só escreveu duas cartas sobre a *Sonata*.
- 7 Outro lapso do compositor: essa audição ocorreu a 27/5/1940, seis anos após as cartas em pauta, quando CG e Oscar Borgerth fizeram a estréia carioca da obra na então Escola Nacional de Música.
- 8 Foram consultados na BN/RJ, em julho de 2000, *O Estado de São Paulo* e o *Correio de São Paulo* (edições de julho e agosto de 1933-1934); no Arquivo Público do Estado de São Paulo, a 12 e 13/12/2000. *O Dia*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *A Gazeta* e *A Platéia* (edições de agosto de 1933). Não foi possível consultar o *Diário Nacional*. No *Diário de São Paulo*, as críticas de MA (transcritas em *Música e Jornalismo*; ver Referências as Bibliográficas) não aparecem de 14/8 a 20/9/1933. Ver outra fonte à nota seguinte.



9 Qualquer *habitué* de concertos sabe que obras programadas podem não ser executadas na data prevista; por isso mesmo, foi só depois de encontrar essas duas notícias que considerei possível afirmar, com total segurança, que a estréia da *Sonata* ocorreu a 17/8/1934. A informação do *Diário Popular* (não referido à nota anterior) foi achada em álbum de Lavínia Viotti (então com 94 anos), compulsado, graças à amabilidade de seu filho Mário Viotti Guarnieri, a 8/4/2001. Quando essas notícias foram encontradas, era impossível fazer correções em *CG-TM*, onde o “Adendo” às p. 557-558 reflete a intensidade das dúvidas em que me debatia.

10 Essa conclusão, a princípio rejeitada por Flávia Toni (em comunicação pessoal), foi depois por ela aceita e incorporada a seu texto; ver *CG-TM*, p. 201 e 209.

11 Não se sabe se essa sonata chegou a ser estreada. Sua partitura, desaparecida, foi possivelmente destruída por CG. Dela, só são conhecidas as análises de Marion Verhaalen (ver as Referências Bibliográficas), para quem nessa obra “o grau de dissonância chega à atonalidade”.

12 Não é impossível que, por alguma confusão, o redator da notícia tenha se enganado e escrito “violino” em vez de “violoncelo”. De fato, essa notícia prenuncia o primeiro concerto dedicado apenas a obras de CG, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo só a 27/5/1935, quando foram estreadas a *Sonata Nº 1 para violoncelo e piano* (referida na citação IX), de 1931, o *Quarteto de cordas nº 1* (ver nota nº 5), de 1932, algumas canções e a série dos dez primeiros *Ponteios*, concluída em 1935. O *Trio Nº 1*, de 1931, teria sido estreado no Rio de Janeiro em 1941. Ver nota nº 22.

13 Na carta de 31/5/1940, CG alude a conversas que tivera, no Rio de Janeiro, com MA, envolvendo a “catequese” de F. Mignone.

14 Lamberto Baldi foi professor de CG de 1927 até partir para Montevidéu, em 1932.

15 Acho interessante correr o risco de propor essa hipótese, que poderá ser refutada ou confirmada quando uma quantidade suficientemente grande de declarações de CG, datadas de até 1949 e encontradas em jornais ou em cartas, puder levar a essa ou a aquela alternativa. As interpretações que o compositor fez de seu passado, após 1950, devem ser consideradas como tal.

16 Essa observação é de Jorge Coli, em *Música Final*. Em carta de 13/4/1940 a MA, CG refere a chegada a São Paulo do compositor e regente húngaro Jorge Kaszás (ver *CG-TM*, p. 259), mas não menciona Koellreutter em nenhuma das oito cartas que escreveu nesse ano ao amigo; essa omissão parece significativa na medida em que foi naquele ano, segundo acredito, que se consolidou a amizade entre o compositor brasileiro e o alemão. Em outras palavras: CG devia saber que MA não veria com bons olhos essa relação. É espantoso que, em seu livro *Música Viva e H. J. Koellreutter – Movimentos em Direção à Modernidade* (p. 169-170), Carlos Kater tenha imaginado a possibilidade de MA convidar Koellreutter, em vez de “Janjão”/Guarnieri, a participar de *O Banquete* (ver também *CG-TM*, p. 168-169). Sobre a não-relação entre MA e Koellreutter e sobre a hostilidade do primeiro ao segundo, ver *CG-TM*, p. 157-162.

17 Ver os artigos “A Bela e a Fera” e “Tropo da Sexta-feira Santa”, de MA, em *Música Final*, de Jorge Coli.

18 Essas e outras questões envolvendo divergências entre CG e MA são tratadas com algum detalhe em *CG-TM*, em especial às p. 163-172.

19 Em *Música e Jornalismo*, p. 30. No concerto inaugural da SPAM, Lavínia também estreou a *Dança Selvagem* e o *Ponteio nº 5*. O compositor evitava referir essas estréias e atribuiu algumas delas a outros pianistas, em datas posteriores.

20 A mesma *Folha da Noite* traz, a 17/8/1933 – dia da estréia da *Sonata* – grande matéria sobre a inauguração da sede da SPAM, além de outras declarações de Lavínia.

21 A informação sobre as ligações de Lavínia com a antroposofia e com o casal Braunwieser vem de Álvaro Carlini, que, a meu conhecimento, fez a última entrevista com a pianista.

22 A separação deve ter ocorrido vários meses antes do desquite, tumultuado por mútuas acusações. É possível que ela tenha sido determinante para o longo período de gestação do primeiro concerto apenas com obras de CG no Teatro Municipal de São Paulo, anunciado em julho de 1934 mas só realizado em maio de 1935 (ver nota nº 12), quando os dez primeiros *Ponteios* foram executados por Júlia da Silva Monteiro.

23 A pianista fez pelo menos uma turnê pela América Latina com o flautista Esteban Eitler, muito ligado ao grupo *Música Viva*. Em novembro de 1950, manifestou-se contrária à “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”. De Bonn, a 13/07/1951, Koellreutter escreveu a Guerra-Peixe: “Lavinia tocou em Darmstadt suas *10 Bagatelas* e as gravou em Francfort.” Para mais informações sobre Lavínia, ver o Índice Onomástico em *CG-TM*. Segundo João Marcos Coelho (em *O Estado de São Paulo*, 22/12/2001), Maria José Carrasqueira faz largas referências à pianista em sua tese “Camargo Guarnieri – A História Recontada”.



Lembrando Luiz Heitor*



LUIZ PAULO HORTA

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo é paradigma e modelo dos musicólogos brasileiros. No transcurso dos dez anos de sua morte, o autor revê a fundamental trajetória daquele que foi organizador da monumental *Bibliografia Musical Brasileira* e ex-diretor dos serviços de música da Unesco. Para a análise da nossa música, Luiz Heitor trazia a sua lucidez de estudioso e um olhar desapaixonado – que não significava ausência de paixão.

Meio século depois da sua fundação, a Unesco tem hoje um papel de destaque na preservação e no desenvolvimento do patrimônio cultural da humanidade.

Pouca gente sabe, entretanto, que o seu setor de música está intimamente ligado à memória de um brasileiro – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – cujos dez anos de morte transcorreram em novembro.

Paradigma e modelo dos musicólogos brasileiros, Luiz Heitor nasceu no Rio de Janeiro em 1905 e estudou no antigo Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ). Um pouco mais tarde, começou a escrever sobre música em jornais como *O Imparcial* e *A Ordem*. Em 1930, estava em muito boa companhia: com Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e outros fundava a Associação Brasileira de Música, da qual foi secretário e presidente. Logo depois organizava e publicava o Arquivo de Música Brasileira, e em 1934 fundava a *Revista Brasileira de Música*, que teve a sua época.

Incansável, também fundou, com Agostinho de Almeida, a Associação dos Admiradores de Francisco Manuel – esse grande músico do século XIX que faz a ponte, no Rio de Janeiro, entre José Maurício e a “era Carlos Gomes”. Data importante: em 1939, Luiz Heitor é o primeiro ocupante da cátedra de folclore nacional da Escola de Música (em 1943, na mesma escola, ele criaria o primeiro centro de pesquisas folclóricas do país. Era o Brasil, finalmente, bebendo nas suas raízes). Começava, também, a preparação da *Bibliografia Musical Brasileira*, obra maior que completou em 1952 com

a colaboração de Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno.

Mas logo ele ia ser puxado para o trabalho da sua vida. Em 1947, por interferência de gente ilustre como Charles Seeger, foi convidado para dirigir os serviços de música da Unesco, em Paris. Era aquela uma Europa que ainda curava as feridas da guerra. Luiz Heitor pôs mãos à obra, com a dedicação e a habilidade de sempre, e assim tomou forma o Conselho Internacional de Música da Unesco, de que ele foi o motor e a alma. Nunca mais deixaria Paris, onde se relacionava com tudo o que valia a pena, e onde sua casa era refúgio e suporte para compositores brasileiros como Almeida Prado e tantos outros.

Com uma vida internacional tão intensa, já não podia ficar tão perto da música brasileira – sua paixão. Mesmo assim, publicou em 1956, para a coleção Documentos Brasileiros da José Olympio, a sua grande obra: *150 anos de música no Brasil*; escrita com a idéia de revelar a nossa música aos estrangeiros, mas que também fez a ponte entre a grande *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, e a obra do mesmo nome (bem mais recente) de Vasco Mariz.

Para a análise da nossa música, Luiz Heitor trazia a sua lucidez de estudioso, o seu olhar desapaixonado que não significava ausência de paixão. Dois trechos darão idéia do seu estilo inimitável. O primeiro, sobre Villa-Lobos: “Pode ser que o Brasil tenha sido descoberto, na esfera da música de arte, por Alexandre Levy e Alberto

* Artigo originalmente publicado no jornal *O Globo*, em outubro de 2002.



Motor e alma do Conselho Internacional de Música da Unesco, Luiz Heitor trocou o Rio de Janeiro por Paris em 1947

Nepomuceno; sem falar no patriarca Brasílio Itiberê, que apenas o entrevira com a sua *Sertaneja*. Mas quem tomou plena posse desse território virgem, embrenhando-se pelos meandros da floresta opulenta e desconhecida, ouvindo o canto de suas aves, o rolar dos grandes rios e o piso leve de sua gente, quem sistematicamente procurou orientar a própria obra de compositor pelo que vira e ouvira em terras do Brasil, que cruzara de norte a sul como um novo bandeirante, não à cata de pedras, mas de inspirações refulgentes, esse foi Heitor Villa-Lobos. Com o advento de sua obra, integralmente alentada pela sugestão da música popular ou, mesmo, da própria natureza do Brasil (cantos de pássaros, perfis de montanhas, segundo o seu processo de milimetragem musical, sonorização de impressões pictóricas), entramos em uma nova fase da história musical brasileira. O que a caracteriza é a posse da legítima expressão nacional, não apenas em algumas obras, como haviam feito os velhos compositores; não apenas disfarçadamente, apresentando o caboclinho enfarpelado em roupas de Paris; mas em todas as obras, cruamente, antropofagicamente, usando penas, batas, chapéu de couro e tudo.”

Caracterização esplêndida.

E agora, um comentário igualmente luminoso sobre as sinfonias Nº 1 e 2 de Camargo Guarnieri – compositor da geração seguinte à de Villa-Lobos: “Essas duas sinfonias marcam o apogeu da arte de Camargo Guarnieri. Ouvindo-as, tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores. O pitoresco não tem mais razão de ser em sua arte; a transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor. Os recursos dessa técnica e a natureza desse pensamento, oposto à divagação, todo voltado para a lógica e amigo da concisão, conferem a essas duas partituras uma força e uma elevação que, sem lhes tirar o sentido brasileiro, situam, tanto uma como a outra, na vanguarda e entre as mais valiosas produções da música contemporânea.” Análises em que o musicólogo se eleva ao plano do compositor, e ajuda a tornar transparente uma grande obra. Devia ser o ideal da musicologia.

Belkiss Carneiro de Mendonça na Academia Brasileira de Música



RICARDO TACUCHIAN

Elogio acadêmico proferido pelo acadêmico Ricardo Tacuchian na posse da pianista Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça na cadeira 17 da Academia Brasileira de Música, em 26 de setembro de 2002. Tacuchian traça paralelos entre a produção artística da pianista com o patrono Visconde de Taunay e com os acadêmicos que a antecederam, Francisco Casabona e Yara Bernette.

Nesta sessão de posse da acadêmica Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, vamos falar de uma trajetória de vida que vai do rio Vermelho ao Rio de Janeiro. A Academia Brasileira de Música está abrindo suas portas para dar assento, na cadeira 17, do patrono Alfredo d'Escragno Taunay, à mais nova acadêmica, Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, ilustre filha de Goiás, às margens do rio Vermelho. No decorrer deste breve elogio acadêmico à ilustre mestra, traçaremos alguns paralelos entre a personalidade da artista e seu patrono e os acadêmicos que lhe antecederam, Francisco Casabona e Yara Bernette.

O Visconde de Taunay foi um dos precursores do resgate da memória musical no Brasil. Ainda no Império, publicou vários artigos sobre padre José Maurício Nunes Garcia, mais tarde editados pelo seu filho Affonso Taunay, sob o título *Uma Grande Glória Brasileira – José Maurício Nunes Garcia*. No final do século XIX aquele estudioso estimulou a edição de duas obras notáveis do padre-mestre: o *Requiem* e a *Missa em Si bemol*. Belkiss também é uma incansável guerreira na preservação da memória musical de seu estado. Em 1980, publicou um livro

pioneiro, *A Música em Goiás*, pela Fundação Cultural de Goiás. No ano seguinte a obra mereceu uma segunda edição, na coleção Documentos Goianos, pela Editora da Universidade Federal de Goiás. Além de seu pioneirismo, este livro se caracteriza pela combinação do rigor científico com a homenagem afetiva a grandes vultos de seu estado. Belkiss levanta documentos, entrevista velhas testemunhas da vida musical goiana, transcreve valiosos exemplos musicais e revolve importantes arquivos públicos e particulares. Por exemplo, é pela pena de Belkiss que recuperamos o relato do botânico e mineralogista Johan Emmanuel Pohl, que esteve em Vila Boa (antiga Goiás), entre 1817 e 1821. Ele viera ao Brasil como membro da comissão científica que acompanhou a princesa Leopoldina. Publicado pelo Instituto Nacional do Livro, em 1951, na coleção de Obras Raras, sob o título *Viagem ao Interior do Brasil*, este volume contém uma circunstanciada descrição da Semana Santa em Vila Boa, nos idos de 1820. Belkiss, porém, vai mais atrás e nos resgata a notícia, publicada pelo padre Luiz Antonio da Silva e Souza, sobre a realização da primeira Semana Santa na Cidade de Goiás, em 1745, organizada pelo padre espanhol João



O sorriso alegre da pianista Belkiss Spenziere Carneiro de Mendonça, entre os acadêmicos Krieger e Tacuchian

Perestrello de Vasconcelos Spinola, que acabou sendo preso devido a desentendimentos com o então ouvidor Manuel Antunes da Fonseca. Citamos este fato isolado apenas para dar uma pálida medida do interesse histórico que esta obra desperta em qualquer estudioso sobre a memória musical brasileira. De fato, Belkiss Carneiro de Mendonça faz jus ao seu patrono, o Visconde de Taunay.

Em seu precioso livro, Belkiss Carneiro de Mendonça mostra as origens e desenvolvimento da música, principalmente nas cidades de Goiás e de Pirenópolis, reservando um capítulo primoroso para descrever as festas religiosas e a participação da música na Semana Santa e nas Festas do Divino, como as Cavalhadas, as Pastorinhas, o Congo e o Tapuío. Belkiss também focaliza a expressão laica das modinhas e serestas que sobrevivem até hoje, em várias cidades do estado, não obstante a invasão avassaladora da tecnologia e da globalização. À guisa de posfácio, a autora recolhe importantes depoimentos sobre a vida musical em cidades como Luziânia, Catalão, Morrinhos, Jaraguá, Jataí, Corumbá de Goiás, Bonfim (Silvânia) e, naturalmente, da nova capital do estado, Goiânia.

O livro *A Música em Goiás* valeu à sua autora o ingresso no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás onde é, atualmente, vice-presidente e, eventualmente, exerce a presidência. Não há dúvida que Belkiss Carneiro de Mendonça segue a vocação de seu patrono o Visconde de Taunay.

O fundador da cadeira 17 foi o paulista Francisco Casabona. Ele foi um homem multifacetário: pianista, compositor, educador musical, animador cultural (entre outras iniciativas, fundou a Sociedade Sinfônica do Estado de São Paulo) e administrador institucional, atividade na qual se destacaram a direção da Rádio Educadora Paulista e do Conservatório Musical e Dramático de São Paulo. Belkiss não fica atrás de seu precursor no que concerne a sua carreira poliédrica – diríamos melhor, dodecafônica – atuando em toda a escala cromática das atividades musicais. Foi a fundadora e diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal da Goiás, fundadora e primeira presidenta da Fundação Cultural de Goiás, membro e presidenta do Conselho Estadual de Cultura, membro da União Brasileira de Escritores – Seção de Goiás, vice-presidente do Instituto Brasileiro de



Educação, Ciência e Cultura IBECC/Unesco, presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, entre muitas outras atividades vitoriosas.

Não há dúvida que Belkiss Carneiro de Mendonça é tão irrequieta e multidimensional como foi o acadêmico Francisco Casabona, o primeiro ocupante da cadeira Visconde de Taunay.

Se compararmos todas essas atividades de Belkiss Carneiro de Mendonça com as diferentes dependências de um castelo encantado, existe uma que seria particularmente grata à ilustre mestra: o espaço do piano. O piano de Belkiss não ficaria nos salões do castelo, mas em seus jardins. É nesse universo que ela se move com mais poesia e desenvoltura do que em qualquer outro deste imaginário castelo. Nos jardins, as flores são de todas as cores mas, principalmente, verde e amarela. Belkiss é a artista do piano, é a educadora pelo piano, a promotora do piano, a divulgadora da música brasileira para piano. Tendo recebido orientação diretamente da fonte, se tornou uma especialista da obra de Camargo Guarnieri. Suas inúmeras gravações nos revelam o piano brasileiro em seus múltiplos aspectos. É no piano que podemos traçar, ainda, um terceiro paralelo da personalidade de nossa nova confreira com a outra ocupante da cadeira 17, a saudosa acadêmica e ilustre pianista de carreira internacional Yara Bernette que antecedeu à recipiendária desta noite. Curiosamente, ambas estudaram com o mesmo professor, Joseph Kliass.

Belkiss gravou o “*Panorama da Música Brasileira para Piano*”, 1º e 2º volumes, as *Valsas e Sonatas de Camargo Guarnieri*, *O piano brasileiro – séculos XIX*, 1º e 2º volumes, *Dez improvisos e Dez Momentos de Camargo Guarnieri* como também fez gravações para as rádios Suisse Romande (Genebra), Rádio Difusão Portuguesa, Rádio Nederland (Holanda), Rádio Nacional de Viena, BBC de Londres, além de gravações em vários outros países na América do Sul. Apresentou-se também, como solista de diversas orquestras, como recitalista e como camerista em quase todos os estados brasileiros. Já tocou em turnês de concerto, divulgando a música brasileira, em Paris, Haia, Madri, Sevilha, Barcelona, Londres, Bonn, Heidelberg, Genebra, Parma, Milão, Roma, Lisboa, Rabat e em inúmeras cidades das três Américas. Seus alunos ocupam representativas posições no magistério de piano e já venceram importantes competições nacionais e internacionais.

Diante desta constatação, podemos fazer uma correção no que foi afirmado antes. O piano de Belkiss não está apenas nos jardins de seu castelo imaginário, mas em todas as suas dependências, com diferentes funções e sempre com o mesmo encantamento.

Portanto, a cadeira 17 da Academia Brasileira de Música, cada vez mais confirma o seu destino de cidadela de guerreiros e poetas.

Belkiss Carneiro de Mendonça, sua eleição para a Academia Brasileira de Música é um reconhecimento de seus pares pelo seu trabalho, pelo exemplo de vida a uma causa e pelo amor à música de sua terra. Este reconhecimento já havia sido evidente quando você foi escolhida, em 2000, pelo jornal *O Popular*, como uma das 20 maiores personalidades goianas do século XX. Certamente, a música não poderia ser melhor representada naquela galeria de homens e mulheres que ilustraram o estado de Goiás, durante os novecentos.

Às margens do rio Vermelho, na mesma cidade barroca de Goiás, nasceu uma outra mulher tão notável quanto sua conterrânea Belkiss Carneiro de Mendonça. Ela era conhecida pelo apelido de Cora Coralina. Sua crença de poeta era a mesma da pianista:

Creio nos valores humanos
e sou a mulher da terra.
Creio na força do trabalho
como elos e trança do progresso.

Acredito numa energia imanente
que virá um dia ligar a família humana
numa corrente de fraternidade universal.

Creio na salvação dos abandonados
e na regeneração dos encarcerados,
pela exaltação e dignidade do trabalho.

Acredito nos jovens
à procura de caminhos novos
abrindo espaços largos na vida.
Creio na superação das incertezas
deste fim de século.

O credo da poeta é o credo da pianista. Ela também crê. Ela acredita na superação das incertezas também deste início de século. E, a partir de agora, vai trabalhar ao nosso lado, na Academia, para superar as incertezas, porque Belkiss sabe que a fé é a última que morre. E fé e vida são o que não lhe faltam.

A C A D Ê M I C O S

POR VASCO MARIZ

CADEIRA 25

PATRONO: HENRIQUE OSWALD

Nasceu no Rio de Janeiro em 1852 e lá faleceu em 1931. Ainda criança acompanhou os pais suíços, que foram viver em Florença, Itália, onde fez seus estudos musicais. D. Pedro II deu-lhe uma bolsa e foi vice-cônsul do Brasil no Havre e em Gênova. Recebeu o primeiro prêmio no concurso instituído pelo jornal *Figaro*, de Paris, com a peça para piano solo *Il Neige*. Dirigiu o Instituto Nacional de Música de 1903 a 1906, mas só se radicou definitivamente no Brasil aos 60 anos, onde seria disputado professor de piano. Oswald foi dos poucos compositores brasileiros da época que se fizeram conhecer e aplaudir no exterior. O melhor de sua obra está na música de câmara, embora tenha escrito óperas, uma bela sinfonia, dois concertos para piano, etc. Não teve preocupação nacionalista como compositor.

1º OCUPANTE: AYRES DE ANDRADE JUNIOR

Nasceu em 1903 no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1974. Foi excelente crítico musical e musicólogo, muito respeitado em sua cidade natal. Foi aluno de Henrique Oswald e Barroso Neto no Instituto Nacional de Música, onde terminou seu curso de piano com medalha de ouro (1923). Aperfeiçoou-se em Paris com Isidor Philipp e Marguérite Long. A partir de 1936, foi crítico musical de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, um dos fundadores do Conservatório Brasileiro de Música, diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da Sala Cecília Meireles. Autor do notável livro *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo* (1957).

2º OCUPANTE: AYLTON ESCOBAR



Aylton Escobar estudou com Guarneri e Oswaldo Lacerda e já em 1964, aos 21 anos, obteve o primeiro prêmio nos Jogos Florais da Guanabara. Em 1968 estava em Washington como intérprete e compositor no IV Festival Inter-americano e, no ano seguinte, recebia o Prêmio Molière no Rio de Janeiro. Dirigiu o Instituto Villa-Lobos e lá atualizou o ensino, aperfeiçoando-se depois em Nova York com Ussachevski na Universidade de Colúmbia. Em 1974 recebeu o Prêmio Governador do Estado, no Rio de Janeiro, sendo eleito em 1981 para a ABM como o membro mais jovem da entidade. Foi dos mais ousados criadores de música eletrônica, eletroacústica e de vanguarda no Brasil. Hoje em dia, dedica-se mais à regência, havendo dirigido as melhores orquestras brasileiras. Obras principais: *Libera-me*, a missa *Orbis Factor*, *Prelúdios para violão*, *Poemas do Cárcere para coro e orquestra*, etc.

CADEIRA 26

PATRONO: EUCLIDES FONSECA

Nasceu em Recife em 1854, e faleceu na cidade de Olinda em 1929. Compositor e disputado professor de harmonia, contraponto e fuga na Escola Normal Oficial do Recife. Também crítico musical, escreveu em jornais de sua cidade natal e de Lisboa, fundou o Centro Musical Pernambucano e foi autor das óperas *As Damas de Honor*, *A Princesa do Catete*, *Maledetto* e *Leonor*, além de peças para orquestra e música vocal e sacra. Era venerada personalidade musical do Nordeste em sua época.

1º OCUPANTE: WALDEMAR DE OLIVEIRA

Nasceu (1900) e faleceu (1977) no Recife. Estudou com Euclides Fonseca e aos 18 anos transferiu-se para Salvador, onde estudou medicina e foi crítico musical. A partir de 1935 manteve uma coluna diária no *Jornal do Comércio* do Recife dedicada a teatro e música. Foi excelente pianista e deu recitais em todo o Brasil e no exterior. Dirigiu por muitos anos a Sociedade de Cultura Musical de Pernambuco e o Teatro Santa Isabel (1929-1950) do Recife. Autor de operetas, canções e música de câmara, foi importante figura da música no Nordeste, tanto que Villa-Lobos convidou-o a integrar a ABM como sócio fundador.

2º OCUPANTE: ANNA STELLA SCHIC PHILIPPOT



Nascida em Campinas, em 1922, Anna Stella foi aluna de José Kliass e se aperfeiçoou em Paris com Marguérite Long. Fez crítica musical na *Folha de S. Paulo* e no *Jornal da Tarde* e foi professora na USP (1976-79). Fez numerosas turnês como pianista na Europa e nos EUA, inclusive cursos de interpretação em várias capitais brasileiras. Recebeu numerosos prêmios. Foi amiga de Villa-Lobos, sobre quem escreveu o excelente livro *Villa-Lobos, o Índio Branco* e gravou a sua integral para piano entre 1987 e 1993, em Paris, pela Pathé Marconi. Despediu-se do palco no Rio de Janeiro em 1997 com memorável recital. Em 2000 publicou na França *Un Piano, une Vie*. Foi uma das maiores pianistas brasileiras de todos os tempos.

Complete sua coleção de Brasileira

Solicite exemplares atrasados diretamente
na Academia Brasileira de Música
pelo telefone (21) 2205-3879.

CADEIRA 27

PATRONO: VINCENZO CERNICCHIARO

Compositor, pianista, regente e crítico musical, nasceu em Torrava, Itália em 1858. Veio para o Brasil aos 12 anos de idade. Estudara em Milão o violino e aqui foi nomeado professor do Conservatório de Música pelo Imperador. A República deu-lhe o lugar de professor no Instituto Benjamin Constant, posto que conservou até a morte. Fez parte da orquestra do Clube Beethoven, no Rio de Janeiro, e excursionou com Artur Napoleão pelo Brasil. Autor de peças para canto, violino e música de câmara, além de notável livro publicado em Milão, em 1926, *Storia della música nel Brasile dai tempi coloniali ai nostri giorni.*, importante obra de consulta sobre a música de sua época no Brasil. Faleceu no Rio de Janeiro em 1928.

1º OCUPANTE: SYLVIO DEOLINDO FRÓIS

Compositor e organista, nasceu em Salvador em 1865 e lá faleceu em 1948. Veio para o Rio de Janeiro estudar engenharia, mas acabou seguindo a carreira musical. Em 1888 partiu para Paris, onde se aperfeiçoou com Charles Widor. Em Leipzig, estudou regência com Felix Mottl, fixando-se mais tarde como professor em sua cidade natal. Fundou e dirigiu o Instituto de Música de Salvador, foi diretor do Conservatório de Música e escreveu para jornais brasileiros e do exterior. Villa-Lobos o tinha em alta conta, convidando-o a integrar a ABM. Autor de duas óperas inacabadas, música de câmara, obras vocais e sacras.

2º OCUPANTE: FRANCISCO CHIAFITELLI

Nasceu em Campinas em 1881 e morreu no Rio de Janeiro em 1954. Violinista, compositor e professor de nomeada em sua época, foi primeiro prêmio de violino em Bruxelas. Deu recitais na Europa e na América do Sul. Em 1911, foi nomeado professor de violino no Instituto Nacional de Música e, a partir de 1943, dirigiu a orquestra da Radio Jornal do Brasil. Foi autor de obras para violino e piano, entre as quais a *Fantasia Brasileira*, peças para canto e piano, etc. Foi disputado mestre e bom ensaísta.

3º OCUPANTE: PADRE JAIME DINIZ

Nasceu em Agua Preta (PE) 1929 e morreu em Natal em 1989. Ilustre musicólogo, compositor, regente coral e organista, estudioso da música em Pernambuco. Foi aluno de Furio Franceschini em São Paulo e de Frei Pedro Sinzig, no Rio de Janeiro. Aperfeiçoou-se em Paris e em Roma, e em 1960 criou o departamento de música na Universidade de Pernambuco, lá dirigindo o coral. Realizou notável trabalho de pesquisa sobre a música colonial em seu Estado, além de estudos sobre Nazareth e Nepomuceno. Sua principal obra foi *Músicos pernambucanos do passado*, em três volumes (1969-79).

4º OCUPANTE: PADRE JOSÉ PENALVA

Compositor e regente coral, nasceu em Campinas em 1924. estudou na Universidade Católica de São Paulo, onde foi aluno de Savino de Benedictis e Damiano Cozzella, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e em Roma na Academia Santa Cecilia. Dirigiu o Coral Pro-Música de Curitiba, que veio a presidir, e foi homenageado pelo governo do Paraná em 1975. Venceu um concurso nacional de composição para coro em 1962 e o de monografias sobre Carlos Gomes (Funarte, 1986). Teve obras editadas na Alemanha e na Ricordi brasileira. Almeida Prado o tinha em alta conta como compositor, mas a sua obra é pouco conhecida fora do Paraná. Autor do *Salmo 90* para solistas, coro e orquestra, *Obsequium*, *Metanoia*, *Contrapunctum*, um bom *Concerto para violino e orquestra*, o oratório *Mulher*, etc. Faleceu em Curitiba em 2002. (veja *Obituário na página 29*)

CADEIRA 28

PATRONO: ERNESTO NAZARETH

Compositor e notável pianista, mais do gênero popular do que erudito, em grande parte autodidata, vem exercendo considerável influência sobre os compositores clássicos. Nasceu (1863) e morreu (1934) no Rio de Janeiro. Ganhou popularidade como pianista de cinemas e sua música sofreu influência de Chopin. Poucos compositores atingiram tão alto índice de brasilidade com tão escassos meios. Darius Milhaud o considerava “genial”. Autor de mais 300 obras para piano solo: choros, tangos brasileiros, polcas e valsas, cheias de invenções rítmicas inteligentes e notável variedade formal. Foi amigo de Villa-Lobos, que o considerava “a verdadeira encarnação da alma brasileira”.

1º OCUPANTE: FURIO FRANCESCHINI

Compositor e organista, nasceu em Roma em 1880 e morreu em São Paulo em 1976. Estudou na Academia Santa Cecília e depois em Paris e Londres. Em 1904, radicou-se no Brasil e em 1909 foi nomeado mestre-de-capela da Sé de São Paulo, cargo que ocupou durante 60 anos. Voltou depois à Europa e, em Paris, aperfeiçoou-se com Charles Widor e Vincent d'Indy. 1933-39, professor no Conservatório de São Paulo. A maioria de suas obras está no setor de música sacra, sobretudo peças para órgão e piano solo, inclusive o conhecido *Pião*. Ressalto a *Missa festiva* para coro e órgão, cujo *Benedictus* é peça de grande elevação. Escreveu também um Compendio de canto gregoriano.

2º OCUPANTE: ALUÍSIO DE ALENCAR PINTO

Compositor, folclorista e pianista, nasceu em Fortaleza em 1912. Frequentou a Escola de Música da UFRJ e o Conservatório americano de Paris, onde se aperfeiçoou com Robert Casadesus, Marguerite Long e Nadia Boulanger. De volta ao Rio de Janeiro, seguiu cursos de folclore de Renato Almeida e Artur Ramos, havendo aprendido até a língua tupi e a literatura de cordel. Aluísio foi produtor radiofônico da Rádio MEC e da Rádio Globo, professor de piano e de folclore. Exibiu-se em Paris com o conjunto Mercedes Batista e é autor de valiosos estudos sobre Nazareth e a obra pianística do padre José Maurício, pesquisou os trabalhos de Darius Milhaud e realizou bela atividade no Instituto Nacional do Folclore. Como compositor, chegou a ser chamado de “o Bartok brasileiro”. por suas obras para piano de fundo folclórico.

José Maria Neves (1943-2002)

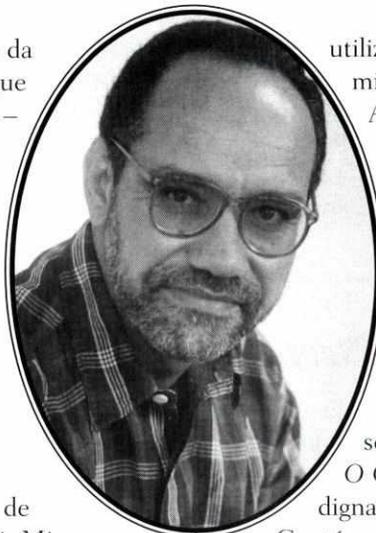
Musicólogo, professor e regente

José Maria Neves foi o presidente da Academia Brasileira de Música que menos tempo exerceu o seu mandato – apenas alguns meses. Depois teve de licenciar-se para fazer intenso tratamento de saúde, que infelizmente não surtiu o efeito esperado. Faleceu a 27 de novembro de 2002, aos 59 anos de idade, cercado pelo afeto de seus muitos amigos, colegas e admiradores.

José Maria era musicólogo, pesquisador, regente e compositor, embora poucos conheçam a sua obra de criador. Nascido em São João del Rei, Minas Gerais, estudou na cidade natal e no Rio de Janeiro. Conheci-o em Paris, em casa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que o tinha em alta conta. Acabava ele de fazer o mestrado e o doutorado no Instituto de Musicologia de Paris, onde também freqüentou o Conservatório Superior de Música em cursos de especialização.

Ele teria depois no Brasil brilhante carreira no magistério da música, chegando ao mais alto escalão universitário. Ao falecer já estava aposentado, embora continuasse a dar classes na UNI-RIO. Certa vez, convidou-me a proferir uma palestra a seus alunos para que eu comentasse os meus livros sobre música brasileira. Sua atuação como pesquisador foi intensa e profícua, obtendo o reconhecimento da classe e das autoridades culturais. Ensinou ainda no Conservatório Brasileiro de Música por mais de dez anos (1971-82), onde também coordenou programas de pós-graduação. Em 1997 recebeu a consagração de ser eleito o musicólogo do ano pela Funarte.

Dentre sua obra bastante numerosa e importante, saliento seu livro editado pela Ricordi em 1982, intitulado *Música Brasileira Contemporânea*, que foi a ampliação de sua tese de doutorado na França. Nele podem ser lidas algumas das melhores páginas de apreciação das obras de nossos compositores modernos. José Maria estava planejando atualizar esse livro tão meritório e eu tive o prazer de passar-lhe todos os dados e depoimentos de músicos contemporâneos que



utilizara para preparar a 5ª edição da minha *História da Música no Brasil*.

Aliás, nesta fase, em 1999, submeti a José Maria o longo capítulo sobre música colonial, recebendo dele valiosas sugestões. Curiosamente, em carta ao editor, escrevi que, após a minha morte, somente José Maria estava autorizado a revisar o meu livro. Quis o destino que ele partisse antes de mim.

Entre suas obras lembro também seu primeiro livro, publicado em 1981, *O Choro e os Choros*, que figura dignamente na bibliografia de Villa-Lobos.

Contém excelente análise, talvez a melhor feita até agora, dessa importante série musical do mestre. Outra obra significativa foi *Música Sacra Mineira*, resultado de um excelente trabalho de equipe, que tardou um pouco a ser publicado pela Funarte por falta de verbas.

Mas José Maria foi, ao longo dos anos, um bom amigo, além de um bom colega. Em meados dos anos noventa viajamos juntos à Terra do Ouro e ele teve a paciência de mostrar-me todos os segredos artísticos de São João del Rei, Tiradentes e Prados. Assisti ainda um concerto por ele dirigido com a Orquestra Ribeiro Bastos, na igreja de São Francisco de sua cidade natal, no qual apresentou o belo *Te Deum* de Francisco Manuel. Pouco tempo depois a Secretaria de Cultura do Paraná desejou fazer uma homenagem a Brasília Itiberê e pediram-me sugestões para a organização da obra. Indiquei então José Maria Neves para redigir a análise da obra e Maria Augusta Machado para coligar dados para a biografia do compositor. Escrevi o prefácio do livro, que foi publicado em 1996. Do mesmo modo, durante a minha gestão na presidência da Academia (1991-93), encomendamos à Dra. Maria Cecília Ribas Carneiro a biografia de seu ilustre tio-avô Glauco Velásquez e a José Maria a análise de sua obra. Após longa gestação, o livro finalmente foi publicado em 2001 e pode ser adquirido através da secretaria da ABM.

Esse relacionamento cultural com nosso finado presidente culminou com a publicação pela Academia da 6ª edição atualizada e ampliada de A

Canção Brasileira de Câmara. Em meados de 2002, conversava com José Maria sobre a dificuldade de encontrar editor para essa obra tão especializada, quando ele alvitrou submeter à diretoria da ABM a conveniência de editar a minha obra, que acaba de ser lançada no Rio de Janeiro pela editora Francisco Alves. Recordo ainda que, em 1998, quando José Maria foi eleito membro titular do Pen Club do Brasil, ele me distinguiu com o convite para fazer a saudação oficial na sessão de posse nessa entidade. Aliás, serei sempre grato a José Maria pela sua generosidade de recordar com elogios a minha

penosa gestão à frente da ABM.

José Maria Neves não será esquecido, pois as suas obras aí estão para perpetuar sua exitosa carreira de pesquisador e musicólogo. A Academia Brasileira de Música, a sua diretoria, cada um de seus membros titulares e nosso secretariado lhe prestam homenagem, agradecidos pelo seu convívio inteligente e sempre tão cordial que encantava a todos – colegas, alunos, amigos e subordinados. Deixa ele imensa saudade e sua memória estará sempre presente.

VASCO MARIZ

José Maria Neves, uma mensagem da família

“ No primeiro momento de sua história de vida, o caçula de nove irmãos chegou para trazer alegria das irmãs: eram elas, junto com os pais trabalhadores – bibliotecário e professora primária – responsáveis por sua educação. Tanto o educaram quanto o apresentaram às artimanhas infantis (por vezes lhe atribuindo algumas, sabendo-o detentor de salvo-conduto, afinal, ninguém é caçula impunemente).

Ainda bem cedo, encaminhou-se ao Seminário Menor, buscando em si a vocação do primogênito. Porém, a vocação à fé não se exprimiu em José Maria como em Luís: naquele, a busca de Deus vem por outra vertente – já se disse antes que “a música é uma forma de oração ao Senhor...”.

Por este caminho trilhou toda a sua vida, buscando sempre, por um lado, a técnica e o aperfeiçoamento aplicados ao conhecimento, constatados pelos diversos títulos obtidos em currículo exemplar e ímpar: por outro, o da emoção, dedicou suas forças e conhecimentos à difusão da música sacra das Minas Gerais que lhe inculcaram as notas musicais, sendo parceiro nesta jornada de conterrâneos, preceptores e continuadores, como seu pai, irmãs e amigos que compõem ainda hoje a amadora e denodada orquestra bicentenária Ribeiro Bastos, que dirigiu musicalmente até a sua morte.

Da junção destas duas vertentes, técnica e emoção, terá saído a inspiração para as composições diversas que produziu, como a da missa que sagrou o irmão Lucas bispo da igreja: a mesma igreja que José serviu como leigo, regendo a ORB em missas solenes e divulgando partituras sacras oitocentistas que ajudou a redescobrir.

O namoro com obras barrocas centenárias não ofuscou sua busca por temas e formas contemporâneas, tendo estudado e composto música eletroacústica e trilhas para teatro, partes importantes de sua biografia.

Como professor, dedicou-se aos alunos, sendo mestre de jovens e experientes promotores da música, todos ciosos da importância dos conhecimentos recebidos, notadamente na musicologia, conhecimento forjado na pesquisa extensa extenuante, frutificado pelas produções intelectuais que delas adviram.

Como maestro, reorganizou e desenvolveu a ORB da terra natal, dando-lhe divulgação nacional através de convênios de cooperação, dos quais geraram-se apresentações em diversas cidades e edição de discos.

Do valor de sua produção intelectual, são provas os títulos meritórios que obteve: acadêmico e presidente da ABM, membro do Pen Club e Instituto Histórico e outras confrarias...

Do valor de seu caráter, somos testemunhas todos os seus amigos, testemunhas pessoais de sua dedicação fraterna nos momentos em que dele precisamos de apoio, seja de sua palavra amiga, franca, seja de seu conhecimento da vida, seja de seu apoio material.

Do ser humano ímpar, erudito, a capacidade de discutir desde o sexo dos anjos às propriedades da nova cafeteira e à receita do doce servido, em prosas profundas de saber, jamais maçantes: cativava interlocutores independentemente do tema abordado.

Do valor do irmão de sangue, são testemunhas vivas Elza, Stella, Ceci, Ruth, Judith, Meg e Marlene, no amparo e busca da união fraterna. Testemunha-se ainda a si próprio pelo apego à divulgação da memória do irmão D. Lucas, esquecendo-se por humildade, ser ele próprio merecedor de divulgação também: não para honrarias passageiras, mas, nos dois casos, para que gerações futuras gozem de suas obras, frutos de seus esforços, para que não sejam seu sangue e suor derramados letra morta no futuro.

José Maria Neves, doutor em música, professor-titular da Escola de Música da UNI-RIO, coordenador da pós-graduação do CBM, diretor musical da Orquestra Ribeiro Bastos se afasta de nosso convívio, mas nos deixa em seus últimos treze meses de vida um legado maior do que tudo o que

viveu nos 59 anos entre nós: o amor à vida. Se cá estivesse poderia nos dizer: 'Vejam como a vida é bela e valorosa! Lutei por ela sempre, incansável, cheio de otimismo e fé; não descuidei dos meus e do meu ofício até a última hora; mantive minha mente ativa; vivi meu suplício físico com fé em Deus e de cá posso ver que frutifiquei, pelos amigos que fiz e de cuja presença desfrutei até o fim'.

A família Neves, irmãs e sobrinhos, na impossibilidade de individualizar agradecimentos, expressa aos muitos amigos a gratidão sincera pela convivência e comunhão de todos com José Maria Neves. Isto certamente foi o amálgama formador do grande homem que se tornou, objeto de nossas orações para que esteja em descanso eterno."

CARLOS ALBERTO NEVES MOREIRA

Padre José Penalva (1924-2002)

Compositor

Conheço e admiro profundamente o padre José Penalva. Desde 1996 sigo a sua trajetória de grande compositor através de sua obra tão rica de significado. São suas próprias palavras, humanas e pungentes, que revelam o âmago do seu pensamento: "Eu mesmo sou assim: eu preciso da emoção, eu sinto emoção. Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à idéia, ao texto, à mensagem." Essa explicação resume a sua obra, sua estética, que pretende ser a da comunicação verdadeira, profunda, cheia de humanismo sincero, entre a sua música e as pessoas que a ouvem.

Suas obras maiores e geniais para coro e orquestra constituem verdadeiros murais sonoros, mosaicos sacros, obras reveladoras da mais alta inspiração, perfeição e beleza estética, já definitivas no tesouro universal da música.

Sua contribuição à música brasileira é riquíssima. Percorrendo todas as formações, sua fecunda experiência como regente coral o fez compor mais de 70 obras para coro *a cappella*,

sendo, com Villa-Lobos, o compositor que mais ofertou a esse gênero. São verdadeiras jóias musicais, tanto pelo apuro de acabamento como pelo conhecimento da voz humana, tão rica de expressividade.

Os textos bíblicos, sempre presentes em sua inspiração, o fazem — como Bach, Messiaen e Penderecki — intérprete da palavra de Deus a serviço de uma verdadeira evangelização sonora contemporânea, viva e atuante. Penalva é, para mim, um exemplo. Um modelo de compositor sincero, culto, aberto a todas as riquezas da história da música universal e profundamente brasileiro. Em todas as suas experiências sonoras, por mais atonais que fossem, nunca perdeu as suas raízes. Sua música sempre tem aquele sabor inefável da nossa terra. Como o seu conterrâneo campineiro Carlos Gomes, Penalva se orgulhava de ser brasileiro. E o é, em toda a grandeza e luminosidade.

J. A. ALMEIDA PRADO

Hermínia Russo, pianista e cantora (1903-2002) – trabalhou com Edoardo Guarnieri e Armando Belardi no Theatro Municipal de S. Paulo. Desde os anos 70 dedicava-se ao ensino de canto.

Maria Eliza Figueiredo Bologna, professora – criadora da Escola Magda Tagliaferro, ex-diretora da Escola Municipal de Música de São Paulo e criadora da Escola Municipal de Iniciação Artística (SP).

Brasilianas

Projetos em Minas e São Paulo recuperam memória musical brasileira

Dois iniciativas voltadas para recuperação de partituras despertam atenções no meio musical brasileiro. A Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana reúne 150 profissionais em torno do Projeto Acervo da Música Brasileira, com equipe de musicólogos coordenada por Paulo Castagna e patrocínio da Petrobras. Já o Memória da Ópera Brasileira é conduzido em São Paulo por Achille Picchi e Fábio Gomes de Oliveira, com subsídios da Unysis.

O Projeto Acervo iniciou-se em 2001 com reconstituição, reorganização e edição de obras do acervo do Museu da Música de Mariana. A segunda etapa do trabalho, divulgada em dezembro, resultou em uma nova série de três CDs, acompanhados por livros de partituras. São dezessete peças sacras dos séculos XVIII e XIX, divididas nos temas Conceição e Assunção de Nossa Senhora, Natal e Quinta-Feira Santa. Compositores como Francisco Manuel da Silva, Emílio Soares de Gouveia Horta e Jerônimo de Sousa Queirós têm novas peças reveladas. Mas o grande destaque da nova edição são os autores anônimos. "São obras de alta qualidade e grande interesse estético, que demandaram minucioso trabalho de pesquisa e reconstituição de inúmeros trechos perdidos", observa o professor da UNESP Paulo Castagna, coordenador musicológico do projeto. Concertos em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Mariana apresentaram ao público parte do repertório, que está disponível também na internet (www.mmmariana.com.br).

O Museu de Mariana é um dos mais importantes acervos latino-americanos de música religiosa manuscrita, com mais de duas mil partituras. O modelo de inventário adotado já se qualifica como referência latino-americana na área de acervos de manuscritos musicais. O trabalho empreendido em Mariana, considerado a maior série comercial de música antiga religiosa já editada no Brasil, recebeu, no último mês de dezembro, o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo IPHAN, na categoria Inventários de Acervos e Pesquisas.

Enquanto isso, em São Paulo, começa a tomar forma o projeto Memória da Ópera Brasileira, iniciativa do pianista Achille Picchi e do maestro

Fábio Gomes de Oliveira, com patrocínio da empresa Unisis, apoio do governo e da prefeitura de São Paulo. O primeiro trabalho completado é a ópera *Joanna de Flandres*, de Carlos Gomes. As partituras do drama lírico em quatro atos – bem



Castagna: pesquisa minuciosa

como a redução para piano – serão colocadas à disposição de todos os interessados, através de distribuição gratuita para bibliotecas, escolas e universidades. O livro *Joanna de Flandres – A História de uma Ópera* também será distribuído gratuitamente. A tiragem do livro é de dois mil exemplares, enquanto as partituras terão 500 exemplares. A segunda fase do projeto visa a montagem da ópera, ainda em 2003. Aprovada em lei, esta etapa está em fase final de captação de recursos.

ACERVO DA MÚSICA BRASILEIRA – RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS

CD IV – CONCEIÇÃO E ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA

Ars Nova Coral da UFMG. Carlos Alberto Pinto Fonseca, regente

Obras de: Anônimos (*Novena de Nossa Senhora da Conceição, Invitatório e Antifona da Novena de Nossa Senhora, Novena de Nossa Senhora da Anunciação, Tota pulchra es, Maria, Sicut cedrus, Beatam me dicent, Ofertório de Nossa Senhora da Assunção*), Francisco Manuel da Silva (*Ladainha em Sol*), Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior (*Maria, Mater gratia – Ária ao pregador*).

CD V – NATAL

Brasilessentia. Orquestra de Câmara Engenho Barroco. Vitor Gabriel, regente

Obras de: Anônimo (*Matinas do Natal*), Francisco da Luz Pinto (*Te Deum*), C. G. Moura (*Hodie Christus natus est – solo ao pregador*).

CD VI – QUINTA-FEIRA SANTA

Marcelo Coutinho (Barítono), Paulo Mestre (contra-tenor). Conjunto Calíope. Orquestra Santa Teresa. Julio Moretzsohn, regente.

Obras de: Jerônimo de Sousa Queirós (*Matinas de Quinta-feira Santa*), Anônimos (*Miserere, Gradual e Ofertório de Quinta-feira Santa em Fá, Gradual e Ofertório de Quinta-feira Santa em Ré*), Bento Pereira (*Pange Lingua*).

UERJ firma convênio com Karlsruhe

Uma parceria entre a UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e a Universidade de Música de Karlsruhe (Alemanha), através da pianista Fany Solter, resultou na organização de um Curso de Especialização em Música com duração mínima de 12 meses e máxima de 24. O curso destina-se a egressos do terceiro grau e está estruturado de forma a propiciar aos alunos uma formação filosófica, histórica e musical, visando desenvolvimento integrado da capacidade de performance, reflexão teórica e criatividade. São oferecidas as disciplinas obrigatórias Alemão Instrumental I e II, como forma de qualificar os alunos para um possível estágio na Universidade de Karlsruhe. A primeira turma teve treze selecionados e iniciou as aulas em outubro no campus do Maracanã.

OSESP saboreia sucesso nos EUA

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo realizou uma bem-sucedida turnê de 20 concertos em 18 cidades dos Estados Unidos em outubro e novembro. John Neschling e o regente associado Roberto Minczuk conduziram o grupo em onze programas diferentes, o principal deles no Lincoln Center de Nova York. O repertório da turnê incluiu *Passacalha para o Novo Milênio*, de Edino Krieger, *Uirapuru – Poema Sinfônico* e *Bachianas Brasileiras N° 4*, de Villa-Lobos, *Concerto para dois violões e orquestra*, de Marlos Nobre, *Episódio Sinfônico*, de Francisco Braga e a *Sinfonia N° 2 – Uirapuru*, de Camargo Guarnieri.

Homenagem a Ermelinda Paz

A Assembléia Legislativa da cidade do Rio de Janeiro homenageou, em outubro último, a professora Ermelinda Paz Zanini pelas suas atividades de musicóloga, professora e pesquisadora. Compareceu à sessão especial numeroso público e, entre outros oradores, usaram da palavra Dalton Vogeler e Vasco Mariz. A já longa carreira de Ermelinda foi comentada e louvada, sendo destacadas suas numerosas obras e prêmios recebidos. A musicóloga deverá publicar nos próximos meses uma volumosa biografia de Edino Krieger. Acaba de lançar valioso estudo sobre *O Modalismo na Música Brasileira*, a ser editado pela Musimed, em Brasília.

Curtas

O acadêmico Jorge Antunes recebeu em novembro o título de *Chevalier des Arts et des Lettres*, concedido pelo governo francês. A condecoração foi feita durante concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em Brasília. * O acadêmico Vasco Mariz lançou dois livros em dezembro: a 6a. edição ampliada e atualizada de *A Canção Brasileira de Câmara* (Editora Francisco Alves em parceria com a Academia Brasileira de Música) e *A Música Clássica Brasileira* (Andrea Jakobsson Estudio), fartamente ilustrado a cores, livro brinde patrocinado pela empresa de consultoria Accenture, com encarte de CD. * A pianista e compositora Francisca Aquino, também residente na capital federal, ganhou menção honrosa no concurso de composição da International Society of Bassists, pela peça *Sweet Suite para contrabaixo e piano*. Informações sobre a obra através do e-mail info@assuntograve.com. * Foi lançado no último mês de setembro o *Jornal dos Conservatórios*, informativo dos conservatórios estaduais de Minas Gerais, editado pela Secretaria de Educação. Informações pelo telefone (31) 3379-8647. * O Conservatório Estadual de Música Dr. José Zoccoli de Andrade, em Ituiutaba (MG), homenageou Oscar Lorenzo Fernandez na 9ª edição de seu concurso de piano, realizado no último mês de outubro. * Aconteceu em dezembro a IV Bial Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo, organizada pelo compositor Flo Menezes. * O Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ (criado em 2001, a partir do acervo compilado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1943) organizou a série de encontros Música em Debate. * O XVI Concurso Jovens Instrumentistas Brasil/ Piracicaba-2003 recebe inscrições até 20 de junho. As provas acontecem entre 24 de julho e 2 de agosto, na Escola de Música Maestro Ernst Mahle. * A Escola de Música e Belas Artes do Paraná organizou em novembro o II Fórum de Pesquisa Científica em Arte, coordenado por Elisabeth Prosser. * A edição 2002 do Grammy Latino (importante premiação da indústria fonográfica mundial) premiou o Quarteto Amazonia na categoria CD de música clássica e o Duo Assad de violões, na categoria CD de tango.

RESENHAS DE LIVROS



MARIA CARLOTA BRAGA SANTORO – RESGATANDO MEMÓRIAS DE CLÁUDIO SANTORO, edição particular, Rio de Janeiro, 2002, 274 páginas. Apresentação de Vasco Mariz e prefácio de Artur da Távola.

Cláudio Santoro é um dos compositores mais importantes da história da música clássica brasileira. Ao contrário de muitos outros expoentes da nossa música, Cláudio teve uma intensa vida política, que não só perturbou a sua carreira de compositor, regente e professor, como também o prejudicou em momentos cruciais de sua vida. Sua morte inesperada, a 27 de março de 1989, em pleno ensaio de orquestra no Teatro Nacional de Brasília, que hoje leva o seu nome, comoveu os amantes da música em nosso país. A televisão, o rádio, os jornais e as grandes revistas abriram espaços inusitados para comentar a sua obra e a sua personalidade colorida. O presente livro de memórias de sua primeira

esposa, Carlota Santoro, é um depoimento de considerável interesse sobre o período inicial da carreira do marido e de sua vida em comum. São de especial valia as páginas em que ela descreve os episódios que antecederam a ida do casal para Paris, após tormentosa crise provocada pela recusa do governo americano em conceder-lhe visto de entrada nos EUA para gozar uma bolsa da Fundação Guggenheim, que havia recebido. Os pormenores de sua modesta vida na França, as amizades que lá fizeram e sobretudo a viagem a Praga para assistir à histórica conferência que aprovou o Relatório Zdanov, são do maior interesse para a história de nossa música. A decisão daquele conclave de condenar a música dodecafônica como “burguesa decadente” e recomendar aos compositores ditos progressistas uma maior aproximação com o povo, certamente afetou a carreira e a vida de vários músicos brasileiros dos anos cinqüenta. Estou certo de que o livro de Carlota Santoro será valiosa contribuição para a bibliografia de nosso melhor sinfonista.

VASCO MARIZ

LANÇAMENTOS DE LIVROS



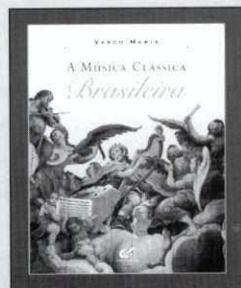
ARTE E CULTURA – ESTUDOS INTERDISCIPLINARES II
Organização de Lourdes Sekeff e Edson S. Zampronha
Textos de: Marta Herr, Milton Sogabe, Arthur Nestrovski, Lucia Santanella, Tânia M. J. Aiello Vaisberg, Jussara Falek Brauer, Claudete Ribeiro, Maria de Lourdes Sekeff, Reynúncio N. de Lima e Edson Zampronha. Ed. Anna Blume/ Fapesp



CONSERVATÓRIOS DE MÚSICA: ARTE E EMOÇÃO COMO ALIADOS DA EDUCAÇÃO DE MINAS
Organização de Sérgio Rafael do Carmo
Editado pela Secretaria de Estado da Educação de Minas.



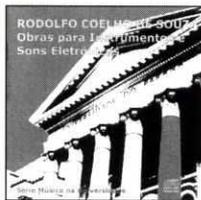
A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA
Editora Francisco Alves e Academia Brasileira de Música. 350 pg. Ilustrado. 6ª edição.



A MÚSICA CLÁSSICA BRASILEIRA
Pesquisa e texto: Vasco Mariz. Andrea Jakobsson Estúdio. Ilustrado a cores. 192 pg.

RESENHAS DE CDs

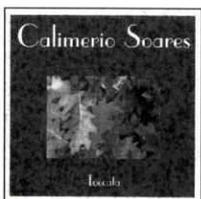
POR VASCO MARIZ



RODOLFO COELHO DE SOUZA – OBRAS PARA INSTRUMENTOS E SONS ELETRACÚSTICOS.

Universidade Federal do Paraná (FUNPAR). Apresentação de Harry Crowl.

O CD em apreço contém uma variada seleção de obras do aplaudido compositor Rodolfo Coelho de Souza para instrumentos e sons eletrônicos, interpretadas pela Orquestra Sinfônica do Paraná sob a direção de Jamil Maluf e pela orquestra da Rádio e TV Cultura de São Paulo dirigida por Lutero Rodrigues, além da participação valiosa de solistas do departamento musical da UFPR. Segundo Harry Crowl, “a música de Rodolfo representa a síntese de duas correntes da primeira vanguarda brasileira: a da música eletroacústica e a do experimentalismo com instrumentos convencionais. (...) O autor obtém o amálgama perfeito onde os sons de origem acústica interpenetram de maneira orgânica os sons digitais.” Ressalto, entre as obras gravadas, o *Concerto para computador e orquestra*, de 2000, o *Chroma* (1986) também para orquestra e a curiosa peça para piano solo *Colorless Green Ideas Sleep Furiously* (1998). Recordo o que disse Gilberto Mendes do compositor: “Rodolfo é um mestre na combinação instrumental eletrônica, porém em um clima comunicativo, encantatório e não opressivo”.



CALIMÉRIO SOARES – TOCCATA

Quarteto de Violões 4 Crescente, Beatriz Balzi (piano), Rosana Lanzelotte (cravo), Myrna Herzog (gamba), Igor Kipnis e Karen Kushner (piano), Quarteto Antunes, Charlotte Bird (oboé), Martin

Dodson (piano), Marco Aurélio Lischt (órgão) e Taurean Piano Trio.

Obras de Calimério Soares (*Toccata, Dois Momentos Nordestinos, Cravoembalada, Study in D, Bachiana Mineira, Batuccata, Suíte Antiga, Serenata N° 3, Toccata Longa e Trio*)

Edição Independente.

Calimério Soares é um dos melhores conhecedores do órgão em nosso país. Doutor em composição pela Universidade de Leeds, Inglaterra, ele é um especialista em música antiga e

contemporânea. Como recitalista tem-se apresentado com sucesso em várias cidades brasileiras e também no exterior. É membro da Association Aristide de Cavillé-Coll, de Paris, e foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Organistas.

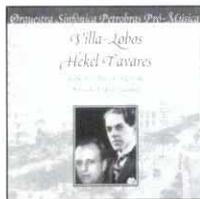
O presente CD, apresentado com palavras de admiração pelo ilustre compositor e membro da ABM, Amaral Vieira, é uma excelente seleção de obras de Calimério, que hoje reside em Uberlândia, MG. O disco contém uma *Toccata*, de 1989, interpretada por um quarteto de violões, peças para piano solo e cravo, a *Bachiana mineira para viola da gamba*, uma interessante *Batuccata* gravada pelo famoso Igor Kipnis em 1998, a *Suíte Antiga para quarteto de cordas*, a bela *Toccata longa para órgão* e um *Trio para piano, violino e celo*. A qualidade do som é boa, os intérpretes também, e este CD demonstra que Calimério deve ser mesmo levado a sério como compositor.

ROMANCE POLICIAL

Tim Rescala (regência e narração), Rodolfo Cardoso (marimba), Monique Aragão (teclado), Maria Teresa Madeira (piano), Ronaldo Diamante (contrabaixo), Oscar Bolão (bateria e percussão), David Ganc (sax alto e flauta), Lulu Pereira (trombone baixo) Obras de Tim Rescala (*Romance Policial; Tango; A dois; Estudo para piano; A Base: Cantos e Bravo!*) Selo Pianíssimo. www.pianissimo.com.br

Este CD reúne peças de teatro musical compostas por Tim Rescala escritas entre 1988 e 1993, que fizeram parte do espetáculo *Psui!*, apresentado no Museu e Arte Moderna do Rio de Janeiro, e de outro montado no Centro Cultural Banco do Brasil sob o título de *A Música da Fala*, em 1992. Conta o autor que “a utilização do texto é um elemento comum a todas essas obras, o que me levou a elaborar um estilo musical onde os intérpretes devem falar e tocar ao mesmo tempo”. Infelizmente, o CD não pode nos transmitir a parte cênica que é importante nessas obras, mas devemos reconhecer que foi um *tour de force* para os intérpretes. A partitura é de considerável dificuldade técnica e representa bem as diversas facetas da obra de Tim Rescala, hoje considerado um dos melhores compositores de vanguarda no Brasil. O CD certamente vai interessar os amantes do gênero.

LANÇAMENTOS DE CDs



AO VIVO NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO II
Orquestra Sinfônica Petrobras Prô Música. Arnaldo Cohen, piano. Roberto Tibiriçá, regente.

Obras de Villa-Lobos (*O Trenzinho do Caipira* e *Choros N° 6*) e Hekel Tavares (*Concerto pra piano e orquestra em*

formas brasileiras).

Lançamento Petrobras.

MÚSICA BRASILEIRA PARA TRIO DE VIOLÕES

Trio de Violões de São Paulo (Gilson Antunes, Teresinha Prada e Ricardo Marui).

Obras de Silas de Oliveira, Eduardo Escalante, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Luís Carlos Barbieri, Roberto Victorio, Marcelo Mello, E. Villani Côrtes, e Paulo Porto Alegre. Selo Paulus Música.

PARTITA BRASILEIRA

Eduardo Monteiro e Alexandre Eisenberg (flautas), Trio Fibonacci, Erich Lehninger (violino), Andreas Polzberger (violoncelo), Seven Birch (piano), Quarteto Moyzes, Orquestra Sinfônica Brasileira, Henrique Morelembaum (regente).

Obras de Guilherme Bauer: (*Sugestões de Inúbias; Trio para violino, violoncelo e piano; Partita Brasileira; Duas Peças para violoncelo e piano; Recitativo; Retornos; Quarteto N° 2; Cadências para violino e orquestra*).

Selo RioArte Digital.



O PIANO EM PERNAMBUCO

Elyanna Caldas e Marco Caneca (pianos).

CD 1 – Elyanna Caldas. Obras de: Misael Domingues (*Divinal; De Joelhos; Ao Relento; Aline; Olha o Urso*), José Sicupira (*Senhora do Engenho*), Alfredo Gama (*Travesso*), Clovis Rabello

(*Andorinhas; Victrolomania*), Alfredo Medeiros (*Mal de Amor; Choro Triste*), Nelson Pereira (*Agonia*), Capiba (*Choro para Elyanna Caldas*), Valdemar de Oliveira (*Amargura*).

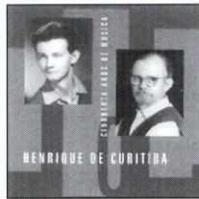
CD 2 – Marco Caneca. Obras de: Euclides Fonseca (*Ao Luar*), Zuzinha (*Helly*), Arthur Marques D' Oliveira (*Mancheia de Rosas*), Argentina Maciel (*Alma de Elite*), Sergio Sobreira (*Papagaio Falladô; Sombras; Tempos Idos*), João Vitor e Raul Valença (*O Mandarim*); Raul C. Moraes (*Se Tem, Bote...*), Marambá (*Quero ver quebrar; Minha Loá*), Nelson Ferreira (*Amor... Súplicas... Desejos...*), Capiba (*Choro Antigo*), Valdemar de Oliveira (*Valsa para a Mão Esquerda; Sae, Carlota; Sonho*).

ENCONTRO COM MAESTRO ISOCA (WILSON FONSECA)

Misiuk (violino), Kier (viola), Misuk (trompa), Kier (violoncelo), Costa, Azulay, Menezes de Brito e Cutrim (pianos), Barreto, Colares, Lídia e Pinheiro (canto), Campos (violino), Gadelha (flauta), Andreev (clarinete), Klokov (fagote) e convidados.

Obras de Wilson Fonseca (*Um Poema de Amor; Prova Infalível; Temeroso; Valsinha em Si menor; Ternura; Improvisando; Santarém, pôr-de-sol, Ave Maria N° 4; Arpejando; Remembrança; Manão no Sax, Lenda do Bôto e Carta do Maestro Tynnôko Costa para o Maestro Wilson Fonseca*), José Agostinho da Fonseca (*Idílio do Infinito e Boca Preta*), Paulo Rodrigues dos Santos (*Alma Doente*), Emir Bemerguy (*Acalanto*), Felisbela Sussuarana (*Pérola do Tapajós*) e Wilmar Fonseca (*Canção de Minha Saudade*).

Prefeitura Municipal de Belém.



HENRIQUE DE CURITIBA – 50 ANOS DE MÚSICA

Henrique Morozowicz (piano), Norton Morozowicz (flauta), Hylea Ferraz (canto), Orquestra de Câmara de Blumenau/ Norton Morozowicz (regente), Coral Unicanto/ José Mário Tomal (regente), Coral de Câmara de

Tucuman/ Ricardo Steinleger (regente), Ingrid Hühmann (canto), Marcelo Jaffé (viola), Ovanir Buosi jr. (clarinete), Quinteto de Sopros de Curitiba, Coro de Câmara da Universidade de Missouri-Columbia/ Heloiza de Castelo Branco (regente), Meridian Arts Ensemble.

Obras de Henrique Morozowicz (*Três Episódios, Pequena Suite, 6 Poemas de Helena Kolody, Elegia, Oração pela Paz, Aleluia, Paz na Terra, Al Telefone 345, Para um Mestre de Canto, Corniell Impressions, Reverie, Suite Dansante, E – Taru, Ê para Coral – E – Taru – Ê para Quinteto de Metais*).

Produção Independente.

VIOLÕES DA AV-RIO

Duo Barbieri-Schneiter (violões), Leo Soares (violão), Trio Violão Brasileiro, Maria Haro (violão), Duda Anizio e Nelson Caiado (violões), Marcos de Pinna (cavaquinho) e Nilton Moreira (pandeiro), Francisco Frias (violão), Gaetano Galifi (violão), Jodacil Damaceno e Nilton Fernandez (violões), Nicolás de Souza Barros (violão), Marcus Ferrer (violão), Roberto Velasco e Alberto Meija (violões), Gilbran Helayel (violão), Genésio Nogueira (violão), Camerata da CBM, Paulo Pedrassoli (violão), Sexteto Sescontu, Nicanor Teixeira.

Obras de Fred Schneider, anônimos catalães, Luciana Requião, Vera Andrade, Sergio de Pinna, Francisco Frias, Gaetano Galifi, Bach, Vivaldi, Marcus Ferrer, Roberto Velasco, Gilbran Helayel, Genésio Nogueira, Luiz Gonzaga, Ricardo Tacuchian, Fauré e Nicanor Teixeira.

Produção independente.

RONALDO MIRANDA, FRANCISCO MIGNONE, MURILLO SANTOS E IGOR STRAVINSKY

Duo Bretas-Kevorkian: Patrícia Bretas e Josiane Kevorkian (pianos)

Obras de: Ronaldo Miranda (*Variações Sérias sobre um Tema de Anacleto Medeiros; Tango*), Francisco Mignone (*Samba Rítmico; Lundu*), Murillo Santos (*Música para dois pianos*), Stravinsky (*A Sagração da Primavera*).

Produção independente.

MEMÓRIA MUSICAL CATARINENSE

Camerata Florianópolis. Jeferson Della Rocca, regente.

Obras de Álvaro Sousa, Abelardo Sousa, Alberto Heller e José Brasilício de Sousa.

Edicao Independente.

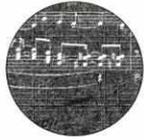
A INÚBIA DO CABOCOLINHO – MÚSICA BRASILEIRA E PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Beth Ernest Dias (flauta) e Francisca Aquino (piano).

Obras de Gnattalli (*Sonatina*), Guerra-Peixe (*A Inúbia do Cabocolinho*), Ary Ferreira (*Noturno*), Guarneri (*Sonatina*), Santoro (*Na Gruta do Castelo*), Lopes-Graça (*Dois Movimentos para flauta e solo*), Luiz Costa (*Sonatina*), Lacerda (*Sonata para flautim e piano*), Vasque Dias (*Óis d' água*) e Aylton Escobar (*Sete Palavras e um Punhal*).

Produção independente.

Abstracts



INTERTEXTUAL STYLES IN CONTEMPORARY MUSIC

Ilza Nogueira

This essay focuses on the observation of intertextual procedures in musical composition, proposing a comprehension of the diversity of styles, from the standpoint of the taxonomic model proposed by Affonso Romano de Sant'Anna in his essay "Paródia, Paráfrase & Cia." (São Paulo: Ática, 1985). The analytical exemplification is directed towards Brazilian contemporary composers, to whom intertextual procedures play a considerable role in the definition of their compositional styles: José Alberto Kaplan (1935), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Ilza Nogueira (1948) and Wellington Gomes (1960). The main objective is to show different reasons and to evaluate diverse purposes behind the use of intellectual borrowings, such as ideological expression and style resource.

the critic on the musician had only positive aspects. Previously unpublished information on the first wife of the composer cannot fail to provoke other questions that could open the door to new investigations.



LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO, TEN YEARS AFTER

Luiz Paulo Horta

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo is the paradigm and model for Brazilian musicologists. Ten years after his death, the author considers once more the fundamental trajectory of the man who was the organizer of the monumental Brazilian Musical Bibliography and director of musical services for Unesco. Luiz Heitor brought the lucidity of a scholar and a dispassionate eye to the analysis of our music – which did not mean an absence of passion.



A SONATA, AND SOME RIDDLES

Flávio Silva

Upon organizing the book *Time and Music* (about C. Guarnieri), the author was surprised by the complexity of the questions involved with the *Sonata N° 2 for violin and piano* by the composer. The search for information inevitably continued after the publication of the book. The vision of a permanent idyll in the relationship between Guarnieri and Mario Andrade seems to have been pushed aside; and yet the gratitude and friendship towards the modernist leader overwhelmed any other sentiment. It remains to be discussed, however, whether the influence of



BELKISS CARNEIRO DE MENDONÇA AT THE BRAZILIAN ACADEMY OF MUSIC

Ricardo Tacuchian

An academic appreciation proffered by the Academician Ricardo Tacuchian upon the investiture of the pianist Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça into the chair N° 17 of the Brazilian Academy of Music on Sept. 26, 2002. Tacuchian draws parallels between the artistic production of the pianist with the patron Visconde de Taunay and with the Academicians that preceded her, Francisco Casabona and Yara Bernette.

A próxima edição de Brasileira
circula em maio de 2003

Colaboram Nesta Edição

ILZA NOGUEIRA aperfeiçoou-se na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha (1974-77) e desde 1978 é professora da UFPB em João Pessoa. Doutora em filosofia pela Universidade de Nova York, frequentou a Universidade de Yale como *post-doctoral fellow*. No período de 1988-90, foi a primeira presidente da ANPPOM. Pesquisadora Bolsista do CNPq, com produção teórico-analítica centrada na música contemporânea, especialmente direcionada ao estudo do perfil estilístico da Escola de Composição da Bahia.

FLÁVIO SILVA, 63, estudou piano com Milton Lemos, Natho Henn, Hans Graff, Alda Caminha e Homero de Magalhães. Participou de Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis e nos Seminários Pró-Arte do Rio de Janeiro estudou com Guerra-Peixe. Como bolsista do governo francês, fez cursos de musicologia e de etnomusicologia em Paris, onde foi diplomado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales com a memória "Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro", em 500p. Para a Fundação Nacional de Arte/Funarte, da qual é funcionário, organizou o livro *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*, que inclui estudos de sua autoria.

LUÍZ PAULO HORTA é crítico de música do *Globo*, e membro da Academia Brasileira de Música. Estudou nos Seminários de Música Pró Arte, e em

1983 publicou seu primeiro livro, de crônicas musicais: *Caderno de Música*. Logo a seguir, editou o *Dicionário de Música Zahar*. Em 1987 publicou *Villa-Lobos: Uma Introdução*. Entre 1985 e 1990, fundou e dirigiu a seção de música do Museu de Arte Moderna, trazendo ao Brasil o compositor Karlheinz Stockhausen. Com Luiz Paulo Sampaio, orientou a edição brasileira do *Grove Concise Dictionary of Music*. Também publicou *Guia da Música Clássica em CD* e *Sete Noites com os Clássicos – Uma Introdução aos Estilos Musicais*. Tem em preparação, com Manoel Correa do Lago, uma biografia de Villa-Lobos.

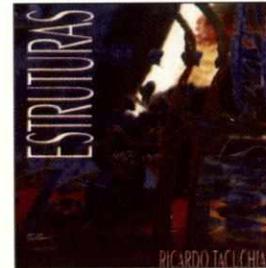
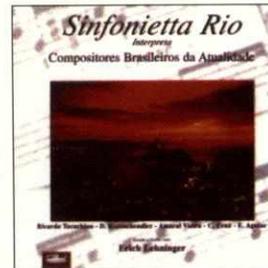
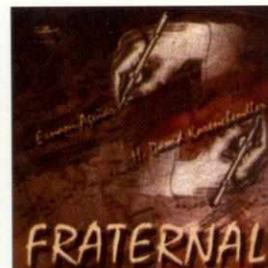
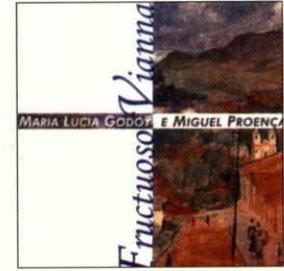
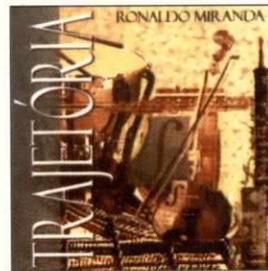
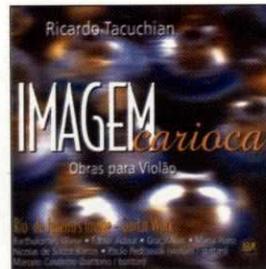
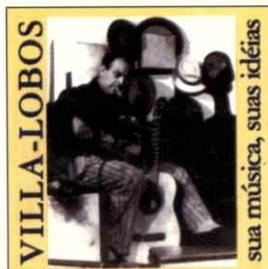
RICARDO TACUCHIAN é compositor e regente. Doutor em música pela University of Southern California, professor da Universidade do Rio de Janeiro, membro e ex-presidente da Academia Brasileira de Música. Escreve para as principais revistas especializadas em música no Brasil. Em 2000 foi residente da Villa Serbelloni, em Bellagio, Itália, sob o patrocínio da Rockefeller Foundation. Em 2002, recebeu encomenda da Fundação Apollo, de Bremem (Alemanha), para compor ciclo de canções com versos de Drummond, e foi compositor convidado do Oitavo Festival Other Minds, em São Francisco (EUA). Está em Portugal até abril de 2003, como professor visitante da Universidade Nova de Lisboa e pesquisador do Museu da Música Portuguesa, em Cascais.



A ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA
TEM O PRAZER DE APRESENTAR OS CDs
DO SELO ABM DIGITAL E PARCERIAS



Um rico painel
da música clássica brasileira
em gravações de
alta qualidade



All collection in bilingual (Portuguese/ English) brochures

Informações e vendas

Tel.: (21) 2205-3879/ 2205-1036 • vendas@abmusica.org.br