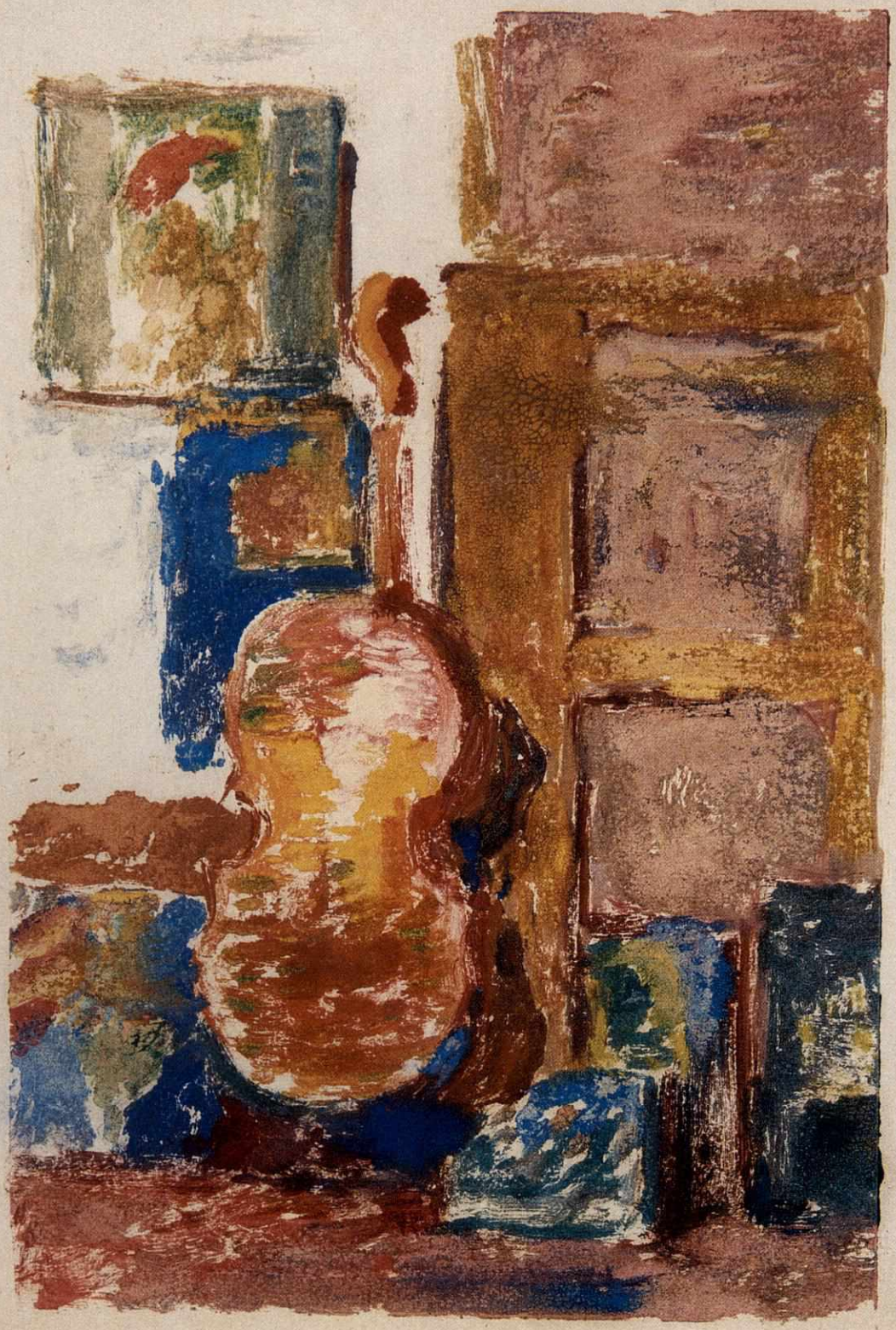
ISSN 1516-2427
número 21 / setembro de 2005 / R$ 7,00

Brasiliana

Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música



A Música de Câmera de Almeida Prado

Os 90 anos de Koellreutter

Caricatura I (homenagem a Camargo Guarnieri)

Registros dos 60 anos da ABM

Resenhas e lançamentos de discos

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 (2 º tesoureiro). ***Comissão de contas:*** **Titulares:** Vicente Salles, João Guilherme Ripper, Roberto Tibiriçá. **Suplentes:** Ilza Nogueira e Lais de Souza Brazil.

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	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecilia Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luis Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mussurunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otavio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça
18.	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sonia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguéz	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Jaime Diniz – José Penalva – Ilza Nogueira
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Batista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	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	Turíbio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros honorários: Gilberto Mendes e Hans-Joachin 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***: *VIOLONCELO*, DE CARLOS OSWALD. ***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.*

A festa dos sessenta anos da Academia Brasileira de Música (ABM), nos últimos dias 14 e 15 de julho, é lembrada neste número em reportagem fotográfica. Foi, também, um momento de encontro e congraçamento de grande número de Acadêmicos, muitos residentes em outros estados, e que manifestaram seu prazer nessa convivência e seu desejo de que outras oportunidades de contato pessoal possam surgir e se repetir com maior freqüência, mesmo que acompanhem de perto – embora a distância – todas as atividades e iniciativas da Academia.

Além do concerto comemorativo na Sala Cecília Meireles, dia 14 – data exata do aniversário da fundação – com a valiosa participação da Orquestra Petrobras Sinfônica, e da inauguração, no dia seguinte, dos novos espaços da sede própria, com recital de alguns Acadêmicos no pequeno auditório, interpretando obras de compositores brasileiros, a programação festiva incluiu o lançamento de CDs, livros e catálogos da produção editorial da ABM.

Outra efeméride importante é registrada neste número: os noventa anos do compositor Hans Joachim Koellreutter, membro honorário da ABM, mestre de várias gerações de músicos brasileiros, entre compositores clássicos e populares, arranjadores, instrumentistas e regentes que nele buscaram não apenas conhecimentos, mas também as luzes das suas idéias renovadoras nos campos da criação e da formação musical. Instigante semeador de idéias e de escolas, cujos frutos são multiplicados e colhidos ao longo de várias décadas Brasil afora, o mestre, vitimado pelo Mal de Alzheimer, provavelmente não terá lembranças de seu próprio passado, mas é com certeza parte definitiva da memória musical brasileira e da história pessoal de centenas de discípulos e beneficiários de seu trabalho fecundo de pensador e educador.

Assinale-se, neste número, também, o agradecimento, mais uma vez, ao Museu Nacional de Belas Artes pela reprodução, na capa, da tela *Violoncelo* de Carlos Oswald, pertencente ao seu acervo.

Edino Krieger
Presidente da Academia Brasileira de Música

NOTA DO EDITOR: EM 13 DE SETEMBRO, QUANDO ESTA REVISTA IA PARA A GRÁFICA, RECEBEMOS A NOTÍCIA DO FALECIMENTO DE HANS-JOACHIM KOELLREUTTER (FREIBURG, ALEMANHA 02.09.1915 – SÃO PAULO, BRASIL 13.09.2005).

SUMÁRIO

CARICATURA Nº I (HOMENAGEM A CAMARGO GUARNIERI)
Por Sérgio de Vasconcelos-Corrêa 2

CADÊNCIA SUSPENSA – LEGADO DE H.J. KOELLREUTTER, 90, AINDA DESAFIA
Por Regina Porto 8

A MÚSICA DE CÂMERA DE ALMEIDA PRADO
Por Ingrid Barancoski 12

MEMBROS CORRESPONDENTES DA ACADEMIA GERARD BÉHAGUE E AURÉLIO DE LA VEGA 19

OS 60 ANOS DA ABM – REGISTROS FOTOGRÁFICOS . . . 22

O TRICENTENÁRIO DE 'O JUDEU'
Por Vasco Mariz 24

ANTUNES FUNDE MÚSICA ELETROACÚSTICA E GÊNEROS TRADICIONAIS BRASILEIROS 26

BRASILIANAS 28

RESENHAS 30

LANÇAMENTOS 34

ABSTRACTS 35

COLABORAM NESTA EDIÇÃO 36

Caricatura Nº I (homenagem a Camargo Guarnieri)

SÉRGIO DE VASCONCELOS-CORRÊA

Neste artigo, o autor explica a gênese de sua obra *Caricatura Nº 1*. Escrita sob encomenda para homenagear Camargo Guarnieri, ela se propõe também a conciliar música e desenho, artes praticadas pelo autor do artigo. *Caricatura Nº 1* representa traços da personalidade de Guarnieri, a partir de inspiração vinda da "Dança Negra", peça do homenageado.

Ao escolher como título da composição a palavra *Caricatura*, levei em consideração o conceito que tenho da mesma e não aquele usualmente apresentado nos dicionários. Nestes, é dada ênfase ao aspecto grotesco do desenho, feito – segundo a ótica dos dicionaristas – com o intuito de ridicularizar o retratado, pondo em evidência – de maneira cômica – traços particulares, hábitos, modos, ou qualquer outro sinal que o possa caracterizar.

Não.

Para mim, a caricatura é uma arte muito mais completa e complexa do que se supõe. É a forma de expressão – por excelência – de retratar, de maneira bem humorada, por meio do traço rápido e sintético, os aspectos mais marcantes da personalidade do indivíduo focalizado. Enquanto o retrato (foto ou pintura) estampa a imagem física do modelo, sem permitir uma aproximação maior com a sua individualidade, a caricatura nos proporciona o conhecimento metafísico deste, por meio da caracterização espirituosa e, em alguns casos, até mesmo filosófica da sua personalidade.

Ao compor esta *Caricatura N.º 1* tive em mente:

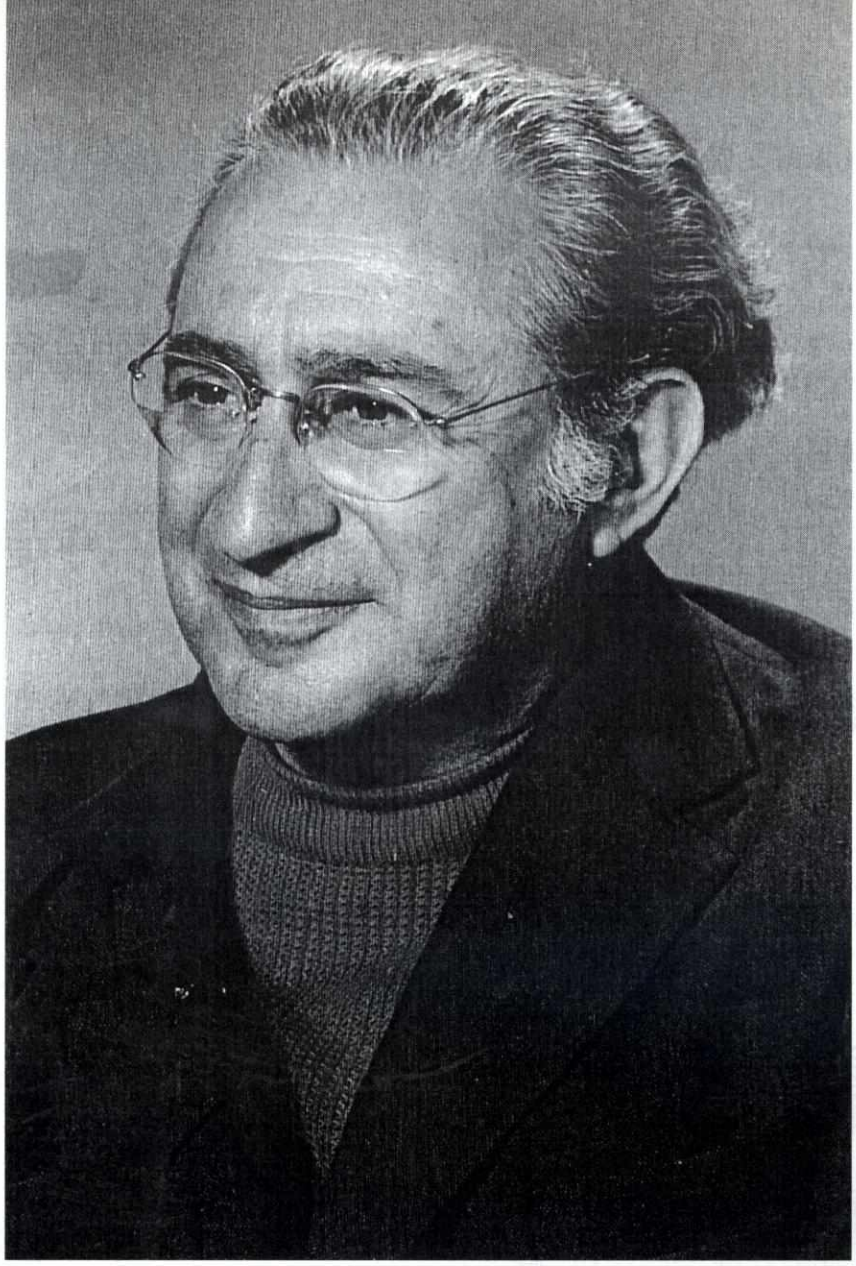
a) Atender a um pedido do pianista e amigo José Eduardo Martins, que havia idealizado a publicação de um Caderno em homenagem a Camargo Guarnieri, com obras escritas por seus alunos e ex-alunos.

b) Prestar a minha homenagem particular ao mestre que me orientou e é o responsável pela minha formação como compositor.

c) Tentar conciliar a música – arte à qual me dediquei em tempo integral – com o desenho, primeira forma de manifestação artística que pratiquei (particularmente a caricatura).

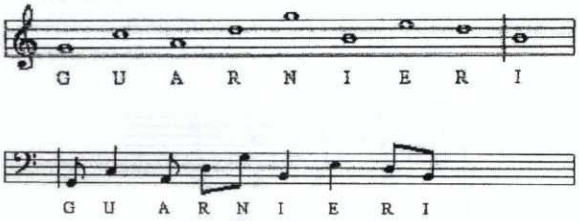
A OBRA – Ao receber a circular com a consulta sobre o meu interesse em colaborar com o projeto, e bater os olhos no tema proposto, de imediato saltou à minha mente o ritmo bamboleante da *Dança Negra* do mestre, juntamente com um turbilhão de idéias, que aos poucos foram tomando forma. Sempre vi no nome Camargo Guarnieri, os dois lados contrastantes da sua personalidade. De um o temperamento nada fácil, turrão mesmo, azedo, amargo, que já aprece no seu primeiro nome, bastando para tanto eliminar a primeira letra; do outro o seu lado bonachão, espirituoso, sempre pronto para uma tirada de humor, em que não faltavam a comicidade brejeira que atribuo ao lado guarnieriano.

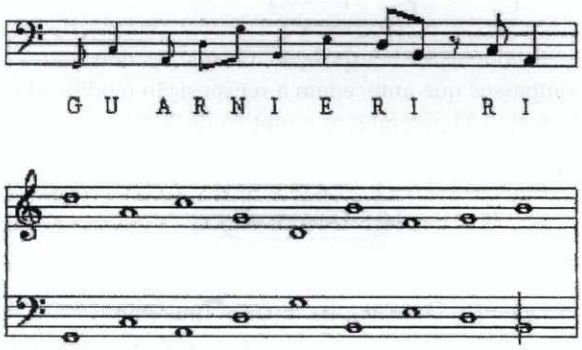
À simples leitura do tema proposto, uma série de sons utilizando as letras do nome Guarnieri, começaram a dançar na minha cabeça no ritmo da *Dança Negra*, talvez a obra mais conhecida do Mestre.



O compositor paulistano Camargo Guarnieri, responsável pela formação do autor deste artigo.

Divulgação





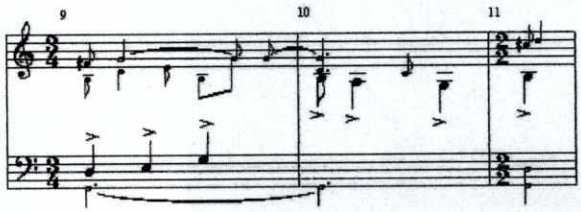
Sem me prender à cópia servil dos ritmos da *Dança*, procurei organizar os sons sugeridos, de modo a provocar a imediata lembrança dela.

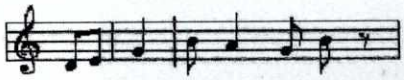
A imagem do Guarnieri bem-humorado, risonho, gozador, veio à minha mente ao repetir os dois últimos sons da série proposta – logo após uma pausa de colcheia, a um intervalo de "segunda maior abaixo", como a dizer, "Guarnieri Ri" , numa alusão ao sorriso matreiro que o Mestre costumava ostentar quando conseguia deixar alguém embaraçado.

Estabelecida a linha rítmico-melódica que serve de base para a composição da obra, criei sobre ela o "contracanto" que, a partir do terceiro compasso, passa a assumir a condição privilegiada de motivo condutor. Esse "contracanto" nada mais é do que a inversão da série original, iniciada com a "quinta" superior.

SEMPRE VI NO NOME CAMARGO GUARNIERI, OS DOIS LADOS CONTRASTANTES DA SUA PERSONALIDADE. DE UM O TEMPERAMENTO AMARGO, DO OUTRO O LADO BONACHÃO.

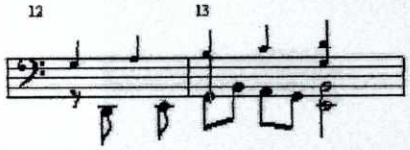
Para melhor caracterizar o homenageado, inseri em diversos pontos da composição, fragmentos melódicos da *Dança Negra* (compassos 5 e 6)

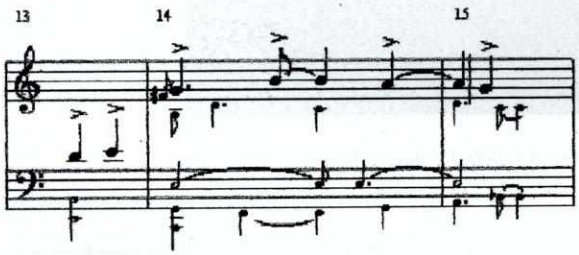




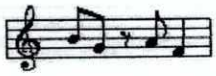
Esse motivo aparece novamente nos compassos 9, 10 e 11 em outras disposições rítmicas.

A seguir, sempre contraposto à série sugerida, esse mesmo elemento temático é utilizado, ora com os seus valores reduzidos, ora com os seus valores ampliados.





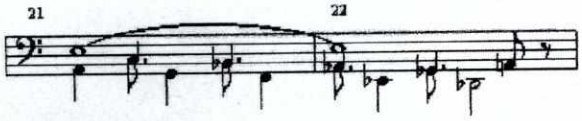
A conclusão da exposição, ou seja, os dois compassos que antecedem a reexposição modificada da parte (A), relembram o motivo do "riso"



agora em intervalos de "quarta" (inversão descendente dos dois sons iniciais da "série" proposta)

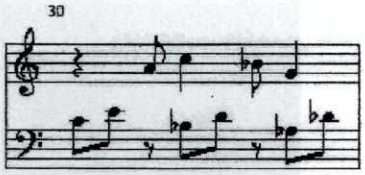
que caminham para o grave, numa alusão caricata ao "compasso 31" da *Dança Negra*, que também se inicia com esses sons, só que em sucessão ascendente.

Dança Negra

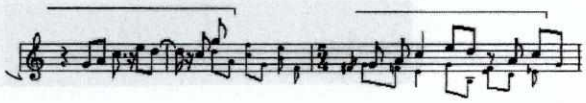


CARICATURA Nº 1

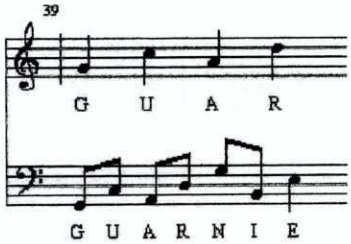
Na seqüência, esses mesmos elementos tirados da "série" proposta, são trabalhados livremente, sem perder contudo, as características próprias da sua origem.



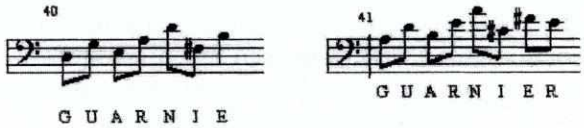
A lembrança da *Dança Negra* volta a aparecer nos compassos 35, 36 e 37.



Os compassos 39, 40 e 41 (transição para B) foram elaborados com a repetição sucessiva de sons da "série", inicialmente no registro original,



posteriormente transposta, respectivamente, para outros registros situados a intervalos de uma e de duas "quintas" acima.



O GUARNIERI RISONHO VEIO À MINHA MENTE AO REPETIR OS DOIS ÚLTIMOS SONS DA SÉRIE, COMO A DIZER, "GUARNIERI RI", ALUSÃO AO SORRISO MATREIRO QUE ELE OSTENTAVA AO EMBARAÇAR ALGUÉM.

A parte central (B), em andamento um pouco menos movimentado, sugere as características "terças rebatidas" ou "terças caipiras" das modas de viola de interior de São Paulo, que eram tão caras ao mestre e ao mesmo tempo apresentam material temático tirado da minha *Sonatina para Violão (3º Movimento – Cateretê)*, inseridas no contexto com o intuito de estabelecer a ligação musical entre o mestre e o discípulo.

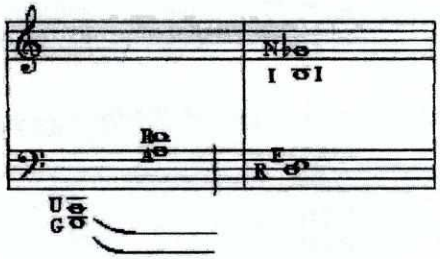
SONATINA para Violão (3º Movimento – Cateretê)

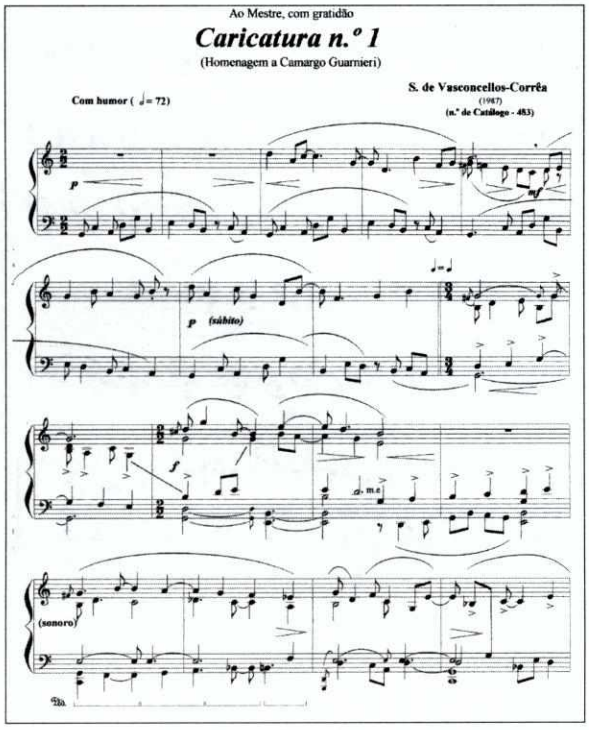
CARICATURA Nº 1
(Homenagem a CAMARGO GUARNIERI)

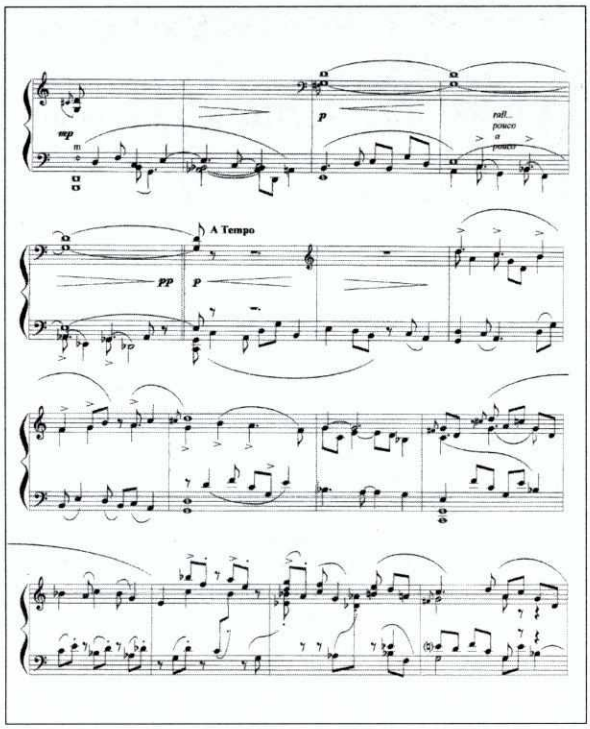
A recapitulação do (A) inicial é feita a partir do compasso 56, a princípio como uma *"saudosa"* recordação esmaecida pelo tempo, que aos poucos volta a ser lembrada com maior vigor até adquirir, depois, a força inicial (Tempo I).

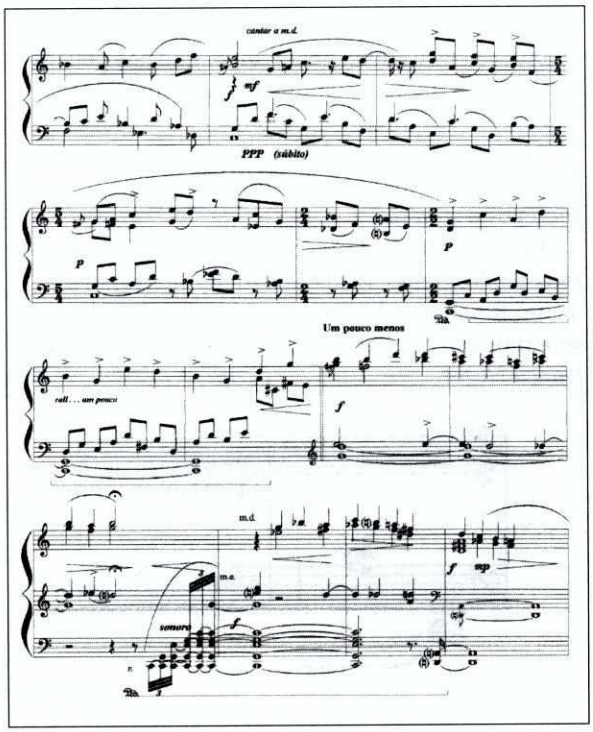
Os compassos conclusivos voltam a recordar a *Dança Negra* com os seus acordes oitavados, sobreposta a "série".

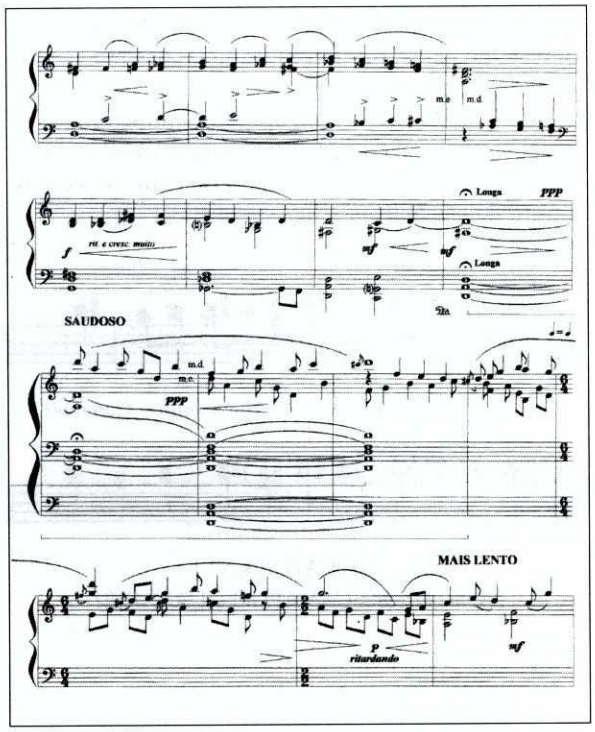
O acorde final, desmembrado em harpejo de sons duplos, lembra pela derradeira vez, tanto a "série" formada pelo nome do Mestre – agora em superposição harmônica – como a conclusão da sua *Dança Negra*.

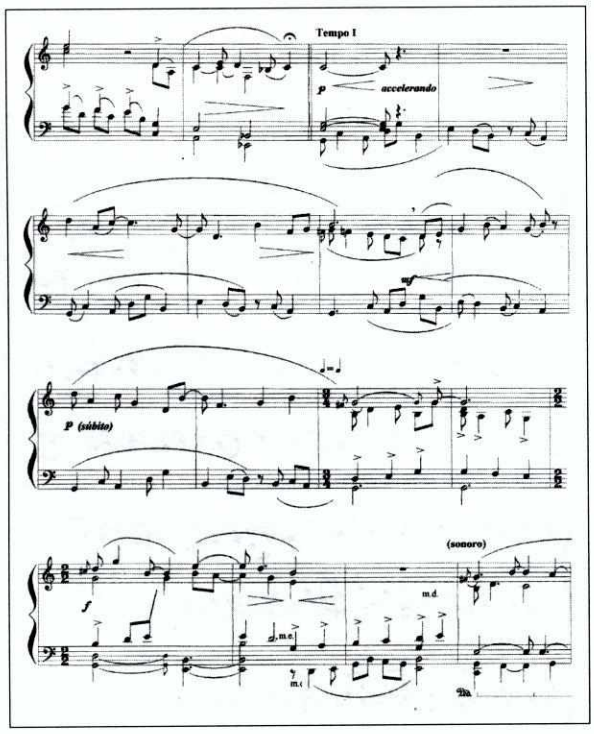


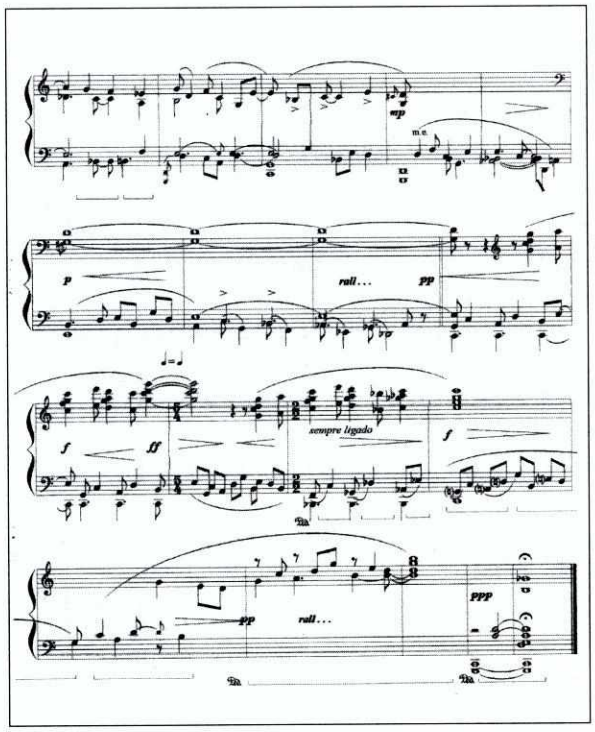





cantar a m.d.
PPP (súbito)
Um pouco menos
rall... um pouco
m.d.
m.e.
sonoro


m.e.
m.d.
Longa
PPP
(rit. e cresc. muito)
Longa
SAUDOSO
m.d.
m.e.
PPP
MAIS LENTO
ritardando


Tempo I
accelerando
P (súbito)
(sonoro)
m.d.
m.e.


m.e.
rall...
PP
sempre ligado
PPP
rall...

Cadência suspensa – Legado de H.J. Koellreutter, 90, ainda desafia

REGINA PORTO

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa da autora, com Bolsa Vitae de Artes e apoio da Fundação Cultural Promon, junto ao acervo do compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, que completa noventa anos em setembro. As fotos exclusivas de BRUNO SCHULTZE, que acompanham a publicação do artigo, fazem parte do mesmo projeto de pesquisa. Nas páginas 8 e 9, depoimentos de outros dois ex-alunos de Koellreutter lembram a importância do mestre.

"Cada intérprete reinventa, no compositor, a imagem do mundo que este representa." Estamos diante da turbulenta *escuta pensante* desse que é o mais influente dos professores de música que o Brasil já conheceu: Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915). A exemplo daquilo que sempre proferiu em aula – contraponto, composição, regência, estética, o que fosse –, seu legado se mantém como ideário vivo para todo músico predisposto à aventura (por etimologia: "aquilo que advém").

Artista avesso às biografias – "em última análise, uma interpretação" (ainda que se ressalve "seu sentido de verdade") –, HJK chega aos noventa anos neste setembro de 2005, já ausente do declínio do imenso complexo de volição intelectual que marcou sua vida. Não importa. Importa que transformou em leveza tudo aquilo que a música lhe deu. O homem que mudou a história da música de um país tem sua permanência garantida para além dos registros cronológicos: é vida que se prolonga nas muitas outras que ajudou a construir.

Neste momento, a trajetória de HJK merece leitura mais ampla que a mitificação fácil, por si esvaziada. Resistente, ele mesmo, a qualquer sistema redutor, Koellreutter jamais tomou para si o *status* depreciativo de "guru" ("Não exijo um programa."), conforme quiseram detratores. A despeito disso, porém, é compreensível que se dê um gradual esvanecimento de sua imagem, como se já fosse fotografia condenada pelo tempo, quando na verdade é rizoma ainda por se decodificar. (E é disso que dá conta uma primeira análise de seu acervo primário – manuscritos, iconografia, datiloscritos, biblioteca, discoteca, hemeroteca etc.).

Para alguém jamais preso aos fardos do passado, movido pelo ato contínuo de um "nascer-renascer constante", a idéia paralisante de uma imagem congelada ganha sentido nulo frente ao debate em movimento que ele, Koellreutter, representa. Por tempos ainda a nomenclatura desse nome difícil irá ocupar o espaço histórico com enorme força residual. Seus embates chegaram a sucessivas gerações de músicos em busca de razão nova num país pós-Villa-Lobos ("Música Viva" foi espécie de brado que deu nome ao movimento aqui liderado por ele nos anos 1950, com conseqüências diretas e indiretas até hoje).

HJK representa o grau zero na escala da vanguarda brasileira: o mediador sem o qual tardaria o parâmetro da modernidade. Seu pensamento atingiu em cheio o mundo ilustrado das universidades de

Hans Joachim Koellreutter, não por acaso, optou por se fazer educador mas "para influenciar o país ideologicamente".

FOTOS: BRUNO SCHULTZE / SEM

Norte a Sul, as artes visuais, a poesia concreta, a Tropicália, setores sofisticados da música popular. Com Koellreutter, compositores e maestros, intérpretes e educadores do Brasil foram levados a repensar a profissão de músico.

Não por acaso ele se fez educador aqui, e por opção, "para influenciar o país ideologicamente". Hans-Joachim Koellreutter tinha 22 anos e já a condição de músico profissional (flautista, compositor, maestro) quando emigrou da Alemanha nazista para um Brasil nacionalista, onde conheceu a prisão política e pregou a liberdade estética. Era 1937, e pouquíssimo tempo bastou para que ele instaurasse uma ruptura estrutural jamais prevista na escola brasileira de música. Sequer pelos modernistas da Semana de 22. Com ele, deu-se um duplo antropofágico: agora sem maneirismos, sem síncopes, sem estilizações folclóricas. E dividiram-se, num só díptico, cânones e dogmas.

Aos seus alunos (e muito rapidamente ele sabia detectar musicalidades latentes), devotou-se sem restrições, deles exigindo, em troca, total entrega à música. Foi assim com Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger, entre os muitos compositores; com Isaac Karabtchevsky e Julio Medaglia, os maestros; com Tom Jobim, Tom Zé... Professor dos mais notáveis que este país já teve, sua personalidade sempre foi capaz de afetar profundamente aqueles de seu convívio, de despertar "a música dentro do outro".

Em aula, ia e conduzia a audiência a uma vivência intensificada da escuta. Introduzia contrapontos de Bach, a micropolifonia de Ligeti, os contornos suaves da regência de Scherchen ou as duras arestas da obra de Hespos. Repetia uma audição várias vezes. "Não é a música que cresce: é você", dizia. Apurar a escuta seria uma forma elevada do saber musical, era esse o recado, menos para leigos e mais para os músicos, propriamente.

HJK jamais se disse um revolucionário, embora tenha operado radical evolução na cultura musical do Brasil pós-Villa-Lobos. Nos anos 1960, signatários e simpatizantes do Manifesto Música Nova – Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira à frente – teriam nas idéias de Koellreutter da década anterior um modelo vivo da chamada "arte de invenção". Ao assumir seu posto histórico na música de concerto brasileira, Koellreutter mudou os rumos culturais do País. A despeito dos conservadores, as dissonâncias do movimento liderado por ele ressoaram alto. Talvez não haja medidas para o alcance de sua influência.

Conhecido por muitos apenas como "militante da vanguarda", Koellreutter foi mais um inquiridor sistemático da música, implacável com os diletantes e combativo na academia. Multifacetado e interdisciplinar, ao introduzir no ensino musical brasileiro conceitos como dodecafonismo, serialismo e, mais tarde, aleatorismo e planimetria, HJK não pretendia, como quiseram seus oponentes, um processo de "transferência cultural", mas de

POR TEMPOS AINDA A NOMENCLATURA DESSE NOME DIFÍCIL IRÁ OCUPAR O ESPAÇO HISTÓRICO COM ENORME FORÇA RESIDUAL.

integração. A maneira como articulou arte e ciência lhe conferiu percepção para outra realidade tempo-espaço. Criou, assim, sua própria rede interativa de conhecimentos. Todo o amplo espectro do atonalismo no século XX não seria mais do que projeção sonora da mente que percebe o mundo agora na perspectiva "do impreciso e do paradoxal", postulada pela física moderna. (A expressão pode ser melhor apreendida no glossário estético que escreveu e reescreveu, em incansáveis trabalhos de revisão crítica, com verbetes decisivos para sua suma holística e para uma visão de mundo impregnada de conceitos extramusicais.).

Em seu ideário globalizante, anteviu afinidade entre a vanguarda ocidental contemporânea e as grandes culturas místicas originárias ("três mil anos de música moderna"). A experiência no Oriente (viveu na Índia e no Japão por mais de uma década) seria decisiva para sua defesa da superação dos opostos, de todo o dualismo, de qualquer dicotomia. Contraditoriamente, sua vida foi uma sucessão de polêmicas, confrontos – em uma palavra, dualidade. Fez amigos e inimigos, perpetuados involuntariamente e em mesma proporção. "O mais importante é o debate", repetiu numa polêmica de décadas, desde seu episódico confronto com o compositor nacionalista Camargo Guarnieri (sem que por isso deixasse de reconhecer em Villa-Lobos um artista de gênio). Com partidários ilustres de ambos os lados – Pagu defendeu Koellreutter de Guarnieri ardorosamente em jornal –, a briga foi amortecida com os anos em favor de uma questionável tolerância de parte a parte.

Aqui os nacionalistas poderão se erguer em favor da escola nacional, e igualmente faiscante, de Mário de Andrade, com quem, diga-se, HJK jamais travou polêmica de fato. Ao contrário, segundo ele próprio, ambos ensaiaram qualquer aproximação a um determinado momento. O mesmo Mário, na época intrigado pelo não-tonal, viria a se tornar na década de 1980 seu libretista póstumo na ópera *"O Café"*: com Koellreutter, a classe operária vai ao atonalismo.

"A história é uma constante transformação", dizia, acentuando o silêncio. HJK permanece sujeito a muitas interpretações. Pode-se questionar sua produção criativa. E se a música que compôs teve ou não, afinal, qualquer importância histórica. Koellreutter, porém, jamais se dedicou a escrever obras, mas a propor experimentos – a partitura planimétrica, a esfera transparente e multidirecional, o ruidismo. "Não considero o que faço composições concluídas, prontas. Eu faço ensaios. Tudo está em aberto." Destruiu boa parte das partituras, guardou apenas as que, no seu julgamento, "abriam um caminho importante".

Importante notar a distância entre a música que escreveu e aquela que, em geral, dele se executa. Poucos intérpretes alcançaram o discurso

"Aprendizado com ele era troca constante"

POR TIM RESCALA, COMPOSITOR

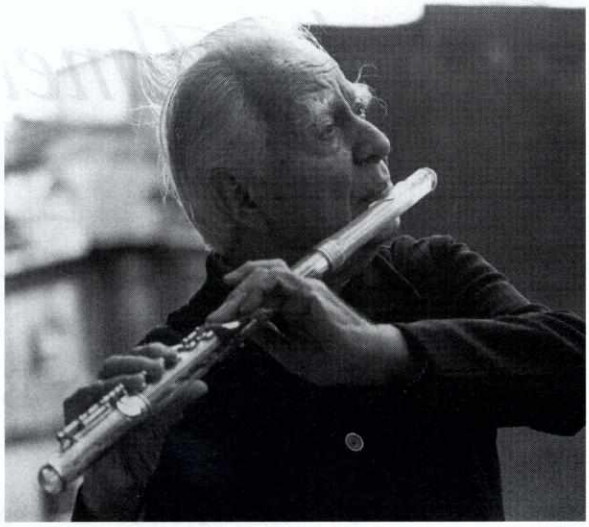
Meu primeiro contato com Koellreutter se deu numa palestra, na qual o mestre falava dos rumos da música contemporânea. Com a ansiedade, o radicalismo e o incorformismo de quem nem tinha feito 18 anos ainda, reagi radicalmente às colocações do palestrante, que também não abria mão de ser radical. Estranhei e muito aquela figura imperativa, mas no dia seguinte já estava na fila para estudar com ele. É mais fácil encontrar um músico que não tenha estudado com Koellreutter do que listar os tantos que receberam seus ensinamentos. Não só na música erudita, mas também na popular, Koellreutter colecionou discípulos, incluindo gente como Tom Jobim, Edino Krieger, Claudio Santoro, Ester Scliar, Moacyr Santos, Paulo Moura, Clara Sverner, K-Ximbinho, Gaya e por aí vai. A variedade de estilos e gêneros musicais praticados por seus alunos mostra bem como era a sua concepção de ensino. Koellreutter não ensinava o que o aluno deveria aprender, mas aprendia com o aluno o que ele deveria ensinar. Ele fazia com que o aprendizado fosse uma experiência de troca constante e não uma pura transmissão de conhecimento. Ao completar noventa anos em 2 de setembro, o mestre, atualmente fora de combate, nos deixa um legado precioso. Durante essas nove décadas esse cidadão do mundo batalhou pela música. Não só pela música clássica, mas pela música do mundo, das esferas, do implausível e, como ele gostava de dizer, "do impreciso e do paradoxal". O criador do movimento Música Viva, com suas novas idéias e novas posturas diante do fazer musical, prova que está vivo por meio de seu legado como compositor e mestre. Por isso, viva Koellreutter e viva a música, a Música Viva.

EM AULA, IA E CONDUZIA A AUDIÊNCIA A UMA VIVÊNCIA INTENSIFICADA DA ESCUTA. REPETIA UMA AUDIÇÃO VÁRIAS VEZES. "NÃO É A MÚSICA QUE CRESCE: É VOCÊ", DIZIA.

de uma partitura aleatória sua como ele mesmo, quando a música, então, salta em convencimento. Esse seu imenso poder de retórica tem base no conhecimento cumulativo. De onde ser também redutor o consenso que considera, nele, apenas a "decisiva importância no vetor modernizante da história", bordão já monocórdio, e desconsidera seu lastro.

Koellreutter pode não ter estabelecido títulos fundamentais, escolas, correntes, nada que deitasse os marcos musicais do Segundo pós-Guerra. Mas foi, por aqui, *tábula rasa* dos novos teoremas da experiência musical. Fez, da música, *praxis* intelectualizada. Nela encontraria, senão todas as respostas, muitas das perguntas. A ela atribuiria a primazia de um sistema único, por meio do qual vasto saber se espelha: culturas, religiões, ciência, filosofia, com a vantagem sobre esta última, a seu ver, da "comunicação mais imediata". À sua maneira, seguia Schopenhauer, para quem "a música, considerada quintessência e expressão da vontade do mundo, está no ponto mais alto de uma linguagem universal".

A arte o incumbiu de missão agregadora. E de alguns propósitos: conscientizar as idéias de seu tempo, observar o mundo nas micro e macroformas, traduzi-los em sons, fazer da composição uma pergunta e, de cada obra, uma resposta singular. Koellreutter investigou e auscultou essa música obsessivamente. Em resposta, a arte também o esculpiu. Mas num estranho ponto de equilíbrio



entre repouso e suspensão, a dissonância e o acorde final, o trítono e o silêncio. Uma imagem que desafia. "Eu sempre penso a música."

Seu temperamento sensível, tônico, dominante (emprestadas as figuras de linguagem musical), a sonora tensão permanente de sua personalidade sugerem uma dissonância infinita, o acorde sem o alívio da resolução, sem o repouso final, sem conclusão: permanente, porém. Em música se diz: "cadência suspensa". É isso.

Koellreutter nos resta como uma cadência suspensa. Uma intrigante, perturbadora cadência suspensa.

"Peregrinação pedagógica foi a melhor universidade"

POR TATO TABORDA, COMPOSITOR

Conheci Koellreutter em 1977, já de volta ao Brasil depois de uma longa ausência, quando ele dirigiu o Instituto Goethe no Japão, Índia e Coréia. O primeiro contato foi em um concerto do pianista Caio Pagano no Parque Lage (Rio de Janeiro), por meio do compositor pernambucano-paulistano Willy Corrêa de Oliveira, que, num tom de bronca afetuosa, me intimou a ter aulas com ele, urgentemente! A partir de então, foram seis anos de intensa peregrinação atrás de seu rastro nos ambientes pedagógicos por onde transitava, começando pela sua casa, cercado de seus bichos de pelúcia com nomes de líderes mundiais e de muito chocolate suíço; em seu gabinete do Instituto Goethe (para desespero das secretárias que não conseguiam tratar de nenhum assunto administrativo enquanto durasse a aula); nos Seminários de Música Pró-Arte, nos quais também cantava no coro regido por ele; na Escola de Música Villa-Lobos; em Belo Horizonte; São Paulo; Brasília; Fortaleza; Curitiba, onde assistimos à estréia de *E.T* em uma matinê barulhenta; em Teresópolis; Tatuí; Londrina e só não fui à Índia porque o orçamento apertou. A quilometragem acumulada nessas viagens faria inveja a muito caixeiro-viajante, se eles ainda existissem. Hoje, quase três décadas depois, vejo o quanto esse *road movie* pedagógico foi, junto com os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, a melhor universidade que eu poderia ter frequentado.

Almeida Prado: maioria de suas formações camerísticas inclui o piano, seu instrumento favorito.

Divulgação

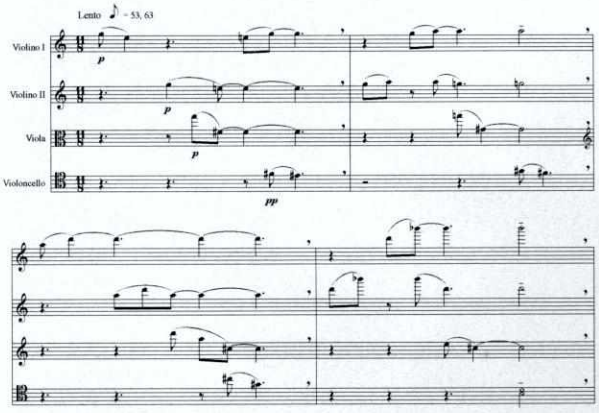
Entre as obras sem a participação do piano cito: *Livro Sonoro* para quarteto de cordas (1973), *Movimento Contínuo* para quarteto de cordas (1976), *Livro Mágico de Xangô* para violino e *cello* (1984), *Livro de Oxóssi* para quarteto de flautas (1985), *Réquiem sem Palavras* para quarteto de cordas (1989), *Metalosfera* para nove instrumentos de sopro, *Sonata Tropical* para dois violões (1996), *Maranduba* para oito percussionistas (1997), *Divertimento – Homenagem a Mozart* para quinteto de metais (2001).

Formações menos utilizadas são também presentes, como podemos observar em *Variações* para harpa, clarinete e quarteto de cordas (1967), *Sonata para Vibrafone e Piano* (1996) e *Cartas Celestes Nº11* para vibrafone, marimba e piano (2000). Podemos observar que, embora incluindo toda a gama de instrumentos, há uma predileção pelas cordas.

É difícil tecer características genéricas na linguagem deste vasto repertório, tratando-se de um compositor que se destaca pela profusão de idéias e por uma liberdade criativa ímpar, na qual a clareza da intenção sonora é preponderante frente à escolha de elementos dos mais variados processos composicionais contemporâneos. A produção de Almeida Prado freqüentemente transpassa os limites de classificações acadêmicas que se possam fazer de fases composicionais de sua trajetória ou de temáticas utilizadas. Um exemplo disto é o Trio *Paná-paná I* para flauta, oboé e piano (1977), no qual o compositor faz uso de elementos de minimalismo e sonoridades orientais, num caráter experimental bastante distinto das demais obras de sua autoria, mesmo desta época, surpreendendo conhecedores de sua música.

A classificação freqüentemente citada da sua tipologia de temas – natureza, místico-religiosos e poemas – também se torna incompleta frente a obras como *Carta de Pero Vaz de Caminha*, baseada em trechos deste documento histórico, e *Livro Sonoro* que, sem referência a um texto específico, alude a imagens sonoras de formas literárias. Por exemplo, no terceiro movimento intitulado *Soneto*, as frases musicais seguem a organização de um soneto clássico: segmentos de frase de um compasso se agrupam em dois grupos de quatro e dois grupos de três. Além disso, a organização métrica simula as rimas verbais: no primeiro bloco de quatro compassos, que seria referente à primeira

estrofe, o primeiro e o terceiro compassos apresentam mesma métrica, assim como o segundo e o quarto (Exemplo 1).



Exemplo 1. Livro Sonoro – Soneto, cc. 118-121.

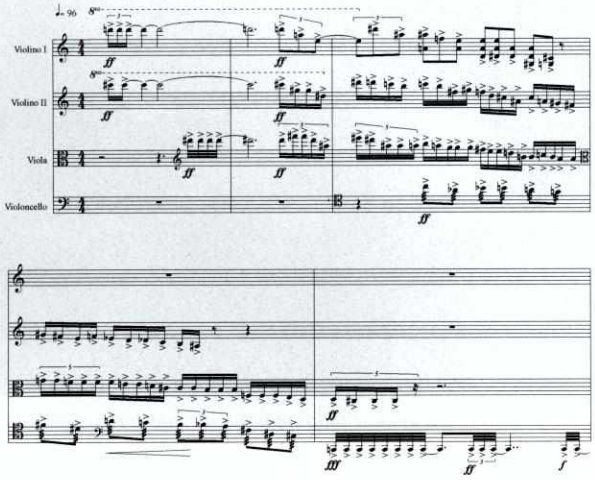
Para um compositor que raramente é associado a qualquer temática de conotação nacionalista, ou quando muito sendo este fato confirmado com obras suas de juventude influenciadas pela orientação de Camargo Guarnieri[1] (a exemplo de *Variações sobre tema do Rio Grande do Norte* para piano e orquestra (1963) e *Sonata para Piano Nº1* (1965)), várias obras de câmera bem mais recentes alargam esta idéia. Por exemplo, na *Sonata para Flauta e Piano* (1986), os temas do primeiro movimento são alusões a frevo, cabocolinhos e carnaval, enquanto no terceiro, a choro e samba-canção. Também em obra ainda mais recente, como a *Sonata Tropical* para dois violões (1996), as indicações deixam transparecer a inspiração declarada em gêneros populares da música brasileira: no terceiro movimento, *Modinha*, "Saudoso, enluarado"; no quarto movimento – *Batucada*, "como a bateria de uma Escola de Samba no Carnaval"; ou ainda, no primeiro movimento "como um clima do sertão", "caboclamente".

Os gêneros também surpreendem. Por exemplo, no ciclo de canções *Espiral* (1985) sobre dez poemas de José Aristodemo Pinotti, encontramos *blues* (II), uma canção francesa (III), tempo de *boogie* (IV), e tango (X), confirmando a faceta pós-modernista atribuída a Almeida Prado.

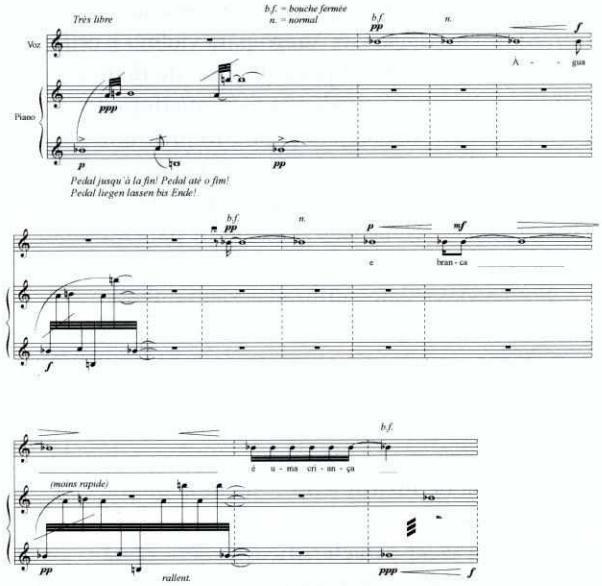
Muito já se tem discutido sobre a riqueza timbrística da linguagem deste comositor, sobretudo nas suas obras para piano. Nas obras camerísticas, esta extrema sensibilidade sonora transparece na combinação textural entre os instrumentos, numa exploração tímbrica constante. A textura abarca tanto o contraponto transparente, texturas rarefeitas, quanto resultantes sonoras de massas que soam como sinfônicas.

A combinação perfeitamente equilibrada entre os instrumentos pode ser resultante de vários procedimentos, tais como:

– completa integração sonora dos instrumentos como grupo, seja de instrumentos de mesma família (Exemplo 2), ou de emissões completamente distintas (Exemplo 3);



Exemplo 2. Livro sonoro – Pensamento, cc. 1-5



Exemplo 3. Manhã molhada – cc. 1-12

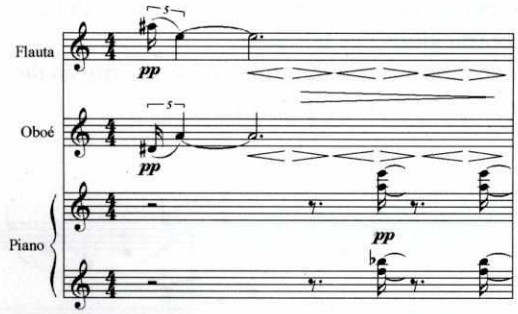
Reprodução

1 Almeida Prado foi aluno de Camargo Guarnieri entre 1957 e 1963.

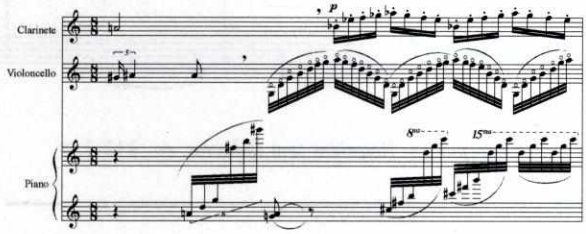
– um mesmo gesto musical compartilhado por instrumentos distintos (Exemplo 4):

Exemplo 4. Sonata para Flauta e Piano – 2º movimento, cc. 19-22

– momentos de refinada combinação sonora e textural – no exemplo 5, o piano acrescenta um brilho sutil no ápice da onda de dinâmica dos outros dois instrumentos, em acordes que enriquecem os harmônicos das notas sustentadas pela flauta e pelo oboé. No Exemplo 6, a diversidade rítmica e de tipos de toques e articulações dos três instrumentos exprime sonoramente o rico colorido da borboleta *Morpho Didius* (com tonalidades de verde, azul e roxo);



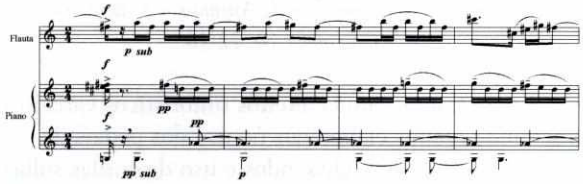
Exemplo 5. Paná-paná I, c. 188



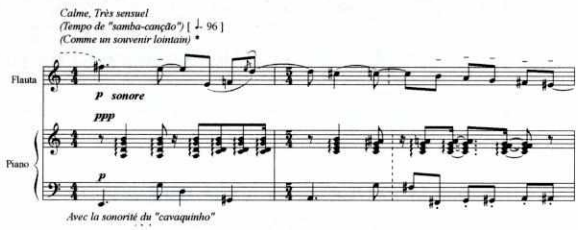
Exemplo 6. Pana-paná II – Morpho Didius, c. 12

É freqüente a alusão sonora:

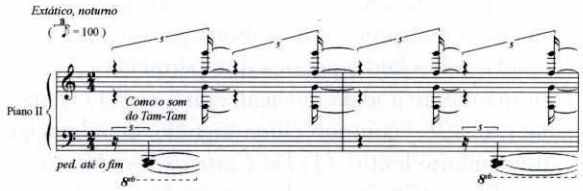
– a outros instrumentos principalmente na parte do piano, incluindo sopros (exemplo 7, com alusão sonora a uma banda de pífanos), cordas dedilhadas (exemplo 8, com alusão sonora a um conjunto regional de choro) e percussão (exemplos 9 e 10).



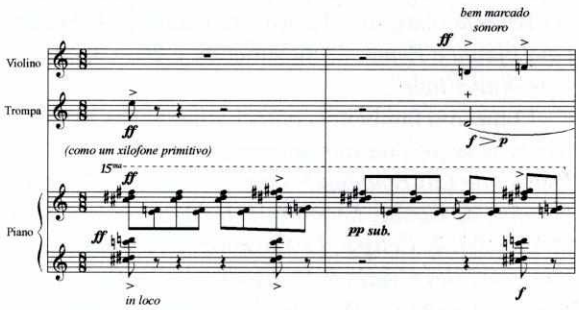
Exemplo 7. Sonata para Flauta e Piano, 1º Movimento, cc. 83-86



Exemplo 8. Sonata para Flauta e Piano, 3º Movimento, cc.34-35



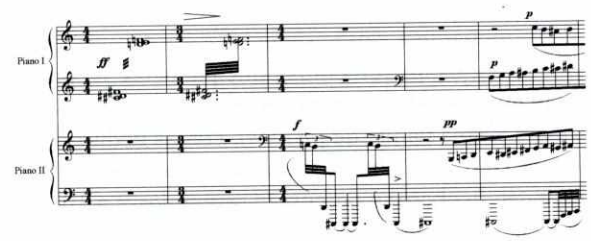
Exemplo 9. Livro de Ogum, Manifestação VI, cc.1-2



Exemplo 10. Carta de Pero Vaz de Caminha, Citação II, cc. 50-51

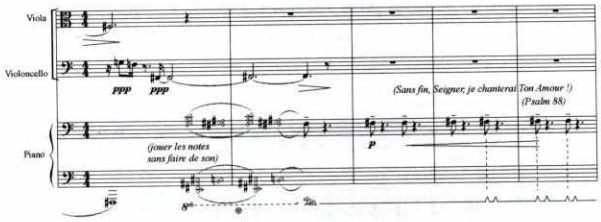
– e a sons e imagens da natureza, muito próprio de Almeida Prado – no exemplo 11, os efeitos sonoros imitam o guizo e o andar sorrateiro da cascavel.

Reprodução



Exemplo 11. VI Episódios de Animais – 5. Boiciniga (Cascavel), cc. 12-16

Encontramos, ainda, efeitos timbrísticos variados, incluindo efeitos elaborados no uso dos pedais do piano (exemplo 12), glissandos e uso de cordas soltas.



Exemplo 12. Portrait de Nadia Boulanger – Portique de la Nuit, cc. 293-297

As indicações singulares de andamento, como comumente encontrado nas obras pradeanas, inspiram o intérprete a uma abordagem sonora refinada, e revelam a poética que permeia continuamente a idéia musical, como em (1) *Paná-paná I*, c. 128: "com um clima sagrado, de adoração, extremamente lento"; (2) *Da Carta de Pero Vaz de Caminha*, c. 178: "tempo livre, tumultuoso, como a torrente de muitas águas" e c. 231: "Fantástico, como o mistério das matas"; (3) *Marta, Maria e Jesus, em Betânia* (canção): "Lento, com amor"; (4) *Sonata para Flauta e Piano*, 2º movimento, c.27 – "*Comme Une Nuit Étoilé*".

O mesmo também acontece quanto aos títulos dados às seções ou movimentos, como em (1) *Portrait de Lili Boulanger*, cujas seções se intitulam: *Portique de L'aube, Le Jardin & le Matin & la Source, Plein Soleil & Eclipse, Le Bassin & le Nénuphars, le Chemin & les Cyprès & les Étoiles, Le Jardin & le Soir & la Fontaine, Portique de la Nuit,*[2] ou em (2) *Paná-paná II*, na qual cada movimento é intitulado com o nome científico de uma borboleta, por exemplo: o segundo movimento é intitulado *Caligo Memnon*, borboleta cuja descrição no início da obra diz: "da família *brassolidoe*, asas com variedades múltiplas de desenhos e manchas, com coloração marrom-preto-amarelo, lembra, vista entre as folhagens, a cabeça de uma coruja".

Ainda podemos observar as belas epígrafes, utilizadas não somente no início das obras como também no começo de novas seções ou movimentos, como em *Trio Marítimo – Ilhas Afortunadas*:

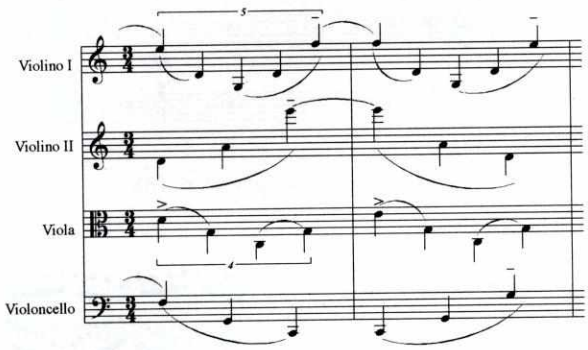
> *que voz no som das ondas*
> *que não é a voz do mar?*
> *(Fernando Pessoa)*

ou em *Paná-paná I*:

> *Com o forte fio da minha vontade rompi o sufocante casulo da ignorância. Agora sou uma borboleta da eternidade que desliza planando com graça através do mundo.*
>
> *Coberta com os diamantes das galáxias em turbilhão, vôo com júbilo em minhas asas da natureza.*
>
> .....
>
> *(Paramahansa Yogananda)*

A complexidade métrica característica da linguagem de Almeida Prado está certamente presente em sua produção camerística; exige experiência do grupo, além de domínio e precisão rítmicos apurados dos executantes, que podem encontrar situações tais como:

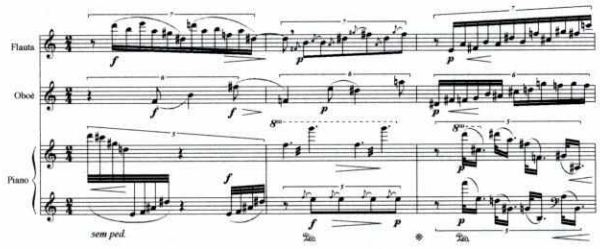
– poliritmia, muito utilizada na construção de blocos sonoros (Exemplos 13 e 14):



Exemplo 13. Réquiem sem Palavras, cc. 332-334

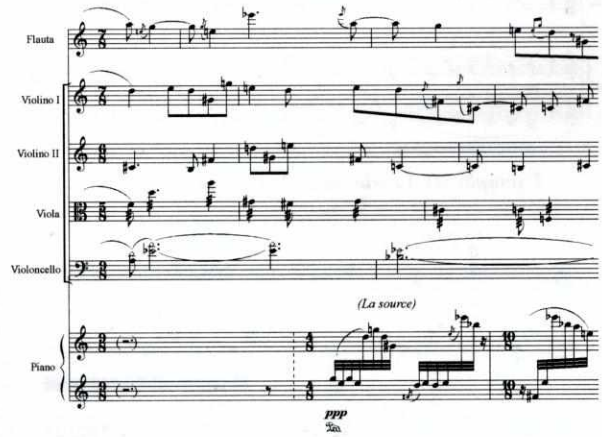
Reprodução

2 Pórtico da Aurora, O jardim & a manhã & a fonte, Sol a pino & eclipse, A estátua da fonte e o nenúfar, O caminho & os ciprestes & as estrelas, O jardim & a noite & a fonte, Pórtico da noite.



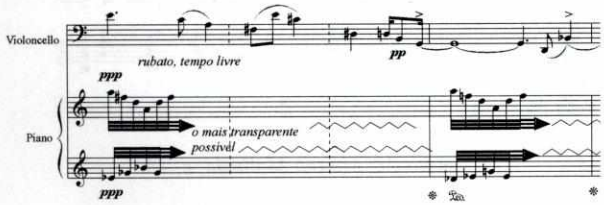
Exemplo 14. Paná-paná I, cc. 173-175

– completa polimetria entre as partes, com diferentes fórmulas de compasso ocorrendo simultaneamente (Exemplo 15);



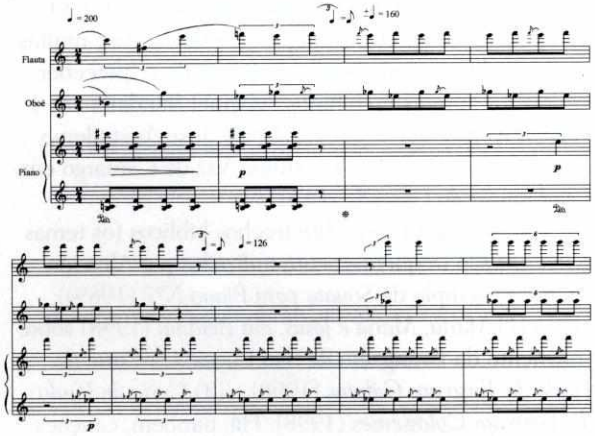
Exemplo 15. Portrait de Lili Boulanger – Le Matin, cc. 28-30

– ou ainda, independência métrica entre as partes (Exemplo 16).



Exemplo 16. Balada para Cello e Piano, c.4

Outras vezes, Almeida Prado é capaz de utilizar um procedimento dos mais elaborados, como a modulação métrica,[3] mas de forma genialmente transparente e completamente inserida no ambiente camerístico: em *Paná-paná I* (Exemplo 17), sucessiva e alternadamente o piano e os sopros criam novas pulsações por meio do reagrupamento de valores anteriores (tercinas sobrepostas a um compasso binário são reagrupadas a cada quatro, estabelecendo uma nova pulsação binária, que por sua vez recebe sobreposição de novas tercinas).



Exemplo 17. Paná-paná I, cc. 65-73

Este procedimento é utilizado não por sua complexidade técnica, mas por seu potencial expressivo. E qual não seria, senão a modulação métrica, a técnica ideal para expressar sonoramente o tema descrito na epígrafe da obra: a metamorfose de uma larva em borboleta? Aliás, é esta imagem que define a forma de *Paná-paná I*: o início é marcado por gestos rápidos em dinâmica extrema como gritos dramáticos, seguidos por um ostinato intenso e frenético; gradativamente esta textura se dissolve por meio de sucessivas modulações métricas, até atingir um estado contemplativo e uma transparência muito leve no final, como de um vôo livre de uma borboleta.

A estrutura das obras é também pensada cameristicamente, como na *Balada* para *Cello* e *Piano* (1985), em que duas cadências, uma para cada instrumento, contribuem para o equilíbrio estrutural e sonoro.

Muito me surpreendeu a quantidade de canções escritas por Almeida Prado, que já passam da centena, repertório raramente apreciado em nossas salas de concerto. O domínio da escrita vocal resulta da sua vasta produção de obras vocais e corais.[4] As suas canções nos remetem às coleções de *Prelúdios* e

3 Processo composicional em que por meio de modificações nas unidades de tempo ou partes de unidades, consegue-se gradativas e controladas mudanças de andamento; desenvolvido principalmente pelo compositor americano Elliott Carter a partir da década de 1940.

4 Cito *Pequenos Funerais Cantantes* (cantata) para solistas, coro e orquestra (1969), *Villegnon* ou *Les Isles Fortunées* para soprano, dois narradores, coro e orquestra (1971); *La Lettre de Jerusalém* para soprano, narrador e percussão (1973); *Thérèse or l'Amour de Dieu* (oratório) para solistas, dois narradores, coro e orquestra (1973); *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (cantata) (1978); *Missa de São Nicolau* para solistas, coro e orquestra (1986); *Sinfonia Apocalipse* para coro, solistas e orquestra (1987); *Yerushalain Nevé Shalom* (cantata) para coro, solistas e orquestra (1993); *Cantares do sem Nome e de Partidas "In Memorian Mirella Pinotti"* para soprano e cordas (1996).

Reprodução

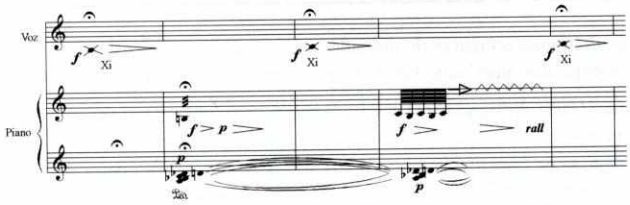
Poesilúdios para piano, com peças curtas, sublimes e poéticas. A maioria das canções de Almeida Prado é sobre as poesias de Cecília Meireles, na qual ambos se encontram no cultivo pelo sublime. Cito aqui *Canção do Amor Perfeito* (1998), *Fragilidade* (1998), *Modinha Nº4* (1998), *Instrumento* (1998), *Cantata Vesperal* (1998), *Leveza* (1998), *4 Motivos da Rosa* (1998). O compositor tem preferência por poemas curtos, muitas vezes em linguagem simples, como pode se perceber em outros autores escolhidos: Manuel Bandeira em *4 Poemas de Manuel Bandeira* (1998), José Aristodemo Pinotti em *Espiral* (1985), Milton Vaz de Camargo em *Lembranças do Coração* (1973).

Várias canções são sobre trechos bíblicos (os temas religiosos são freqüentemente utilizados por Almeida Prado, a exemplo da *Sonata para Piano Nº7* (1989)), como (1) *Marta, Maria e Jesus, em Betânia* (1998) sobre fragmento do Evangelho de São Lucas, (2) *Carta de Paulo de Tarso aos Gálatas* (1998) e (3) *Carta de Paulo de Tarso aos Colossenses* (1998). Há, também, canções com conotação nacionalista, como as canções do *Livro Brasileiro I*: *Pinião* sobre texto do folclore, *Louvação de Ogum*, e *Acalanto* – com texto do compositor baseado em sonoridades da língua tupi-guarani.

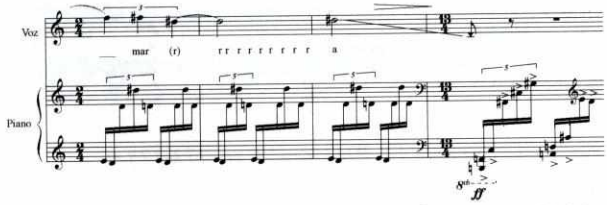
Grande parte das canções nos mostra uma tendência para peças sem fórmula de compasso (em que as barras de compasso eventualmente aparecem em linha tracejada) (Exemplo 3), permeadas de recitativos. De forma genérica, a métrica prosódica predomina, para um natural fluir do texto.

Como os demais instrumentos, a voz é também explorada em sonoridades inusitadas com maneiras incomuns na emissão do canto, como na primeira canção de *Lembranças do Coração* (Exemplo 20), no qual se lê como instrução para a voz: "*simple, naif, comme une petite fille de 5 ans*". O enriquecimento timbrístico também é cuidadosamente planejado, como na canção *Bem-Vinda* do ciclo *Três Canções*, na qual se lê: "A cantora, ou cantor, ficará o mais perto das cordas do piano, e procurará um ponto ideal, onde sua voz ressoará nas cordas, como o efeito de um eco." Encontramos, ainda, a utilização de ruídos produzidos pelo aparelho vocal (Exemplos 18 e 19).

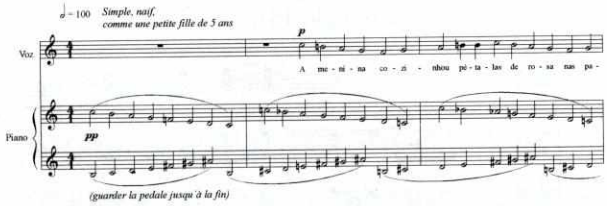
O piano se amalgama completamente à voz, em situações onde a costura contrapontística iguala piano e voz (Exemplo 20), na qual um enlaçamento tão próximo não nos permite afirmar quem imita quem (Exemplo 21), ou ainda em interessantes efeitos de eco (Exemplo 22).



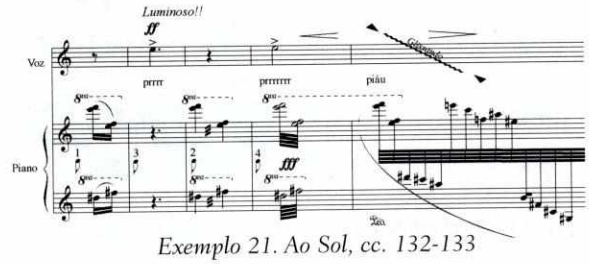
Exemplo 18. Livro Brasileiro II – A Noite, cc. 1-5



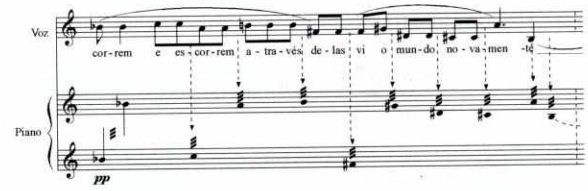
Exemplo 19. Três Canções – 3. O Luandê-Luá, cc. 31-34



Exemplo 20. Lembranças do Coração – 1, c. 1-3



Exemplo 21. Ao Sol, cc. 132-133



Exemplo 22. Manhã Molhada, c. 35

Em meio a esta numerosa produção, encontramos várias obras de câmera ainda inéditas como *Réquiem sem palavras*, e a maioria das canções. *Portrait de Lili Boulanger*, uma obra também bastante significativa, é ainda inédita no Brasil.

Seriam as obras camerísticas de Almeida Prado realmente de importância secundária, como afirma o compositor? Vistas no conjunto da sua imensa produção, podem não ganhar o primeiro destaque apenas pela proporção grandiosa do restante, mas certamente podemos afirmar que as obras de câmera de Almeida Prado enriquecem o cenário da música de câmera brasileira, sendo repertório merecedor de nossa cuidadosa atenção.

Reprodução

Gerard Béhague (1937-2005)

São muitas as lembranças dos encontros informais com Gerard Béhague. Os temas de nossas conversas: a música brasileira, em particular a música afro-brasileira, principalmente a música religiosa afro-brasileira; a música tradicional, a música popular e a música-arte latino-americana e brasileira; a preocupação com a pesquisa e o ensino da música no Brasil; o seu desejo de vir a morar na Bahia após sua aposentadoria. De tudo isto apenas uma certeza: ele está e estará na Bahia.

Gerard Béhague recebe título de membro correspondente da ABM do então presidente Ricardo Tacuchian (2001).

Divulgação

Gerard Béhague nasceu em Montpellier, França em 2 de novembro de 1937. Cresceu no Rio de Janeiro, então capital federal, onde estudou piano, teoria musical e composição na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e no Conservatório Brasileiro de Música. Iniciou seus estudos de pós-graduação na Universidade Sorbonne, em Paris, e concluiu na Universidade Tulane em Nova Orleans (EUA), onde, em 1966, obteve seu doutorado em Música sobre a orientação de Gilbert Chase.

Em um dos nossos últimos encontros, em casa de um amigo comum, seu contemporâneo do período da pós-graduação em Paris, presenciei o rememorar de atos e fatos do tempo em que a Casa do Brasil fervilhava de idéias revolucionárias sobre os mais diversos temas. Fiquei a saber da liderança inerente que o acompanhou por toda a vida e da admiração e confiança por parte dos amigos e colegas novos e antigos.

Costumávamos comentar sobre a facilidade com que Béhague conseguia se expressar nos vários idiomas que dominava quase sem sotaque estrangeiro, como se estes idiomas fossem todos maternos. Resultante certamente do francês falado na casa paterna, do português entre amigos e colegas no Rio de Janeiro, do inglês acadêmico e profissional, do espanhol em família.

Béhague foi o que costumamos chamar de "homem de família". E que família, em tamanho e qualidade, espalhada pelo mundo: Estados Unidos, França, Brasil, Equador, Inglaterra, Quênia. Entre os seus membros, a esposa Cecília, equatoriana de nascimento, as filhas Sabina e Dominique, americanas, assim como o genro Mark e o neto Silvan, os irmãos Maurice e Bernard no Brasil e a irmã Christiane na França.

Em nosso último encontro, em fevereiro de 2004, reunimo-nos em sua residência. Além de sua esposa Cecília, a presença de Alda Oliveira, Cristina e Adelaide Gerling. Como sempre acontecia quando nos reuníamos com o casal Béhague, um encontro memorável, acadêmica e socialmente, sem esquecer do cafezinho com que Gerard nos brindava ao final do jantar.

Gerard faleceu no dia 13 de junho de 2005, uma terça-feira, dia de Santo Antônio, aos 67 anos de idade.

Dele não ficará apenas a lembrança. O fruto de seu trabalho permanecerá como um marco do estudo das músicas de nosso mundo.

Logo após a conclusão de seu doutorado, ele foi contratado como instrutor na Universidade de Ilinois

em Urbana-Champaign (EUA) e em pouco tempo promovido ao cargo de professor associado. Nesta universidade ele ensinou história da música, música americana e latino-americana. É desta época o seu interesse pela etnomusicologia o que o levou a iniciar o programa dedicado à América Latina, até hoje uma referência ao estudo da música latino-americana. O sucesso de seu trabalho na Universidade de Ilinois atraiu a atenção de muitas universidades americanas e, em 1974, ele mudou-se para a Universidade do Texas, em Austin, como professor do departamento de Música (hoje Escola de Música). Béhague foi o principal responsável pela criação do programa de pós-graduação em etnomusicologia. Foi chefe do Departamento de Música de 1980 até 1989; em 1985, foi nomeado "Frank C. Erwin, Jr. Endowed Professor in Music" e em 1991 "Virginia L. Murchison Endowed Regents Professor of Fine Arts".

Entre as atividades acadêmicas de Béhague, destacam-se as relacionadas com a produção e divulgação do conhecimento etnomusicológico como autor e como conferencista. Já em 1969, ainda professor da Universidade de Ilinois, tornou-se editor associado do *Yearbook for Inter-American Musical Research*, função que ocupou até 1978 já docente da Universidade do Texas. De 1974 a 1978 foi editor de *Ethnomusicology* e, em 1980, fundou o *Latin American Music Review*, o qual, publicando artigos em inglês, espanhol e português, tornou-se o periódico mais importante a respeito das músicas da América Latina.

Béhague, de 1979 a 1981, foi presidente da Sociedade de Etnomusicologia e atuou constantemente como membro de conselhos diretores de várias associações profissionais e de conselhos consultivos de periódicos importantes de várias partes do mundo, inclusive desta nossa revista *Brasiliana*.

Autor de inúmeras publicações, tornou-se a principal fonte de informação a respeito da música da América Latina, tendo sido o responsável pelos principais verbetes sobre a música e os compositores latino-americanos nos principais dicionários e enciclopédias internacionais. Entre os seus livros podemos destacar o *Music in Latin America: An Introduction* (1979), livro-texto utilizado em cursos sobre a América Latina em todo os Estados Unidos e em várias outras partes do mundo, e *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (1994).

Béhague é conhecido e reconhecido pelos seus trabalhos sobre a América Latina, principalmente no que se refere à influência da África na música da América do Sul e do Caribe, mas sua grande paixão de estudioso parece ter sido a música do Brasil, sobre os pontos de vista histórico e étnico, principalmente a música do candomblé da Bahia.

A sua participação em congressos em todo mundo foi marcada por idéias inovadoras e bem fundamentadas. No Brasil, a sua presença em congressos desde a década de 1960 viu o nascer e o crescer das principais associações e dos principais programas de pós-graduação da área de Música.

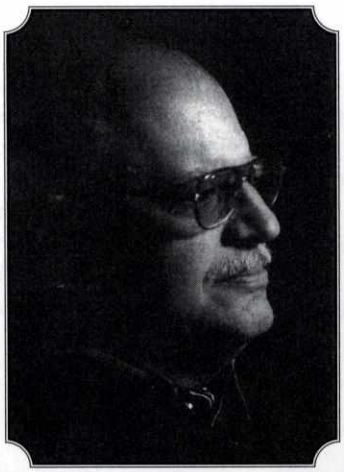
Não há dúvida da influência que tem exercido entre acadêmicos latino-americanos, principalmente brasileiros. Detentor de inúmeras honrarias, em 1977, foi agraciado pelo governo brasileiro com a Comenda da Ordem de Rio Branco em reconhecimento pelo seu trabalho sobre a música brasileira. Em 1994, pela mesma razão, foi eleito membro correspondente da nossa Academia Brasileira de Música. A imortalidade acadêmica reconhecida testemunhará a presença instigante do Dr. Gerard Béhague, amigo e mentor, entre nós.

JAMARY OLIVEIRA

Divulgação

Marcos Almir Madeira, na época presidente do PEN Clube do Brasil, onde funcionava a sede provisória da ABM; Acadêmicos Regis Duprat, Jocy de Oliveira, Gerard Béhague e Ricardo Tacuchian, então presidente da ABM, durante as comemorações dos cinqüenta anos da Academia (14/07/1995)

Aurélio de la Vega



Divulgação

Membro correspondente da Academia Brasileira de Música, Aurélio de la Vega (Havana, 1925), fez seus estudos musicais em sua terra natal, completando-os com o compositor vienense Ernst Toch, na cidade de Los Angeles (1947-48). De volta a Cuba, assumiu uma cátedra na Universidade de Oriente, em Santiago de Cuba, e teve intensa participação na vida musical daquele país. Em 1959 transferiu-se, definitivamente, para os Estados Unidos, por não concordar com o encaminhamento político de Cuba. Adotou cidadania americana em 1966. Após um curto período como professor visitante da University of Southern California, passou a lecionar na California State University at Northridge, onde se aposentou em 1992. Nesta universidade, assumiu várias posições e títulos, entre eles o de diretor do Electronic Music Studio e o de professor emérito.

Ensaísta e conferencista, Aurélio de la Vega viajou pelas Américas, fazendo conferências sobre música latino-americana, publicando trabalhos e apresentando sua música. As primeiras obras datam dos anos 1940, com peças para piano, com uma linguagem neo-impressionista e alguma influência dos ritmos cubanos. Nos anos 1950 (*Soliloquio, Leyenda del Ariel Criollo, Elegía* e *Cantata*), o compositor já apresenta uma inclinação para a atonalidade. O *Cuarteto en Cinco Movimentos "In Memoriam Alban Berg"* (1957) é a primeira obra cubana dodecafônica. Os anos 1960 e 70 se caracterizaram por uma fase de completa experimentação, com elementos aleatórios e uso de sons eletrônicos associados aos conjuntos acústicos: *Estructuras* (1962), *Exametron* (1966), *Labdanum* (1970), *Tangents* (1973) e *Paratangents* (1973). *The Magic Labyrinth* (1974) é um exemplo extremo deste período. Trata-se de uma bela partitura gráfica, colorida, de forma aberta, com duração e instrumentação não definidas e que foi recentemente recriada numa versão teatral, num concerto, dedicado a Aurélio de la Vega, na Biblioteca do Congresso em Washington, em março de 2005. A propósito, certa vez de la Vega afirmou que *"Mi segundo amor es la pintura"*. Naquele mesmo concerto foi estreada *Variación del Recuerdo – Versão II,* obra encomendada pela Biblioteca do Congresso.

A partir de 1977, com *Adiós,* de la Vega se reconcilia com a melodia, com a rítmica nativa, e com a harmonia colorística, abandonando o atonalismo e o experimentalismo radical. Simbolicamente, representa um adeus à aventura dodecafônica e um reencontro com suas origens, não com uma cubanidade exótica, mas sim universal. Surgem, então, obras como *Asonante* (1985), *Memorial de la Ausencia* (1985), *Testimonial* (1990) e *Variación del Recuerdo* (1999), entre outras.

São muitas as ligações de Aurélio de la Vega com o Brasil e que justicaram a sua eleição como membro correspondente da ABM. Suas inúmeras visitas ao Brasil o tornaram íntimo da nossa música. Em 1985, com uma bolsa Fulbright, ele foi professor visitante da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-Rio) onde ministrou aulas de composição. Em 1987, escreveu um importante texto de crítica *"A Quick Encounter with Brazil's Art Music through some Recordings: Review Essay"* na revista *Latin American Music Review.* Por encomenda de José Eduardo Martins, de la Vega excreveu *Homenagem (In Memoriam Heitor Villa-Lobos),* que foi estreada por aquele pianista, em São Paulo, dois anos mais tarde. Aliás, a mesma obra, que associa gestos latino-americanos (tango, maxixe, ritmos cubanos) com ingredientes jazzísticos, já foi gravada por Max Lifchitz, Martha Marchena e por Cristina Caparelli.

O compositor cubano-americano está comemorando oitenta anos de idade e vem recebendo várias homenagens. Além do já referido concerto em sua honra, na Biblioteca do Congresso, a pianista Martha Marchena acaba de gravar, em Nova York, a obra completa de Aurélio de la Vega para piano, em selo *Musicians Showcase Recordings.* A ABM se associa a todas as instituições musicais, aos intérpretes e ex-alunos do compositor e, acima de tudo, a seus amigos e a seu público, para homenagear o grande músico e humanista Aurélio de la Vega.

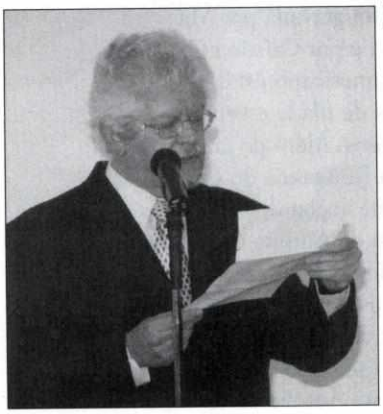
RICARDO TACUCHIAN

Academia comemora 60 anos com festa

Como ponto culminante da programação comemorativa dos sessenta anos de sua fundação, a Academia Brasileira de Música promoveu em julho, mês de seu aniversário, dois eventos de grande porte. Um concerto comemorativo na Sala Cecília Meireles e um coquetel de inauguração dos novos espaços de sua sede própria: pequeno Auditório, Biblioteca / Discoteca e Sala de Acervos. O concerto aconteceu no próprio dia 14, data exata dos sessenta anos, e o coquetel, no dia seguinte. Ambos os eventos contaram com a presença de grande número de Acadêmicos das várias regiões do País e de numeroso público. A agenda comemorativa inclui, ao longo do ano, diversos lançamentos de livros, catálogos e CDs, além da *Série Brasiliana* de concertos e a ampliação da *Bibliografia Musical Brasileira*. As fotos de Fausto Fleury ilustram alguns flagrantes dos dois eventos festivos.

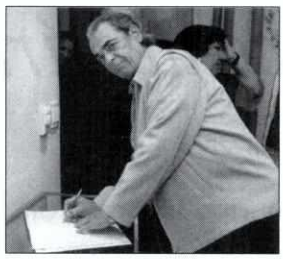
▼ *O Acadêmico Ernani Aguiar à frente da Orquestra Petrobras Sinfônica, no concerto comemorativo do dia 14 de julho de 2005, na Sala Cecília Meireles. Na ocasião, foram executadas obras de quatro fundadores da ABM: Villa-Lobos, Lorenzo Fernândez, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro.*

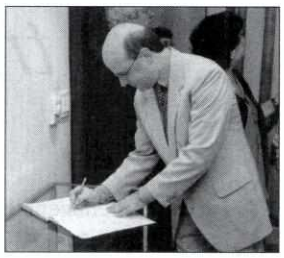
▼ *Flagrante parcial do público do concerto, destacando-se na primeira fila os acadêmicos Roberto Tibiriçá (quarto da esquerda), Mário Ficarelli, Ronaldo Miranda e João Guilherme Ripper, este último diretor da Sala Cecília Meireles.*



▶ *O acadêmico Ernani Aguiar, em nome da diretoria, presidiu a solenidade de inauguração dos novos espaços. No flagrante, procede a leitura de mensagem do Presidente Edino Krieger, impossibilitado de comparecer por motivo de saúde. Na mensagem, o presidente agradeceu a valiosa colaboração da Orquestra Petrobras Sinfônica no concerto da véspera e a colaboração de todos quantos contribuíram para a realização do projeto de aquisição e reforma da primeira sede própria da instituição, realizado com recursos exclusivos dos direitos autorais de seu patrono, Heitor Villa-Lobos, concluindo que esses espaços passariam a fazer da ABM uma verdadeira Casa da Música Brasileira. Ernani Aguiar leu, também, a mensagem do Vice-presidente Roberto Duarte, que na ocasião regia um concerto em Porto Alegre (RS), e concluiu com uma citação da Canção da Amizade, de Villa-Lobos e Manuel Bandeira: Amigo, seja bem-vindo, a casa é sua, não faça cerimônia...*

Os Acadêmicos Mário Ficarelli e Roberto Tibiriçá assinam o livro de presença na inauguração do Auditório, no dia 15. O evento contou com cerca de duzentas pessoas, entre acadêmicos e representantes do meio musical.





Aspecto do público presente à inauguração do Auditório, com diversos Acadêmicos sentados na primeira fila.

No palco, os Acadêmicos (a partir da esquerda): na primeira fila, Ernani Aguiar, Vicente Salles, Cecília Conde, Eudóxia de Barros, Laís de Souza Brasil, Jocy de Oliveira, Ilza Nogueira e Luiz Paulo Horta. Na segunda fila: Ronaldo Miranda, Raul do Valle, Lutero Rodrigues, Henrique Morelenbaum, Osvaldo Lacerda, Alceo Bocchino, Roberto Tibiriçá, Régis Duprat e Manoel Veiga. Atrás: Norton Morozovicz, Jamary Oliveira, Mário Ficarelli e Vasco Mariz.

O Acadêmico Ronaldo Miranda faz a apresentação dos Acadêmicos e do repertório a ser executado no recital de inauguração do Auditório.

Laís de Souza Brasil interpretou 3 Ponteios, *de Camargo Guarnieri.*

Eudóxia de Barros executou páginas de Camargo Guarnieri, Edino Krieger e Osvaldo Lacerda.

Turíbio Santos apresentando obras de Villa-Lobos.

Norton Morozowicz e Glacy Antunes interpretaram a Sonatina para Flauta e Piano *de Radamés Gnattali.*

Flagrante do coquetel que se seguiu ao recital, vendo-se à esquerda o acadêmico Ronaldo Miranda e, em primeiro plano, Valéria Peixoto, coordenadora do Banco de Partituras e assessora técnica da ABM, e Nenem Krieger, administradora da Sala Baden Powell e esposa do presidente da casa, a quem representou.

O tricentenário de 'O Judeu'

Várias homenagens estão sendo organizadas em comemoração ao 300º aniversário do nascimento de Antônio José da Silva, cognominado "O Judeu". O PEN Clube do Brasil realizou, em julho último, uma sessão especial para recordar a efeméride, que contou como oradores o jornalista e biógrafo Alberto Dines, o cineasta Tom Azulay e o poeta Geraldo Carneiro. Cada qual a sua maneira, analisou a obra e a personalidade do talentoso artista do setecentos.

Curiosamente, ele entrou para a história da música brasileira sem ser compositor ou mesmo intérprete de instrumento solista. Antônio José era teatrólogo, poeta e letrista de peças teatrais, mas não autor da música para elas, como já erroneamente se escreveu. Tinha um parceiro musical, hoje esquecido, o compositor português Antônio Teixeira. Essas peças teatrais tiveram por vezes o rótulo de "óperas", mas os textos poéticos e satíricos eram mais importantes do que a música. Lembro que, na época, em Lisboa, o termo "ópera" abrangia tanto comédias, quanto dramas e até mesmo verdadeiras óperas, com variada quantidade de música entremeada. O repertório teatral da época também adotava modelos napolitanos da ópera *buffa*, tão em voga na Lisboa setecentista.

Antônio José da Silva nascera no Rio de Janeiro em 1705, perto da Candelária, mas em seus textos teatrais foram identificados poucos brasileirismos. Levado jovem ainda para Portugal por seus pais, enveredou na carreira teatral como autor e cedo obteve estrondoso sucesso com suas "óperas", que na realidade são comédias ou dramas, cujos textos são entremeados de música. Ele adaptava trechos de óperas, minuetos, fandangos, contradanças, modinhas e até lundus. Suas comédias de costumes continham cenas faladas, declamadas ou recitadas, às quais se seguiam árias, duetos, coros e danças. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo comparou os trabalhos de Antônio José às chamadas *Beggar's Operas*, tão em voga na época na Inglaterra. Estávamos na fase das óperas cômicas em estilo napolitano e os dois Antônios fizeram uma feliz parceria, que lhes deu muita alegria e dinheiro, mas que terminaria em tragédia. Seu parceiro musical foi o português Antônio Teixeira, compositor de influência italiana, que deu às suas obras o toque *buffo* napolitano.

A crítica política dos costumes portugueses da época, embora apresentada com inteligência e *verve*, iria comprometer o poeta e letrista, e incorrer nas iras da temível Inquisição. Seus líderes religiosos detestavam o humor crítico de "O Judeu", sobretudo porque suas obras eram aclamadas nos teatros do chamado Bairro Alto de Lisboa. Alexandre de Gusmão, brasileiro ilustre e assessor direto do rei D.João V, bem como seu irmão Bartolomeu Gusmão, teriam sido amigos de Antônio José e talvez até colaborado em alguma de seus peças.

Em 1737, Antônio foi preso por denúncia de uma escrava, acusando-o de fazer o jejum judaico às terças e às sextas-feiras. Entretanto, consta que ele era um cético e não seguia estritamente as prescrições religiosas judaicas, o que nos leva a especular que a denúncia foi, quase certamente, uma desculpa porque a Inquisição não desejava trancafiá-lo e julgá-lo por razões políticas. A realidade era que ele debochava de tudo e de todos, a começar pela própria figura do rei D.João V e dos *grandes* portugueses da época. Antônio pode até ser considerado um preso especial, pois o próprio Inquisidor-Mor foi quem mandou aprisioná-lo nas vésperas da data religiosa do Yom Kippur, o dia do perdão israelita. Enquanto corria o processo, ele ficou na cadeia cerca de dois anos até a sua morte em 1739.

Antônio utilizou, também, com freqüência o teatro de marionetes, com bonecos, criando assim um repertório em português para o teatro popular luso-brasileiro, que divertia e agradava não só às elites lusitanas, mas sobretudo ao povo. A peça "O Anfitrião", uma crítica acerba ao próprio rei D. João V, levou o *establishment* clerical a vingar-se dele e eliminá-lo de cena, de uma vez por todas.

A prisão de Antônio José consternou o povo lisboeta que o amava e temia o pior. Seu processo sigiloso, publicado um século depois, o acusa somente de prática de judaísmo e não se refere em momento algum à sua obra teatral. Parece claro que a Inquisição não quis revelar o motivo político de sua prisão. Após sua condenação à morte, Antônio José abjurou o judaísmo, provavelmente para evitar a sua morte na fogueira. Sofreu então o garrote, morrendo na chamada "Lei de Cristo" em 1739. Seu corpo foi posteriormente queimado.

Em 1744, sete anos após sua morte, foram publicadas diversas peças de sua autoria, o que parece atestar sua continuada popularidade. Em meados do século XIX, Gonçalves de Magalhães escreveu uma obra sobre a personalidade de Antônio José, que faria a fama do grande ator João Caetano. Também o historiador Varnhagen reviveu seu processo e o comentou na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Sua popularidade em Portugal e no Brasil perdurou até meados do século XIX, como está comprovado amplamente em publicações especializadas. Suas peças eram encenadas amiúde no Rio de Janeiro e na Bahia.

Modernamente, no último quartel do século XX, o escritor e jornalista Alberto Dines publicou um livro notável – *Veículos de Fogo* – que contém estudo pormenorizado da vida do artista e dos acontecimentos de sua época. Em 1995, o cineasta Tom Azulay realizou um excelente filme sobre a vida de "O Judeu", que alcançou o primeiro prêmio do Festival de Brasília daquele ano. No momento, estou informado de que Paulo Roberto Pereira, um de nossos melhores historiadores, tem pronto um livro sobre o personagem, em comemoração ao tricentenário.

Recordo, ainda, os títulos das peças de Antônio José da Silva, a saber: *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733), *Esopaida* (1734), *Os Encantos de Medéia* (1735), *O Anfitrião* (1936), *As Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), *As Variedades de Proteu* (1738) e *O Precipício de Faetonte* (1738), além de uma peça escrita em castelhano *El Prodigio de Amarante* (1732), atribuída a ele por alguns estudiosos.

Aos interessados, informo que numerosas partituras e documentos alusivos ao autor estão preservados no museu da cidade goiana de Pirenópolis, perto de Brasília, onde podem ser consultados e estudados.

A Academia Brasileira de Música se associa aos festejos do tricentenário do brasileiro Antônio José da Silva, célebre em sua época em Portugal e no Brasil, cujas peças teatrais têm também lugar permanente na história da música no Brasil.

VASCO MARIZ

A próxima edição de Brasiliana circula em janeiro de 2006.

Antunes funde música eletroacústica e gêneros tradicionais brasileiros

Investigação. Esta é a palavra que paira sobre o projeto *Speculum Brasilis*, uma idéia criada pelo compositor e acadêmico Jorge Antunes, para especular as possibilidades de fusão do erudito com o popular. E foi partindo desta idéia que nasceu uma série musical que vai juntar a música de pesquisa criada pelo maestro ao que há de mais autenticamente de raiz na música brasileira.

Speculum Brasilis promove a fusão da música eletroacústica desenvolvida por Antunes com a viola caipira, o choro, a canção folclórica, o bumba-meu-boi e a embolada. Para isso, ocuparão o palco do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Brasília e no Rio de Janeiro, artistas de renome, dividindo espaço com o sintetizador e o computador do maestro. Jorge Antunes convidou para o programa o bandolinista Hamilton de Holanda e o violeiro Roberto Corrêa, músicos hoje consagrados que foram seus alunos na Universidade de Brasília (UnB). Além desses, o maestro escalou também membros do Madrigal de Brasília e o grupo do Boi do Seu Teodoro. Juntos, eles vão romper todas as fronteiras entre estilos e gêneros. A série se desenvolverá durante todas as terças-feiras do mês de outubro, em Brasília, e de novembro, no Rio de Janeiro, sempre em dois horários às 13h, com entrada franca, e às 18h30, com ingressos a R$ 15,00 e R$ 7,50 (meia-entrada para estudantes e idosos). A realização é do CCBB.

"Retaguarda e vanguarda se confundem"

"Os extremos se tocam!" Ouvi muitas vezes essa frase pronunciada por eternos conservadores e velhos reformistas. Estavam eles sempre a condenar e igualar ações políticas da extrema direita e da extrema esquerda.

Não sei se a frase é realmente aplicável à política, mas estou certo de que ela se ajusta perfeitamente às ciências e à criação artística. Cientistas muitas vezes dão voltas e mais voltas, durante muitos anos, em longas pesquisas de laboratório para, ao final, descobrirem coisas que o saber popular já consagrara há séculos. Algumas substâncias miraculosas descobertas em laboratório revelam-se, de repente, conhecidas há séculos de alguma tribo indígena.

Na música acontece fenômeno semelhante. A rítmica e a transformação tímbrica que, durante décadas, andei buscando em estúdios de música eletroacústica, de repente, descubro que estiveram sempre presentes no folclore ou na prática musical dos camaiurás, dos guineanos e outros aborígenes. Os extremos se tocam: a complexidade da vanguarda erudita chega, muitas vezes, a se identificar com a singeleza da retaguarda popular. Retaguarda? Eu disse retaguarda? No círculo que se fecha, retaguarda e vanguarda se confundem.

Esse é o universo que me inspirou no desenvolvimento do projeto a que chamei *Speculum Brasilis*: a fusão de saberes mágicos, dos dois extremos, precisava ser concretizada e colocada no palco. Em cena vai se espelhar a livre criação artística de dois pólos: a academia e o povo. Os dois mundos sonoro-musicais – o erudito experimental e o popular prático-espontâneo – se encontram, dialogam, se ajustam e se somam em uma busca estética salutar.

A busca é, também, acima de tudo, extremamente solidária, porque aqui estamos catalisando forças criativas discriminadas pelos *mass media*. Não é só o bumba-meu-boi que sofre com a exclusão cultural: a música eletroacústica sofre do mesmo mal. Não são apenas os brincantes que são discriminados nas políticas culturais oficiais. Também não encontram espaços dignos aqueles compositores eruditos que se embrenham na especulação artística. Se a viola caipira é coisa desprezível e estranha para

consumidores de arte enlatada, estranhíssimos também serão o teremim e o cromorne. Não há diferença alguma entre a estranheza com que os meios de comunicação de massa tratam a música erudita experimental e o menosprezo com que eruditos olham DJs, violas de cocho e funqueiros

O confronto, a soma e a fusão não se passarão apenas com a falsa dicotomia do erudito e do popular. Usando as terminologias de Saussure, eu diria que, neste caldeirão de linguagens, teremos fenômenos diacrônicos, sincrônicos, pancrônicos e idiosincrônicos. A fusão se volta ao tempo e ao espaço. Minha canção tonal dos anos 1960 coabitará com meus sons novos do século XXI. O chorinho e a seresta de minha vivência carioca se emoldurarão com minhas experimentações sonoras dos anos 1990. Meu sintetizador analógico de 1970 coadjuvará com o GRM-Tools de meu Mac G4.

Enfim, aí está resumida minha utopia musical. Ela resulta de uma convicção profundamente refletida: a de que a vida imita a arte. Mentes novas, abertas a novos rumos estéticos, podem ser formadas com a fusão de poderes criativos revolucionários.

JORGE ANTUNES

PROGRAMAÇÃO

Música Eletroacústica e Chorinho
Jorge Antunes, GeMUnB e Hamilton de Holanda
04/10 CCBB Brasília
01/11 CCBB Rio de Janeiro

Música Eletroacústica e Bumba-meu-boi
Jorge Antunes, GeMUnB e Boi do Teodoro
11/10 CCBB Brasília
08/11 CCBB Rio de Janeiro

Música Eletroacústica e Canção folclórica
Jorge Antunes, GeMUnB e Madrigal Seis
18/10 CCBB Brasília
15/11 CCBB Rio de Janeiro

Música Eletroacústica e Viola caipira
Jorge Antunes, GeMUnB e Roberto Corrêa
25/10 CCBB Brasília
22/11 CCBB Rio de Janeiro

Música Eletroacústica e Embolada
Jorge Antunes, GeMUnB e Chico de Assis & João Santana
29/1 CCBB Rio de Janeiro

Conheça os novos espaços da Academia Brasileira de Música: Auditório, Biblioteca / Discoteca e Sala de Acervos.

A sede fica na Rua da Lapa, 120 / 12º andar - Centro - Rio de Janeiro.

Brasilianas

"Bug-Jargal", ópera de Gama Malcher, apresentada no Pará

O Festival de Ópera do Theatro da Paz, em Belém (PA), apresentou no mês de agosto uma montagem cênica da ópera "Bug-Jargal", escrita por José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), patrono da cadeira N°24 da Academia Brasileira de Música. Na mesma ocasião, foi lançada a biografia do compositor, escrita pelo também acadêmico Vicente Salles, e a edição digital das partituras. "Bug-Jargal" estreou em 1890, no mesmo Theatro da Paz. Chegou a ser encenada no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano seguinte, mas depois não foi mais montada. Baseada na novela homônima do francês Victor Hugo, foi o primeiro de quatro trabalhos operísticos de Malcher. A montagem em forma de concerto no festival do Pará teve direção musical de Márcio Páscoa e reuniu os cantores Eduardo Itaborahy – este, no papel principal –, Luciana Bueno e José Gallisa, entre outros.

Atividades recentes dos Acadêmicos

Ricardo Tacuchian – Das quarenta apresentações de suas obras, durante o ano de 2004, dez foram realizadas no exterior, incluindo Portugal, Bélgica, México, Uruguai e Estados Unidos. No dia 17 de janeiro de 2004, regeu a Orquestra Artave, o Coro Polifônico da Lapa e solistas portugueses na cidade do Porto, em Portugal, em programa totalmente dedicado à sua obra (*Dia de Chuva, Núcleos para Pequena Orquestra, Sinfonieta para Fátima* e *Cantata de Natal*). Em 2004, ocorreram as seguintes primeiras audições mundiais: *Leblon à Tarde* (Antonio Eduardo, piano, em Gent, Bélgica), *Manjericão* (Anne Kaasa, piano, em Lisboa), *Quarteto Informal* (UNI-Rio Ensemble, para flauta, trombone, piano e baixo elétrico, Marcos Lucas, diretor, no Rio), *Aquarela* (Zélia Chueke, no Rio) e *Noz Moscada* (Larissa Coutrim, contrabaixo, no Rio). Com a Orquestra da Unirio, Tacuchian, entre outros concertos, apresentou um Festival Carlos Seixas, comemorando os trezentos anos de nascimento do compositor português.

Ernani Aguiar – Regeu o concerto de encerramento do último Cinves (Curso Intensivo de Verão Scala) no Cine-Theatro Central, em Juiz de Fora (MG), dia 23 de janeiro, com a Orquestra e o Coral do Curso, a primeira audição mundial da *III Sinfonia para Cordas,* de Sergio Di Sabbato, e a primeira audição contemporânea do *Te Deum para as Matinas de S. Pedro* CPM 92 (1809) do Padre José Maurício Nunes Garcia, esta na versão para coro e orquestra realizada pelo próprio compositor.

Jorge Antunes – Foi homenageado no último mês de agosto pelo Festival Futura, na cidade de Crest (França), onde foram apresentadas nove de suas obras: *Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos* (1961); *Auto-retrato sobre Paisaje Porteño* (1970); *Interlude n°1 pour Olga* (1993); *Hombres Tristes y sin Titulos Rodeados de Pajaros en Noche Amarilla, Violeta y Naranja* (1998); *Ballade Dure* (1995); *Vitraux MCMXCV* (1995); *Big Bang* (2001); *Cuicanon Cuicantorum* (2001) e *Anaphore Symphocéanique* (2004), esta última em estréia mundial. O compositor também é tema de documentário rodado por Carlos Del Pino. O filme *Maestro Jorge Antunes: Polêmica e Modernidade*, com 55 minutos de duração, já foi entregue à TV Educativa que vai programá-lo em televisões públicas nacionais. A narrativa vai desde os tempos em que Antunes era estudante no Rio de Janeiro até a atualidade. O documentário inclui cenas inéditas de concertos regidos por Antunes em Paris e Varsóvia. Foram usadas cenas da *Sinfonia das Diretas* e de ações estéticas e políticas desenvolvidas pelo compositor em Brasília. Entre os depoimentos, destacam-se os de Edino Krieger, Henrique Morelembaum, Ricardo Tacuchian, Gerson Valle e Vicente Salles.

Livro conta trajetória da OSB de 1940 a 2000

A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) acaba de completar 65 anos. A história das seis primeiras décadas é revisitada pelo ex-diretor administrativo do grupo, Sérgio Nepomuceno Alvim, no livro *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo: 1940 a 2000*, editado pela Funarte. A história do mais antigo grupo sinfônico do País, seus diversos regentes e séries de concertos estão na edição que conta detalhes de bastidores e o dia-a-dia da orquestra. Uma pesquisa de fôlego rendeu listas completas de atividades ao longo de sessenta anos, como a relação de todos os músicos que já fizeram parte da orquestra, bem como a totalidade de artistas convidados, discografia e repertório. Pode-se saber, por exemplo que a obra mais executada pela orquestra no período foi a protofonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes. Fotos relembram personagens importantes na história da OSB como os maestros José Siqueira, fundador da orquestra; Eleazar de Carvalho e Isaac Karabtchevsky. O autor desfila números e revela curiosidades como os quatro mil concertos feitos pela orquestra em seus sessenta anos e a impressionante marca de sete milhões de espectadores presentes aos concertos do Projeto Aquarius ao longo dos anos.

Projeto documenta vida e obra de Radamés Gnattali

Com patrocínio da Petrobras, foi lançado em junho o CD-ROM *Radamés Gnattali – Catálogo Digital*, organizado por seu sobrinho Roberto Gnattali. O catálogo reúne 270 títulos da produção clássica de Radamés, além de discografia, biografia, galeria de imagens, artigos jornalísticos e depoimentos de nomes como Tom Jobim, Mário de Andrade, Guerra-Peixe, entre outros. O título traz informações sobre a vida profissional e pessoal de Radamés de 1921 a 1988, em edição bilíngue. Foram necessários dois anos para completar a empreitada, acompanhada ativamente por Nelly Gnattali, viúva e detentora dos direitos da produção de Radamés. O CD-Rom tem tiragem de cinco mil unidades, distribuídas gratuitamente para escolas, universidades, bibliotecas, fonotecas, instituições de ensino de música, orquestras, teatros e fundações culturais, no Brasil e no exterior. O título não se encontra à venda.O CD-Rom é parte do chamado *Projeto Brasiliana*, que incluiu recuperação e digitalização de partituras originais (totalizando sete mil páginas) e o arquivamento de 84 peças editadas de música de concerto. O projeto se dá às vésperas do centenário do nascimento de Radamés, em janeiro de 2006.

Reinauguração do Museu Villa-Lobos

Após dez meses sem atividades, o Museu Villa-Lobos foi devolvido aos cariocas. O espaço passou por obras de restauração entre novembro de 2004 e julho de 2005. Os ornamentos da fachada e o telhado do prédio foram recuperados para melhor abrigar o acervo e as salas tiveram pintura reparada e ganharam novas vitrines, ampliando a área de exposição. A sala de piano ganhou um novo Petrof de cauda a ser utilizado em recitais. A reabertura ocorreu em 19 de agosto de 2005. Além da renovação arquitetônica, o museu investe na informatização de seu acervo. O acervo fotográfico e os recortes de notícia já foram incluídos e as partituras não-editadas estão em pleno processo de digitalização. O Museu Villa-Lobos preserva o acervo do compositor que lhe dá nome, além de abrigar concertos e realizar anualmente, há mais de quarenta anos, o Festival Villa-Lobos.

Curtas

O resultado final do Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri, organizado pela Orquestra Sinfônica da USP (Osusp), será divulgado em novembro. O vencedor ganha quatro mil reais, e terá sua obra executada pela na temporada 2006 da Osusp e incluída no Banco de Partituras de Música Brasileira da ABM. * O Instituto Cultural Grieg-Nepomuceno e a Embaixada da Noruega anunciam para outubro a realização do I Concurso de Piano Grieg-Nepomuceno, em Brasília. O primeiro colocado ganha dez mil reais em dinheiro e viagem de aperfeiçoamento à Noruega.

Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira. **CACCIATORE, Olga G.**
Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 536 p.

O conhecimento musical é organizado, de modo resumido, por meio de verbetes dispostos em ordem alfabética, desde o século XV. A partir daí, os dicionários e as enciclopédias sempre foram importantes ferramentas para os estudiosos da música. O *Terminorum musicae diffinitorium* de Johannes Tinctoris (Treviso, 1495) foi um dicionário de termos musicais. Somente 250 anos mais tarde, Johan Gottfried Walther publica o seu *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), no qual apresenta não só itens sobre termos musicais, mas também sobre dados biográficos de músicos. Logo em seguida, Johann Mattheson publica o seu *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburgo, 1740), exclusivamente com entradas biográficas, em cuja linhagem se inscreve o dicionário de Olga Cacciatore. Hoje em dia, ao lado dos dois maiores gigantes editoriais do gênero, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, existem dezenas de dicionários e enciclopédias de música, dedicados apenas a termos musicais, a biografias, a ambos ou a tópicos específicos (ópera, jazz, instrumentos musicais etc).

Em nosso país, a edição de dicionários musicais não é muito vasta. Desde o primeiro dicionário musical, editado no Brasil por Raphael Coelho Machado, em 1842, até a primeira edição da *Enciclopédia da Música Brasileira*, da Art Editora, em 1977 (segunda edição em 1998), com editoria de música erudita coordenada por Regis Duprat, outros poucos títulos foram publicados por Isaac Newton, Frei Pedro Sinzig, Vasco Mariz, Luiz Paulo Horta, Letícia Pagano, Roberto Fux ou Luis Cosme, para citar apenas os mais afins à música clássica. Após a edição da *Enciclopédia da Música Brasileira*, ainda outros dicionários sobre música de concerto foram lançados no mercado editorial brasileiro.

Por que, então, um novo dicionário de música? Várias razões justificam esta publicação de Olga Cacciatore. Em primeiro lugar, por se tratar de um dicionário biográfico de músicos eruditos brasileiros sobre quem existe pouca difusão de seu trabalho. Além disso, a produção musical brasileira é muito dinâmica e, a cada ano, novos fatos e novos compositores estão surgindo. A autora deste dicionário não é uma profissional da área de música, mas uma apaixonada pela vida musical brasileira, o que lhe dá uma perspectiva diferente da de um especialista. Por isso, também, não se trata de uma obra reflexiva, crítica ou valorativa, mas intencionalmente factual. Certamente terá um lugar relevante no movimento editorial brasileiro e junto aos estudantes e ao público musicalmente educado. Olga Cacciatore levantou e organizou informações de fontes primárias e secundárias, muitas vezes obtendo os dados dos próprios músicos referidos. Assim, escreveu um livro de referências biográficas de músicos brasileiros o que é sempre muito bem-vindo entre os interessados pelo assunto. Além das referências biográficas, ela nos fornece, complementarmente, algumas informações sobre instituições musicais como teatros, orquestras, escolas e academias de música. O texto não pretende ser exaustivo, mas é um consistente ponto de partida para futuras edições ou para outros estudiosos da matéria. Com uma linguagem objetiva e simples, a autora se dirige a todos aqueles que se emocionam com a música e valorizam a cultura brasileira.

Mas, de todas as justificativas para a publicação deste trabalho, existe uma que ultrapassa os importantes objetivos específicos de uma obra de referência. Olga Cacciatore nos mostra que nunca é tarde demais para se iniciar um novo projeto. Ela definiu sua trajetória editorial como um desafio e um instigante "desejo de conhecimento". Numa idade quando a maioria das pessoas está completamente desestimulada ou desativada, ela se entregou a um trabalho hercúleo, com entusiasmo quase juvenil. Haveria melhor lição a aprender com esta mestra?

Educadora, museóloga e dicionarista, Olga Cacciatore nos oferece em seu currículo mais que publicações e projetos devidamente implementados. Ela nos dá um exemplo de crença no trabalho, amor pela música e entusiasmo pela vida.

Ricardo Tacuchian

CAMARGO GUARNIERI.
CONCERTOS Nos 1,2 E 3 PARA PIANO E ORQUESTRA.
Max Barros, piano. Orquestra Filarmônica de Varsóvia. Thomas Conlins, regente. Selo Naxos – Canadá.

A discografia brasileira em geral – e a de Camargo Guarnieri em particular – acaba de receber uma importante contribuição com o lançamento internacional do CD em selo Naxos contendo a gravação dos três primeiros dos seis *Concertos para Piano e Orquestra* do mestre paulista.

Editado no Canadá, esse CD constitui também uma ampliação do já importante catálogo da gravadora no campo da música latino-americana, e que já inclui os *Choros Nos 8 e 9* de Villa-Lobos, os *Concertos Nos 1 e 2* para piano, de Ginastera, três *Poemas Sinfônicos* de Silvestre Revueltas e as *Danças Sinfônicas* e o *Concerto Grosso* de Julian Orbón.

As gravações dos *Concertos* de Camargo Guarnieri, já disponíveis também no Brasil, foram realizadas no Philharmonic Hall de Varsóvia em duas sessões, entre janeiro de 2003 e agosto de 2004. O texto informativo sobre o compositor e as obras é assinado por James Melo e a capa reproduz um retrato a óleo de Camargo Guarnieri, de 1953, de autoria de Flávio de Carvalho, pertencente ao acervo do Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado, de São Paulo.

O projeto da Naxos é gravar também os três *Concertos* restantes de Guarnieri, com os mesmos intérpretes, solista e orquestra. A excelente receptividade que a presente edição está encontrando em seu lançamento internacional, comprovada pelas vendas e as críticas, constitui sem dúvida um estímulo para que o projeto seja realizado integralmente.

Essa resposta positiva se justifica plenamente, a começar pela qualidade superior das próprias obras, três monumentos do repertório brasileiro e contemporâneo do gênero. De elaboração extremamente densa, não obstante a transparência das idéias e o lirismo envolvente dos movimentos lentos, aliam a um tratamento virtuosístico do solista um tecido orquestral igualmente complexo e elaborado, mas de resultado musical fascinante.

A par da qualidade musical das obras, o que as coloca no mesmo patamar dos grandes concertos do século XX, como os de Prokofiev e Bartók, há que registrar-se o excelente nível qualitativo das execuções, tanto do solista, à vontade na superação das grandes dificuldades técnicas e na transmissão de toda a beleza musical e do conteúdo expressivo de cada momento, quanto da excelente participação da orquestra, clara, expressiva e vigorosa, demonstrando total segurança do regente.

Essas qualidades do CD estão sendo, aliás, reconhecidas pela crítica fonográfica internacional. "Esperamos que esse CD assinale o início do ciclo completo dos seis concertos para piano de Guarnieri, obras maravilhosas na linha da tradição étnico/moderna/neoclássica de um, digamos, Bartók, embora o idioma musical relembre naturalmente Villa-Lobos", escreve David Hurwitz, que acrescenta: "a execução é excelente. Max Barros expõe a, por vezes, brilhante parte solista com entusiasmo e um sentido seguro de direcionamento musical, e transmite sempre o lirismo das pungentes melodias de Guarnieri. E Thomas Conlins oferece um seguro suporte e obtém um respeitável resultado da Orquestra Filarmônica de Varsóvia, que nunca soa desconfortável com o idioma musical certamente pouco familiar".

Também o crítico Guy Richards, da revista *Gramophone*, depois de longa apreciação das obras e do estilo pessoal de Guarnieri, em que identifica influências de Prokofiev, Bartók e Villa-Lobos e até um leve toque de Gershwin no *Saudosamente* do *Concerto Nº1* (composto aos 24 anos de idade, assinala), aplaude a importante iniciativa da gravadora Naxos e destaca a atuação do solista, "confortável e confiante"e da orquestra, "que responde com evidente satisfação em todas as obras, competentemente conduzidas por Thomas Conlins".

EDINO KRIEGER

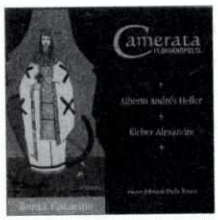
COLÓQUIO. OBRAS DE BRUNO KIEFER
Apoio: Fumproarte, Prefeitura de. Porto Alegre, URGS.

Mais um oportuno CD dedicado ao registro da significativa produção de Bruno Kiefer acaba de surgir em Porto Alegre (RS). É esse o terceiro de que temos conhecimento: o primeiro – *A Vida Continua* – lançado há cerca de cinco anos, estava em fase final de masterização quando, em visita a Nídia Kiefer em Porto Alegre, ela nos informou do lançamento próximo, faltando apenas um nome para o CD. Lamentando o desaparecimento precoce do compositor, comentei que, por meio de sua obra e de seu registro, sua vida iria continuar. "Aí está o título", disse ela: *A Vida Continua*.

Também o projeto de registro fonográfico de sua obra iria continuar, com o segundo CD – *Poemas da Terra* – contendo gravações da obra completa de Bruno Kiefer para flauta doce, e agora o terceiro – *Colóquio* – título da obra da primeira faixa, para violino e piano. Além dessa, o CD inclui diversas obras para violino solo, dois violinos, flauta e violão, canções e obras para coro. São páginas, todas, marcadas pelo estilo personalíssimo de Bruno Kiefer, com sua conjugação feliz de contemporaneidade e brasilidade.

Além do interesse musical das obras, há que registrar o elevado nível técnico e artístico de seu registro fonográfico, a cargo de excelentes intérpretes como os violinistas Marcelo Guerchfeld e Hella Frank, o flautista Ayres Pothoff, a violonista Silvana Scarinci, as pianistas Maly Weisenblum e Cristiana Caparelli, a cantora Lúcia Passos, o Coro e Orquestra de Câmara da Unisinos sob a regência de José Pedro Boéssio – também desaparecido prematuramente – e Cláudio Ribeiro e o Coral Olivebra sob a regência de Antonio Carlos Borges Cunha.

EDINO KRIEGER



CD SANTA CATARINA. CAMERATA FLORIANÓPOLIS.
Jeferson Della Rocca, regente. Obras de Alberto Andrés Heller e Kleber Alexandre. Apoio: Secretaria de Estado de Cultura, Turismo e Desporto (SC).

Fundada em 1994 por um jovem regente, Jéferson Della Rocca, e um grupo de instrumentistas igualmente jovens, a Camerata Florianópolis, mais do que apenas um conjunto instrumental, tornou-se uma importante instituição a serviço da música em geral e da cultura musical catarinense em particular. É hoje também um centro de formação de instrumentistas, com sua escola instalada em sede própria, construída com sacrifício e determinação durante vários anos. Um exemplo de operosidade e dedicação à causa da música.

Além de suas atividades de concertos em todo o estado, com cerca de 350 apresentações já realizadas, a Camerata promove um importante trabalho de pesquisa, resgate e documentação da produção musical catarinense. Com o indispensável apoio – embora nem sempre suficiente – do Governo do Estado, o grupo lança agora o seu quinto CD – *Santa Catarina* – com obras de dois compositores residentes da própria orquestra: Alberto Andrés Heller, pianista e compositor natural de Buenos Aires, graduado pela Universidade Franz Liszt de Weimar, Alemanha, e radicado há cinco anos em Florianópolis: e Kleber Alexandre, violonista e compositor paulista que integra a Camerata desde 2001.

Esse quinto CD indica a existência de um projeto fonográfico, iniciado com um CD dedicado ao repertório tradicional de cordas, seguindo-se um segundo com o repertório natalino, um terceiro com transcrições de Heller de sucessos da MPB e um quarto – *Memória Musical Catarinense* –, fruto de um trabalho de pesquisa e resgate de obras esquecidas de três compositores catarinenses da mesma família, do início do século passado: José Brasilício de Sousa, autor do *Hino de Santa Catarina*, Álvaro Sousa e Abelardo Sousa.

Como os anteriores, este novo CD apresenta um considerável nível qualitativo, tanto pela execução esmerada das bem elaboradas obras quanto pelo padrão profissional de sua edição gráfica e fonográfica. Oxalá esse trabalho exemplar possa ter a continuidade que merece, estimulando, quem sabe, a produção local e o surgimento de novos compositores na região. Os CDs já editados podem ser obtidos através do *e-mail* cameratafpolis@floripa.com.br.

EDINO KRIEGER

RETRATOS DO BRASIL
Orquestra de Câmara Rio Strings, Ernani Aguiar, regente. Solistas: David Chew (violoncelo), Fernanda Canaud (piano) e Marco de Pinna (bandolim). Selo Rádio MEC

Com o CD *Retratos do Brasil,* o selo Rádio MEC inaugura uma nova linha de registros, chamada *Série Concertos*. Esperamos que este excelente disco seja o primeiro de uma extensa e variada série. O disco apresenta a Orquestra de Câmara Rio Strings, cuja direção artística é de David Chew. É o terceiro CD da orquestra que vem se dedicando, principalmente, a um repertório que até poderíamos chamar de *cross-over.*

A Orquestra de Câmara Rio Strings é formada por conhecidos instrumentistas do Rio de Janeiro e consegue uma unidade sonora que valoriza o repertório que aborda. *Retratos do Brasil* tem a sólida direção de Ernani Aguiar, como regente convidado. O próprio maestro, um compositor consagrado, também abraça uma linha estética que não reconhece limites precisos entre a música culta e a música popular. O texto do encarte bem esclarece este credo: "Aguiar segue nesta peça [*Música para Cordas*] a sua linha de composição que visa a comunicação, agradando tanto a quem ouve quanto a quem toca, sem se importar com os intelectualismos que durante o século XX foram afastando as audiências da música". Os três movimentos da peça são absolutamente coerentes com esta postura estética. Aguiar alterna a rítmica brasileira dos movimentos externos (I. Divertimento; e III. Rasqueado) com o sentido lirismo do movimento central (II. Crepúsculo).

Se Guerra-Peixe escreveu *Mourão* inicialmente como uma vinheta para seu programa de rádio no Recife, hoje podemos afirmar que a pequena peça se tornou um clássico introdutório para qualquer concerto de música brasileira (popular ou clássica). E de forma muito apropriada a música abre o CD, numa versão de Clóvis Pereira. *Petrópolis de Minha Infância* é uma suíte nostálgica que evoca a cidade natal do compositor.

Radamés Gnatalli também é representado por duas peças: o *Concerto para Violoncelo e Piano e Cordas* e a *Suíte Retratos*. A primeira obra, com brilhantes e competentes solos de Fernanda Canaud (uma pianista especializada na obra do compositor gaúcho) e David Chew, mostra, logo de início, aquela atmosfera neoclássica/popular que está presente na obra de Gnatalli. A *Suíte Retratos* são estilizações do choro, da valsa, da *schottisch* e do corta-joca, homenageando, respectivamente, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. É o maestro e pianista gaúcho reverenciando os grandes músicos populares do passado. A orquestra acompanha o magnífico solo de bandolim, interpretado por Marco de Pinna.

Por fim, a mais clássica das peças do repertório mas, ainda assim, provida de saborosas cores nacionais, é a *Primeira Suíte para Cordas* do já vitorioso compositor Sergio di Sabatto. Ele concilia a linguagem de grandes mestres universais do passado com a nossa atmosfera tropical.

O CD é um vasto painel da música de concerto no Brasil que faz uma interface com a música popular, por meio de quatro compositores de gerações diferentes e com personalidades marcantes. *Retratos do Brasil* mostra uma importante face de nossa música, neste vasto mar de escolas e estilos contrastantes em que vivemos em nossos dias.

RICARDO TACUCHIAN

LANÇAMENTOS • CDs

HEITOR VILLA-LOBOS – BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2, 3 E 4
Jean Louis Steuerman, piano. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Roberto Minczuk, regente.
Obras de Villa-Lobos
Selo BIS

TRIO AQUARIUS
Flávio Augusto, piano. Ricardo Amado, violino. Ricardo Santoro, violoncelo.
Obras de Villani-Côrtes (*Cinco Miniaturas Brasileiras*), Guerra-Peixe (*Trio*), Henrique Oswald (*Serrana*) e Francisco Braga (*Trio*).
Edição independente.

DOIS SÉCULOS DE MBC – MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO
Orquestra de Violoncelos. Veruschka Mainhard, soprano. Quadro Cervantes. Cristiano Alves, clarineta. Tâmara Ujakova, piano. Elione Medeiros, fagote. Silvia Braga, harpa. Orquestra Bachiana Brasileira. Ricardo Rocha, regente e diretor musical.
Obras de Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras N°5, Bachianas Brasileiras N°1, Fantasia Concertante*), Villani-Côrtes (*Luz*) Radamés Gnatalli (*Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*) e Osvaldo Lacerda (*Quatro Peças Modais para Orquestra de Cordas*), modinhas e lundus brasileiros.
Projeto Selo Musical
Edição independente da Sociedade Musical Bachiana Brasileira.

IMPRESSÕES BRASILEIRAS
Daniel Guedes, violino. Flávio Augusto, piano. Márcio Bahia, bateria.
Obras de Villa-Lobos, Nelson Macêdo, Flausino do Vale, Alceo Bocchino e Lorenzo Fernândez.
Edição independente. Contatos pelo *e-mail* danguedes@yahoo.com

ORQUESTRA VILLA-LOBINHOS – SONHO E REALIDADE
Orquestra Villa-Lobinhos. Sérgio Barboza, regente.
Obras de Villa-Lobos (inclui primeira gravação mundial do *Guia Prático Instrumental*)
Ministério da Cultura – Museu VIlla-Lobos

JOSÉ ALBERTO KAPLAN "OBRAS ORQUESTRAS"
Orquestra da Universidade Federal da Paraíba. Carlo Anísio de Oliveira e Silva, regente. Eugênio Lima de Souza, violão. Fernando Müller, piano. Regina Lima Machado, flauta. Ronedilk Dantas, violino.
Obras de José Alberto Kaplan (*Abertura Festiva; Variantes para Flauta, Violão e Orquestra; Concerto para Piano e Orquestra; Concerto para Violino e Orquestra*)
Edição independente. Patrocínio: Governo da Paraíba e FIC.

HELZA CAMÊU
Aída Gnatalli, piano. Alfredo Vidal, violino. Alma de Miranda, soprano. Carmem Pimentel, mezzo-soprano. Delzieth Mayor, piano. Dircéia Amorim, soprano. Eugen Ranewsky, violoncelo. George Kiszely, viola. Giorgio Baríola, violoncelo. Hebe de Mattos, piano. José Botelho, clarinete. Judith Scofano, piano. Letícia Figueiredo, soprano. Maria Sylvia Pinto, piano e soprano. Murilo dos Santos, piano. Noel Devös, fagote. Priscilla Rocha Pereira, soprano. Salomão Rabinovitz, violino. Violeta Kundert, piano. Corália Fonte, soprano. Gelza da Costa, soprano. Haydê Quirino, contralto. Hermelindo Castelo Branco, piano.
Obras de Helza Camêu (*Duo para Clarinete e Fagote, Sonata para Violoncelo e Piano, 1 Vocalise e 14 Canções*)
Selo Repertório Rádio MEC – Volume 17

A OBRA DE CÂMARA PARA SOPROS DE HEITOR VILLA-LOBOS (CD DUPLO)
Quinteto Villa-Lobos.
Obras de Villa-Lobos (*Quatour, Choros N°2, Fantasia Concertante, Distribuição de Flores, Trio, Choros N°7, Choros N°4, Bachianas N°6, Sexteto Místico, Duo, Assobio a Jato, Quinteto em formad e Choros*)
Selo ABM Digital
Edição Academia Brasileira de Música – abmusica@abmusica.org.br

TURÍBIO SANTOS – UM VIOLÃO EM SÃO LUÍS
Turíbio Santos, violão. Adelino Valente, bandolim. Arlindo Carvalho, percussão. Luiz Cláudio Farias, percussão.
Obras de Turíbio Santos (*Suíte Teatro do Maranhão, Valsa Pagu, Adeus Pagu, Suíte Senhores, Prelúdio para João do Vale, Dança para Jackson, Prelúdio da Rosa*), Ernesto Nazaré (*Brejeiro, Escovado, Tenebroso*) e Henrique Alves de Mesquita (*Batuque*) e Ricardo Santos (*Engenhoso*).
Edição independente

A TOUCH OF BRASIL – PIANO MUSIC OF EDINO KRIEGER
Alexandre Dossin, piano.
Obras de Edino Krieger (*Sonatina, Nina, Sonata N°1, Sonata N°2, Prelúdio e Fuga, Chroso Manhoso, Estudo Seresteiro, Estudos Intervalares*)
Blue Griffin Recording – www.bluegriffin.com

Abstracts

Caricatura nº1 (a tribute to Camargo Guarnieri)

By Sérgio de Vasconcelos-Corrêa

In this article, composer Sérgio Vasconcelos explains the genesis of his work "*Caricatura Nº1*", commissioned in honor of Camargo Guarnieri. This piece combines music and drawings, the author's two passions. "*Caricatura Nº1*" portrays traces of Guarnieri's personality, inspired by *Dança Negra*, one of his most famous pieces.

Sustained Cadenza – At 90, H.J. Koellreutter's Legacy Continues to Challenge

By Regina Porto

This article is part of the author's extensive research on the works of German composer and teacher Hans Joachim Koellreutter, who celebrates his 90th birthday in September. The article's exclusive photographs, by Bruno Schulze, are also part of the project, which was funded by a Vitae de Artes grant and the Promon Cultural Foundation

Almeida Prado's Chamber Music

By Ingrid Barancoski

The article provides a panorama of the works of composer Almeida Prado for chamber ensembles, a repertoire which is hardly known by audiences and performers. It describes the main characteristics of the formations and the themes, and provides comments and examples of some of the most important works.

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

Ingrid Barancoski, pianista paranaense, atua como docente no Instituto Villa-Lobos e no Programa de Pós-Graduação em Música da UNI-Rio. Com um repertório que abrange todos os estilos e períodos musicais, dedica especial interesse à música contemporânea e à música brasileira. Tem sido responsável por estréias nacionais e mundiais de obras de George Walker, Almeida Prado, Roberto Victorio e Dawid Korenchendler, entre outros. Dedica-se igualmente à pesquisa sobre a música contemporânea e, em especial, sobre sua utilização pedagógica no ensino de instrumentos. Faz parte do Duo Aura, ao lado do compositor e flautista Pauxy Gentil-Nunes. Ingrid Barancoski é Doutora em Piano pela Universidade do Arizona (EUA).

Sérgio de Vasconcellos-Corrêa é compositor, pianista, regente, educador, jornalista, conferencista, poeta e pintor. Nascido em São Paulo, em 1934, estudou sempre no Brasil e teve como mestres: Ilíria Serato, Ubelina Reggiani de Aguiar (piano); Magdalena Tagliaferro (interpretação pianística) e, posteriormente, recebeu orientação de Lina Pires de Campos e Fernando Lopes (piano). Estudou regência coral e harmonia com Martin Braunwieser, devendo a sua formação como compositor a Camargo Guarnieri. Seus mestres de regência foram Simon Bleck, Hans Swarowski e Eleazar de Carvalho. É membro da Academia Brasileira de Música (cadeira nº 20).

Regina Porto é musicista, *sound designer* e empreendedora cultural, foi produtora e diretora da Cultura FM de São Paulo e editora de música da revista Bravo!. Parceira de Arrigo Barnabé em composição e arranjo, recebeu Bolsa Vitae de Artes para pesquisa musicológica sobre Hans Joachim Koellreutter, de quem foi aluna em estética e regência. Comissionada pela emissora alemã WDR, compôs a peça *Metropolis São Paulo* sobre a paisagem sonora da cidade. Conferencista em congressos internacionais de música contemporânea e linguagens acústicas, hoje dirige a produtora Silente, voltada a eventos musicais e multimeios. Coordenou simpósios dos institutos franceses IRCAM e GMEM no Brasil, é curadora de música contemporânea e colabora com instituições como CPFL e Petrobras. Estuda música desde os 5 anos.