

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico Almeida Prado

Local: Praia do Flamengo, 172 / 12º

Data: 10 de junho de 1999

Hora: 18h: 30min

Peço desculpas por fazer essa conferência sentado porque eu tive um problema cirúrgico e não consigo ficar muito tempo de pé. Já que esta é uma reunião de família, não vou me sacrificar em ficar de pé e falarei pouco. Então, fica como se fosse realmente um sarau familiar porque todo esse ambiente é tão bonito da Academia, com quadros, com colunas, que eu tenho a impressão de que não estou em um apartamento e sim em uma casa em Santa Teresa, com frondosas paineiras, flamboyants e sabiás em um jardim. Então, vamos imaginar esse clima aqui, que esse apartamento da Academia retrata tão bem.

Quando o Edino Krieger, nosso presidente, me convidou para fazer essa palestra através do Ricardo Tacuchian, eu pensei em escrever um papel, páginas e páginas, com datas, com detalhes. Mas achei que ia ficar muito desagradável eu ficar lendo formalmente, como se fosse um discurso de posse da Academia de Letras, a que tem um fardão e aquela coisa toda de Machado de Assis, que não é o clima daqui, que o Villa-Lobos não tinha esse clima, Villa-Lobos era muito informal.

Então, eu estudei um pouco alguns dados da minha trajetória para não me perder nesse caminhar da memória e eu tenho os pontos de apoio para falar.

Comecei a fazer música porque minha mãe era pianista amadora, mas muito boa, que tinha sido aluna de Luigi Chiaffarelli, como muitas pessoas em São Paulo, as grandes Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e as amadoras como minha mãe e familiares que estudavam com ele e com as suas repetidoras. Isso foi em 1910, 1912, que está bem longe.

Toda moça tocava piano, hoje toca teclado, mas na época era o piano. Minha irmã mais velha, Teresa Maria, tocava muito bem piano e foi aluna de Antonieta Rudge, quer dizer, continua a tradição do piano da Antonieta Rudge, do Luigi Chiaffarelli e da Norzinha Ferreira Martins, de Santos, que era uma brilhante aluna da Antonieta Rudge. Minha irmã estudava e dava pequenos recitais locais. E eu fui criado pela minha irmã porque na ocasião em que eu nasci minha mãe ficou muito doente. Logo em seguida, ela ficou grávida, teve meu irmão que morreu e ela ficou muito estressada, deprimida. Não tinha condições de me criar, foi minha irmã a minha segunda mãe; isso acontece muito nas famílias de muitos filhos em que a irmã é uma espécie de mãe ou o irmão um tipo de um pai para a criança. Então, eu ouvia desde criança minha irmã tocar Czerny, Beethoven e muito Villa-Lobos. Esse item do Villa-Lobos marcou muito as minhas primeiras pecinhas para piano que eram quase que plágios das cirandinhas, da petizada, de todas aquelas pecinhas que minha irmã tocava e mesmo as *Cirandas*, e que eu relia aquilo e não modificava, chegava a fazer quase que compassos idênticos a Villa-Lobos.

Foi quando a minha irmã conheceu em São Paulo a grande professora e compositora Dinorah de Carvalho, que foi acadêmica como Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, José Vieira Brandão, que era colega da Dinorah, e tão amigo dela! Dinorah começou a ensinar a minha irmã que falou de mim.

“Eu tenho um irmão que fica no piano dizendo que é compositor”, e então eu fui tocar, aos oito anos, para a Dinorah de Carvalho. Toquei as pecinhas à la Villa-Lobos. “Eu quero ensiná-lo”, ela respondeu e passou a ser minha professora de piano. Logo comecei a dar concerto, recitais, tocava com orquestra e um pouco aquela coisa de diminuir idade porque a Dinorah tinha síndrome de roubar dez anos da idade dela, agora posso falar porque ela me perdoa, ela nasceu em 1895 e saía 1908. Com essa mania de roubar idade, ela dizia que eu tinha três anos a menos, então eu já tinha quatorze anos, usava calça curta, era ridículo, porque caçoavam de mim na escola, nem Mozart, não é? E aí essa coisa da Dinorah, esse defeito delicioso dela, criou muitos problemas psicológicos para mim porque eu não queria crescer: se ser bom é ser sempre criança, se eu crescer vou perder esse mecanismo composicional.

Foi quando eu conheci o Camargo Guarnieri que era o único compositor brasileiro que tinha uma escola de composição oficial no estúdio dele. Koellreutter estava sempre em viagem, ele teve aquele movimento no Rio, Edino Krieger foi aluno dele, mas depois ele foi morar na Europa, e teve mil andações pelo mundo. Não existia outro professor de composição estável que pudesse ensinar composição a não ser Camargo Guarnieri e foi um privilégio ter sido aluno dele! Com Camargo Guarnieri, fiz as matérias de composição diretamente do folclore porque ele trabalhava segundo a ótica de Mário de Andrade. Ele me fez trabalhar muito contraponto do folclore, muita fuga, coral e variações, inúmeros cadernos de variações porque ele dizia que a variação era o exercício mais interessante para o compositor porque fazia com que ele não pensasse na grande forma sonata e rondó e ficasse a fazer pequenas pecinhas. Podia ser cinco ou cinquenta, e que aquilo dava um *métier* aos poucos para chegar então à forma sonata e à grande sinfonia. As matérias teóricas como harmonia, contraponto e fuga eu fiz com Osvaldo Lacerda que era o repetidor do Guarnieri, era o assistente dele, também um excelente professor, grande compositor, meu amigo. E eu continuava aluno da Dinorah na parte pianística.

Foi quando um dia, depois de seis anos estudando com o Guarnieri, eu compus uma obra chamada *Variações para piano e orquestra sobre um tema do Rio Grande do Norte* e nela tinha uma cadência na qual eu fiz dois compassos seriais de contar 1, 2, 3, 4, 11, 12, e aí invertia; uma coisa boba, quando eu vejo essa obra, chego a dar risada. O Guarnieri fez um escândalo: isso é influência do Koellreutter, daquele de Santos, de um tal de Gilberto Mendes, daquele da USP, o que toca fagote, não falava o nome. Ele rasgou a minha partitura, então, escrevi mais quatro compassos seriais, mas fiquei quieto. Toquei com ele essas *Variações* no Teatro Municipal de São Paulo, e eu tocava a cadência que tinha “nham, nham, nham, nham”, como ele gostava, com modos nordestinos e tururu. Nos ensaios, eu não tocava a cadência porque não é usual tocar cadência nos ensaios. No dia da apresentação, um concerto, sexta-feira, no Teatro Municipal, eu tocava de cor, toquei a cadência serial!

Coisa que hoje é clássico, mas na época soava diferente. Ele parou, ficou petrificado, e eu pensei: “eu sei que acabou o concerto, ele não vai querer dar mais aula para mim, graças a Deus,” e eu me despedi. Eu disse a ele: “maestro, eu quero seguir o caminho dessa cadência, estou cansado de fazer terça paralela, tururu 1, tururu 2, nada contra, mas eu não quero e acho que é verdade, não moro no Nordeste, não sou baiano, sou urbano.” “Você ficou vaidoso, foram as más companhias.” Guarnieri pintou como se a cadência serial fosse o demônio e eu respondi: “então, não vou ficar, não quero mais, me dê uma carta.”

Ele ficou cinco anos sem falar comigo e eu tive aula com o Gilberto Mendes, mas não aulas acadêmicas, eu ia à casa dele, jantava lá, isso foi em 1965 a 1969. Eu tentava macaquear, sem a técnica do estudo serial, mas buscando as sonoridades espaciais, o que eu não podia ter com o Guarnieri, que tinha em Villa-Lobos e que ele abominava, mas que não tinha em Guarnieri.

Foi nessa época que eu fiz muita coisa ruim porque tentei sair daquele nacionalismo que já estava ultrapassado, a escola, não Guarnieri, mas a escola. Foi quando li no jornal que tinha um concurso no Rio chamado “1º Festival de Música da Guanabara”, em 1969 e esse era um regulamento *sui-generis* porque Edino Krieger é que montou o regulamento desse concurso. Podia concorrer com qualquer idade, isso era raro na época, qualquer tendência estética, e qualquer obra desde orquestra sinfônica pura, concerto para piano e orquestra, coro e orquestra, cantata, oratório, era um leque aberto. Então, eu mandei três partituras: uma *Guarnerana*, que eu tinha feito ainda com Guarnieri que era inédita, era uma peça não sei se chamava um nome indígena, uma coisa assim; mandei *Variações para piano e orquestra*, serial entre aspas, que é um serial mal-feito e mandei *Funerais cantantes* que é uma cantata para contralto, tenor, coro misto e orquestra, baseada num texto muito belo da Hilda Hilst. Foi quando saiu no jornal, sessenta e cinco compositores que foram escolhidos para serem tocados. Nunca no Brasil existiu concurso em que sessenta e cinco obras fossem tocadas em quinze dias com Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com Henrique Morelenbaum e Mário Tavares regendo, coral do Theatro Municipal, solistas, até solistas importados que vieram da Argentina para cantar, Claudio Santoro.

Foi nesse Festival que apareceu o grupo da Bahia, liderado pelo Ernst Widmer, que era um Camargo Guarnieri serial no bom sentido, ele tinha a cabeça aberta, criou um mecanismo de misturar as tradições folclóricas da Bahia com a música tonal de Penderewski, todas as novidades, fazer o Macunaíma, aquela grande sopa estética. E eu me lembro que ficamos todos hospedados no Hotel Senador, que na época era um hotel finíssimo. Lindembergue Cardoso concorreu com *Procissão das carpideiras*, a solista foi a Maria Lúcia Godoy, eu concorri com os *Funerais cantantes*, o Marlos Nobre com *Concerto breve*, que o genial Arnaldo Estrella foi o solista. Imagina Arnaldo Estrella, a grande estrela do piano, tocar o concerto de um jovem compositor, isso foi uma coisa inesquecível. E depois também o Ernst Widmer, todo aquele pessoal, o Guarnieri concorria com o Santoro, com o Mignone, com toda a velha guarda que na época era dos grandes compositores do topo.

Bem, finalmente todos ouviram as suas obras, havia críticas diárias no jornal, um clima de Festival de Música Popular porque o público vaiava, aplaudia, uma coisa que nunca mais aconteceu no Brasil. No último dia, foi 1º de junho de 1969, eu não esqueço, estava hospedado na casa do meu grande amigo, Monsenhor Amaro Cavalcanti. Depois vou falar sobre a grande influência que exerceu esse sacerdote na minha vida, seja no plano espiritual, seja no estético. Ele me fez conhecer toda a obra de Penderewski, que até então eu não conhecia e que me influenciou nos *Funerais cantantes*. Então foi dada a anúncio dos prêmios. Ganhei o 1º lugar, uma parte me vaiou, outra me aplaudiu. Ele dizia assim para mim: “não tem a menor importância, ganhou o primeiro prêmio, é um grande dinheiro”. Eu estava riquíssimo porque com o prêmio se podia comprar um apartamento! Onde é que existe concurso hoje em dia em que você compra um apartamento à vista e um carro com o prêmio? Não tem!

Ao invés de eu comprar um apartamento e um carro, fui para a Europa, me dei uma bolsa e fui estudar com a Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Antes fiz um estágio de uma semana que, apesar de pouquíssimos dias, abriu minha cabeça em contato com Stockhausen que estava estreando aquele ano uma obra em que ele ficava no centro de um pódio e improvisava sobre situações de meditação hindu. Era uma obra que não tinha partitura, era um absurdo, como pode ser isso? Então, foi um impacto, ouvi obras do próprio Messiaen e quando cheguei a Paris eu queria compor aquela música, não sei como, mas queria compor aquela música.

Naquele momento, houve um choque na minha existência porque o Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fez uma carta para a Nadia Boulanger e ela me aceitou como aluno. O Messiaen havia recebido do Brasil partituras minhas, inclusive a do *Funeral cantante* gravado em fita cassette, e ele gostou muito. Então, fui fazer o que em francês significa "entrar em exame". No Brasil, a gente fala "entrar em estúdio", você entra numa sala para fazer milhões de exercícios para você ser classificado e poder ser aluno dos grandes professores do Conservatório de Paris.

Quando eu fui ter o primeiro contato com a Nadia, ela me fez tocar a música que eu tinha composto. Momentos que eram atonais, mas ainda tinha o baião no meio, ainda tinha aquele ranço mal digerido de Mário de Andrade, que era genial, mas que acabou ficando *démodé*. Ela gostou muito e disse: “mas esqueça o que você já fez, vai começar uma nova fase, ouvir o que há de mais moderno e digerir esse mais moderno na sua obra e os mais antigos, sobretudo, Stravinsky” porque para a Nadia Boulanger ele era uma pessoa única, era aquela paixão estética por Stravinsky, e a grande amizade que ela teve. Nós analisávamos todas as obras de Stravinsky, inclusive, as seriais, que ela não gostava, mas sobre as quais dizia: “Stravinsky, amém”.

Então, eu fui fazer o exame no Conservatório, fiquei das seis da manhã à meia-noite para fazer uma Fuga a 4 vozes tonal, nas claves de dó na 1ª linha, 2ª linha, 3ª linha, 4ª linha, 10ª linha, tudo quanto é linha que se possa imaginar. Não podia ter nem uma licença de contraponto, era aquele contraponto do Conservatório de Paris, que era tradição francesa. Além da fuga, tinha que fazer uma abertura sinfônica de dois minutos, e uma canção em francês. Eu não falava francês, como é que eu podia fazer a prosódia em francês numa canção? Você era trancado numa sala com um banheiro, dois sanduíches e água, tinha que compor aquilo naquele dia. Eu não compus nada bem, foi um desastre, a fuga saiu cheia de 5^{as} paralelas, nonas, 11^{as}, tudo, tudo que era proibido saiu na fuga e eu sabia fazer fuga. Eu tinha feito com o Lacerda, mas não aquela das vozes como o Conservatório queria.

Bem, eu não entrei e eu que tinha ido a Paris para isso, não entrar foi um desespero. Como voltar ao Brasil agora, com que cara? Ganhei o 1º prêmio no Rio de Janeiro e não passei em um exame de uma fuga? É uma fraude! Aí o Messiaen mandou uma carta dizendo: “cher amie, eu também não entrei no Conservatório e nem Ravel. Se você quiser estudar, você não pode participar das notas, da presença dos alunos, você pode ser ouvinte”. Fiquei cinco anos como aluno ouvinte e tendo aulas com a Nadia Boulanger duas vezes por semana.

Eu estudava com a Nadia Boulanger, fazia contraponto, harmonia, fuga e composição, sofria, como eu sofria, não podia nada, tudo é pecado, era aquela coisa xiita. Flávio Silva fazia

musicologia, José Maria Neves também estava por lá, então era uma turma de brasileiros que frequentava a casa do Luiz Heitor, da Violeta, casal maravilhoso.

Comecei a compor uma obra em que eu tentava misturar toda aquela base nacionalista que já respirava outro ar sem ranço, mas sem jogar fora muita coisa boa que eu aprendi com o Guarnieri, que era lidar com o folclore, saber como fazer para trabalhar um tema folclórico e as minhas raízes. Foi quando eu comecei a olhar na direção da ecologia, da fauna e da flora brasileiras como fonte de inspiração, não mais o folclore, mas os bichos, as flores, as orquídeas, a Amazônia e nesse caso então veio o Villa-Lobos, vieram os anos 20 de Villa-Lobos, foram os mais fecundos, a *Prole do bebê nº2*. Como dizia Messiaen: “*Prole deux*, a minha música de piano, vem os passarinhos de piano já é o *Catalogue d'oiseaux*, já é o germe”, que ele vai explorar como ninguém no piano. Aliás, todos os compositores desse século tiveram influência de Messiaen, ninguém escapou disso, seja na concepção rítmica, seja na novidade de permutações, tudo aquilo e com aquela beleza das cores que Messiaen tem na obra dele, isso deu para mim um amálgama, uma mistura eclética. Eu não queria de jeito algum deixar de ter essa mistura eclética, queria ser um compositor múltiplo.

Então, nessa época de Paris, eu compus uma sinfonia neoclássica dedicada à Nadia, ganhei até o Prêmio Boulanger, ela foi tocada uma vez no Rio pelo Henrique Morelenbaum em um concerto, eu estava em Paris, eu não estava aqui. Depois, eu fiz a *Portrait de Nadia Boulanger* que é uma série de canções para soprano e piano com textos de Paul Valery. Ainda fiz dois Oratórios, o *Villegaignon*, com texto do Henri Doublier, e a *Therèse, ou, L'Amour de Dieu* que foi também com um amálgama de textos de Santa Terezinha, estreada no Rio no ano santo de 1975, no Theatro Municipal, com Isaac Karabichevsky e a Orquestra Sinfônica Brasileira.

Quando voltei ao Brasil, eu tinha algumas obras que considero importantes. Uma das primeiras que eu fiz na volta ao Brasil foi um ciclo, são três canções inspiradas em palavras tupi-guarani, mas que não tem sentido de tradução. Eu pegava uma palavra que eu gostava do som, pegava outra, inventava outra e fazia uma amálgama de sons que, para quem não conhece a língua tupi, pensa que é uma língua indígena, mas é língua falsamente inventada com alguns momentos de raiz do Xingu e da língua tupi, chama-se *Livro brasileiro*. E a crítica foi dizendo que era uma música que vinha de Messiaen, de Villa-Lobos, mas que já tinha uma personalidade na procura dessa ecologia que estava começando, desse momento ecológico. No concerto que fizemos em Londres, alguns disseram que era uma gritaria insuportável, que a mulher estava como uma louca no palco gritando, muitas pessoas riram, gargalharam no concerto, muitos ingleses perderam a fleuma e gargalharam para valer. Não era cômico, não é cômico, mas se vocês quiserem rir, podem e a Vitória Kerbany, soprano, tão inteligente, quando ela percebeu que tinha essa linha cômica, ela tinha um véu que ela começou a jogar na cara, fazia posições de bicho, ela começou a dançar no palco. Como estava de cor, ela fez uma coreografia com esse ciclo e então parecia que eu queria aquilo. Não queria nada, mas ficou e assim acontece com a música contemporânea que dá margem para quem não conhece essa sucessão de ruídos aproveitáveis que eu chamo de ruidismo. É o hilário, a pessoa começa a rir porque a obra usa efeitos que não são convencionais do bel-canto, então eu tive que encontrar uma cantora disposta a sofrer o risco de ser caçoada, mas se lançar em um alfabeto novo musical, o que a Vitória fez e muito bem.

Essa obra é de um período que chamo de interesse pela ecologia, pela fauna e flora, em 1975, mesma época das *Cartas celestes nº1*, e de uma obra que foi uma encomenda do saudoso pianista Antônio Guedes Barbosa. Havia um concerto que ele ia dar no Carnegie Hall, de Nova York, e ele me pediu uma obra que tivesse o clima do Villa-Lobos como se fosse uma grande sonata e queria que fizesse bem difícil. Pedir para eu fazer alguma obra difícil! Eu disse: não peça que já é difícil quando eu faço simples, o mínimo é 13/16 quando é simples. Eu fiz uma coisa realmente complicada, mas não porque eu queria fazer complicada, fui buscar efeitos novos através das quiálteras sobrepostas. Messiaen não gostava de ritmos de quiálteras, que ele chamava de valores irracionais, e essa obra chama-se *Rios* porque é uma lenda do Xingu que fala da formação dos rios que depois formam o Amazonas e de uns índios que desobedeceram ao deus Tupã, quebraram os potes que tinham as águas que formavam os rios. A primeira parte tem três temas: o primeiro gira em torno da nota ré # que é o tema principal, o tema “b” é um tema mais como se fosse um oboé, uma coisa bem indígena e o terceiro tema é mais rítmico e nesses três temas sempre aparecem ornamentações de contraponto de quiálteras, que tem 7 contra 11, contra 13, contra 19. Isso cria uma densidade no piano que não é nem mais atonal, é caótica, mas é um caótico organizado porque está tudo escrito. A segunda parte de *Rios* é um adágio de ressonâncias que lembra um pouco a segunda parte deste *Livro brasileiro*, e a terceira parte é uma tocata que tem sempre movimento ascendente e tem um *cluster* rapidíssimo, o mesmo mecanismo do *Polichinelo*, de Villa-Lobos que são as notas pretas e brancas rapidíssimas. Termina a obra com a volta do tema A-B-C. Então, *Rios* foi dedicada a Antônio Guedes Barbosa. Sérgio Monteiro tem tocado a obra magistralmente em vários concertos e recitais e *Rios* é o tema da tese dele de mestrado que será defendida esse ano.

Em 1974, eu também compus uma obra chamada *Exoflora* baseada em um estudo que fiz das orquídeas brasileiras, um pouco como o Messiaen fez o *Catalogue d'oiseaux*. Eu quis fazer um catálogo das orquídeas e a obra é toda ela serial, é a única obra que eu tenho em que realmente trabalhei uma organização serial com todas as possibilidades de inversão, retrógrado. Eu tinha várias folhas com os acordes que as séries formavam, não tem nenhum elemento aleatório que não seja absolutamente serial, é a única obra serial absoluta que não soa serial. Por causa das ressonâncias, ela soa transtonal, mas ela é serial. Foi estreada por mim no Festival de Gratz, em 1974, na Áustria. Esse disco saiu, a gravação foi feita pelo Itamaraty em 1975, juntamente com obras do Cláudio Santoro e Marlos Nobre. Foi um concerto de música brasileira. Em seguida, quem fez a primeira audição mundial no Brasil foi a minha querida amiga Isis Moreira, que está presente; ela tocou essa obra várias vezes, em São Paulo, no Municipal, no Festival de 1975, eu regendo a Isis, depois em São José dos Campos, depois de novo em São Paulo, no Rio. Ela também foi tocada pelo Luís Moura Castro, parece que em Nova York. Eu não trouxe a gravação porque dou minhas coisas para os pianistas que pedem e eu fico sem, acho que todos os meus colegas são assim na hora que querem não têm.

Depois, eu comecei a compor as *Cartas celestes* nas quais eu uso um sistema que eu chamo de transtonal, tem uma gênese curiosa. Eu ainda estava estudando com a Nadia quando compus uma abertura de orquestra chamada *Estações* que terminava com uma série harmônica, dos harmônicos superiores em dó maior e que para mim era apenas um acorde um pouco sofisticado de dó maior. Para Nadia, que era genial, disse: “toque de novo a gravação.” Eu toquei, ela disse assim: “esse último compasso é o caminho que você deve descobrir agora, esquece o resto”. Quando eu fiz as *Cartas celestes*, foi a minha obra que inaugurou um período de certo aproveitamento do tonalismo

sem ser tonal, cadencial, porque agora eu sou cadencial. Agora eu chamo o meu período de pós-moderno tonal livre, mas com tudo aquilo a que eu tenho direito, de cadência, sensível, dominante, sem ter nenhuma vergonha de fazer isso.

No último prelúdio do segundo caderno de Debussy, todo ele é de ressonâncias, e eu tinha percebido a enorme riqueza daquele período de Debussy por causa do serialismo. Pierre Boulez havia percebido e havia falado sobre isso em um artigo, então eu fui pesquisar. Fiz uma sucessão de *clusters* tão rápido que criou um *fois*, um rodaminho sonoro, que me deu a ideia de deixar o pedal ressoar toda essa descida de cluster em rodante até chegar ao grave. Então, quando chega à região grave, há quatro partes que o pianista não pode tirar o pedal, se ele tirar o pedal destrói a obra.

O maravilhoso Beethoven, na *Aurora*, escreve os últimos compassos em moto confuso, põe o pedal e deixa. Imagina na época do Beethoven, isso devia soar como um caos. A minha obra *Cartas celestes* ficou como uma espécie de obra isolada e passaram-se oito anos quando eu resolvi continuar o ciclo das *Cartas celestes* com a nº2 até a 6ª, aproveitando esse espectro harmônico, dos harmônicos superiores e dos graves. Dos graves é um pouco mais artificial porque você não ouve harmônicos graves como você ouve os agudos, mas se você tem um sino de uma igreja grande, ele dá uma ressonância inferior e foi essa pesquisa que me deu a ideia de fazer o menor dobrando a 3ª menor com *cluster*. Que surja essa 3ª menor e as oitavas que fazem como se fosse a fundamental invertida. Eu usei isso na minha 2ª *Carta celeste* e até o final das *Cartas celestes* eu usei esse processo já consciente. Eu queria usar o piano como uma grande máquina ressonante, como se fosse um grande vibrafone, xilofone, uma marimba e essa é a obra minha mais tocada.

Eu fiz uma tese de doutoramento baseado na análise desse sistema transtonal e depois eu cheguei numa rua sem saída porque há uma hora em que você usa de tal maneira um sistema que você inventa, seja ele qual for, que você começa a se repetir. Foi o que aconteceu com Stravinsky, ele não podia fazer *Sacre du printemps*, ele entrou em crise, a Nadia me contava isso. “Après le Sacre, c'est fini” porque ele podia morrer no dia seguinte, em 1913, em maio, que ele era para sempre o gênio da história da música que mudou a história da música do século XX. Mas ele continuou vivo e aí? Começou a fazer o quê? Maravilhas, mas já não são o Sacre e aí também esgotou a fase russa, foi fazer a releitura primeiro do pós-moderno, releitura de Rameau, releitura de Lili, Tchaikovsky e chegou ao ponto de fazer a releitura na missa dele! Depois, o *Capricho*, que Jocy de Oliveira tocou várias vezes com o próprio Stravinsky, e também o *Mouvement*, que é uma obra serial que ela estreou no Brasil com Eleazar de Carvalho, no Festival de São Paulo, que foi um escândalo porque Stravinsky é tonal e ninguém imaginaria que ele pudesse escrever uma coisa pós-Webern e escreveu.

Depois, ele começou a fazer o serialismo à la Stravinsky que tem maior, menor, cadência tudo o que ele tem direito, mas ele diz que é serial e ninguém vai discutir que não é, então é mini-Stravinsky, não porque ele seja menor, mas porque ele se concentra, como no *Réquiem* que tem 7, 8 minutos, é um *Réquiem* em cânticos, é genial, mas tudo assim era a síntese da síntese da síntese que os compositores não descobriram. Stravinsky deixou uma riqueza no final da vida, com 90 anos! Sempre o *Sacre*, sempre como os pianistas teimam em tocar o *Polichinelo* como bis porque

não tocam o boizinho, o passarinho, não tocam sei lá, *Sul América* que é genial; não, é sempre o *Polichinelo* super-rápido, sem a menor construção.

Depois dessa fase de pesquisa das Cartas, eu não sabia aonde ir. Eu passei um ano sem compor, voltar ao serial não dava, tinha Stockhausen fazendo uma obra que leva uma semana, não é que leva horas, leva uma semana a ópera de Stockhausen, o Messiaen fez o tonal, com o expectralismo fazendo transcionalismo à maneira dele. Estava no ar, ninguém inventou, estava no ar e aí eu resolvi reler, entrei na barca do pós-moderno em que vale tudo. E eu comecei a reler os *Noturnos*, de Chopin, distorcendo e mudando um pouco, como se fosse uma distorção ótica de uma câmera, como o Picasso fez com “As Meninas”, de Velásquez. Ele pegou o quadro e começou a torcer o nariz de uma, o cabelo da outra e chegou a uma abstração, o último momento você não sabe se são “As Meninas”, se são borrões, ele chegou ao abstrato. E a partir dessa ideia, fiz um caderno de 5 *Noturnos*, depois fiz mais nove que o Marcelo Verzoni tocou. Eu estava fazendo um programa de televisão e foi um escândalo porque eu disse assim: “hoje eu vou tocar um *Noturno* meu em lá bemol maior.” Ficou aquela coisa assim, aí toquei esse lá b, que é tudo, menos lá b, fica andando assim e que soa como uma caricatura sonora, uma paródia, como Poulenc fez muitas vezes, Stravinsky inúmeras vezes. Saint-Saëns, no *Carnaval de animais*, é o primeiro a fazer uma paródia, bem construída, caçoando dos compositores dos quais ele não gostava. Que faz o elefante uma valsa, a Sílfiges, elefante dançando a Sílfiges e toda essa caricatura. O pior da caricatura é quando a pessoa acha que não é caricatura e ela acha que é sério, aí destrói o afastamento brechtiniano da crítica, do objeto sonoro e a pessoa diz assim: “ai, professor eu quero tanto tocar aquele seu *Noturno*, eu até chorei porque a minha mãe tocava e a minha bisavó também,” aí estragou, mas eu aceito, tudo bem, mando cópia, e termina aqui. Eu faço um acorde em lá b, depois com o pedal, eu faço um acorde em mi maior, então não vai para lugar nenhum, é um beco sem saída, o próprio beco da crise.

Desses *Noturnos*, que eu chamo de “bric-a-brac sonoro”, o Sérgio Monteiro vai tocar três, um é o primeiro em ré bemol, esse vem mesmo de Chopin, é uma releitura desse *Noturno*. Em seguida, é em sol maior, que é o mais sol maior que até hoje eu já fiz na minha vida, mais até do que quando eu era aluno do Guarneri. E sol maior com direito a sensível que vai para a tônica, convencional, 4/4, esse é um *Noturno* para que os Conservatórios pudessem dar para os alunos alguma coisa minha. Porque não dão peças para crianças em 5/8, então, esse *Noturno* tocam, tocam e gostam e é música no sentido assim de salão porque é um jeito muito mais do Field, que criou o *Noturno*, do que de Chopin. Depois tem o outro *Noturno*, que é em homenagem a Villa-Lobos, que foi um caderno que o José Eduardo Martins fez na USP. Ele me pediu que fosse do centenário, em 1987, então botei um nome assim bem villalobiano: *Saudades do rio Solimões* em vez de dizer “saudades das selvas brasileiras.”

Em seguida, eu vou mostrar uma gravação da Miriam Ramos; ela gravou uma *Balada* que fiz em Israel, quando estive lá por cinco meses. Ela gravou excelente CD de música brasileira que tem essa obra. Tem ainda os *Flashes de Jerusalém*. Na mesma época em que eu compus a *Balada* fiz pequenas aquarelas de cada lugar de Jerusalém, eu fiz quinze. Sergio vai tocar algumas. Esse período em Jerusalém foi um momento místico muito importante para mim em que eu redescobri o Evangelho nos lugares por onde Jesus andou. Por circunstâncias históricas, os lugares estão intactos, então você vê um pastor no campo em Jerusalém que tem a mesma roupa que usava o

pastor do tempo de Jesus. Sentido isso tudo, eu anotava os temas e fiz um trabalho bem oriental, bem Médio Oriente, nada brasileiro. Eu gosto muito dessa fase de Jerusalém. Após o Sérgio, virá a Constança que vai tocar um *Noturno em láb*, mas esse é lá b mesmo, não tem sol #. Eu acho que ela consegue, Constança consegue tudo, é uma filha maravilhosa que só me dá alegria, eu posso compor o que eu quiser, nem que eu segure a partitura para ela, imagina se ela não vai tocar nesta palestra! E ela vai tocar o *Noturno n°13* que eu dediquei a ela quando ela fez 13 anos; o *Noturno n°14* foi para a Ana Luiza que fez 14 anos em 1991. Depois, ela tem uma *Cantiga de amigo* que eu fiz para o aniversário de um grande amigo meu, que na ocasião era secretário de cultura do governo Paulo Egídio, pessoa maravilhosa. Para finalizar, com a pianista Young-Yang-Lee toca minha sonata dedicada a ela em sol maior.

Eu me lembro, isso é uma coisa muito engraçada, tem um compositor que foi tocar para a Nadia, não me lembro o nome, um compositor experimental e que chegou a Fointanebleau com uma mala que parecia dessas que tem uma mulher decepada na mala, com um chapéu preto. Ela estava aterrorizada e mandou que eu ficasse na aula porque ela pensou que ele era um *serial killer*, não é serial tonal, é *serial killer* e o rapaz abriu a mala, tirou um serrote e um martelo. Ele queria serrar um negócio no piano, na madeira, não o piano para fazer uma ressonância a cinco temas. “Você vai estragar esse piano alugado que é caríssimo” e Nadia não o deixou tocar. Então, isso me lembra que nos festivais que o Gilberto Mendes organizava há 30 anos era moda fazer esses *happenings* e muita coisa ficou porque era mais atitude do que música. Eu me lembro que teve a estreia mundial no Brasil de uma paródia que ninguém entendia, porque a partitura é editada na Alemanha. Você compra a partitura, tem uma folha vazia e você fala assim: “mas escuta, eu comprei uma coisa e não tem a música”. Mas tem a minutagem: quatro minutos e não sei quantos segundos, você tem que ficar quatro minutos em frente ao teclado, não abaixar a mão, não se mexer e quando acaba você agradece. Quem estreou isso foi Paulo Afonso, fazia muito bem, depois tinha a versão para violino e piano, para orquestra sinfônica e coro e que o coro tinha que alugar o material caríssimo para não cantar nada. Isso me lembrou um quadro no Museu de Arte Moderna em Nova York que se chama "All blue", tudo azul. É um quadro do tamanho dessa parede, lindo, um lindo azul e só, não tem nem mesmo uma pintinha vermelha, só azul. Então, se você fizer um quadro azul, já é plágio. O pintor que fez esse quadro é genial. A *Sinfonia Heroica*, de Beethoven, é esse momento extraordinário de Beethoven que ele não pode repetir mais, é a única sinfonia que fica acima, eu acho a *Heroica* mais importante que a Nona, como em novidade de tudo, como som, como acabamento da forma longa. A Nona tem um adágio muito repetitivo, cansa. E essa sinfonia não, então Beethoven chegou a ter crise, não sabia o que fazer mais porque já tinha feito muita coisa, nada a fazer mais na sequência.

Então, eu tenho a impressão que o pós-moderno foi uma solução para muitos compositores, inclusive Ricardo Tacuchian fala muito do pós-moderno, também compõe pós-moderno e a gente está vendo se aparece no século XXI um jovem compositor, que agora deve estar com seus dez anos de idade, que vai fazer a grande síntese que fez Bach. Pegou toda a Renascença do barroco e projetou o futuro; em Bach já tem Beethoven, já tem Stravinsky, já tem tudo em Bach, ele foi o grande *Carrefour*, que centralizou tudo. Você pega o *Cravo bem temperado*, e basta, você tem todo o tonalismo de Schoenberg, de *Tristão e Isolda*, de Mozart, de Beethoven, tem tudo, esse atonal, quando você pega a *Sonata em mib op.7*, de Beethoven.

Beethoven foi o precursor do começo de Tristão quando ele faz o adágio, está aí todo o Tristão no op.7, não é no op.127 de Beethoven, é op.7. Outro dia, mostrei na minha aula, os alunos ficaram alucinados, disseram assim: “até o lá b do Tristão, pois é ele plagiou o Wagner”. Não, o Wagner continuou o que o Beethoven fez como um gesto profético, se cumpriu o Wagner, como diz o Evangelho, o que o profeta Beethoven disse antes. Quando Mozart faz a *Sonata em dó menor* é o mesmo tom, as mesmas notas, o mesmo espírito em uníssono, plágio de Beethoven, não homenagem, ele estudou porque gostava desse concerto, então você tem momentos na história da música que apontam para o futuro. Vocês imaginam que Richard Strauss compõe a *Sinfonia alpina* em 1914, Stravinsky fez *Sacre du printemps* em 1913, então como você pode julgar isso? Um olhava o fim do século XIX em 1914, Strauss, o outro olhava o século XXI em 1913. Hoje, que passou a querela, ambas as obras são maravilhosas, ambas as obras são tocadas e amadas, não tem querela, mas na época, um compositor era *demodê* e é revolucionário hoje, a história fez a síntese. A *Sinfonia alpina* é genial, tem coisa de vanguarda, já iniciando a orquestração, mas um olhava o passado, não com saudosismo, mas ainda querendo tirar do passado uma lição, que era Strauss, e o outro já quebrando tudo para o futuro Stravinsky, Beethoven do nosso século.

Então, não tem problema quando vejo um aluno que quer fazer tonal, eu digo assim: faça o bom tonal, mas não faça o tonal que já morreu, ou o serial morto, faça aquilo que você tem vontade de fazer. Se for uma valsa, faça uma valsa, mas uma bela valsa, não vai copiar Nazareth porque Nazareth já é genial, faça a sua valsa. Se ele não tem talento, eu digo muito obrigado, vai trabalhar num banco, vai ser rico porque com essa carreira você não vai ter nem carro. Professor universitário, então, é fadado ao exílio financeiro, não adianta ter título de doutor, não ganha nada. Mas, se você ama a música, tudo bem, então você vai, agora se você quer ganhar dinheiro, vai fazer ou música da garrafa, que eu não posso dizer do quê que é obscuro, ou da Tiazinha, que dá música, ou então está fadado a fazer uma música que poucos vão tocar, poucos vão gostar, mas se você gostar é o suficiente.

Deixo com vocês, finalizando minha palestra, esses maravilhosos intérpretes que tocarão as obras que citei. Muito obrigado!