

Brasiliiana

NÚMERO 23 ~ MAIO DE 2006

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



- ~ *O Piano na Obra de Gilberto Mendes*
- ~ *O Álbum "Música nas Escolas Brasileiras" e Outras Gravações de 1940-1944*
- ~ *O Centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*

Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turíbio Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2ª tesoureira). COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarelli, Régis Duprat. SUPLENTE: Amaral Vieira, Lutero Rodrigues

CADEIRA	PATRONO	FUNDADOR	SUCESORES
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayne Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J.J.E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	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	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J.A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer
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	Laf 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

Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).

Academia Brasileira de Música

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

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, RÉGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção Gráfica: FA EDITORAÇÃO. Capa: “O Violoncelista” de Carlos Oswald (acervo Museu Nacional de Belas Artes) Foto: Fausto Fleury. Revisão: REGINA MARQUES. Versões em inglês: GISELE FORTES. 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 de 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.

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

Villa-Lobos pontificou no comando da política de educação musical da juventude brasileira, nos últimos anos da Era Vargas. Vários trabalhos já analisaram e discutiram os objetivos e as metodologias do projeto villa-lobiano do Canto Orfeônico. Entretanto, o musicólogo Flávio Silva, pela primeira vez, focaliza a estratégia usada por Villa-Lobos de explorar o potencial da gravação de música para as escolas brasileiras, feita a partir de 1940. Os quatro álbuns de discos de 78rpm, aqui comentados, representam o que Flávio Silva qualifica de “o único testemunho sonoro, até agora conhecido de prática do canto orfeônico”. Carlos Alberto Figueiredo, musicólogo e regente coral, faz uma avaliação pertinente dessas gravações cujo repertório foi considerado, na época, “heróico”.

Antonio Eduardo é um pianista dedicado à difusão da música brasileira, especialmente a de Gilberto Mendes, membro honorário da ABM. Sobre esse assunto Antonio Eduardo publicou o livro *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. O artigo aqui apresentado é, de certa forma, uma síntese do livro.

Além dos artigos de fundo, as diversas seções de *Brasiliiana* procuram registrar as principais atividades de nossos ilustres acadêmicos. Aproveitamos para cumprimentar os acadêmicos Raul do Valle, pelos 70 anos que está comemorando em 2006, e Guilherme Bauer, que acaba de tomar posse na ABM (cadeira 17, Alfredo d'Escagnolle Taunay).

Mais uma vez agradecemos ao Museu Nacional de Belas Artes pela autorização da reprodução do quadro “O Violoncelista” de Carlos Oswald (Florença, 1882 – Petrópolis, 1971).

O EDITOR

Sumário

- 2 *O Piano na Obra de Gilberto Mendes*
Antonio Eduardo Santos
- 8 *O Álbum “Música nas Escolas Brasileiras” e Outras Gravações de 1940-1944*
Flavio Silva
- 16 *Uma Abordagem Artística do Canto Orfeônico*
Carlos Alberto Figueiredo
- 18 *O Centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*
Vasco Mariz
- 24 *Notícias*
INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE DO CENTRO DE REFERÊNCIA MUSICOLÓGICA JOSÉ MARIA NEVES

POSSE DE GUILHERME BAUER

EDINO KRIEGER EM NOVOS CDS E NO FESTIVAL DE CAMPOS DO JORDÃO
- 26 *Membros Correspondentes da Academia Brasileira de Música*
DAVID APPLEBY AOS 80 ANOS
- 28 *Atividades dos Acadêmicos*
ERNANI AGUIAR
ROBERTO DUARTE
- 29 *Livro – Resenha*
A MODINHA NO GRÃO-PARÁ
- 30 *CD – Resenha*
A OBRA DE KRIEGER PARA O TECLADO: UM BELO RETRATO SONORO



O Piano na Obra de Gilberto Mendes

ANTONIO EDUARDO SANTOS

Levantamento e análise da produção para piano de Gilberto Mendes, ao lado de reflexões críticas, particularmente em relação ao seu espírito inovador e transformador. Sob tal enfoque, e considerando a influência da música de cinema e rádio, dos Movimentos Concretista e Música Nova, entre outras, assimiladas antropofagicamente por Gilberto Mendes e transformadas de maneira particular em sons, procede-se à divisão dessa sua obra em três grande fases: *Fase de Formação* (1945-1959); *Fase do Experimentalismo* (1960-1982); *Fase de Trans-Formação* (de 1982 em diante). Mergulha-se assim nas reflexões estéticas, no fazer artístico e no resgate da música desse compositor, cuja obra reclama análise e estudo.

The Piano in Gilberto Mendes's Work

A survey, an analysis and critical reflexions of the production for the piano by Gilberto Mendes, particularly regarding his innovative and change-seeking spirit. In this perspective and taking into consideration the influence that movie and radio music, as well as the Concrete and New Music Movements had on Gilberto Mendes - who absorbed them "anthropophagically" and also turned them into sounds in a unique way - we can go along to a better understanding of his work in three great moments: the Phase of Formation (1945 - 1959); the Phase of Experimentalism (1960 - 1982) and the Phase of Trans-Formation (from 1982 on). We then plunge into the aesthetic considerations about his artistic doing and the retrieval of the music by this composer whose art claims for analysis and careful studying.

A resistência humanista é único imperativo categórico... Vivemos caos técnico-criativo, um caleidoscópio pluri-referencial, na encruzilhada entre a travessia do arco-íris ou a tentação escatológica, abissal. Essa é a Era das Essencialidades: sobrevivência do planeta e convergência da espécie.

FLÁVIO AMOREIRA, 2006

Introdução

Este artigo tem como tema a obra pianística de Gilberto Mendes, propondo um levantamento histórico, estético e analítico da produção para piano desse compositor, tendo como eixo de referência o Movimento Música Nova.

Partes dessa análise já resultaram no livro *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*, publicado pela Annablume Editora/Fapesp, e posteriormente nos CDs *Amor humor e outros portos* e *Vele Groetjes et até logo*.

O piano na obra de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes nasceu em Santos em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, divisor de águas em nossa cultura que influenciou, com seus anarquistas, futuristas, comunistas, militares, canibais e dadaístas, todo o movimento de ruptura deste país desde então.

Considerando a influência da música de cinema e rádio, dos Movimentos Concretista e Música Nova, entre outras, assimiladas por Gilberto Mendes e transformadas de maneira particular em sons, procedemos à divisão dessa sua obra em três grandes fases (Santos, 1997):



- *Fase de Formação* (1945-1959), em que o compositor nos apresenta referências nacionalistas, particularmente as rítmicas, como resultado de discussões e reflexões em torno do Manifesto Jadnov¹;
- *Fase do Experimentalismo* (1960-1982), caracterizada por uma destruição lógica da organização tradicional;
- *Fase da Trans-Formação* (após 1982), marcada por uma nova sintaxe, em que o som é recolocado em sua posição integrante de um conjunto mais longo e mais complexo, conforme afirmou, certa vez, o próprio Gilberto Mendes²: “Meu espírito é integracionista. Fundir e fazer uma grande geléia de tudo.”

Nos anos 1940, quando estudava harmonia com Savino de Benedictis e piano com Antonieta Rudge, no Conservatório Musical de Santos, surgem suas primeiras obras: algumas canções para canto e piano e pequenas obras para piano, como os três *Primeiros prelúdios para piano*, entre os anos 1945 e 1947, e o *Pequeno álbum para crianças*, de 1947. A sua produção, nessa fase, é marcada por acentos rítmicos, planos harmônicos e estruturas melódicas de natureza, de certo modo, brasileira, mas envolvidas pelo impressionismo musical francês.

Embora Gilberto Mendes não tenha nada a ver com a música popular, suas canções, assim como algumas das peças para piano, podem ser consideradas, de certa forma, precursoras da Bossa Nova, porém aqui se revela já o seu espírito integracionista, pois, como ele mesmo afirma (Serrano, 1981, p. 8-9):

Não tenho formação de ouvido nacionalista. O que sempre gostei foi mesmo de Chopin, Beethoven, depois Schumann, Stravinski, Bartók e Debussy. Não ouvi folclore nem ciranda, pois em Santos não tinha folclore.

Sobre esse aspecto da formação de Gilberto Mendes cabe ressaltar o comentário de Aylton Escobar, em depoimento a este pesquisador (Santos, op. cit.):

É claro que isso é um grifo da atividade urbana de Gilberto, garoto de praia plenamente integrado na vida urbana de sua cidade, satisfeito com o que vivia, sem fugir do perímetro urbano de Santos, para entender que verdadeiras manifestações folclóricas estavam ali, muito próximas, à sua disposição.

Sempre existiram manifestações populares em Santos, como em qualquer lugar do país. Esse é um aspecto. Outro aspecto é o fato de que ainda seja assim. O crescimento intelectual do Gilberto e seus envolvimento filosóficos e partidário político fizeram com que ele entendesse que a música do povo viria necessariamente ao trabalho do profissional abnegado e dedicado às questões do desenvolvimento popular. A questão de um socialismo na filosofia ainda mantida por Gilberto Mendes o leva ao encontro do povo num determinado momento de seu desenvolvimento artístico. Então ele tende a fazer determinadas obras com interesses brasileiros, daquilo que ele podia captar e trabalhar na sua sinceridade: aspectos rítmicos, situações harmônicas e melódicas que pudessem dar a ele uma intenção de brasilidade. Ele escreveu muitas canções com poemas de poetas brasileiros muito bons, a maioria com pensamento político-filosófico semelhante.

Quando ouvimos a sua Sonatina Mozartiana, uma de suas mais representativas obras desse seu primeiro momento, podemos afirmar ser ela um estudo de composição, quase como um papel de seda sobre os originais de Mozart. Gilberto faz uma cópia, já que se baseia exatamente na sequência da Sonata em Dó Maior de Mozart. É claro que não é cópia na precisão do termo. Gilberto Mendes vê, com sua sensibilidade, um modelo de tamanha clareza que ele usa para estudar as suas coisas. Gilberto Mendes é um criador e não um copiador, reverencia seus mestres e segue seus passos de modo inventivo. Brahms dizia: “Vocês não sabem qual é a glória de ter atrás da gente os passos de um gigante.” Gilberto se utiliza desse exemplo justamente porque, como ele, se fixou ao autodidatismo em nome de sua liberdade e de suas características e fantasias. É uma maneira de se ensinar através dos grandes exemplos. Trata-se de um trabalho de estudo.

¹ Para o jadnovismo, a música realista (clássica) deveria fundamentar-se em: 1) emprego do atonalismo não-ortodoxo e do sistema tonal; 2) expressão do ‘natural’, do belo e do humano; 3) reconhecimento dos valores herdados do classicismo; 4) organicidade ligada à pesquisa da música popular; 5) concepção de cultura popular para a divulgação da produção, almejando a conquista das massas; 6) assimilação, no sentido do agradável, dessa música, tornando-a fonte de prazer, de otimismo, devido à sua fácil compreensão. Repudiava-se, conseqüentemente, todo o contrário desses princípios: as dissonâncias sucessivas, os sons de conotações falsas, vulgares e patológicas, o modismo decadente, o individualismo, o egoísmo.

² *Tribuna de Minas* - Entrevista - 3/1/1989.

Cabe acrescentar aqui sua *Vacariana*, variações sobre um tema folclórico, a partir de uma canção do sul do Brasil recolhida por Mário de Andrade, que consta de seu *Ensaio sobre música brasileira*. Essa obra foi escrita no início dos anos 1950 e não constava de seu catálogo de composições. Durante minha pesquisa encontrei-a esquecida e toquei-a para Gilberto Mendes, insistindo para que ele a incluísse no seu catálogo. Ele, então, terminou a última variação, que só tinha ainda dois compassos, e teve a idéia de finalizar a obra com a repetição do tema, à maneira das *Variações Goldberg*³, de Bach.

Por esse tempo tomou algumas aulas com o compositor Cláudio Santoro, iniciando posteriormente uma longa convivência com o maestro Olivier Toni, um grande divulgador do vanguardismo musical brasileiro dos anos 1950 e 1960.

É do início dos anos 1960 o seu primeiro contato com os poetas do grupo Noigandres (dos irmãos Campos e Décio Pignatari). A poesia concreta encontrou aí o seu sonorizador. Pierce e Levy-Strauss eram os modelos teóricos, Mayakovski e Osvald de Andrade (*Estética antoprofética*), seus estofos ideológicos.

Assina em 1963, em conjunto com Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Júlio Medaglia e outros, o Manifesto Música Nova, logo após o retorno de uma de suas peregrinações a Darmstadt (na época, o grande centro da *Neue Musik* experimental européia) e de seu contato com Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. O Manifesto propõe uma ruptura com o contexto da época em favor de uma nova música brasileira. Justificava-se, dizendo: “somos radicais porque a contribuição, na música brasileira, entre a produção imediatamente anterior e a atual só pode ser resolvida por uma ruptura.” (Neves, 1997, p. 311)

O Manifesto Música Nova foi publicado (1963) pela revista de arte *Invenção*, dos poetas do Grupo Concretista. Os textos desses poetas serviram de base para futuras composições de Gilberto Mendes, norteando grande parte das composições do mestre santista e alimentando os caminhos da



FIG. 1 - *Vacariana* (Gilberto Mendes), tema folclórico do Rio Grande do Sul

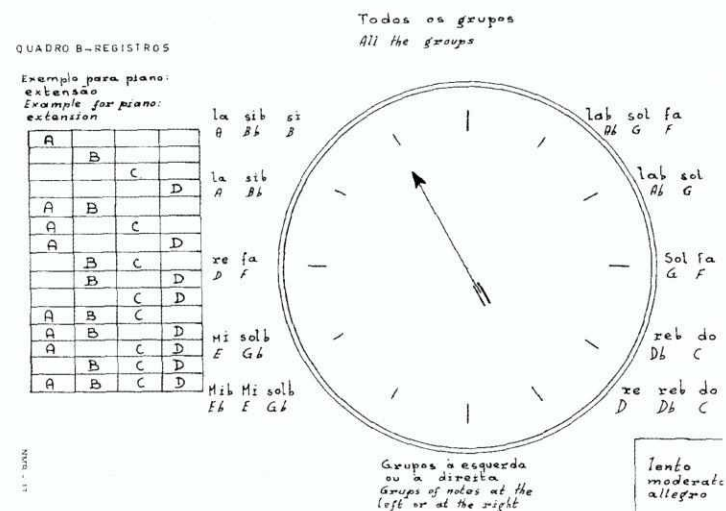


FIG. 2 - *Blirium C-9*, de Gilberto Mendes

³ As *Variações Goldberg*, um dos monumentos da literatura de teclado, foram publicadas em 1742, quando Bach (1685-1750) tinha o título de Compositor da Corte Eleitoral Real da Polônia e da Saxônia. Num total de 29 Variações, Bach devolve ao seu final a *Aria da Capo*.



nova música brasileira. Essa fase é marcada pela geração de uma nova técnica composicional, assim como de uma nova grafia musical, em razão dos procedimentos por ele utilizados: aleatórios, concretos, teatro musical, *happenings*. Escreve também *Blirium C-9*, obra aleatória sem partitura escrita, trazendo apenas instruções para execução pelo intérprete.

É também o período em que Gilberto Mendes compõe *Santos Football Music*, de 1969, obra que concentra todas as características da *Neue Musik* da segunda metade do século passado, como o som concreto, através de fitas gravadas (de locuções esportivas), participação do público, blocos atonais de sons orquestrais e músicos simulando um jogo de futebol. Sua grande invenção radical:

Gooooooooo!!!

Fundador e diretor artístico do Festival Música Nova, um dos mais representativos painéis da contemporaneidade musical e palco importante para a divulgação da linguagem de novos compositores. Foram anos em que a busca por novas expressões musicais não economizou criatividade. Buscaram-se através da pesquisa, tanto estética quanto tecnológica, recursos que se somassem à vontade de romper com o tradicionalismo então reinante.

A partir dos anos 1980, vemos um Gilberto Mendes pós-renovado, pois a música de invenção desse momento desconhece rótulos. É a fase da simultaneidade, em que o sistema atonal é encarado por Gilberto Mendes como projeção e expansão do sistema tonal, estabelecendo-se, assim, um jogo entre os dois sistemas, que o compositor, em realidade, considera uma coisa só.

Trata-se, como diz Gilberto Mendes, de uma técnica de integração entre passado e presente, o estágio em que ele procura amalgamar toda a sua experiência passada: “quando a música assume um caráter tonal, assumo uma técnica tonal. Quando a música trilha um caminho atonal, adoto técnicas estruturais, como o serialismo, por exemplo, ora discursivo, ora antidiscursivo.” (Mendes, 1980)

O fio condutor desse universo de idéias que se entrelaçam, interpõem e condensam, torna fascinante o estudo da obra para piano desse compositor, seja do

ponto de vista técnico e estético, seja porque o resultado é criativo, não resultando em moldes tradicionais. “Suas preocupações composicionais se ligam mais às possibilidades de percepção da música do que à construção ou invenção”, afirma o compositor belga Boudewijn Buckinx, em seu livro *De Kleine Pomo* (O Pequeno pomo), ao referir-se à produção conhecida de Gilberto Mendes. Vale dizer que Mendes e Heitor Villa-Lobos são os únicos compositores brasileiros citados nessa obra.

É dessa maneira que a sua obra estabelece mais uma relação com o mundo contemporâneo, onde “o som é recolocado em sua posição de integrante de um conjunto mais longo e mais complexo” (id., *ibid.*, p. 9).

Nesse complexo universo musical, Gilberto Mendes gera um mundo pianístico particular, de significativa posição na produção musical brasileira. Refletindo em sua obra a contemporaneidade que o cerca, o mestre fala também de um mundo em decadência: “Sou de um mundo em decadência, e mesmo que não quisesse, não poderia deixar de refletir alguns aspectos desse mundo.” (Mendes, 1989)

Uma das obras mais marcantes de Gilberto Mendes, nesse período, é *Vento Noroeste*, escrita em 1982, ano em que voltou a escrever para piano, após um hiato de 17 anos, quando então compôs a “sua invenção radical”, *Blirium C-9*.

Vento Noroeste é o resultado da observação da “própria maquinaria” de *Blirium C-9*, em que o pianista tem de executar as notas indicadas pelo ponteiro do relógio, que estão numa ordem atonal, criando assim uma atmosfera singular, com abertura para se intercalarem citações de qualquer tipo de música (da Idade Média à música da Indonésia). É exatamente a partir dessa experiência que Gilberto Mendes verificou a possibilidade da convivência simultânea do mundo tonal com o atonal, ou até com o mundo modal.

Desse modo, *Vento Noroeste* é uma peça em que há uma armação geral atonal estabelecida por uma série em que o tratamento operacional é de música serial, mas com “momentos” de liberdades, nos quais o compositor se reporta a reminiscências de Schumann, Chopin, mas sempre de maneira muito pessoal. Isso é equivalente ao que foi feito no *Blirium*, uma música atonal que, em determinados momentos, apresenta lances tonais criados pelo próprio compositor, resultando daí uma espécie de *Blirium escrito*, apontando não só

para um estilo como também para uma técnica composicional.

A experiência com *Blirium C-9*, por outro lado, é como que lidar com uma “máquina de fazer música”. E o resultado dessa operação com a “máquina” fez Gilberto Mendes pensar nos procedimentos que encontramos em *Vento Noroeste*, obra-chave de sua nova fase composicional.

As demais obras que marcam esse período são: *Recado a Schumann* (1983), *Los Três padres* (1984), *Três contos de Cortázar* (1985), *Il Neige... de nouveau!* (1985), *Viva Villa* (1987), *Vers les joyeux tropiques*, *Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul...* (1989), *Estudo magno* (1993), *Für Anette* (1993), *Pour Eliane* (1993) e sua homenagem póstuma ao compositor português e amigo Jorge Peixinho: *Estudo ex-tudo eis tudo pois...!!* (1997), *Warum Blues* (2001) e *Village Passepied* (2002).

São obras que nos falam de seu imaginário musical particular, onde Friedrich Höllander e Bronislaw Kaper reencontram-se em uma *Big Band*, Eisler e Webern caminham juntos em alguma praia nos Mares do Sul, Ulysses surfa em Copacabana com James Joyce e Dorothy Lamour, como afirma Álvaro Guimarães.

Enfim, é por meio de paisagens evocativas dos Mares do Sul, que não são apenas aqueles da Oceania, mas também os do Atlântico Sul, que Gilberto Mendes revela-se um apaixonado por suas praias tropicais, entre Santos e Rio de Janeiro, do Boqueirão a Copacabana.

E por aí vai Gilberto, passeando livremente em suas idéias sonoras, envolto numa atmosfera idílica de vento noroeste e outros ventos marítimos, das praias santistas, com muito amor e humor.

Este é, portanto, o sentido (antropofágico) que procuramos atribuir ao compositor, singularizado por um processo de transformação muito pessoal desse material sonoro a sua volta, à semelhança de um canibalismo, como afirma o maestro Roberto Martins, o maior intérprete de sua música coral.

Gilberto Mendes é um compositor pleno de surpresas, transformando todas suas imagens em sons. É também um músico independente, aberto e capaz de manter diálogo com a nova geração de compositores e permanecerá sempre assim.

Gilberto é hoje uma unanimidade na cena musical brasileira.

Bibliografia

ABREU, Maria, GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Brasília: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Giordano/EDUSP, 1994.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

FIG. 3 – James Joyce
ao piano





TRAGTEMBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Col. Debates).

ARTIGOS:

GUIMARÃES, Álvaro: artigo: *O Meu amigo Gilberto Mendes*, CD.: *Gilberto Mendes - Chamber Music*.

SERRANO JR., J.M. cf. *Não me interessam mais as discussões estéticas*. Entrevista com Gilberto Mendes. (In Caderno de Música, 4:8-9, jan/fev/1981).

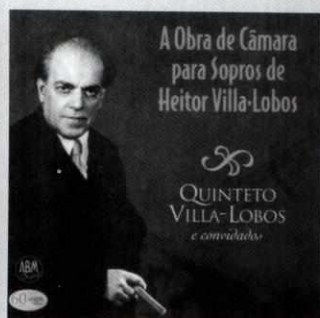


ANTONIO EDUARDO SANTOS

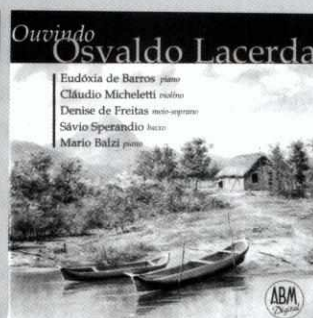
Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com a tese *Os des-caminhos do Festival Música Nova*, e mestre em Artes pelo IA/UNESP, ambos com Bolsa FAPESP.

Escreveu *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes* (AnnaBlume/FAPESP), além de diversos artigos para periódicos do Brasil e exterior, sobre música contemporânea brasileira.

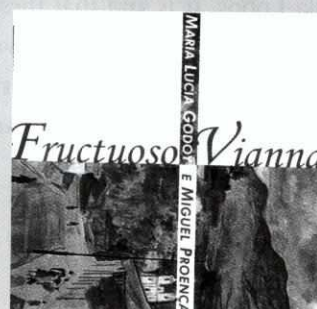
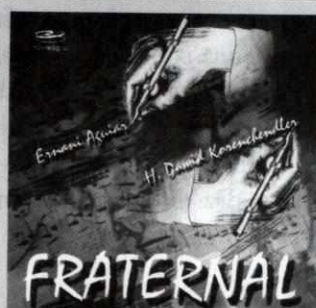
Desenvolve, como pianista e pesquisador, carreira internacional, sempre enfatizando a obra contemporânea brasileira. Coordena coleção de obras de música contemporânea para piano junto a New Consonant Music, de Bruxelas, tendo já em seu catálogo obras de Gilberto Mendes, Silvia Berg, Sergio Vasconcelos e Rodolfo Coelho de Souza.

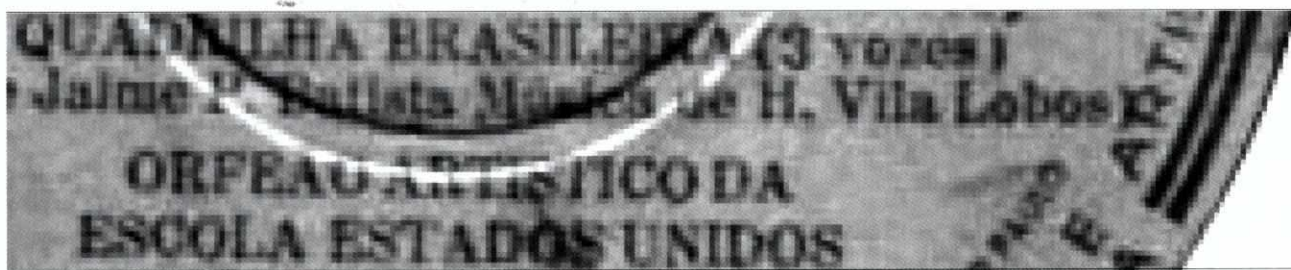


Um rico painel da
Música Clássica Brasileira em
gravações de alta qualidade



Informações e vendas
tel.: (21) 2221-0277
abmusica@abmusica.org.br





FLAVIO SILVA

Apresentação de séries de discos em 78rpm, gravados industrialmente pela Prefeitura do Distrito Federal de 1940 a (talvez) 1944, cuja existência é praticamente ignorada. Especial atenção é dada aos discos do primeiro álbum, que contêm gravações de coros escolares feitas a partir de princípios e práticas definidas por H. Villa-Lobos.

Pode-se dizer que essas gravações constituem o único *testemunho sonoro*, até agora conhecido, da prática do canto orfeônico em escolas do Rio de Janeiro.

*The Album "Music in
Brazilian Schools" and Other
Recordings from 1940 to 1944*

A presentation of some series of 78 rpm records which were manufactured by the Distrito Federal City Hall from 1940 to around 1944 and whose existence has been nearly ignored. Special attention is drawn to the records of the first album as they contain recordings of school choirs which had performed in accordance to the principles and practices defined by H. Villa-Lobos. It is said that these recordings represent the only so far known sonorous testimony of the practice of orpheonic singing at schools of Rio de Janeiro.

O Álbum "Música nas Escolas Brasileiras" e Outras Gravações de 1940-1944

Raros são os discófilos e apreciadores de música que conhecem as três gravações feitas para Leopoldo Stokovski, em 1940, por um certo Orfeão Villa-Lobos, cujo nome talvez designe alguns membros do Orfeão dos Professores, fundado em 1933. Mais raros ainda são os que conhecem as gravações de *Bazum*, *Jaquibau*, *Prá frente Brasil* e do Hino Nacional, feitas por aquele orfeão para a Feira Mundial de Nova York de 1939. Essas sete gravações, porém, não fornecem um parâmetro que possibilite apreciar a realidade sonora do movimento coral escolar desenvolvido, em especial no Rio de Janeiro, sob a liderança de Villa-Lobos: elas não foram feitas por coros escolares, mas sim por um orfeão de professores. O que é conhecido, até agora, sobre esse movimento são informações escritas (textos teóricos, didáticos, doutrinários, críticos, memorialistas, históricos, jornalísticos, além, é claro, de partituras) e imagens, sobretudo fotográficas – e nenhuma *informação sonora*.

Essa lacuna começou a ser sanada quando encontrei por acaso, em meados de 2003, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o "Álbum nº I – música nas escolas brasileiras", cujos dez discos de 78rpm em 25cm (10 polegadas)

foram gravados em 1940 e multiplicados industrialmente pela RCA. O encontro desse álbum levou-me a investigar documentos no acervo do Museu Villa-Lobos (MVL) e, sobretudo, as coleções de recortes de periódicos desse museu e da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional/Dimas (BN).

Villa-Lobos, no artigo “Educação musical”, de 1945 (repblicado no sexto volume da série *Presença de Villa-Lobos*), refere o título do álbum e informa que seus discos foram gravados “pelos orfeões artísticos de várias escolas da municipalidade” do Rio de Janeiro. Francisca de Miranda Freitas, que regeu duas das obras gravadas, comentou, referindo-se a uma delas: “O Maestro, plenamente satisfeito com a gravação de *Costureiras*, levou o disco em sua viagem pela Europa, dando-me a honra de enviar de lá um postal em que dizia:

‘*Costureiras* tem feito sucesso!’” (ver *Presença de Villa-Lobos*, 1º vol.).¹ Outra menção a esses discos é encontrada no *Boletim* nº 19, de novembro de 1952, do Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA), que refere às comemorações da Semana da Música na Rádio Roquette Pinto, quando “discos gravados em 1940” foram ouvidos num “programa retrospectivo”, junto com gravações mais recentes de coros escolares.

Quantos outros discos teriam sido gravados por coros e por bandas escolares, e não só no Rio de Janeiro? Em seu artigo, F. M. Freitas também informa: “Consegui gravar um disco que tinha no início um trecho descrevendo o canto dos pássaros, ventos, rios e cachoeiras, com resultados surpreendentes.”² Esse disco ainda existe? O mais provável é que ele tenha sido feito em acetato³ e que tenha desaparecido. Encontrei gra-



FIG. 1 – Selos dos dois lados do oitavo disco do “Álbum nº 1” (ver Quadro A). Fonte: Acervo H. Franceschi

¹ A regente não informa a data desse postal. Como o disco é de 1940, e como Villa-Lobos não voltou à Europa entre esse ano e o de 1945, acho possível que a menção à Europa seja um equívoco e que o postal tenha sido enviado de Montevideu ou de Buenos Aires, onde o compositor fez várias apresentações e conferências — ilustradas com discos — em fins de 1940.

² A descrição corresponde aos “efeitos orfeônicos” — um dos quais era intitulado “terror irônico”! — praticados nas escolas e nas grandes concentrações orfeônicas organizadas por Villa-Lobos no período do Estado Novo. É possível que nenhuma gravação desses efeitos tenha sido conservada — o que é uma tragédia.

³ Antes do gravador de rolo, havia, além da prensagem industrial de discos, um processo “individual” de gravação em discos de alumínio, vidro ou papelão, cobertos por uma película que era riscada, num toca-discos adequado, por uma agulha conectada a um microfone. O resultado era uma gravação única, altamente perecível e que não suportava muitas reproduções — tudo ao contrário da gravação industrial. Acresce que o calor dilata o alumínio e racha a película, que se descola da base; o vidro é facilmente quebrável; quanto ao papelão...

9 de Dezembro de 1940

GRAVAÇÕES DE MUSICAS BRASILEIRAS PARA A FORMAÇÃO ESPIRITUAL E CIVICA DA JUVENTUDE

FIG. 2 - Manchete do periódico *Meio Dia*, de 09/12/1940. Fonte: Museu Villa-Lobos

vações em acetato de coros escolares cariocas quando realizei uma organização sumária aos mais de 25 mil discos industriais remanescentes do acervo original da extinta Discoteca Pública do Distrito Federal, criada no Rio de Janeiro em 1941.⁴ Enquanto essas gravações em acetato não forem recuperadas, os discos do álbum “Música nas escolas brasileiras” constituem o único testemunho sonoro da atividade coral nas escolas brasileiras, no período do Estado Novo.⁵

Vale salientar que, desde pelo menos 1934, Villa-Lobos se preocupava com a utilização do disco na educação musical, de acordo com entrevista por ele concedida nesse ano (transcrita no artigo “Conceitos”, em *Presença de Villa-Lobos*, vol. 3), quando declarou: *Foi estabelecido um plano por meio de confronto entre a música popular e a elevada. A primeira aparece apenas para despertar a atenção do público que, de outra maneira, não chegaria a ouvir música pura, pela qual o interesse inicial seria diminuto. Futuramente, outro critério será estabelecido, organizando-se audições progressivas [de discos].*⁶

~ O “Álbum nº I”

Dos dez primeiros discos relacionados no Quadro A, sete são de coros escolares (discos 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9), um é de banda escolar (disco 6) e outro é de coro escolar com a Banda Municipal (disco 4); o décimo traz o

Hino Nacional e o Hino à Bandeira, pelo Orfeão dos Professores e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigidos por Villa-Lobos. Os dez discos ocupam os dez envelopes do “Álbum nº I”, que, portanto, deve ter sido concebido para ter apenas dez discos. Esse limite, porém, não foi respeitado: o acervo de Humberto Franceschi conserva os discos de números 11 e 13, cujos rótulos também referem “Álbum nº I”. O de nº 13 é gravado por outro coro escolar, mas o de nº 11 traz a “1ª parte” (ou melhor, os quatro ou cinco primeiros movimentos) da suíte *Saudades da juventude*, de Villa-Lobos – o que nada tem a ver com o título “Música nas Escolas Brasileiras”. Não foi encontrado, ainda, o disco nº 12, mas o MVL possui cópia da gravação integral de *Saudades da juventude*, cujas primeiras partes correspondem perfeitamente às do disco do Acervo Franceschi que traz o nº 11. Fica evidente, portanto, que o disco nº 12 só pode ser o que traz a “2ª parte” da suíte, ou seja, seus movimentos finais.

Como as gravações do “Álbum nº I” ultrapassam o limite dos dez envelopes de discos do objeto “álbum” e chegam a 13 discos, é impossível saber, no momento, se havia discos nº 14, nº 15 etc. O termo “álbum” passa a significar “série de discos”, sem uma quantidade fixa, e não uma série fixa de dez discos acomodados nos dez envelopes de um objeto chamado “álbum”.

⁴ O que restou desse acervo, salvo da total destruição por Ana Lúcia Medeiros, está depositado em almoxarifado de biblioteca pública carioca. A referida organização sumária foi feita com apoio do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a colaboração de seu funcionário Luiz Antônio de Almeida.

⁵ O Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira conservam filmes com brevíssimas passagens corais. A primeira dessas instituições tem cópia de gravação em acetato feita durante uma das grandes manifestações cívicas em estádios de futebol, onde o som das bandas e o canto de milhares de escolares são quadruplicados pelos ecos de alto-falantes, numa fantástica mixórdia sonora.

⁶ Desde pelo menos 1920, as discussões envolvendo o caráter educativo e cultural do disco, subjacentes a essas idéias de Villa-Lobos, ocupam autores de vários países. No Brasil, tais discussões foram ampliadas e diversificadas com o surgimento da radiodifusão e envolveram Roquette Pinto, Luiz Heitor, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Cruz Cordeiro (fundador da revista *Phono Arte*), Ariosto Espinheira e muitos outros.



FIG. 3 – José Pio Borges, secretário geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal, entre 1940-1942. Acervo José Pio Borges Filho. Francisca de Miranda Freitas, regente do primeiro disco do “Álbum nº I”. Fonte: Biblioteca Nacional



A gravação desses discos, segundo Villa-Lobos, foi feita na Rádio-Escola da Prefeitura do Distrito Federal – PRD-5.⁷ Embora o compositor afirme ter organizado o álbum, jornais cariocas atribuíram sua concepção e realização ao coronel doutor Pio Borges, secretário geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal, que o enviou a autoridades e jornalistas em fins de novembro de 1940. De acordo com essa autoridade, a finalidade do álbum era “divulgar o grande patrimônio da música brasileira, principalmente daquela que concorre para a formação espiritual do povo e alevantamento cívico da juventude”. Visava, também, “concorrer para sanear, no *broadcasting* nacional, tudo que desperta idéias malsãs nocivas à educação do povo”. Segundo um jornal, esse álbum

veio cobrir uma grande lacuna, porquanto, como é sabido, as nossas fábricas gravadoras, quase sempre orientadas por estrangeiros, jamais cogitaram de levar à cena os nossos cantos patrióticos, presos como estão à finalidade meramente comercial dessas empresas.

Os recortes de periódicos no MVL trazem várias referências à difusão desses discos por emissoras de rádio, em particular pela PRD-5 e pela PRA-2 (Rádio MEC).

O álbum era acompanhado de um folheto que credita suas gravações a “Alunos dos Departamentos de Educação Primária, Técnico Profissional e Instituto de Educação”. Nas demais páginas, o folheto relaciona as obras, gêneros, autores e intérpretes gravados, além de trazer, sobre cada obra, “explicações” que ilustram à perfeição as inacreditáveis “teorias” de Villa-Lobos sobre origens e características da música brasileira. Essas “explicações”, transcritas no Quadro B, ou são da lavra do compositor, ou foram redigidas sob sua orientação ou inspiradas em seus “ensinamentos”; delas só escapam (felizmente!) as gravações dos dois hinos. Sobre a do Hino Nacional, um jornal comentou: “Afinal, o governo lança uma edição do Hino digna de acatamento e respeito. Uma edição padrão, modelo para todo o Brasil.” Em 1942, numa iniciativa de Pio Borges, exemplares avulsos desse disco foram enviados a todas as emissoras cariocas.

⁷ A PRD-5, fundada antes da Rádio MEC, em 1934, por iniciativa de Roquete Pinto, passou a ter o nome deste antropólogo em 1945. Ela gravou, com nossos mais representativos músicos e também com intérpretes estrangeiros, centenas e talvez milhares de acetatos, dos quais praticamente nada sobrou. Quando realizei a organização sumária ao acervo da Discoteca Pública do Distrito Federal, encontrei acetatos com gravações feitas, em 1942, por Erich Kleiber regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em obras de Dvorak, Villa-Lobos e Mignone!



Outros álbuns

Desde o início, o “Álbum nº I” foi anunciado como a “primeira coleção” de gravações concebidas com finalidades cívico-patrióticas. Escrevendo a um jornalista, Pio Borges informava:

Uma outra iniciativa, já em execução, se prende à música heróica brasileira (marchas e dobrados) destinada a substituir a música exótica, que, embora bonita, não traduz a nossa história, nem as emoções nacionalistas do nosso povo.

Em ofício de 1941, Gustavo Capanema agradecia a Pio Borges “a coleção de músicas heróicas brasilienses [sic] gravada por iniciativa dessa Secretaria Geral”.⁸ No Museu Villa-Lobos, um ofício de 31/08/1942 informa o envio a várias instituições dos “álbuns de grava-

ções *Música das Escolas Brasileiras* e *Música Heróica Brasileira*, pertencentes à *Antologia da Música Brasileira*. Por essa época, já se anunciava uma “discoteca mínima” de 50 discos, com gravações exemplares do que deveria ser a atividade discográfica nacional.

No estágio atual, pode-se afirmar que foram editados três álbuns, indicados nos rótulos dos discos como “Álbum nº I”, “Álbum nº II” e “Álbum nº III”. É lícito falar, também, de um quarto álbum, onde os rótulos dos discos informam “Álbum nº”, sem dizer qual é o número! Ainda não foi possível saber a data de lançamento do terceiro e “quarto” álbuns.

Todos esses discos foram multiplicados industrialmente pela RCA. Até o presente momento, foi possível encontrar 49 discos, todos em 78rpm: 13 do primeiro álbum, 14 do segundo, 10 do terceiro e 12 do “quarto”. A maioria está em 25cm (10 polegadas), mas há alguns em 30cm (12 polegadas); uma das gravações aparece em 25cm e em 30cm. Os rótulos são de cor vermelha, mas alguns também aparecem em cor laranja. O maior acervo está na extinta Discoteca Pública do Distrito Federal; segue-se o da Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo. O “Álbum nº I” foi encontrado na Escola de Música da UFRJ e no acervo de Aloísio Alencar Pinto; Humberto Franceschi tem discos esparsos. Não foi possível consultar a coleção de discos da Biblioteca Nacional, que está sendo catalogada.

Quanto ao conteúdo, o “Álbum nº II: música heróica brasileira” traz dobrados e marchas, além de uma exaltação ao duque de Caxias lida por seu autor, o então ministro da Guerra Eurico Gaspar Dutra; o “Álbum nº III” (cujo título talvez fosse “Música para a juventude”) traz quatro dobrados/marchas e, sobretudo, gravações com “elementos da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, solistas e coro”, sob a regência de Renzo Massarani. Entre elas, destacam-se quatro discos de 30cm com a música de cena composta pelo próprio regente para a representação, em 1942, da peça teatral *L'Annonce faite à Marie*, de Paul Claudel, interpretada, entre outros, por Louis Jouvet e Henriette



FIG. 4 – Há várias menções a regentes-mirins na documentação encontrada no Museu Villa Lobos. A revista *A Cigarra*, em data não localizada, traz várias fotos desses regentes, como a da “menina Yole Fabiano Alves” dirigindo o orfeão da Escola Francisco Cabrita. A gravação no lado B do sexto disco do “Álbum nº I” (ver Quadro A) é regida por um “aluno de 8 anos”

⁸ O ofício foi transcrito por João Itiberê da Cunha, o famoso JIC, em sua coluna no *Correio da Manhã*, a 26/07/1941. Ele estranha essa “música heróica”, “de cuja existência não tínhamos a menor idéia...”, e ironiza Pio Borges que, “como bravo pioneiro, acaba de descobrir em tão admirável quantidade” essas músicas “que mereceram tão galharda designação”

Morineau. Os quatro demais discos dirigidos por R. Massarani trazem as obras *La fille mal gardée* e *Judith*, do italiano Vittorio Rietti.

Falta mencionar as gravações do “quarto álbum” – o “Álbum n°” (sic) –, que traz três discos com o violinista Marcos R. de Salles e a pianista Sylvia Tavares de Lacerda; dois com a cantora Beatriz Leal Guimarães e a pianista Berta Leal Veloso; outros dois com os quatro hinos brasileiros; um com o pianista Arnaldo Rebello; outro com Getúlio Vargas discursando para as professorandas de 1943, do Instituto de Educação; mais outro com dois dobrados; e dois discos com uma inacreditável e terrífica *História do Hino Nacional Brasileiro*, na titubeante narração de seu autor, Amarylio de Albuquerque.

Essas listas de títulos evidenciam que só os dois primeiros álbuns obedeceram a algum planejamento, apesar da intrusão indevida das *Saudades da juventude* no primeiro deles. Já as gravações dos terceiro e o “quarto” álbuns foram feitas sem um planejamento claramente estabelecido e com critérios bastante “elásticos”, ao sabor das circunstâncias e/ou de relacionamentos pessoais. Bem diferente é o caso das gravações da Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo, cujas séries obedecem a critérios bem definidos. Ainda assim, é enorme a importância dessas gravações da Prefeitura carioca, por trazerem documentos únicos (até agora) que propiciam uma nova visão para uma das épocas mais ricas de nossa história musical.

FIG. 5 – Sentado, na primeira fila, Silvio Salema, um dos mais preciosos colaboradores de Villa-Lobos e autor de *Contrabaixo* (disco 8-B), cercado por professores do Serviço de Educação Musical e Artística. Fonte: Biblioteca Nacional





Quadro A

ÁLBUM Nº I – MÚSICA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS – 1940

Nº	MATRIZ	SELO	TÍTULO	LETRA	MÚSICA	INTÉRPRETES
1-A	RC 57	(R-57)	Hino ao trabalho	José Rangel	Duque Bicalho	Orfeão Artístico da Escola Paulo de Frontin; reg. Francisca de M. Freitas
1-B	RC 58	(R-58)	Costureiras	?	H. Villa-Lobos	
2-A	RC 69	(R-59)	Invocação à cruz	O. D. Estrada	A. Nepomuceno	Orfeão Artístico da Escola
2-B	RC 70	(R-70)	O Sino da igrejainha	Mariinha Braga	Barroso Neto	Rivadavia Corrêa; reg. Odila
			Marcha triunfal	?	L. Fernandez	Macedo Lima
3-A ¹	R 77	(R-78)	Meu Brasil	Alberto Ribeiro	Ernani da Silva	orfeão e regente acima, mais a Banda Municipal
3-B	R 77	(R-77)	Sertanejo do Brasil	Clóvis Carneiro		
4-A	RC 73	(R-73)	Canide-Ioune		ameríndio	Orfeão Artístico Masculino da Escola Visconde de Mauá; reg. José Vieira Brandão
4-B	RC 74	(R-74)	Pintor de Canai	Popular mameluco		
			Nigue-ninhas	Popular mameluco		
			Nozani-na	ameríndio		
5-A	RC 61 ²	(R-61-2)	Pastoral	F. Haroldo	V. Sacchi	Escola Secundária do Instituto de Educação; reg. Georgina Ottoni Limpo de Abreu
5-B	RC 62 ²	(R-62-2)	Heranças da nossa raça	C. Paula Barros	H. Villa-Lobos	
6-A ²	RC 65	(R-65)	Dobrado J. F. de Almeida		Acir de	Banda Recreativa da Escola Pré-Vocacional Ferreira Viana ³
6-B	RC 66	(R-66)	Abertura "Juventude"		Figueiredo	
7-A ¹	RC 55	(R-55)	Na Babia tem		Popular	Orfeão Artístico da Escola Argentina; reg. Cacilda Guimarães Fróes
7-B	RC 56	(R-56)	Besuntão da lagoa		Popular	
			O Pescador da barquinha		Popular	
			Bamba-la-lão		Popular	
8-A	RC 59	(R-59)	A Praia	Popular	H. Villa-Lobos	Orfeão Artístico da Escola Estados Unidos; reg. Gilda Prazeres Capanema
8-B	RC 60	(R-60)	Quadrilha brasileira	Popular	H. Villa-Lobos	
			O Balão de Bitu		Popular	
			Contrabaixo		Sílvio Salema	
9-A ¹	RC 71	(R-71)	Os Sapinhos	Popular	Celeste J. de Matos	Orfeão Artístico da Escola Afonso Pena; reg. Marília de Oliveira Araújo
9-B	R 72 ²	(R-72)	Minha terra tem palmeiras	Gonçalves Dias	Popular	
			O Canto do pagé	C. Paula Barros	H. Villa-Lobos	
10-A	RC 63	(R-63)	Hino Nacional Brasileiro	O. D. Estrada	F. M. da Silva	Orquestra do TMRJ, Orfeão dos Professores; reg. Villa-Lobos
10-B	RC 64	(R-64)	Hino à Bandeira	Olavo Bilac	F. Braga	
Discos nº 11 e 12: Saudades da juventude (suíte para pequena orquestra)						Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; reg. Heitor Villa-Lobos
11-A	RC 33	(R-53)	Vida formosa		H. Villa-Lobos	
11-B	RC 54	(R-54)	Ó Ciranda, ó cirandinha			
			Gatinha parda			
			Mando tiro, tiro lá			
12-A ⁴	?	?	Condessa/Nesta rua/A Cotia			
12-B	?	?	Na corda da viola/De flor em flor			
13-A ⁵	R-334	P-260-A	Brasil, país do futuro	J. Vieira Brandão		Orfeão Artístico do Internato de Educação Técnica Prof. João Alfredo; reg. Marieta Marques de Sá / Maria Amélia Silveira
13-B	R-333	P-260-B	Canto do aviador brasileiro	Paula Barros	J. Vieira Brandão	

1 Dos discos 3, 7 e 9 há exemplares em 12", com selo laranja.

2 O disco 6 aparece no "Álbum nº II" com o nº 10.

3 Essa banda tem como regentes, no lado A, Acir de Figueiredo, e no lado B, um aluno de oito anos.

4 O disco nº 12 ainda não foi encontrado. Foi possível determinar seu conteúdo graças a cópia em CD de gravação integral da suíte *Saudades da Juventude* feita pela mesma orquestra e pelo mesmo regente e encontrada no Museu Villa-Lobos. Nessa cópia, a gravação das primeiras peças da suíte corresponde integralmente às do disco nº 11, do qual só encontrei exemplar no acervo de Humberto Franceschi.

5 Esse disco é, certamente, posterior aos demais, não só pela numeração como, sobretudo, por trazer números de registro no Departamento de Imprensa e Propaganda / DIP, a saber: lado A = "1/G.N. 988"; lado B = "1/G.N. 989".

Observações:

- Os dez primeiros discos estão nos dez envelopes de um álbum de capa verde e letras douradas, com os dizeres: "Prefeitura do Distrito Federal / Secretaria Geral de Educação e Cultura/ MÚSICA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS, Serviço de Divulgação do Depto. de Difusão Cultural / BRASIL". O ano 1940 é mencionado no dorso do álbum, junto com seu título.
- As gravações 4A/B, 7A/B e a de *A praia*, em 8A, são de obras do *Guia prático*, segundo informação de Manoel Corrêa do Lago.



Quadro B

FOLHETO DO ÁLBUM Nº I – “EXPLICAÇÕES” DAS OBRAS GRAVADAS

Nº	TÍTULO	“EXPLICAÇÃO”
1A	<i>Hino ao trabalho</i>	Melodia original, de caráter elevado, arranjada na forma clássica por H. Villa-Lobos, servindo às Comemorações do Dia do Trabalho.
1B	<i>Costureiras</i>	Canção de Ofício. Gênero de embolada. Caráter elevado, servindo às Comemorações Cívicas do Dia do Trabalho.
2A	<i>Invocação à cruz</i>	Música de caráter cívico-religioso.
	<i>O Sino da igrejainha</i>	Gênero original elevado com efeitos onomatopaicos para Orfeões Artísticos.
2B	<i>Marcha triunfal</i>	Gênero elevado para Orfeões, servindo para Demonstrações de caráter artístico.
3A	<i>Men Brasil</i>	Samba de caráter cívico. Recolhido pelo Serviço de Educação Musical e Artística para a educação do bom gosto popular. Coro uníssono com acompanhamento de Banda de Música e Bateria (ritmo original).
3B	<i>Sertanejo do Brasil</i>	Samba. Caráter Cívico. Música popular, recolhida pelo Serviço de Educação Musical e Artística. Ambientada e arranjada para coro com acompanhamento de Banda de Música e Bateria (ritmo original).
	<i>Canide-Ioune</i>	Melodia autóctone dos ameríndios, da tribo dos Tamoios. Recolhida por Jean de Lery, em 1530, no Rio de Janeiro. Canto elegíaco da Ave Amarela. Serve para Orfeões Artísticos e estudos de pesquisas folclóricas.
4A	<i>Pintor de Canai</i>	É uma melodia de origem remota da sincretização de 4 raças: espanhola, moura, ameríndia e negro-brasileira, para servir ao problema de educação folclórica escolar. As palavras são exclusivamente exclamações cabalísticas do fetichismo afro-brasileiro.
4B	<i>Nigue-ninbas</i>	A melodia é a sincretização do ameríndio, espanhol, holandês, francês e negro-africano para servir ao problema da educação folclórica escolar.
	<i>Nozani-na</i>	Canto autóctone dos ameríndios da tribo dos Parecis, recolhido pelo Dr. Roquette Pinto nas pesquisas étnicas e folclóricas da Comissão Rondon, servindo para Orfeões Artísticos.
5A	<i>Pastoral</i>	Gênero elevado para Orfeões Artísticos.
5B	<i>Heranças da nossa raça</i>	Baseado no ambiente típico brasileiro. A melodia evoca aspectos característicos da canção popular portuguesa. Foi escrita especialmente para despertar nos escolares a consciência do ritmo da marcha.
6A	<i>Dobrado J. F. de Almeida</i>	Dobrado. É uma forma de marcha antiga, de origem espanhola, adaptada no Brasil com esse nome, para caracterizar um tipo de música de Bandas Militares. Empregado nas marchas carnavalescas com algumas modificações rítmicas.
6B	<i>Abertura “Juventude”</i>	Baseada na Overture clássica, escrita especialmente para uma Banda de Música de precoces.
7A	<i>Na Babia tem</i>	De origem saxônia com o sincretismo do português e negro-africano em todas as raças que influíram na formação da melodia popular infantil. Ambientada como “Samba do Norte”, no caráter regional e harmonizada na forma clássica-tradicional. A melodia desta música, quando recolhida, era usada como canção e brinquedo de roda.
	<i>Besuntão da lagoa</i>	De origem hispano-africano com o sincretismo do ameríndio e todas as raças que entraram na formação da melodia popular infantil. Ambientada como Canção no caráter regional e harmonizada na forma clássico-tradicional. A melodia desta música quando recolhida, era usada como canção e brinquedo de roda.
7B	<i>O Pescador da barquinha</i>	De origem direta do italiano com o sincretismo do português e negro-africano e todas as raças que influíram na formação da melodia popular infantil. Ambientada como Barcarola, no caráter europeu e harmonizada na forma clássica-tradicional. A melodia desta música, quando recolhida, era usada como canção e brinquedo de roda.
	<i>Bamba-la-lão</i>	De origem direta do francês com o sincretismo do ameríndio e a fusão de todas as raças que influíram na formação da melodia popular infantil. Ambientada como um acalanto de rede, espécie de Berceuse, no caráter europeu e harmonizada na forma clássico-tradicional. A melodia desta música, quando recolhida, era usada como canção e brinquedo de roda.
8ª	<i>A Praia</i>	De origem direta saxônia com o sincretismo do holandês, ameríndio e a fusão de todas as raças que influíram na formação da melodia popular infantil. Ambientada para Emboladas, no caráter típico regional e harmonizada na forma meio clássico tradicional.
	<i>Quadrilha brasileira</i>	Música original de caráter recreativo, servindo para os Orfeões Artísticos.
8B	<i>O Balão de Bitu</i>	Melodia baseada no tema folclórico de <i>Vem cá Bitu</i> , ambientado e arranjado em forma de imitação.
	<i>Contrabaixo</i>	Melodia original, de caráter recreativo, servindo para educação de ritmo e demonstrações escolares de Orfeões Artísticos.
	<i>Os Sapinhos</i>	Música original de caráter recreativo com efeitos onomatopaicos.
9A	<i>Minha terra tem palmeiras</i>	É uma melodia original, brasileira, anônima, ligeiramente influenciada pela música italiana antiga.
9B	<i>O Canto do pagé</i>	Baseado no ambiente típico brasileiro (ameríndio e social popular carnavalesco). Foi escrito especialmente para despertar nos escolares a consciência do ritmo de marcha e da defesa.

Observações:

- O folheto não traz explicações sobre o Hino Nacional Brasileiro e o Hino à Bandeira, gravados no disco nº 10, e não refere os discos de nº 11 a 13, encontrados no Quadro A, e que são, seguramente, acréscimos posteriores à versão original do “Álbum nº I”;
- Foram feitas correções ortográficas e conservadas as maiúsculas em meio de frase.

Uma Abordagem Artística do Canto Orfeônico?

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

As raras gravações de coros escolares, realizadas em 1940, apresentam uma singular possibilidade para observarmos de que maneira esses conjuntos executavam obras do repertório do Canto Orfeônico.

O repertório contido nas gravações é simples, constituído, em sua maioria, de obras de cunho folclórico, estando presentes algumas peças de caráter cívico e até hinos. Ele é composto para três ou quatro vozes iguais, executadas, quase todas, a capela, a não ser nos hinos (discos 10A/B) e em alguns itens cívicos (disco 3A). A melodia é sempre apresentada pela primeira voz, dobrada eventualmente pela segunda. A terceira voz e a quarta (quando presente) apresentam sempre desenhos de acompanhamento, dando o aspecto rítmico de muitas das obras. É interessante constatar que as crianças ou adolescentes que sempre cantam na terceira e quarta vozes não têm a oportunidade de cantar uma melodia e explorar questões que não sejam as exclusivas de acompanhamento, o que é um aspecto didático negativo do repertório. Contracantos são raros e texturas imitativas, raríssimas.

Avaliar o repertório apresentado nas gravações do ponto de vista artístico é sempre uma tarefa temerária, se levarmos em consideração que a ênfase do repertório Canto Orfeônico era cívico-didática, e não propriamente de cunho artístico. Seleccionamos, entretanto, a seguir, alguns parâmetros interpretativos para guiarem nossa observação sobre a execução das obras contidas nas gravações.

Considerando-se a emissão vocal, há uma certa tendência a portamentos, principalmente na primeira voz, mesmo nos coros infanto-juvenis. Esses portamentos se acentuam em peças muito lentas e expressivas (disco 7A). Nos coros adultos ocorrem vibratos excessivos (discos 4A e 4B). Há a tendência à utilização de formas rígidas, que levam à deformação do texto, tal como “lóboro sontô”, ao invés de “lábaro santo”, por exemplo (disco 2A). O timbre

das vozes apresenta boa fusão, principalmente nos coros infanto-juvenis. Há uma gravação de coro masculino adulto em que o conjunto fica prejudicado pelas vozes que se destacam (disco 4A/B).

No que diz respeito à afinação, percebemos que a primeira voz, a mais aguda, normalmente apresenta sérios problemas de afinação, principalmente nas notas mais agudas, certamente por questões de dificuldade técnica de emissão. As demais vozes apresentam um bom padrão de afinação.

A pronúncia da língua portuguesa, presente em todas as obras, é feita de maneira afetada, principalmente no que diz respeito às vogais reduzidas. Por exemplo, “santô”, ao invés de “santu”, “dê”, ao invés de “di”, e daí por diante. A questão da fôrma, apontada anteriormente, acentua a pronúncia afetada das palavras. O padrão da pronúncia é extremamente consistente nos vários conjuntos. Apesar disso, curiosamente um dos conjuntos, dirigido por uma mesma professora, adota padrões de pronúncia diferenciados nas duas faixas em que participam (disco 9A/B).

A dinâmica é extremamente bem cuidada, na maioria dos casos. Há predominância de planos dinâmicos contrastantes, tal como *forte* seguido de *piano* etc. Os crescendos e decrescendos, menos presentes, são também bem executados. Sendo a dinâmica um dos parâmetros mais acessíveis, é comum que coros ingênuos o destaquem nitidamente.

No aspecto rítmico, observamos que as vozes de acompanhamento tendem a ser muito precisas, o que nem sempre ocorre com as vozes que apresentam as melodias. Sem dúvida, as dificuldades de emissão das regiões mais agudas deviam desestabilizar essas vozes, principalmente nos coros infanto-juvenis. Há uma nítida preocupação com variações agógicas.

Quanto ao fraseado, há uma clara noção de direção das frases musicais. Nas peças lentas, entretanto, a música é freqüentemente interrompida pelas

respirações, o que prejudica o fraseado. Naturalmente, a simplicidade das obras não permite grandes vôos interpretativos, no que diz respeito a esse parâmetro. Elementos de articulação ajudam na compreensão das peças, opondo, muitas vezes, *legatos* na primeira voz a *staccatos* nas outras vozes.

Embora possamos detectar inúmeros pontos positivos na execução das obras presentes nas gravações de coros escolares no início da década de 1940, ouvidos puristas, acostumados com gravações perfeitas e som digital, certamente "torcerão os narizes" para sons tão "primitivos". Um dos problemas dessas gravações é exatamente sua qualidade técnica, que com-

promete bastante uma apreciação positiva dos parâmetros musicais analisados.

O fato mais importante que podemos constatar, entretanto, é como muitas das características interpretativas presentes nessas gravações não seriam mais possíveis no Brasil de hoje. A estética do canto coral brasileiro se transformou, nesses 60 anos. Seria muito interessante uma pesquisa que pudesse resgatar gravações de coros brasileiros nesse período, e até anteriores, para tentarmos estabelecer essa linha de transformação.

De qualquer forma, é impossível não nos emocionarmos com a simplicidade e a pureza desses corais, dirigidos por seus abnegados professores.

Os autores solicitam aos leitores que encaminhem à Academia Brasileira de Música, em seu nome, quaisquer informações sobre gravações de coros escolares e sobre regentes e atividades, realizadas até 1955.

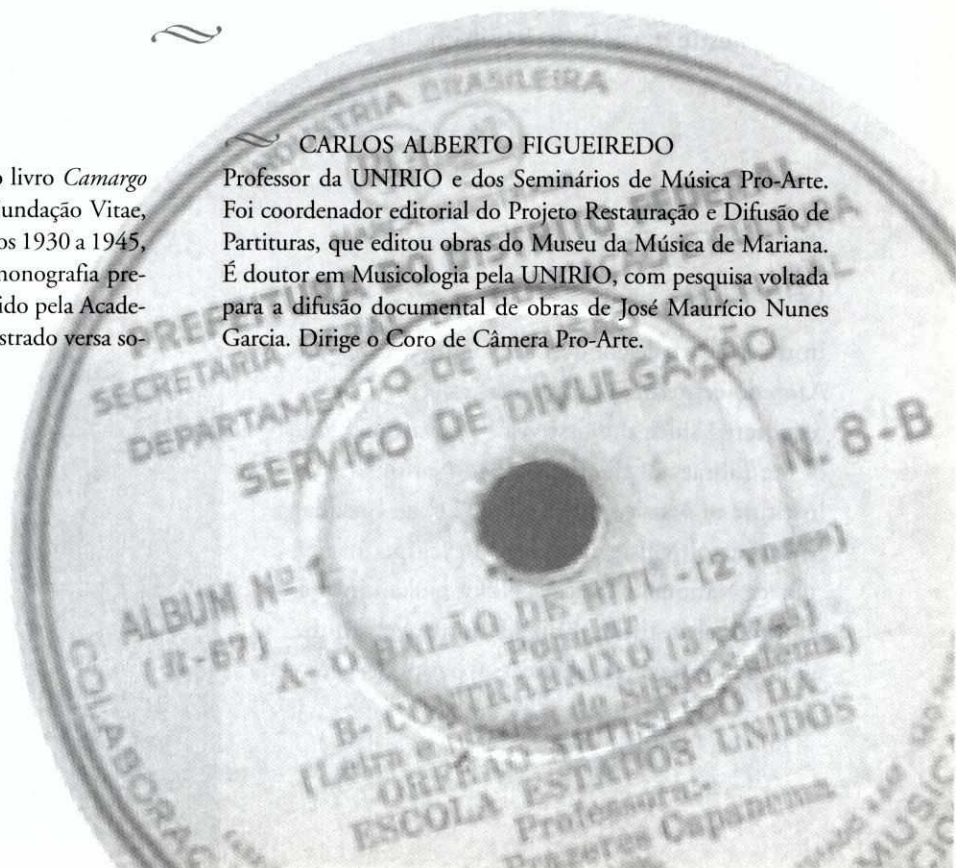
No próximo dia 6 de junho, às 17 horas, os autores deste estudo realizarão, na sede da Academia Brasileira de Música, apresentação pública das gravações do álbum "Música nas Escolas Brasileiras".

FLAVIO SILVA

Autor de artigos sobre música e organizador do livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Com bolsa da Fundação Vitae, fez pesquisa sobre a vida musical centrada nos anos 1930 a 1945, sobretudo no Rio de Janeiro, aproveitada em monografia premiada com segundo lugar em concurso promovido pela Academia Brasileira de Música. Sua dissertação de mestrado versa sobre origens do samba urbano carioca.

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

Professor da UNIRIO e dos Seminários de Música Pro-Arte. Foi coordenador editorial do Projeto Restauração e Difusão de Partituras, que editou obras do Museu da Música de Mariana. É doutor em Musicologia pela UNIRIO, com pesquisa voltada para a difusão documental de obras de José Maurício Nunes Garcia. Dirige o Coro de Câmara Pro-Arte.





O Centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

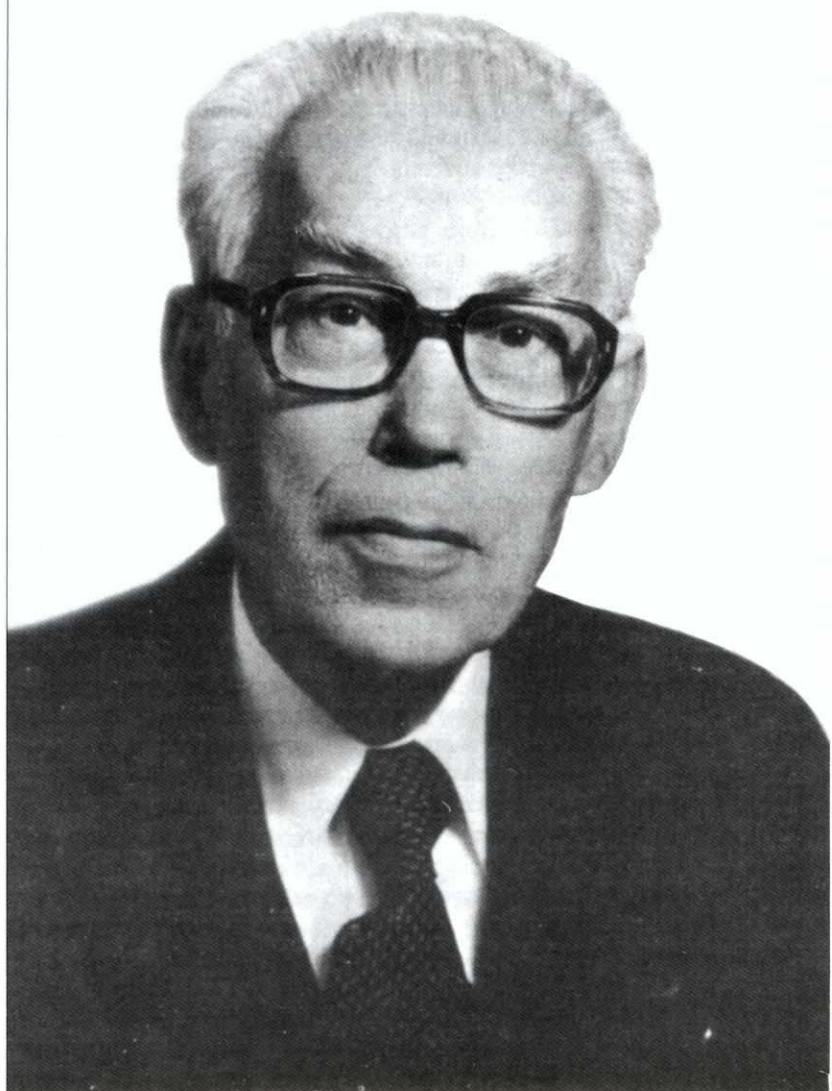
VASCO MARIZ

No centenário de nascimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, sua trajetória é lembrada, desde seus primeiros anos à frente da Biblioteca do então Instituto Nacional de Música, como editor da *Revista Brasileira de Música* e como criador da cadeira de Folclore Musical Nacional, naquele estabelecimento de ensino. Posteriormente Luiz Heitor viaja para os EUA onde, na OEA e na Biblioteca do Congresso, tem contato com Charles Seeger. Mas o momento culminante da carreira do autor de *150 anos de música no Brasil* é a sua nomeação para dirigir os programas de música da UNESCO, em Paris. Vasco Mariz conheceu pessoalmente Luiz Heitor, que foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, e cita algumas reminiscências de seus encontros com o ilustre musicólogo brasileiro.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo Centennial

In the year we celebrate Luiz Heitor Corrêa de Azevedo centennial, his career trajectory is recollected since the first years he was in charge of the Library of the then-called National Institute of Music, as the editor of the Brazilian Magazine of Music and as the developer of the subject National Musical Folklore taken in that educational institute. Luiz Heitor travels to the United States where he meets Charles Seeger,

with whom he would later keep in touch at OAS and at the Library of the Congress. However, the topmost moment of the career of the author of "150 years of Music in Brazil" was his nomination to run the UNESCO programme of Music in Paris. As Vasco Mariz met Luiz Heitor personally, he now recalls some reminiscences of his meetings with the outstanding Brazilian musicologist, who also was one of the founders of the Brazilian Academy of Music.





Luiz Heitor foi a personalidade mais respeitada e mais querida da musicologia brasileira. Residente em Paris desde 1947, todos os músicos que por lá passavam não deixavam de visitá-lo e consultá-lo sobre os assuntos mais diversos. Parecia que ninguém ousava fazer nada de importante no terreno da música sem antes auscultar a opinião de Luiz Heitor. No seu pequeno escritório, completamente cercado de livros, publicações e partituras, ele trabalhava ativamente lutando contra a correspondência que se acumulava e os encargos que continuavam a chover inelutavelmente, mesmo depois de sua aposentadoria. Foi um batalhador incansável pela música brasileira, pelos grandes ideais da música que soube defender com tanto êxito nos grandes foros mundiais da UNESCO e de tantos outros organismos internacionais. Sabia ouvir e falar com serenidade, pausadamente, seguro do que dizia, do que recomendava.

Mário de Andrade nunca saiu do Brasil e Renato Almeida, quase diplomata, jamais viveu no exterior, embora tenha participado de numerosas reuniões internacionais, sobretudo no terreno do folclore. Quis o destino que Luiz Heitor, aos 42 anos, na flor da maturidade, fosse roubado ao Brasil e levado a Paris para dirigir os programas da UNESCO para a música. A entidade internacional das Nações Unidas acabava de ser fundada e seus dirigentes recrutavam os melhores especialistas do mundo para dirigir suas múltiplas atividades.

Luiz Heitor nada fez para que surgisse o convite, o qual teve origem na sua convivência em Washington, na Biblioteca do Congresso, com Charles Seeger e Harold Spivack. Eles devem ter indicado o nome de Luiz Heitor ao diretor-geral da UNESCO Julian Huxley, que lhe endereçou o convite formal. Outro fator importante deve ter sido a influência de Paulo Berredo Carneiro, principal delegado brasileiro no Conselho da UNESCO e personalidade de grande prestígio na organização. Paulo conhecia de perto os méritos do professor brasileiro, e seu apoio para a indicação de um brasileiro para cargo de tal significação deve ter sido muito oportuno. Luiz Heitor não só esteve à altura das suas altas responsabilidades no terreno da música, como também ajudou a consagrar o Brasil no mais elevado nível musical da época. Ele foi grande embaixador da música brasileira junto às mais altas personalidades musicais do seu tempo, na Europa e nos EUA.

O mundo havia descoberto recentemente nosso país graças à música de Villa-Lobos, e coube a Luiz Heitor confirmar a significação da música brasileira junto a compositores, críticos musicais e musicólogos de renome, com os quais convivia diariamente em Paris e em outras capitais do mundo desenvolvido. Graças a ele essas personalidades compreenderam que o Brasil não era somente o exotismo villa-lobano. Por ele souberam de viva voz sobre as atividades musicais no Brasil, de outros compositores brasileiros ilustres do passado e do presente e de nossas entidades musicais. Mercê de seu prestígio pessoal, numerosos músicos brasileiros fizeram-se ouvir em festivais internacionais, como a Tribuna Internacional de Compositores.

Luiz Heitor realizou esse trabalho hercúleo, de responsabilidade delicada, em detrimento de sua própria obra. Ele comentou comigo, certa vez, que tivera de escolher entre os projetos pessoais que planejava no Brasil e a permanência em Paris, naquele posto-chave internacional da música. Sabia que lhe seria muito difícil continuar sua obra de musicologia vivendo no exterior. Poderia ter terminado sua carreira anonimamente, como tantos brasileiros promissores que trocaram carreiras brilhantes no Brasil por agradáveis funções em organismos internacionais, onde acabaram por se aposentar obscuramente. A opção feita por Luiz Heitor foi válida sobretudo pelo *timing* em que teve de ser decidida. Tudo estava por fazer na UNESCO, que acabara de ser criada, e coube a ele formular um programa ambicioso no terreno da música para a maior organização cultural que o mundo já teve na história. Os dinheiros eram curtos, mas a sua fértil inventiva realizou milagres.

Luiz Heitor não foi meramente um funcionário internacional categorizado a passar larga temporada em posto-chave de direção e depois acomodar-se em confortável aposentadoria em Paris. Serviu a música no mais alto nível e projetou a musicologia brasileira no plano internacional. Participava sempre com destaque em todas as reuniões internacionais especializadas e continuava a ser ouvido com atenção e respeito ao aposentar-se. Sacrificara porém sua carreira nacional, truncada pelas suas funções internacionais de tanto relevo. Não tivera tempo nem ocasião para prosseguir suas pesquisas folclóricas no Brasil, nem preparar os novos livros sobre a música brasileira que planejava.

Seja como for, mesmo trabalhando para a UNESCO em Paris, Luiz Heitor encontrou tempo para



escrever sobre temas brasileiros em revistas e jornais especializados internacionais, como seu esplêndido estudo sobre Sigismund Neukomm, publicado na prestigiosa revista norte-americana *Musical Quarterly*. Escreveu também artigos sobre personalidades musicais brasileiras do início do século XX, como Frederico Nascimento, Alberto Nepomuceno e outros.

Nem sequer na aposentadoria, tão agitada por viagens, congressos e encargos diversos, teve vagar para redigir um capítulo final para sua obra magistral, *150 anos de música no Brasil*, publicado em 1956. Deixo aqui a sugestão à diretoria da ABM de reedição, na sua coleção de livros, dessa obra capital de Luiz Heitor para comemorar os 50 anos de sua publicação pela editora José Olympio, há tantos anos esgotada. Os comentários de Luiz Heitor sobre o período que analisou não foram superados e servem até hoje de modelo a outros musicólogos que abordaram o assunto. Não escondo que, para escrever a minha *História da música no Brasil*, vali-me freqüentemente dos ensinamentos de Luiz Heitor. Residindo em Israel no período de elaboração do livro, mantive contato permanente com Paris e consultava freqüentemente Luiz Heitor, por telefone e carta, para avaliação mais precisa das contribuições de diversos compositores. Deixo a Ricardo Tacuchian, novo presidente da ABM, a sugestão da oportunidade de reedição dessa obra magistral.



Luiz Heitor Corrêa e Azevedo nasceu no Rio de Janeiro a 13 de dezembro de 1905, na rua Aguiar 12, perto do Largo da Segunda-Feira, lá onde começa a Tijuca. O curso de Humanidades foi no Colégio Anchieta de Nova Friburgo, estado do Rio de Janeiro, e aos 19 anos matriculou-se no antigo Instituto Nacional de Música, no curso de Alfredo Bevilacqua, que já fora mestre de sua tia Hermínia.

Teve por companheiros, entre outros, Arnaldo Rebelo e Mário de Azevedo, que mais tarde ficariam muito conhecidos como pianistas. Joanídia Sodré, depois diretora do Instituto, ensinou-lhe a teoria musical; Charley Lachmund deu-lhe aulas de piano e Paulo Silva iniciou-o nos mistérios da harmonia, contraponto e fuga. Sim, porque naquela altura Luiz

Heitor pretendia ser compositor e não um *virtuoso* do piano.

Nessa época ele já exercia a crítica musical com regularidade no *Imparcial* (1928-29) e na *Ordem* (1929-30). Com a Revolução de 1930, Luiz Heitor foi convocado e combateu em Juiz de Fora, membro de uma companhia de comunicações. Data dessa época sua amizade com Luciano Gallet e Renato Almeida. Foi um dos fundadores e depois secretário da Associação Brasileira de Música, que funcionava no sobrado da Casa Carlos Wehrs, prestigiosa editora de música na época. A vitória da Revolução colocou o Instituto na Universidade do Brasil. Em 1931 falecia Guilherme de Melo, abrindo assim a vaga de bibliotecário da instituição, conseguida por Luiz Heitor graças ao apoio de Guilherme Fontaínha e Walter Burle-Marx, para quem ele administrava a série de concertos sinfônicos para a juventude.

Em 1934 Luiz Heitor casou-se com Violeta Pizarro Jacobina, pianista, cuja participação em sua vida deve ser sublinhada como grande incentivadora e entusiasta dos seus trabalhos. Até hoje, com mais de noventa anos e residente em Paris, ela é uma dedicada propagandista da obra do marido. O casal teve uma filha, Maria Cecília, casada em ilustre família francesa.

Chegamos então a uma importante realização de Luiz Heitor: a *Revista Brasileira de Música*, que sob a sua direção de 1934 a 1942 tornou-se a mais importante publicação musical do Brasil. Sá Pereira sucedeu-o até 1944, mas depois a revista entrou em recesso. Em 1981 foi feita uma tentativa de reeditá-la pela direção da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com outro formato e menores ambições, e no primeiro número da nova série apareceu um pequeno artigo de Luiz Heitor. Atualmente a revista transformou-se na publicação oficial da Academia Nacional de Música, sediada naquela tradicional escola.

Em 1943, Luiz Heitor já havia abandonado suas pretensões de fazer carreira de compositor e se dedicava às letras musicais, correspondendo-se com personalidades e entidades estrangeiras e colaborando em revistas especializadas internacionais. Convidou Curt Lange a visitar o Brasil, o que resultou nas espetaculares pesquisas musicais por ele realizadas em Minas Gerais. Nessa época Luiz Heitor apresentou várias de suas composições em concertos, dos quais também participava como solista ou acompanhador. Cecília



Rudge, Roseta Costa Pinto e Maria Silvia Pinto foram algumas de suas intérpretes.

Nesse período Luiz Heitor presidiu a Sociedade de Admiradores de Francisco Manuel (1936-47) e criou em 1937, com Luiz Gonzaga Botelho, a Sociedade Pró-Música, que mantinha uma orquestra e organizava recitais e palestras. Nosso homenageado foi secretário dessa organização até 1944. Foi também secretário-geral (1939 a 1941) da Associação de Artistas Brasileiros, que tantos recitais promoveu no Rio de Janeiro. De 1936 a 1939, publicou o Arquivo da Música Brasileira, destinado à divulgação da música nacional. A partir do ano seguinte passou a ensinar história da música no novel Conservatório Brasileiro de Música, fundado por Lorenzo Fernandez e onde eu estudaria a partir de 1940. Foi lá que o conheci e ficamos amigos, sendo repetidas vezes convidado por ele a freqüentar as reuniões em sua casa. Nesse conservatório Luiz Heitor deu vários cursos de extensão universitária, análise musical e sobre a música wagneriana.

Em 1931 fora criada no Instituto Nacional de Música uma cadeira que demorou muito a ser preenchida, a do folclore. Como o salário de bibliotecário era modesto, Luiz Heitor decidiu preparar-se para concorrer àquela cátedra e elaborou então o pequeno livro *Dois pequenos estudos sobre folclore* e, pouco depois, outra publicação intitulada *Escala, ritmo e melodia na música dos índios do Brasil* como justificativa para sua inscri-

ção no concurso para a cadeira de Folclore. A situação ficou angustiada quando alguns desafetos de Luiz Heitor obtiveram a nomeação interina de Flausino do Vale, figura respeitável na época, para a cadeira do Folclore. A tradição da casa ditava que o interino normalmente assumisse o cargo titular e isso representava um *handicap* para a candidatura de Luiz Heitor. O concurso realizou-se em 1939 e outros candidatos desistiram, ficando ele sem competidores. Sua dissertação foi um êxito que chegou aos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, tanto que Mário de Andrade pontificou, no *Estado de S. Paulo*, dizendo que “a ciência brasileira está de parabéns”. Lembro que naquele tempo não se levava muito a sério o folclore.

Em 1941 começava sua carreira no exterior: foi convidado a visitar os EUA pelo diretor da Divisão de Música da Organização dos Estados Americanos (OEA), em Washington, por indicação de Carleton Sprague Smith, adido cultural da embaixada norte-americana no Rio de Janeiro. Lá passaria seis meses na qualidade de consultor, e essa estada teria importância

Capa do Volume III, fascículo 2º, de 1936, da Revista Brasileira de Música, consagrado ao 1º centenário de nascimento de Carlos Gomes. A RBM foi fundada por Luiz Heitor (na gestão de Fontainha, diretor do então Instituto Nacional de Música) em 1934. Luiz Heitor exerceu a editoria desta importante revista até 1942.

REVISTA BRASILEIRA DE MUSICA

A. CARLOS GOMES
(1836 — 11 de Julho — 1936)



PUBLICADA PELO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
DA UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

decisiva em sua vida profissional, não só pela experiência que lá adquiriu, mas sobretudo pelas excelentes relações que soube fazer naquele país. Ao regressar ao Brasil, trouxe precioso equipamento, cedido pela Biblioteca do Congresso norte-americano, para prosseguir seus estudos de folclore no Brasil, isso sem esquecer que seu diretor, Charles Seeger, financiou-lhe várias viagens de pesquisa folclórica em nosso país.

O Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado em 1943 na Escola Nacional de Música, era o primeiro do gênero no país. Luiz Heitor fez pesquisas de campo em Goiás, Ceará e Minas Gerais. Dulce Lamas, em artigos no *Jornal do Commercio*, em 1965, recordou a atmosfera das classes ministradas por Luiz Heitor. Ele continuou a colaborar com artigos sobre música em jornais e revistas nacionais e estrangeiras e, em 1945, foi escolhido por Villa-Lobos para ser um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, que ora o homenageia.

Em junho de 1965, Luiz Heitor proferiu uma palestra na Biblioteca Pública de Curitiba, poucos meses antes de aposentar-se da UNESCO, a cujo serviço passou 18 anos de sua vida. Chegava aos 60 anos e os organismos internacionais são inflexíveis nas regras de aposentadoria, o que hoje me parece um erro, pois nessa idade a maioria dos funcionários atinge o *prime* de sua capacidade. Sobre a sua atividade tão profícua à frente da Divisão de Música da UNESCO, aquela conferência constitui um longo e notável documento informativo, que não posso resumir em nosso limitado espaço da *Brasiliana*, mas recomendo aos interessados a leitura em meu livro *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor* (Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983), que reproduz as partes principais de sua fascinante palestra de despedida.

Ao completar 60 anos, em dezembro de 1965, Luiz Heitor retomou o ensino na Escola de Música da UFRJ em março do ano seguinte, mas a readaptação não foi fácil em atmosfera tão limitada. Por isso, em junho de 1967, pediu e obteve sua aposentadoria. Nos anos seguintes ditou cursos na Universidade de Tulane, Nova Orleans, a convite de Gilbert Chase, e depois na Universidade de Indiana, em Bloomington, um bom centro de estudos brasileiros. Em 1966 fora eleito membro do Comitê Executivo do Conselho Internacional da Música (CIM) e depois membro individual. Em

1977 recebeu um prêmio do mesmo Conselho para recompensar seus serviços eminentes. Dois anos depois, em Melbourne, Austrália, foi eleito por unanimidade membro de honra do CIM.

Aos alunos do Conservatório Brasileiro de Música recomendo a leitura de uma série de palestras que lá realizou em 1972, com o título “Como eu os conheci”, evocando personalidades da música brasileira e internacional com os quais conviveu. Participou do júri de diversos concursos musicais no Brasil e, em 1977, foi nomeado consultor da Universidade de Campinas para organizar os currículos dos cursos de Regência e Composição. Esteve também em Cuba participando de um colóquio de música latino-americana. Depois de longa estada no Brasil, Luiz Heitor e Violeta regressaram ao seu apartamento de Paris para envelhecerem perto de sua filha e netos.

Em 1985, para comemorar seus 80 anos, a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Fundação Nacional de Arte publicaram um *Festschrift* com bons depoimentos e útil bibliografia organizada por Dulce Lamas. No ano seguinte Luiz Heitor ainda viajava sozinho e passou alguns dias em minha casa em Berlim, de regresso de Leipzig. A 10 de novembro de 1992, aos 87 anos de idade, falecia em Paris, sua cidade de adoção, onde tantos brasileiros, inclusive eu, muitas vezes o visitaram. Perdia o Brasil uma de suas grandes personalidades da música.

Terminamos este pequeno ensaio sobre Luiz Heitor realizando um rápido comentário sobre a sua obra publicada no Brasil. Já mencionei os dois trabalhos publicados por ocasião de seu concurso para a cátedra de folclore na Escola Nacional de Música. São obras de mocidade que hoje estão em parte superadas, pois o autor não teve tempo de aprimorar seus conhecimentos na matéria, cuja evolução até os dias de hoje deixou longe aqueles dois trabalhos. Em 1935 veio a lume o primeiro volume do Arquivo de Música Brasileira, suplemento da *Revista Brasileira de Música*, que contém dois esplêndidos estudos de Luiz Heitor sobre José



Maurício e Francisco Manuel, que continuam plenamente válidos. No segundo volume encontramos outro ensaio sobre a ópera *Joana de Flandres* de Carlos Gomes.

Sua primeira obra importante data de 1938 e teria sido escrita em uma única noite: *A Relação das óperas de autores brasileiros*, redigida para uma audiência com o ministro da Educação Gustavo Capanema, que gostou tanto do texto que o mandou imprimir. Esse trabalho, embora sucinto, representou um útil levantamento de nosso repertório operístico, o qual resultou bem mais alentado do que se poderia supor e até hoje é uma boa fonte de informações. Seguem-se duas palestras de bastante interesse: *A Música brasileira e seus fundamentos*, publicada pela OEA em Washington em 1948, e *Música do tempo desta casa*, proferida na bela residência de Ana Amélia e Marcos Carneiro de Mendonça no Cosme Velho (RJ), à qual eu assisti e que foi publicada pela Casa do Estudante em 1950.

De 1952 é a *Bibliografia musical brasileira*, realizada em colaboração com Mercedes Reis Pequeno e Clêofe Person de Matos, que abrange todas as publicações musicais editadas entre 1850 e 1950. Trata-se de obra do mais alto mérito, atualizada na última década por Mercedes Reis Pequeno, a pedido da Academia Brasileira de Música. Esse trabalho, que se acha disponível no site da ABM e poderá em breve ser publicado em livro, abrange todas as publicações sobre música no Brasil entre os anos de 1850 e 2000, com cerca de dez mil itens.

Outra obra importante de Luiz Heitor é o livro *Música e músicos do Brasil*, uma coletânea de 30 anos de artigos em jornais e revistas e palestras. Foi deixado na Casa do Estudante em 1947, por ocasião de sua partida para a França, mas só publicado em 1950. O livro contém páginas de considerável interesse, mas todo material dessa publicação foi refundido na grande obra do mestre, *150 anos de música no Brasil*, publicado em 1956 pela editora José Olympio, do Rio de Janeiro. Esse livro tem um texto especial, pois foi orientado para leitores estrangeiros não iniciados na música brasileira. Foi escrito a convite do Fondo de Cultura Económica do México, que depois não teve condições de editá-lo em espanhol. O autor então apelou para a editora José Olympio, que prontamente a publicou.

O citado livro contém algumas das melhores páginas de nossa musicologia, na avaliação dos compositores, sobretudo os autores do século XIX. Desde a publicação da *História da música brasileira* (2ª edição de 1942), de Renato Almeida, não se publicavam estudos tão pormenorizados e de tanta introspecção como esse livro de Luiz Heitor. Seus comentários ficaram clássicos, pois era profundo conhecedor das obras de José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes, além dos grandes músicos do início do século XX, alguns dos quais chegou a conhecer pessoalmente. Se o grande livro de Renato Almeida foi, durante muitos anos, a melhor obra já produzida sobre a música nacional, é indubitável que os comentários do livro de Luiz Heitor representam um passo adiante, mais amadurecido e mais profundo.

Enquanto eu estava redigindo em Israel a minha *História da música no Brasil*, hoje na 7ª edição (Nova Fronteira, 2005), mantivemos intensa correspondência, e nas inúmeras visitas que lhe fiz em Paris, Luiz Heitor sempre discorreu com a mesma serenidade e profundidade de conceitos sobre numerosas personalidades do nosso tempo, o que foi da maior utilidade para a conclusão do meu trabalho, cuja 1ª edição apareceu em 1981. Seu pequeno apartamento da rua César Franck 7, pertinho da UNESCO, foi por muito tempo lugar de peregrinação contínua para os artistas brasileiros de passagem por Paris. Sua imensa cultura musical era a memória viva que servia a todos que o procuravam em seu lar tão acolhedor e sempre tão brasileiro.

A última vez que o vi foi em Berlim, em 1986, quando ele se hospedou na Embaixada do Brasil, de regresso da reunião, em Leipzig, do Conselho Internacional da Música, onde ele havia obtido a decisão de que o ano seguinte seria o ano mundial dedicado a Villa-Lobos. Fui buscá-lo na estação ferroviária de Berlim, onde ele surgiu carregando penosamente sua mala e, ao ver-me no alto de uma escadaria, saudou-me alegremente. Não esquecerei aquela imagem de sua chegada a Berlim!

Ao comemorar o centenário de nascimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, a Academia Brasileira de Música, da qual ele foi um dos fundadores, recorda e homenageia a personalidade e a obra de um de seus mais ilustres membros titulares.





~ Inauguração da nova sede do Centro de Referência Musicológica José Maria Neves

Com uma conferência do musicólogo uruguaio Coriúm Aharonián sobre o acadêmico José Maria Neves foi inaugurada, em São João del Rei,



Minas Gerais, no dia 22 de abril a nova sede do Centro de Referência Musicológica José Maria Neves (CEREM). Estiveram presentes ao evento altas autoridades municipais e estaduais, artistas, pesquisadores, amigos e parentes do patrono, além do vice-presidente da Academia Brasileira de Música, maestro Roberto Duarte.

O CEREM, dirigido pela professora Anna Maria N.L. Parsons e criado em 2003, é a continuidade dos trabalhos acadêmicos e artísticos realizados, em vida, por seu patrono. Suas finalidades são: “a promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio musicológico, histórico e artístico, bem como estudos e pesquisas, desenvolvimento de tecnologias alternativas, produção e divulgação de informações e conhecimentos técnicos e científicos que digam respeito às atividades musicais”.

A bonita e bem montada sede do CEREM está instalada em um prédio no centro histórico de São João del-Rei, à rua Marechal Bittencourt, 24. Seu endereço eletrônico é: www.ceremus.org.br

Dr. Coriúm Aharonián e o maestro
Roberto Duarte

~ Posse de Guilherme Bauer na Academia Brasileira de Música

Guilherme Bauer tomou posse, no último 18 de abril, na Academia Brasileira de Música (ABM), passando a ocupar a cadeira nº 17, cujo pa-

trono é Alfredo Taunay, na vaga da saudosa Belkiss Carneiro de Mendonça. A acadêmica Jocy de Oliveira deu-lhe as boas-vindas em nome da ABM.



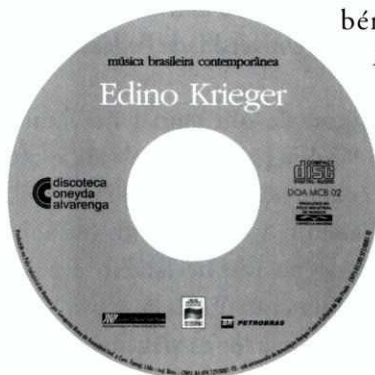
Da esquerda para a direita, os acadêmicos Guilherme Bauer, Ricardo Tacuchian, Jocy de Oliveira e Roberto Duarte



Edino Krieger em novos Cds e no Festival de Campos do Jordão

Três novos CDs contendo obras do acadêmico Edino Krieger estão em fase de lançamento no Brasil.

Para um álbum duplo dedicado à música brasileira, Turibio Santos gravou, em estréia mundial, a *Suíte Concertante* para violão e orquestra, com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, sob a regência de Silvio Barbato. A obra, composta no ano passado com apoio do programa Bolsas Vitae de Arte, tem três movimentos baseados em ritmos brasileiros: "Choro", "Toada" e "Jongo". Para o mesmo álbum foram gravadas tam-



bém as *Fanfarras Modulares*, compostas para a abertura da temporada de 2005 da Sala Cecília Meireles.

Produzido pelo Centro

Cultural São Paulo, tem lançamento previsto para maio um CD contendo obras de Edino Krieger, entre as quais diversas canções sobre poemas de Castro Alves, Nicolás Guillén, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, tendo como intérpretes Celine Imbert e Gilberto Tinetti, além dos *Estudos intervalares*, pelo pianista Eduardo Monteiro, e o *Quarteto de cordas nº 1*, pelo Quarteto Guarneri.

Um terceiro CD será lançado em breve pela Camerata Florianópolis, que gravou, entre outras obras, sob a regência do maestro Jeferson Della Rocca, as *Quatro imagens de Santa Catarina*, compostas especialmente para esse CD por encomenda do próprio conjunto.

Em julho Edino Krieger será o compositor residente do Festival Internacional de Campos do Jordão, no qual a Orquestra Acadêmica do Festival executará, em estréia mundial, sua composição intitulada *Ritmetrias – variantes rítmicas sobre um metro contínuo*, composta especialmente para o evento.



Banco de Partituras da ABM



A ABM mantém um Banco de Partituras para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis mais de 200 obras sinfônicas de 64 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara está sendo implementada, já contando com 50 títulos.

Para mais informações, entre em contato conosco

pelo telefone (21) 2221-0277

ou pelo e-mail: bancodepartituras@abmusica.org.br



David Appleby aos 80 anos

A pesar do ínfimo apoio do governo brasileiro à divulgação da obra de Villa-Lobos no exterior, já foram publicados nada menos de 21 livros, de vários formatos em dez países diferentes: França, Inglaterra, Irlanda, Rússia, Suíça, Finlândia, Itália, Espanha, EUA e Colômbia, nos idiomas inglês, francês, italiano, espanhol, russo, alemão e finlandês. O maior conjunto de livros publicado no exterior sobre Villa-Lobos foi em inglês (12 livros) e, em segundo lugar, em francês (seis livros). A biografia mais volumosa de Villa-Lobos foi publicada na Finlândia, de Eero Tarasti, com quase 600 páginas. Naturalmente, a qualidade dessas obras difere bastante entre si e, em verdade, poucos desses livros analisam em profundidade as obras do compositor e avaliam sua contribuição para a música contemporânea.

Um dos mais ilustres biógrafos de Villa-Lobos é David Appleby, norte-americano nascido em Belo Horizonte (MG) a 16 de outubro de 1925. Seu pai era um pastor metodista residente na capital mineira. David ficou marcado pelo local de nascimento e viria a dedicar boa parte de sua vida de musicólogo à música brasileira.

David fez o curso secundário no Colégio Batista da capital mineira, tendo sido aluno do Conservatório Mineiro de Música. Interessou-se sobretudo pelo piano e, quando sua família regressou aos EUA, estudou com Egon Petri em São Francisco da Califórnia, com Bela Ney na Universidade de Indiana, com Carl Friedberg em Nova York e com Paul Katwijk em Dallas. Durante a 2ª Guerra Mundial serviu na Marinha dos EUA e foi intérprete de japonês e português. Em 1946, David Appleby obteve o grau de *Bachelors of Arts* pela Universidade de North Carolina e o *Master of Arts*, pela Universidade Metodista do Sul, em 1949. Como recitalista do piano, ofereceu numerosos concertos em Nova York, Dallas, Berkeley, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Apresentou diversas primeiras audições de obras de compositores brasileiros nos EUA e foi solista

das orquestras sinfônicas de Houston, Forth Worth e Amarillo (Texas).

Nosso homenageado é um poliglota, pois além do inglês e do português obteve títulos em francês, espanhol e japonês. David optou pela musicologia e pela carreira de professor. Recebeu nada menos de três bolsas da prestigiosa Fulbright Foundation para a realização de pesquisas. Como mestre, ensinou em várias universidades, a saber: Eastern Illinois, Texas Christian, Houston Baptist College e Indiana University. Foi também professor visitante da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Em 1977 participou de um painel no famoso Kennedy Center, de Washington, sobre a vida e obra de Villa-Lobos, em colaboração com Arminda Villa-Lobos e o saudoso Carleton Sprague Smith (ex-adido cultural norte-americano no Rio de Janeiro e posteriormente diretor da Biblioteca Pública de Nova York).

Pouco depois realizou uma longa viagem ao Brasil, com o objetivo de escrever uma história da música brasileira. Essa obra foi publicada pela Texas University Press sob o título *Music of Brazil* e teve mais tarde uma edição em espanhol, publicada no México pela Tierra Firme Press, em 1983. Cinco anos depois, David publicou *Heitor Villa-Lobos, a Bio-bibliography* pela Greenwood Press, e em 2002 apareceu sua obra mais importante, *Villa-Lobos, a Life*, uma excelente biografia editada pela Scarecrow Press.

A Academia Brasileira de Música, em reconhecimento ao mérito de seus trabalhos de divulgação da música brasileira nos EUA, acolheu David Appleby como um dos seus sócios correspondentes naquele país, ao lado Robert Stevenson e de Gérard Behague, este recentemente falecido. Examinando mais de perto seus três principais trabalhos: “*Music of Brazil*”, “*Villa-Lobos, a Bio-bibliography*” e “*Villa-Lobos, a Life*”, considero que seu esforço de divulgação de nossa música clássica foi uma valiosa contribuição para a musicologia norte-americana. Embora existam vários livros em



língua inglesa que comentam e analisam o conjunto da obra de Villa-Lobos, ressaltam a sua biografia do mestre, um estudo pormenorizado das principais obras e nada menos de 80 exemplos musicais. Mesmo discordando de algumas de suas conclusões, seu livro talvez seja presentemente a melhor fonte de estudos da obra de Villa-Lobos nos EUA, além de informar sobre a vida do compositor. Seus três livros sobre o patrono da ABM representam um conjunto bem fundamentado e informativo, à disposição dos alunos dos conservatórios e universidades norte-americanos e de outros países de língua inglesa.

Em 2002 David Appleby e Marion Verhaalen, autora de uma biografia de Camargo Guarnieri, decidiram cooperar para atualizar o livro *Music of Brazil*. Infelizmente, trabalharam um ano e depois... desistiram. Para terminar seu trabalho deveriam viajar ao Brasil para ultimar seus comentários e tomar contato com os

principais compositores brasileiros contemporâneos, fazer pesquisas e avaliações finais. Foi pena, pois já tinham obtido promessa da senhora Teresa May, diretora da University of Texas Press, para publicar a nova edição atualizada do citado livro. Nosso Ministério da Cultura deveria estudar o assunto, pois a nova edição do livro de David Appleby nos EUA me parece de considerável interesse para a política cultural do atual governo. Bastaria a concessão de passagens e uma estadia de 30 dias em nosso país. Aqui fica a sugestão às nossas autoridades culturais competentes.

A Academia Brasileira de Música se associa às homenagens recebidas por David Appleby por ocasião da passagem de seus 80 anos. A Eastern Illinois University outorgou-lhe a Outstanding Faculty Merit Award e a ABM lhe augura outros êxitos no terreno da musicologia e o encoraja a terminar a atualização de seu meritório livro *Music of Brazil*.



Bibliografia Musical Brasileira

A BMB é um banco de dados *on line* sobre o que se publicou e publica acerca de música brasileira – erudita, tradicional e popular – no Brasil e no estrangeiro; e também a produção musicológica de brasileiros sobre música em geral. Ela abriga, hoje, perto de dez mil títulos.

São cadastrados: livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos de periódicos e coletâneas e, excepcionalmente, importantes contribuições em suplementos literários de jornais etc. Excluem-se obras com finalidade didática, exceto os manuais e artinhas do século XIX, de interesse histórico. A informação bibliográfica é a mais completa possível, muitas vezes acompanhada de resumo do trabalho.



Um serviço gratuito oferecido à comunidade de pesquisadores sobre música brasileira. Você também pode participar desse projeto. Visite nosso site: bibliografia@abmusica.org.br



Atividades dos Acadêmicos

Ernani Aguiar

O acadêmico Ernani Aguiar regeu, no encerramento do XVII CINVES/ Curso Internacional de Verão Scala, com a Orquestra e Coro do curso, uma série de estréias mundiais: *Peça nº1 para cordas*, de Lucio Zandonadi, *Lembranças*, para cordas, de Roberto Macedo, e *Psalmus CXLVIII*, para coro e orquestra, de Sergio Di Sabbato. Em estréia contemporânea, *Bendito e louvado seja* (CPM12), de Padre José Mauricio Nunes Garcia. No mesmo concerto aconteceu também a estréia mundial da peça *Miguilin*, para orquestra, de Samir Rahmed, regida pelo jovem Rodrigo Toffolo. O evento ocorreu no Teatro Central de Juiz de Fora (MG), no dia 23 de janeiro último. No dia 7 de abril, Ernani Aguiar, à frente da Orquestra Experimental da Universidade Federal de Ouro Preto e do Coral Castro Lobo, regeu a primeira audição contemporânea das “Matinas de S. Vicente” de Padre João de Deus Castro



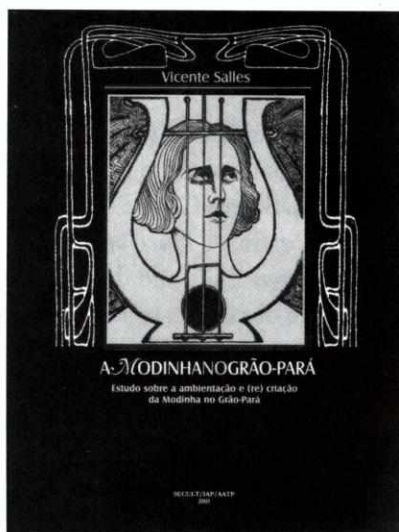
Lobo na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, repetindo a apresentação no dia seguinte na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto (foto).

Roberto Duarte

O acadêmico Roberto Duarte regeu, na Sala do Conservatório Tchaikovsky de Moscou, com a Orquestra Sinfônica Tchaikovsky, um concerto dedicado à música brasileira, apresentando a *Sinfonia nº2*, de Mario Ficarelli, *Uirapuru*, de Heitor Villa-Lobos e a *Sinfonietta Seconda (2Carnevale)*, de Ernani Aguiar. O concerto, que incluiu obras de três acadêmicos, foi coroado de pleno sucesso e contou com a presença do acadêmico Ernani Aguiar.



A Modinha no Grão-Pará



A pesar de sua figura frágil, Vicente Salles é um gigante infatigável que não cessa de publicar trabalhos valiosos no terreno da musicologia e do folclore regional. O livro em apreço, publicado em primorosa edição pela Secretaria de Cultura do Pará, está dividido em seis partes, a saber: cantares de serestas e de saraus; a modinha no contexto amazônico; ao luar – modinhas tradicionais; folhas d'álbum; referências e índice onomástico; CD modinhas paraenses.

O autor começa com um histórico do cancioneiro nacional, examinando o fenômeno urbano e o fenômeno rural, com apoio de alguns especialistas, como Vincenzo Cernicchiaro, Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Mozart de Araújo. Como de hábito, o estilo de Vicente Salles é ágil e escoreito, gostoso de ler, sem muitas citações e notas de pé de página. Analisa o nascimento da modinha, sua evolução no Brasil e em Portugal, mas curiosamente foge ao chavão de que ela teria sofrido forte influência das árias de óperas italianas. Lembra Caldas Barboza, Joaquim Manoel, Xisto Bahia, José Maurício, Sigismundo Neukomm, Carlos Gomes,

Jaime Ovale e Villa-Lobos. Recorda que o acadêmico Silvio Romero detestava a modinha, ao passo que outro imortal, José Veríssimo, admirava o gênero como a forma do lirismo popular autóctone. Conta que a famosa cantora italiana de óperas, Augusta Candiani, surpreendeu as platéias cariocas, em meados do século XIX, ao cantar modinhas nos entreatos das óperas. Outras páginas interessantes são as que Vicente comenta o anonimato e a despersonalização dos autores de modinhas.

Nos capítulos seguintes o ilustre musicólogo analisa a personalidade e a obra de nosso saudoso consócio Waldemar Henrique, cujo centenário transcorreu em 2005, recordando as belas canções amazônicas que em meados do século XX obtiveram imenso sucesso em concertos e no rádio. Outros comentários que muito apreciei estão nas páginas dedicadas a Jaime Ovale, cuja falta de preparo musical limitou bastante a notável inspiração que possuía. No entanto sua modinha *Vai, azulão* continua sendo um clássico da canção brasileira.

O autor demonstra grande admiração pelo compositor Gentil Puget, quase desconhecido fora de seu estado natal. A julgar pelos comentários de Vicente Salles, Puget é um nome a ser incluído na história da música brasileira. O livro contém análise de numerosas modinhas importantes, reproduz poemas e elucida dúvidas, como aquela sobre a autoria de *A Casinha pequenina*, que provém do hábil compositor paraense Bernardino Belém de Souza. Enfim, a mais recente obra de Vicente Salles é leitura imperdível para os interessados e valiosa contribuição para a bibliografia e para o estudo da canção brasileira.



SALLES, Vicente. *A Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará, 2005. 307 p.

RONALDO MIRANDA

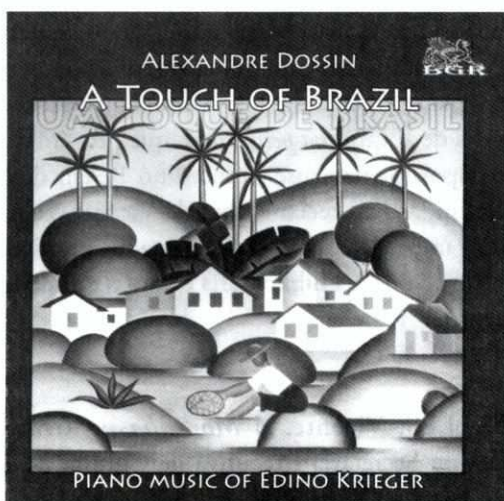
A Obra de Krieger para o Teclado: Um Belo Retrato Sonoro

Um maravilhoso (e completo) painel da produção para piano de Edino Krieger acaba de ser registrado em CD pelo pianista brasileiro Alexandre Dossin. *A Touch of Brazil – Piano Music of Edino Krieger* é o título do disco em questão, que reúne oito obras para teclado do compositor, compostas num período de 46 anos, de 1954 a 2000.

Brasileiro radicado nos EUA, onde integra o corpo docente da Universidade de Wisconsin-Eau Claire, Alexandre Dossin graduou-se no Conservatório de Moscou com Sergei Dorenski e tornou-se doutor em Musical Arts pela Universidade do Texas, em Austin. Sua projeção internacional solidificou-se progressivamente através dos diversos prêmios conquistados em grandes competições pianísticas, destacando-se entre eles o primeiro lugar no Martha Argerich International Piano Competition (Buenos Aires, 2003).

Na verdade, Alexandre faz jus à carreira que vem desenvolvendo. Sua visão interpretativa da obra de Krieger reveste-se da mais alta qualidade técnica e musical, reunindo o bom gosto das execuções a uma dicção claríssima e, sobretudo, fiel aos textos do autor eleito.

Seu contato com a obra pianística de Edino remonta ao ano de 1987, quando começou a se preparar para um Concurso Nacional de Piano, através do qual o Governo do Estado de Santa Catarina homenageou os 60 anos do compositor. O concurso ocorreu em 1988 e Alexandre obteve o primeiro prêmio, jamais deixando de interpretar a obra para teclado do autor. Essa profícua aproximação entre intérprete e compositor culminou em 2001, quando Alexandre dedicou sua tese de doutorado à produção pianística de Edino Krieger, ora gravada por ele nesse CD.





CD - Resenha

Boa parte das peças que Krieger escreveu para o teclado se situa na década de 1950 e revela influências do seu aprendizado com Peter Menin e Aaron Copland, mestres com quem conviveu na Juilliard School of Music, em Nova Iorque, e no Festival de Tanglewood. Harmonias modais, uso predominante dos intervalos de quartas e outros procedimentos similares convivem nessas obras, saudavelmente, com nítidas aproximações da música brasileira. Não é por acaso que o segundo movimento (*Seresta*) da *Primeira sonata para piano* leva o subtítulo *Homenagem a Villa-Lobos*.

Ao lado das duas grandes sonatas, a encantadora *Sonatina* brilha uma vez mais na atual gravação, abrindo o CD numa sensível execução de Alexandre Dossin, que valoriza o aspecto lírico do primeiro movimento e o vigor rítmico do *Allegro* final. Essa é mais uma gravação definitiva da obra, que já foi registrada em disco em sensíveis interpretações de Miguel Proença e Maria Teresa Madeira.

Ainda dos anos 1950 são o *Estudo seresteiro* e o *Choro manhoso*, encantadora peça brasileira para pianistas iniciantes. E também o *Prelúdio e fuga*, no qual o autor funde a complexa forma barroca com o espírito de uma marcha-rancho. O resultado final foi objeto, posteriormente, de outras adaptações do compositor, especialmente para vozes, recebendo inclusive inspirados versos de Vinicius de Moraes.

Langorosa e virtuosística, a valsa *Nina* data de 1997 e foi dedicada por Edino à sua neta, cujo nome dá título à obra. Já os vigorosos *Estudos intervalares* foram compostos em 2000 e no ano seguinte estrearam, na Sala Cecília Meireles, pelas mãos de Luiz

Carlos de Moura Castro, dentro do ciclo *Três Séculos de Piano*, um projeto de Cecília Conde e do Conservatório Brasileiro de Música.

Para realçar a importância do atual registro sonoro de Alexandre Dossin, nada melhor do que as palavras do próprio Edino Krieger, em carta em inglês dirigida ao intérprete (no folheto de encarte do disco em questão), que me permito traduzir aqui: *Meu caro Alexandre, ouvi com a maior atenção o seu CD com minhas obras para piano. Fiquei realmente feliz e emocionado, encantado pela sua exuberante musicalidade e pela perfeição técnica da sua performance. É um privilégio para um compositor ouvir seus trabalhos tocados – e gravados – com tal nível de excelência técnica e qualidade musical. Você penetrou com profundidade no conteúdo musical e na expressividade de cada frase, cada motivo, cada som. É isso o que faz a música viver e respirar. Essas obras são de diferentes períodos, estilos e linguagens composicionais e, no entanto, atingiram uma maravilhosa continuidade musical através da sua excelente interpretação. Ao mesmo tempo, você enfatizou as características próprias de cada uma delas e as qualidades brasileiras que elas apresentam. Parabéns e muito obrigado. Este é certamente um CD antológico, que enriquecerá a minha discografia, especialmente com a primeira gravação mundial dos Estudos intervalares e da valsa Nina. Sinceramente seu, Edino.*



A Touch of Brazil – Piano Music of Edino Krieger.
Alexandre Dossin, piano. Blue Griffin Recording,
Inc. BGR 125, 2005.

PROGRAMAÇÃO ANUAL

Série Brasileira 2006

Concertos realizados na última terça-feira de cada mês, às 18:30h,
no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa,
à rua São Clemente nº 134, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ.

25 de abril	PAULO BOSÍSIO LÍLIAN BARRETO	violino / piano
30 de maio	SONIA MARIA VIEIRA MARIA HELENA	Duo pianístico da UFRJ
27 de junho	QUARTETO CARIOCA	
25 de julho	CONSTANÇA ALMEIDA PADRO SARAH HIGINO	violino / piano
29 de agosto	NAILSON SIMÕES	trompete
26 de setembro	SÁVIO SANTORO FLÁVIO AUGUSTO	viola / piano
31 de outubro	LUIS CARLOS BARBIERI	violão solo
28 de novembro	CORAL CONTRAPONTO	

Série Trajetórias 2006

Depoimentos de músicos sobre as suas trajetórias, realizados na segunda quarta-feira
de cada mês, às 17:00h, na sede da Academia Brasileira de Música,
à rua da Lapa, 120, 12º andar, Lapa, Rio de Janeiro, RJ.

08 de março	SYLVIO BARBATO
12 de abril	ROBERTO TIBIRIÇÁ
10 de maio	ROSANA LANCELOTTE
14 de junho	LUIZ PAULO SAMPAIO
12 de julho	MARIA AUGUSTA MACHADO
09 de agosto	AMARAL VIEIRA
13 de setembro	NORTON MOROZOWICZ
11 de outubro	LUIS CARLOS CSEKO
08 de novembro	LUIZ PAULO HORTA

entrada franca

entrada franca

