

ISSN 1516-2427

número 19 / janeiro de 2005 / R\$ 7,00

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



Aspectos técnico-pianísticos da
Prole do Bebê nº2 , de H. Villa-Lobos

Linguagem musical e criação

Resenhas de livros

*Notícias do meio
musical brasileiro*

Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Ernani Aguiar (1º secretário), Jocy de Oliveira (2ª secretária), Ricardo Tacuchian (1º tesoureiro), Ronaldo Miranda (2º tesoureiro). **Comissão de contas:** **Titulares:** Vicente Salles, João Guilherme Ripper, Roberto Tibiriçá. **Suplentes:** Ilza Nogueira e Laís de Souza Brasil.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Fructuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayne 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	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octávio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otávio 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	Sônia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo 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	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	Lutero Rodrigues
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turibio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros honorários: Gilberto Mendes e Hans-Joachim Koellreutter. Membros correspondentes: 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 – 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:** CACAU MENDES. **Capa:** BAILE À FANTASIA, ÓLEO SOBRE TELA DE RODOLFO CHAMBELLAND. **Produção:** ANDREA FRAGA D'EGMONT. **Versões em inglês:** ENEIDA VIEIRA SANTOS. **Revisão:** KARINE FAJARDO. **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.

Academia Brasileira de Música (ABM) comemora este ano os sessenta anos de sua fundação. Em assembléia realizada no Club Ginástico Português, no Rio de Janeiro, dia 14 de julho de 1945, eram aprovados os primeiros estatutos, elaborados por uma comissão integrada por Villa-Lobos, Fructuoso Vianna, J. Otaviano, Jaime Ovalle e Iberê de Lemos, e tomava posse a primeira diretoria, formada por Villa-Lobos (Presidente); Andrade Muricy, (Secretário geral); Luiz Heitor (1º Secretário); Iberê de Lemos (2º Secretário) e Lorenzo Fernández (Tesoureiro). Por meio de uma carta assinada pelo professor Francisco Chiafiteli, o título de Academia Brasileira de Música, anteriormente registrado pela professora Camila da Conceição, foi transferido oficialmente para a nova agremiação que acabava de ser fundada. Assinaram a Ata de Fundação personalidades do meio musical brasileiro residentes no Rio e em São Paulo. Do Rio, Assis Republicano, Miranda Neto, Sá Pereira, Iberê de Lemos, Ayres de Andrade, Brasílio Itiberê, Cláudio Santoro, Eleazar de Carvalho, Eurico Nogueira França, Florêncio de Almeida Lima, Fructuoso Vianna, Villa-Lobos, Jaime Ovalle, João Itiberê da Cunha, J. Otaviano, Andrade Muricy, José Siqueira, Paulo Silva, Luiz Heitor, Luiz Cosme, Newton Pádua, Otávio Bevilacqua, Lorenzo Fernández, Radamés Gnattali, Renato Almeida, Rodolfo Rosetti e Frei Pedro Sinzig. De São Paulo, pessoalmente ou por procuração, Artur Pereira, Felix Otero, Francisco Casabona, Fúrio Franceschini, João Batista Julião, Caldeira Filho, João Gomes Jr., Souza Lima, Martin Braunwieser, Camargo Guarnieri, Oneida Alvarenga, Paulo Florence, Samuel Archanjo e Savino de Benedictis.

Em seus primeiros quarenta anos de atividades, a Academia Brasileira de Música reunia-se em espaços alternativos, entre os quais a Academia Brasileira de Imprensa (ABI). A partir da gestão da diretoria presidida por Ricardo Tacuchian, a ABM instalou-se na sede do Pen Club, na Praia do Flamengo e, em 2003, com recursos exclusivos dos direitos autorais de Villa-Lobos, de quem é herdeira, adquiriu sua primeira sede própria.

Como parte das comemorações dos seus sessenta anos, a ABM promoverá um concerto comemorativo na Sala Cecília Meireles no próprio dia 14 de julho, e a abertura oficial de todos os espaços ainda em reforma de sua sede, incluindo o Auditório, a Biblioteca, a Sala de acervos e de pesquisa. Além da Série Brasileira de concertos, da edição da revista e do lançamento de catálogos, livros e CDs.

Com isso, a ABM de hoje presta o seu tributo e a sua homenagem a todos aqueles pioneiros, que, liderados por Villa-Lobos, escreveram, há sessenta anos, uma página importante na história musical do Brasil.

Neste primeiro número de 2005, editado em pleno Carnaval, expressamos os nossos agradecimentos ao Museu Nacional de Belas Artes pela autorização para reproduzirmos em nossa capa a belíssima tela *Baile a Fantasia*, de Rodolfo Chambelland, pertencente ao acervo da instituição.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

ASPECTOS TÉCNICO-PIANÍSTICOS DA PROLE DO BEBÊ Nº2 DE H. VILLA-LOBOS <i>Por Miriam Bastos</i>	2	BRASILIANAS	22
LINGUAGEM MUSICAL E CRIAÇÃO <i>Por Régis Duprat</i>	12	RESENHAS	27
		LANÇAMENTOS DE CDs E LIVROS.	30
		RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS).	31
		COLABORAM NESTA EDIÇÃO	32

*Aspectos técnico-pianísticos da Prole do Bebê nº2 de H. Villa-Lobos**



MIRIAM BASTOS

O presente estudo pretende abordar a obra *Prole do Bebê nº 2* para piano solo de Heitor Villa-Lobos, sob os aspectos da técnica e da linguagem pianística do compositor, discutindo e/ou sugerindo possibilidades interpretativas. A obra é contextualizada no panorama da música do primeiro quarto do século XX e na produção do compositor na década de 1920. Para um entendimento preciso da *Prole do Bebê nº2*, foi realizada uma análise genérica da obra, em que foram levantados aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos, de textura e forma, e de exploração do instrumento. No decorrer dessa análise, foram traçadas comparações com obras de compositores contemporâneos de Villa-Lobos como Stravinsky, Bartók e Prokofieff.

Este estudo pretende abordar a obra *Prole do Bebê nº2* (1921) para piano solo, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), do ponto de vista da linguagem pianística, enumerando seus aspectos técnicos mais complexos, e/ou sugerindo possibilidades interpretativas.

A *Prole do Bebê nº2* é composta de nove peças, tendo cada uma delas um título referente a um brinquedo infantil, que alude a um animalzinho: *A Baratinha de Papel*, *O Gatinho de Papelão*, *O Camundongo de Massa*, *O Cachorrinho de Borracha*, *O Cavalinho de Pau*, *O Boisinho de Chumbo*, *O Passarinho de Pano*, *O Ursozinho de Algodão* e *O Lobosinho de Vidro*. A obra é considerada por grandes pianistas, como Souza Lima e Anna Stella Shic, uma das obras pianísticas mais complexas do repertório de Villa-Lobos.¹ Essa

complexidade resulta sobretudo da acentuada diversidade de materiais empregados e da exploração de novos recursos técnicos do instrumento.

Para um entendimento mais preciso da obra, foi realizada sua contextualização histórica – não só em relação às suas próprias obras, como também em relação à produção de outros compositores contemporâneos de Villa-Lobos, como Stravinsky, Prokofieff e outros – e a identificação dos seus elementos estruturais. No decorrer do trabalho identifi- cado, ainda, várias relações específicas entre as peças da *Prole do Bebê nº2* e obras desses outros compositores, o que contribui para enfatizar a posição deste ciclo como uma obra representativa dos princípios e soluções estéticas universais das primeiras décadas do século XX.

* Este artigo é um resumo das principais idéias da dissertação da autora, elaborada no curso de Mestrado em Música Brasileira, do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

1 SOUZA LIMA, João de. *Comentários Sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p.55.
SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*, Rio de Janeiro: Imago, 1989, p.134-135.

A PROLE DO BEBÊ Nº 2

La Famille du Bèbè Nº 2

OS BICHINOS

Les Petites Bêtes

- I. A BARATINHA DE PAPEL.
Le petit Cafard en papier
- II. A GATINHO DE PAPELÃO.
Le petit Chat en carton
- III. O CAMUNDONGO DE MASSA.
La Souris en papier mâché
- IV. O CACHORRINO DE BURRACHA.
Le petit Chien en caoutchouc
- V. O CAVALINHO DE PAU.
Le petit Cheval de bois
- VI. O BOISINHO DE CHUMBO.
Le petit Bouf de plomb
- VII. O PASSARINHO DE PANNO.
Le petit Oiseau de drap
- VIII. O URSONHINO DE ALGODÃO.
Le petit Ours de coton
- IX. O LOBOSINHO DE VIDRO.
Le petit Loup en verre

PAR

H. VILLA-LOBOS

ÉDITIONS MAX ESCHIG

48, RUE DE ROME, PARIS - VIII*

Imprimé en France

A Prole do Bebê nº 2: um dos ápices da literatura pianística brasileira e uma das obras mais complexas do repertório de Villa-Lobos para o instrumento.

A busca de novas linguagens, nessa época, levou os compositores a experimentarem outras possibilidades de realização sonora em diversos instrumentos. Em relação ao piano, uma das inovações importantes é que este passa a ser visto também como um instrumento de percussão. Um outro aspecto inovador dessa época é a busca por coloridos timbrísticos variados no instrumento, aproveitando todo o potencial sonoro do piano.

Entre 1910 e 1949, datas da primeira e última peças para piano de Villa-Lobos, certas características marcam o seu estilo de escrita para esse instrumento. Suas obras conferem um tratamento sonoro orquestral ao piano, exigindo toques brilhantes, amplitude de dinâmica e energia física. Assim, a interpretação de suas obras vem requerer do intérprete um alto grau de controle para realizar não só as dificuldades técnicas impostas pela escrita, como para revelar o seu forte conteúdo emocional e expressivo.

Como resultado de toda essa exploração da sonoridade do instrumento, encontramos com muita fre-

quência, na *Prole do Bebê nº 2*, certos tipos de ataques mais agressivos, percussivos e secos. O pedal também adquire uma utilização mais ampla, favorecendo a superposição de texturas, principalmente as que exploram simultaneamente as extremidades do piano. Outro emprego característico do pedal nessa época é o aproveitamento dos harmônicos por meio da ressonância de todo o instrumento, bem como no prolongamento das notas pedais.

O movimento alternado das mãos é talvez um dos procedimentos técnicos mais usados por Villa-Lobos. Isto pode ser notado em várias obras importantes como *Dança do Índio Branco* (1936) e *Polichinelo* (1918). Na *Prole do Bebê nº 2*, este movimento é empregado em muitas peças, contudo o seu aparecimento mais relevante se faz notar no *Ursozinho de Algodão* e no *Lobosinho de Vidro*. Muitas vezes as frases principais estão na mão esquerda, enquanto a mão direita executa passagens de grande virtuosidade.

No decorrer do ciclo, o compositor utiliza diversos aspectos da técnica pianística avançada, como oitavas



em saltos, seqüências de notas rápidas, deslocamento rápido da mão por toda a extensão do piano, movimento alternado das mãos, mudanças súbitas de toques – como, por exemplo, na alternância entre as partes cantadas e os efeitos percussivos do instrumento. Além disso, Villa-Lobos também emprega superposição de planos sonoros independentes, complexas polirritmias – requisitando do intérprete apurada independência rítmica entre as mãos ou mesmo numa mesma mão –, grande variedade de acentos e de indicações de dinâmicas, além do uso do pedal como recurso expressivo. Alguns procedimentos composicionais presentes na *Prole do Bebê nº2* incluem: renovação dos processos harmônicos, abundância de acordes alterados, ausência de resolução e de preparação de acordes dissonantes, superposição de tonalidades, além de todas as inovações rítmicas decorrentes do uso do ritmo como um elemento estruturante.

O enfoque oferecido neste trabalho visa auxiliar o intérprete no processo intelectual do aprendizado da obra em questão. É, portanto, nesta linha de trabalho que esta pesquisa visa sua contribuição, oferecendo aos intérpretes, professores e estudantes, informações que propiciem um contato mais estreito com a *Prole do Bebê nº2* nos seus aspectos técnico-pianísticos e na sua interpretação. Além disso, o estudo da referida obra também poderá servir de referencial para o conhecimento da linguagem pianística de Villa-Lobos e para um estudo interpretativo de outras obras para piano deste compositor.

A listagem bibliográfica disponível, referente a Villa-Lobos, é ampla e variada, incluindo livros, artigos e teses. O presente trabalho foi precedido de um exame abrangente desses materiais. Essas leituras, além de oferecerem informações sobre a trajetória do compositor, proporcionaram subsídios para o entendimento da linguagem composicional de Villa-Lobos. Para um levantamento dos aspectos composicionais utilizados pelo compositor nesse ciclo, procedemos à leitura de textos voltados para análise de procedimentos composicionais da música do século XX.

Em seguida, procedo a uma análise de cada uma das peças que compõem a obra, com o objetivo de levantar estruturas formais e procedimentos composicionais da linguagem de Villa-Lobos neste ciclo, verificando suas implicações na técnica do instrumento e

na interpretação da obra. Os aspectos abordados são: melódicos, rítmicos, harmônicos, de textura e forma, e de exploração do instrumento.

Durante todo o curso deste trabalho, realizou-se, paralelamente, um estudo de todas as peças ao piano, a fim de buscar e selecionar gestos, dedilhados, toques, pedalização, enfim, recursos técnicos que melhor atendam às exigências de interpretação colocadas pelo texto musical e que só podem ser percebidas por meio da experimentação no próprio instrumento.

Gostaria, ainda, de ressaltar que este trabalho partiu de uma busca de soluções próprias, por meio de um estudo prático ao piano e de discussões com pianistas, professores e intérpretes dessa obra. Esses encontros suscitaram polêmicas em torno de soluções encontradas, o que veio comprovar que a interpretação de qualquer obra pode ser conseguida de maneiras distintas, mas o resultado final pode ser igualmente satisfatório.

No início do século XX, o nacionalismo brasileiro, tal como o modernismo, procurava destacar características próprias de uma identidade cultural coletiva, juntamente com a renovação estética da expressão artística. Nesse sentido, Villa-Lobos “deu a solução há muito procurada para os problemas técnicos e estéticos colocados pelo nacionalismo nascente”,² equilibrando em suas obras elementos do nacionalismo musical com uma estética moderna.

Desse modo, Villa-Lobos selecionou e reinterpretou de tal modo inúmeros símbolos musicais nacionais, que chegou a criar sua própria imagem de uma identidade nacional.³ Em sua linguagem própria, que integra elementos da linguagem popular com elementos da linguagem moderna, Villa-Lobos não só utiliza novos processos harmônicos e rítmicos, mas contribui com sua pesquisa por novas sonoridades e timbres. A preocupação do compositor com o elemento timbrístico, o seu gosto pela cor e pelo virtuosismo instrumental, levou-o a valer-se de tudo que o interessava na procura de efeitos sonoros inovadores, resultando, assim, numa música em que a marca fundamental está na sonoridade própria e exuberante que conseguia criar.⁴

Segundo consta nas partituras e na maior parte dos livros que tratam da obra de Villa-Lobos, a *Prole do Bebê nº2* foi composta em 1921. No entanto, durante a pesquisa, verifica-se que dois autores têm opi-

² NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977, p.3.

³ BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994, p. 154.

⁴ ESTRELLA, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: Ed. Museu Villa-Lobos, 1970, p.16. MENDES, Gilberto. Op. cit., p.130.



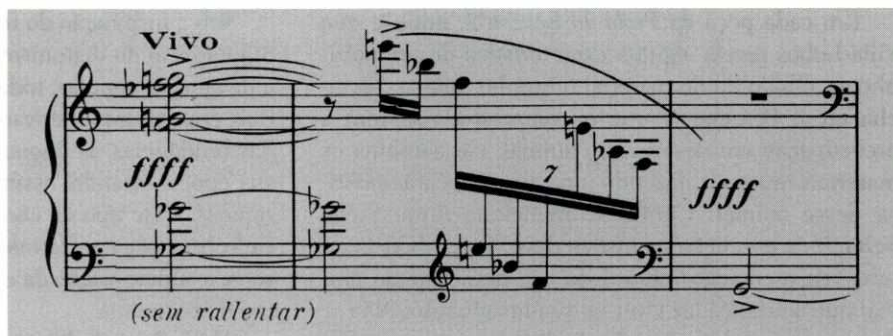
niões diferentes a respeito dessa data. De acordo com Anna Stella Schic,⁵ grande parte desse ciclo foi composto durante o período em que o compositor estava em Paris (1923-24), ou seja, um pouco mais tarde. Gerard Béhague⁶ também discute o problema de cronologia desse ciclo, levantando diversos fatores que justificam o questionamento da data de composição como tendo sido em 1921. O primeiro deles seria o fato de esta obra ter sido dedicada à pianista Aline Van Barentzen,⁷ quem Villa-Lobos conheceu quando estava em Paris. O segundo fator que chama a atenção de Béhague é sua primeira audição ter ocorrido em Paris somente em 5 de dezembro de 1927. O terceiro fator diz respeito aos motivos pelos quais Villa-Lobos não teria mostrado o novo ciclo a Rubinstein, na ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro, em 1922, quando este estreou quatro peças da *Prole do Bebê nº1*. E, ainda, uma quarta indagação levantada pelo musicólogo: sendo a *Prole do Bebê nº2* um ciclo com uma linguagem tão inovadora, por que não foi tocada durante a Semana de Arte Moderna?

Antes de Villa-Lobos, outros compositores brasileiros já compunham obras para piano, como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Leopoldo Miguez (1850-1902), mas numa linguagem ainda muito ligada à escrita romântica de Brahms (1833-1897) e Schumann (1810-1856), ou à escrita pianística de tradição romântica do século XIX. Nesse aspecto, Villa-Lobos exerce um papel fundamental para a ampliação do repertório pianístico brasileiro, colocando as novas perspectivas de utilização do instrumento.

O compositor apresenta em sua escrita para piano uma exploração sistemática do instrumento, empregando grandes efeitos sonoros, *clusters* e grande riqueza na articulação e no modo de ataque das notas, por meio da diversidade de indicações de acentos. Essas

indicações constituem-se num meio expressivo de linguagem, sendo empregadas como recursos na mudança da atmosfera entre uma passagem e outra, e também proporcionando uma riqueza timbrística própria da obra de Villa-Lobos.

Em geral, na obra de do compositor, o piano é utilizado de forma mais percussiva, e o ritmo tem um papel determinante na estrutura da obra, apresentando dificuldades de realização para o intérprete. Outro aspecto é o alto grau de virtuosismo técnico que o compositor emprega na maior parte de suas obras para piano. Apesar de Villa-Lobos não ser um especialista do instrumento, sua obra manifesta uma maneira particular de tratar o piano; isto é, revela processos novos da escrita, fórmulas diferentes da mecânica pia-



O Cavalinho de Pau. Comp. 129-131

Villa-Lobos utiliza gestos melódicos amplos de caráter instrumental.

nística e problemas rítmicos inusitados, produzindo efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva.⁸

A *Prole do Bebê nº 2* é tradicionalmente considerada um dos ápices da literatura pianística brasileira. O pianista Souza Lima⁹ declara que este ciclo poderia chamar-se *Nove Poemas*, tal o interesse que contém, tal a originalidade e tal a sua realização artística, ou ainda *Nove Estudos Transcendentais*, aludindo à sua variedade de contrastes e virtuosismo técnico, constituindo-se num dos pontos mais altos, mais característicos e de maior revelação da personalidade do compositor.

Em toda a *Prole do Bebê nº2*, verifica-se grande diversidade de elementos técnico-pianísticos. Dentre eles, pode-se citar: seqüência de quartas superpostas,

5 SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: o Índio Branco*, Rio de Janeiro: Imago, 1989, p.113.

6 BÉHAGUE. Op. cit., p.165.

7 Aline Van Barentzen, pianista francesa de origem holandesa, fez apresentação dos dois ciclos *Prole do Bebê nº1* e *nº2*, em 1957, por seus alunos no Conservatório de Paris, na presença de Villa-Lobos. In: MAGALHÃES, Homero de. *A Obra Pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes de São Paulo, 1994, p.211 e p.255.

8 SOUZA LIMA, João de. *Comentários Sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p.6.

9 Ibidem, p.55.



arpejos em conformações variadas, glissandos, escalas, longos trechos em oitavas e amplos saltos. Constatou-se, ainda, o uso de todo o registro do piano, bem como a exploração das propriedades acústicas do instrumento por meio da grande ressonância criada pelo pedal, principalmente nos efeitos sonoros. Em todo o ciclo, Villa-Lobos também emprega mudanças de posições que alternam entre teclas pretas e brancas. A execução desse ciclo exige do intérprete flexibilidade da forma da mão, por causa da demanda de novas posições, assim como arpejos em quartas e quintas ou arpejos com estrutura intervalar diversificada, e acordes ocupando grandes extensões. Além de todas essas demandas técnico-pianísticas, cada peça desse ciclo oferece ao intérprete um caráter peculiar e uma sonoridade própria.

Em cada peça da *Prole do Bebê n°2*, nota-se que Villa-Lobos revela alguma característica do animalzinho escolhido ou do material (chumbo, massa, borraça etc.). Percebe-se que o compositor não tem a preocupação em descrever o animal; ele combina os materiais musicais, fazendo uma alusão à característica desse animal. Conforme menciona Anna Stella Schic,¹⁰ “a execução pianística deve, pois, obedecer à uma representação infantil de um determinado animal que a criança faz viver na sua imaginação. Não se descreve um determinado bicho, se o representa transfigurado”. Assim, o estudo da obra contribui significativamente para o desenvolvimento pianístico e musical do intérprete.

ASPECTOS DA LINGUAGEM COMPOSICIONAL DE VILLA-LOBOS NA PROLE DO BEBÊ N°2

Aspectos melódicos – A linguagem musical de Villa-Lobos é caracterizada por um constante e acentuado melodismo, inspirado na canção folclórica e na música popular urbana brasileira. Renomados musicólogos, que se dedicaram ao estudo da música de Villa-Lobos, reconhecem a importância dessas estruturas melódicas. Orrego-Salas,¹¹ por exemplo, enfatiza a relação dos aspectos melódicos com a textura na qual estão inseridos, afirmando que as extensas linhas melódicas de Villa-Lobos “se desenvolvem numa perfeita independência das estruturas rítmicas que as sustentam”. Essa independência pode ser verificada em várias peças da *Prole do Bebê n°2*, como na peça *O Camundongo de Massa*, compassos 97-112, em que uma progressão descendente de acordes por quartas para-

lelas, em teclas brancas e métrica regular de contínuas tercinas de colcheias transitam pelo piano, enquanto a melodia na mão esquerda desenvolve-se em acordes de tríades invertidas e em estrutura métrica distinta em motivos sincopados.

Na *Prole do Bebê n°2*, a melodia aparece com frequência de forma grandiosa e expressiva, sendo que, em alguns casos, ela surge em forma de citação de canções folclóricas como na *Baratinha de Papel* (Fui no Tororó), no *Gatinho de Papelão* (Anquinhas), no *Ursozinho de Algodão* (Carneirinho, Carneirão), no *Cavalinho de Pau* (Garibaldi foi à Missa) e no *Passarinho de Pano* (Olha o passarinho Dominé). Nas outras peças não há citação literal de canções folclóricas, mas percebe-se a assimilação da essência da música folclórica e popular em suas linhas melódicas.

Sob a inspiração do folclore, Villa-Lobos não se limita ao uso do diatonismo e modalismo típicos deste e da canção popular; todavia, emprega também materiais cromáticos e derivados de tons inteiros, próprios das tendências da linguagem universal da música de sua época, criando, assim, uma linguagem de grande riqueza. Esse tipo de combinação pode ser exemplificado pela peça *O Gatinho de Papelão*, na qual se observa a superposição da canção diatônica ao cromatismo da harmonia.

Além de melodias com caráter vocal, constata-se que Villa-Lobos também utiliza na referida série gestos melódicos amplos e de caráter instrumental, caracterizados por seqüências de intervalos consecutivos e numa mesma direção, com predominância de saltos. Nesses gestos a harmonia resultante é quase sempre dissonante, enfatizada muitas vezes pela sustentação de acordes, o que indica ao intérprete o uso do pedal.

Aspectos rítmicos – Uma das características mais marcantes da música do século XX é a complexidade rítmica. Até então o ritmo estava subordinado à melodia e à harmonia. Posteriormente, ele tornou-se um elemento determinante na estrutura da obra musical. Diferentes combinações rítmicas justapostas, acentuações deslocadas do acento métrico, juntamente com hemíolas, polimetria, compassos assimétricos e diferentes fórmulas de compassos alternados geram uma estrutura rítmica rica e complexa.

Desde as primeiras obras para piano de Villa-Lobos, como na *Primeira Suíte Infantil* (1912) e nas *Danças Características Africanas* (1914-15), nota-se a

¹⁰ SCHIC, Anna Stella. Op. cit., p. 114.

¹¹ ORREGO-SALAS. “Heitor Villa-Lobos; Figura, Obra y Estilo”, *Revista Musical Chilena*, ano XIX, número 93, VII-IX, 1965, p.42.



intenção do compositor em valorizar os aspectos rítmicos. Dessa intenção resultam dois procedimentos básicos: uma mesma célula rítmica permeando toda uma obra e combinações rítmicas complexas resultantes da superposição de planos rítmicos diferentes.

Na *Prole do Bebê nº2*, esta complexidade rítmica está muitas vezes associada à superposição de diversos estratos, em que a variedade rítmica é um elemento importante para a caracterização de cada um dos diferentes materiais. Cada estrato define-se por uma rítmica própria, o que a torna identificável pelo ouvinte no decorrer da obra. No *Camundongo de Massa*, por exemplo, dois elementos rítmicos diferentes se revezam entre as mãos: o movimento cromático de semicolcheias que percorre a primeira seção da peça, e a melodia caracterizada pelas quíalteras. Outro exemplo encontra-se na primeira seção do *Lobosinho de Vidro*, na qual verificamos quatro planos rítmicos distintos.

Para Antônio Bento,¹² os ritmos utilizados por Villa-Lobos também são oriundos da riqueza rítmica do populário brasileiro, servindo de suporte para a sua criação. Orrego-Salas¹³ confirma essas idéias, afirmando que Villa-Lobos criou à base da rítmica brasileira uma imensa variedade de soluções, combinando-as de maneiras diferentes, alterando-as discretamente, sem desfigurar sua essência, e estabelecendo assim, uma gama vastíssima de matizes rítmicos.

Villa-Lobos também cria efeitos rítmicos complexos por meio da combinação de vários tipos de acentuações. Um exemplo deste procedimento ocorre na *Baratinha de Papel*, na qual um olhar superficial pode não perceber a riqueza rítmica, criada a partir da notação em grupos regulares de quatro semicolcheias combinados com acentos deslocados da métrica. Nessa passagem a posição dos acentos transforma toda a organização interna do compasso, tornando-os assimétricos. Além dessa assimetria, o compositor também cria dois estratos sonoros distintos: o mais agudo, que é tocado nas teclas brancas; e o mais grave, nas teclas pretas.

Além de elementos rítmicos derivados do populário brasileiro, percebe-se também, nas peças citadas, a utilização de procedimentos rítmicos característicos da linguagem musical de sua época.

Villa-Lobos não só acompanhou de perto a evolução da música das primeiras décadas do século XX,

como também trouxe a sua própria contribuição. Nesse sentido, pode-se notar semelhanças de procedimentos rítmicos empregados na *Prole do Bebê nº2* com os observados em obras de compositores contemporâneos de Villa-Lobos, como Stravinsky (1882-1971) e Prokofieff (1891-1953). Nas *Visões Fugitivas op. 22* (1917), de Prokofieff, por exemplo, temos elementos rítmicos comuns aos encontrados na *Prole do Bebê nº2*. O uso de ostinato, tão difundido em todo o ciclo, aparece nas peças de nº 3, 10, 11, 15, das *Visões Fugitivas op. 22*; e os acentos fora da métrica do compasso podem ser observados na peça nº19.

A aproximação entre Villa-Lobos e Stravinsky se faz notar sobretudo pelo papel relevante que o ritmo desempenha como determinante da estrutura composicional em suas obras.¹⁴ Vários procedimentos usados por Villa-Lobos e que foram citados anteriormente – acentos deslocados da métrica, polirritmia, troca de fórmulas de compassos – também são frequentes em obras como *A Sagração da Primavera* (1913). Verifica-se, por exemplo, a presença constante da pulsação rítmica e dos ostinatos, tanto na *Sagração da Primavera* de Stravinsky como em diversas peças da *Prole do Bebê nº2*, no *Cavalinho de Pau*, *Camundongo de Massa* e *Lobosinho de Vidro*.

Aspectos harmônicos – Durante sua trajetória, Villa-Lobos empregou variadas técnicas composicionais da época, colocando-as a serviço de sua personalidade musical e buscando uma concepção estética própria. Como compositor, sentia a necessidade de estar sempre renovando sua linguagem e, principalmente, que esta transmitisse a alma do seu povo. Tendo em vista a linguagem harmônica da *Prole do Bebê nº2*, um aspecto que inicialmente se sobressai é a riqueza e diversidade dos processos harmônicos empregados.

Neves¹⁵ comenta que “Villa-Lobos chega à bitonalidade, à politonalidade e ao atonalismo pela exploração levada às últimas conseqüências do material que lhe era oferecido pela criação popular de seu país e por um simples imperativo étnico-social”. O musicólogo completa afirmando que “a organização harmônica das obras de Villa-Lobos só pode ser examinada com relação à sua necessidade expressiva, escapando de toda análise que pretenda enquadrá-la em esquemas funcionais preestabelecidos”.

¹² BENTO, Antônio. In: *Presença de Villa-Lobos*, 3º volume, 1969, p.34.

¹³ ORREGO-SALAS. “Heitor Villa-Lobos; Figura, Obra y Estilo”. *Revista Musical Chilena*, ano XIX, número 93, VII-IX, 1965, p.38.

¹⁴ Carlos Kater em seu texto “Aspectos da Modernidade de Villa-Lobos” discute essa questão por meio de uma análise entre as obras *Sagração da Primavera* (Stravinsky) x *Nonetto* (Villa-Lobos).

¹⁵ NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977, p.10.

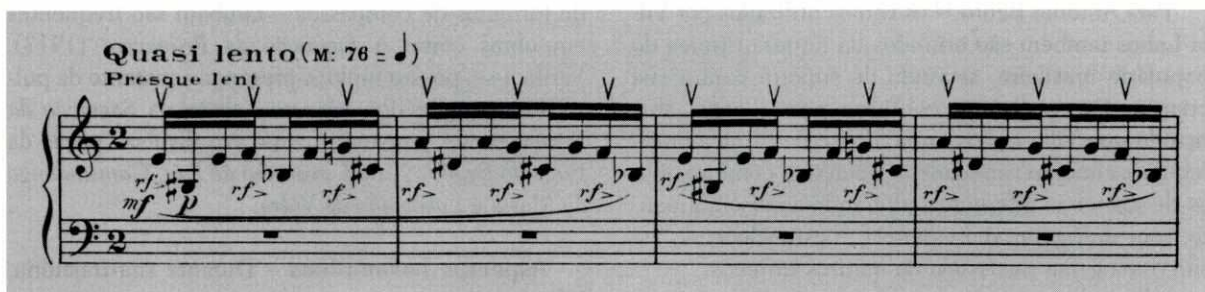


O resultado harmônico deste ciclo também provém da adequação da escrita à topografia do teclado. Conforme observação de Sílvio Merhy,¹⁶ “é muito tênue o limite entre a dissonância que reforça o conteúdo harmônico e a que é escolhida em função da topografia do teclado com o objetivo de modernizar o acorde ou torná-lo menos óbvio”. Dessa forma, Villa-Lobos necessita de uma maior liberdade tonal, já sugerida por meio da ausência de armaduras em todas as peças da *Prole do Bebê n°2*. A impressão harmônica desta obra é de uma instabilidade tonal constante. Em alguns momentos percebemos a superposição de duas tonalidades; em outros, o atonalismo.

Alguns elementos harmônicos frequentes na *Prole do Bebê n°2* são: acordes alterados que não se resolvem, superposição de acordes maiores e menores, acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a, acordes por 2^{as} e por 4^{as},

O emprego de acordes de três ou quatro sons em movimento paralelo, encontrado em algumas peças desse ciclo, também é um recurso que aparece em obras como *Petroushka* (1912) de Stravinsky. Na *Prole do Bebê n°2*, verificam-se algumas dessas seqüências no *Ursozinho de Algodão* e no *Camundongo de Massa*.

O emprego percussivo da harmonia é também um procedimento bastante explorado neste ciclo, estando muitas vezes associado a acordes dissonantes, sobretudo a *clusters* e acordes por 2^{as}. Na *Prole do Bebê n°2*, encontram-se exemplos de harmonia percussiva em várias peças, como no *Cavalinho de Pau*, *Cachorrinho de Borracha* e *Lobosinho de Vidro*. Esse procedimento, bastante difundido no início do século XX, aparece também em obras de Prokofieff e Stravinsky, o que pode ser constatado nas *Visões fugitivas* op.22, n°14 e *Sarcasmos* op.17 de Prokofieff.



A Baratinha de Papel. Comp. 1-4 (fim do 5º parágrafo)
A riqueza rítmica resulta da combinação de vários tipos de acentuações.

politonalismo, paralelismo, notas ou acordes pedais e profusão de apogiaturas que não se resolvem. Todos esses elementos estão também presentes na linguagem composicional de outros compositores do início do século XX. A respeito das apogiaturas não resolvidas e que aparecem neste ciclo, Lorenzo Fernandez¹⁷ afirma ser esta uma característica da linguagem harmônica de Villa-Lobos. Esse procedimento pode ser verificado, por exemplo, no *Boisinho de Chumbo* e no *Cachorrinho de Borracha*.

Em várias passagens, as grandes massas sonoras, em forma de *clusters*, atingem proporções de sonoridades gigantescas, como acontece no *Cachorrinho de Borracha* (compasso 19), no *Lobosinho de vidro* (compasso 27) e no *Passarinho de Pano* (compasso 83). Em todas essas peças, Villa-Lobos explora a potencialidade sonora do instrumento, chegando à notação *ffff*.

Em outras passagens Villa-Lobos trabalha com uma harmonia mais vaga, flutuante, resultado do emprego de acordes alterados, acordes por 4^{as}, resoluções inesperadas, paralelismo, entre outros procedimentos, como nas peças *Cachorrinho de Borracha* e o *Gatinho de Papelão*.

Na *Prole do Bebê n°2*, o politonalismo mais empregado é aquele associado ao tratamento dado às melodias de origem folclórica. Embora essas melodias apontem claramente para um determinado centro tonal, a harmonização empregada pelo compositor aponta para outras direções, como ocorre no *Gatinho de Papelão* e no *Ursozinho de Algodão*. Em certos momentos, sobre um contexto atonal, Villa-Lobos sobre põe uma melodia tonal como no *Camundongo de Massa*, ou mesmo cita uma canção folclórica, como acontece na *Baratinha de Papel* e no *Cavalinho de Pau*. Já

¹⁶ MERHY, Sílvio. “O sistema de dissonâncias na Prole do Bebê n°2”. III Encontro Nacional de Pesquisa. Belo Horizonte: UFMG, 1987, p.160.

¹⁷ FERNANDEZ, Lorenzo. “A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira.” Boletim Latino-americano de Música, volume VI, 1946, p.290.



no *Passarinho de Pano*, o atonalismo aparece como recurso para a busca de efeitos colorísticos. Villa-Lobos também emprega poliacordes na peça *O Camundongo de Massa* (compassos 98-111), na qual encontramos acordes por 4^{as}, superpostos a acordes por 3^{as}.

Aspectos de forma e de textura – Com a expansão e quebra das relações tonais tradicionais, os compositores das primeiras décadas do século XX buscaram novos procedimentos para a estruturação de suas obras. Tornou-se corrente o emprego de mudanças de textura, dinâmicas, instrumentação variada, diferenciação de tempo, timbre e ritmo como elementos articuladores do discurso musical. A quebra das relações tonais foi acompanhada da criação de temas mais concisos, idéias mais sucintas e repetições literais evitadas.

A composição estruturada a partir de processos de desenvolvimento – um dos procedimentos tradicionais mais importantes de composição – cede lugar à estruturação por meio da justaposição de materiais e invenção contínua, tal como se pode verificar em obras de Stravinsky, como, por exemplo, na cena dos “Círculos Misteriosos das Adolescentes” na *Sagração da Primavera*. Nas obras de Villa-Lobos, esses procedimentos também estão presentes, como observa Bruno Kiefer,¹⁸ afirmando que “um dos processos composicionais adotados pelo compositor é a invenção contínua que substitui o tradicional trabalho temático”. Este procedimento encontra-se em vários momentos na *Prole do Bebê n°2*, como nas diversas seções do *Cavalinho de Pau*. O musicólogo José Maria Neves¹⁹ afirma que Villa-Lobos era “pouco preocupado com os problemas formais, e que seu intuitivismo lhe permitia (...) conseguir soluções interessantes para a organização formal de suas obras”.

A esse respeito, observamos que, na *Prole do Bebê n°2*, o compositor não se preocupa em dar às peças uma forma tradicional ou preestabelecida, mas o esquema formal dessas provém da organização dos diversos materiais apresentados. Gilberto Mendes²⁰ afirma que a forma em Villa-Lobos “é a consequência da experimentação das possibilidades combinatórias do novo som inventado”. Em geral, as peças desse ciclo têm formas simples como ABA’ no *Camundongo de Massa*, ou AB na *Baratinha de Papel* e no *Gatinho de Papelão*, em que o compositor dedica uma seção à apresentação da canção folclórica. No *Cavalinho de*

Pau, embora a canção apareça em mais de uma seção, o elemento articulador é a justaposição de materiais distintos e o tratamento diferenciado dado à apresentação da canção, estruturando a peça em quatro partes: ABCD. Já na peça *Boisinho de Chumbo*, Villa-Lobos amplia ainda mais o número de seções, resultando no seguinte esquema: ABCDE.

Em todas as peças deste ciclo o discurso musical de Villa-Lobos é pontuado por elementos diversos, tais como glissandos, gestos musicais e efeitos sonoros. Estes são, em geral, fortemente direcionados para o agudo ou para o grave, podendo ter diferentes funções articulatórias. No *Camundongo de Massa*, compasso 48, este gesto aparece como uma anacruse para a seção seguinte. De modo geral, a anacruse tem também como função dar ênfase e conduzir a uma determinada nota da melodia, valorizando-a por meio do impulso. Além disso, é muito comum uma nota vir acentuada, formando o binômio anacruse-acento. Estes gestos, com função de anacruse são muitos frequentes neste ciclo, como no *Gatinho de Papelão* e no *Boisinho de Chumbo*.

No *Ursozinho de Algodão*, o glissando do compasso 34 aparece encerrando a primeira seção. Em outros momentos, como no *Gatinho de Papelão* e no *Lobosinho de Vidro*, esse efeito aparece para enfatizar uma determinada nota da melodia.

Outro elemento articulador, que figura duas vezes neste ciclo, são os grandes efeitos sonoros, com acordes em blocos, partindo do agudo em direção à região média do piano. Esse procedimento acontece no *Cachorrinho de Borracha* (compasso 19) e no *Passarinho de Pano* (compasso 83), tendo como função a pontuação cadencial, antes do início da seção subsequente.

TEXTURA

Na música do início do século XX, a textura é considerada um elemento estrutural tão importante quanto melodia, harmonia e ritmo. Em alguns momentos ela chega a caracterizar a própria obra, como por exemplo, em *Lontano* (1967) de Ligeti (1923-), e nas *Cinco Peças para Orquestra op.10* (1913) de Webern (1883-1945). A caracterização das texturas está relacionada às idéias de densidade e rarefação. A densidade da textura de uma obra está ligada não só à harmonia e à polifonia, mas também ao timbre, registro instrumental, dinâmica e, no caso do piano, também

¹⁸ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música*. Porto Alegre: Movimento, 1981, p. 46.

¹⁹ NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, O Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977, p. 8.

²⁰ MENDES, Gilberto. “A Música” In: Affonso Ávila, *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.132.



ao uso do pedal. Assim, por exemplo, uma harmonia dissonante pode soar rarefeita em função de uma dinâmica em *p* e de um registro médio, se comparada a uma dinâmica em *f* num registro grave. Esta relação harmonia-registro é uma prática comum nas obras de Villa-Lobos, podendo ser notada na *Prole do Bebê nº2*, juntamente com texturas diversas.

Ao lado das denominações tradicionais de textura, como homofonia, monofonia e polifonia, outros termos são igualmente relevantes para caracterizar os aspectos texturais das obras do início do século. Alguns desses termos são: espacialização, pontilhismo e texturas híbridas. Os tipos de textura mais encontrados na *Prole do Bebê nº2* são: superposição de estratos sonoros, melodia acompanhada, textura polifônica e textura espacializada.

Em várias passagens desse ciclo constatou-se o conhecimento polifônico de Villa-Lobos, adquirido pela sua admiração e estudo das obras de Bach. Na *Baratinha de Papel*, por exemplo, o compositor utiliza acentos nas teclas brancas (modo frígio), colocando-as em destaque e criando uma melodia secundária nas teclas pretas (fragmentos pentatônicos), dando assim a sensação auditiva de duas vozes (polifonia linear) na mão direita. Somado a isso, na mão esquerda há uma outra melodia (compasso 5-12), que pode ser considerada uma terceira voz, estruturada a partir dos motivos melódicos da canção folclórica da segunda seção. Este tipo de tratamento polifônico (polifonia linear) pode ser verificado, por exemplo, em diversas obras de Bach. Ainda na *Baratinha de Papel*, nos compassos 27-29, encontra-se uma textura polifônica a duas vozes, em estilo imitativo, elaborada a partir das primeiras notas da canção folclórica *Fui no Toró*, superposta ao ostinato.

Observa-se, ainda, outros procedimentos contrapontísticos no *Camundongo de Massa*, no qual, a partir do compasso 28, o motivo inicial do tema apresentado no compasso 13 é transformado, passando por várias mudanças rítmicas. No *Cavalinho de Pau*, a canção *Garibaldi foi à Missa* é trabalhada por aumento nos compassos 17-23 e, em seguida, é apresentada em seus valores originais.

No *Ursozinho de Algodão* nota-se um aumento da densidade da textura na canção folclórica *Carnerinho Carneirão* (comp. 76-87), por meio da movimentação dos arpejos da mão esquerda e do aumento da dissonância harmônica. Em certos momentos neste ciclo, dado ao adensamento e à espacialização da textura, Villa-Lobos utiliza três ou até mesmo quatro pentagramas para maior clareza dos estratos sonoros. No *Camundongo de Massa* (compassos 12 ao 48), aparecem três pentagramas devido a longos pedais na região gra-

ve do piano. No *Boisinho de Chumbo* (compassos 63-76), são encontrados quatro pentagramas, facilitando a compreensão da partitura, uma vez que Villa-Lobos explora todos os registros do piano, com notas sustentadas nas extremidades do instrumento.

Referências bibliográficas

- BÉHAGUE**, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994.
- BENTO**, Antônio. Homenagem a Villa-Lobos. In: Museu Villa-Lobos (org.). *Presença de Villa-Lobos*. 3º volume, 1. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Imprensa Nacional, 1969.
- ESTRELLA**, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Museu Villa-Lobos, 1970.
- FERNANDEZ**, Lorenzo. "A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira". *Boletim Latino-americano de Música*, volume VI, 1946, 283-300.
- KATER**, Carlos. "Aspectos da modernidade de Villa-Lobos". *Em Pauta*, Revista do Curso de Pós-Graduação, UFRGS, vol.1, jun. 1990, 52-65.
- KIEFER**, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MAGALHÃES**, Homero de. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado: Instituto de Artes da Unesp, 1994.
- MENDES**, Gilberto. "A Música" in Affonso Ávila, ed., *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 127-137.
- MERHY**, Sílvia A. "O sistema de dissonâncias na Prole do Bebê nº2". *III Encontro Nacional de Pesquisa em música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- NEVES**, José Maria. *Villa-Lobos, O Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- ORREGO-SALAS**, Juan. "Heitor Villa-Lobos; Figura, Obra y Estilo". *Revista Musical Chilena*, XIX/93, Santiago do Chile, 1965, 25-62.
- SCHIC**, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- SOUZA LIMA**. *Comentários Sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.
- TARASTI**, Eero. *Heitor Villa-Lobos the Life and Works, 1887-1959*. Jefferson, Carolina do Norte/Londres: McFarland & Company, Inc., 1995.



Em 2005, a Academia Brasileira de Música
comemora 60 anos de serviços prestados
à música brasileira.

Acompanhe na próxima edição da
revista Brasiliana cobertura completa
da programação de aniversário,
bem como artigos especiais sobre as
seis décadas de existência da instituição
fundada por Heitor Villa-Lobos.



Linguagem musical e criação*



RÉGIS DUPRAT

O artigo enfoca o tema, que é também o da correspondência das artes, à luz de reflexões sobre a inter e intratextualidade e a produção de sentido diante das teorias da significação, e as questões da longa duração na trajetória das músicas ocidentais; o problema das paixões e dos “ethos”, as potencialidades das análises ante os desafios das músicas contemporâneas e a vocação ontológica das poéticas; o modernismo e a pós-modernidade, valorizando o paradigma hermenêutico que contrapõe o mundo como interpretação à interpretação apofântica dos discursos.

“Como longos ecos que de longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Perfumes e cores e sons se correspondem”.
Baudelaire (Correspondances. Les fleurs du mal, IV)

“...a oposição entre música e linguagem é algo insustentável do ponto de vista da pós-modernidade... a experiência musical precisa ser sistematicamente repensada e a fixação da música em redes de força não-musicais, é algo bem-vindo e não a ser lamentado”.

Lawrence Kramer (1995)

Numa entrevista sobre a produção cinematográfica do filme *Amadeus*, o diretor, Milos Forman, contava que antes da produção daquela película suas convicções eram de que a música não fala, e portanto, o compositor nunca diz nada subversivo e, assim, não pode externar conteúdos ideologicamente ricos. Após ter realizado o filme, ele reconheceu que estava enganado... A levamos às últimas consequências a fala de Forman, até

mesmo a fala lingüística e a linguagem cinematográfica padecem da dependência da trans-textualidade. Não estranha, portanto, que a linguagem musical possa erigir-se em linguagem, não obstante a acentuada dependência desses mesmos princípios de correspondência. Tratar-se-ia, pois, de correspondências, para utilizar o título do soneto de Baudelaire, que fascinou os autores de obras sobre estética do século XIX, até os anos 1950, como Etienne Souriau (1949) e Charles Lalo (1952), época a partir da qual se expande, nos estudos musicais, a estética fenomenológica de Gisele Brelêt (1947) e Mikel Dufrenne (1963).

Eliseo Veron (1980:79-81), num rico texto de 1979, destacava que “a noção de discurso é inseparável de um conjunto de elementos extratextuais” e que “não se pode descrever o processo de produção de um discurso” sem relacioná-lo “com um conjunto de hipóteses referentes a elementos extratextuais”. Veron detalha aí, as três dimensões da intertextualidade de Júlia Kristeva (1969): 1. as operações produtoras de sentido, que são sempre intertextuais no interior de

* Texto apresentado originariamente ao I Encontro de Linguagem e criação musical, de Ribeirão Preto, (SP), outubro 2003



Roda de bicicleta (Marcel Duchamp, 1913): O que valia para Duchamp, vale para nossos dias: A presunção de valor estético não deve anular a pluralidade.

um universo discursivo; 2. o princípio de intertextualidade, que é válido também entre universos discursivos diferentes; 3. uma relação intertextual, que é o papel de outros discursos relativamente autônomos que não aparecem na superfície do discurso produzido. O que destacamos especialmente é que, para Veron, a produção do sentido é irredutível a uma teoria “comunicacional” de significação; por isso ele fala de “discursos ocultos”, de profunda intertextualidade, que nunca chegam a atingir a consumação social dos discursos. É exatamente esse, o caso que se enfrenta ao considerarmos a linguagem musical.

Já podemos levantar algumas questões de longa duração na trajetória da música ocidental:

1. Será que a música através dos séculos não se resumiria a uma simples tentativa frustrada de conquistar essa correspondência rigorosa que começou com o uso das dissonâncias, e que, por sua vez, foram gradualmente incorporadas ao repertório das linguagens musicais sem terem nunca conseguido expressar exatamente o que pretendiam? Ou seja, a correspondência dicionarizada?

2. Se tudo isso é verdade, seria viável, no atual estágio de desenvolvimento das músicas instrumentais (da chamada música absoluta) dos sons puros não acompanhados de sentido literário-literal, expressar conteúdos em geral? Em suma: consumir as contextualizações? Seria viável a “competência” da comunicação musical?



3. Não estaríamos retornando às mesmas fragilidades de propostas da época do barroco que pretendia, sem nunca conseguir, dicionarizar os afetos por meio de sons e/ou acordes, por meio da música puramente instrumental, codificando a linguagem musical, ou seja, o que se tem chamado de música absoluta?

Partimos de que o período histórico musical denominado, por consenso planetário, pela expressão: “barroco” (1600-1750), desenvolveu prioritariamente um projeto de longuíssimo prazo, que se sobrepõe à sua própria vigência, propondo-se expressar as paixões humanas. Esse projeto (ou trajetória) desenvolveu-se em vários níveis: no do confronto fundamental entre as paixões divinas (divinizatórias) e no das paixões humanas; portanto, no campo da secularização das paixões, já que a *prima pratica* era a música de igreja, e a *seconda pratica*, a música de teatro e representação. Há aqui um processo sutil para possibilitar o projeto que envolve etapas ainda não definidas pelos estudiosos, quanto ao confronto inicial entre, por um lado, os processos e técnicas contrapontísticas da polifonia católica com o *ethos* de paixões religiosas; em oposição; e por outro, aos processos e técnicas ainda em elaboração, no início do século XVII, da harmonia vertical e da melodia acompanhada, privilegiando a harmonia acordal (em detrimento do discurso, eminentemente linear) e a identificação, também inicial, com o *ethos* das paixões secularizadas do mundo do teatro.

AS POTENCIALIDADES DAS ANÁLISES

A trajetória das Análises também poderia ser concomitantemente abordada à luz destas especulações. Quais seriam as contribuições da Análise e do trabalho do analista? Ao abordar alguns problemas básicos das Análises, Ilza Nogueira (1998) produziu um texto reflexivo muito denso e significativo para a conceituação do que sejam as tarefas e potencialidades das Análises em geral e das músicas contemporâneas em particular, arrolando as principais posturas internacionais que procuravam, já na década de 1980, identificar os grandes problemas das Análises. São posturas em número de seis, arroladas como principais, sem prejuízo de qualquer inclusão possível.

Em síntese, as posturas são:

1. Vigiria uma genealogia organicista. Urge abandoná-la para liberar uma visão que destaque os valores estéticos da obra musical (Kerman, 1985).
2. A Análise musical tem raízes no século XVIII,

e se expande no XIX, quando a música se autonomiza da igreja, perdendo sua função social mais ampla e requerendo validação interna enquanto manifestação significativa, lógica e organizada. Daí sua função como linguagem, com convenções gramaticais específicas. A Teoria musical definiria as leis da gramática; e as Análises aplicar-se-iam às formas mutantes dessas leis (Morgan, 1977).

3. A Teoria musical estudaria a estrutura da música. No passado, ela é qualquer estudo sobre música. A redução ao estrutural acompanha a noção de composição como estrutura orgânica. (Palisca, 1980).

4. Urgiria uma preocupação por análises menos normativas, e mais fenomenológicas e históricas; que nos preocupemos não só com as estruturas, mas com a relação delas com o significado musicalmente integral (Treitler, 1982).

5. Análise constituiria um ramo da crítica; único ramo praticado, desta última (Kerman, 1980).

6. Nogueira ainda acrescenta uma postura recente, que consolida teorias explicitadas já nas décadas de 1960 e 1970 (Merriam, 1967); quais sejam, de que urge uma concepção sistêmica de música na cultura e como cultura, numa fusão de Teoria da Música com uma Teoria da Cultura (“music mode” e “music speech”, Charles Seeger, 1977).

Nogueira ainda destaca em seu trabalho que um balanço recentemente realizado entre os seminários de pós-graduação em música nas universidades americanas enfatizavam, entre os filósofos da música, estetas, teóricos, literatos e críticos culturais, as tendências de re-contextualização e intertextualidade.

Interessa-nos aqui as conclusões de Nogueira: o apelo dos autores citados é por uma Análise que atente para os valores simbólicos e emotivos da música, para seu contexto sociocultural; uma Análise poético-musical. A música tonal seria inconcebível fora do contexto cultural que a gerou; já a música pós-tonal-serial, que, com toda propriedade, a autora designa como música contemporânea, superaria o pensamento lógico, a sintaxe convencional e a frequência definida, e marginalizaria a aplicação dos pressupostos analíticos da teoria organicista.

A música contemporânea seria um desafio demasiado para o analista “típico” (“convencional”, para Whittall, 1982). Na música tonal a aparência auditiva da obra, ou seja, para o ouvinte, liga-se intimamente à sintaxe operativa subjacente. Essa dialética seria essencial na evolução da composição e também condicionaria as análises. Para Nogueira, na



música contemporânea, cada obra definiria o sistema individual para seus propósitos estéticos, (que chamaríamos de poéticos: rd). Nogueira identifica uma estética geral nas músicas tonais-seriais que inexistiria na música contemporânea; nesta, ocorreria uma pulverização estética [que seria a fragmentação pós-moderna que gera também a sintaxe labiríntica correspondente ao fim do grande relato, cf Lyotard (1986)]. Com essa atomização, cada obra teria sua própria estética. A música tonal-serial teria um pano de fundo, um sistema [rd: uma poética], um *background* cultural; correspondentemente, a análise da música tonal podia desconsiderar o programa extramusical, que não era essencial; concentrando-se somente nas relações musicais, não dependendo do programa, que poderíamos definir como o pretexto. Já na música contemporânea, a metáfora programática e o sistema composicional seriam indissociáveis do trabalho composicional; haveria uma fusão de ambos. “Essa fusão altera a natureza do processo analítico” (Nogueira). Faltaria à música contemporânea uma estrutura básica convencional. E o analista se pergunta que ponto de partida seria o do compositor. O modelo estrutural da obra pode, portanto, estar situado fora da música, que seria essencialmente programática. As referências programáticas dariam a dimensão da construção musical. O caso limite seria Cage 4’33”, em que não há som! ... nada a dizer sob o ponto de vista musical.

A VOCAÇÃO ONTOLÓGICA DAS POÉTICAS DO SÉCULO XX

Para uma abordagem incisiva do rico texto de Nogueira, quero apresentar algumas premissas, instrumentos conceituais indispensáveis, em que me escoro e que auxiliarão para definir a minha postura quanto à definição da terminologia que utilizo aqui.

Primeiramente, sobre os conceitos de Estética e Poética, para o que recorro ao filósofo italiano Pareyson (1984 e 1993). Para Pareyson, a origem de muitos mal-entendidos sobre a atividade artística

reside na identificação conceitual, a que se costuma proceder, entre estética e poética. Segundo o filósofo italiano, a Estética é uma disciplina filosófica, especulativa e reflexiva; define conceitos, não estabelece normas. Já a Poética tem um caráter programático, normativo e operativo. A confusão reside em tomar como conceito de arte aquilo que não quer ser senão um programa de arte. Portanto, do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas e não cabe à Estética tomar posição em questões de Poética. Se o fizer, estará fazendo poética e não estética... A Estética se distingue, em seus objetivos, da Poética, da Crítica, e da Técnica de uma arte, não obstante plantar sua reflexão sobre a experiência artística de cada arte.

Um outro autor a quem recorremos e que se alinha na genealogia do pensamento de Pareyson, de quem foi discípulo, é Gianni Vattimo (1985). Na fase dos manifestos, que desponta já no final do século XIX, os enunciados programáticos prevalecem sobre a produção de obras. A poética é instrumento de elucidação sobre as obras, como verdadeiras bulas para a criação, compreensão e fruição delas, não sendo as obras senão ilustrações das poéticas. Antes

dessa fase era o primado da obra, e se via ou não, nela, o programa. Para o século XX, o programa basta. Talvez tenham sido os manifestos os agentes de fusão dos conceitos de Estética e Poética, já que, como afirma Vattimo, as poéticas, especialmente por meio dos manifestos que se multiplicam a partir do início do século XX, passam a assumir posturas filosóficas sobre a arte, e a requerer uma leitura e avaliação filosófica, ou seja, estética. As poéticas serviram para impor, cada uma por seu lado, o seu significado de arte, a postura do artista diante da arte e da sociedade e a forma de abordar as obras de arte com uma preocupação ontológica.

Segundo Vattimo, a prevalência das poéticas é de origem romântica, ainda que nessa origem, não fossem prescritivas; eram apenas reflexões estéticas sobre o significado da arte. Os românticos ainda repudiam a prescritividade das poéticas; ou seja, as poéticas ainda não são técnico-programáticas, mas



*Caixa em Mala (Duchamps, 1936-1941):
A diversidade é a garantia do processo comunicativo.*



são as armas preservacionistas da arte, diante da escalada das mudanças sociais no processo da segunda industrialização, com reflexos perversos na condição do artista na era da massificação, quando o público se amplia mas se afasta do artista e este perde os referenciais da recepção. A sua posterior reintegração na indústria cultural, como diz Vattimo, é ilusória, pois lhe inculca o tecnicismo vazio inerente àquela integração; característica, juntamos, de que pode padecer boa parcela da criação musical contemporânea...

É com o modernismo que a revolução assume caráter de ruptura, quando ocorre a apologia do choque. Diríamos que o modernismo teria transformado a ruptura numa verdadeira moda. Não é outra a razão de se ter utilizado uma metáfora beligerante: a vanguarda (Poggioli, 1981). É que no século XIX incidem as condições econômico-sociais e políticas que conduzem ao crescimento das cidades e das populações, a ampliação das redes de transporte, a participação ativa das massas urbanas, as condições de comunicação e do consumo, a trajetória da "intelligentzia" e dos "corpos de doutrina" (o positivismo, o marxismo, o evolucionismo etc.), especialmente a entrada em cena de um proletariado já em franco processo de organização e atuação, com seus ideólogos; tudo isso que Habermas (1982) chama de "modernização social acelerada". Abordando o tema arquitetura, Habermas refere-se "às novas esferas da vida; não palaciana nem eclesiástica"; abre-se uma frente de combate que a Revolução Francesa não soube, não pôde ou não quis explorar, porque não integrava na revolução social todas as classes sociais, e porque a liderança incontestável era da burguesia e não do proletariado. As instituições já não são suficientemente fortes para impor o consenso, ainda que provisório, para viabilizar a revolução.

Hoje, já nos acostumamos com a ruptura e não nos damos conta de que ela é um fenômeno do modernismo. Em que sentido o pós-moderno conserva, refuta ou é indiferente ao conceito de vanguarda? Parece que as vanguardas não vivem mais o ambiente ideal para se desenvolver. Subirats (1987) destaca a "inconsistência ontológica" do modernismo, sua intrascendência e assubstancialidade. É claro que tais valores (consistência ontológica, transcendência e substancialidade) são de pouca serventia nas trincheiras... Em certo sentido, o que gera essa inconsistência é justamente a ruptura que é a ruptura para com os valores, e nisso a pós-modernidade é bem diversa da modernidade; e daí, talvez, a morte das vanguardas. A pós-modernidade

não necessitaria mais da ruptura porque incorporou, em seu dia-a-dia, os pequenos progressos vividos pelo processo da massificação e do consumo, e da velocidade vertiginosa da informação. Essa imagem parece sintonizar com a observação de Nogueira, ao identificar no compositor contemporâneo a metáfora programática e o sistema composicional que foi mencionado anteriormente.

RETORNO À VOCAÇÃO ONTOLÓGICA DAS VANGUARDAS: A PÓS-MODERNIDADE

Nogueira questiona com propriedade: "o analista indaga de onde o compositor partiu". Para nós, ele partiu da vocação ontológica das poéticas, de uma poética normativa, regionalizada, individualizada em cada obra, em cada composição. Se radicalizarmos esta abordagem, poderíamos admitir que cada obra de qualquer compositor, em qualquer tempo, é o lugar de aplicação da invenção de poéticas assim individualizadas e regionalizadas (no indivíduo-obra), e cuja normatização pode ser percebida ou estabelecida pela repetição, *a posteriori*, pelo mesmo autor ou por um seu epígono, em outras obras, como que paradigmaticamente a poética que inspirou a respectiva prática original. Aqui se pode especular sobre se as músicas contemporâneas absorvem a característica pan-poética da pós-modernidade, que é a citação; por isso ela seria ou não contemporânea. Ser contemporâneo seria justamente liberar-se não só de uma poética individual, mas também de uma poética grupal, contextual, de escola, consubstanciada em manifesto etc.; seria possuir uma bula própria para cada obra específica; seria como renunciar, ao mesmo tempo, ao "estilo pessoal e grupal". Cada obra seria uma aventura independente, uma forma mutante não mais das leis da gramática apenas, mas da aventura específica que o compositor enceta quando compõe. Ser contemporâneo seria, então, principalmente superar a postura de vanguarda, de ruptura. Tanto que desaparecem os manifestos na época pós-moderna, e os grupos coesos de postura grupal, os líderes de grupo, os "chefes" de escola. De certa forma, a pós-modernidade resgataria valores individuais do romantismo no que tange à "estética do gênio".

Nesse sentido seria sempre mais contemporâneo o compositor que mais se despojasse de estilo pessoal. Mais contemporâneo o menos vanguardista; suprema e radical superação do gênio romântico... Vanguardismo seria a bula genérica de Escola, lei gramatical de grupo, de época, quase sempre de ruptura, portanto, para com o resíduo romântico-



modernista, digno da primeira metade do século XX: não pós-moderno. Por isso a pós-modernidade desconhece o vanguardismo. Porque cada obra se transforma num manifesto. Da mesma forma que estilhaça as leis gramaticais, essência dos estilos de época e dos estilos pessoais, a prática da citação, poético-regional (de uma obra só) instaura na obra uma forte configuração labiríntica, sintética, aventureira, que desconcerta a análise e o analista, ou seja, a abordagem sistêmica da obra singular, composta sob obediência de regras específicas... Se não há mais postura poética, não há mais Teoria. E como diz Morgan (na citação de Nogueira) se não há mais *corpus* gramatical, não há mais leis de gramática. E as Análises não têm como se aplicar sobre as formas

mutantes de leis que não existem mais. Em última instância, não seria mais possível, para as análises, a tentativa de compatibilizar as leis gramaticais (diríamos, as leis da gênese das estruturas convencionais e das poéticas), com as aplicações mutantes, cf. Nogueira, em cada obra particular. Se procede essa abordagem, trata-se de indagar se ainda permaneceria suportável a invenção incorporada ao ato de criação singular da "obra", como ente individual novo, a invenção de novas e específicas regras que passariam a ser nada

mais do que projeções estruturalistas ultrapassadas, no processo da criação. A característica labiríntica da obra, com sua estrutura e poética singularizada, desestilizada, acaba por exigir da Análise que seja também labiríntica, regionalizada, particularizada, pan-poética, não fundada em bulas poético-gramaticais. Será que a época do "fim da modernidade", título de um livro de G. Vattimo (1996), não prenunciaria, também, o fim das Análises? Ou o fim da própria criação musical nos moldes românticos em que ela continua a ser produzida, agora sob a égide de sofisticados recursos de ponta, das músicas chamadas contemporâneas?

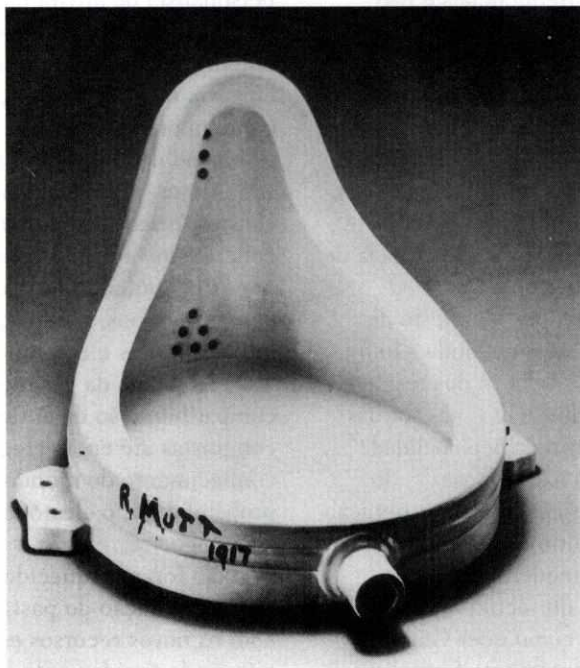
Quando muito, elas estariam fadadas a erigir-se em metáforas poético-discursivas de cada um dos entes ou unidades entificadas (ou entitativas) analisadas, ou seja, cada obra em particular. Não teria sido este, desde sempre e até hoje também, o destino das Análises? O de trabalhar no varejo?

O BRASIL NOS ÚLTIMOS SESSENTA ANOS

E já que abordamos o tema dos manifestos e da vocação ontológica das vanguardas, cabe uma referência especial, ao Manifesto de Música Nova, de 1963, publicado na Revista Invenção, n. 3, (Invenção, 1963) de junho daquele mesmo ano, de que se festejaram os quarenta anos, e do qual

o autor destas linhas foi co-signatário.

As experiências dodecafonistas, no Brasil, na década de 1940, não completaram uma década, pois os reflexos do Congresso de Praga de 1948, arrebataram os adeptos mais atuantes daquela tendência, que foram Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger. Os vínculos políticos desses compositores, que nunca adotaram, de forma ortodoxa, os princípios da escola, nem durante nem em eventuais retomadas, levou-os a abandonar, súbita ou gradualmente,



Fonte (Duchamps, 1917); A diferença instaura a necessidade da razão prática e da ética da vida democrática.

a técnica dodecafônica que àquela altura já constituía uma alternativa a serviço de uma poética ultrapassada na Europa e nos Estados Unidos, onde as experiências aleatórias mais avançadas de John Cage já datam do final da década de 1930.

Introduzir o dodecafonismo numa época como aquela, podia interpretar-se hoje como o mesmo passadismo contra o qual se posicionaram os próceres da Semana de 22. Enquanto não surgiu o derradeiro Manifesto modernizante que foi o de Música Nova, de 1963, o barco ficou à deriva: de um lado um nacionalismo bisonho e canhestro, ingênuo, estéril e antiquado, e de outro um grupo



restrito pregando uma técnica, a dodecafônica, que nem o serialismo generalizado alcançara, e que correspondia a uma música atonal exaurida, extenuada, que não foi senão uma tentativa bissexta de passar por vanguarda algo já esgotado e sem perspectivas para o futuro, pois estava em processo de desaparecimento no momento exato da tentativa de sua implantação no Brasil. Algo parecido com uma pequena transição para enterrar os ossos do tonal-modalismo. O debate nacionalismo-dodecafonismo foi estéril e desgastante porque incidiu sobre um problema ultrapassado que só foi detectado pelo Manifesto de 1963, o qual sustentava com lucidez que tanto o nacionalismo exacerbado como as técnicas dodecafônicas se vinculavam ingenuamente aos problemas freqüenciais e não constituíam mais nenhuma revolução. Uma agravante paralela dessa abordagem no Brasil pode ter sido o fato de o “líder” do dodecafonismo não ter sido um compositor cuja obra pudesse conferir aos seus ensinamentos uma referência composicional sólida que transcendesse às suas propostas poéticas, ensejando interpretá-las como imitações *après la lettre* dos grandes compositores da segunda escola de Viena, Schoenberg, Berg e Webern.

Muito do que ficou afirmado no Manifesto de Música Nova, de 1963, ainda vale, ou ainda não foi alcançado até os nossos dias: “anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação...”, do “mito da personalidade”..., da “educação como integração na pesquisa...”, do “levantamento do passado musical como contribuição aos problemas atuais...” Foi, entre nós, a derradeira manifestação de uma poética modernizadora.

A vocação das vanguardas do século XX foi indiscutivelmente ontológica, como quer Gianni Vattimo (1985); ela é só aparentemente formalista. De fato, essa vocação é mediadora, propedêutica, explicativa, que visa à expansão da consciência social de símbolos que se disseminariam muito lentamente, se os manifestos não se constituíssem, e tudo ficasse a cargo das obras musicais de um grupo. O manifesto é a ação mediadora da linguagem falada, e precede a concepção e realização das obras. A crítica musical, que evidentemente se sucede à apresentação da obra, também sempre o foi, e isso se deve à inegável função fundadora da palavra. As poéticas cultivam um valor ontológico; as estéticas, não. A inessencialidade (o não ter essência) da arte, a visão dela como um jogo, como função meramente lúdica ou intuitiva, culturalista, complementar à vida, tem origens kantianas (arte desinteressada) como atividade secundária, e portanto marginal.

Essas posturas neokantianas definiam a experiência artística como a esfera que não era nem teórica nem prática, um limbo das atividades do homem. É contra isso que se insurgem as vanguardas do século XX, tentando a restauração da dimensão ontológica da arte.

O Manifesto de 1963 não deve ser interpretado como simples e exclusiva proposta de renovação das linguagens e das técnicas. Ele se propunha um re-exame do próprio conceito de fruição estética (Duprat, 1963), questionando a leitura esteticista e prognosticando uma presença maior do homem, com seus problemas atuais na obra musical, ou seja, uma recuperação do caráter ontológico da arte, contra o sentimentalismo nacionalista e o egocentrismo personalista do artista-músico, impregnado de resíduos românticos. Para o Manifesto, o então enfatizado engajamento no mundo moderno, envolvia o compromisso total com o mundo contemporâneo, que não consistia apenas na revolução da linguagem pela incorporação dos serialismos, pós-serialismo e/ou dos processos eletroacústicos. Implicava também na assimilação do concretismo anti-idealista, na superação da arcaica oposição conteúdo-forma, deglutição dos construtivismos, reavaliação positiva dos recursos informatizados e comunicacionais, inclusive uma visão ampliada da psicofisiologia da percepção, compatibilização da atitude global do músico com as conquistas até então efetuadas pelo homem como conhecimento do mundo, integrando criativamente a probabilidade, o aleatório e as conquistas da física de pós-guerra.

Não foram esquecidos, então, os compromissos que a exumação do passado podia honrar e valorizar com os novos recursos estatísticos e computacionais que ainda timidamente começavam a oferecer-se à nossa atividade, nem os libelos contra o ensino preleçãoal e impregnado de arcaicas posições pedagógico-didáticas fundadas na mera transmissão de conhecimentos acabados. A organização das estruturas então proposta (“reformulação da questão estrutural”), previa, na verdade, um repúdio a qualquer pretensão lógico-dedutiva das estruturas tradicionais, optando por uma visão “análogo-sintética” muito mais dinâmica e moderna, consentânea com o que se chamava o “plano piloto para a poesia concreta”, do grupo Noigrandes (e aqui presto uma homenagem ao nosso lúcido e fraternal companheiro, Haroldo de Campos, que vem nos deixar para sempre). Nesse sentido, o Manifesto era, de fato, muito mais moderno do que hoje se pensa, e até anti-estruturalista *avant la*



lettre... Propor uma nova teoria dos afetos mais afeta aos problemas novos do consumo e da criação, vertiginosamente precipitados no período do pós-guerra que diversificou os *topoi* da presença da música, deu ao Manifesto a lúcida noção da necessidade de um equilíbrio, raramente encontrado em fase posterior, em particular na década seguinte, em que predominou o estruturalismo, entre o que se chamava de informação semântica e informação estética.

O Manifesto terminava com chave de ouro, citando Maiacovsky: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Agora, que se comemoraram os quarenta anos daquele Manifesto de Música Nova, de 1963, tudo isso soa extremamente ontológico, pois o fundamental para nós, naqueles anos, era a revolução pela arte... E a revolução era a reintegração da dignidade humana, de que o homem é hoje ainda mais carente do que antes.

EPÍLOGO

Nas reflexões aqui apostas, sobre as Análises, podem vislumbrar-se imbricamentos com os grandes problemas das Musicologias e da Composição musical, já diagnosticados na década de 1980. Falamos das Análises das músicas tonal-seriais e pós-seriais, ou seja, tradicionais e contemporâneas, na concepção de Ilza Nogueira, que nos parece correta. A evolução recente das práticas e recepção composicional, episódio histórico de uma trajetória pelo menos bi-milenar que não pode ser, nem se recomenda que seja, dissociada das músicas tradicionais, já que constituem o ponto culminante, pelo menos até agora, das transformações graduais assimiladas pelas próprias músicas tradicionais, que poderíamos chamar de pré-contemporâneas, e que seriam as tonal-seriais.

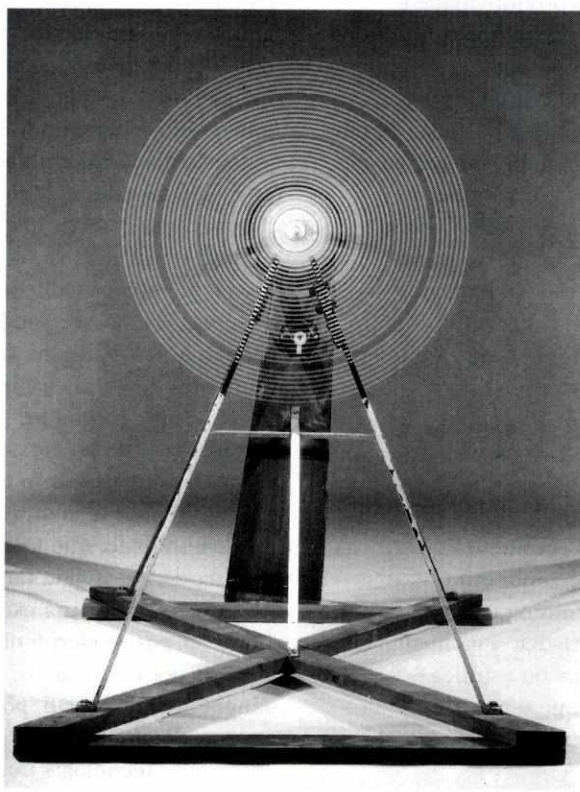
De fato, se procedem as posturas monistas, conclui-se que as Musicologias não podem permanecer alheias às mudanças essenciais do modo de ser das músicas contemporâneas, modo de ser que resultaria da absorção global das mudanças contextuais, e portanto, culturais, ocorridas no mundo contemporâneo. Estaríamos vivendo um *revival*, uma fase semelhante, mesmo que apenas nesse sentido, da Análise, pois nas práticas musicais não se definiram hoje os campos de aplicação de cada estilo; antes, se pulverizam todos. Estaríamos vivendo, *mutatis mutandi*, algo semelhante à

passagem do século XVI para o século XVII em que Monteverdi definia uma *seconda pratica*, a música de teatro e de câmara, em contraposição à *prima pratica*, a da polifonia religiosa linear e imitativa do Renascimento?

A Era da Informática, no dizer de Manuel Castells (1999), se iniciaria no final dos anos 1960 (paradigmaticamente e especialmente representado pelos movimentos de maio de 1968, em Paris), estendendo-se até meados da década de 1970, quando se desenvolvem três processos decisivos:

1. A Revolução Tecnológica da

Informação, que gerou o que ele chama de Informacionalismo. 2. A crise do capitalismo informacional e o processo de globalização, o que nos parece a força do capitalismo pós-industrial é, na verdade, a sua fraqueza e sua crise; conforme o sociólogo de Yale, Imanuel Wallerstein, o capitalismo, em quinhentos anos de sua existência, jamais enfrentou a atual dificuldade de acumulação de capital, como agora. 3. A Cultura da Virtualidade Real, o fim da audiência de massa: surgem as redes interativas, ou seja, a sociedade em rede, com o poder da identidade contra a exclusão social.



Ventilador (Duchamps, 1920)



Para Castells, a Revolução Tecnológica da Informação gera uma nova forma de capitalismo: a globalização, a comunicação a distância, a formação de redes. Nesse novo esquema, a riqueza, o poder e a cultura passam a depender da capacidade tecnológica das sociedades e dos indivíduos. Segue-se a exclusão social de segmentos sociais, áreas urbanas, regiões e continentes inteiros, como a África, criando-se o que ele chama de quarto mundo e a “conexão perversa” que é a economia do crime global.

Os três processos redefinem as relações de produção, poder e experiência técnica e social da sociedade e dos indivíduos. A produtividade é gerada agora pela inovação, pela competitividade e pela flexibilidade. A base operacional é o empreendimento em rede, que cria a diferença entre a mão-de-obra genérica, especializada, de um lado; e, de outro, a mão-de-obra auto-programável. Essa realidade tem implicações dramáticas na educação: o conhecimento especializado *versus* conhecimento incorporado mais informação. A especialização pode tornar-se obsoleta com rapidez pois a educação-instrução redefine sempre as especialidades. O novo sistema tende a aumentar a desigualdade social e a polarização.

O que destacamos na pós-modernidade, e nos parece fundamental, é o resultado do ingresso do paradigma hermenêutico (Gadamer, 1960) no convívio dos paradigmas do que T. Kuhn (1962) designou como “estrutura das revoluções científicas”. O paradigma hermenêutico se caracteriza justamente pelo reconhecimento de que qualquer postura científica, ética ou artística – na linguagem kantiana: de razão pura, prática ou estética – não é senão uma interpretação, porque o próprio conhecimento do homem resulta, ele mesmo, de um ato interpretativo do mundo.

Na síntese de Ernildo Stein, não temos acesso aos objetos por via do significado, mas sim de um mundo histórico e cultural. A estrutura lógica nunca dá conta inteiramente do conhecimento. A par da forma lógica dos processos cognitivos, precisamos da interpretação. A filosofia, acrescenta, já é sempre hermenêutica; sempre temos que interpretar. A linguagem traz “em si” um duplo elemento: lógico formal, que manifesta as crises na linguagem, e a prática da nossa experiência anterior à linguagem, mas que só se expressa pela linguagem, o logos hermenêutico. Heidegger, diz ele, designa o “como” hermenêutico e o “como” apofântico: o do mundo, e o do discurso. “Há uma ambigüidade fundamental no homem...” a de que “estamos condenados à hermenêutica” (Stein, 1996: 18-20).

Presente na obra de Gadamer, Vattimo e Caputo (1987), o paradigma hermenêutico tem sido insuficientemente assimilado em sua plenitude nos últimos quarenta anos; mas ele veio para ficar. Suas possibilidades são de molde a relativizar o próprio paradigma hermenêutico com os demais paradigmas: o racional-estruturalista, empirista-funcionalista, histórico-culturalista (Oliveira, 1998). O que o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira afirma para as Ciências Humanas, de que nelas, conviveriam os paradigmas acumulados, para nós aplica-se a todo o conjunto das ciências, letras e artes: o convívio dos paradigmas como essência da pós-modernidade. Dessa relativização (Vattimo, 1990 e 1996) resulta uma necessidade fundamental de convívio democrático dos paradigmas, princípio salutar indispensável ao mundo da sociedade pós-industrial, pós-informacional de hoje. Ora, vigindo para toda a atividade científica, porque ela deixaria de vigir para a nossa área, para as linguagens da criação e para a criação musical?

O que parece evidente é que, à luz dessas observações, não se pode identificar mais linguagens modernas e linguagens antigas; não se pode mais alimentar, de forma excludente, conceitos e preconceitos inspirados numa concepção ultrapassada de progresso, que para Lyotard representaria apenas “o movimento pelo qual supõe-se que o saber se acumula” (Lyotard, 1986: 55). A modernidade, que inspirou o sentido de vanguarda, prestigiou também o conceito de progresso e a postura excludente de alternativas; hoje, ser pós-moderno não seria ser vanguardista, nem dispor de recursos, técnicas e processos que ninguém mais possui, pois isso se tornou impossível no mundo atual. Hoje, se inviabiliza sempre mais identificar tecnologia musical com recursos computacionais e eletroacústicos; a eletroacústica não é senão um recurso, como os áudio-visuais, o computador ou a informática.

A sua expansão ao nível de mercado tornou redundantes os seus recursos a ponto de se questionar o que seja realmente atividade de ponta. As tecnologias de ponta sempre serão selecionadas pela recepção, dinamizadas segundo os interesses livres e democráticos das sociedades e das culturas. A composição eletroacústica há de conviver com as demais correntes, sem pressupostos já superados de vanguarda, porque hoje ninguém mais crê na posse exclusiva de recursos tecnológicos. O que prevalece é o princípio democrático da igualdade de possibilidades, da não-exclusão, do acesso à educação, ao conhecimento e aos princípios éticos e



sociais de conduta dentro da sociedade pós-moderna dos homens pós-modernos.

Cabe, para finalizar, recordar a intrigante frase com que Stravinsky (1996: 47) terminava uma de suas aulas aos seus alunos de Harvard, e que consta do segundo capítulo da sua *Poética musical*: num arroubo anti-wagneriano (a vanguarda do tempo), empunhando a bandeira da melodia em defesa de Bellini e contra Beethoven, e a de Verdi contra Wagner, repete a frase do italiano: “Vamos então voltar aos velhos tempos; isso será um progresso”... Vale lembrar, ainda, a citação de Paulo Portoghesse (1983), um dos estudiosos da pós-modernidade: “...já é hora de abandonar o mito da mulher de Lot, que Deus castigou por haver olhado para trás. Fazemo-nos prisioneiros do passado pela perda da memória, não por seu culto”.

Referências bibliográficas

- BLUME**, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music*. Nova York, W.W. Norton & Comp, 1967.
- BRELËT**, Gisele. *Esthétique et création*. Paris, Presses Universitaires, 1953.
- CAPUTO**, John. *Radical Hermeneutics*, Indiana University Press, 1987.
- CASTELLS**, Manuel. *A Era da Informação. Economia, sociedade, cultura*. v. 3, São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DUFRENNE**, Mikel. *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, Paris, Presses Universitaires, 1953.
- DUPRAT**, Rogério. “Em torno do pronunciamento”. *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda, 1963. Ano 2, n. 3, p. 7-11.
- FOUCAULT**, Michel. *Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GADAMER**, Hans-Georg. *Verità e Método*. Trad. Gianni Vattimo. Milão: Fabri, 1983.
- HABERMAS**, Jürgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. *Arte em Revista*, 1982. Ano 5, n. 7, p. 48.
- HEIDEGGER**, Martin. “L'époque des conceptions du monde”, *Chemins*, Paris: Gallimard, 1962. p. 75-6.
- KERMANN**, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRAMER**, Lawrence. *Prospects. Postmodernism and Musicology. Classical Music and Postmodernism knowledge*. Berkeley and L. Angeles, University of California Press, 1995.
- KRISTEVA**, Júlia. *Recherches pour une sémantique*, Paris, Seuil, 1969.
- KUHN**, Thomas. *A Estrutura das revoluções científicas*, São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LALO**, Charles. *Notions d'Ésthetique*, Paris: PUF, 1952.
- LYOTARD**, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- Nova Música Brasileira: Manifesto. *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda, 1963. Ano 2, n. 3, p. 5-6.
- NOGUEIRA**, Ilza. “A Investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica...”, *Anais da ANPPOM*. Campinas, Unicamp, 1998. p. 49-56.
- OLIVEIRA**, Roberto Cardoso. *O trabalho da Antropologia*. Brasília: Paralelo; São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- PALISCA**, Claude. “Música”, In: M. Dufrenne, *A Estética e as Ciências da Arte*, Lisboa: Bertrand, 1982. v. I, p. 144-63.
- PARÉYSON**, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo, Martins, 1984.
- PARÉYSON**, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- POGGIOLI**, Renato. *The Theory of Avant-Garde*. Harvard University Press, 1981.
- PORTOGHESE**, Paolo. “Depois da Arquitetura Moderna”. *Arte em Revista*, 1983. Ano 5, n. 7, p. 96.
- SEEGER**, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley, 1977.
- SOURIAU**, Etienne. *La correspondance des arts*, Paris: PUF, 1940.
- STEIN**, Ernildo. *Aproximações sobre Hermenêutica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- STRAVINSKY**, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.
- SUBIRATS**, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1987.
- VATTIMO**, Gianni. *Poesia e Ontologia*. Milão: Mursia, 1985. p. 33-72.
- . *Il pensiero debole*. Milão: Feltrinelli, 1990.
- . “Ricostruzione della razionalità”, in *Oltre l'Interpretazione*. Bari: Laterza, 1994. p. 137.
- . “A Estrutura das Revoluções Artísticas”, *O Fim da Modernidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 85-106.
- VERON**, Eliseo. *A Produção do sentido*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1980.

Brasilianas

Ganhadores do 2º Concurso de Monografia

A Academia Brasileira de Música divulgou, no último mês de dezembro, os vencedores da segunda edição do Concurso José Maria Neves de Monografia, que objetiva incentivar a pesquisa e a documentação de textos voltados à música de concerto brasileira. O presidente da instituição, Edino Krieger, avalia como “excelente” a repercussão do evento. O número de participantes aumentou, assim como a elaboração dos textos apresentados.

A primeira colocação coube a André Cardoso, professor e maestro da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que escreveu sobre *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Cardoso estuda o tema há oito anos. Ele lembra que o Concurso José Maria Neves de Monografia é o único espaço a contemplar a referida espécie de publicação. “O principal é a possibilidade de ver uma pesquisa ser transformada em livro, porque o que mais se vê é a publicação de artigos”, comenta.

O segundo prêmio ficou para o trabalho *Música Brasileira – Saneamento e Difusão entre 1930 e 1945*, de Flávio Silva. Primeiro e segundo colocados receberam, respectivamente, prêmios de R\$ 5 mil e R\$ 3 mil.

Edino Krieger frisa que a iniciativa da Academia preenche uma lacuna no setor e explica a falta de interesse de editoras neste segmento: “Editoras não têm interesse porque são textos para estudiosos, professores, musicólogos. Não se trata de iniciativa comercial e sim puramente cultural”. O presidente acredita que iniciativas como o Concurso José Maria Neves de Monografia competem ao poder público e às instituições que apreciam e valorizam a cultura nacional, como a ABM.

A comissão julgadora formada por Maria Alice Volpe, Vasco Mariz, Carlos Alberto Figueiredo, Julio Moretzohn e Ricardo Tacuchian concedeu menção honrosa a *Em Torno do Material Temático do Guia Prático: Uma Discussão das Fontes e sua Presença na Obra de Heitor Villa-Lobos*, de Manoel Correia do Lago e *O Violão de Concerto: Criação do Repertório Brasileiro*, de Marcia Taborda. A comissão recomendou que a edição do *Concertino para Harpa e Orquestra de Câmara*, de José Siqueira, apresentada na monografia *Uma Estética Brasileira*, de Evangelina Pereira, seja incluída no Banco de Partituras de Música Brasileira da ABM.

Orquestras lançam concursos

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) realiza entre os dias 10 e 12 de fevereiro de 2005 o I Concurso Latino-Americano de Regência Orquestral – Prêmio Osesp. O concurso, previsto para acontecer a cada dois anos, selecionará o regente-assistente da orquestra. Além do contrato com a Osesp, o vencedor receberá um prêmio em dinheiro no valor de R\$ 16 mil. Os demais finalistas ganham R\$ 7 mil. O júri é composto pelos regentes John Neschling (diretor artístico e regente titular da Osesp); Ira Levin (Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo), o israelense Yoram David; o argentino Mario Benzecry e o belga Ronald Zollman. Já a Orquestra Sinfônica

Petrobras Pró Música (OPPM) anuncia o VI Prêmio Armando Prazeres para instrumentistas de sopros, cordas e percussão. Os candidatos devem ter até 25 anos, completados até 31 de janeiro de 2005, data limite para as inscrições. O vencedor receberá R\$ 10 mil e tocará com a OPPM em março, no Rio de Janeiro. O segundo e terceiro colocados também se apresentarão na temporada da orquestra. O júri será composto pelo diretor artístico Isaac Karabtchevsky, o spalla Felipe Prazeres, a comissão artística da OPPM e os solistas convidados. Entre os talentos revelados pelo concurso em edições anteriores, estão o tenor Luciano Botelho e o clarinetista Cristiano Alves.

Atividades dos Acadêmicos

ERNANI AGUIAR – Regeu, em 24 de julho, o concerto solene comemorativo da inauguração da lápide tumbal do compositor Padre João de Deus Castro Lobo (1794-1832), na Igreja de São Francisco de Assis (Mariana, MG), onde o sacerdote está sepultado. Atuaram o Coro Madrigale de Belo Horizonte e a Orquestra Experimental da Universidade Federal de Ouro Preto (MG). O acadêmico considera este concerto o mais emocionante de sua carreira. Em 11 de agosto, na Sala Cecília Meireles (RJ), Aguiar regeu a primeira audição mundial da *Fantasia Sobre Temas Brasileiros*, do inglês David Ashbridge, à frente da orquestra de cordas do Encontro Internacional de Violoncelos. Em outubro, regeu também quatro récitas de sua cantata *O Menino Maluquinho* para coro infantil e orquestra, sendo três no Teatro Nacional de Brasília com o Coro Infante-Juvenil de Brasília, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e o ator Arthur Varella. A outra récita reuniu no Cine-Arte UFF (Niterói, RJ) o Coral Infantil da UFRJ, preparado por Maria José Chevitares, e a Orquestra Petrobras Pró Música. Em 21 de outubro, regeu a estréia mundial da *Sinfonia N° 2 – Datavenia*, de Nestor de Holanda Cavalcanti, com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ (Orsem) no Salão Leopoldo Miguez. No dia 21 de novembro, encerrou o 42º Festival Villa-Lobos com um concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde regeu os corais e a orquestra da UFRJ. Em 3 de dezembro, sua recente composição para orquestra de cordas – *Música para Cordas* – foi apresentada no recital de mestrado de Rigoberto Moraes. Na ocasião, atuaram as cordas da Orsem.

EUDÓXIA DE BARROS – Em 2004, percorreu, como recitalista, os estados de Minas Gerais (quatro cidades), Santa Catarina (uma cidade), Paraná (cinco cidades, incluindo Curitiba), São Paulo (doze cidades, participando também do “Festival de Inverno” em Ourinhos, e doze recitais na capital), Rio de Janeiro, Maranhão, Acre, PERNAMBUCO (onde abriu, em Recife, a *Semana da Música*), totalizando 38 apresentações. Em Curitiba, também fez parte do júri no Concurso de Piano “Rosa Mística”. Foi solista

da Orquestra Filarmônica de Rio Claro, apresentando com o pianista Carlos Yansen, o *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, sob a regência de Parsival Módolo. Atuou como solista da Orquestra Sinfônica do Paraná no Teatro Guaíra, sob a regência de Marcelo Urias, executando a peça premiada “Cromos”, de Osvaldo Lacerda. Também foi solista da Orquestra Sinfônica de Limeira, solando o *Concerto N° 1*, de Mendelssohn, sob a regência de Rodrigo Müller, e foi solista da Sinfonia Cultura, solando o *Concerto N° 1* de Camargo Guarnieri (há 42 anos sem ser tocado no Brasil), sob a regência de Lutero Rodrigues. No total, foram 42 apresentações em 2004.

JOCY DE OLIVEIRA – Com agenda cheia na Europa até março de 2006, apresenta em 18 de fevereiro de 2005 um espetáculo de sua autoria *Women profiles* com Sigune von Osten – soprano/performer, música eletroacústica e vídeo no Festival de Salzburg – Aspekte. Nos dias 7 e 8 de março volta à Alemanha para uma retrospectiva de sua obra (cobrindo de 1967 até a estréia da nova peça para percussão *An Act of Sound*) na série Global Ear, em Dresden. Em 13 de março, apresenta a estréia de sua nova ópera em progresso *Kseni – A estrangeira* no encerramento do Berliner Festspiele (Festival de Berlim). De todos esses concertos participam o conjunto alemão Art Point Ensemble, a soprano Sigune von Osten e o oboísta Ricardo Rodrigues, catedrático e radicado em Berlim. Dia 14 de março repete esse espetáculo em Görlitz como parte de um projeto de apoio aos sobreviventes em Sri Lanka. Em junho de 2005, volta a apresentar o espetáculo *Women Profiles* com Sigune von Osten e a escultora alemã Ursula Hauptenthal no Museu Ludwig em Koblenz e várias outras cidades européias.

Para março de 2006, a compositora recebeu uma encomenda do prestigioso Festival Musica Viva, de Munique, organizado pela Bayrisches Rundfunk para compor e apresentar uma nova “pocket” ópera – “Soif”. No Brasil, Jocy de Oliveira recebeu uma encomenda da Osesp para estréia de uma obra em setembro de 2005 na Sala S. Paulo na capital paulista.



Estréias brasileiras no CCBB

A série "Do Outro Lado do Carnaval" levou cinco estréias de compositores brasileiros contemporâneos ao palco do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro no mês de janeiro. As obras foram escritas especialmente para o projeto. "Impressões de uma marcha rancho", de Edmundo Villani-Côrtes, apresentada pelo Trio d'Ambrosio. "Ciclo Pierrot: canções de Carnaval; poemas de Manuel Bandeira" de João Guilherme Ripper ficou a cargo do barítono Inácio de Nonno e da pianista Sonia Maria Vieira. Já Ronaldo Miranda teve seu "Frevo" interpretado pelas pianistas Sonia Maria Vieira e Maria Helena de Andrade. As "Variações carnavalescas para marimba", de Edino Krieger, foram apresentadas por Rodolfo Cardoso. Fechando o programa, a obra "Na cadência do silêncio: o mestre zen no país do Carnaval (samba-enredo atonal sobre a vida e obra de John Cage), de Tim Rescala, foi interpretada pela pianista Maria Teresa Madeira, o barítono Inácio de Nonno, o cantor Jards Macalé e o percussionista Rodolfo Cardoso.

Nasce o Instituto Grieg-Nepomuceno

Por iniciativa do Embaixador da Noruega no Brasil, Jan Lassen, com o apoio da Academia Brasileira de Música e de um grupo de musicistas brasileiros, foi criado o Instituto Cultural Grieg-Nepomuceno (ICGN), destinado a promover o intercâmbio musical entre o Brasil e a Noruega.

O lançamento oficial da nova instituição ocorreu no último dia 9 de dezembro com um coquetel oferecido pela Embaixada da Noruega, em Brasília. Estiveram presentes Sérgio Nepomuceno Alvim Correa, neto e biógrafo do compositor brasileiro; Edino Krieger, presidente da ABM; o acadêmico Jorge Antunes; o Secretário de Cultura do Distrito Federal; jornalistas e numerosos convidados. O pianista Miguel Proença, que gravou a obra completa de Nepomuceno para piano, executou composições dos dois patronos. O contrabaixista norueguês Arild Andersen improvisou variações sobre canções folclóricas utilizadas por Grieg em sua obra.

Além de promover a divulgação das obras de seus patronos no Brasil e na Noruega, o ICGN pretende ampliar o contato musical entre os dois países em sentido mais amplo, por meio de concursos, concertos de música contemporânea, gravações e pesquisas sobre a produção musical dos dois países. A sede social do ICGN será na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, e a sede administrativa na Embaixada da Noruega, em Brasília.

Com o apoio financeiro da estatal petrolífera da Noruega, uma programação está sendo elaborada para os três primeiros anos da instituição, incluindo a edição de um CD com obras de Grieg e Nepomuceno, a ser distribuído no Brasil e na Europa. Também estão previstos concertos com repertório dos dois países e um concurso para jovens solistas dos dois países, com obras norueguesas e brasileiras do passado e do presente. O vencedor será convidado a se apresentar em festivais de música da Noruega e a estagiar no Museu Edvard Grieg de Bergen, cidade natal do compositor. O regulamento do certame será divulgado pelos sites da ABM e da Embaixada da Noruega.

Pianista amador e admirador da música brasileira, Jan Lassen tomou conhecimento da amizade entre Grieg e Nepomuceno, iniciada quando o compositor brasileiro, então estudando em Viena, conheceu sua futura esposa, a pianista norueguesa Valborg Bang, discípula de Grieg, que o convidou para conhecer seu país e seu mestre. Do contato resultaria uma sólida amizade, comprovada por correspondência, e uma provável influência do mestre norueguês, já famoso mundialmente, sobre o jovem brasileiro, 21 anos mais moço. Como Grieg, Nepomuceno passaria a interessar-se pelas tradições musicais de seu país, tornando-se o pioneiro do movimento nacionalista da música brasileira, abrindo caminhos por onde trilhariam Villa-Lobos e toda a geração nacionalista do século XX.

Curtas

Rodolfo Caesar, membro fundador do Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro (NuMEXI) recebeu menção no 31º Concours International de Musique et d'Art Sonore Electroacoustiques de Bourges, na França, por sua obra *3 Clips*. • Quatrocentos participantes de quinze países da América Latina estiveram no 10º Seminário do Fladem – Fórum Latino-americano de Educação Musical, em setembro, em São Paulo. • A Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás realizou, em dezembro, o I Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. • Já a Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet) promoveu seu II Encontro Nacional em Salvador no mês de dezembro. • A edição 2004 do Pró Bandas – Programa de Apoio às Bandas do Estado de São Paulo – levou professores do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (SP) a 65 municípios paulistanos e dois municípios mineiros, atendendo mais de mil músicos. • Aconteceu em novembro, na Universidade Federal da Bahia, o ciclo de palestras “Musicologia e Patrimônio Musical” com participação dos musicólogos Paulo Castagna e Pablo Sotuyo Blanco. • A Associação Brasileira de Canto fez seu I Encontro Regional em novembro. • O Laboratório de Etnomusicologia da Escola de

Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) realizou, em novembro, três encontros da série Música em Debate. • O Palácio das Artes e o BDMG Cultural divulgaram os vencedores do Prêmio de Composição Sinfônica. São eles: “Prometeu – A Chama do Conhecimento”, de Ronaldo Cadeu de Oliveira, e “Meditação Sinfônica: Onipresença” de Jonatas de Souza Reis. • A 3ª Edição do Electronic Language International Festival (File) aconteceu no Centro Cultural Fiesp, em novembro. Foram discutidas a cultura digital eletrônica e suas relações com a arte, a ciência e a tecnologia. • O IX Prêmio Carlos Gomes de Música Erudita foi entregue no dia 10 de novembro na Sala São Paulo. O Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora (MG) ganhou o Troféu Guarany. • O catalão Llorenç Barber, discípulo de John Cage, organizou em Ouro Preto (MG), em dezembro, um concerto de sinos com a participação de todas as igrejas da cidade. • Em janeiro, a cidade de Juiz de Fora assistiu à reestréia de um *Te Deum* do Padre José Maurício Nunes Garcia, recentemente restaurado. • Acontece, em Gramado (RS), de 11 a 26 de fevereiro o “Verões Musicais – V Festival Internacional de Música. Inscrições pelo site www.veroesmusicais.com.br.



Assine Brasileira, a revista do
pensamento musical brasileiro.

Petrobras apóia recuperação de acervos musicais

A Petrobras prossegue na recuperação de acervos importantes da produção musical brasileira por meio do projeto Petrobras Cultural. Em setembro de 2004, a Discoteca Oneyda Alvarenga (SP) abriu ao público com novas instalações e arquivos recuperados. Ao longo de 2005, serão restaurados o acervo do musicólogo Francisco Curt Lange, pertencente à UFMG, e o Acervo de Música Brasileira da Universidade de Campinas (Unicamp).

O acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, situada no Centro Cultural São Paulo (CCSP), cobre mais de um século da produção musical brasileira popular e clássica. O espaço foi readaptado, ganhou novo mobiliário, equipamentos de som e cinco cabines acústicas para audição e pesquisa de registros sonoros, uma delas adaptada para portadores de deficiência física. A consulta foi facilitada com a instalação de computadores.

Discos em 78 rpm e partituras brasileiras foram digitalizados e catalogados em um banco de dados informatizado: são mais de trinta mil fonogramas (cerca de quinze mil discos) e dez mil partituras. Estas gravações históricas estão agora ao alcance do público, sem chiados ou interferências, e podem ser ouvidas em CD e no formato MP3. Uma das peças mais raras do acervo é a suíte sinfônica *André de Leão e o Demônio Encarnado* (1941), de Heckel Tavares. Em breve, será possível consultar a relação dos itens do acervo pela Internet no *site* do CCSP. O acervo também estará disponível na programação da *web* rádio do centro, no endereço eletrônico: www.centrocultural.sp.gov.br.

A Discoteca Oneyda Alvarenga quer divulgar a produção clássica contemporânea, editando, também, com apoio da Petrobras, partituras e CDs com músicas inéditas de cinco compositores nacionais: Gilberto Mendes, Almeida Prado, Edino Krieger, Rodolfo Coelho de Souza e Edmundo Villani-Côrtes. Estão previstos também concertos e a edição de um catálogo com todas as composições desses autores.

Outro projeto apoiado pelo programa Petrobras Cultural é o de conservação e instalação definitiva do acervo do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, abrigado na UFMG. São 170 mil itens

documentais, incluindo cerca de 125 mil correspondências, manuscritos para artigos e trabalhos científicos, uma biblioteca, fotografias, instrumentos musicais, discos, transcrições e edições de obras musicais descobertas pelo pesquisador e outros documentos de importância musicológica e histórica. O projeto vai instalar o acervo em mobiliário especializado para a conservação. Um guia ilustrado e um *site*, ambos em português, espanhol e inglês, divulgarão informações básicas sobre o acervo. O guia será distribuído gratuitamente para as principais bibliotecas e universidades da América do Sul. A nova sala do Acervo Curt Lange será entregue em 12 de dezembro de 2005 – data do aniversário de 102 anos de nascimento do musicólogo.

Já o Acervo de Música Brasileira da Unicamp também passará por digitalização e será disponibilizado em biblioteca digital. O acervo contém três mil e quinhentas partituras de trezentos compositores brasileiros do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC). Estão reunidas coleções integrais de Almeida Prado, Estêrcio Marques Cunha, Emílio Terraza, Música Contemporânea Brasileira para Coros Infantis *a cappella* e partituras originais do acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, incluindo a coleção do acervo do compositor Villa-Lobos (fac-símiles doados à Unicamp pela Xerox do Brasil) e da compositora Dinorá de Carvalho.

Ainda com o apoio financeiro da Petrobras, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro está promovendo a digitalização das vinte mil partituras da coleção *Radio Nacional*, contendo arranjos de Radamés Gnatalli, Leo Perachi, Lyrio Panicalli, Gaya e outros orquestradores de destaque. Entre elas, há centenas de canções que se tornaram famosas em todo o país nos anos 30 e 40. Da mesma coleção, estão sendo recuperadas e transferidas para suporte digital milhares de gravações da época, originalmente em acetato, vinil e 78 rpm, ameaçadas de deterioração pela ação do tempo. Um banco de dados sobre todo este material será disponibilizado na internet.





CARLOS GOMES NO PARÁ, CLÓVIS MORAES REGO.

Belém do Pará, L&A Editora/UFPA,
2004. 583 p. (131 p. de iconografia)

Em Belém do Pará, continua a construção da memória – e do mito – de Carlos Gomes, ali falecido em 1896. Dali, recebemos *Carlos Gomes no Pará*, do professor Clóvis Moraes Rego, apaixonado pesquisador.

Na apresentação, assinada por três ilustres cientistas paraenses – José Maria Filardo Bassalo, professor titular do Departamento de Física da UFPA, Paulo de Tarso Santos Alencar, professor adjunto da mesma universidade, e Clodoaldo Fernando Ribeiro Beckmann, presidente do Conselho Estadual de Cultura do Pará – informa-se que o livro dá continuidade à série intitulada “Memórias Especiais”, em que são publicados trabalhos relevantes de professores e pesquisadores paraenses sobre a história e a cultura do Pará.

O livro reúne 123 textos publicados em capítulos dominicais pelo jornal *A Província do Pará*, no período de 14 de julho de 1996 a 4 de janeiro de 1998, relativos às comemorações do centenário de falecimento do maestro na capital paraense. O prefácio é do signatário desta nota que lembra o interesse mais antigo do autor pela figura de Carlos Gomes. Ele reformula e amplia a obra concluída em 1970 e que, por força das circunstâncias, ficou inédita durante mais de três décadas.

Carlos Gomes, a maior expressão do romantismo musical no Novo Mundo, tem sua memória permanentemente revivida e a obra resiste à precariedade das nossas instituições musicais como uma das mais vigorosas expressões da identidade nacional. Mário de Andrade, na *Pequena História da Música*, soube enquadrá-lo no seu tempo e na sua época: “É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entrecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga racial”. Ele não definiu exatamente a cantiga racial, mas observou a intensa preocupação nacionalista de Carlos Gomes, motivo suficiente para não ser repudiado entre nós.

Os episódios da transição da monarquia para a República deixaram seqüelas, pois o momento foi

marcado por disputas pessoais em torno do único poder que, naquela altura, estava disponível ao músico brasileiro: a direção do velho conservatório de música, criado no Rio de Janeiro por Francisco Manuel e que mereceu atenção especial nos dois regimes. Durante muito tempo, a única usina destinada a produzir talentos musicais.

O magistério da música era exercido no Brasil, desde os tempos mais remotos, pelas *irmandades cecilianas* e a partir da primeira metade do século XIX, também, nas sociedades civis, algumas bem estruturadas. Francisco Manuel da Silva era presidente da Sociedade Musical do Rio de Janeiro quando criou o Conservatório de Música. Carlos Gomes entrou na disputa da direção do Conservatório de Música com a credencial de seu mais ilustre aluno, que não foi levada em conta. Estava desprestigiado na capital do país que tanto amava e exaltara com palavras e obras. Episódio sabido. Parte do que foi apurado relativamente à decisão de ir para Belém está contado na monografia *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*, 1995. Recorro, porém, ao texto do prefácio que redigi para o livro de Moraes Rego para concluir com outras informações importantes.

Foi sob a República, embora lentamente, que se tomaram iniciativas de ampliar o ensino musical no Brasil. Em 1895, surgiram dois novos estabelecimentos: o Instituto Musical da Bahia, criado em 10/01/1895 e Conservatório de Música do Pará, fundado em 24/02/1895, entregue à direção de Carlos Gomes.

Foi preciso ir para o Pará que o acolheu “de braços abertos” para finalizar a vida num outro país ideal – o país das Amazonas – sob muitos aspectos tão distinto do Brasil que o rejeitou e que, sem apreço e consideração, não lhe deu nem mesmo a oportunidade de ser porteiro do Conservatório de Música da Capital Federal.

Ele se confessava com orgulho “brasileiro” e “patriota”. Penalizado por mal incurável, que lhe abreviava a vida, queria morrer em terra brasileira e deixou escrito: “No Rio não me querem nem para porteiro do Conservatório. Em Campinas e São Paulo *idem*. No Pará, porém, me querem de braços abertos! Não me querem no Sul, morrerei no Norte que é tudo terra brasileira! Amém!”

Essa espécie de decisão testamentária acha-se na carta que escreveu ao compadre Manuel José de Sousa Guimarães, datada do Recife, 12 de julho de 1895, publicada na *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 1936, p. 363. Instalou-se em Belém com a saúde bastante precária. Tomou posse do cargo em sessão pública, fartamente noticiada, no dia 6 de

junho de 1896 e ainda teve forças para comparecer no dia 7 de julho ao estabelecimento para despachar o expediente e assistir a algumas aulas. Coube a Belém do Pará acompanhar, durante cinco longos meses, o desenrolar do triste quadro. Clóvis Moraes Rego mostra que acompanhou com muito interesse e muita dignidade.

Carlos Gomes foi para o Pará porque era grato aos paraenses. "Confesso minha gratidão aos amigos do Pará que afinal de contas foram os únicos a darem um emprego que condiz com o meu ofício, conforme o meu antigo desejo" (Carta de 12 de agosto de 1895, fonte citada, p. 365).

A gratidão era o traço marcante do seu caráter, princípio de honra. Em carta datada de 24 de outubro de 1883, a Carlos Tornaghi, procurador da Casa Ricordi, escreveu: "Io sono di una razza barbara ma riconoscente sino alla morte a chi si degna di apprezzarmi, massime como uomo". Literalmente: "Eu sou de uma raça bárbara, mas reconhecida até a morte a quem se digna apreciar-me, principalmente como homem" (mesma fonte, p. 407).

No Pará, encontrou amigos dedicados. Simbolicamente a última composição impressa, talvez a última obra composta, foi a *Marcha Nupcial* especialmente criada para as bodas da jovem paraense Maria Dolores de Albuquerque Melo com o Dr. Bernardino Maia, que se casaram exatamente no Rio de Janeiro, na matriz da Glória, em 1º de fevereiro de 1896.

Vulto da estatura de Carlos Gomes jamais permanecerá despercebido e silenciado; como poucos ele carrega a força indômita do bugre na obra que construiu com muito amor e competência.

A última "traição" do outro Brasil veio no bojo da fantasia biográfica do romancista Rubem Fonseca, *O Selvagem da Ópera*, publicada pouco antes do centenário da morte do maestro em 1994.

Belo livro, porém desairoso para o Pará. Criou para os incautos e desinformados uma versão infiel dos fatos que hoje circula livremente e ninguém

mais será capaz de impedir correr credenciada como fonte escrita e assinada por escritor renomado.

O romancista visou certamente efeito dramático conclusivo e legou-nos a morte de Carlos Gomes maculada pela infidelidade. A página é chocante, cinematograficamente preparada: o maestro acabando-se só e desamparado no fundo de uma rede imunda, assistido por enfermeiro relapso, bem ao contrário da morte bela pintada por De Angelis e Capranesi, e exaltada pelo historiador Geraldo Mártires Coelho na reconstituição dos episódios da morte e dos funerais, pompas religiosas nunca vistas em Belém do Grão-Pará.

A cena debuxada pelo romancista causa mal-estar àqueles que se ligaram ao culto de Carlos Gomes. Afronta o brio do parauara. Como o grafiteiro ousado parece inutilizar a magnífica tela de De Angelis e Capranesi, representação dos últimos dias de Carlos Gomes, patrimônio da comunidade belenense.

Clóvis Moraes Rego é minucioso. Recorda os episódios com fatura de documentos, lembra outros trabalhos publicados no Pará no ano das comemorações do centenário de falecimento do ilustre maestro. Melhor: corrige erros e impropriedades dos cronistas menos atentos e trata de malogradas homenagens ao Condor das Américas.

Na vida de Carlos Gomes, e seu relacionamento com o Pará, dois ex-governadores tornaram-se figuras magnânimas a serviço da glória do primeiro compositor do Novo Mundo a romper o isolamento colonial e a ombrear-se com os mais insignes e competentes, em sua arte, na sua época, consagrando-se nos teatros europeus, a partir da Itália, berço da ópera: Lauro Sodré e Clóvis Moraes Rego.

Esta obra recompõe com peças originais o mosaico danificado pelo tempo e pelos que não souberam apreciar devidamente o grande brasileiro e patriota como artista e, principalmente, como homem.

VICENTE SALLES





**SONS NOVOS PARA O PIANO,
A HARPA E O VIOLÃO,**

JORGE ANTUNES.

Sistrum Edições Musicais. Brasília,
2004

O livro *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*, do acadêmico Jorge Antunes, preenche uma lacuna na

literatura musical no Brasil.

A necessidade de compilar e ilustrar novas técnicas para o instrumento, isto é, técnicas expandidas, estendidas, traz tanto ao compositor como ao intérprete que deseja dedicar-se à execução da música contemporânea um importante manual documental das possibilidades instrumentais, hoje estabelecidas e em uso freqüente internacionalmente.

Vejamos a importância de tal compêndio. No que tange ao intérprete, as minuciosas explicações de símbolos que podem ser realizados muitas vezes de maneira desastrosa por aqueles mal informados, vem a dar subsídios valiosos aos intérpretes responsáveis sensíveis e curiosos de ampliar seus conhecimentos musicais e técnicos.

Jorge Antunes descreve com senso crítico e bem humorado a reação tão conhecida de intérpretes ao receber uma partitura para um instrumento que contenha instruções à adoção de objetos estranhos a aquele instrumento. Assim, ele descreve: "O instrumentista sério, musical e sensível procura adicionar o objeto ao seu repertório. O segundo instrumentista, que apenas executa mais um concerto sem intenções de se aprofundar, encontra uma maneira de resolver este objeto do jeito mais fácil e descartável. O terceiro instrumentista (interessado apenas em seu trabalho como músico de orquestra) procura o compositor e exige que ele forneça qualquer utensílio com a partitura." Este pequeno exemplo é típico da situação de confronto compositor *versus* intérprete. Como passei décadas por situações semelhantes tanto como compositora como pianista (trabalhando num contato muito próximo com compositores como Stravinsky, Berio, Cage, Xenakis, Lukas Foss, Messiaen, Santoro) me identifiquei plenamente com a necessidade de maior informação e preparo para o intérprete dos nossos dias assim como subsídios ao compositor.

O intérprete despreparado para a compreensão da música de hoje abre uma partitura e não consegue nem mesmo decifrar códigos e simbologias criados há mais de quarenta anos e até hoje adotados e inseridos na notação musical. Em seguida, ao ler com cuidado a bula (que hoje tendemos a reduzir pela adoção de novos símbolos já

bem aceitos e conhecidos), o intérprete depara-se com um novo desafio – como executar estes novos sons ou timbres do instrumento (chamados pejorativamente de "efeitos" por intérpretes convencionais). As escolas tradicionais não trazem à tona tais questões. As escolas de música continuam a formar músicos voltados para a música ocidental do século XIX.

Assim, repito, o minucioso estudo de Jorge Antunes com exemplos de sua obra traz valiosa contribuição àqueles que querem expandir seu conhecimento pesquisa e técnica, seja ele o jovem compositor ou o intérprete.

Quem como compositor não passou pela inquietante dúvida de que sua música seja entregue a um intérprete desavisado e incapaz de captar sua concepção. Muitas vezes chegamos a pensar que este intérprete ideal torna-se o próprio instrumento compondo-se especificamente para um instrumentista! Isto é, aquele que traz em seu conhecimento uma extensa bagagem musical e capacidade de compreensão. Às vezes, chegamos ao ponto de termos receio de enviar uma partitura pelo correio a um desconhecido... Muitas vezes digo que uma partitura para voz que proponha novas possibilidades vocais... não poderia ser interpretada por uma "Callas" mesmo se ela ressuscitasse e isso se aplica também a instrumentistas...

Nossos intérpretes precisam acreditar que a música, para continuar a ser uma arte viva, precisa ser continuamente criada e que o intérprete não pode se tornar apenas um representante vivo de compositores mortos...

Com o advento da música eletroacústica expandindo nossa percepção auditiva, é importante que os jovens intérpretes compreendam que é necessário também a música acústica de hoje explorar novos timbres e ampliar as possibilidades de instrumentos tradicionais.

Jorge Antunes, um dos pioneiros, mais criativos e importantes compositores brasileiros atuais, utilizou de seu profundo conhecimento e experiência para analisar e catalogar muitas técnicas instrumentais estendidas aplicadas ao piano, violão e harpa. É claro que surgem a cada dia novas técnicas, novos sons e possibilidades para os instrumentos e seria, portanto, impossível escrever um compêndio que catalogasse tudo! Mas mesmo assim, sua incansável e dinâmica personalidade contribui para o enriquecimento de nosso meio musical.

Esse instigante ensaio permitirá aos jovens intérpretes e compositores brasileiros ampliar seus conhecimentos num livro de consulta que oferece a seus leitores um acesso imediato e objetivo para pesquisa e atualização musical.

JOCY DE OLIVEIRA

LANÇAMENTOS • LIVROS



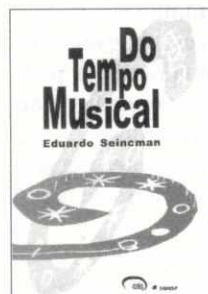
EXERCÍCIOS PRELIMINARES EM CONTRAPONTO

Arnold Schoenberg (o livro teve origem nas aulas de contraponto ministradas por Schoenberg na Universidade da Califórnia). Edição Leonard Stein. Tradução de Eduardo Seincman. Editora Via Lettera. São Paulo, 2001.



FUNÇÕES ESTRUTURAIS DA HARMONIA

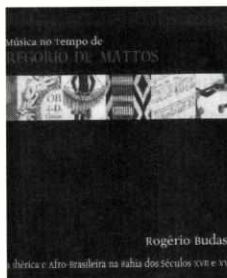
Arnold Schoenberg. Edição Leonard Stein. Tradução de Eduardo Seincman. Editora Via Lettera. São Paulo, 2004.



DO TEMPO MUSICAL

Eduardo Seincman. Editora Via Lettera. São Paulo, 2001. Apoio: Fapesp.

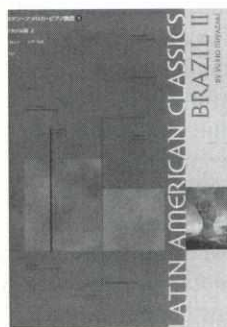
Dois obras clássicas da teoria da música do século XX, traduzidas por Eduardo Seincman, que também é autor de importante texto sobre o tempo musical. As três obras foram publicadas pela editora Via Lettera que, assim, se destaca na divulgação de importantes obras sobre música. (Ricardo Tacuchian)



A MÚSICA NO TEMPO DE GREGÓRIO DE MATTOS – MÚSICA IBÉRICA E AFRO-BRASILEIRA NA BAHIA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Rogério Budasz. Curitiba, DeArtes / UFPR – Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2004.

O autor mostra as diferentes vertentes musicais cultivadas no século XVII pela população da colônia portuguesa. Na segunda parte do livro, publica edições bem cuidadas de obras daquela época. Projeto apoiado pelo Programa Petrobras Música de 2002. (Ricardo Tacuchian)



LATIN AMERICAN CLASSICS – BRAZIL II

Yukio Miyazaki. Japão, Editora Zenon Music Company, 2004

Bela edição de partituras brasileiras selecionadas pelo pianista Yukio Miyazaki, acompanhada de CD com todas as obras editadas e executadas pelo próprio Miyazaki. As obras são de Lorenzo Fernandez (Primeira Suíte

Brasileira; Segunda Suíte Brasileira); Henrique Osvald (Il neige!, Feuilles d'Album); Edino Krieger (Sonatina); Camargo Guarnieri (Canção Sertaneja, Ponteio n°s 24,30, 43,45,49,50); Eduardo Souto (O Despertar da Montanha); Radamés Gnattali (Vaidosa n°1, Canhoto) e César Guerra-Peixe (Prelúdios Tropicais).

LANÇAMENTOS • DISCOS



RICARDO TACUCHIAN – MÚSICA PARA PIANO

José Eduardo Martins, Max Lifchitz, Anne Kaasa, Ingrid Barancoski, Sergio Monteiro e Regina Martins, piano. Obras de Ricardo Tacuchian: *Avenida Paulista*; *Il Fait du Soleil*; *Lamento pelas Crianças que Choram*; *Manjeriço*; *Leblon à Tarde*; *Aquarela*; *Capoeira*;

Segunda Sonata para Piano; *Primeira Sonata para Piano*. Selo ABM Digital.

CANCIONEIRO DA IMIGRAÇÃO

Anna Maria Kieffer, soprano. Selo Akron.

QUATERNAGLIA – PRESENÇA

Quarteto Quaternaglia: Fernando Lima, João Luiz, Fabio Ramazzina e Sidney Molina, violões. Obras de Sérgio Molina (*Sweet mineira sobre temas de Milton Nascimento*; *Ponta de Areia*, *San Vicente & Variações*; *Interlúdio no Cais*; *Sonata Cravo e Canela*), Radamés

Gnattali (Quarteto n°1: *Movido*; II [Andando]; *Vivo*; *Allegro*), Rodrigo Vitta (*Sonata*; *Paisagem Brasileira n°4 – "Urbana"*), Paulo Tiné (*Noite Escura*. Presença.), Doglas Lora (*Maracasalsa*; *Toccata*; *Fuga*), Tom Jobim (*Crônica da Casa Assassinada*; *Trem para Cordisburgo*; *Chora Coração*; *Jardim Abandonado*; *Milagre e Palhaços*). Gravadora Paulus.

DAVID GANC E QUARTETO GUERRA-PEIXE INTERPRETAM TOM JOBIM

David Ganc, flautas, sax, arranjos e direção musical. Quarteto Guerra-Peixe: Ricardo Amado, 1° violino; Rogério Rosa, 2° violino; Jairo Diniz, viola; Ricardo Santoro, violoncelo. Obras de Tom Jobim (*Garoto*, *Sue Ann*, *Água de Beber*, *Estrada do Sol*, *Meu Amigo Radamés*, *Mojave*, *Modinha*, *Só Danço Samba*, *Rancho das Nuvens*, *Você & Eu*) Gravadora Kuarup.

RIOS – MÚSICA INSPIRADA NAS PINTURAS DE GONÇALO IVO

Roberto Velasco e Alberto Mejia, violões. Ritornelo Records.

Abstracts



THE TECHNICAL PIANISTIC ASPECTS OF PROLE DO BEBÊ Nº2

BY H. VILLA-LOBOS

Miriam Bastos

The present study pretends broach Villa-Lobo's piano work *Prole do Bebê nº2* focusing on the pianistic language of the composer, while also discussing and suggesting possibilities of performance. The work is placed in the scene of the first quarter of the twentieth-century and in the composer's prolific output of the 1920's. For a thorough understading of the work, it is analysed through its melodic features, rhythms, harmony, texture, structural forms, and the exploration of pianistic resources. In the course of this analysis several features of *Prole do Bebê nº2* are compared with works of Villa-Lobos' contemporary composers such as Stravinsky, Bartók and Prokofieff.



MUSICAL LANGUAGE AND CREATION

Régis Duprat

This article focuses on this subject, which also broaches the correspondence of the arts, in the light of reflections on inter- and intratextuality and the production of meaning in view of the theories of signification, and the issues regarding the lengthy duration in the trajectory of western music, the issue of the passions and "ethos", the potential for analysis in view of the challenges of contemporary music and the ontological vocation of the poetic music, modernism and post-modernity, appreciating the hermeneutic paradigm that compares the world as interpretation to the apophantic interpretation of the discourse.

Acesse o site da ABM

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

www.abmusica.org.br

Colaboram Nesta Edição

MIRIAM BASTOS é mestre em Música Brasileira pela UNIRIO, graduada em Piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Diretora artística da série de concertos "Projeto Segunda Musical", no Teatro da Assembléia Legislativa de Minas Gerais. Desde 1996 é Professora da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, onde vem formando alunos que se destacam nos principais concursos do país. Como pedagoga lecionou na Universidade Federal de Ouro Preto. Em sua atividade como intérprete, participou da IX Semana Internacional de Piano, em Óbidos, Portugal, do Festival de Música de Pescara, na Itália, no IV Festival Internacional de Coros realizado em Santiago de Cuba, e do 29º Congresso Internacional da IDRS (International Double Reed Society), em Buenos Aires, Argentina.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e historiador. Violista e quartetista, integrou vários conjuntos de câmara e sinfônicos, estudou harmonia, contraponto, composição e análise com G. O. Toni e

Cláudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo (USP), cursou o Instituto de Musicologia e o Conservatório de Paris, na França. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou por vários anos. É professor titular de Estética e História da Música Brasileira da USP/ECA. Dentre outras pesquisas, localizou e catalogou as obras de André da Silva Gomes (1752-1844), mestre-de-capela da Sé de São Paulo no período colonial, editando e gravando grande número delas. É coordenador do projeto de organização, catalogação e divulgação do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), que publicou nove fascículos, catálogos, livros de partituras e registros fonográficos divulgando o referido projeto. Publicou mais de cem trabalhos, dentre os quais 15 livros, e cerca de duzentas transcrições musicológicas de partituras do Brasil colonial e imperial. Produziu 18 discos, inclusive sobre a Música Popular Brasileira do século XIX. É membro da Academia Brasileira de Música, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia.

