

ISSN 1516-2427

número 15 / setembro de 2003 / R\$ 7,00

# Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**Dos sons à imagem da música**

**Introdução do violão no Rio de Janeiro**

**João Guilherme Ripper e Roberto Tibiriçá na ABM**

**Academia inaugura sede própria**

**Perfil de Acadêmicos**

**Lançamentos de CDs e livros**

# Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

**Diretoria:** Edino Krieger (presidente), Mercedes Reis Pequeno (vice-presidente), Roberto Duarte (1º secretário), Joey de Oliveira (2º secretário), Ricardo Tacuchian (1º tesoureiro), Ernani Aguiar (2º 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	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luis Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
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 Burle Marx	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguéz	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.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Jaime Diniz – José Penalva – Ilza Nogueira
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Batista	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	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbio 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 Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA); Gaspare Nello Vetro (Itália); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA) e Stanley Sadie (Inglaterra).

Academia Brasileira de Música – Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

CEP: 20.021-180 – Tel.: (21) 2221-0277 – Fax: (21) 2292-5845 – [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br) – [abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br)

REVISTA BRASILIANA – ISSN 1516-2427

**Conselho Editorial:** EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT, RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR) E VASCO MARIZ. **Assessora Técnica:** VALÉRIA PEIXOTO. **Projeto Editorial e Edição:** HELOISA FISCHER. **Editoração:** HYBRIS DESIGN. **Capa:** MANZONI, "ARLEQUIM E A FLAUTA" (REPRODUÇÃO COPY-OIL). **Produção:** ANDREA FRAGA D'EGMONT. **Versões em inglês:** LAURA RÓNAI. **Revisão:** KARINE FAJARDO. **Fotolitos:** RR DONNELLEY AMÉRICA LATINA. **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.

O presente número da revista *Brasiliiana* registra o momento histórico da inauguração da primeira sede própria da Academia Brasileira de Música (ABM), dia 9 deste mês de setembro (ver matéria na pág. 28). Na ocasião, foi descerrada pela acadêmica e vice-presidente Mercedes Reis Pequeno uma placa comemorativa do evento, em que se registra ser a Casa de Villa-Lobos um legado de seu patrono, cuja aquisição foi iniciada na gestão do presidente José Maria Neves e concluída pela atual diretoria. Além do espaço já reformado e que abriga a administração da ABM, foi apresentado o projeto arquitetônico de reforma dos demais espaços, incluindo um pequeno auditório, biblioteca, sala de acervos e cantina. Detalhes desse projeto são reproduzidos na terceira capa deste número.

Após a cerimônia de inauguração, foi realizada a primeira sessão solene na sede, para dar posse ao novo acadêmico John Neschling, eleito para a cadeira N° 12 na vaga do saudoso presidente José Maria Neves. A acadêmica Jocy de Oliveira fez a saudação de boas-vindas ao novo membro da ABM (*a ser publicada na próxima edição desta revista*), cuja presença em muito valoriza a nossa instituição.

A programação editorial da casa é também enriquecida com os lançamentos do livro *Frutuoso Vianna, Orquestrador do Piano*, de Marcos Câmara de Castro, iniciando a Coleção ABM Editorial, e dos CDs *As Malibrans*, ópera de Jocy de Oliveira, e *Ouvindo Osvaldo Lacerda*, ambos em selo ABM Digital.

*Edino Krieger*

*Presidente da Academia Brasileira de Música*

## SUMÁRIO

DOS SONS À IMAGEM DA MÚSICA <i>Por Marcos Nogueira</i> . . . . .	pág. 2	PERFIS ACADÊMICOS <i>Cadeiras 33, 34, 35 e 36</i> . . . . .	pág. 25
INTRODUÇÃO DO VIOLÃO NO RIO DE JANEIRO – CONSTITUIÇÃO DA TÉCNICA E REPERTÓRIO DE CONCERTO <i>Por Marcia Taborda</i> . . . . .	pág. 10	ABM JÁ NA SEDE DA LAPA . . . . .	pág. 28
ROBERTO TIBIRIÇÁ, UM MAESTRO A SERVIÇO DA MÚSICA E DA JUVENTUDE DE SEU PAÍS <i>Por Ricardo Tacuchian</i> . . . . .	pág. 18	BRASILIANAS . . . . .	pág. 29
SAUDAÇÃO A JOÃO GUILHERME RIPPER EM SUA POSSE NA ABM <i>Por Ernani Aguiar</i> . . . . .	pág. 22	OBITUÁRIO . . . . .	pág. 30
		RESENHAS . . . . .	pág. 31
		LANÇAMENTOS . . . . .	pág. 34
		RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS) . . . . .	pág. 35
		COLABORAM NESTA EDIÇÃO . . . . .	pág. 36

# Dos sons à imagem da música



MARCOS NOGUEIRA

O artigo apresenta uma discussão acerca da experiência estética musical. Está dividido em três seções. Na primeira discutem-se o caráter do *som* que é percebido como música e a constituição da *forma* com a qual é ele representado e expresso analogicamente no ato da escuta. Em seguida, abordam-se os aspectos diversos da *percepção* e a produção simbólica do ouvinte. Na seção final, a *metáfora* é discutida como tradutora indispensável na experiência estética com a música, um mecanismo lingüístico com o qual expressamos a produção do *imaginário* quando ativado pelos recursos ficcionais dos sons musicais.

**E**m seu *Barulho*, poema publicado em 1987, Ferreira Gullar diz da imaterialidade dos poemas: “Todo poema é feito de ar apenas (...) é sem matéria palpável (...)”. Sendo assim, somente se nos oferecem no ato da vocalização, quando o som de uma voz nos revela seu barulho: “(...) tudo o que há nele é barulho quando rumoreja ao sopra da leitura” (Gullar, 2001: 373). Estamos, portanto, diante da experiência da conversão de som em palavras, promovida pela gramática de uma língua, que mobiliza o som e o transforma em vocábulos com papéis específicos. Ao ouvirmos tais sons como palavras, ouvimos um *campo de força* provido pela gramática: ouvimos não meramente sons, mas linguagem, que é uma experiência de sentido.

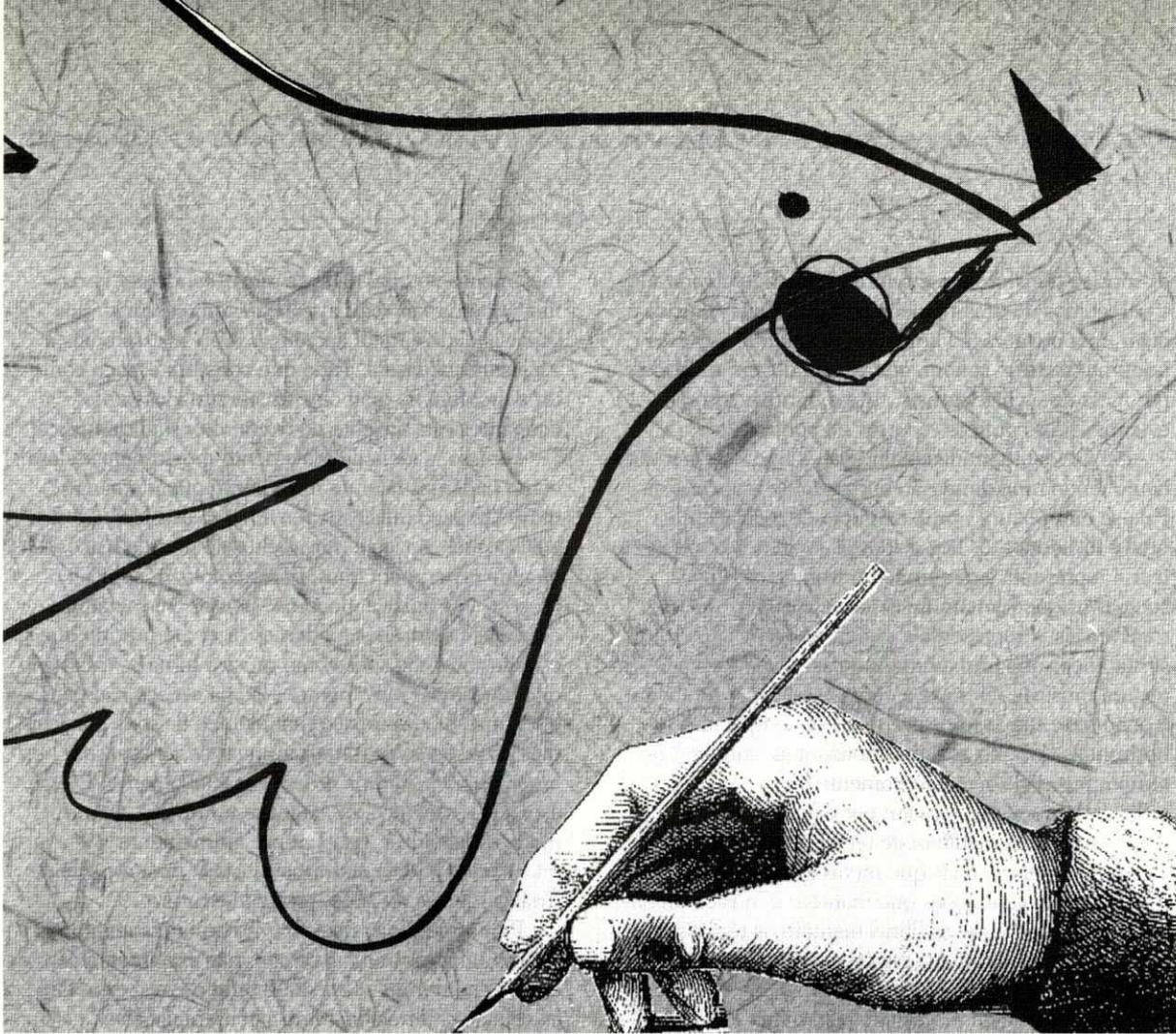
A música também é em si um tipo especial de som. Porém, se nem todo fazer acústico e nem mesmo toda arte do som é música, como distinguir o som musical? Talvez, como propôs Roger Scruton em sua *Estética*, a música seja um som existente dentro de um “campo de força musical”, e este campo é algo que ouvimos quando ouvimos música. Até onde podemos saber, somente seres humanos o ouvem; seres providos de *imaginação* para ouvir simples sons como música.

A ordem da música é uma ordem *percebida*. Quando ouvimos música, ouvimos suas implicações musicais. Mas o ouvinte, comumente, conhecendo ou não a teoria da organização musical (uma

quase-gramática), tem dificuldades de explicar em palavras o que acontece quando os sons de uma peça musical, como num campo de força, lhes soam coerentes e lógicos – e isso ocorre, sobretudo, diante da música de arte da nossa contemporaneidade, que prescinde, com freqüência, de lineamentos formais e estilísticos mais cristalizados e estereotipados. Haveria uma teoria para esse “campo de força”, uma sintaxe determinante de suas relações formais, um modo de comunicação tal como o provido pelos “barulhos” que a voz rumoreja ao dizer os poemas? O que nos acontece na escuta musical?

## OS SONS QUE SÃO MÚSICA

Podemos dizer que os sons existem e que são percebidos em espaços físicos, contudo não são, propriamente, objetos físicos. Sons não ocupam um lugar nesses espaços, pois não excluem nada daquele lugar. Por outro lado, não devem ser entendidos como “objetos mentais”, uma vez que não são redutíveis somente à experiência subjetiva e individual deles: não são, portanto, *intencionais*, se com este termo referimos objetos definidos pelo estado mental que tenciona enfocá-los. Todavia, como a experiência estética reconhece interesses em aparências e não em estruturas subjacentes às coisas, um interesse estético nos sons necessita atribuir-lhes a qualidade de realidade de “objetos materiais” mesmo não fazendo parte, estritamente, da ordem física subjacente.



*O que há de primordialmente fictício no objeto musical é sua própria construção enquanto forma sensível.*

A escuta humana transforma a “materialidade” sonora em percepções e conhecimentos. No campo das linguagens, das várias escutas dessa materialidade resultam, por exemplo, as fonéticas das línguas, que enfatizam traços distintivos específicos, voltando o ato cognitivo para a identificação de fonemas e, em seguida, para o seu agrupamento na constituição das palavras.

Outros exemplos nesse mesmo campo são os sistemas composicionais em música, que operam num nível ainda mais especializado com a “matéria” sônica. Os limites percebidos dos objetos sonoros são governados por princípios de agrupação (como entenderam os psicólogos da *Gestalt*) que fazem com que os “fluxos” sonoros concorrentes de uma peça musical concordem entre si como partes da mesma coisa. Tudo isso pode ser resumido na idéia de “falta de independência”. Ou seja, se os variados eventos sonoros componentes fossem totalmente independentes uns dos outros, não seriam percebidos como partes de um único evento musical – embora ainda pudessem, mesmo assim, apresentar algum tipo de relação conceitual.

Provavelmente, não dispomos de uma teoria mais consistente da forma e do sentido musicais que torne possível a nomeação precisa do que ocorre quando os sons musicais nos parecem inteligíveis. É possível que

não haja mesmo uma “gramática” geradora de um campo de força musical que reja nossa conversão de sons em música. Contudo, poderíamos alegar também que não é preciso conhecer a gramática de uma língua para identificar um poema como um produto inteligível dessa língua. Talvez, como Chomsky (1964) propôs, tenhamos um conhecimento tácito da língua, e nesse sentido podemos dizer também que temos um conhecimento tácito de música, expresso não em teorias, mas em atos de reconhecimento – de seres humanos se comportando coerentemente.

Recentemente, a lingüística tem inclusive aproximado a experiência do discurso verbal da experiência musical, afirmando que a unidade primária da linguagem falada não é a frase ou a oração – unidades mais tipográficas. A unidade da fala seria uma “unidade de entonação”, espécie de contorno melódico vocal que com suas cesuras (tonemas) específicas segmenta o discurso – o que tira da estrutura gramatical o estatuto de suporte da linguagem, atribuindo-o a algo que se equivale às pontuações rítmico-melódicas (cf. Chafe, 1994).

Quando ouvimos música, não ouvimos somente uma seqüência de sons, ouvimos, intencionalmente, algo *nos* sons, algo que se move com uma força própria:



os sons se transformam em música quando organizados e percebidos de uma maneira musical. Ouvir música é ouvir uma organização implícita: uma *forma* expressa por uma “textura” sonora, que se articula em unidades por meio de “ações formais”, isto é, mudanças ou eventos – tais como os recursos de pontuação.

No Ocidente, tradicionalmente, a música é pensada como tendo uma dimensão horizontal e uma vertical. Fala-se em “textura”, uma metáfora de tecelagem na qual a urdidura – os fios dispostos longitudinalmente no tear – representa a dimensão horizontal, os sons sucessivos que formam melodias; e a trama – os fios transversais –, representa a dimensão vertical, os sons simultâneos que formam harmonias. Quando se fala em textura musical, refere-se a como essa “rede” funciona, a quão forte são as linhas verticais se comparadas às horizontais, a como as linhas horizontais “mudam” no tempo, movendo-se conjuntamente ou independentemente, e assim por diante.

A escolha da metáfora de tecido implica serem a urdidura e a trama mais que meras dimensões da música; são organizações que mantêm a música unida do mesmo modo que as fibras mantêm os tecidos. E um conceito regula toda essa experiência da forma musical: o sentido de *movimento*, isto é, de “passagem” de um evento ou de um estado para outro. Essa idéia de passagem tem tanto implicações espaciais – planos e deslocamentos – quanto temporais – a experiência do ritmo (sucessão mais ou menos regularizada de eventos) e da métrica, como resultado da interação entre os vários aspectos da “matéria sonora”.

Como Wallace Berry (1987), entendemos que o conceito de movimento está aqui estreitamente ligado ao conceito de complexos de eventos “progressivos”, “recessivos” e “estáticos”. Pode-se assim descrever o que seriam os três fatores em que reside o movimento em música: (1) percebe-se como um tipo de movimento a *passagem* por um “campo temporal”; isso se dá quando reconhecemos sucessões de eventos sonoros que apresentam regularidades de fluxo (como, por exemplo, uma simples sucessão de sons pulsados regularmente); (2) outro fator de movimento é a percepção da *mudança* a partir de contrastes qualitativos entre eventos sonoros sucessivos (por exemplo, o reconhecimento de um intervalo melódico entre sons com alturas diferentes); e, por fim, (3) um terceiro fator tem a ver com a ilusão de um “campo espacial” em música, inerente, sobretudo, ao espectro de frequências e amplitudes sonoras perceptíveis, que produz a idéia de *posição* para os eventos; ou seja, reconhece-se que sons estão mais acima ou abaixo, mais à frente ou mais atrás.

Alguns supõem então que movimento em música seja algo *ideal* (um movimento cuja única realidade está na esfera mental); outros argumentam que o movimento em música é um movimento *puro*, um

movimento no qual nada se move, sendo por isso o movimento mais real, manifesto como é em si. Sua espacialidade é mera aparência. Não se assemelha à espacialidade visual. Tudo que constitui espaço como uma moldura na qual objetos são situados como ocupantes está ausente do *continuum* sonoro musical.

Por isso, a idéia de movimento musical é paradoxal: como podemos falar de movimento quando nada se move? Espaço musical e movimento musical não são análogos de espaço e movimento do mundo físico. Mas quando experimentamos, por exemplo, o “subir” e o “descer” em música, podemos pensar em metáforas espaciais necessárias: podemos dizer até mesmo que se estamos ouvindo sons como música torna-se *necessário* que “ouçamos” movimento. Não há espaço *real* para sons, mas há um espaço fenomênico de sons musicais, mesmo que não possamos avançar desse espaço fenomênico para uma ordem espacial objetiva. E esse espaço fenomênico, na linguagem musical, de um modo ou de outro, está sempre intimamente relacionado à idéia de forma musical: uma espécie de “triálogo” entre passado, presente e futuro.

Propõe-se então dizer que na experiência musical confrontamo-nos com o tempo, não exatamente com os eventos no tempo, mas com o tempo em si expandido, espalhado e oferecido à nossa contemplação e apreensão direta e completa – tal como o espaço está espalhado diante de nós no campo visual. No domínio acústico a ordem temporal é dissolvida e reconstituída como um *espaço* fenomênico. Transferimos para esse espaço a familiaridade e o sentido de liberdade que caracteriza nossa experiência da ordem espacial. Por um momento parece que podemos “vagar no tempo” com a mesma autonomia que exercitamos nossa mobilidade espacial.

A experiência do movimento em música resulta, portanto, da nossa tendência em identificar eventos sonoros distintos e em agrupá-los em unidades estruturáveis. O *ritmo* musical é um fenômeno gestáltico tanto quanto a percepção dos padrões visuais. Sua constituição, contudo, exige a ação direta da *imaginação* e da subjetividade dos desejos, uma vez que tais processos de agrupação não derivam de relações reais com suportes materiais. Em virtude disso, na experiência do ritmo musical buscamos algumas referências reais e essa experiência acaba sendo, de algum modo, um reflexo de nossa experiência de vida corporal. Ao “ouvirmos” ritmo, estamos ouvindo uma espécie de *animação*: uma aparência de vida.

Tudo isso concorre para a apreensão de uma lógica formal, normalmente habituada. Em todos os tempos a música valeu-se de um célebre rudimento da psicologia: a associação das idéias por justaposição reiterada, ou seja, fez apelo a uma espécie de *cinética da reiteração*, como bem denominou Edmond Costère. Graças a essa



cinética uma figura musical se insere na consciência por sua repetição sistemática, como um todo que evolui para seu desfecho. Por conseguinte, todo tema melódico, todo motivo rítmico, toda figura temática, enfim, “se impõe, pouco a pouco, por sua repetição como uma entidade tendente ao seu fim natural” (Costère, 1962:43). A obra musical pode então se beneficiar ao mesmo tempo das possibilidades construtivas e unificadoras das figuras reiteradas e da cinética por repetição que impinge à consciência do receptor as propriedades semânticas daquelas figuras sonoras que acabam por estabelecer uma lógica própria.

Assim, de modo geral, a repetição musical é entendida como reiteração de sons – tanto de sons simples como de aglomerados de sons com alguma forma definida – ou recorrência de eventos vinculados a experiências anteriores – tanto simbólicas como emocionais. Ao identificar os traços de similaridade entre o objeto sonoro que está sendo percebido e aquele já experienciado que se mantém na memória, o ouvinte infere a repetição.

Mas a experiência musical provoca um outro processo cinético que considera um nível mais complexo de confrontação: a analogia das figuras musicais com algum estado emocional ou princípio motor extramusical. Costère o denominou *cinética de analogia*: “um tema contendo uma frase vigorosamente ascendente, seguida de alguns acordes descendentes e concluindo sobre acordes que se desdobram em direção ao grave e ao agudo, num último crescendo, poderia impor-se ao inconsciente como uma interrogação insistente seguida de uma resposta, e seus últimos acordes como uma interjeição quase explosiva” (1962:49). Isto é, o ouvinte interpretaria a idéia musical como uma progressão da resolução de uma determinada tensão psíquica.

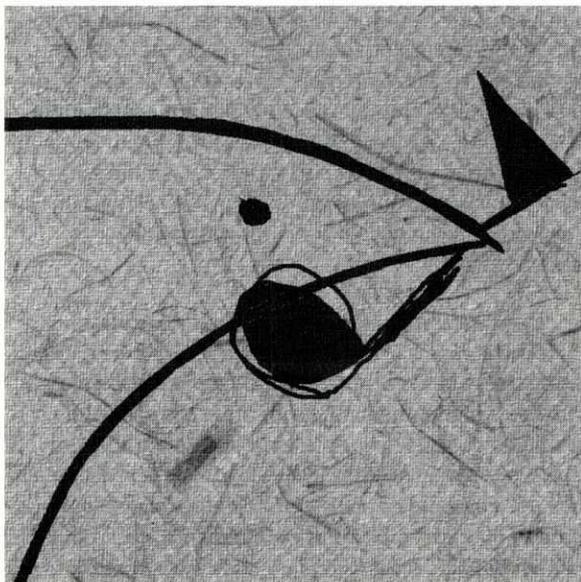
Ainda outros processos de analogia intervêm na experiência do som musical. É o caso da rítmica do corpo humano em movimento, originária da pantomima, da dança ou mesmo do esporte. Ou ainda, embora mais distante na representação mental da música, a analogia visual, na qual todo o meio sonoro se transfigura em elementos plásticos, em cores, capazes de evoluir sob a ação de perturbações físicas ou químicas.

Tais processos de reiteração e de analogia multiplicam as propriedades significantes de cada um dos encadeamentos sonoros distinguíveis no meio musical. Concorrem para expressar uma forma musical lógica e apreensível manifesta por funções formais que podemos aqui propor denominar: *introdução* (função formal freqüentemente fundamentada em adiamentos e prolongações que provocam expectativa), *exposição* (função formal de estabelecimento de figuras temáticas, normalmente expressa por repetição e estabilidade), *transição* (função formal de flutuação e instabilização,

com alto grau de provisoriedade), *transformação* (função formal de reiteração e desenvolvimento de idéias previamente estabelecidas), *interpolação* (função de desestabilização, processo geralmente empregado com o fim de gerar incoerência momentânea) e *conclusão* (função formal de desmobilização, de pontuação).

Uma vez que a música é um produto humano, podemos legitimamente supor que a estrutura da música deve nos contar algo sobre a natureza da mente humana que a produz. Todavia, não é possível tratar uma gramática musical como o processo psicológico exato que alguém usa para gerar música, visto que, primeiramente, não há uma tal coisa que podemos considerar a única gramática para um dado conjunto de eventos musicais. Diferentes regras, configuradas de diferentes modos podem produzir corpos semelhantes de seqüências musicais. Portanto, a descoberta de uma dada gramática viável para um texto musical observado não garante que esta gramática seja a que melhor descreverá o processo psicológico da geração da obra em questão.

Além disso, observa-se que os indivíduos freqüentemente violam as regras, as convenções formais que pareciam antes considerar. A geração psicológica das linguagens, ao contrário dos esquemas fechados gramaticais, é um processo mais amplo. A intenção de comunicar uma dada proposição significativa é a motivação psicológica oculta na maior parte das expressões. Sendo assim, se o emissor “tiver boas razões para supor que será entendido mesmo sem usar uma gramática correta, ele poderá desconsiderar as convenções gramaticais. Em música, a intenção de transgredir as expectativas do ouvinte pode levar a uma liberdade comparável com a gramática” (Sloboda, 1999:32).





A discussão em torno de uma gramática para a música nos leva a perguntar sobre o que em música nos faz buscar uma sintaxe. A virtualidade de uma linguagem verbal – cuja gramática se mantém estável por um longo período de tempo – implica a possibilidade de construção de todas as expressões necessárias, aceitáveis e significativas, assim entendidas pela maioria de seus praticantes – que, em geral, dominam uma única gramática referencial. Ao invés, ouvintes de música podem estar familiarizados com uma notável diversidade de formas e estilos de linguagem musical, mesmo que mais habituados com uma ou outra orientação. As formas musicais mudam rapidamente sua inserção e seu papel na cultura musical, a partir do que são mais ou menos aceitáveis e significativas. De um modo ou de outro, esse contraste se deve à específica função comunicativa da linguagem verbal, que favorece sua unidade e estabilidade. Não há dúvida, como salienta Sloboda, de que:

a sintaxe é um veículo para a comunicação de conhecimento pelo mundo, e dado que o mundo permanece o mesmo tipo de lugar e o ser humano ocupante permanece o mesmo, ao que parece há pouco a ganhar e muito a perder com a diversidade e a rápida evolução da sintaxe. A música de arte, ao contrário, não tem essa função assim claramente definida. A sintaxe se torna, em si, um objeto da consciência estética, e a imposição por novidades convida à diversidade e à mudança (1999:38).

Ao converter a própria sintaxe, isto é, o processo de construção do texto musical, em objeto de apreciação estética, o sujeito instaura uma escuta especial. Se na prática comunicativa da linguagem verbal – ou seja, na escuta lingüística – os elementos materiais, como os sons, são descartados pelo receptor tão logo cumprem a função de suporte da mensagem, na escuta musical estabelece-se, antes de tudo, uma ordem icônica. No processo perceptivo da música, o próprio som assume, inicialmente, o estatuto de “mensagem”, assim como as *formas sonoras* advindas. Isso traz para o âmbito da experiência estética musical artifícios de orientação, coerência e logicidade discursivas próprios de uma linguagem.

#### PERCEBENDO OS SONS QUE SÃO MÚSICA

A experiência estética se caracteriza, antes de tudo, pelo papel que desempenha a *percepção* do objeto pelo sujeito. Se tudo aquilo que sabemos sobre o mundo é resultado da ação dos sentidos, o acesso à forma em que o mundo se nos revela é mediato, e não basta que nos deixemos afetar pelo mundo para conhecê-lo. É preciso aprender a elaborar mentalmente aquilo que é recolhido pelos sentidos, o que torna esse ato uma

construção mental.

Podemos destacar diversos aspectos fundamentais da percepção. Há, de início, a *singularidade* do ato de perceber, uma vez que o sujeito que percebe é um indivíduo determinado, percebendo um objeto determinado, e suas percepções são distintas daquelas de outros indivíduos que percebem o mesmo objeto. A percepção do objeto implica a ação competente e *imediate* do órgão sensorial correspondente do receptor, este que só pode perceber o que está acessível a seus sentidos.

Todavia, no ato perceptivo, sobretudo na percepção estética, não nos detemos apenas na captação da aparência sensível. A percepção, que é um processo mental complexo, não se limita à atividade sensorial, pois esta não existe isoladamente; faz parte, segundo a teoria da *Gestalt*, de uma totalidade ou configuração global. No processo perceptivo são reconhecidos objetos, *memórias* são suscitadas, *imagens* são produzidas, *emoções* são experimentadas, ou seja, ao perceber sensivelmente, também recordamos, imaginamos, sentimos, pensamos. Assim sendo, a percepção, que é uma relação sensorial, envolve outros dados que não só os sensíveis, ela não se reduz à sensação.

Sendo o sujeito um ser *social* – que desse modo age tanto em suas atividades cognitivas e mentais quanto na vida prática –, perceber é além de ato individual um ato social circunscrito num contexto social e cultural. Tal contexto de caráter histórico, de um modo ou de outro, impõe à percepção individual certos hábitos e esquemas que determinam como os dados captados pelos sentidos são organizados. A variabilidade desses fatores determinantes da percepção é resultante da ação do sujeito no mundo e, por sua vez, altera a ação dos sentidos ao transformar o sujeito – este, portanto, é condicionado pela conjuntura social em que vive.

Adolfo Vázquez salienta outros aspectos mais complexos da percepção, como seu caráter *seletivo*: “nem todos os dados sensíveis são percebidos, só aqueles que são essenciais para identificar um objeto como tal”. Vázquez está se referindo à relação de dependência que a essencialidade dos objetos tem da qualidade da relação do sujeito com o mundo. Ou seja, em um mesmo objeto, os componentes essenciais percebidos variam conforme a finalidade à qual serve a percepção: “sem essa função seletiva, não haveria propriamente percepção sensível, mas sim um caos ou conglomerado disforme de sensações” (1999:138).

Uma conseqüência da seleção é a conversão de hábitos e esquemas perceptivos característicos de um determinado grupo social em *normas*, estruturas invariáveis automatizadas que limitam o progressivo enriquecimento dos dados sensíveis. Disso resulta uma drástica restrição da espontaneidade do ato perceptivo,



que assim se reduz apenas aos aspectos indispensáveis ao reconhecimento e ao uso. E em virtude dessa mínima intervenção da consciência, a percepção se automatiza e os objetos são reduzidos a seus componentes significativos mais singelos. Na percepção estética essa tendência à normatização persiste, mas é, por outro lado, limitada, uma vez que o ato perceptivo deixa – ao menos em parte – de ser um meio, para ser um fim.

É evidente, portanto, que na escuta o objeto que o ouvinte reproduz para si mesmo, o objeto imaginado – uma produção do receptor como ato criativo – não é mais o mesmo objeto. E ao converter o objeto sonoro, de seu estado “material” para a imagem mental, o ouvinte se transforma junto com o objeto. Desse modo, no ato da escuta dão-se, conjuntamente, a reprodução do objeto sonoro no pensamento do ouvinte e a reprodução do próprio pensamento musical que se renova em virtude da originalidade de cada novo ato de escuta.

A razão que nos leva em grande parte à experiência cotidiana da música é sua capacidade de despertar em nós emoções profundas e significativas, que se estendem do prazer estético mais “puro” ao entretenimento e ao alívio da monotonia. Visto da ótica da física, um evento musical é somente uma coleção de objetos sonoros com determinados atributos. Entretanto, de algum modo, a mente humana atribui sentido a esses sons que se tornam, assim, símbolos de outros sons e de outras coisas que não são sons, algo que nos leva a reagir emocionalmente, a gostar ou a desgostar, ao afeto ou à indiferença.

Uma pessoa pode entender a música que ouve sem ser afetada por ela. Quando é afetada pela música então deve ter passado pelo estágio cognitivo que envolve uma *representação* interna abstrata ou simbólica do texto musical experienciado. E entende-se que o modo com o qual compositores, intérpretes-executantes e intérpretes-ouvintes representam a música ao percebê-la determina como podem lembrá-la, executá-la e apreciá-la.

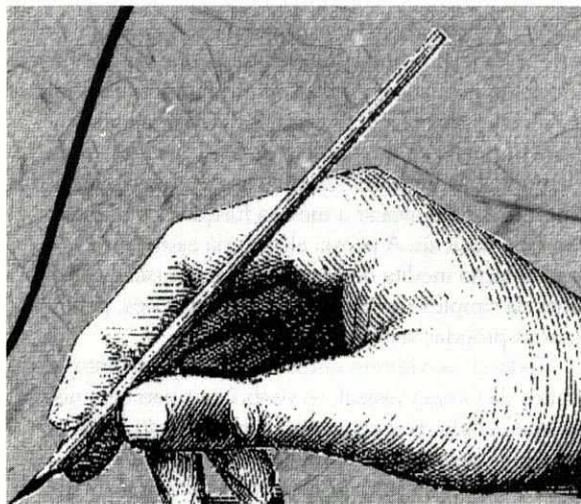
Mas as representações mentais e os processos que as criam não são diretamente observáveis. Devemos inferir sua natureza das observações sobre a maneira como as pessoas criam, memorizam e reagem à música. Todos somos capazes de identificar uma melodia ou uma ação melódica habitual. Contudo, as notas musicais específicas que a constituem, seu andamento (sua velocidade) ou sua textura original (o tratamento sonoro e o acompanhamento que suporta a ação melódica) não são decisivos para a identificação dessa melodia. Os ouvintes memorizam padrões e relações, criam *abstrações* dos estímulos físicos, e, assim, os lembram e os reproduzem, em geral, apenas em termos essenciais. Por conseguinte, a música que não contém

padrões e estrutura habituais e familiares não pode ser facilmente representada na memória do ouvinte.

A produção do intérprete-ouvinte, que não demanda nenhuma ação física, caracteriza-se por um conjunto de atividades perceptivas, intelectuais e emocionais que resulta em memórias, em conjuntos de imagens mentais fugazes e altamente incomunicáveis, em sentimentos e em expectativas (antecipações). Quanto maior for a familiaridade do ouvinte com os padrões envolvidos na elaboração e na execução musicais, quanto mais restritos forem, portanto, os limites para a sua interpretação, mais forte será a impressão de comunicação – de que algo passa, no ato da escuta.

Isso se dá sempre que uma certa maneira de perceber e interpretar um determinado objeto (estímulo) musical torna-se dominante. Quando a cristalização de um padrão musical é excessiva e os estereótipos se tornam amplamente compartilhados, a diversidade de interpretações é drasticamente reduzida. Desse modo, tem-se a ilusão de que a música significa a mesma coisa para ouvintes distintos, e de que ela comunica assim um sentido único. Por outro lado, na experiência com a “música de arte”, produção que se mantém relativamente mais desvinculada de condicionamentos, estereótipos e funcionalidades, o ouvinte é levado ao limite de sua disposição e competência mnemônica e imaginativa diante de um texto que lhe exige a solução de um problema de experiência estética.

Se a atividade cognitiva envolve percepção, memória e associação de informações, o pensamento implica, sobretudo, a habilidade para representar mentalmente situações ausentes e hipotéticas, para projetar-se numa cadeia especulativa que ultrapassa o presente imediato, produzindo o provável e o improvável, criando mundos possíveis e impossíveis. Estamos falando de *imaginação* e de *símbolos*.





### IMAGINANDO COM OS SONS QUE SÃO MÚSICA

Entre as palavras e a imaginação, somente o som da voz que canta a poesia. E Gullar nos ensina, mais uma vez, em seu *Muitas vozes*, que a voz do poema dispara em nós uma grande gritaria imaginária: "(...) a fala que nele fala outras vozes arrasta em alarido (...): basta apurar o ouvido" (2001:453-4). Em seu juízo crítico do movimento simbolista, Anna Balakian salienta que Baudelaire foi um poeta intelectual e sensual: "a mente fornece a chave para o poema, e os sentidos o preenchem com suas harmonias. O vocabulário afetivo é mínimo". O poeta francês que viveu o prenúncio do Simbolismo, na segunda metade do século XIX, definia a prioridade que dava ao tipo de imaginação, mais intelectual do que emocional, que evidenciaria a criação poética: "a imaginação é a mais científica de todas as faculdades" (Balakian, 2000: 35).

Assim, opondo-se aos elementos estilísticos românticos, os simbolistas abriam caminho para o apogeu das imagens, para o processo do discurso indireto em detrimento da superadjetivação da emoção e do sentimento tanto quanto de sua representação alegórica. O viés que se estabelece entre a poesia e o leitor é o da imagem (em todas as suas categorias) com valor tanto subjetivo quanto objetivo. Surge aí um interesse especial pela forma musical no âmbito da poesia. Balakian chamou a atenção para os dois usos que Baudelaire fez da idéia de música: "o uso maciço e sensual, para aplacar a angústia e provocar a liberação onírica; e os usos intelectuais da música, considerada como uma forma não-objetiva do pensamento que ativa mais a mente para sugerir do que para ditar conceitos e visões" (2000:40) – esta última aplicação mais o atraiu.

Ao descobrir a música de Wagner o poeta pensou ter descoberto uma espécie de "alucinógeno" auditivo que estimulava a imaginação, projetando a mente num estado de intuição e sinestesia. Vê assim a possibilidade de um simbolismo que se afasta do simples discurso figurado romântico, conformando-se na abertura de vazios a serem preenchidos pela imaginação de quem ouve. Baudelaire viu no *Tannhauser* o que entendeu ser o ideal do poeta: a realização da mútua vinculação das percepções sensoriais. Ou seja, se a música pode despertar mais de uma ordem de imagens a partir de uma única via sensorial, então, com respeito à poesia, as palavras podem avocar a mesma função dos eventos sonoros musicais. A poesia alcançaria assim uma aproximação inédita da forma artística musical para, além da simples representação das sensações, poder criar as próprias sensações.

Todavia, ao visarem entusiasmados os encantos dos efeitos da *forma* musical, os simbolistas parecem não se ter apercebido da inconsistência comunicativa da música – questão que também acabou por atingir a própria produção simbolista. Devemos aqui atentar para

o tipo de apreensão básica da música e de sua comunicabilidade, que exige, necessariamente, um considerável repertório de metáforas de espaço, de movimento e de animação.

Se o sucesso de uma linguagem figurativa consiste exatamente em juntar coisas diferentes criando uma relação antes não existente, essa relação se estabelece na experiência do receptor. É a intenção de quem descreve com metáforas uma dada experiência musical é possibilitar ao seu interlocutor o compartilhamento da experiência que tenta descrever: a experiência de responder a uma coisa nos termos sugeridos por outra.

As metáforas musicais são uma verdadeira descrição de fatos não materiais – que não são sequer fatos sonoros – e não podem ser simplesmente eliminadas da descrição da música, uma vez que definem o objeto intencional da experiência musical. Sem as metáforas não há descrição da experiência musical. Abandonando a experiência do espaço musical, por exemplo, eliminaríamos a idéia de orientação em música, notas deixariam de se mover em direção a outras, nenhum salto melódico seria maior que outros, nem mesmo haveria saltos. A experiência da música não envolveria nem melodia nem movimentos texturais. Portanto, sendo a descrição da música tão dependente do uso de metáforas, devemos concluir que a música está além do mundo estritamente material dos sons.

Temos a habilidade de representar para nós mesmos situações ausentes ou hipotéticas, e assim projetamos o pensamento para além do presente imediato, no domínio do possível e do impossível. Essa é a esfera do pensamento simbólico. No processo de percepção reunimos informações acerca do mundo e buscamos intencionalmente a operação mental, o constructo de uma proposição do mundo percebido. Tais proposições podem, todavia, ser alimentadas sem serem afirmadas. A faculdade que nos permite fazer isso é a imaginação.

Isso não significa que temos uma liberdade imaginativa total. Antes de tudo, nossa percepção é, de certo modo, conduzida pelos objetos do mundo. Não há fatos metafóricos, uma vez que todas as metáforas são falsas. Uma metáfora ocorre quando um termo é transferido do uso que confere seu sentido, para um contexto em que não pode ser aplicado. Portanto, só há metáforas onde há também usos literais. Entretanto, existem contextos em que as metáforas são indispensáveis. É o caso da situação em que as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo material. Como Scruton observa, isso ocorre "em particular porque estamos tentando descrever como o mundo *parece*, do ponto de vista da imaginação ativa" (1997: 91).

A percepção, entendida aqui como ato receptivo complexo, não é, primariamente, um processo semântico, mas sim o processo da experiência da



configuração do *imaginário* projetado no texto-objeto percebido, pois, como observa Wolfgang Iser:

na recepção trata-se de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por este caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como o correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. Esta é a tarefa da interpretação. Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada. (Iser, 1993:381).

A percepção, portanto, está mais próxima da experiência do imaginário do que a interpretação, que pode apenas semantizar o imaginário. Entramos em comunicação com o que há de ficcional nos objetos estéticos somente quando passamos a ver o fictício como um todo que exige o nosso imaginário. E isso só é possível, portanto, quando aceitamos uma comunicação mais imagética que enunciativa.

Se os objetos musicais produzem algum efeito, então liberam um *acontecimento* que precisa ser assimilado. O objeto se origina da reação de um autor ao mundo e torna-se acontecimento em razão de trazer uma perspectiva para aquele mundo presente que não está nele contida. Por certo esse acontecimento acaba por constituir um sentido e esse sentido tem, em princípio, um caráter estético porque significa a si mesmo – uma vez que por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. Todavia, o sentido começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. Nesse instante, ele deixa de significar a si mesmo e não é mais apenas um efeito estético.

O fictício que há na música depende do imaginário do ouvinte para realizar plenamente aquilo a que visa, pois aquilo aponta para algo que não se configura em decorrência de se estar visando-lhe: é preciso imaginá-lo. Assim, o fictício compele o imaginário a assumir forma; ao mesmo tempo em que serve como meio para a sua manifestação. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação, e como não constitui um potencial auto-ativável o imaginário precisa ser impelido a agir, precisa ser direcionado e configurado.

Contudo, o que há de primordialmente fictício no objeto musical é sua própria construção enquanto forma sensível: uma insistente virtualidade. Ao converter imaginativamente o processo de construção musical em objeto de apreciação estética, o sujeito é forçado a burlar o mundo externo dos objetos. A música

estabelece assim uma espécie de campo destituído, ao menos em parte, de referências a objetos reais, isto é, um campo livre das associações mais fundadas na realidade, o que lhe faculta um acesso mais direto à ação do imaginário.

A imagem da música se constitui sempre que o som da música teima em nos oferecer impossibilidades.

## Referências Bibliográficas

- BALAKIAN**, Anna. O Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BERRY**, Wallace. Structural functions in music. New York: Dover, 1987.
- CHAFE**, Wallace. Discourse, consciousness and time: the flow of conscious experience in speaking and writing. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CHOMSKY**, N. Aspects of the theory of syntax. MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.
- COSTÈRE**, Edmond. Mort ou transfigurations de l'harmonie. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- GULLAR**, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- ISER**, Wolfgang. The fictive and the imaginary. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- SCRUTON**, Roger. The aesthetics of music. New York: Oxford University Press, 1997.
- SLOBODA**, John A. The musical mind: the cognitive psychology of music. New York: Oxford University Press, 1999.
- VÁZQUEZ**, Adolfo S. Convite à estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.



# *Introdução do violão no Rio de Janeiro – Constituição da técnica e repertório de concerto*



MARCIA TABORDA

O artigo inicia-se com breve histórico do surgimento do violão e dos métodos de ensino publicados em fins do século XIX, para então mergulhar no contexto brasileiro. São inventariados os principais nomes ligados ao instrumento na cena carioca – desde o professor italiano Bartolomeu Bortollazzi que, em 1826, publicou anúncio divulgando o ensino de viola francesa, passando por Villa-Lobos até chegar às atividades e conquistas do violonista Turíbio Santos em meados do século XX. A autora observa que o desenvolvimento do violão de concerto na cidade, ressentiu-se da falta de continuidade nas iniciativas.

**A**NTECEDENTES – Os anos que envolvem a passagem do século XVIII para o XIX, adquiriram significativa importância no desenvolvimento do violão. Vivia-se o declínio de quase dois séculos de apogeu da guitarra de cinco ordens – a guitarra espanhola – e buscava-se nova configuração para o instrumento. Tal fato é diagnosticado na literatura e, principalmente, nos métodos de ensino divulgados à época.

Em 1799, o compositor italiano Federico Moretti publicou *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*. Dada à luz em Madrid, a obra se destaca pelo pioneirismo com que foram abordados os aspectos técnicos relacionados ao ensino do instrumento. O autor fornece ainda raro testemunho do processo de transição que levaria o violão à conformação atual:

“Aunque yo uso de la guitarra de *siete ordenes sencillos*, me ha parecido mas oportuno acomodar estos “Principios” para la de *seis*

*ordenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó a imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la Guitarra de *cinco ordenes*; pues en aquel tiempo ni aún la de *seis* se conocia en Italia”<sup>1</sup>.

Ficamos assim sabendo que Moretti foi precursor no uso do instrumento com cordas simples, que na Espanha a guitarra de cinco cordas duplas foi substituída pela de seis cordas duplas, e finalmente, que este instrumento não teve acolhida na Itália.

Tal fato explica o porquê de o instrumento ter se espalhado pela Europa e de lá para as Américas com o nome de “viola francesa”. Embora não seja possível conferir certidão de nascimento ao violão atual, acredita-se que este tenha surgido em algum lugar fora da Espanha. Um violão conservado no

1. *Idem*. Prólogo.



*A trajetória do violão no Rio de Janeiro segue marcada por episódios, ressentindo-se de atividade contínua.*

Smithsonian Institute de Washington, traz no selo assinatura de François Lupot e a construção data de 1773. Outro exemplar, assinado por Montron, surge na França por volta de 1785; é desse mesmo ano o instrumento assinado por Antonio Vinancia na cidade de Nápoles. Pouco mais tarde, em 1787, surge o exemplar feito por Michael Ignatius Stadlman em Viena.

Cumprе acrescentar que, embora na Espanha a divulgação do instrumento de seis cordas simples tenha sido posterior, o país por certo lhe conferiu certidão de batismo ao desenvolver com extremo apuro técnicas de luteria que viriam a estabelecer padrões de construção aceitos e ainda hoje vigentes em toda parte. Dentre os grandes mestres espanhóis na arte de construir instrumentos, destacaram-se Antonio de Torres Jurado (1817-1892), responsável pelo estabelecimento e standardização das dimensões do violão moderno, Vicente Arias (1845-1912), Manuel Ramirez (1869-1920) e Francisco Simplicio (1874-1932).

#### **INTRODUÇÃO DO VIOLÃO NO RIO DE JANEIRO**

Embora não seja possível precisar data ou fato marcante relacionado à chegada do violão ao Rio de Janeiro no século XIX, é difícil acreditar que com o numeroso desembarque de estrangeiros, a partir de 1808, não houvesse também aqui chegado a novidade da viola francesa, instrumento que percorria com sucesso as salas de concerto das principais capitais européias. Em seu traslado para o Rio de Janeiro, a Família Real se fez acompanhar de 15 mil portugueses, número que representaria mais de um quarto da população carioca estimada entre 43 e 50 mil habitantes. Carlos Lessa observa que “Com este impacto demográfico e de gastos, a cidade bruscamente eleva seu patamar de renda, de atividade, de emprego, de exposição, de riqueza, de inovação de costumes e de procedimentos”.<sup>2</sup>

Acrescenta, ainda, que, entre 1808 e 1822, foi registrada a fixação de 4.234 estrangeiros, a maioria dos quais provenientes da Espanha (1.500) e França (1.000).

Dentre os inúmeros visitantes que aportaram à cidade, estava Bartolomeu Bortollazzi, músico que

2. Carlos Lessa. *O Rio de todos os Brasis: uma reflexão em busca da auto-estima*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 77



traz aos cariocas a novidade da viola francesa. Em anúncio publicado no periódico *O espectador brasileiro* (1826), informa: “professor de música, morador na Rua dos Inválidos nº 80, faz sciente ao responsável público que, quem quizer aprender música, cantar, tocar viola, viola franceza ou mandolino, que elle ensina”.

É de fato, muito curiosa a presença do músico no Rio de Janeiro. Italiano nascido em 1773, Bortolazzi foi um virtuose do bandolim, a quem Richard Hummel dedicou concerto para o instrumento. Durante a última década do século XVIII transitou pela Europa alternando visitas a Viena e Londres. Percorreu a Alemanha, voltou a Viena em 1805, onde publicou um modesto método de guitarra, seguido de uma série intitulada *Periodical Amusements*, total de 24 edições constando principalmente de canções com acompanhamento de viola francesa. Seu método alcançou grande popularidade, comprovada pelas oito edições que teve em Viena. Como última notícia de suas atividades registram-se trabalhos publicados em Londres durante os anos de 1806-1807.

Embora não tenha alcançado lugar de destaque no reino dos grandes compositores e executantes, Bortolazzi adquire importância ao deixar obra, ainda que pequena, mas objeto de difusão e divulgação do instrumento num momento em que este era quase que totalmente desconhecido. Importante, sobretudo, destacar sua preocupação com a elaboração de um método. Dessa forma, a introdução do ensino de viola francesa no Rio de Janeiro contou com orientação de um profissional qualificado.

Nos anos subsequentes, notícias relacionadas ao violão começam a aparecer. Deve-se destacar a importância da impressão musical como elemento difusor do instrumento e de seu repertório. Segundo Mercedes Reis Pequeno, “as primeiras oficinas imprimindo música no Rio de Janeiro surgiram no início do século XIX; alguns desses estabelecimentos se incumbiam de editar e vender músicas”.<sup>3</sup> Dentre os pioneiros, destacaram-se o dinamarquês João Cristiano Müller que abriu negócio em 1828, Francisco Chenot (1830), o clarinetista alemão João Bartolomeu Klier (1831) e Pierre Laforge, músico francês estabelecido no Rio de Janeiro por volta de 1834, que iniciou impressão regular de peças

musicais, dedicando grande parte de seu catálogo à edição de obras populares notadamente de modinhas.

Cabe a Pierre Laforge a introdução na sociedade carioca do primeiro método de ensino dedicado a viola francesa, já por essa época denominada violão<sup>4</sup>. Na seção de música do *Jornal do Commercio* (1837), consta o anúncio: “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia nº 89, acaba-se de imprimir as seguintes peças: methodo de violão, segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido do italiano por J. Crocco”.

Em meados do século XIX o violão já estava disseminado na cidade do Rio de Janeiro. O *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro*, conhecido por *Almanak Laemmert*, verdadeira radiografia da organização social, econômica e política da cidade, nos dá conhecimento de detalhes da estrutura Imperial, informando ocupantes dos diversos postos. No âmbito da música são noticiados professores, afinadores, estabelecimentos comerciais, instituições e teatros.

No primeiro ano de publicação do almanaque (1844), os poucos anúncios de professores de música, línguas, pintura e dança eram aglutinados numa mesma seção. O sucesso da publicação pode ser avaliado pelas dimensões que alcançaria já em 1848, ano em que apresentou 29 anúncios de professores de música, 25 de línguas, 12 de desenho/pintura e 9 de dança, publicados em seções separadas. Com o aumento do número de anunciantes, o almanaque caminharia para a subdivisão da seção de música em professores de canto/piano, instrumentos, e um bloco dedicado aos afinadores de piano.

O violão será pela primeira vez mencionado no almanaque no ano de 1847. Entre os 18 professores que se anunciam, estão:

**Demétrio Rivera** – piano, violão e rabeca.  
Praça da Constituição, 9

**Marzianno Bruni** – harpa, piano, canto e violão. Rua de São José, 60

**Pedro Nolasco Baptista** – ophicleide, flauta e violão. Rua Senhor dos Passos, 136

Em 1849, surgiria mais um anunciante:

**Luiz Vento** – canto, violão francez, violoncelo.

Aspecto curioso que se depreende dos anúncios e que se identificará igualmente à prática dos

3. *Enciclopédia da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora. Verbete impressão musical no Brasil. 1998. p. 370.

4. O violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses com o nome de viola ou viola de arame. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou *violão*.



músicos de choro, é a variedade de instrumentos dominados por cada instrumentista. São ao mesmo tempo capazes de ensinar violão, ophicleide, flauta, harpa, cello, característica reveladora da pluralidade do músico brasileiro e, sobretudo, dos malabarismos típicos que envolvem a batalha pela sobrevivência em nosso país. Demonstra também que à época, não havia no Brasil a categoria do artista “virtuoso”, capaz de realizar façanhas e de se especializar num único instrumento. O violão terá de esperar por muitos anos para alcançar este “status”, ao contrário de outros instrumentos como o violino e o piano, que em poucos anos seriam apresentados por virtuosos em visita à cidade.

Por essa época, Isidoro Bevilacqua, estabelecido no Rio de Janeiro em setembro de 1846, divulga no *Catálogo Geral das publicações musicais editadas pelo estabelecimento de piano Bevilacqua & C*, a edição do método Carcassi (nº 1166), traduzido por Rafael Coelho Machado – “Methodo de violão” composto e dedicado a seus discípulos, dividido em três partes, completo e encadernado, s.d. Passo importantíssimo para a difusão das técnicas necessárias à execução do repertório de concerto. Este método alcançou enorme sucesso, especial repercussão no ambiente violonístico, contando com inúmeras edições mantidas até os dias de hoje.

Dom José Amat, professor de piano e canto que emigrou da Espanha para o Rio de Janeiro em 1848, personalidade que teve atuação marcante no movimento de fundação da *Imperial Academia e Ópera Nacional*, foi também um importante divulgador do instrumento. Na pequena biografia que faz de Amat, Mello Moraes Filho leva a crer que entremeando suas atribuições no ramo do bel canto e as aulas que ministrava, Amat fazia-se sempre acompanhar de um violão: “pianista ágil, tangendo o violão com o languor que só se tange na nobre Hespanha, foi às dedilhações daquele e aos arpejos deste, nas bellas ‘seguidillas’ por elle entoadas em nossos fidalgos salões que a modinha readquiriu o fulgor perdido, e que rythmos hespanhóes, dilatando o gosto, serviram de overture a novos commettimentos scenicos”.<sup>5</sup>

Importante informação da entrada do violão em sala de concerto, foi dada por Curt Lange no artigo *La muerte de Gottschlak, su repercussion en Rio de Janeiro*: “El 31 de agosto (1870) se llevó a efecto una reunión musical en nel Club Mozart, en la que participaran José y Ada Heine, Pedro Ferranti, André Gravenstein, el barítono Orlandini y los hermanos

Arthur e Annibal Napoleão. Hubo también guitarras, flauta y saxofón y un publico que de tan compacto que estaba no dejaba transitar”.<sup>6</sup>

O semanário *Vida Fluminense*, na crítica que faz ao concerto, informa que a sociedade “foi palco para uma rara apresentação violonística”:

Lisboa, um dos amadores mais notáveis do Rio de Janeiro, começou a desferir do seu violão sons tão repassados de melodia, que deixavam em dúvida o instrumento de que eram arrancados. Todos sabem que o violão não se presta facilmente aos cantos ligados nem à pureza dos sons se o trecho que cai executar-se requer velocidade de digitação pois bem: ouçam a fantasia da ‘Traviata’ e a ‘Faceira’ e digam-se depois se continuam a pensar assim.

Trata-se de Clementino Lisboa, engenheiro formado e violonista amador. Em artigo publicado na revista *O violão* (1929), redigido a partir de informações dadas pelo pianista Arthur Napoleão, Lisboa é lembrado como o “primeiro heroe” a apresentar o instrumento em versão solista.

Na passagem do século, vindo de Campos de Goitacazes, chega ao Rio de Janeiro o músico Ernani Figueiredo. Na cidade, conheceu músicos, violonistas, junto aos quais realizou audições públicas e particulares como eram tão comuns na época. Segundo conta, a primeira apresentação foi realizada na antiga Maison Moderne. A esta seguiram-se audições no salão do ex-Casino Commercial, no Conservatório Livre do Rio de Janeiro, no Theatro São Pedro, no Club Gymnástico Portuguez, onde o violão solista aparecia em meio aos mais variados grupos de câmara.

Em julho de 1916, o violonista e compositor paraguaio Augustín Barrios Mangoré, visita o país. Destacado concertista, apresentou-se com frequência na Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela, incorporando nesta trajetória a riqueza de ritmos da latino-américa, somando-os à tradição do violão espanhol. Sua obra, especialmente a grandiosa *La catedral* enriqueceu a literatura do instrumento, utilizando recursos técnicos de escalas, arpejos, trêmolos, a serviço de sua privilegiada musicalidade.

Seu primeiro concerto público no Rio de Janeiro ocorreu no dia 09 de agosto de 1916, no salão nobre do edifício do Jornal do Commercio. Na primeira temporada carioca, Augustín Barrios realizaria ainda

5. Mello Moraes Filho. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p.73

6. *Op. Cit.* pág.163



dois outros concertos: em 19 de agosto e 09 de novembro, ambos no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio, constando o programa de obras de Arcas, Aguado, Barrios, Coste e Giuliani.

No ano seguinte os cariocas receberam a visita da violonista espanhola Josefina Robledo, que entre tantos méritos possuía a credencial de ter sido aluna direta do grande Tárrega, com quem iniciou seus estudos aos sete anos, encerrando-os em 1909, ano de morte de seu mestre. O primeiro concerto de Robledo no Rio de Janeiro realizou-se em 30 de agosto, no salão nobre do Jornal do Commercio. Dividido em três partes, a violonista reservou a parte central para a música de câmara, atuando ao lado do violoncelista Fernando Molina.

Josefina Robledo apresentou-se ainda em dois outros recitais. A violonista foi ovacionada e a crítica reputou-lhe o mérito de conseguir interpretar magistralmente em um instrumento “tão rudimentar e de limitados recursos”. Além de impressionar pela técnica, habilidade de execução, utilização dos recursos expressivos do violão, Josefina Robledo marcou a estadia no Rio de Janeiro também por seu trabalho didático. Foi responsável pela divulgação e estabelecimento dos fundamentos da chamada moderna escola de violão, mais especificamente da escola de Tárrega, fato que pode ser encarado como um divisor de águas na trajetória do ensino do instrumento.

Nesse período, o grande mestre do violão no Rio de Janeiro foi Joaquim Francisco dos Santos, conhecido por Quincas Laranjeiras. Nascido em Pernambuco, veio com a família para o Rio de

Janeiro, ainda na infância. Dedicou-se ao estudo do instrumento sem o auxílio de um professor, buscando nos antigos métodos de ensino – Carcassi, Carulli, Aguado, Antonio Cano – a informação necessária ao seu aprimoramento. Freqüentador da *Rabeca de ouro*, estabelecimento de música situado na Rua da Carioca, era conhecido e querido no meio musical. Como bom chorão, integrou a orquestra do rancho *Ameno Resedá*, tradicional agremiação carnavalesca, da qual faziam parte músicos de primeira linha da cena carioca. Formou músicos entre os quais Levino Conceição, José Augusto de Freitas e Antonio Rebello, mas ao que parece, não havia violonista na cidade que não mantivesse contato e desfrutasse dos conhecimentos musicais de Quincas. Foi precursor do ensino de violão para senhoras da ‘boa sociedade’, movimento que tomou corpo em fins dos anos 20. Contribuiu para o repertório do violão com a transcrição de inúmeras canções para as quais provia o acompanhamento, material que passou a publicar no suplemento dominical do jornal *Correio da Manhã* a partir 1927.

Em fins de 1928, o lançamento da revista *O violão* marcou novo momento no ambiente violonístico; pela primeira vez os músicos contariam com espaço próprio para a circulação de idéias, veiculação de trabalhos, músicas, técnicas, etc. Muito rica em informações, a revista se revelou verdadeira vitrine do violão carioca em suas diferentes frentes de atuação. Publica artigos sobre a história do instrumento, perfis de artistas, acompanhamento de canções tradicionais, obras para violão solo, fotos, anúncios de professores, venda de instrumentos, dá notícias do movimento de violão na cidade e em alguns outros estados brasileiros; enfim, colocou o pinho na pauta do dia, ensejando verdadeira discussão sobre as possibilidades de realização do instrumento e defendendo, sobretudo, a bandeira de “nobilitar o violão”. Sob o ponto de vista da técnica de execução, a publicação destaca os ensinamentos de Francisco Tárrega, tornando-se porta-voz da ‘moderna escola do violão’.

No ano seguinte, o Rio de Janeiro recebe a visita de dois ilustres concertistas: Regino Sainz de la Maza e Juan Rodriguez, artistas cuja passagem pela cidade foi amplamente documentada pela revista *O violão*. Ainda em 1929, José Augusto de Freitas faz sua estréia no salão nobre do Instituto Nacional de Música. Nascido em 1909 na cidade de Pomba (MG), Freitas veio para o Rio de Janeiro ainda na infância. Como muitos violonistas iniciou os estudos sozinho, até encontrar Quincas Laranjeiras, com quem aprendeu a técnica e o repertório dos clássicos. Teve ainda aulas com Augustín Barrios.





Posteriormente, passou ele mesmo a lecionar violão. O ano musical se encerra com a presença de Augustín Barrios, então cognominado “O rei do violão”, que retornou à cidade para duas apresentações. Nos anos subseqüentes, o violão mais uma vez submerge, contando com iniciativas isoladas que não chegaram no entanto a denotar efetivo desenvolvimento e amadurecimento artístico/profissional dos violonistas cariocas.

Em 1931, surge a revista *Voz do violão*, que embora deixasse transparecer certa influência de *O violão*, no que tange à impressão de músicas e aos artigos dedicados à evolução histórica do instrumento, se apresenta como uma publicação “menos comprometida” com a meta de nobilitar o instrumento; reserva maior espaço e atenção às notícias do ambiente radiofônico e discográfico.

Entre os violonistas que chegaram a alcançar grande desenvoltura no instrumento, alguns tiveram atuação marcante nas gravações e no rádio, como Rogério Guimarães. Foi por muitos anos líder de conjunto e compositor de inúmeras obras para violão solo. No entanto, à exceção de João Pernambuco que marcou seu nome na história do violão pelas composições e pelo reconhecido talento de executante; e Quincas Laranjeiras, que nos legou a tradição de ensino, acreditamos que o grande conhecedor do violão no Rio de Janeiro no período foi, de fato, Heitor Villa-Lobos.

Embora Raul Villa-Lobos tivesse se esmerado na educação do filho, incentivando-o a dominar inúmeros instrumentos como violoncelo e clarineta, foi acompanhado de um violão que Heitor se embrenhou nos recantos culturais cariocas. Frequentou não apenas as grandes rodas de choro onde conviveu com Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Sátiro Bilhar, Pixinguinha, Donga, Catullo e Anacleto de Medeiros, como o Buraco- quente, famoso reduto da Mangueira, onde travou relações com Zé Espinguela, Cartola, entre outros.

José Miguel Wisnik observa: “Villa-Lobos estava devassando uma das fronteiras impostas pelo mapeamento cultural da Primeira República, onde o violão, o choro e a seresta (sem falar nas batucadas) eram repelidos do estreito conceito de cidadania moral e estética (e reprimidos policialmente, quanto mais populares).”<sup>7</sup>

O conhecimento do violão, no entanto, não foi adquirido apenas nas rodas. Villa-Lobos o estudou segundo os modernos ensinamentos dos guitarristas espanhóis, influenciados sobretudo por Tárrega e seus discípulos: Miguel Llobet, Domingo Prat, Josefina Robledo e Emílio Pujol. No lendário encontro do compositor com o violonista Andrés Segóvia, ao tomar-lhe o violão para executar algumas de suas obras, disse: “Eu sentei, toquei e acabei com a festa. Segóvia veio depois me perguntar onde eu tinha aprendido. Eu lhe disse que não era violonista, mas sabia toda a técnica de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi, etc.”<sup>8</sup> O compositor tinha perfeita consciência de seu valor violonístico, gostando sempre de repetir “no Brasil ninguém tem a minha técnica”.<sup>9</sup> Fato é que Heitor chegou a gravar comercialmente o *Prelúdio N° 1* e o *Choros N° 1*. Importante mencionar que Villa-Lobos dedicou-se também a enriquecer o repertório do violão com transcrições de obras originalmente escritas para outros instrumentos.

A despeito da reconhecida habilidade de executante, Villa-Lobos demonstrou todo o conhecimento que possuía, nas obras que escreveu para o instrumento. Segundo o grande violonista Turíbio Santos, “pela primeira vez na história do violão um compositor de uma esfera superior se debruçava sobre o instrumento a fim de produzir uma vasta obra”.<sup>10</sup>

O ano de 1899 marca as primeiras experiências de composição com as obras *Mazurka em ré* e *Panqueca*, ambas para violão e, infelizmente, extraviadas. Escreveu para o instrumento até 1950, quando compôs a “Cadência” que deu finalmente características de “Concerto” à *Fantasia para violão e orquestra*. Entre os anos de 1908-1912, compôs a *Suíte Popular Brasileira* constituída de cinco peças, – Mazurca-choro, Schottisch-choro, Valsa-choro, Gavota-choro e Chorinho, cujos títulos remetem à tradição do choro carioca. Em 1920, mais uma homenagem aos amigos de roda, especialmente a Ernesto Nazareth, com a composição do *Choros N° 1*, choro estilizado, que utilizando-se de recursos expressivos, procura evidenciar o caráter de improvisação típico da execução dos chorões.

A obra inaugura uma série de 17 peças do ciclo denominado *Choros*, escritos nos anos 20, repertório

7. José Miguel Wisnik. *Getúlio da paixão cearense* (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Musica: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, s.d.p.153

8. Apud. Marco Pereira. *Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984. p.25

9. Hermínio Bello de Carvalho. *Villa-Lobos e o violão*. In *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: vol. 3, p.126

10. Turíbio Santos. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de assuntos culturais, 1975. p.5



em que Villa-Lobos, numa explosão de criatividade, junta as pontas da tradição popular às novas técnicas e estruturas de organização do material musical. Segundo explicação do compositor, os *Choros* são construídos “segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcante e originais”.<sup>11</sup>

O violão na concepção de Villa-Lobos, extrapolará a tradição musical com a composição dos *Estudos*, série de 12 peças escritas entre 1924 e 1929, dedicadas a Andrés Segóvia. No prefácio à edição da obra, publicada em 1953 pela companhia francesa Max Eschig, o genial violonista escreve:

Eis aqui, 12 *Estudos*, escritos com amor pelo violão, pelo genial compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Eles comportam, ao mesmo tempo, fórmulas de surpreendente eficiência para o desenvolvimento da técnica de ambas as mãos e belezas musicais ‘desinteressadas’, sem finalidade pedagógica, valores estéticos permanentes de obras de concerto. (...) Não quis alterar nenhuma das digitações que o próprio Villa-Lobos indicou para a execução de suas obras. Ele conhece perfeitamente o violão e se escolheu tal corda ou tal digitação para ressaltar determinadas frases, devemos estrita obediência ao seu desejo, mesmo ao preço de nos obrigar a maiores esforços de ordem técnica. Não quero concluir esta breve nota sem agradecer publicamente ao ilustre Maestro, a honra que me conferiu dedicando-se estes estudos.

Depois dos *Estudos*, vieram os cinco *Prelúdios* (1940), dedicados à Mindinha, esposa do compositor. O violão aparece ainda na música de câmara, em obras como o *Sexteto Místico*, e na *Introdução aos Choros*, obra composta em 1929, que teve primeira audição no Rio de Janeiro pela Orquestra da Rádio Nacional, com José Menezes ao violão.

À exceção do *Choros N° 1*, interpretado em 1929 por Sainz de la Maza, o violão de Villa-Lobos não foi ouvido em seu tempo. Não há notícia da primeira audição da *Suíte Popular Brasileira*. Da série de *Estudos*, Andrés Segóvia interpretou apenas três. Os *Prelúdios* tiveram primeira audição em 1942 pelo violonista Abel Carlevaro, realizada em Montevideu.

A trajetória do violão no Rio de Janeiro segue marcada por episódios, ressentindo-se de atividade contínua. Em 1942, Andrés Segóvia, maior nome do

violão no século XX, realiza seu primeiro concerto na cidade. Retornaria ao Rio alguns anos mais tarde.

Em 1952, foi criada a ABV (*Associação Brasileira de Violão*), órgão incentivador da atividade violonística, promotor da visita de inúmeros concertistas como Isaias Sávio, Maria Luiza Anido, Oscar Cáceres, Narciso Yepes, entre outros. A associação teve também importante atuação junto a intérpretes que estavam ainda em formação, promovendo a realização de cursos de técnica e interpretação; destacaram-se os jovens Jodacil Damaceno, Turíbio Santos e Antonio Carlos Barbosa Lima; todos artistas que desenvolveriam atividade profissional de grande relevância para o desenvolvimento do violão brasileiro.

Em 1962, Arminda Villa-Lobos esposa do compositor, mulher visionária, apaixonada e comprometida com a difusão do acervo musical de seu marido, convida o violonista Turíbio Santos a gravar a série integral dos *Doze Estudos* para violão. Feito memorável. Dado o pontapé inicial, a brilhante carreira do concertista toma corpo, consagrando-se com o primeiro prêmio no Sétimo Concurso Internacional de Violão da “Organization de la Radiodifusion Française – ORTF, realizado em 1965. O violão brasileiro se faz presente no ambiente internacional.

A atividade profissional do músico será definitivamente marcada por grandes feitos. Para Turíbio, compositores dedicaram obras que inauguraram e constituíram a tradição do repertório de concerto brasileiro. Dentre esses, Edino Krieger, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Ronaldo Miranda. Em princípios dos anos 80, o violonista passou a integrar o corpo docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo responsável pela cadeira de violão no Curso de Bacharelado da Escola de Música, assumindo em seguida, a mesma função na Universidade do Rio de Janeiro. Em 1981, o reconhecimento do ‘notório saber’, lhe possibilitou estender as atividades docentes à Pós-graduação. Por sua mão passaram grande número de alunos, muitos dos quais profissionais destacados na vida cultural carioca.

Passados cem anos da iniciativa pioneira de Clementino Lisboa, do empenho de Quincas Laranjeiras, do comprometimento da revista *O violão*, simbolicamente pelas mãos de Turíbio Santos o violão terá constituído repertório de concerto e lugar próprio para difusão, ao chegar enfim, às tradicionais salas de música.

11. Adhemar Nóbrega. *Os Choros de Villa-Lobos*. MEC. Fundação Nacional Pró-Memória. Museu Villa-Lobos. 2ª.ed. p.10



**ORQUESTRA  
SINFÔNICA DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

DIREÇÃO ARTÍSTICA  
JOHN NESCHLING



SECRETARIA  
DA CULTURA

GOVERNO DO ESTADO DE  
**SÃO PAULO**  
CUIDANDO DE GENTE



**04 SET** Pau-Brasil  
quinta, 21h00  
**06 SET** Jequitibá  
sábado, 16h30

John Neschling *Regente*  
Bruno Leonardo Gelber *Piano*  
CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**11 SET** Carnaúba  
quinta, 21h00  
**13 SET** Imbuia  
sábado, 16h30

Yoram David *Regente*  
Nikolaj Znaider *Violino*

**18 SET** Araucária  
quinta, 21h00  
**20 SET** Mogno  
sábado, 16h30

John Neschling *Regente*  
Elisa Fukuda *Violino*

**19 SET** Jacarandá  
sexta, 21h00  
**21 SET** Ipê  
domingo, 17h00

ORQUESTRA DE CÂMARA  
Cláudio Cruz *Regente e Violino*

**25 SET** Pau-Brasil  
quinta, 21h00  
**27 SET** Jequitibá  
sábado, 16h30

John Neschling *Regente*  
Gianluca Littera *Harmônica*

**26 SET** Carnaúba  
sexta, 21h00  
**28 SET** Imbuia  
domingo, 17h00

ORQUESTRA DE CÂMARA  
Gil Jardim *Regente*  
Gianluca Littera *Harmônica*

**02 OUT** Jacarandá  
quinta, 21h00  
**04 OUT** Ipê  
sábado, 16h30

Roberto Minczuk *Regente*  
Bruno Canino *Piano*  
Antonio Abujamra *Narrador*  
CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**05 OUT** Araucária  
domingo, 17h00

MÚSICA DE CÂMARA  
Bruno Canino *Piano*

**16 OUT** Cedro  
quinta, 21h00  
**18 OUT** Mogno  
sábado, 16h30

CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**30 OUT** Pau-Brasil  
quinta, 21h00  
**01 NOV** Jequitibá  
sábado, 16h30

CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**13 NOV** Jacarandá  
quinta, 21h00  
**15 NOV** Ipê  
sábado, 16h30

CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**20 NOV** Carnaúba  
quinta, 21h00  
**21 NOV** sexta, 21h00  
**22 NOV** Imbuia  
sábado, 16h30

John Neschling *Regente*  
Nelson Freire *Piano*  
Gilberto Siqueira *Trompete*

**27 NOV** Cedro  
quinta, 21h00  
**29 NOV** Mogno  
sábado, 16h30

John Neschling *Regente*  
Elisabeth Batiashvili *Violino*  
Guiomar Milan *Soprano*  
CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*  
CORO INFANTIL DA OSESP  
Teruo Yoshida *Regente*

**04 DEZ** Pau-Brasil  
quinta, 21h00  
**06 DEZ** Jequitibá  
sábado, 16h30

Yoram David *Regente*  
Duo Ranki *Pianos*  
CORO DA OSESP  
Naomi Munakata *Regente*

**08 DEZ** Araucária  
segunda, 21h00  
MÚSICA DE CÂMARA  
Duo Ranki *Pianos*

**12 DEZ** Jacarandá  
sexta, 21h00  
**13 DEZ** Ipê  
sábado, 16h30

**14 DEZ** Araucária  
domingo, 17h00  
Roberto Minczuk *Regente*  
Antônio Meneses *Violoncelo*  
Donna Brown *Soprano*



PODE  
APLAUDIR  
QUE A  
ORQUESTRA  
É SUA

**Sala São Paulo:**

Praça Júlio Prestes • Tel: 11 3337 5414

**Ingressos:** de R\$ 16,00 a R\$ 52,00  
Estudantes, aposentados e pessoas com idade  
acima de 60 anos: 50% de desconto

**Estacionamento:** R\$ 5,00

**Ticketmaster:** 11 6846 6000

**www.osesp.art.br**

Patrocinador:

Apoio cultural:



Patrocinador das  
Séries Jacarandá  
e Cedro:



Patrocinador da  
Série Jequitibá:



Patrocinador da  
Série Araucária:



# *Roberto Tibiriçá, um maestro a serviço da música e da juventude de seu país*



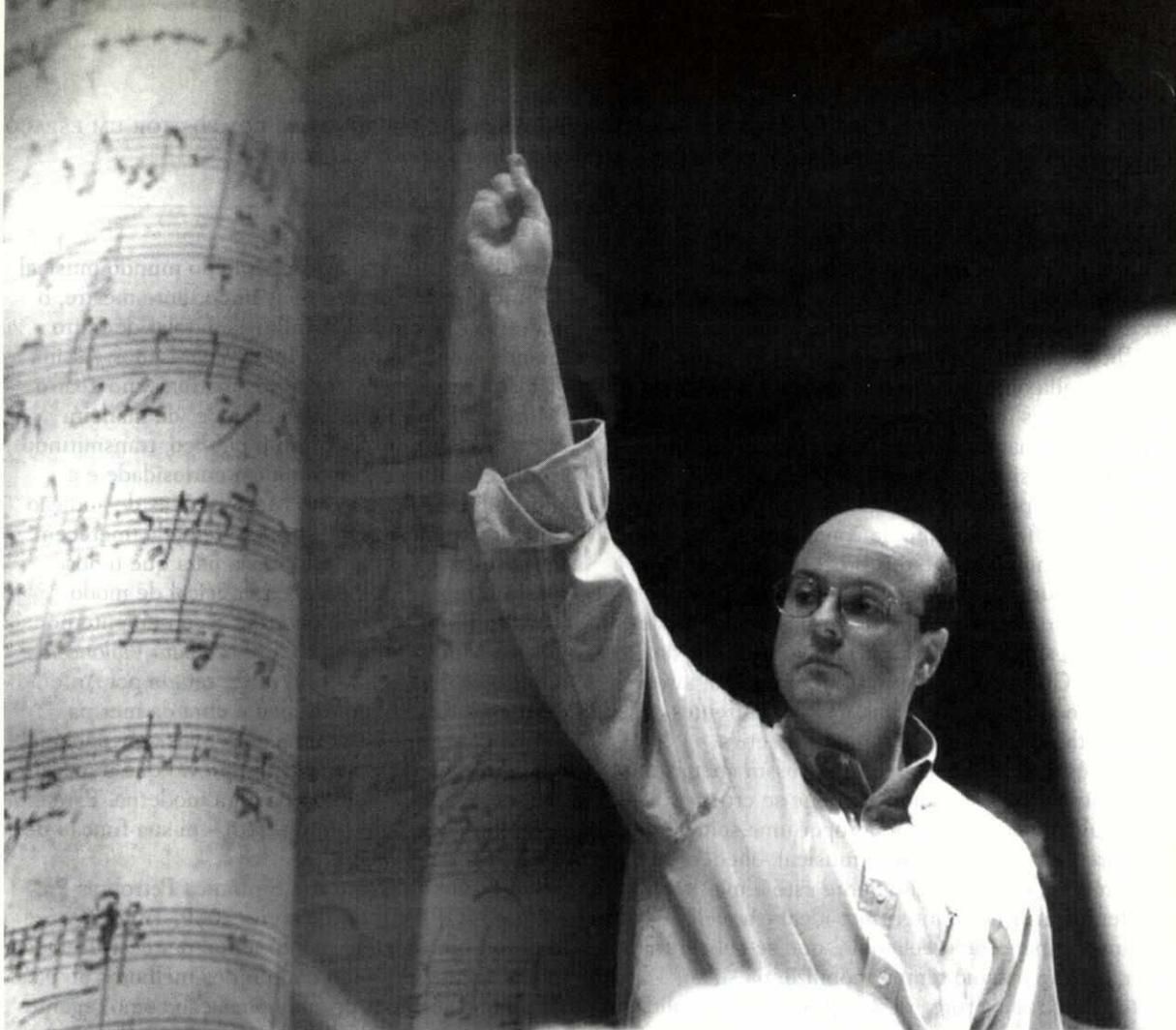
RICARDO TACUCHIAN

Elogio proferido pelo acadêmico Ricardo Tacuchian na posse do maestro Roberto Tibiriçá na cadeira 5 da Academia Brasileira de Música em 23/06/2003. O orador lembrou que todos os ocupantes desta cadeira estiveram de certa forma ligados à regência, mas o novo confrade é o primeiro a dedicar sua carreira profissional exclusivamente à regência. Tacuchian ressaltou o importante trabalho de Tibiriçá na promoção da música orquestral brasileira e na valorização dos talentos jovens do país.

A Academia Brasileira de Música abre suas portas para o novo acadêmico, o maestro Roberto Tibiriçá. O reconhecimento da instituição pelo mérito e talento desse artista vem confirmar uma prodigiosa folha de serviços prestados à música no Brasil. A trajetória do ilustre maestro foi árdua mas sempre vitoriosa. Ele soube contornar as dificuldades que, muitas vezes, surgiram à frente de sua brilhante carreira não através de um contorcionismo político mas sempre pelo trabalho, pelo estudo e por uma irretorquível vocação musical. Assim, Tibiriçá recebe hoje o diploma de membro efetivo da Academia Brasileira de Música, onde ocupará a Cadeira Nº 5, cujo patrono é José Maurício Nunes Garcia e o fundador, Frei Pedro Sinzig. Tibiriçá recebe esta comenda após ser agraciado, em 28 de novembro de 2002, com o título de cidadão do estado do Rio de Janeiro, concedido pela Assembléia Legislativa, por seus serviços prestados à Cultura do estado.

Os nomes que antecederam Tibiriçá na Cadeira Nº 5 foram todos de regentes, mas o atual acadêmico é o primeiro que tem uma carreira totalmente consagrada a esta arte. Vale lembrar que o grande músico sacro brasileiro José Maurício

Nunes Garcia atuou como regente na Capela da Catedral do Rio de Janeiro e da Corte Real. Entre outros feitos no campo da regência, José Maurício dirigiu a primeira audição no Brasil do *Requiem* de Mozart e de *A Criação* de Haydn. O primeiro ocupante, Frei Pedro Sinzig, fundou em 1943 a Escola de Música Sacra. Esta instituição tinha por fim preparar dirigentes para coros litúrgicos, segundo as regras eclesiásticas. Em Petrópolis, ele era responsável pelo Coro dos Teólogos Franciscanos. Em sua época, foi a maior autoridade sobre música sacra em nosso país. Frei Pedro Sinzig nasceu em Linz, Alemanha, em 1876, imigrando para o Brasil quando tinha 17 anos. Aqui adotou a cidadania brasileira e ordenou-se sacerdote. Viveu em Petrópolis e, mais tarde, foi transferido para o Convento de Santo Antonio, na cidade do Rio de Janeiro. Entre 1941 e 1959 foi editor da Revista *Música Sacra*, publicação da maior importância para a musicologia brasileira. Escreveu obras didáticas e o importante *Dicionário Musical*, este de 1945. Sinzig nos deixou 12 *Missas* e 2 *Te Deum*, além de várias outras obras, a maioria de cunho religioso. Faleceu na Alemanha, em 1952. Como vemos, a regência não foi a grande ênfase do acadêmico Pedro Sinzig.



A função primeira do regente, nas palavras do novo confrade, é induzir a orquestra a tocar, respeitando o estilo do compositor.

O acadêmico que o sucedeu foi o Padre João Baptista Lehmann. Ele nasceu em Mertloch (Renânia) em 1873 e veio para o Brasil em 1900, um ano depois de ter sido ordenado sacerdote, e estabeleceu-se em Juiz de Fora. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1925, integrando a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, desde a sua criação em 1946, até o seu falecimento, em 1955, aos 82 anos. Seu principal papel foi organizar o canto litúrgico no Brasil, inclusive publicando obras pedagógicas sobre o assunto. Apesar de dirigir coros sacros, a regência também não foi a ênfase deste ilustre acadêmico.

Segue-se o nome de Cleofe Person de Mattos. Durante mais de 50 anos ela dirigiu a Associação de Canto Coral (ACC), o mais importante organismo coral brasileiro. Através da ACC, trouxe para o Rio de Janeiro a execução das principais obras corais-sinfônicas do repertório clássico e contemporâneo. Ainda estão vívidas as apresentações a ACC das paixões e da *Missa* de Bach, dos *Oratórios* de Honneger e Darius Milhaud ou da *Missa* de Stravinsky. Suas gravações dos mestres do período colonial brasileiro são um marco no resgate de nossa música do século XVIII. Essas gravações históricas

da acadêmica representam o cruzamento de sua personalidade de intérprete e de musicóloga. Indubitavelmente a importância do legado de Cleofe Person de Mattos no campo do conhecimento musicológico avulta acima de qualquer outra contribuição, tanto no que se refere à regência coral como ao magistério de ensino superior. Os seus dois livros monumentais *Catálogo Temático das Obras de José Maurício Nunes Garcia*, publicado pelo Conselho Federal de Cultura, em 1970 e *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*, publicado pela Biblioteca Nacional, em 1997, são obras definitivas da musicologia brasileira.

Portanto, na luz desta distinta estirpe acadêmica, Tibiriçá surge como o primeiro artista cuja ênfase principal é a carreira profissional de regente. Mas o que significa para o quarto ocupante da cadeira, José Maurício Nunes Garcia, ser um regente? A função primeira do regente, nas palavras de nosso novo confrade, é induzir a orquestra a tocar, dentro de um contexto histórico, respeitando o estilo de cada compositor e trazendo-o para os ouvidos de um público moderno. A propósito, Bernstein afirmou que “o regente suscita o som e a orquestra é quem a produz”. Esta primeira função do regente é de



natureza técnica e traz, em seu bojo, muitas questões polêmicas ou até mesmo conflitivas. Cabe ao regente ter a autoridade musical para superar os conflitos e apresentar uma versão válida de determinada obra. Esta versão nunca é a única ou a definitiva mas deve se basear, tanto quanto possível, na idéia original do compositor. Quanto mais antigo é este compositor, mais problemático será encontrar a forma interpretativa da obra. Roberto Tibiriçá procura o difícil caminho da conciliação da poiese, isto é, das motivações e dos processos que levaram à criação de uma obra e as condições atuais das orquestras e da escuta do público moderno. Deste equilíbrio, surgirão as soluções interpretativas do maestro. Convenhamos que se trata de uma tarefa extremamente delicada e passível de diferentes interpretações. Dentro de uma perspectiva hermenêutica, a obra de arte não possui apenas um horizonte mas vários horizontes que se cruzam. Daí a dificuldade do maestro ao propor uma solução interpretativa para uma peça musical, obedecendo à sua própria personalidade. Sobre este tema, Bruno Walter afirma que “o intérprete ideal é aquele totalmente penetrado pela obra, que se concentra nela, mas ao mesmo tempo mobiliza, na sua restituição, toda a força de sua própria personalidade e, igualmente, todo o prazer de expressar seu próprio talento”.

Outra função do maestro é a divulgação da música de seu país, ao lado das grandes obras do repertório internacional. Nesse ponto, o maestro Tibiriçá lamenta a falta de oportunidade que os jovens compositores têm de experimentar seus trabalhos ainda na universidade, para poder adquirir um mínimo de qualidade que permita a sua programação nas orquestras profissionais. Conforme ele observa, muitas vezes se tratam de compositores com talento, mas que não possuem o devido manejo de um organismo sinfônico ou da linguagem musical. A preocupação de oferecer ao jovem compositor um espaço onde ele possa desenvolver o seu próprio senso crítico é uma das características de Tibiriçá. Ele realça, também, um importante aspecto da função do regente, enquanto titular de uma orquestra sinfônica: o papel de educador. Tibiriçá, nesse ponto, segue as pegadas de seu mestre Eleazar de Carvalho: o regente deve ter uma grande responsabilidade na formação de platéias. Vejamos como Tibiriçá vem exercendo estes diferentes papéis como regente de orquestra.

Para o acadêmico que ora toma posse na ABM, não cabe mais no mundo de hoje a figura do “regente ditador” ou do “compositor arrivista”. O profissional deve ter uma sólida formação profissional e estar sempre aberto ao diálogo. Toda

essa filosofia de trabalho e visão do mundo musical Tibiriçá herdou de seu mais importante mestre, o maestro Eleazar de Carvalho, sem falar de outro grande pioneiro que foi Heitor Villa-Lobos. Assim, Tibiriçá resgatou os concertos matinais, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde, de maneira informal, ele conversa com o público, transmitindo conhecimentos e provocando a curiosidade e a sensibilidade do ouvinte. Mesmo obras de audição difícil, para uma platéia pouco treinada, merecem do maestro uma indução prévia para que todos possam receber a mensagem musical de modo consistente. Foi o que ocorreu, recentemente no Teatro Municipal com o *Concerto para Violoncelo e Orquestra* de Lutoslawsky, interpretado por Antonio Meneses. O público recebeu a obra da mesma forma como receberia uma obra mais convencional que aquela, graças ao trabalho prévio que o maestro fez, explicando o sentido da obra moderna. Este é o trabalho pedagógico do maestro, em sua função de formação de platéias.

À frente da Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música (OPPM), desde o ano 2000, Tibiriçá realizou um trabalho monumental de reestruturação do conjunto, elevando-o a um dos melhores do país. Já no ano seguinte de sua nomeação como regente-titular, a orquestra recebeu o Prêmio Carlos Gomes, como o melhor conjunto orquestral de 2001. Tibiriçá mostrou como o papel de um regente extrapola os momentos em que ele está no *podium*, ensaiando ou no dia do concerto. Em 2000, lançou o Concurso Nacional Armando Prazeres para Jovens Solistas, agora em sua quarta edição. Em 2001, a vez do Concurso Nacional Eleazar de Carvalho para Jovens Regentes, já na terceira edição. Por fim, a Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música, por iniciativa de Tibiriçá e em conjunto com a Academia Brasileira de Música, acaba de lançar o Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores. Dessa forma Tibiriçá procura dar ao jovem a oportunidade de mostrar o seu talento e desenvolver a sua experiência a partir de execuções em uma orquestra de alto nível profissional.

A glória dos aplausos e do reconhecimento público é um sentimento que todo artista guarda dentro de seu peito. Mas Tibiriçá afirma que apenas este objetivo não daria à sua profissão uma dimensão mais humana. O maestro sempre reafirma a sua preocupação com a juventude. O seu mais recente projeto nesse campo foi a criação de uma Orquestra Escola que atende a crianças carentes, com o objetivo de dar-lhes não só uma sólida educação musical, mas também uma nova perspectiva de ascensão social e profissional. Antes, quando ele fora o regente titular da Orquestra



Sinfônica Brasileira, Tibiriçá já havia levantado a idéia da criação de uma Orquestra Jovem, realizara concurso para jovens solistas e promovia concertos itinerantes na periferia do Rio de Janeiro, como em Realengo e em Santa Cruz, por exemplo.

Roberto Tibiriçá é um músico competente, com sólida formação cultural, com um trabalho artístico da maior importância mas, acima de tudo, um maestro que dá sentido social ao seu trabalho.

Vejamos, agora, alguns momentos da biografia deste músico. Nasceu em 1954 na cidade de São Paulo, onde iniciou sua carreira de pianista e camerista, sob a orientação de mestres consagrados como Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, Dinorah de Carvalho, Nelson Freire, Gilberto Tinetti e Peter Feuchanger. Nos Festivais de Campos de Jordão, atuou como pianista e assistente do maestro Hugh Ross, diretor da *Schola Cantorum* de Nova York. A partir de então passou a estudar com Eleazar de Carvalho, vencendo por duas vezes o Concurso para Jovens Regentes da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), nos anos de 1982 e 1984. Durante 18 anos foi o principal regente convidado e regente assistente da OSESP. Na temporada de 1984-1985 foi regente-assistente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, onde adquiriu experiência com o repertório de ópera. Nessa ocasião, ele regeu no Porto e em outras cidades portuguesas. Em seu retorno ao Brasil, estimulou o intercâmbio musical entre Brasil e Portugal, convidando para São Paulo alguns solistas portugueses e indicando músicos brasileiros para se apresentarem em terras lusitanas.

Em 1994 mudou-se para o Rio, onde assumiu a direção artística da Orquestra Sinfônica Brasileira. Na orquestra, desenvolveu importante trabalho, com apresentação de primeiras audições brasileiras tais como a 2ª *Sinfonia* e as *Danças Sinfônicas* de Rachmaninov e a ópera *The Rape of Lucretia*, de Benjamin Britten. Com essa orquestra, lançou o CD *Concerto de Louvação*, em homenagem ao Papa João Paulo II, com cinco obras inéditas, respectivamente de Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Almeida Prado, Dawid Korenchandler e Ronaldo Miranda. Em 2000, assumiu a direção artística da Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música, onde continuou sua política em prol da formação de platéias e de divulgação da música brasileira. Assim, criou a série *O Artista Brasileiro*, dedicada exclusivamente à música nacional e lançou o CD com obras de Villa-Lobos (*Choros N° 6*) e Hekel Tavares (*Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras*, com o pianista Arnaldo Cohen).

Uma projeção internacional da carreira do maestro foi o convite recebido para reger o concerto

de abertura do Festival Martha Argerich, no Teatro Colon de Buenos Aires, em novembro de 2001.

Roberto Tibiriçá ainda tem um grande caminho a percorrer. Seu ingresso na Academia Brasileira de Música é certamente um marco em sua vida e o primeiro fruto foi a parceria da ABM com a OPPM, com o lançamento do Concurso Nacional Claudio Santoro para Jovens Compositores. No século XIX, o compositor foi a figura central que polarizava todas as atenções musicais. O século XX foi o século dos grandes regentes que dominaram o mundo da música sinfônica. O que nos espera no século XXI? Talvez pudéssemos arriscar uma nova perspectiva, em que o compositor e o regente, bem como outros intérpretes e educadores, em futuro próximo, estariam aliados na condução dos destinos da música, da educação musical e da formação de platéias, com responsabilidades iguais. A enganosa glamorização da profissão do regente tem atraído muitos jovens para esta atividade. Entretanto, poucos conseguem vencer as dificuldades de anos de estudo de técnica de regência, leitura de partituras, piano e línguas estrangeiras, entre muitos outros temas de estudo. Quando chegam à orquestra têm que se dedicar à pesquisa, ao trabalho administrativo, ao relacionamento com poderes institucionais não propriamente musicais, além de precisarem exercer uma liderança carismática entre os músicos e com o público. Nesse ponto, toda a glamorização da profissão desaparece e apenas uma pequena parcela daqueles jovens persiste em estabelecer-se na profissão. A figura do artista narcisista, apenas voltado para a sua arte, sem nenhuma preocupação com o coletivo ou o social, está se tornando uma imagem longínqua. Esta imagem do século passado, se persistir, levará a música de concerto ao total isolamento dentro da sociedade brasileira. Cada vez existe menos espaço para o artista individualista e tudo indica que o maestro Roberto Tibiriçá já apresenta o perfil pioneiro do novo regente do século XXI. Fazemos votos que nosso confrade continue e amplie na Academia a mesma tarefa que vem realizando até hoje, porque o Brasil está mudando, nossa juventude tem pressa e nós não podemos perder o trem da história.

# *Saudação a João Guilherme Ripper em sua posse na ABM*



ERNANI AGUIAR

**Elogio proferido pelo acadêmico Ernani Aguiar na posse do compositor mato-grossense-do-sul João Guilherme Ripper na cadeira 30 da Academia Brasileira de Música em 28/07/2003. Aguiar ressaltou a ligação do novo acadêmico com a poesia, lembrou encontro com Mignone e destacou as principais obras de sua carreira.**

**H**á exatamente cem anos, Alberto Nepomuceno, patrono da cadeira N° 30 deixava (pela primeira vez) a direção do Instituto Nacional de Música. O novo ocupante desta cadeira também acaba de deixar a direção da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a mesma instituição com seu nome atual.

João Guilherme Ripper Vianna chega à Academia Brasileira de Música com 43 anos trazendo uma folha de realizações digna de todo o reconhecimento, como compositor, professor e regente, além de outras atividades artísticas, administrativas, universitárias e se quiserem...até esportivas.

Considero interessante dizer que o novo Acadêmico chegou à música não através, mas por causa da poesia. Ainda criança começou a fazer versos e os versos o levaram ao violão; para a vontade de criar a música para sua poesia. E o violão foi a ponte para a música, mais especialmente a composição.

Felizmente teve o início mais correto que considero para qualquer músico: cantar em coro. Estudando no Colégio Marista S. José, já sabendo os princípios da teoria musical, foi cantar no coro do colégio, onde conheceu o amigo André Cardoso, seu vice-diretor na recente administração da Escola de

Música, cujos sucessos superaram as dificuldades.

Ingressou no curso de arquitetura, abandonado em 1978, para se dedicar exclusivamente à música no ano seguinte, na veterana instituição da Rua do Passeio 98.

Sua formação musical deve-se principalmente a três acadêmicos: Ronaldo Miranda e Henrique Morelenbaum para a composição e Roberto Duarte para a regência. Durante o período de estudos cria seu primeiro coro: o Coral Infantil da Casa Milton, onde dava aulas. Depois um segundo coro na sua própria escola de existência efêmera: a Escola Corpo e Som.

Em 1983 participa pela primeira vez como compositor do Panorama da Música Brasileira Contemporânea, notável idealização de Ricardo Tacuchian, que lançou dezenas de jovens compositores brasileiros. Ditou seu primeiro curso de composição em 1984, durante o Curso de Férias dos Canarinhos de Petrópolis. No ano seguinte, o diploma e um fato decisivo: era paraninfo da turma Francisco Mignone, que, doente não pudera comparecer à cerimônia. Ripper não escreveu um discurso, mas um poema saudando o grande compositor. A pianista Maria Josephina, que representou o marido na ocasião, encarregou-se de



Com a eleição de Ripper, a Academia Brasileira de Música recebe o primeiro representante do estado de Mato Grosso do Sul.

levar o poema ao homenageado. No dia seguinte o recém-diplomado compositor recebe um telefonema e ouve a voz que diz: "Aqui é Francisco Mignone". Emocionadíssimo, Ripper ouviu as palavras de agradecimento do Mestre e finalmente ousou a pergunta: "Maestro, o que o senhor teria a dizer a um jovem que começa a compor?". Resposta: "Escreva sempre o que você sentir, não se deixe levar por escolas ou modismos, escreva sempre o que você tiver vontade." Tal conselho funcionou como uma carta de libertação para o jovem compositor, que embora durante o curso, tenha se exercitado em diversas maneiras composicionais, em diversos "ismos" que dominaram o século que chegava ao fim, não se intimidou com as patrulhas ideológicas e pseudo-artísticas próprias dos medíocres e passou a criar seguindo as palavras de Mignone, o que nos permitiu ouvir suas *Variações In Memoriam* de 2001, epitáfio fraterno para o amigo Sérgio Tavares, obra plena de emoção e expressividade sem nenhuma preocupação de "intelectualoidismos".

E...depois do diploma em 1985, aconteceu, em 1986 o matrimônio com sua musa Ana Cláudia; hoje o casal tem os seus queridos João Paulo e Beatriz.

Cursou o mestrado na Escola de Música da UFRJ (EMUFRJ) e seguiu para os Estados Unidos, onde doutorou-se na Universidade Católica da América em Washington, orientado pelo compositor e violinista Helmuth Braunlich e pela musicóloga Emma Garmendia.

Foi professor e coordenador do extinto curso de música da Universidade Estácio de Sá e, na Universidade Americana onde doutorou-se, foi assistente nas classes de orquestração.

Sua carreira universitária na Escola de Música da UFRJ começou com tradicional monitoria, passando a professor três anos depois de diplomado, diretor-adjunto de pós-graduação e, finalmente, diretor. Como orientador de pós-graduação, merece destaque a sua orientação dedicada às dissertações realizadas por dois compositores: Roberto Macedo acerca dos quartetos de Villa-Lobos e Sérgio Di Sabbato sobre a orquestração de *Quadros de uma exposição* feita por Mignone.

A figura dinâmica do novo acadêmico aparece,



além das suas atividades administrativas e universitárias, em sua participação eficiente e como realizador, coordenador do XII, do XIII e do XX Panoramas da Música Brasileira Contemporânea e participante na organização da VIII e da IX Bial de Música Contemporânea. Foi o último de uma série de compositores que tiveram a oportunidade de trabalhar como assessores do mestre Edino Krieger nos bons tempos da Rádio MEC e da Funarte. No caso de Ripper, na Funarte, no assassinado Instituto Nacional de Música, onde coordenou o banco de partituras, velho sonho de Krieger, começado na Ordem dos Músicos, recomeçado na Funarte, e, espero em Deus, confirmado agora em nossa Academia.

O compositor João Guilherme Ripper já possui um vasto, diversificado e divulgado catálogo de composições que abrangem desde as criações sinfônicas, aos solos, passando por múltiplos conjuntos instrumentais e vocais, com edições e gravações no exterior, especialmente nos Estados Unidos.

Na música sinfônica destaco as obras que escreveu para seus mestres: *Psalmus* para Henrique Morelenbaum e as duas versões (pequena e grande orquestras) de *Rio S. Francisco* para Roberto Duarte, que regeram as estréias mundiais. Já citei suas expressivas *Variações in memoriam* que integram meu repertório.

Cinco cantatas e três óperas de câmara: *Augusto Matraga*, sob encomenda da Organização dos Estados Americanos; *Domitila*, premiada em 2002 pela Associação Paulista de Críticos de Arte e *Anjo Negro*, no momento em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Mas, já existe uma quarta ópera em preparo: *Ana de Assis*, incentivada por uma bolsa da RioArte.

Em 1995 obteve o primeiro lugar no Concurso de Composição da citada RioArte com a canção *Rio Desvelo* para canto e piano (sobre poesia sua) e, no ano seguinte, o terceiro lugar no mesmo concurso, com *Matinas* para oboé e orquestra de cordas estreada por Luís Carlos Justi, como solista, Orquestra Brasil Consort, regência deste orador.

Religioso praticante e convicto, é seguidor da Igreja Romana, irmão da *Magistrorum Catholicorum Scholae Musicae Sodalitium* e participante do Coro Gregoriano do Rio de Janeiro. A influência da religião fez surgir duas missas, motetos, o *Libera Me* estreado na Basílica de Santa Maria Maior em Roma e como obra religiosa principal: *Passio Cantata* para solistas, coro e pequena orquestra, que é a segunda parte do oratório *Victimae Paschali*, integrado por cantatas de Villani-Côrtes, Ripper e do acadêmico

que o saúda. Foram quatro récitas durante a Semana Santa de 2002 na interpretação de Ruth Staerke, Ricardo Tutman, Inácio de Nonno, Coral Pro Arte (preparado por Carlos Alberto Figueiredo) e membros da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, todos sob a regência de seu grande amigo André Cardoso.

Levado à música pela poesia, o compositor-poeta (que tem poesias inclusive publicadas na revista da Academia Brasileira de Letras), logicamente, encontra na composição para voz e acompanhamento um dos seus campos preferidos. Musicou poemas de Mario Quintana, Cecília Meireles, Manoel de Barros, Lélia Rita de Figueiredo, Emily Dickinson (em inglês) e seus próprios, criando uma obra-prima com sua *Canção do Porto*: esta, não tenho medo de afirmar, já está entre as grandes criações do canto de câmara brasileiro

Se a composição é no fundo um trabalho egoístico do criador, depois doado à humanidade, o ser humano e musicista João Guilherme Ripper, realiza um trabalho missionário, verdadeiro apostolado em favor da música para uma terra que se encontrava, digamos, abandonada. Trata-se de uma atividade de múltiplas facetas, cujos frutos já surgem e a "árvore" que produz esses frutos vai se agigantando calmamente, pacientemente. Ripper lidera uma cruzada, é, por opção, o *condottiere* da música no estado de Mato Grosso do Sul, envolvendo os mais diversificados segmentos musicais. Desde a atividade de regente titular e diretor artístico da Orquestra de Câmara do Pantanal, com sua temporada já regular de concertos e um grande público fiel, a Orquestra de Repertório para os jovens, grupos instrumentais para iniciantes, "bate-papos" com o público, integração de corais, incentivo à música nativa, o intercâmbio com a vizinha música paraguaia, num movimento digno dos ideais do sempre atual patrono da cadeira 40, Mário de Andrade.

A Academia Brasileira de Música recebe agora, portanto, o primeiro representante do estado de Mato Grosso do Sul. Sim, porque os homens não podem ser rotulados geograficamente só por causa da presença de suas queridas mães num lugar "xis" na hora do nascimento do filho. O homem tem direito de escolher como terra sua, verdadeira, aquela que ele ama. Assim, João Guilherme Ripper quer ser e, portanto, é mato-grossense-do-sul e, como tal, entra na Casa de Villa Lobos!

# A C A D Ê M I C O S

POR VASCO MARIZ

## CADEIRA 33

### **PATRONO: FRANCISCO VALLE**

Nascido em Porto das Flores, MG, em 1869, o compositor estudou em Paris com César Franck, estabelecendo-se depois em Juiz de Fora. Segundo Renato Almeida, possuía boa inspiração e escrevia em estilo acadêmico. Obras: *Telêmaco e Depois da Guerra*, poemas sinfônicos; *Bailado na Roça*, suíte orquestral; música de câmara, etc. Faleceu em Juiz de Fora em 1906, suicidando-se no rio Paraibuna. Biografia por Américo Pereira (1923).

### **FUNDADOR – ASSIS REPUBLICANO**

O compositor nasceu em Porto Alegre, RS, em 1897, estudou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e aperfeiçoou-se com Francisco Braga. Autor das óperas *O Bandeirante*, que teve a honra de ser encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a direção do famoso maestro Gino Marinuzzi, e *A Natividade de Jesus*, também encenada no mesmo teatro. No entanto, ele ficou na história de nossa música pela sua orquestração do *Hino Nacional*, oficializada em 1922. Escreveu obras didáticas, canções, peças para orquestra e ensinou no Instituto Nacional de Música.

### **2º OCUPANTE – FRANCISCO MIGNONE**

Nascido em São Paulo em 1897, Mignone se tornaria um dos compositores mais completos de nosso país. Foi aluno de Savino de Benedictis e Agostinho Cantu, tocou em orquestras populares e se aperfeiçoou em Milão com Vincenzo Ferroni, e depois na Espanha. Richard Strauss interpretou sua *Congada* em 1924 e Arturo Toscanini gravou sua *Festa nas Igrejas* com a Filarmônica de Nova York, em 1945. Autor de obra numerosa e de alta qualidade, teve êxito em quase todos os setores. Ressalto sua ópera *O Chalaça*, os grandes painéis orquestrais afro-brasileiros como o *Maracatu do Chico Rei*, as *Valsas de Esquina* para piano, canções, música de câmara, etc. Também catedrático de regência e excelente acompanhador. Faleceu no Rio de Janeiro em 1986. Presidiu a Academia Brasileira de Música, sucedendo a Andrade Muricy. A Funarte publicou, em 1997, *Francisco Mignone, o Homem e a Obra*, organizado por Vasco Mariz.

### **3º OCUPANTE – LINDEMBERGUE CARDOSO**

Baiano de Livramento, nascido em 1939, foi aluno de Ernst Widmer nos seminários de música da UFBA. Professor de canto coral, de folclore e de composição na UFBA. Obras: *Procissão das Carpideiras*, *Requiem para o Sol*, *Desconcertante*, *Missa João Paulo II na Bahia*, etc. O mais importante dos compositores do grupo baiano, faleceu prematuramente em 1989, em Salvador.

### **4º OCUPANTE – RAUL DO VALLE**

Paulista de Leme, nascido em 1936, foi aluno de Guarnieri e Lacerda, aperfeiçoando-se em Paris com Nadia Boulanger, e, em Genebra, com Alberto Ginastera. A partir de 1976, professor da Universidade de Campinas. Tem participado com êxito em bienais e panoramas de música contemporânea, especializando-se em música eletro-acústica. Obras: *Encadeamento*, *Quaternidade*, *Da Nova e Eterna Aliança*, *Estrias*, *Alternâncias*, *Bleublancrouge*, além de peças para cordas e para orquestra, etc. Recebeu prêmios do Centro Internacional de Percussão, em Genebra, participou de ateliês de John Cage e apresentou-se nos EUA. Goza de excelente conceito na classe.

# CADEIRA 34

## **PATRONO: JOSÉ DE ARAUJO VIANA**

Gaúcho de Porto Alegre (1871), celebrou-se por sua canção *Maria*. Estudou no conservatório de Milão e em 1897 fundou, em sua cidade natal, o Clube Haydn, onde apresentou várias obras de José Maurício. Em 1908, tornou-se diretor do conservatório de Porto Alegre. Autor das óperas *Carmela* e *Rei Galaor*, encenadas várias vezes. Morreu jovem em 1916 e passou o final de sua vida paralítico. Biografia por Cavalheiro Lima (Porto Alegre, 1956).

## **FUNDADOR – NEWTON PÁDUA**

Excelente violoncelista e professor, era carioca nascido em 1894. Estudou em Roma e de volta ao Rio de Janeiro obteve medalha de ouro no Instituto Nacional de Música, onde viria a ensinar mais tarde. Aperfeiçoou-se com Paulo Silva, Burle Marx e Francisco Braga. Bom recitalista, foi um dos fundadores da orquestra sinfônica do Teatro Municipal e atuou na OSB. Autor de peças para orquestra, música de câmara, canções, etc., mas hoje é lembrado como intérprete e professor. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1966.

## **2º OCUPANTE – CÉSAR GUERRA-PEIXE**

Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis, RJ, em 1914, onde iniciou seus estudos e se aperfeiçoou na Escola Nacional de Música com Paulina D'Ambrosio e Newton Pádua. Fez parte do grupo que estudou a técnica dos doze sons com H.J. Koellreutter, mas após o relatório Zdanov, de Praga (1947), decidiu fazer novas pesquisas do folclore nacional. Foi viver no Recife, onde se interessou pelos maracatús, escrevendo um livro a respeito (2ª edição, 1980). Excelente instrumentador, atuou também na música popular com sucesso. Obras: 2 sinfonias, *Retirada da Laguna* e *Tributo a Portinari* para orquestra, canções, música de câmara, etc. Foi também disputado professor e exerceu notável influência nas gerações mais jovens. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1993.

## **3º OCUPANTE – EDINO KRIEGER**

Catarinense de Brusque, Edino nasceu em 1928, estudou em Brusque e no Rio de Janeiro, aperfeiçoando-se com Koellreutter. Recebeu bolsa do Berkshire Music Center, onde assistiu a aulas de Milhaud e Copland, freqüentando depois a Juilliard School em Nova York. Recebeu outra bolsa em Londres, e ao regressar esteve ativo sobretudo como crítico musical do *Jornal do Brasil*, sendo-lhe atribuído o prêmio "Golfinho de Ouro". Dirigiu o Instituto Nacional de Música da Funarte (1981-1989), entidade que viria a presidir até 1990. A partir de 1998, presidente da Academia Brasileira de Música e, em 2003, foi nomeado para dirigir o Museu da Imagem e do Som. Obras: *Ludus Symphonicus*, *Canticum Naturale*, *Estro Armonico*, *Variações Elementares*, *Romance de Santa Cecilia*, *Terra Brasilis*, etc. Uma biografia por Ermelinda Paz deverá aparecer ainda em 2003.

# CADEIRA 35

## **PATRONO: MENELEU CAMPOS**

É um compositor paraense que está hoje bastante esquecido, mas teve seu período de relevo em nossa música, tanto que Villa-Lobos o escolheu para patrono. Nascido em Belém em 1872, lá estudou e aperfeiçoou-se em Milão com Vincenzo Ferroni. Em 1900, estreou como regente no Teatro da Paz em sua cidade natal. Viajou novamente para a Itália, onde suas obras foram apresentadas com agrado. Morou em Portugal e regressou a Belém em 1916, onde dirigiu um orfeão com seu nome. Autor de duas óperas, peças para orquestra e música de câmara. Faleceu em Niterói, em 1927.

---

### FUNDADOR – EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Jornalista e crítico musical de *O Correio da Manhã* nascido no Rio de Janeiro em 1913, estudou no Instituto Nacional de Música, onde obteve medalha de ouro como pianista. Acompanhou Luiz Heitor em duas viagens de coleta de temas folclóricos no interior do Brasil. Exerceu considerável influência como crítico musical e foi membro do Conselho Federal de Cultura. Autor dos livros *Lorenzo Fernández, Compositor Brasileiro, Memórias de Vera Janacópulos, Do lado da Música, A Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos, Matéria de Música*, etc. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1992.

---

### 3º OCUPANTE – JAMARY DE OLIVEIRA

Jamary é um dos músicos mais proeminentes do famoso grupo baiano de composição criado por Koellreutter e Ernst Widmer em Salvador, junto à UFBA. Nascido na capital em 1944, estudou na Escola de Música da universidade e foi influenciado por Widmer. Lá integrou o conjunto de música experimental de percussão e aperfeiçoou-se nos EUA. Suas obras têm participado em diversos festivais no Brasil e no exterior (Bonn, 1980) e ora dedica-se mais à musicologia e ao ensino do que à composição. Em 1991, eleito presidente da ANPPOM. Vem exercendo cargos importantes na direção da UFBA e foi pesquisador do CNPq. Obras: *Pseudópodes II, Simetrias, IRR-3, Reminiscências, Mesmamúsica*, etc.

---

## CADEIRA 36

### PATRONO: J. A. BARROZO NETTO

Joaquim Antônio Barrozo Netto era carioca, nascido em 1881, compositor e pianista. Aluno de Alfredo Bevilacqua, terminou seu curso de piano com medalha de ouro no Instituto Nacional de Música. Fez turnês pelo Brasil e integrou um trio com Humberto Milano e Alfredo Gomes. Grande animador do canto coral, criou os corais Carlos Gomes e Barrozo Neto e fundou a Sociedade de Cultura Musical. Como compositor era um romântico e teve considerável influência na época mais como professor. Obras: a abertura *Aruaná, Minha Terra, Estudos de Concerto, Galhofeira, Cachimbando*, etc. Biografia por Tapajós Gomes (1939).

---

### FUNDADOR – JOSÉ VIEIRA BRANDÃO

Mineiro de Cambuquira, nascido em 1911, Brandão era muito popular também como pianista, professor e regente coral. Foi aluno de Paulo Silva e aperfeiçoou-se em Paris com Marguérite Long. Villa-Lobos escolheu-o como assistente no Conservatório Nacional do Canto Orfeônico e como pianista ofereceu várias primeiras audições de obras do mestre. Em 1945-46, fez uma turnê pelos EUA e, em 1948, ajudou Villa-Lobos na elaboração da opereta *Magdalena*. Em 1998, foi eleito o melhor compositor do ano no concurso anual da Funarte. Obras: *Estudos para Piano, Fantasia* para piano e orquestra, *Divertimento* para sopros, canções, peças corais, música de câmara, a ópera *Máscaras* não encenada ainda, transcrição para piano solo dos *Estudos para Violão*, de Villa-Lobos, etc. Faleceu em 2002 no Rio de Janeiro, como o último membro fundador da ABM.

---

### 2º OCUPANTE – LUTERO RODRIGUES

Nascido em 1950 em Regente Feijó, SP, Lutero estudou canto coral, violino e piano, mas decidiu-se pela regência, bacharelando-se em 1980 pela USP. Aperfeiçoou-se em Detmold, Alemanha, e dirigiu corais em São Paulo e Ribeirão Preto, pelo que recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Ensinou no conservatório de Tatuí e em Curitiba, passando depois a dirigir, de 1987 a 1990, os Festivais de Campos do Jordão. Durante doze anos dirigiu a Orquestra de Câmara de Curitiba com a qual fez turnês no exterior. Em 1992 foi regente titular da Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba e, desde 1997, é regente titular e diretor artístico da orquestra de câmara do Teatro São Pedro, de Porto Alegre, onde vem apresentando numerosas primeiras audições de obras de compositores nacionais, o que lhe valeu o APCA 1999. É regente titular da orquestra Sinfonia Cultura, de São Paulo.

---

# ABM já na sede da Lapa

**INSTALAÇÕES FUNCIONAM EM ANDAR DE 370 m<sup>2</sup>**

**D**esde que foi fundada, em 1945, a Academia Brasileira de Música nunca teve sede própria. Ocupando sempre espaços provisórios – e na maioria dos casos inadequados –, músicos e acadêmicos atravessaram as cinco últimas décadas sem poder usufruir do legado acumulado com os anos.

Na época de Villa-Lobos, os encontros eram realizados na Associação Brasileira de Imprensa. Após a morte do fundador, os locais cedidos para as reuniões de acadêmicos foram os mais diversos. Em dezembro de 1993, na gestão de Ricardo Tacuchian, a ABM firmou contrato com o Pen Clube do Brasil e a sede passou a ocupar parte do espaço daquela organização na Praia do Flamengo. Foi a última morada “improvisada”. Ao longo da última década, a ABM cresceu e passou a desenvolver projetos que necessitam espaço para ganhar força. Os membros da Academia decidiram então que era chegado o momento de investir em uma sede própria.

“De início, o objetivo era a cessão de um espaço público que estivesse desocupado, de forma a não haver investimento na compra da sede”, recorda o presidente Edino Krieger. Após buscar sem sucesso o apoio dos governos federal, estadual e municipal, a Academia começou então a amadurecer a idéia de ter sua própria casa. “O presidente José Maria Neves, em 2002, deu passos efetivos na procura de um imóvel”, complementa Valéria Peixoto, assessora técnica da Academia. Com o falecimento de Neves, Edino Krieger, na ocasião vice-presidente, retomou a presidência em sua terceira gestão, finalizando assim o processo de mudança da sede da ABM para a Lapa.

Na primeira semana de agosto deste ano, enfim, abriram-se as portas da sede da ABM. São 370m<sup>2</sup> ocupando todo o décimo segundo andar do edifício nº 120 na Rua da Lapa, no centro do Rio. Cinco salas já sofreram obras para abrigar a administração da Academia. As restantes serão transformadas em auditório (com aproximadamente cem lugares) e biblioteca. O projeto é do escritório Carvalho e Barcelos Fernandes Arquitetos.

Permanecem na nova casa os mesmos quatro funcionários, mas tudo indica que o número de funcionários aumentará na medida em que os futuros projetos da ABM sejam postos em prática.

“Embora tenhamos feito um investimento a princípio não pensado, a nova sede possibilita a adequação das instalações de acordo com as necessidades que venham a surgir ao longo do tempo”, lembra Valéria Peixoto. “Uma enorme vantagem nunca antes vista nos outros espaços.”

Acervos importantes como os de Andrade Muricy e de José Maria Neves – até então mantidos em depósitos – estão futuramente disponíveis para pesquisas. “Os acervos estão passando por processo de conservação profissional, que segue normas técnicas museológicas. Esse processo implica não apenas na higienização dos objetos como também o acondicionamento tecnicamente adequado e organização que disponibilize a consulta de forma correta”, explica Valéria Peixoto.

A sede quer ser um centro de referência para acadêmicos e músicos, um lugar de busca e de troca de informações. Lá a ABM pretende retomar atividades como a “Série Trajetórias” de encontros mensais entre o músico e o público. O espaço permitirá alargar outros projetos como a “Bibliografia Musical Brasileira” e o “Banco de Partituras de Música Brasileira”. Este último já conta com uma sala onde as partituras estão organizadas visualmente.

“É importante ressaltar que a sede foi integralmente comprada com os direitos autorais que Villa-Lobos deixou em testamento para a Academia”, observa Edino Krieger. “Não houve apoio de órgão governamental nem de empresas privadas”.

Ainda que a sede própria na Lapa seja um passo enorme para uma das mais importantes instituições de memória musical do país, a Academia Brasileira de Música não pára. “Cinqüenta e oito anos após sua fundação, a Academia é uma entidade moderna, ágil, com projetos em andamento e tecnicamente preparada para participar da vida cultural do país”, resume o compositor e acadêmico Ricardo Tacuchian. *(veja planta-baixa e perspectiva do auditório reproduzidos na quarta-capa desta edição)*



### Almeida Prado em Curitiba

No momento em que completa 60 anos, o acadêmico Almeida Prado será o compositor homenageado no IV Festival de Música de Câmara de Curitiba, promovido por Araucária Produções, com direção de Cloris Ferreira. O concerto de encerramento será dedicado às obras de câmara do compositor. O corpo docente do festival conta com: Ensemble XXI (Chile), Duo Aura (RJ), Quaternaglia (SP), Duo José Hue e Katia Balloussier (RJ), Quarteto Paulo Bosísio (RJ), entre outros. Outras informações pelo *site*: [www.araucariaproducoes.com.br](http://www.araucariaproducoes.com.br).

### Bienal chega à 15ª edição

A Coordenação de Música, do Departamento de Artes da Funarte, realiza entre os dias 9 e 16 de novembro de 2003 a XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. A comissão de programação é composta por Edino Krieger, Ernani Aguiar, Marisa Rezende, Roberto Duarte e Ronaldo Miranda. A grade de concertos não havia sido divulgada no fechamento desta edição, uma vez que o prazo final para inscrição de obras se deu em 5 de setembro. Outras informações pelo *e-mail*: [comus@funarte.gov.br](mailto:comus@funarte.gov.br).

### Curtas

Acadêmico Jorge Antunes anuncia lançamento de seu CD *Jorge Antunes, Savage Songs: Early Brazilian Electronic Music* pela gravadora americana Pogus Productions. O disco é distribuído pela Editora Sistrum ([sistrum@sistrum.com.br](mailto:sistrum@sistrum.com.br)). \* Aconteceu em Mariana (MG), no mês de julho, o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. O tema do evento coordenado por Paulo Castagna foi "Perspectivas metodológicas da arquivologia e da edição musical no Brasil". \* Pianista Giulio Draghi está traduzindo a história da música do Brasil escrita pelo italiano Vincenzo Cernicchiaro (patrono da cadeira 27 da ABM) e publicada em Milão no ano de 1926. A obra esgotou-se em 1928. \* Compositor Calimério Soares comemora as seguintes obras executadas nos últimos três meses: *Divagações sobre um Tema Folclórico* (Uberlândia, MG), *Pequenos Prelúdios Folclóricos* (Bogenberg e Gingst/ Alemanha, Genebra/ Suíça; Piracicaba), *Cravocembalda* (Buenos Aires), *Toccata de Roça* (Lima, Peru/Buenos Aires), *Gavotas 1 & 2* (Governador Valadares), *Dois Momentos Nordestinos* (Governador Valadares e São Paulo) \* Acontece entre 4 e 6 de setembro de 2003 o I Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, organizado pelo departamento de música da USP naquela cidade. O tema é Linguagem Musical – Linguagens da Música. Foram disponibilizadas 180 vagas.

## OBITUÁRIO

### Jeannette Herzog Alimonda, pianista

Academia Brasileira de Música registra com pesar o falecimento da pianista Jeannette Herzog Alimonda, ocorrido no dia 10 de setembro último. Concertista de grande talento em sua juventude, com atuações no Brasil e no exterior, dedicou-se posteriormente a apoiar a carreira profissional de Heitor Alimonda, com quem foi casada durante longos anos. Jeannette dedicou-se também à pesquisa da obra do compositor Claudio Santoro, a quem dedicava grande amizade e admiração, chegando a organizar extenso volume, ainda inédito, de caráter biográfico e documental.



**VASCO MARIZ – A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA** (6ª edição ampliada e atualizada, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 314 páginas, ilustrado).  
**A MÚSICA CLÁSSICA BRASILEIRA** (edição Andrea Jakobsson)

Certamente o mais prolífico e o mais operoso dos musicólogos brasileiros, Vasco Mariz acaba de enriquecer a nossa bibliografia com dois novos títulos: *A música clássica brasileira* (edição Andrea Jakobsson) e *A canção brasileira de câmara* (Francisco Alves). O primeiro é condensado de obra clássica, a *História da Música no Brasil*, hoje em sua quinta edição. O segundo também pode ser considerado clássico desde que apareceu em 1948, e vem sendo refundido continuamente. Na origem do livro, o autor tinha apenas 27 anos. Já estava na carreira diplomática, que exerceu por toda a vida, entremeadas por suas atividades musicológicas. Tinha a seu favor o fato de ser, ele mesmo, cantor de câmara, podendo assim falar “de dentro” sobre o assunto.

O objetivo era modesto. “Este livro – escreve Vasco Mariz na introdução à última edição – é basicamente um guia para os estudantes de canto, para seus professores, para os recitalistas já consagrados, e também para informação do grande público”. É mais do que isso. É passeio amoroso por um terreno que o autor conhece muito bem. Ele lembra, logo no começo, que a canção “pode ser considerada sem exagero como o núcleo de todas as formas musicais” – o que é certo, quando se lembra, por exemplo, que na gênese da forma sonata está a ária *da capo* da ópera barroca, com a sua estrutura A-B-A.

A canção resume mundos, é o retrato da sensibilidade de um povo. E o grande Luiz Heitor observa, em um de seus escritos, que “a música brasileira encontra na canção os seus momentos de mais íntimo e efetivo lirismo, por vezes os seus momentos de mais funda afirmação nacional”. Também isto poderia ser confirmado por vários exemplos, desde a perenidade da modinha (em José Maurício, em Carlos Gomes) até a fase final de Villa-Lobos, entretecida de canções.

Esse amor à canção seria uma das razões para a

extraordinária criatividade da nossa música popular. De repente, de um Cartola, pode sair uma obra-prima comparável a um *lied* de Schubert. Tratando-se da canção de câmara, entretanto, vamos nos defrontar com o mesmo quadro que fez surgir o *lied* alemão: “o problema central da canção – escreve Vasco – “é a escolha do texto a ser musicado”.

Isso é a primeira coisa, fundamental; a segunda, o problema de como tratar, no contexto da canção, esta nossa flexível e misteriosa língua portuguesa – assunto que foi objeto de estudos apaixonados de Mário de Andrade. Por essa linha vamos conhecer os “grandes” da canção de câmara – aqueles que fazem a canção brotar do poema, e que encontram um tratamento musical correto e criativo para o texto. Cecília Meireles já se interrogava, em 1959: “Uma coisa que eu não compreendo é por que os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas. O Villa-Lobos me disse, um dia, que a música não tinha nada com a letra. A palavra era só para apoiar a voz”. Teorias de um gênio que era muito mais intuitivo do que qualquer outra coisa. E o que um gênio faz pode não servir de caminho para os outros. Em Villa-Lobos, a teoria funcionava: quem se dá ao trabalho, por exemplo, de indagar por que ele escolheu para a *Bachianas 5* um texto bastante estranho? O texto está ali, imerso na mágica da partitura. Villa podia usar sons arbitrários – como as expressões indígenas (ou simplesmente inventadas) do *Choros 3* ou do *Choros 10*. Mas esse era o Villa. Para outros, continuam valendo as regras de ouro da canção – sendo uma delas essa harmonia, essa interação entre música e palavra. É um longo caminho, que Vasco estuda com paciência e amor, apontando os mestres do gênero, ou os acertos isolados: a *Toada para você*, de Lorenzo Fernández; Jaime Ovalle celebrizando-se por uma única obra, o *Azulão*; a contribuição definitiva de Camargo Guarnieri; ciclos modernos como as canções que Claudio Santoro escreveu em parceria com Vinícius de Moraes (e que parceria!); obras desprezíveis e ricas como as de Waldemar Henrique e Heckel Tavares – todo um universo.

LUIZ PAULO HORTA

## RESENHAS • LIVROS



### O MODALISMO NA MÚSICA BRASILEIRA

Ermelinda A. Paz  
229 páginas. Ed. Musimed

**E**xtremamente oportuno o trabalho de Ermelinda A. Paz sobre o modalismo na música brasileira. Bem documentado, dimensiona,

pela primeira vez com essa abrangência, a importantíssima participação das estruturas modais, e não apenas tonais, na formação do pensamento musical brasileiro em suas diversas vertentes.

Partindo, embora, de uma temática regional nordestina, as escalas modais se incorporam, como um componente intrínseco, à sintaxe musical brasileira, através de uma utilização que transcende o pitoresco regional para adquirir uma dimensão nacional. Significativa, desse ponto de vista, é a presença ostensiva desse modalismo brasileiro em dezenas de obras de compositores não só do nordeste, mas notadamente do sul e do sudeste. Oxalá esse trabalho possa ensejar os desdobramentos que certamente o tema permite e sugere.

EDINO KRIEGER

## RESENHAS • CDs



### CARNIVAL / CARNAVAL - MUSIC FROM BRAZIL AND THE USA

North / South Chamber Orchestra, Max Lifchitz conductor, Elizabeth Farnum, soprano.

Obras de Ricardo Tacuchian, Wayne Peterson, Christopher James, Raoul Pleskow e Gilberto Mendes. North/South Recordings. (N/S R 1028).  
[www.northsouthmusic.org](http://www.northsouthmusic.org)

**O** presente CD traz-nos o prestigioso conjunto do Estado de Nova York, North / South Ensemble, sob a direção do maestro Max Lifchitz, que já se apresentou no Brasil com êxito. Agora nos oferece cinco peças meritórias: duas dos importantes compositores brasileiros contemporâneos Ricardo Tacuchian e Gilberto Mendes e de três compositores norte-americanos de relevo: Wayne Peterson (1927), ganhador do prêmio Pulitzer de 1992; Christopher James (1951) e Raoul Pleskow, músico austríaco residente em Nova York. De Peterson temos a excelente obra intitulada *Janus*; de Christopher James a peça para piano e conjunto de câmara *In frostiger Nacht*; e de Pleskow *Chamber Setting with voice*, para soprano, violino, cello, flauta e piano. Essas obras agradam ao ouvinte logo em primeira audição e foram gravadas com mestria pelo conjunto do talentoso Lifchitz.

Mas o que mais interessa ao musicófilo brasileiro são as duas obras nacionais, tão díspares: a *Toccata*

*Urbana*, de Ricardo Tacuchian, que abre o disco, e a outra, de Gilberto Mendes que o encerra, a nossa bem conhecida *Ulysses in Copacabana surfing with James Joyce and Dorothy Lamour*. No encarte do CD, a peça de Tacuchian é louvada por Lifchitz por seu “claro impulso rítmico, lirismo expressivo e evidente sabor cosmopolita”. Escrita especialmente para o North / South Ensemble, foi estreada em Nova York a 6 de junho de 2000 e é uma inspirada peça de câmara para flauta, oboé, clarinete, fagote, dois violinos, viola, cello, contrabaixo e piano, que expressa bem os sons das grandes cidades.

Já a obra de Gilberto Mendes, com seu original título, aproveita matéria musical de fontes clássicas e populares, fazendo citações de Schubert, Stravinsky e Debussy, ao recordar-nos o escritor irlandês e a beleza da estrela de Hollywood dos anos 40, que tanto nos encantou em nossa mocidade como “a princesa da selva”... Esse agradável trabalho do compositor santista tem um só movimento de 15 minutos e utiliza ritmos de bossa-nova.com muita eficácia.

Aos interessados, recomendo vivamente este CD de Max Lifchitz, que contém obras tão representativas da música contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos. O disco pode ser adquirido no seguinte endereço: North / South Recordings, P.O. Box 5108, Albany, NY 12205-0108 EUA.

VASCO MARIZ



## BRUNO KIEFER, OBRA COMPLETA PARA FLAUTA DOCE

Quarteto de Flautas Doces "Poemas da Terra". Produção independente.

**B**runo Kiefer (Baden-Baden, 1923 – Porto Alegre, 1987) é um compositor singular no panorama da música brasileira da segunda metade do século XX. Muitos fatos justificam esta afirmativa. Em primeiro lugar, Bruno Kiefer apesar de passar os primeiros 11 anos de sua vida em sua terra natal, conseguiu se aclimatar na nova pátria de adoção como se tivesse nascido no Brasil. Fora do eixo Rio-São Paulo, conseguiu grangear o respeito e o reconhecimento em todo o território nacional, pela força e originalidade de sua expressão criadora. Sua formação científica o conduziu para outra atividade profissional, só se dedicando exclusivamente à música, a partir dos 40 anos de idade, o que não o impediu de deixar um rico legado para a criação musical brasileira. Foi uma personalidade multifacetada de educador, pesquisador e criador, alcançando pleno êxito em todas estas atividades.

Por fim, o que torna a figura de Bruno Kiefer singular como compositor foi o fato de não ter se filiado a nenhuma escola ou movimento estético em particular, embora dominasse todas as técnicas de composição de sua época. Em sua obra não cabe um rótulo. Kiefer não foi um seguidor de uma determinada corrente. Seguiu apenas um objetivo: criar uma obra franca, sincera com ele mesmo, infensa aos modismos, refletindo a época que vivia mas sem submissão a cânones preestabelecidos. Sua inspiração vem de três fontes: da cultura de seu meio, da natureza que o cercava e de sua alma generosa e intimista. Esta é a síntese da música de Bruno Kiefer.

O CD *Bruno Kiefer, Obra Completa para Flauta Doce* revela aquelas características. O Quarteto de Flautas Doces "Poemas da Terra" (Eliana Váz Huber, José Fernando Marques, Lucia Carpena e Marília Raquel Alborno Stein) decifra-nos, com uma interpretação sofisticada, o temperamento, ao mesmo tempo, sensível, telúrico e cósmico do artista, que se move desde o universo das crianças (*Música para Gente Miúda*) até as transcendências espirituais (*Ventos Incertos*). O CD conta, também, com as participações especiais de Dunia Elias Carneiro (piano), Fredi Gerling (violino) e Márcio de Souza (violão). A última faixa do disco (4' 08") é reservada a alguns depoimentos do compositor, selecionados pelo Quarteto e por Nidia Kiefer e que confirmam, com sábias palavras, o que o disco, musicalmente, já nos transmitira antes.

A gravação foi financiada pela Fumproarte da Prefeitura de Porto Alegre, com o apoio da UFRGS Gráfica.

RICARDO TACUCHIAN



## OCTÁVIO MAUL, OBRAS PARA PIANO

Miriam Ramos, piano. RioArte MR07-23. mramos@prolink.com.br



## PIANO CONTEMPORÂNEO, INTÉRPRETES E COMPOSITORES BRASILEIROS

Vários pianistas. Obras de Almeida Prado, Hilda Reis, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, Murillo Santos,

Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda e Edino Krieger. RioArte MR08-23.

**M**iriam Ramos possui um invejável catálogo discográfico, com 18 CDs lançados no mercado, sendo a metade destinada à música brasileira do presente e do passado. Com pleno domínio técnico e expressivo de seu instrumento, Miriam Ramos nos surpreende com a extensão e a diversidade de estilos do repertório que aborda.

Antes desses dois discos, ela já havia nos brindado, no âmbito do repertório brasileiro, com três CDs trazendo obras de Francisco Mignone para dois pianos (Duo Mignone), dois CDs *Piano Brasileiro*, CD *Villa-Lobos*, além da participação nos CDs em homenagem aos 100 anos de Mignone. Ainda, sua folha de serviço à nossa música foi ampliada com a coordenação dos CDs *Canções de Nepomuceno*, *Isis Moreira* e *Almeida Prado*. *Octávio Maul, Obras para piano* é a remasterização de um LP lançado em 1986, acrescido de outras obras do ilustre compositor petropolitano (1901-1974). O disco traz novas luzes sobre a música de um compositor de fina fatura, mas pouco conhecido das gerações atuais. *Piano Contemporâneo, Intérpretes e Compositores Brasileiros* é outro exemplo da incansável dedicação de Miriam Ramos na divulgação do repertório nacional. Aqui, a pianista se revela principalmente como produtora. O CD, com elegante apresentação gráfica e alta qualidade técnica, é preciosa antologia que conta com a participação de nove pianistas (Benjamin da Cunha Neto, Tamara Ujakova, Cristina Capparelli, Harlei Elbert, Domitila Ballesteros, Miriam Ramos, André Carrara, Carol Murta Ribeiro e José Moura), interpretando nove compositores (Almeida Prado, Hilda Reis, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, Murillo Santos, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Ernst Widmer e Edino Krieger). Um CD indispensável na discoteca de qualquer melômano ou especialista.

RICARDO TACUCHIAN

# LANÇAMENTOS • CDs e DVDs



**TASTO**  
Duo Tasto: Marcio Conrad e Sergio Roberto de Oliveira, pianos.  
Obras de Marcio Conrad e Sergio Roberto de Oliveira, L. Morris, Schünemann e J. McGranahan.  
A Casa Discos.

[www.acasaestudio.com.br](http://www.acasaestudio.com.br)



**GUILHERME BAUER – PARTITA BRASILEIRA**  
Eduardo Monteiro e Alexandre Eisenberg, flautas. Trio Fibonacci. Erich Lehninger, violino. Andreas Polzberger, violoncelo. Sven Birch, piano. Quarteto Moyzes. Orquestra Sinfônica Brasileira.

Obras de Guilherme Bauer.  
Selo Rio Arte Digital.  
[www.rio.rj.gov.br/rioarte/](http://www.rio.rj.gov.br/rioarte/)



**CANÇÕES DE OSVALDO LACERDA E GUERRA-PEIXE**  
Paulo Barcelos, tenor. Maria da Glória Capanema, soprano. Talitha Peres, piano.  
Obras de Osvaldo Lacerda e Guerra-Peixe.  
Produção independente.



**RODOLFO COELHO DE SOUZA – OBRAS PARA INSTRUMENTOS E SONS ELETRÔNICOS**  
Membros da Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR e Grupo Novo Horizonte.  
Obras de Rodolfo Coelho de Souza.

UFPR – Série Música na Universidade.



**JORGE ANTUNES – MÚSICA ELETRÓACÚSTICA: PERÍODO DO PIONEIRISMO**  
Obras de Jorge Antunes.  
Academia Brasileira de Música – Selo ABM Digital.  
[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)

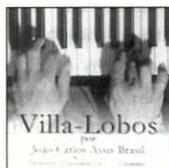


**SINFONIA DOS ARES – THE WINDS SIMPHONY**  
Camerata de Sopros, Cordas e Percussão de Goiás.  
Obra de Guilherme Vaz (*Sinfonia dos Ares*)  
Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira.

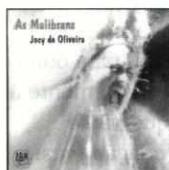


**DESRTIMIFICAÇÕES – QUINTETO TIM RESCALA**  
Quinteto Tim Rescala: Tim Rescala, David Ganc, Fábio Adour, Ronaldo Diamante e Oscar Bolão.  
Obras de Tim Rescala.  
Produção independente.

**13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA.**  
Orquestra Barroca / Luís Otávio Santos (direção).  
Obras de: Bach (Overture BWV 1068 para orquestra; Magnificat BWV 243 para vozes e orquestra) e André da Silva Gomes (Missa Concertada para noite de Natal).  
Realização Pró-Música.



**VILLA-LOBOS POR JOÃO CARLOS ASSIS BRASIL**  
João Carlos Assis Brasil, piano.  
Obras de Villa-Lobos.  
Selo Rádio MEC



**AS MALIBRANS**  
De Jocy de Oliveira. Katia Guedes e Dorianas Mendes, sopranos. Ronaldo Victório, tenor. Helena Varvaki e Mallu Galli, atrizes. Pter Schuback e Eduardo Menezes, violoncelos. Ricardo Rodrigues e Leonardo Fuks, oboés. Paulo Passos, clarinete. Jocy de Oliveira, piano e percussão.  
Selo ABM Digital.  
[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)



**INFINITAMENTE GUIOMAR NOVAES (DVD)**  
Norma Bengell, direção.  
Lançamento Versátil Home Vídeo e Prefeitura do Rio de Janeiro.  
[www.dvdversatil.com.br](http://www.dvdversatil.com.br)



**JOBIM SINFÔNICO (CD e DVD)**  
Membros da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Roberto Minczuk, regente. Gravação ao vivo na Sala São Paulo nos dias 9 e 11 de dezembro de 2002.  
Obras de Tom Jobim.  
Biscoito Fino.  
[www.biscoitofino.com.br](http://www.biscoitofino.com.br)



# Abstracts



## FROM SOUNDS TO IMAGE IN MUSIC

Marcos Nogueira

The article presents a discussion about the musical aesthetic experience. It is divided in three sections. In the first, the character of the *sound* which is perceived as music is discussed, as well as the constitution of the *form* in which it is represented and expressed analogically during the act of hearing. Then the multiple aspects of *perception* and symbolic production of the listener are broached. In the final section, the *metaphor* is discussed as an indispensable translator in the aesthetic experience with music, a linguistic mechanism through which we express the production of the *imaginary* when activated by the fictional resources of musical sounds.



## THE INTRODUCTION OF THE GUITAR IN RIO DE JANEIRO – THE BUILDING OF TECHNIQUE AND CONCERT REPERTOIRE.

Marcia Taborada

The article starts with a brief history of the emergence of the guitar and the methods published by the end of the 19th century, and goes on to analyze the Brazilian context. The main names connected to teaching in the carioca scene are listed – from the Italian professor Bortollazzi, who, in 1826, published, an advertisement announcing lessons on the French guitar to the activities and achievements of guitarist Turibio Santos, in the 20th century, including Villa-Lobos, who composed an important oeuvre for the instrument. The author observes that the development of the

concert guitar in the city of Rio has been suffering from the lack of continuity in its activities.



## ROBERTO TIBIRIÇÁ, A CONDUCTOR WHO SERVES THE MUSIC AND THE YOUTH OF HIS COUNTRY

Ricardo Tacuchian

Academic greeting delivered by academic Ricardo Tacuchian on June 23, 2003, when the conductor Roberto Tibiriçá became a member of the Academia Brasileira de Música, occupying its chair number 5. The speaker reminded the listeners that all the musicians who had occupied that chair had somehow been linked to conducting, but that the new colleague is the first to entirely dedicate his professional career to conducting. Tacuchian pointed out Tibiriçá's important contribution to the advance of Brazilian orchestral music.



## A SALUTE TO JOÃO GUILHERME RIPPER AT THE OCCASION OF HIS TAKING OFFICE IN THE ABM

Ernani Aguiar

The academic greeting delivered by academic Ernani Aguiar when the composer from Mato Grosso do Sul, João Guilherme Ripper, became a member of the Academia Brasileira de Música on July 28, 2003, occupying its chair number 30. Aguiar emphasized the connection of the new academic to poetry, remembered an interesting meeting with Mignone and pointed out the main works and achievements in Ripper's career.

A próxima edição de *Brasíliana*  
circula em janeiro de 2004

# Colaboram Nesta Edição

**MARCOS NOGUEIRA** é compositor e professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduiu-se em Composição pela UFRJ (1990). É mestre em Musicologia pela UNI-Rio (1996), tendo produzido dissertação intitulada "Música e Ficção: introdução a uma estética da recepção musical", e doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, desde 2000. Além de participações em Bienais e mostras de música contemporânea, tem apresentado e publicado artigos e resenhas em congressos e diversos periódicos, tais como a revista Debates, da Pós-Graduação/UNI-Rio ("Condições de interpretação musical"), a revista Interfaces, do Centro de Letras e Artes/UFRJ ("Música Final, de Jorge Coli"), e a Revista Brasileira de Música/EMUFRJ ("Música como desrealização: sobre o real, o imaginário e o ato da composição").

**ERNANI AGUIAR** é professor de regência do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e da Escola de Música da UFRJ. Foi coordenador do Projeto Orquestras da Funarte (1982-1985). Em 1990, recebeu o título de Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro. Como regente, dedica-se especialmente ao repertório brasileiro e ao repertório contemporâneo internacional. Como pesquisador, tem sua atenção totalmente voltada para a música brasileira do período colonial, tendo realizado edição crítica de grande quantidade de obras. Como compositor, tem tido sucesso expressivo, e sua música está freqüentemente presente em programas de concertos, no Brasil e no exterior, existindo boa quantidade de edições fonográficas de obras suas. Foi provavelmente o primeiro estrangeiro, nos últimos três séculos, a reger o grande coro da Catedral de Florença, e receber o título de Maestro de Capela em Santa Maria de Peretola, na mesma cidade.

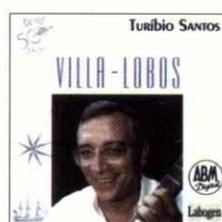
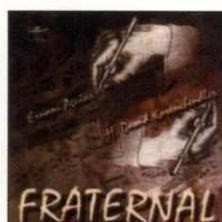
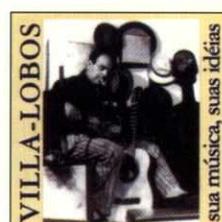
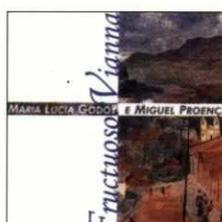
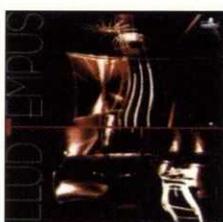
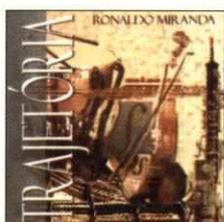
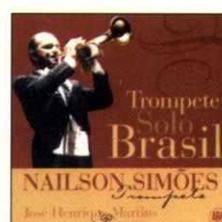
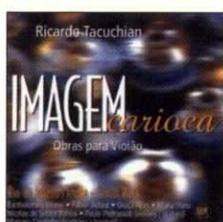
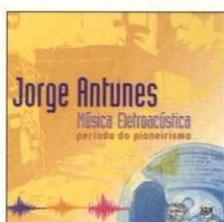
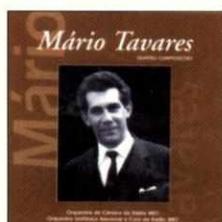
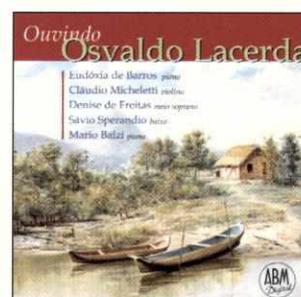
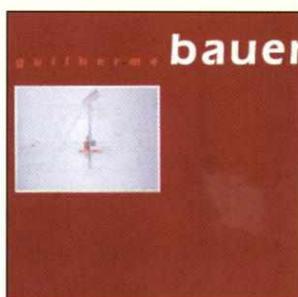
**MARCIA TABORDA** é violonista diplomada pela UNIRIO e mestre em música pela UFRJ. Foi a única brasileira premiada com a bolsa de especialização concedida pelo The J. F. Kennedy Center. Integrou a equipe de pesquisadores do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Participou da organização do Encontro Nacional de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (2001). É co-autora do livro *500 anos da música popular brasileira*, realização da FMIS e FAPERJ. Em 2000, ingressou no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, estando por concluir a tese *História Social do Violão no Rio de Janeiro – 1870/1930*, orientada pelo Prof. Dr. José Murilo de Carvalho.

**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). Foi professor visitante da Universidade Nova de Lisboa e pesquisador do Museu da Música Portuguesa, em Cascais, em 2002-2003.

## CDs DO SELO ABM DIGITAL E PARCERIAS

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

lançamentos!



All collection in bilingual (Portuguese/ English) brochures

### Informações e vendas

Tel.: (21) 2221-0277 • Fax: (21) 2292-5845

vendas@abmusica.org.br



# Amúsica brasileira de casa nova.

Sede própria da Academia Brasileira de Música



Planta-baixa da sede (auditório em detalhe).  
Conjunto de salas à direita do hall  
de entrada já em funcionamento



Auditório

Rua da Lapa, 120/ 12º andar • Lapa • Rio de Janeiro  
RJ • Brasil • CEP 20021-180  
Tel.: (21) 2221-0277 • Fax: (21) 2292-5845  
[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br) • [abmusica@abmusica.org.br](mailto:abmusica@abmusica.org.br)