

# Encontros com Almeida Prado



**ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA**

*Almeida Prado*  
2010

## ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

### Diretoria

Turibio Santos, presidente

Roberto Duarte, vice-presidente

Flavio Silva, 1º secretário

Vasco Mariz, 2º secretário

Ricardo Tacuchian, 1º tesoureiro

Ernani Aguiar, 2º tesoureiro

### Corpo funcional

Valéria Peixoto, assessora técnica

Ericsson Cavalcanti, secretário

Alessandro de Moraes, assessor administrativo

Sylvio Soares do Nascimento, assistente administrativo

## OS CINCO ENCONTROS COM ALMEIDA PRADO

Local: Academia Brasileira de Música

Praia do Flamengo, 172/12º

Período: de junho a julho 2001

Hora: 18h:30min

### 1º Encontro - 21 de junho de 2001

Eu quero agradecer ao amigo Edino Krieger, presidente da Academia Brasileira de Música, pelo convite, à Valéria Peixoto, que tem um trabalho magnífico na Academia, principalmente com a publicação do Catálogo com as obras sinfônicas do Banco de Partituras de Música Brasileira, no qual tenho a honra de estar presente.

Os *Encontros com Almeida Prado* nasceram de minha permanência no Rio de Janeiro e do fato de eu ter uma participação, como compositor, nos anais da Academia, onde Edino Krieger tem feito um belíssimo trabalho com a realização de séries que documentam as trajetórias de acadêmicos e de convidados, cujas gravações já fazem parte da memória da Academia, o que é importantíssimo. A ideia é de não deixar passar a presença de um compositor, de um intérprete, de um maestro, para que, no futuro, possa haver um fichário sonoro da vida musical no Brasil, porque essa é uma das atribuições da Academia, a de preservar a memória da música brasileira. No futuro, qualquer outra atividade de pesquisa levará à consulta dos livros, das gravações, da documentação do que é realizado aqui.

A minha trajetória de compositor se deu muito mais porque eu nasci de uma família de pessoas sensíveis à música. Meu pai era um comerciante de café; ele não era rico, mas era um homem de posses. Quando nasci, papai estava bem de vida, com uma casa própria muito grande em Santos, com empregados, uma vida boa para a época de 1943, durante a II Guerra Mundial. Mamãe vinha de uma família de professores. Minha avó materna era cantora lírica amadora e, curioso, ela havia cantado para Carlos Gomes e para Sarah Bernard quando esta esteve em São Paulo, no final de 1800. Ela se chamava Maria Constança, o mesmo nome de minha filha que é violinista. Minha mãe foi criada ouvindo canto, ouvindo coro, ouvindo orquestra e passou isso para os filhos. Todos nós estudamos música, mas apenas eu e minha irmã mais velha, Maria Tereza, é que chegamos a tocar realmente piano e a fazer um curso de música mais sério.

Estou dizendo isto para mostrar que a genética prova que você não vem do nada, você não surge como compositor do nada. São raros os casos em que surge um compositor, um músico de uma família que não é musical. O pai de Mozart era um grande músico, Mendelsohn tinha em sua família uma grande orquestra para tocar com ele. Geralmente, há um ninho cultural na infância que te abriga para permitir que teu talento cresça.

O meu aprendizado de infância foi o piano e a composição nasceu da necessidade de exprimir coisas minhas que não estavam na música dos outros. Essa necessidade foi crescendo à medida que a minha professora de piano, Dinorah de Carvalho, me apresentou, quando eu tinha quinze anos, a Camargo Guarnieri, em 1958. Guarnieri veio a Santos, meus pais ofereceram-lhe um jantar primoroso, caprichadíssimo, e ele ficou encantado. Na ocasião, eu toquei as minhas músicas, que ele achou cheias de defeitos formais, mas com algo a ser desenvolvido.

Posteriormente, ele me tomou como aluno e comecei a desenvolver com Guarnieri um trabalho metódico de aprendizado que consistia em fazer variações ao piano mediante um tema folclórico, invenções a duas vozes com temas folclóricos e peças corais ou vocais. Isso durante certo tempo. Ele achava que um aluno iniciante, ao fazer variações, estava, ao mesmo tempo, preso a um tema, o que é uma disciplina, uma

limitação, e segundo a filosofia de Mario de Andrade, era iniciá-lo nas raízes da música brasileira para chegar ao inconsciente nacionalista. Isto está no livro de Mario de Andrade, "Ensaio sobre a Música Brasileira", que era a bíblia de Guarnieri e Osvaldo Lacerda. Alguns podem até achar que há falhas no livro, mas até hoje não surgiu outro tão importante e tão verdadeiro em muitos aspectos como este de Mario de Andrade. Certamente, se Mario vivesse mais tempo, iria colocar adendos neste livro, corrigir alguns exageros patrióticos, do tipo, se você não era um compositor brasileiro era melhor morrer ou se mudar do Brasil. Mas, tirando isto, são fundamentais as pesquisas, os temas que ele recolheu, a conscientização sobre o transpor para o canto a fala brasileira respeitando o timbre anasalado da língua portuguesa que, no Brasil, não é igual ao falar de Portugal. Importante também é a invenção de uma forma brasileira que seria a suíte brasileira com a toada, o lundu, a modinha, o cateretê, a embolada, o baião.

E foi Lorenzo Fernández o primeiro a colocar esta ideia em prática nas três *Suites para piano*, seguindo a orientação de Mario de Andrade que dizia: "para que ficar fazendo uma *Sonata ao Luar*, que os Beethovens da vida já fizeram?... Faça uma sonata brasileira, com quatro, cinco movimentos". Depois, o Osvaldo Lacerda fez a primorosa série das *Doze Brasileiras* que são o mais completo guia de formas brasileiras de dança que se fez na música brasileira, conscientemente, com a cor que Mario de Andrade indicava.

Nesse período de aprendizado, Guarnieri dava muita atenção a certos cacoetes e clichês que ele chamava de constantes melódicas e rítmicas da música brasileira. Hoje em dia, depois de ter sido professor de composição por vinte e seis anos na UNICAMP, eu tive que, aos poucos, ir reelaborando estes conceitos de Mario e de Guarnieri porque a geração nova tem um tipo de pensamento de multimídia, do vídeo que não existia em 1958. Então, eu chegar para um aluno que quer fazer um *rock* e dizer: "não, isto não é música brasileira" não tem pertinência! Ele vai gargalhar na minha cara e dizer que tudo é música brasileira, "Os Titãs" são música brasileira, Roberto Carlos é música brasileira. Essa visão do pan-estético, do multi-estético não existia em 1958. Ou você fazia baião, ou você fazia Koellreuter, que é música serial. E aí você brigava com Guarnieri, ele virava a cara, era assim!

Então, uma melodia elementar, como é que Guarnieri tratava? Ele dizia "da mesma maneira que Mozart tinha uma terminação austríaca, faça você um clichê brasileiro!" Eu não sei se isso foi válido, mas isso se impregnou de tal maneira em minha música que até hoje, quando faço uma série, estou com o cacoete de modal no meio, de lídio, de mixolídio. Eu acho que é até uma cor, valeu.

Estou apenas descrevendo como é que aprendi composição. Guarnieri também dizia assim: "depois que você harmonizar uma melodia folclórica, pense o seguinte: ela não tem necessidade da sua harmonização, ela é!" Guarnieri era zen sem saber que o era. Nem uma ciranda que o Villa-Lobos usou tinha necessidade de ser harmonizada por Villa, mas ainda bem que ele o fez! Então, Guarnieri dizia: "já é artificial você pegar um tema que não é seu, que é anônimo e tentar vesti-lo harmonicamente. Qual o conceito que você tem que usar para não ficar ridículo? Se você tem um tema indígena, você não poderá harmonizá-lo à la Brahms, ficaria absurdo! Quartas paralelas e sétimas maiores, sim. Se você pegar uma música de roda, como *Terezinha de Jesus*, ela tende a ter uma vestimenta modinheira porque a melodia é modinheira, é do modo menor brasileiro. Não tente harmonizá-la como se ela fosse uma coisa de dissonâncias ásperas porque não é o caráter dela". Assim, ele começava a conscientizar o aluno sobre o caráter de uma melodia folclórica e sobre como não macular a espontaneidade de uma melodia autenticamente folclórica que você deve apenas vestir para dar um suporte.

Depois, Guarnieri dizia: "agora você não vai mais pegar um tema folclórico, você vai criar um falso tema folclórico que pareça ser folclórico, mas que seja seu. Faça oito temas de cirandas seus, mas que não pareçam seus".

A toda aula que eu ia, Guarnieri nunca estava contente com um trabalho meu. Na época, eu ficava com raiva, mas agora eu vejo o grande mestre que ele foi! Ele dizia: "isto parece Villa-Lobos, Mignone, Hekel Tavares, faça uma coisa sua!" Eu dizia: "eu não sei, o que eu sou?" Ele dizia: "você tem que descobrir o que você é com o seu desejo de compositor. Você fez oito variações, mas só esta é sua!" Mas não dizia o porquê. Ele dizia: "rasgue as sete, fique com esta e continue". Até que chegasse a como ele queria. Só que eu não rasgava, eu guardava, colocava um nome e depois dava para um intérprete tocar.

Fui tendo essa evolução a partir da conscientização de aspectos melódicos e rítmicos da música brasileira, da filosofia genial de Mario de Andrade, cujo maior discípulo foi Camargo Guarnieri, depois, seguindo, Osvaldo Lacerda. Porque o Villa-Lobos nunca seguiu muito o Mario de Andrade. O Villa-Lobos era o Villa-Lobos e o Mario é que o seguia. Essa sempre foi a grande pedra para o Guarnieri que dizia: "tudo é dele, até a cara do dinheiro é o Villa-Lobos!" Essa fraqueza guarnieriana, que é muito humana, que eu respeito, nunca foi resolvida psicanaliticamente pelo Guarnieri, mas musicalmente ele resolveu muito bem. O Villa-Lobos era um trator amazônico que se derrubasse os outros, tudo bem. O Guarnieri, não. Ele era um compositor extremamente refinado, polifônico, de dizer coisas entre parênteses como Brahms fez às vezes, aquela coisa reticente, aquela harmonia que não chega a ser maior, menor, modal e que não tem aquela brutalidade harmônica genial do Villa-Lobos, é outro tipo de genialidade.

Para mim, que fui aluno, isto era muito bom porque ele não era avassalador, como deveria ser o Villa-Lobos. Ele era calmo, paciente, dava o alimento de que precisava o aluno. Ele nunca me humilhou, nunca menosprezou.

Vou mostrar uma modinha que foi a primeira música que fiz com a orientação nacionalista do Guarnieri. Ele pegou de uma quadrinha popular só o texto "Uma saudade matadora" e disse para eu fazer uma melodia em mi menor como se fosse uma modinha antiga. Fiz algo assim com uma melodia muito elementar e tinha feito um acompanhamento como o das modinhas imperiais. Ele disse: "isso já foi feito tão bem por Carlos Gomes, para que você repetir uma coisa que já foi feita? Tente recriar, no espírito de uma modinha antiga, algo de hoje". Eu comecei a compor uma coisa meio canônica, com sétimas, nonas. Ele disse: "ainda é um exercício, mas tudo bem". Eu guardei como se fosse o meu opus 1.

Depois, ele me pediu para musicar o "Trem de Ferro", um texto de Manuel Bandeira que vários compositores usaram. Este texto se presta muito a fazer efeitos onomatopaicos e ele me sugeriu que eu pensasse em uma embolada. Ele me mostrou várias emboladas no livro de Mario de Andrade e comecei a pesquisar. Para dar um efeito de trem não mais tão Maria-fumaça e sim um trem mais moderno, usei *clusters* para dar o efeito de acelerando. Ele comentou "você está parecendo Charles Yves, mas é interessante, é um ruído na música". Eu me lembro que Osvaldo ficou espantado, disse que não era harmônico. Um simples *cluster*, em 1963, foi um escândalo! Na época, eu tinha vinte anos.

Vamos ouvir o *Trem de ferro* e depois vou colocar uma obra que compus a partir de um texto de Hilda Hilst, uma trova "De muito amor a um amado senhor", onde ela fala que a voz dela é nobre, mansa e vos fala ao meu amado senhor. Fiz uma modinha um pouco Hindemith, um pouco usando as quartas, a harmonia quartal que eu havia descoberto. Ao analisar com o Guarnieri o *Ludus Tonalis*, vi que certas situações em quartas não me davam a sensação triádica tonal, mas também não era a situação atonal. Esse meio termo foi a grande contribuição de Hindemith. Você não precisa ser tonal nem atonal, você pode ser os dois, possibilidade dada pela harmonia quartal, que é cheia de acordes típicos. Guarnieri dizia que eu os havia usado demais. Fiquei fascinado, igual a uma criança que encontra um brinquedo novo e só quer brincar com ele. Então, Guarnieri me disse: "eu proíbo quartas, a próxima peça que você fizer pode ter tudo, menos quartas!" Aí ficou difícil compor, mas...

Pela interpretação da Victoria Kerbauy, que é uma cantora muito boa de São Paulo, grande intérprete da minha música, eu vou colocar para vocês ouvirem *Modinha*, de 1961, *Trem de ferro* e *Minha voz é nobre*, obras de um cd não comercial e que foi remasterizado por um amigo de Campinas. Depois, vou colocar *Variações sobre o tema de Xangô*, tema que Mignone usou muito bem no *Maracatu de Chico Rei*, e que Villa-Lobos também usou.

A inspiração dessa peça foi o *Trenzinho caipira*, de Villa-Lobos, isso não tem nem dúvida, só que eu procurei usar um pouco o acompanhamento, sem uma nitidez tonal para que o canto pudesse ficar mais livre e o piano com mais ruído, enquanto que na *Bachiana* você sente muito mais a tonalidade, mas a ideia de o trenzinho chegar ralentando, isso foi Villa-Lobos quem me deu. Adoro Villa-Lobos!

Desse período de aprendizado com Guarnieri o que eu achava interessante era poder, através das variações para piano, começar a descobrir como montar a grande forma através das pequenas variações que se acumularam. Sob a forma variação tanto você pode fazer uma grande obra tipo as *Variações*, de Haendel, Brahms, que é um monumento para piano, as *Variações* de Beethoven, as 33 de Diabelli ou pode fazer seus divertimentos livres, em que você faz várias peças livres com o mesmo tema, as costura e dá o nome de variações. Então, o compositor pode estar meio sem inspiração, fazer dez variações sobre um tema e a obra fica de pé. Você não pode fazer isso com uma sonata, com uma sinfonia. A grande forma, que eu chamo de mural, ou ela é aquilo que se sustenta no desenvolvimento, ou não adianta. Nunca esqueço, uma vez tendo uma aula com a Nadia Boulanger, eu disse: "mademoiselle, eu vou fazer uma sinfonia" Ela disse: "que importância tem escrever uma sinfonia?" Eu fiquei chocado porque pensei que ela fosse dizer: "faça, sim, sua primeira sinfonia". Eu lhe perguntei se seria errado. Ela respondeu: "Beethoven fez nove, geniais. Brahms fez quatro monumentos, Mahler, que eu não gosto muito, mas vá lá, fez inúmeras, monstros de sinfonias, Stravinsky fez duas, mas tudo bem, não é o melhor de Stravinsky, e você ainda vai querer fazer para guardar em uma gaveta?!" Eu disse: "então, não vou compor mais!" Ela disse: "ah, isso é problema seu!" Fiquei aniquilado. Voltei na outra aula e mostrei o tema da minha sinfonia, que era uma série que depois desenvolvi. Ela disse: "meu querido, e daí? Tema serial?! Schoenberg fez isso inúmeras vezes e quem ouve e toca Schoenberg?" Eu pensei que ela estava completamente louca. Mas ela estava fazendo todo um trabalho de psicanálise da música comigo e eu não estava entendendo. Então, eu disse: "mas, eu quero fazer uma sinfonia". Ela respondeu: "então, não pergunte para mim, faça!"

Aquilo, para mim, foi uma lição. O compositor de verdade não tem que pedir licença nem para o papa, nem para o vizinho e faz. Se for obra prima, se for genial, não depende do compositor, depende da história da música. Ele faz o que está em suas mãos e o que lhe dá prazer em fazer, prazer lúdico. Não importa que seja um minueto, uma ópera, um ponteio, mas que dê prazer. Agora, se ele tiver que perguntar a alguém "será que eu devo?", não faça! Não é necessário compor mais nada, depois de Bach a música teria que ter acabado! Por que Beethoven foi fazer fuga? Não precisava, depois das 48 fugas magistrais de Bach, não precisava! Que bom que Beethoven fez fugas, que bom que ele fez trinta e duas sonatas, Haydn já havia feito oitenta, Scarlatti seiscentas e tantas! Mas Beethoven fez trinta e duas e ainda hoje continua se fazendo sonata. Se Stravinsky tivesse perguntado: "para que a *Sagração da Primavera*?" Ainda bem que ele não perguntou, ele fez.

Guarnieri dizia para eu ir fazendo variações, como, por exemplo, a do tema de Xangô. Esse que é um tema de feitiçaria que está no livro de Mario de Andrade, Mignone usou muito bem no *Maracatu de Chico Rei*, com variações no fagote, no coro, genialmente. Villa-Lobos parece que usou em uma canção. É um tema tão bobo, que tem uma quinta e uma caída bem brasileira e uma pequena cadência. O tema continua, mas Guarnieri tirou. Tive muita dificuldade para trabalhar este tema. Ele só tem cinco notas, o ritmo não é muito nítido, sem compasso, é quase que declamatório. Então, a ideia foi começar o tema oitavando forte e

deixando o pedal no grave; com isso, eu anulei a necessidade de harmonizar um tema tão primitivo porque qualquer harmonia iria estragar o tema. Colocando em uníssono é harmonia zero, mas a harmonia está implícita no tema, que é um lá menor modal, e eu fazendo com que o piano soltasse as ressonâncias no lá grave, apenas botei quintas e quartas um pouco dissonantes, sem usar acidentes, o que criou uma áurea de mística no agudo. Então, Guarnieri me disse que eu havia encontrado um caminho que eu deveria ir seguindo.

Comecei a mudar um pouco o tema e Guarnieri me disse para ir para fá menor. Eu me lembrei das *Valsas de esquina*, do Mignone, e o tema virou uma valsa. Ficou tão pouco Xangô, ficou muito mais Rio de Janeiro, esquina da Rua Carioca... Foi quando resolvi deixar de pensar se era África, se era afro-brasileiro. Era um objeto sonoro que escolhi para fazer variações. Então, cada vez em que aparecia o tema ou era moda de viola, ou era um ponteio de Guarnieri, ou era uma modinha, ou era um cateretê.

Comecei a usar formas do gestual brasileiro em cada variação. São quatorze variações e essa obra foi estreada pela pianista Eudóxia de Barros, no Festival "Escola de Camargo Guarnieri" que Guarnieri realizou em 1962, onde estavam presentes os mais importantes alunos dele: Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi, Pêrsio Rocha, Sergio Vasconcellos Corrêa, Marisa Tupinambá, Lucia Pires de Campos. Foi um festival realizado no Teatro Municipal de São Paulo que causou muita polêmica porque os koellreutianos acharam extremamente ultrapassado se fazer música em lá menor, modal, maracatu, e o Festival de Música Nova de Gilberto estava por outro caminho, do qual depois vou falar. Essa obra foi gravada em disco Ricordi, em 1963, pela Eudóxia de Barros a convite de Mozart de Araújo, um carioca que conheci pouco, um apóstolo da música brasileira, muito amigo de Guarnieri. Ele ficou encantado com o que ouviu no festival e considerou aquele resultado como a escola que Mario de Andrade queria ver e ouvir. Ele propôs a gravação deste disco, com um belíssimo texto escrito por ele na contracapa sem elogiar a ninguém, mas elogiando a ideia de se ter uma escola de música brasileira. Este disco é histórico, lastimavelmente, saiu de circulação, mas consegui recuperar a gravação das *Variações*, com a Eudóxia de Barros, que consegue dar o caráter afro e, depois, o caráter de pequenos camafeus da música brasileira.

A inconsciência dos dezoito anos nos dá liberdade; depois, aos cinquenta e oito você já não tem mais o frescor da juventude, que é ousar, é errar, é misturar tudo, e tudo bem. Esta é uma obra que não renego, com todas as influências de Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo, boas influências porque são todos brasileiros, grandes mestres. Seria ridículo, em 1961, eu compor sob influência de Mendelsohn, de Debussy, isto já tinha passado. As influências que eu tive eram contemporâneas, salutares, por isso, deixo a obra como ela está, sem mexer, como exemplo de que tive um bom embasamento com Guarnieri, de música brasileira autêntica.

Neste período com Guarnieri fiz algumas canções, trabalhei outras séries de variações, e fiz um trabalho do qual eu não tenho a gravação, mas que foi um marco de minha ruptura com Guarnieri. Eu ia me formar no Conservatório Musical de Santos, que pertencia à Antonieta Rudge e ao Tambari, italiano e excelente professor, onde me diplomei em piano, porque não existia diplomação em composição naquela época. Guarnieri me pediu para compor uma obra para a ocasião para piano e orquestra, em que eu tocaria o piano e ele faria a regência. Ele sugeriu que fizesse variações sobre um tema e escolhi um do livro do Mario que é muito bonito. Eu havia feito harmonizações sobre ré maior modal, com o dó natural, para cordas e depois entrava o piano. O Guarnieri sugeriu que eu colocasse os violinos em ré sustenido, e o tema em ré maior. Um escândalo Guarnieri sugerir isto, mas eu fiz, ele me empurrando para inovar! "Faz um *cluster* aqui", ele dizia, "faz o piano entrar em um contraponto que não tenha nada a ver, como Villa-Lobos faz". Acho que Guarnieri estava ensandecido, me mandando fazer alguma coisa à la Villa-Lobos, mas fui fazendo. Acho que já estava tão ousado que comecei a cadência com uma série de doze notas, fazia o retrógrado, tentativa serial interessante até, mais bouleziana. Guarnieri achou que eu já havia extrapolado demais e me mandou

tirar a cadência. No ensaio, eu não fazia a série, mas no dia do concerto eu fiz! Guarnieri achou um escândalo. Resolvi, então, deixar de estudar com ele.

Escrevi uma carta para o Guarnieri dizendo que gostaria de estudar com outro professor. Pensei em estudar com Ginastera e Guarnieri foi de uma grandeza humana extraordinária. Ele estava chateado com minha atitude, mas em vez de brigar comigo, ele fez uma carta de recomendação ao Ginastera maravilhosa! Fui a Buenos Aires levando a carta que pedia que ele recebesse a mim como se fosse ao próprio Guarnieri, na qualidade de um brasileiro talentoso. Mas quando cheguei a Buenos Aires, Ginastera estava em Nova Iorque, estreando *Dom Rodrigo* e regendo um concerto serial com o José Carlos Martins. Eu fiquei a ver navios.

Quando voltei para São Paulo, não quis continuar com Guarnieri. Comecei a ter aulas informais com Gilberto Mendes. Eu ia a casa dele, ele me emprestava partituras de Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Coppland, eu ouvia os discos, ia assimilando o que havia de mais moderno. Fiquei com um ouvido fantástico e comecei a brincar de séries, de *cluster*, claro que elementar, mas comecei a fazer. Foi quando eu ganhei o concurso do Festival de Música da Guanabara, em 1979, e pude ir estudar com Nadia Boulanger e Messiaen.

Do aprendizado com Guarnieri ficou esta lição, do sentir brasileiro, mais do que tudo. De não ter vergonha das minhas raízes brasileiras, de sempre ter presente que é aqui o meu quintal, que não tenho que ser uma pessoa qualquer no estrangeiro fazendo uma má arte estrangeira, mas fazendo a maior arte da minha terra porque aí eu chego à universal. Você é universal em sendo grande no seu quintal, você atinge o cosmos sendo brasileiro. Agora, não precisa fazer baião! Pode até fazer, mas não necessariamente para ser brasileiro. Você pode fazer sapateado do Rio Grande do Sul, música de Mato Grosso.

Tive uma aluna, a Maria Helena Fernandes, que estava sem saber aonde ir. Disse-lhe que pesquisasse a música dos índios e que pedisse ajuda a um etnomusicólogo que tínhamos na UNICAMP. Ela encontrou o caminho dela, ficou satisfeita. Outro aluno, o Marco Padilha estava sem perspectiva e eu lhe disse: "você é um compositor gótico, pós-gótico". Ele achou fantástico, empurrei-o para o caminho dele. Essa é a função do professor, empurrar o aluno e não fazer do aluno alguém à sua imagem e semelhança, mas que ele seja ele, seja o que for. Eu já não pude dar aos meus alunos a mesma forma de Mario de Andrade. Já era outro mundo. Outra informação. Agora mais ainda, com os teclados, a computação. Em uma aula passei para meus alunos uma orquestração de uma peça do "Álbum para a juventude", de Schumann; são pequenas, são perfeitas e não tão difíceis de orquestrar. Um aluno me traz a sua orquestração já passada a limpo no computador com as partes! Meu Deus, eu me considerei Lully diante de Stravinsky. Eu levava horas compondo com lápis, borracha, papel vegetal, aquela cópia azul, agora já vem com partes! Não é o meu mundo. Acho ótimo o computador como teu escravo, mas para ele compor no teu lugar, não!

Depois comecei a ver que a geração dos compositores atuais não tem uma estética maior. Se você ouve as minhas *Variações*, vai dizer: isto é Lorenzo, isto é Mignone, então há uma filiação genético-sonora, digamos assim. Quando é uma música híbrida, de proveta, você não sabe quem é o pai, quem é a mãe, não tem raiz de nada. Não é culpa deles, é o tempo do Apocalipse. Saímos de alguém e superamos alguém para sermos alguém, mas não saímos do nada ou de Marte. Graças a Deus, não estou mais ensinando composição porque eu não saberia mais o quê ensinar. Acho muito complicado ensinar composição nos dias de hoje. A minha metodologia guarnieriana é ultrapassada. Então, nos últimos anos na UNICAMP resolvi só analisar sonatas de Beethoven, concertos de Mozart, Stockhausen, Villa-Lobos, os *Ponteios* de Guarnieri. Façam a sua sopa multimídia porque eu não comungo com isto, eu dou subsídios técnicos de como fazer um ponteio, um prelúdio. O cuidado tonal da escuta, o pedágio de modulação, a proporção das formas, a arquitetura perfeita da forma, em analisando aquelas obras, eu podia mostrar para os alunos. Um

dia me apareceu um aluno dizendo que havia composto uma sonata com onze movimentos, o que Liszt já fez muito bem, e ninguém vai fazer melhor, uma ideia tonal, outra serial, não tinha desenvolvimento, nem reexposição, nada. Ele disse que a sua sonata tinha forma caleidoscópica. A ideia não é má, mas não é sonata. É objeto nº 1, caleidoscópio nº1, mas não é sonata! Ele fez questão de apresentar em uma audição de alunos da UNICAMP a tal sonata e eu fiz questão de não ouvir e fui embora.

A história de outro aluno também é um terror. Em outro ano resolvi fazer análise das fugas do “Cravo bem temperado”, de Bach, as fugas de Mozart que não são muitas e são geniais, as fugas de Beethoven, que são revolucionárias, até chegar às fugas de Stravinsky, uma fuga que eu fiz interessante, as fugas de Guarnieri, a da *Bachiana nº9*, de Villa-Lobos, que tem uma reexposição diminuta. Todo mundo fez umas fugas direitinhas. Um aluno disse: "a minha ninguém fez, nem Bach". A resposta da fuga era em uníssono! Eu lhe disse: "se você tivesse inventado uma fuga em uníssono na orquestra, eu diria que a resposta é tímbrica. É ridículo, porém tem algo que diferencia, mas no piano!" Onde está o contra-sujeito? Ele respondeu que na minha cabeça. Esse aluno tocou essa fuga no recital de alunos! Eu fiquei mal porque não podia matar o aluno, mas me senti aliviado quando pensei: a vida o matará! Ele vai ser punido pelas musas em vida. Ele não estava debochando, ele era louco!

Então estas pérolas... A música tem a chance do humor e sem ele nada é possível. A vida é que dá maturidade para o músico. Não me esqueço de um concerto que fui fazer com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre de uma obra minha, *Hexaflora*. O piano entrava depois da trompa. Fiquei esperando e nada da trompa entrar. Falei com o regente, o Eleazar de Carvalho, que me respondeu: "professor, a trompa não está aqui, o senhor pega a minha batuta e faça como o meu amigo Bernstein, reja!" E foi embora, me deixou a batuta nas mãos. Encerrou-se o ensaio e o concerto era à noite. Falei com a Sonia Muniz e ela me disse que eu não deveria ter falado em público sobre a questão. Foi tão natural a minha fala, mas ele achou que eu havia chamado a atenção dele na frente da orquestra. À noite, ele estava no camarim, depois do concerto. Cheguei lá, beijei-lhe as mãos e disse: "beijo as mãos do grande pajé da música brasileira que é o senhor. Eu sou um iniciante da música, da composição e o senhor é meu padrinho, não vamos brigar".

A música é essa maravilha que pede que você busque em você mesmo o improviso. A Nadia Boulanger contava que ela foi reger uma cantora que desafinou todo o tempo. Ela fez um silêncio elegante na orquestra, a cantora continuou sua desafinação até terminar seu texto. Nadia retomou a orquestra, fez um encadeamento de dominante-tônica, e terminou. Que presença de espírito, coisa que não se ensina em conservatório! Eu mesmo fui tocar um concerto no bicentenário de Mozart que tinha duas cadências. Na hora de entrar no palco, eu disse para o maestro que eu ia improvisar uma cadência. Ele ficou apavorado. "Como é que eu vou saber onde retomar a orquestra?" Eu disse que daria os últimos compassos que Mozart escreveu. Azar o meu! Audácia querer inventar sobre o que Mozart escreveu! Comecei a fazer um fugato, e não sabia mais em que tom eu estava, que concerto estava tocando, que compositor, e eu fui parar em sol bemol, o concerto era em fá. Botei um pedal de surdina, fiquei fazendo uns arpejos, e me lembrei que sol bemol é napolitana de fá. Lembrei das aulas da Nadia, que veio em meu socorro, e saí da confusão. Não arrisquei nunca mais. Isto aconteceu com Liszt, aconteceu com Horowitz e Toscanini.

Essas peripécias fazem com que a carreira de um músico fique interessante. Uma vez, toquei em uma cidade do interior e no programa colocaram por equívoco a *Apassionata*. Eu nunca tinha tocado essa obra. Pensei que em Araçatuba, interior, ninguém conhecia a *Apassionata* e saí improvisando, Beethoven que me perdoe! Não é que na plateia tinha um alemão riquíssimo que me disse: "professor, esta versão da *Apassionata*, eu não conheço. Não tem nada a ver com o que Beethoven compôs!". Eu lhe disse: "ah! É porque esta é uma versão póstuma". Ele ficou me pedindo este *xerox* a vida toda. Há que se ter cuidado; é preferível dizer que você vai improvisar. Esta fatalidade pode acontecer.

Uma vez, jantei com Rubinstein porque a Nadia Boulanger dava jantares e convidava um buquê de amigos notórios e alunos para conhecerem os notórios. Neste jantar, ele contou que no início de sua carreira ele era muito aventureiro e que ele não aconselhava ninguém a sê-lo. Um dia, ele foi ouvir um jovem pianista, Horowitz, que tocava tudo, todas as notas. Ele ficou tão envergonhado que passou a estudar piano seriamente depois do choque que teve. A mesma coisa com Lizst, que depois de ouvir Paganini ficou um ano trancado estudando piano. Depois disso, é que ele se tornou, efetivamente, o grande pianista.

## **2º Encontro - 27 de junho de 2001**

Em minha trajetória de compositor, depois que eu deixei Camargo Guarnieri em 1965, se deu uma fase, de 1965 a 1969, em que eu comecei a experimentar artesanatos seriais atonais. Gilberto Mendes, informalmente, me proporcionava conhecer novas possibilidades, através de empréstimos de discos e partituras que ele trazia da Alemanha. A partir do contato com esse material, eu comecei autodidaticamente a seguir um caminho diferente do nacionalismo camargoguarnierano.

Com a minha frustrada viagem à Buenos Aires, onde eu pretendia estudar com Alberto Ginastera, com uma belíssima cartinha do Guarnieri, mas Ginastera estava em Nova York estreando a ópera Don Rodrigo e gravando um concerto com João Carlos Martins, um concerto maravilhoso, serial, eu perdi essa chance. Ele ficou muitos anos nos Estados Unidos e não voltou mais; de lá, ele foi para a Suíça onde ficou até o fim da vida.

Estudar com o Koellreutter era inviável porque ele não estava no Brasil na ocasião, estava ou na Índia ou no Japão; foi o período em que ele ficou no exterior, então, não tinha ninguém no Brasil com quem eu pudesse ter aula de composição, nem Santoro que estava também fora do país.

Comecei então a experimentar um tipo de trabalho não utilizando mais referências folclóricas, nem pseudofolclóricas, para me libertar um pouco daquela tirania intelectual, no sentido um pouco simbólico, do Guarnieri. Apesar dele não me forçar a ser Camargo Guarnieri, a personalidade dele era tão forte que você acabava ficando um pequeno Guarnieri. E eu já me sentia muito mais eu, depois que havia tocado as minhas *Variações para piano e orquestra*, sob a regência dele. Achei que eu já era suficientemente eu para continuar, mas em outro caminho.

Esses quatro anos antes de eu ir para a Europa estudar com a Nadia Boulanger foram anos experimentais em que eu fiz muita música mal costurada, não tão bem quanto as do Guarnieri, mas que eu considero importante, porque eu quis trilhar um caminho novo, meu. Das muitas obras desta fase, há uma da qual eu gosto muito, *Cantos móveis*, para violino e piano, escrita a convite do Paulo Afonso de Moura Ferreira que então era o marido da Valeska Hadelich Ferreira, grande violinista, que depois se casou com Ney Salgado. Ela ia dar um concerto no Festival de Música Nova de Santos e queria uma peça minha, por eu ser de Santos, para colocar no programa. Então, eu imaginei uma série de doze notas diferentes, dodecafônica, muito simples, e dei a essa série uma conotação de um móbil, de um desenho, onde eu faria com que o vento mudasse a fórmula daquele móbil. Era uma espécie de escultura de Graham Caldwell que, conforme o vento passa, você vai mudando a escultura, vai abrindo formas diferentes. Na verdade, em cada situação do tema ele é único, a cada interpretação ele soa diferente, por quê? Porque são vários fragmentos com números e o artista que vai tocar monta à sua vontade a estrutura. Fiz treze estruturas, de um a treze, e se eu vou tocar, escolho um, nove, dois, três, um, treze, doze; eu monto essa série da maneira que eu quiser. Se você for tocar, você pode fazer tudo diferente. Claro que chega um momento em que vai se repetir, mas raramente isso acontece. O que nós vamos ouvir é o que o Ney Salgado e a Valeska montaram na gravação do CD. Agora, nunca é um aleatório de você improvisar a própria música com a série. Ela já está escrita com as dinâmicas definidas, as alturas e só mudar a ordem dos fragmentos; é isso que é a novidade. Era

uma novidade no Brasil, mas não era Europa e Estados Unidos porque o Stockhausen já fazia isso há muitos anos, mas para o Brasil era uma novidade. Então, nós vamos ouvir *Cantos móveis*, com a Valeska e o Ney Salgado, em um disco muito bonito que ele fez, de música brasileira. (música)

Essa é uma peça curta, de seis minutos, a concepção que vocês ouviram é a que o Ney Salgado e a Valeska escolheram para a gravação. Ela pode ser mais curta e até mais longa, porque eu não digo nada na bula, quantas vezes pode se repetir, então no fundo vira um rondó porque se você volta sempre ao mesmo material “ab”, “ac”, “de”, “ao”, “b”, é um rondó caleidoscópico, mas é um rondó. Isso reflete no fundo uma preocupação minha que sempre existiu de que a música atonal e a música serial, apesar de gerarem nova sonoridade, novas cores de timbres, tinham um defeito da não repetição, na verdade o signo não repetido torna-se incompreensível. No dia-a-dia tudo se repete, por exemplo, nunca se repete igual, mas se repete em termos de viabilidade de todo mundo ter mais ou menos a mesma linguagem. Você vê o sinal de trânsito, se você vai a qualquer cidade do Brasil, quando você vê verde, você anda; vermelho, você para; amarelo, atenção. Se você fosse para outra cidade que vermelho indicasse seguir, verde fosse parar, haveria um caos na cidade! Comecei a analisar esses fatos banais e ver que a música era muito sábia no seu tonalismo, dominante, tônica, subdominante, dominante, tônica e qualquer obra genial tinha os mesmos clichês, com objetos reconhecidos, acordes reconhecidos, melodias com contornos de cadência reconhecida, pontuação e que a música serial não tinha mais pontuação, não tinha mais sinal vermelho, verde, amarelo, era um caos.

Essa minha maneira de pensar foi determinante quando eu compus essa obra. Os atonais da época me acharam retrógrado, Almeida Prado é aquela pessoa que quer ficar com um pé no Guarnieri e um pé em Schoenberg. É isso que eu quero, essa síntese, eu não quero “ou” eu quero “e”. Desde aquela época eu era “e” e não “ou”, branco ou preto, não, “preto e branco” e “vermelho e amarelo” e de tudo eu faço uma grande sopa. Essa foi sempre a minha ideia do que seria música compreensível para o público. Com isso eu fui deixando na minha obra elementos do Camargo Guarnieri, que eu nunca abandonei. Por que eu vou deixar uma coisa que é boa? Porque agora eu sou atonal? Eu posso ser o pós-moderno de tudo abarcar, é o que fez Stravinsky, que é o compositor mais completo do século XX, porque ele abarcou tudo. Quando você pensava que Stravinsky tinha destruído tudo, ele faz o quê? Ele faz Mavra, ele faz neo Lully, neo Puccini. Hoje em dia ninguém toca Boulez, ninguém toca Stockhausen, ninguém é força de expressão, muito pouco é tocado e todo mundo consome Villa-Lobos, Stravinsky, algo tem para que as pessoas consumam determinado compositor e não outros, porque difícil Stravinsky é, mas Stockhausen coloca um muro entre ele e o ouvinte. Ele esteve agora em São Paulo e a entrevista que ele deu na revista “Veja” é uma coisa de um egocentrismo *démodé*, wagneriano. É óbvio que ele é Stockhausen, mas há outros compositores. Então, essa coisa muito germânica no mal sentido, esse ranço da raça superior, já era.

No final de 1968, Edino Krieger teve a genial ideia de montar o Festival da Guanabara, que o Mário Tavares estava como ponta de lança junto com o Henrique Morelenbaum nesse Festival, regendo tudo, o dia inteiro. Foi um escândalo, todos nós éramos mocinhos, todo mundo tinha 25 anos e eu recebi o edital que dizia que não tinha limite de idade, qualquer compositor podia entrar com uma obra, com duas, com três, com quatro, não era necessário pseudônimo. Eu me lembro então que já tinha pronta uma obra para piano e orquestra serial, à minha maneira, aquele serial que tem dó maior no meio, da minha maneira o serial, chamava-se *Variações concertantes*. Já tinha outra obra que se chamava *O Salmo da selva*, que eu nem sei onde foi parar, eu perdi essa obra, vai ver que um dia eu vou encontrar no porão do Municipal do Rio. *O Salmo da selva* era um fuá ecológico pós Guarnieri, um pouco Villa-Lobos, um pouco Messiaen, uma sopa! E fiz uma obra nova que se chamava *Pequenos funerais cantantes*, sobre um texto da Hilda Hilst, uma grande poetisa e escritora brasileira, que havia se inspirado em um poeta português, que havia morado no Rio há algum tempo e chamava-se Carlos Maria de Araújo. Esse poeta, ao voltar para Portugal, em 1967, parece, houve um acidente muito trágico na Bahia da Guanabara; logo que o avião deixou o Rio,

caiu no mar. Morreram todos, inclusive ele. Aterrorizada com esse acidente, porque ele havia telefonado para ela do aeroporto antes de morrer, ela pegou fragmentos dos poemas do Carlos Maria de Araújo e teceu “Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo”, como se cada quadrinha fosse uma oração ao poeta e a obra dela era dividida em “corpo de trevas” e “corpo de luz”.

Escolhi a primeira série de quadrinhas, de pequenos poemas, e musiquei. Eu me lembro que a ideia da obra nasceu de eu tentar imitar na minha obra o ruído das turbinas a jato. Eu fui à Congonhas, em São Paulo, e fiquei ouvindo como é que o avião acionava as turbinas. Observei que tinha um início, depois ele fazia um glissando, depois aquilo aumentava e o avião subia. Fiz no prelúdio a descrição do avião se esquentando, depois ele saindo com toda força da pista, a explosão no ar e o cair no mar. É uma coisa que eu consegui, vocês vão ouvir, é uma coisa realmente explícita, parece que se está ouvindo realmente a gravação de um avião a jato. Isso causou um impacto muito grande no júri, na época, eu usar um ruído de jato sem ser música eletrônica; depois, o coro entra em um falso gregoriano atonal e cada pequeno movimento é uma quadrinha do texto. A obra termina com o mesmo motivo gregoriano atonal e muito sóbria, uma orquestração muito sóbria, o coral é muito sóbrio e tem um solo muito lindo do Eládio Perez González e um pequeno solo da Maria Lucia Godoy, que no fim falou assim: -“você podia botar duas linhas a mais. Eu falo uma frase e acabou!” Eu respondi que ela fazia o que era necessário. Porque eu não quis que ela ficasse se repetindo apenas para a música render. Era “Corpo amigo” e acabou. Talvez, se eu fosse compor hoje eu fizesse uma ária, mas na época eu achei que não era necessário. Quando a gente compõe, aquele momento é único, você não vai reformar uma música de 30 anos atrás, aí ela não fica nada, não fica nem você de 25 anos, nem você de 60 anos.

Então, nós vamos ouvir uma gravação precaríssima, uma bolacha cheia de ruídos, que o meu amigo tentou filtrar, mas em vão. Foi um disco gravado ao vivo na noite final do concurso, quando eu tive a surpresa de ganhar o primeiro lugar, porque eu não esperava. Tem deslize da orquestra porque foi uma maratona ensaiar oitenta obras sinfônicas de oitenta compositores, em quinze dias. Mário regeu metade, Morelenbaum outra metade e ficava aquele coral solista, eu acho que era só do Municipal e eles dois, não tinha outro maestro não. Morelenbaum regia uma cantata e regia uma sinfonia. Eu não me lembro, eu sei que foi uma maratona. Muito trabalho de copistas, porque não tinha computador na época, foi tudo copiado à mão. É um milagre essas coisas do Brasil, que o Edino Krieger era o responsável. Depois teve um segundo Festival e a partir de então virou Bienal, como explicou o Edino. A ideia virou a Bienal, diferente de um concurso isolado. Foi um embrião das bienais esse festival.

Eu sei que gosto dessa obra porque ela me puxou, me deu a chance de ir para a Europa estudar com a Nadia e com o Messiaen. Nunca mais foi tocada, ficou na gaveta desde junho de 1969 até agora. Vai ser feita em São Paulo, em agosto, pelo John Neschling. Ele exumou a obra e mandou tirar uma cópia nova, mas não mudou, a orquestração está igual. Ele quer fazer porque acha que é histórica, uma obra histórica do Festival em si. Então, eu vou ouvir, agora em agosto, como soa uma obra que tem mais tempo para ser ensaiada, mas o fetiche ficou na primeira vez. Posteriormente, me disseram que eu não ia ganhar esse concurso, mas que o Penderevsky, por ter alguma influência do próprio Penderevsky na obra e por ser uma obra religiosa, quis que eu ganhasse. Então, graças à Kristof Penderevsky eu pude ir à Europa, passar quatro anos estudando com os maiores do mundo, que na época eram Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Está aqui a gravação. Vamos ouvir *Pequenos funerais cantantes*, com Henrique Morelenbaum, Maria Lúcia Godoy e Eládio Pérez-Gonzalez. (Música).

Esta é a obra que mudou toda a minha vida, todo o meu roteiro, mudou a trajetória da minha vida toda. Graças a essa obra eu pude ir para a Europa estudar. Eu acho que é uma obra que hoje em dia se pode fazer, eu não tenho vergonha dela, não acho que ficou *démodé*, não acho que seja preciso acrescentar nada a ela. Na sua simplicidade, não tinha como fazer melhor. Mas se uma orquestra tem tempo de ensaiar, se

um coral também tem tempo para ensaiar, não vai ter esses buracos que tem. Já é um milagre ter sido feita. Agora, o solo do Eládio Perez González, eu realmente pensei numa ária de um tenor, de um barítono. O solo da Maria Lucia Godoy não era para uma solista, era para um mezzo soprano, um contralto do coro. O Henrique Morelenbaum é que disse: “Godoy já que você está aqui, pau pra qualquer obra, cantando no Festival inteiro, tenta fazer esse solo.” Ela gostou e fez, mas eu não pensei em contralto solista para fazer uma frase. Agora em São Paulo o Neschling vai fazer com uma solista mesmo e daí? Mas no princípio era uma mezzo soprano do coral, mas Maria Lucia gostou e perguntou: “eu não posso cantar?” Eu disse: “Godoy, pelo amor de Deus”. Eu não tinha tempo de fazer um solo maior e o texto é tão bonito, não é? “Pastor, amigo e companheiro, hás de romper a pedra!” Quer dizer, você sepultado nesse oceano, há de ressurgir do mar. É uma coisa linda o texto da Hilda e essa frase também não pode ser repetida: hás de romper, hás de romper, hás de romper... Não dá para fazer isso. É uma vez só e acabou, pronto.

Eu ganhei o concurso em junho, primeiro de junho e fui em agosto para a Europa, indo primeiro para Darmstadt, aonde tinha o famoso curso de vanguarda em agosto e eu paguei esse curso porque não deu tempo de pedir bolsa. Lá eu tive aula, não particular, mas aula coletiva, com György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, com Lukas Foss e isso significou conhecer todo um universo novo que eu conhecia apenas através dos discos que o Gilberto Mendes me emprestava. Revezava 24 horas, não parava, coisa assim bem Stockhausen. Ele tinha feito uma criação mundial naquele verão, em 1969, que era a música para sete dias e que não tinha partitura, era um texto, com o coral sentado em círculo e os músicos. A bula dizia: “pense numa nota, não importa que nota, agora tente pensar que essa nota vai percorrer o universo, agora emita essa nota. O seu amigo do lado faça uma quinta acima, o outro uma quarta, o outro uma terça”, de repente tinha um acorde maior, “agora faça um glissando para cima e para baixo. Agora faça barulho com os lábios, com as mãos” e tudo com microfone e foi aquela coisa interessante.

A partir de Darmstadt, eu fui a Paris e consegui alugar um quarto, na casa de uma senhora que alugava quarto para estudante, em um bairro maravilhoso, o Champs-Élysées, bem central, e mandei para casa da Nadia uma cartinha minha, com duas cartas de referência, do Souza Lima e do Camargo Guarnieri. “Esse aqui é um rapaz muito talentoso, ganhou um prêmio e quer estudar em Paris, quem sabe a senhora possa recebê-lo” e foi para a casa dela. Como eu havia chegado a Paris em setembro, a Nadia Boulanger estava de repouso nas férias dela, descansando, porque ela começava em outubro, como tudo na Europa começa em outubro. Aí eu não tive resposta da Nadia de imediato, porque o correio ficou esperando ela voltar. Então, fui ao conservatório, e o Messiaen por sinal estava lá naquele dia, com alguns alunos, na classe dele e eu disse: sou brasileiro, queria estudar com o senhor e aqui estão as minhas fitas cassetes, minhas partituras. “Ah! Merci, merci, você lê Villa-Lobos?” e eu disse “adoro”! Pronto, ficamos íntimos, porque o comum de Villa-Lobos era comum dos dois. Ele disse: “para você estudar comigo, há um concurso oficial do conservatório que vai se realizar no começo de novembro e que é horrível. Tem que vir ao conservatório durante três dias, entrar às seis da manhã e sair às onze da noite, trazer almoço, lanche e jantar, cafezinho, água, vão te trancar em uma sala que tem um banheiro, com um piano de cauda, um papel de música, uma caneta e você terá que compor um prelúdio e fuga, absolutamente tonal, com as regras canônicas de um conservatório de Paris. Você vai ter que fazer uma peça coral com claves de dó em tudo o que é posição, aquela coisa medonha e vai ter que compor um primeiro movimento de um quarteto de cordas tendo variações e uma canção.” Eu perguntei: “o senhor é alemão?” Ele respondeu: “isso se chama “pris dans la cage fermée” que é colocar alguém na gaiola fechada”. Eu disse: “vou tentar.”

Fiz a inscrição, paguei a taxa e nesse meio tempo revi o Luiz Heitor, com quem eu já tinha jantado, que era um homem maravilhoso, a Violeta, esposa dele, de uma bondade imensa, recebia os brasileiros. A casa deles era a embaixada musical do Brasil em Paris. Ele disse assim: -“eu não sei se você vai passar para o Conservatório, não sei se você vai passar pela dificuldade que é, mas tente. E você não quer estudar com a Nadia?” E eu falei: “eu já mandei as cartas.” Ele disse: “eu vou mandar, eu que sou amigo pessoal e que

estou sempre com ela, vou falar sobre você.” Quando foi o começo de outubro eu recebi o que se chama em Paris de um pneumático, que é um telegrama que vem por um tubo, quase que um sedex de hoje em dia. “Cher monsieur, mademoiselle pede que o senhor tenha a bondade de vir vê-la amanhã, às três da tarde com algumas de suas obras que ela quer conhecer, atenciosamente Mademoiselle fulana”. Devia ter 90 anos, mas era mademoiselle a secretária dela. Lá fui eu!

Eu apertava a campainha, trêmulo, e eu pensei: “imagine, eu com a Nadia Boulanger, não dá.” Eu estava sentadinho muito humilde na sala de espera igual à de um médico, quando abre a porta, uma mulher alta, com um coque, uma coisa de renda com um camafeu, uma figura, uma lenda. Ela disse: “faça o favor de entrar”. Conteí que havia ganhado um prêmio e ela disse: “os prêmios existem para dar apenas um afago no ego da gente, mas não têm a menor importância, para mim nenhuma.” Então, eu pensei assim: “até logo, velha louca. Não estou nem aí.” Ela disse: “toque”. Eu perguntei: “o quê?” Ela respondeu: “não sei, não sou eu que quero estudar comigo.” Aí eu toquei uns momentos que eu tinha composto em Darmstadt, recém compostos. São seis momentos. Ela ouviu e disse: “o senhor está tentando estar na moda. A moda passa e a obra fica.” Toquei um pouco de Boulez mal cozido, um pouco de Stockhausen mal entendido, um pouco de outra coisa, então ela disse: “essa aqui é boa”, e continuou: “Boulez já é *démodé*, agora você quer copiar Boulez”. Imagine *démodé* em 1969. Aí ela disse assim: “mas eu não sei se o senhor sabe. Sabe bem harmonia e contraponto? Geralmente esse pessoal que vem da América do Sul não tem essa base”, e pegou um livro cheio de teia de aranha, abriu e tinha um baixo escrito em clave de fá na quarta linha, graças a Deus. Ela disse: “harmonize.” Eu disse: “como?” Ela disse: “no piano, como fazia Louly, Bach, eu, Messiaen, nós fazemos isso direto, chama-se baixo cifrado.” Saiu horrível, um desastre. Oitavas paralelas, quintas, segundas dobradas. Nunca na minha vida eu fiz tão mal uma harmonia tonal como naquele momento. Então, ela disse: “mas eu rezei tanto para que fosse um fracasso, para que o senhor se humilhasse aqui, o senhor não sabe nada. Isso é maravilhoso. Ou o senhor não volta aqui, que é uma opção até interessante, porque eu vou massacrá-lo, ou o senhor tem a sabedoria e a humildade de fazer um curso sério de harmonia e contraponto, o que vai lhe ser muito útil. Essa música é sua, você pode fazer com ou sem mim. Eu não ensino composição, então é só a base para que você ouça melhor, fora e dentro. Essa harmonia que eu vou te dar não tem o menor valor, é uma coisa artificial, acadêmica, de conservatório, mas é um exercício de xadrez. Essa nota eu dobro, essa eu ponho aqui, essa eu ponho na soprano, esse saber mexer com vozes. Em pouco espaço, você saberá mexer na grande sinfonia.” Eu disse: “aceito.” Ela me disse: “quatro cadernos de tantas pautas e vamos começar semana que vem.”

Comecei do zero com o seguinte exercício: (música). Ela falou: “está correto, mas não tem música.” Eu disse: “mas ainda tem que fazer música, meu Deus do céu?”, aí eu fiz outra versão que é para soprano. Ela disse: “o senhor parece aquele arquiteto que numa casinha de campo põe uma torre, põe uma porta, fazia bem despojado, é entediante.” Eu levei um mês fazendo umas oito invenções. Quando acabei de fazer as oito invenções ela disse assim: “a primeira é a melhor.” Eu disse: “a primeira?” Ela disse: “é, no fundo só podia ser aquela versão.” Eu disse: “a senhora me fez fazer um caminho de quinhentos quilômetros, quando era na esquina.” Ela disse: “mas Deus fez isso com o povo eleito. Moisés em vez de vir numa linha reta para Israel, que levaria quatro dias, levou quarenta anos. Por quê? Para poder deixar todos uns vícios de idolatria, de costumes errados do Egito e começar uma geração nova que nascesse no deserto. A outra morreria e eu usei um pouco da canja divina, você perdeu tempo e com isso você pensou. Agora você está pronto para começar a fazer essas coisas assim normais, que você depois vai esquecer tudo. É só para ter técnica.” Aí eu comecei o trabalho com a Nadia, com toda simplicidade, anonimamente, esqueci que era o primeiro prêmio da Guanabara, esqueci tudo.

Então, o Messiaen me manda uma cartinha nova dizendo: “eu vou ter um encontro com os candidatos ao conservatório, por favor, segunda-feira nove horas da manhã.” Eu fui e ele explicou como seria o exame. Ele achava que era absolutamente ultrapassado, sem sentido, que tinha que ser um exame com as obras que

o compositor tinha feito, com a orquestração contemporânea, não fazer um quarteto em três horas, isso não é máquina. Eu disse: “olha, eu acho que eu não vou passar porque o meu estudo com Guarnieri e Lacerda foi direcionado para outro tipo de técnica que não é essa, mas eu vou tentar.” E tentei, comecei a sentir claustrofobia, aquele calor. Imagine me trancarem num quarto para eu ter que compor um quarteto e variações. Fiz um exercício de harmonia, um coral todo errado, e comecei a fazer umas variações seriais, a colocar uma nota aqui, outra ali, ideias que eu achava que eram interessantes. Não passei porque o júri, que não era Messiaen, achou que eu não tinha feito nada de bom, mas o Messiaen, ao ver a minha imaginação, disse assim: “ele é um compositor” e mandou outra carta: “esqueça o fracasso, eu também perdi o prêmio de Roma. Venha ser meu aluno ouvinte.” Eu fui.

Chegava ao conservatório de manhã, assistia o Messiaen em *Pássaros de Fogo*, *Petrushka*, *O Catálogo dos Pássaros*, obras de Messiaen, obras de Stockhausen, o próprio Stockhausen ia lá falar. Foi um período riquíssimo para mim os quatro anos que eu estudei com Messiaen. Não para ter um diploma, que eu não tenho. Eu fui aluno ouvinte. Com a Nadia eu fui aluno oficial, mas como pessoa física não dá diploma... No próprio conservatório não existe diploma, existe primeiro prêmio de composição, primeiro prêmio de harmonia e com aquele prêmio você falava: “eu estudei no conservatório.” Como eu tenho uma foto do Messiaen na classe dele, eu do lado dele e embaixo está escrito “Classe de Composição de Messiaen 70, 71, 72”, eu apresentei isso na Unicamp quando eu entrei. Como aluno de Messiaen e da Nadia, eu tinha uns pequenos diplomas de cursos de verão, que eu guardei: “Classe de interpretação, harmonia, contraponto, Nadia Boulanger”. Materialmente me valeu para poder depois entrar na Unicamp e esse tempo que fiquei em Paris me valeu porque eu só pude avaliar o quanto precisava ainda estudar porque estava longe do Brasil, longe dos familiares e longe também de certo conforto de elogios que eu recebia no Brasil. Lá eu não recebia elogio nenhum, eu era um simples aluno do Messiaen e da Nadia. Eu não sabia que a Nadia, por trás de mim, mandava cartas elogiosíssimas a meu respeito para a minha mãe, para o Guarnieri, para o Governador de São Paulo me dar uma bolsa, coisas fantásticas.

O que eu ouvi de música contemporânea na época foi demais, as mais diversas tendências. O que eu pude viajar pela Europa e ter experiências humanas fantásticas, até hoje eu tiro dessa memória lições preciosíssimas. Fui um dos últimos alunos do Messiaen, depois de mim o Raul do Vale estudou com ele e o Benjamim, o inglês que foi o último dos últimos. O Messiaen se aposentou para compor sua grande ópera *Saint Francois d'Assise*, não dava mais aula. A Nadia, quando eu cheguei a Paris, estava com oitenta e seis anos, no final da carreira dela, então eu peguei a última Nadia ainda lúcida, ainda brava, ainda maravilhosa; depois ela ficou muito doente, não dava mais aula.

Eu tive essa chance porque são duas figuras luminares da história da música. Ninguém sucedeu Messiaen nem Nadia. Ainda poderá aparecer alguém, mas no momento não tem no mundo uma Nadia Boulanger, nem um Messiaen, do ponto de vista de professor, não tem. Isso para mim me valeu muito. O dinheiro não compra, nada compra essa chance que eu tive. Porque na ocasião do prêmio o dinheiro era tanto, a grana era tão grande que eu me lembro que poderia comprar um apartamento de quatro quartos, em São Paulo, em um bairro nobre, um carro e um terreno e dar para os meus pais aquele apartamento, viver bem. A minha mãe falou assim: “não, essa casinha alugada para nós está ótima, você vai usar esse dinheiro em Paris, estudando com dois monstros que daqui a pouco não vão estar mais aqui.” Foi comigo na Varig, comprou a passagem só de ida, e ela disse: “volte daqui a cinco anos.” Aquele dinheiro do prêmio eu acabei gastando, acabou muito mais cedo do que eu imaginava, e eu ganhei uma bolsa do Governo do Estado de São Paulo e outra bolsa da própria Nadia Boulanger, que me deu um prêmio *Lilly Boulanger*

Consegui permanecer por quatro anos em Paris. Passei fome, tinha que almoçar barato no conservatório porque o dinheiro não dava, Paris é caríssimo e eu também gastava porque pegava o trem e ia para Amsterdan assistir a uma ópera, ia para Londres ver não sei o quê, ia para Roma, quer dizer, aproveitei

mesmo. Quando me dava na telha, eu jantava no restaurante mais caro de Paris, porque dava vontade e aí o dinheiro acabou. Não me arrependo porque hoje em dia, no meu “computador interno”, eu tenho tanta riqueza para dar, para tirar, no meu fichário há muito requisito. Então eu gostaria de terminar fazendo uma brincadeira, vou improvisar sobre *Parabéns a você*. Essa coisa de improvisação eu não levo a sério, como eu levo a minha obra, mas é uma coisa gostosa, porque nas aulas da Nadia ela dizia assim: “o compositor tem que ter humor e ao mesmo tempo tem que ser um caricato, fazer caricaturas dos grandes mestres para poder ensinar aos alunos os clichês de cada estilo”. Então, o interessante é que o aluno componha uma sonata à maneira de Mozart, um minueto como Beethoven faria, como Stravinsky. Com isso ele vai adquirindo na palheta sonora uma técnica de desenho como o pintor pode fazer um retrato pago, explícito aquele desenho quase na fotografia, e pode fazer o abstrato. Ele tem que ter tanta técnica que ele pode fazer uma paisagem marinha com o Corcovado, o Pão de Açúcar como se fosse um pintor de 1890 e fazer no dia seguinte a coisa mais moderna possível. É a técnica, quer dizer, não é a genialidade, é a técnica do compositor. Quando eu voltei ao Brasil, eu comecei a brincar com *Vem cá Pitu, Ciranda, Cirandinha e Parabéns a você*, ficou mais divertido, porque são temas muito conhecidos. Quando eu ia a um aniversário, os meus presentes de aniversário eram as improvisações.

Isso virou moda em São Paulo, comecei a improvisar aqui e ali, até que um dia fui ao aniversário da Guiomar Novaes, eu não me lembro como é que foi improvisado, mas ela gostou muito e disse assim: “ah! Eu tenho um amigo, um rapaz muito talentoso em Nova York. (Eu pensei no Antônio Guedes, mas não era não) que adorava quando você tocava *Parabéns a você*. É o Vladimir Horowitz”

Eu falei: “quem? Um menino, com certo talento? Guiomar está louca, é um mago do piano.” Então, vou improvisar, pode ser gravado. Nunca eu sei o que vai dar, porque eu já tentei escrever para que o aluno tivesse uma obra nos estilos, mas não sai bom, porque ao escrever eu sofisticado demais, eu apago o erro, então apaga a graça, porque a graça é o improviso vivo. É como o repentista, vai num aniversário e faz uma rima na hora e quando volta para casa ele vai escrever? Ah! Essa palavra está errada, esse tema é ultrapassado. Aí ele compõe uma coisa que não é repentista, é falso, é falso. E o Philippot, um compositor francês, que foi marido da Anna Stella Schic, me vendo improvisar *Parabéns*, fez em Paris uma série de variações sobre o tema de roda brasileiro que é uma obra muito interessante, didática, mas não é um improviso, no improviso você corre o risco de fazer um horror, ou mais interessante ou menos. Então como é que é a técnica? Você tem que pensar que o tema é o objeto sonoro, que tem um desenho próprio, os intervalos próprios nas alturas, na dinâmica e a cor do tema. *Parabéns a você* é um tema elementar que uma senhora numa escolinha do interior compôs, no século dezenove. Depois esse tema virou anônimo e no mundo inteiro se canta *Happy birthday to you...* O próprio Villa-Lobos tentou fazer (música) que eu acho uma obra prima. Ninguém canta. (música) Isso ficou um negócio assim que não é tão lindo, mas ficou. Um folclore urbano que eu chamo anônimo. E aí cada época, cada compositor possui o que eu chamo de contornos estilísticos. O de Haydn não é igual ao de Mozart, não é igual ao de Beethoven, não é igual ao de Chopin, etc. É preciso que você passe para o público na improvisação e a pessoa fale assim: - “ah! Schubert, ah! Beethoven”.

Eu não posso fazer caricatura de um Beethoven muito sofisticado, o Beethoven da *Sonata III*. Tem que ter um Beethoven quase que óbvio para que a caricatura fique parecida com ele. Então, se a pessoa tem um nariz grande, eu vou aumentar esse nariz. Se ela tem uma orelha curta, eu vou diminuir a orelha. Se ela é baixinha, eu faço um anão e se ela é alta eu faço um gigante, aí você fala: “ah! Fulano de tal”. Agora, se a pessoa é muito perfeita, o rosto como a Liz Taylor, é difícil fazer uma caricatura, porque não tem nada para exagerar, ela é perfeita, então quando eu pego Mozart eu caracterizo Mozart, quase aquele Mozart bem de conservatório. Então, eu vou tentar fazer os compositores que vierem na minha mente e se não sair muito bom, vai ficar gravado não muito bom e se ficar bom também fica, porque é autêntico mesmo. Então, *Parabéns a você*, caricaturas sonoras através dos estilos dos compositores. Eu vou tocar o tema, bem tonal,

bem banal, bem simples e depois eu vou começar com uma improvisação à maneira de um canto gregoriano sem harmonia, depois à maneira de Guillaume de Machaut, que é século XIV, mil trezentos e pouco, a Escola de Notre Dame de Paris, depois eu vou fazer um estilo renascença William Byrd, vou fazer uma sonata Scarlatti, depois um Mozart, um Beethoven e aí eu paro e vejo o que eu vou fazer mais. (Música)

Até Beethoven. Agora, continuando um Schubert, dos momentos musicais, depois um Chopin, um Schumann, um Brahms. (Música)

Agora o próprio Almeida Prado, em uma sátira das *Cartas Celestes* com *Parabéns a você*. (Música) Agora meu amigo Edino Krieger, uma caricatura da *Sonatina*. (Música, aplausos)

### **3º encontro - 11 de julho de 2001**

Dando continuidade aos nossos encontros, vou abordar a história do meu aprendizado, agora em Paris, com Messiaen e Nadia Boulanger.

A influência que teve Nadia Boulanger na minha estrutura de compositor foi a influência do estudo clássico tradicional, da harmonia tonal, do contraponto tonal.

Ela dizia o seguinte: - “eu ensino um jogo, um mecanismo ortodoxo, exigente, artificial, para que você apure sua escuta de compositor através de regras absolutamente intransigentes. Não pode intervalo de quinta, nem de sétima sem preparação; não se pode usar segundas paralelas, não se pode nada, para depois se ouvir, num complexo orquestral, a essência daquele complexo a quatro vozes. Na verdade, quando você orquestrar, sempre vai ter como base as quatro vozes; pode ter duzentas, mas a raiz e a espinha dorsal sempre é quatro vozes: baixo, tenor, contralto e soprano. Você pode ampliar e diminuir, do madrigal ao grande tutti sinfônico”.

“E o contraponto”, ela dizia, “para que serve esse tipo de contraponto escolástico? Para acumular vozes e ritmos e ter uma independência entre eles, uma coerência e uma independência entre si ao mesmo tempo. Na harmonia, isso não ocorre. A harmonia tem um sentido vertical e o contraponto, um sentido horizontal. Com essa cruz você é um compositor completo. Se você for um compositor! Se não for, vai ser um bom ouvinte, sabendo bem harmonia e contraponto”.

Nadia utilizava o método Théodore Dubois que é o “*Traité d’armonie*”, método super tradicional do Conservatório de Paris. Théodore Dubois se inspirou no “*Traité de Rameau*”, e o levou um pouco adiante. No caso do estudo de contraponto, ela usava o Gedalge, um pouco de Fucks, Bach, obviamente, Palestrina, e a noção que ela mesma tinha de contraponto. Mas não ia muito longe. A Nadia fazia muita questão do aluno fazer muito contraponto a duas e a três vozes. Depois, quando chegava ao contraponto com dois coros, ela dizia: - “na própria música você vai fazer. Sabendo fazer duas linhas perfeitas, você faz três, quatro, cinco, mil”.

Então, ela fazia a essência e dizia: - “esqueça! Esqueça isso e vá fazer tua obra. Toque Dubois, *Exercício nº 40*, em mib maior. Agora, cante a voz do soprano e toque o baixo. Agora, toque a voz do soprano, cante a do contralto e toque o tenor e o baixo”. É difícil isso, parece fácil, mas é difícil. Para que eu tenha uma independência de escuta e possa um dia reger Stravinsky ou Mozart, tanto faz, eu preciso ouvir tudo! Também para compor, obviamente. Esse trabalho era sem a menor fantasia, tinha que ser aquilo da regra. Ao mesmo tempo, quando fazia um trabalho correto, perfeito, ela dizia assim: “oui, oui, très bien. Ne fantasmez”. E eu respondia: “como a senhora não quer que a gente fantasie?”

“*Trois recitative*, de Monteverdi, por que você não faz: mi, sol, mi, dó, tarirara...”. Então, eu fazia isso e ela dizia assim: - “eu acho que ficou melhor a primeira”. Ela fazia isso não porque achasse melhor a primeira. Era para deixar o aluno sempre no limite, para sempre estar em atitude de espanto. Quer dizer, eu já aprendi a fazer, pego a máquina e faço. Nunca maquinal. Vai ouvindo e ao mesmo tempo ela dava harmonia no teclado, com os baixos de Vidal, que foi professor dela no Conservatório de Paris, era contemporâneo de Dubois, Saint-Saëns, Fauré e etc.. Ela fez um montão de baixos, em que o aluno tinha que colocar a mão no piano e realizar a harmonia no ato, não mais em casa escrevendo. “Será que tem uma quinta que eu não posso? Será que posso dobrar a soprano?” Não! Errando, não parando. Nesse momento não tinha importância errar, era não parar e chegar ao fim. Para quê? Para você ser um excelente acompanhador, um excelente acompanhador barroco, das cantatas de Bach, para você sentar no cravo, reger, ensaiar aquele baixo cifrado de Bach que parece telefone: 54333252... Bach e todos os barrocos, e o jazz também. Então, essa era a harmonia feita sem pensar muito e, ao mesmo tempo, harmonia super pensada.

Não é possível fazer um contraponto correto improvisando. Isso não existe porque contraponto exige a técnica da reflexão intelectual. Mesmo Bach não faria uma fuga da “Arte da Fuga” espontânea. Essa mão toca o final e essa toca o começo. Isso é uma coisa de sentar e medir, três aqui, quatro aqui. É uma arquitetura. Bach improvisava coisas maravilhosas, mas na hora da fuga ele sentava e escrevia.

Com Messiaen, as aulas eram diferentes. Messiaen era, sobretudo, um professor de análise. Ele dizia isso, como disse Gilberto Mendes ontem: “não se ensina composição”. Eu concordo, composição não se ensina. O que você ensina para um aluno compositor são as técnicas tonais, atonais, seriais, transdodecafônicas, transamérica, transamazônica, o que você quiser. Mas o compor, ou você é ou você não é. Ou Deus te deu o dom ou ele não te deu, passar bem. Não se compra o dom de compor. Compra-se sim, técnicas, um bom livro. Um bom professor diz: “Vamos analisar uma sonata de Beethoven, na qual ele muda o sentido da forma, que vem de Haydn e Mozart. Na *Patética*, aquele “Largo” de entrada, o primeiro tema, o segundo, Da Capo, no meio da sonata ele volta ao “Largo”. Ele criou uma estrutura. O aluno tem uma visão de como uma sonata do período clássico atingiu a perfeição na *Patética*, de Beethoven. O aluno vai fazer o que quiser com essa informação.

Como Stravinsky conseguiu no *Sacre de Printemps* revolucionar o timbre, a rítmica, a forma? A obra divisora de águas do século XX como a *Heróica* de Beethoven, obra divisora de águas. Mozart, Haydn, após a *Heróica*. Antes e depois da *Heróica*. Antes e depois de Cristo. Antes e depois da *Heróica*. Então, estas são as obras “chaves” que se dá para o aluno para que ele tenha pontes de referência históricas, em que ele vai dizer: “puxa, Debussy em *L’après midi d’un faune* faz do timbre a matéria principal da obra. Não é mais a harmonia, nem a melodia, é o timbre”. O que Haydn faz na *Sinfonia Londres*? Ele já usa o tímpano de maneira expressiva, pré Beethoven. O que faz, por exemplo, Haydn nos concertos para cravo e orquestra? Já prenuncia Mozart.

O aluno vai tendo uma coleção de referências, tanto para o próprio uso, quando for compositor, quanto para uma aula que ele for dar. Como é que se pode dar uma aula sem referências de exemplo? Sem isso, se é um péssimo professor! Você tem que ter na sua camisa, no seu bolso desde a música medieval até Stockhausen. Olha Stockhausen faz assim... Mozart faria assim...

Por isso é que minhas variações de *Parabéns a você* são matéria de aula. É cômico, é engraçado e é sério. É seríssimo, mas serve para animar uma aula, para incentivar o aluno a improvisar, a pesquisar, a ouvir de uma maneira nova as músicas já tradicionais de repertório.

Messiaen também ensinava a rítmica hindu, da qual ele foi responsável pela descoberta. Dos “Decitalás”, que são cento e tantos, ele usou em toda obra dele. A rítmica e a métrica, os pés gregos, os modos rítmicos gregos juntos com os modos frígio, eólio, tudo. Esse estudo foi importante demais para mim, porque me deu uma abertura para a própria música brasileira ser olhada de modo amplo. Então, quando eu vi o que Messiaen fazia de alquimia rítmica com células rítmicas, eu comecei a fazer o mesmo com as células brasileiras. Eu ia serializando este batuquezinho até se tornar altamente abstrato. Isso eu nunca aprendi com Guarnieri, nem com Lacerda, nem com ninguém aqui. Foi preciso sair e voltar ao Brasil com elementos novos, para poder na minha própria música brasileira, sem jamais renegar meu brasileiro, olhá-la de ângulo diferente.

Essa foi a grande aquisição que eu tive com Messiaen. Nadia não ensinava isso, ela ensinava as estruturas clássicas e o que se pode fazer com isso. Portanto, não havia conflito. Havia conflito de horários e de ciúmes entre os dois. Eu chegava com uma sonata que tinha acabado de ser composta, ia de manhã ao Messiaen, ele olhava e dizia assim: -“hum! Está muito Boulanger! Muito neoclássica, muito Copland!” Chegava de tarde e Nadia dizia: -“está demais com modo de cores, de passarinhos, de perfume, de místico do Messiaen”.

Eu achava que não tinha nada a ver. Tinha sim, elementos que eu aprendi com Messiaen e com Nadia. Eu fiz a junção, AA, a minha junção. Então, decidi não mostrar mais nada, nem para ela nem para o Messiaen. Resolvi tirar o que me interessava e fazer minha obra. E aí passava algum tempo e ela perguntava: - “você tem composto?” Eu dizia: - “tenho, mas não vou mostrar.” E ela: “por quê?” Respondia: “porque me dá conflito”. Não se tocava mais no assunto. Também não mostrava nada para ele, nem para ela.

Depois de muitos meses, eu tinha uma obra mais consistente, mostrava para Messiaen e não mostrava para Nadia. Escrevia outra obra, mostrava para ela e não mostrava para ele. Não fazia mais a confusão de ir para cá e para lá, porque não dava em nada.

Foi nesta ocasião que, pesquisando os modos de Messiaen, que não são seriais, são modos de sete, de oito notas, pensei: por que não posso criar um modo em que eu use as doze notas da série dodecafônica colocada como se fosse um modo, não como Schönberg (em zigue-zague)? Percebi que esse modo tinha que terminar com uma nota que levaria à primeira. Vocês vejam aí neste exemplo que forneci. Começa com a nota mi, quando chegou no ré não fui para a nota fá, voltei para o mi, como se fosse tonal. Não sendo tonal, como se fosse tonal.

Tendo essas doze notas diferentes, eu escolho o que chamo de “pathern” ou matriz. Nessa matriz, eu escolho dentre 1 a 12 o primeiro acorde que vai gerar os outros. Eu posso escolher, por exemplo, as cinco primeiras notas da série e fica um pacote, um *cluster*. Posso escolher, como escolhi no exemplo, um pouco mais aberto e na outra versão bem mais aberto. Eu vou utilizar como cor e matéria prima de uma determinada obra, ou em um determinado momento de uma obra. O que eu queria era uma palheta de cores para eu brincar.

Fiz a experiência e deu certo. Porque pego o primeiro e vou transformando, reparem: o mi vai para o fá. Sempre uma nota vai para a outra. Como não é simétrico esse modo, o que é bom, as posições de intervalo de cada acorde vão se modificando. Às vezes é mais quartal, outras vezes mais de quintas... Essa heterogeneidade dos acordes é que vai me interessar, e não a homogeneidade do tonal. O princípio é tonal, a ideia vem do tonal.

Eu fazia esta série e ia para o piano, ficava ouvindo cada um dos acordes e elegia o mais diatônico. Este é o mais tonal. É uma nona. Eu reservava esse para um momento de maior luminosidade das ressonâncias

naturais porque é tonal. Com isso, eu tenho uma hierarquia de acordes, a dominante, a tônica, a subdominante, a medianta, etc... Comecei a usar essa estrutura timidamente em uma passagem em algumas obras, e quando eu mostrei para o Messiaen, ele disse: - “isso é ouro em pó! Como você inventou isso? Nem Boulez que está desesperado para encontrar acordes conseguiu isso!”

Segui o método de Messiaen de modos, o próprio método de Schönberg e cheguei a essa brincadeira, fazer uma nota que chega a outra e assim sucessivamente. Descobri que os acordes eram bons, e isso é infinito, o próprio modo dá mil soluções cada vez que a matriz mudar. Podem-se fazer oito, dez folhas, e se pode usar a vida inteira. Porque não é Almeida Prado, como dó maior não é Beethoven. Então, a vantagem que tive nessa criação é que eu cheguei à mentalidade que Rameau chegou ao classificar os graus de dó maior e menor, que depois ficou para todo mundo. Não se pode dizer que dó, mi, sol, dó é de Beethoven. Pode ser Beethoven, pode ser Mozart, pode ser Rameau, pode ser Almeida Prado, pode ser Villa-Lobos, pode ser Mário Tavares, pode ser qualquer um de nós. O que vai diferenciar dó, mi, sol, dó, é como você vai usar o dó, mi, sol, dó. Como Mozart usaria? Como Beethoven usaria? Então, a matéria estava aí, Messiaen pegou o caderno e disse: - “me desculpe, senhor Prado, eu te copieei”. Arranquei a folha do caderno e dei a Messiaen. A classe inteira foi em cima e copiou... Eu sei que Messiaen usou depois em suas obras. Não vai soar nunca o que eu usei, é outra coisa.

Aí a Nadia falou assim: - “mas você é muito generoso! Deveria guardar com você”. Respondi: - “eu vou guardar uma coisa que Deus me deu? Que eu descobri por acaso? Não, não é meu!”

O dodecafonismo que eu uso é de Schönberg! E ele usou Webern, e usou Alban Berg, e usou Boulez, e usou Messiaen, e todo mundo usa. E quando usa não é mais Schönberg! Quem é que vai dizer: “método tonal de Rameau?” Ninguém dá crédito a Rameau. Ele é quem inventou a harmonia tonal, tal e qual Beethoven usou, Bach, Vivaldi etc...

Então, com essa receita que eu estou dando para vocês, usem como quiserem. Ela é um macete, como a receita de um molho, na culinária, como a receita de um bolo. Você pode fazer vários bolos, tendo como base uma medida de farinha, de manteiga, de água. A massa estando pronta, o recheio pode ser o que você quiser, como omelete. Mas existe um princípio, o ovo, omelete é isso aí, e o resto você enche com o que quiser.

Isso me serviu para várias obras da época de Paris. Eu gostava de fazer os acordes e depois as melodias com esses acordes. Essa foi a ideia de *Cartas Celestes*. São vinte e quatro acordes que eu criei através deste modo serial. Então, eu usei nas seis *Cartas Celestes* os mesmos vinte e quatro acordes transpostos. Para dar unidade, eu limitei os acordes, sempre usava os mesmos.

*Exoflora*, que vamos ouvir hoje, é toda baseada em acordes seriais. Eu fiz assim: um modo mais espaçado, com mais notas, para as cordas; um modo para as madeiras, um modo para os metais, um modo para o piano, um modo para o vibrafone, xilofone. Depois um modo para as orquídeas... Então, eu tinha dez folhas de acordes na mesa e eu ia trabalhando *Exoflora* com esse material, não trabalho à la Schönberg e Boulez. Trato como se fosse uma tonalidade atonal. Isso é um contra-senso e uma porta que se abriu, que Messiaen achou maravilhoso. Atonal-tonal, que dizer, você tem de certa maneira os arquétipos do tonalismo, mas livre de dominante: sol maior; tônica: dó maior. Pode ser dominante cluster “B”, tônica cluster “A”.

Eu acho que sempre comparei a arte de compor com a culinária. Se me perguntarem o que se aproxima mais da composição eu não vou dizer que é a arquitetura, é apenas um pouco, mas a culinária se aproxima mais. Você compõe um prato com ingredientes complexos, diferentes, heterogêneos. Você usa o ovo, um pouco mais, um pouco menos, você tem que usar a água, a farinha, tem que usar um pouco de fermento,

tem que usar a mão para bater de certa maneira, nem muito e nem pouco: muito, espuma; pouco, fica duro. Essa alquimia da culinária eu acho que é música! Então, os temperos, noz moscada, páprica. O que é na música? São as complexidades de timbres, que não se pode usar o tempo todo! Tem, por exemplo, a flauta. A região boa da flauta é uma oitava, muito grave ou muito agudo é o excepcional. Então, se você usar um efeito raro é o condimento da flauta, é a especiaria. Vai ter um momento em que Villa-Lobos usa, Mário conhece como ninguém, a onça feita com o trombone e o reco-reco. É a onça, é genial, é o tempero. Mas ele não usa a onça o tempo todo, é uma vez só que ela aparece, ou duas, acabou. É a mesma coisa, você sente um leve odor de noz moscada, mas onde é que está?

Eu tenho um exemplo muito curioso: gosto muito de perfume, adoro perfume. Desde criança no meu aniversário as pessoas perguntam: “o que você quer ganhar?” Perfume francês! Na França, eu comprei um perfume chamado *Fleur de Rocaille*, que é muito forte! De manhã, eu usava aquele perfume, um escândalo de quantidade. Quando eu chegava na residência de Nadia, ela dizia assim: -“Giuseppe, abra as janelas, as cortinas! José Prado, dez graus abaixo de zero e o apartamento está floral, virou uma floricultura, não aguento mais! O perfume, meu querido José, é uma suspeita... Engraçado, parece que é uma rosa, não sei de onde vem. Você são quatro dúzias de rosa de Cainê!”

Então, eu aprendi, na minha música, a economizar extravagâncias. Isto precisa ter. Comecei a observar que Mozart não faz coisas geniais o tempo todo, ele guarda para o momento especial. Beethoven idem. O próprio Stravinsky no *Sacre du Printemps* tem momentos monótonos, sem interesse, de repente entra um: tarará!!! Ele não fica o tempo todo assim. O que ele faz? Por exemplo: começa o tema no fagote. É um tema folclórico russo, uma valsa que foi extraída de um livro do Rimsky-Korsakov. Faz um trombone, e essa primeira parte em quiálteras, é uma polifonia de ritmos em quiáltera, ritmos irracionais: 5 contra 7, não tem precisão: é um caos organizado. Quando esse caos chega num “Paaaaaa”, entra o quê? Uma pulsação em colcheia que neutraliza a complicação. A única coisa que diferencia um pouco são os acentos deslocados, mas é uma pulsação contínua. Então, tem momentos arrítmicos, não muito nítidos, há momentos com soma de quiálteras, onde a escuta é um caos, momentos com banalidade rítmica, não diria banalidade hoje em dia, diria simplicidade, continuidade na pulsação. Isso ele usa muito no *Sacre du Printemps* e depois momentos de articulações rítmicas nitidamente contrastante: 1,2; 1,2,3; 1,2; 1,2,3,4,5.... Essa nitidez contrastante não é quiáltera, é tudo escrito. Então, são os três pilares do *Sacre de Printemps*, como dizia Nadia Boulanger: o caos organizado (pelas quiálteras), a pulsação contínua e a alternância rítmica. Essa é a grande novidade do séc. XX. Timidamente, no *Pássaro de Fogo*, um pouco mais na *Petruschka* e totalmente no *Sacre du Printemps* e depois disse: “Chega! Agora vou fazer neo-clássico!”

Com isso, você tem o que na culinária é o segredo: um momento de arroz puro, inodoro, sem quase nada, como é o segredo da cozinha japonesa e chinesa. Não tem tempero no arroz. O arroz se mistura com as coisas muito temperadas, o arroz é uma coisa neutra, é algo para se misturar. O que seria uma coisa neutra em Bach? Um tema quase serial da última fuga em si menor, quase atonal, em que os divertimentos são o arroz sem tempero. O que Vivaldi chama de harmonia de transição, as marchas harmônicas, elementos sem gosto, sem beleza, para poder chegar à beleza. Beethoven usa a 7ª diminuta quando ele quer descansar o ouvido. Então, começa de novo a fuá! Na 9ª *Sinfonia*, no final, se não me engano, no último movimento, um momento de 7ª diminuta para terminar, ele deixa uma ponte neutra que não é nem maior nem menor, é diminuta, é neutra, você não sabe onde está para chegar de novo aonde ele quer ir. Esse truque, que eu chamo de arroz chinês e japonês, que não tem gosto, que serve para ligar, é o segredo para descansar o ouvido, que é estimulado o tempo todo por coisas novas.

Esse foi o grande erro do serialismo total, na época do Boulez e Stockhausen, que não tinha repouso, o tempo todo era fuá, não tem um momento que fique tranquilo, que repouse, um pequeno silêncio sonoro. Aos poucos, Boulez foi vendo que tinha que fazer e Stockhausen idem.

Esse período eu chamo de “período caótico” da música européia, música ocidental, durou dez anos, que foi o ápice de Boulez com *Structures para 2 pianos*, sonatas e essa coisa toda que era o total da informação nova o tempo todo. Isso criou um cansaço tal que o público não queria mais ouvir essa música.

Na ópera, sobretudo de Mozart, há o exemplo de momentos neutros para entrar as grandes árias e a grande apoteose do coro. Em Wagner, há momentos neutros, inclusive em *Tristão e Isolda*. O famoso acorde de Tristão causa tanta tese, anti-tese, é um simples acorde, eu não descobri isso sozinho, a Nàdia disse. Qual seria o acorde? Si, ré# que é a 3ª maior, fá diminuto, sem a 7ª e nem a 9ª nem a 11ª, vai ter a 13ª. O que Wagner inova? Ele não vai para lá menor. Ele abre a porta, não entra, abre outra porta não entra, abre um corredor que não vai para lugar nenhum. Esse é o mistério de Tristão. O acorde em si está em Beethoven, em Bach, que na verdade é um acorde de 9ª sem a fundamental, que ele usa com a função de 13ª alterada: dominante da dominante de lá menor. O que Wagner usa em Tristão o tempo todo que é cromático? Vem de Liza! Ele foi pegar referências de Liza! Comeu, digeriu, e virou Wagner. Falam tanto que Debussy tinha horror a Wagner e que é o anti-Wagner. Isso é besteira, a sequência das nonas vem de Wagner! Essa coisa do Wagner ir mudando de tom completamente, tresloucado, isso vem de Liza! Não foi Wagner que inventou, ele continuou. Ele mesmo dizia: “eu devo tudo a Liza.” Aquela briga toda que teve: a filha de Liza foi a mulher que roubou Wagner. Isso tudo é “tititi de alcova”, não é nada com Tristão. Serve para mostrar que o compositor está numa cadeia de influências mútuas.

Essa simples receita de acordes tem uma razão na minha vida que é organizar a matéria atonal dentro de elementos modais na música brasileira. O que Guarneri chama de constantes melódicas. Um contorno afro, que pode também ser nordestino ou paulista, com a sensível tonal, que é a cadência da moda da viola. A complexidade dos resultados desses acordes serve de base para essa obra que vamos ouvir agora, que se chama *Exoflora*. O nome *Exoflora* é uma palavra inventada por um padre amigo meu, um grande latinista, ele disse: “ex, do Latim, significa *Êxodo* da Bíblia, saindo do Egito para Terra.” Então *Exoflora* significa vindo da flora. Também pode ser “foi”: ex-marido, ex-mulher, ex-amigo. Ela tem uma ambiguidade, mas no caso de *Exoflora* é vindo da flora.

Eu peguei a flora brasileira, sobretudo as orquídeas, e criei acordes que para mim simbolizavam Cableque roxa, Meotônia que é amarela com pintas vermelhas.... Eu peguei um livro de orquídeas e fui fazendo um acorde para cada uma delas. No meio da obra há um catálogo das orquídeas. No começo, são as complexidades das matas: cipós, bromélias, cactos, tudo o que na floresta se mistura, essa coisa caótica da selva. Mata Atlântica são esses acordes simultâneos em ritmos diferentes, soa uma coisa escura, verde musgo, sem luz. O segundo movimento são as orquídeas, este é um movimento muito luminoso, o final é uma vitória-régia, só uma flor que surge do Rio Amazonas e tem uma trajetória simbólica do amanhecer e anoitecer. Esse é o plano de *Exoflora*.

Como orquestração, a 1ª parte resulta em uma orquestração pastosa, complexa, muito difícil de se entender, onde se ouve muito xilofone, o restante é uma mancha. Eu não queira que soasse assim, eu achava que iria soar nitidamente as grandes superposições, mas acusticamente quando se junta muito *cluster*, fica tudo escuro, porque é antiacústico. Mas eu gostei do resultado errado. Quando se faz um bolo que virou papa, um creme. Deu errado! Mas você diz assim: “está ótimo, a receita agora é fazer errado. Dona cozinheira erra de novo e vira esta pasta, esse creme, em vez de ser pudim, virou creme”. Então, o erro eu adquiri como uma cor, que já usei em outras obras. O final é a sequência de um modo serial, tocado pelo piano em um rodaminho misturando vibrafone, xilofone, marimba e sinos. Tipo *Cartas Celestes*.

Vamos ouvir *Exoflora*, com John Neschiling regendo a Orquestra do Festival da Áustria e eu ao piano, em 1974. (Música)

**4º Encontro** - 18 de julho de 2001

No meu período em Paris, estudando formas musicais, harmonia tonal, contraponto tonal tradicional e análise com a Nadia Boulanger eu era direcionado por um tipo de atitude neoclássica, que era a escola dela. Messiaen era o contrário: modos gregos, rítmica grega, rítmica hindu e dos países do leste europeu, folclore de Bartok, Varese, Stravinsky, Stockhausen, Boulez, o próprio Messiaen, um pouco de Villa-Lobos, porque ele adorava Villa-Lobos. Ele não tinha a menor preocupação de que eu tapasse buraco de dominante/tônica, ou de nona, como é que se inverte a nona, isso era tarefa da Nadia Boulanger.

Aparentemente, estes dois mundos não entravam em conflito porque quando eu tinha uma aula com a Nadia, eu me preparava para essa porção neoclássica, e quando a aula era com Messiaen, eu me preparava para a música contemporânea. Mas, ao voltar do Messiaen, indo para a aula com a Nadia, ela criava um clima de ciúmes e de ironia. Por exemplo, eu mostrava uma obra nova e ela dizia: “tem muito passarinho aqui”. Mostrava a mesma obra para Messiaen, ele dizia: “tem muito pãozinho aqui”, ou seja, *boulangerie*. Não era nem uma coisa, nem outra. Era uma coisa minha que eu aproveitava.

Sempre fui um compositor que gosta das formas nítidas, não gosto de coisa que fica rapsódica e sem costura. Mesmo se for uma Fantasia, que seja bem costurada. Aprendi com Guarnieri a organizar sempre bem o material para que o ouvinte capte bem, para que não fique uma obra em desordem. Pode ser caótica, mas um caótico nítido. Acho que esta é a herança que Guarnieri me deixou e que eu sempre guardo comigo. Uma coisa mal costurada vai ser mal regida, mal tocada, mal interpretada. Não só a caligrafia deve ser limpa, mas você deve ser o mais objetivo possível, você ganha em tempo de ensaio, na clareza de seu pensamento, nem que soe um caos! *Exaflora*, que vocês ouviram há pouco, soa um caos, mas está tudo escrito, *cluster* escrito contra outro *cluster*, vira um amálgama escrito em 2/4. Todo mundo é capaz de tocar o caos, mas se você faz uma coisa imprecisa, mal feita, não vai ser executada ou vai ser mal tocada, o que prejudica mais ainda a clareza da obra.

Uma vez Stravinsky disse para Nadia: “minha música não é dissonante, ela é mal tocada”. Ele contava que quando *Sacre du Printemps* foi estreada a orquestra tocou tudo errado. Foi mal dançado. Imaginem politonalismo, polimodalismo, ritmos que mudam o tempo todo, ninguém estava acostumado... Três meses depois aquele maestro suíço fez o *Sacre* sem balé e foi bem. O público gostou da obra. Agora, um balé em que os artistas estavam descalços, vestidos com trapos, imitando coisa pré-histórica, tudo feio, não tinha nada do balé tradicional, e ainda por cima mal tocado?! É um escândalo por ter sido mal tocado e mal dançado. Até hoje, você não fica indiferente ao *Sacre*, você não ouve como se ouvisse a *Sinfonia em lá maior*, de Mozart, da fase jovem dele. É uma obra que se ouve de pé, como se ouve Haydn! É uma obra coerente com o modernismo dela.

Nesse período eu compus umas variações com duplo tema a que dei o nome de *Taraóá*, nome de uma ilha do Pacífico que tem uma deusa com duas caras. Inspirei-me nessa dualidade da deusa e fiz um tema com duas caras, uma rítmica e outra melódica. A mesma série é tratada diferentemente. Ela é da fase em que eu não queria fazer música brasileira porque queria fazer um tipo de música mais neutra, mais europeia no sentido amplo do termo. É dessa época também *Deux Portrait*, dois retratos que fiz da Lilly Boulanger e da Nadia. O da Lilly fiz para quarteto de cordas, flauta e piano, baseado em fragmentos das canções de Lilly Boulanger, compositora jovem que morreu com 24 anos e que foi a primeira mulher a ganhar o “Prix de Rôme”. Para o retrato da Nadia, para soprano e piano, eu utilizei trechos de Shakespeare, de Verlaine, de Paul Valéry, textos que a Nadia gostava e que sempre citava em aula. De certa forma, musiquei frases que a Nadia dizia em aula e para isso fui buscar a fonte dessas frases. Tinha uma que ela dizia muito: “se você passa diante de um museu e você hesita em entrar é porque você não deve entrar, você não merece ver todo

um passado que está no museu porque o seu desejo não é suficiente para fazer você entrar neste templo de obras tão importantes. Sem desejo, não entre!”

Uma vez eu disse para ela: - madame, estou fazendo uma sinfonia. Ela respondeu: -“quem é que se importa? O mundo vai parar porque monsieur Prado está fazendo uma sinfonia? Beethoven fez nove, e daí?” Então, não devo continuar? Ela disse: -“este é o problema! Você é que está compondo!”

Você saía de lá sem graça porque esperava que ela pedisse para você tocar o que estava compondo e que tecesse comentários do tipo: “agora, você deve desenvolver este tema”... Não, ela não dizia nada. Ela dizia que não ensinava composição e sim harmonia, contraponto e análise. Se você não é compositor, para que compor? Não vai fazer a menor falta!

Era esse o nível de empurrão que ela dava. Passado um tempo, ela disse: “toque para mim a sinfonia!” Eu respondi que a minha opinião não tinha a menor importância. E ela me mostrou que a minha opinião é que deveria ter importância para mim mesmo. Eu queria a opinião dela, fora de mim, ela me mandava entrar em mim. Eu perguntei: - você acha que é uma obra prima? “Ah! Não sei!” Você acha que é genial? “Genial é Beethoven!” Então, para que essa sinfonia? Para botar na gaveta?

Passado um mês, durante uma aula sobre as Sinfonias de Beethoven, ela disse assim: -“tem um compositor que eu conheço, não vou citar o nome porque não interessa, que tem uma passagem em uma sinfonia dele que eu gostei muito”. Aí, ela tocou uns quatro compassos de cor, e ela só havia ouvido a obra uma única vez!...E continuou a aula. Ao final, eu agradei por ela ter citado a minha obra na aula e ela disse: “eu citei? Não me lembro!”

Eu ficava murcho de novo! Sempre decepcionado, até que um dia eu resolvi que não tinha que mostrar mais nada para ela. Eu vou mostrar para mim mesmo e pronto. E nunca mais mostrei nada para ela. Assim era o método dela de ensinar. Esse é o método ideal para ensinar composição? Acho que ela é que era assim, o estilo dela.

Já Messiaen era diferente. Ele dizia: “ah! Você está escrevendo uma sinfonia? Mostra para mim. Por que você não coloca um corne-inglês, etc...” Ele dava palpites, sugestões, dava conselhos práticos. Esse conflito que eu vivi em Paris terminou com uma série de obras que não têm caráter brasileiro, um período de parênteses na minha vida, período mais europeu.

Quando volto ao Brasil, sinto necessidade de começar a procurar minhas raízes brasileiras sem ser as do folclore, que já havia trabalhado com Guarnieri. O que seria? Messiaen tinha me dado um conselho: “pense na ecologia, pense na natureza”. Aí, comecei a pensar nas árvores, nas orquídeas, nos rios, nos passarinhos... Então, pensei que passarinhos remeteriam ao Messiaen, por mais que eu me esforçasse, iria parecer Messiaen. Até que na obra que vou mostrar hoje tem uns passarinhos, efeitos conseguidos com apitos da Amazônia que o pessoal de Belém comprou no Mercado de Ver-o-Peso; é tipo uma guirlanda de pássaros que não aparece tanto, fica uma coisa decorativa. Nessa época é que fiz os *Episódios Animais, Rios, Ilhas, Livro Brasileiro para canto e piano I e II*, toda essa obra dentro de uma pesquisa ecológica de floresta, uma fase tropicália se eu posso assim dizer, sem ser Caetano Veloso, mas tropicália sem ser brasileiro, talvez sul-americanismo.

Depois, entrei na fase astronômica, com as *Cartas Celestes*, que é um estudo das ressonâncias naturais do piano que me foi sugerido por alguns *Estudos* de Chopin e alguns *Prelúdios* de Debussy. Eu levei a coisa um pouco mais adiante, usando, por exemplo, uma linguagem que tem momentos seriais-atonais sem ressonância, que chamo de momentos ases, que estão no ar como se fossem uma grande apogiatura. E essa

apogiatura se resolve em momentos transtonais, quase tonais, das ressonâncias. Esse jogo de tensão-relaxamento, dissonância-sonância, mas em amplo aspecto, deu origem a uma técnica que usei nas minhas *Cartas Celestes*. Não sei se outros compositores usaram, mas tenho a impressão de que estava no ar porque na mesma época, em Paris, o Tristão Miraille começou a fazer o espectralismo, que é também uma conscientização das ressonâncias, e estava também implicitamente em Messiaen, em muitos momentos. O caminho, talvez, seja outro dó maior, outro sol maior, misturando com o serialismo de Boulez. O próprio Boulez mais tarde vai usar essa concepção na obra dele. Uma das últimas obras em que ele usa isso é *Ansise*, para quatro pianos, quatro harpas, quatro marimbas, quatro vibrafones, quatro sinos. Fica aquela coisa que nada mais é do que o transtonalismo ou espectralismo.

Essa época foi muito rica em minha vida porque descobri essa possibilidade de reunir o tonalismo ao atonalismo e fazer essa sopa aparentemente incoerente, mas que resultou nas *Cartas Celestes* que já são doze. Essa é a minha praia, como os *Ponteios* eram a praia do Guarnieri.

Chegou um momento em que comecei a fazer o pós-modernismo, quer dizer, uma releitura de gestos tonais, não transtonais, fazendo Noturnos, Momentos, Sonatas, fazendo dominante-tônica clássica, refazer isso por prazer, sem nenhuma implicação estética de querer mudar a História da Música. Vontade de fazer uma modinha. E no dia seguinte, fazer uma coisa absolutamente serial. Tenho essa liberdade que Edino Krieger também tem. Não fico perguntando se eu posso para a patrulha ideológica: será que eu posso? Tonal ou atonal?

Como dizia o Guarnieri: -“pois é, agora que eu descobri a série, o Santoro está escrevendo em lá menor com dominante e tônica! Isso não tem sentido.” Eu dizia: -“maestro, o senhor pegou o bonde atrasado! Atonal na Europa já é *arquidemodé*. O Tonal é que está na moda!” E ele dizia: - “então, eu não vou mudar nada porque eu sempre fui tonal!”

Ele fez duas obras atonais e voltou para o modalismo dele muito contente. A multiestética do século XX é que dá margem para muitas obras. Stravinsky é o exemplo maior disso, quando se pensa que ele vai fazer outro *Sacre*, ele faz *Pultinella*, que é um retorno, um contra-senso. Quando se pensa que ele vai ficar no tonalismo, ele faz um octeto serial. E por aí vai.

Então, essa incoerência do século XX, que vai ser a do século XXI, é que dá ao artista uma visão ampla. Se você liga à televisão, pode estar assistindo a uma novela da Globo, aí você põe na Net e pega o Papa celebrando Missa em Atenas. Muda de canal, um filme pornô, desenho do Walt Disney, a vida de Carmem Miranda, Londres está com problema de greve. Em cinco minutos, você tem vários acontecimentos mundiais que não têm uma coisa a ver com a outra. Se você é um compositor, você não pode deixar de ficar influenciado em relação a esse leque múltiplo estético. Você vai compor uma coisa completamente heterogênea, não homogênea. É a estética do fim do século e do começo do milênio. Agora, se vai surgir um compositor como Bach, que vai fazer uma nova ordem musical, não apareceu ainda, vamos ver. Os novos compositores é que vão responder.

O novo conceito de música talvez mude tudo. Talvez surja uma nova Teoria Musical, nova técnica de composição de extrema simplicidade e que vai mudar tudo. A gente muda, mas depois de certo tempo, não dá para mudar o que você é. Eu me lembro que Beethoven disse já no final da vida em uma carta para o editor de Londres: -“estou muito cansado desse tal de Rossini, compositor banal que apareceu com o *Barbeiro de Sevilha* com uns crescendos que o público vai junto. Isso não é música, é uma porcaria!” Aí, Beethoven faz o crescendo na 8ª *Sinfonia*! Rossiniano! Ou porque ele quis ter sucesso, ou porque inconscientemente entrou. Ele tem um momento na 8ª *Sinfonia* que é toda Rossini!

Beethoven chega a tal ponto que gera uma reação à sua complexidade com Schubert, com Mendelsohn, melodia acompanhada, é noturno, é peça de salão tipo valsa, uma música agradável, sem grandes complexidades. Aparece Brahms que, com vinte anos, faz uma *Sonata em fá menor*, que é outro romantismo. Brahms retoma a polifonia, a fuga, cânones, Brahms é o grande Bach do século XIX. Qual a reação? Vem Massenet, com *Taís*, Saint-Saëns, que é aquela melodia simples, reação a Brahms, Debussy, que não é polifônico, é harmonia pura, e vem a reação com Strawinsky, três tonalidades, politonalismo. Sempre assim.

Depois daquela fase em que eu estava em Paris, do Stockausen, do Boulez, que era de uma complexidade rítmica quase impossível de você reger e tocar vem Felipe Lesbez, horas em dó maior, horas em dó menor, elementar do elementar do elementar. Todo mundo atrás dele, Steve Reich, Della Motta, etc. Aí, vem Penderewski, cheio de *clusters*, e depois ele parece Bruckner. Todo esse vai-e-vem da estética faz com que o compositor jovem, hoje em dia, tenha que ter muito bom humor para que ele não entre em crise antes do tempo da crise, porque ele pode se perguntar: qual é o meu caminho? O que eu vou compor? Atonal, tonal, folclórico, pósfolclórico, lunar, astronômico? É difícil. Ou ele faz uma bela sopa de tudo, ou ele vai escolher determinado caminho, que para ele seja mais coerente. Beethoven não tinha esse tipo de crise. Ele poderia ter uma crise formal: desenvolvo mais a forma sonata? Coloco um *scherzo* a mais? Vou acelerar o minueto? Beethoven nunca teve o tipo de crise de que a dominante de dó é sol, isso ele nunca questionou, de que sol não seja a dominante de dó. Não existe em Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin ou Ligt o problema tonal. Todos têm os graus estabelecidos, um pouco mais cromático, um pouco mais amplo, mas é tudo igual: I-IV-V-I, I-III-II-V-I, e estamos em casa. Foi Wagner, com *Tristão e Isolda*, que já virou o barco. Você já não sabe se vai pra lá, se vai pra cá. Ele ficou tão pirado com *Tristão e Isolda* que compôs *Mestres Cantores* em seguida, onde vai ficar “dó-sol-sol-sol-mi-fá-sol-lá-si-dó”. Ficou de novo tonal, porque ele estava perdido.

Só em Debussy, com o Prelúdio de *Après midi d'un faune* é que você fica com a harmonia vaga, você não sabe onde você está. Então, ninguém recupera mais o tonal, nunca mais, nem Prokofiev, nem Hindemith, nenhum compositor depois de Debussy ficou tonal-tonal. A morte do tonalismo ocorreu com *Après midi d'un faun*.

Agora vou tocar uma obra que fiz em 1999 que chamo de *A Trilogia do Descobrimento*. *Ore-Jacytatá* foi uma encomenda do Ministério da Cultura para as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. Depois, recebi uma encomenda de Genebra para o Luís Moura Castro estrear que era um concerto para piano e percussão, a que dei o nome de *Descobrimento do Brasil*. O primeiro movimento é uma forma monotemática de concerto, do qual tiro fragmentos que desenvolvo livremente. Depois, vem um Adágio, que está no lugar do adágio de um concerto; depois, Scherzo que não é forma A-B-A, nele vou sempre improvisando; em seguida vem um Coral, que é um interlúdio, apenas uma passagem; a seguir, uma Fuga rítmica que tem um pouco dos cacoetes do frevo, mas não é um frevo; em seguida, uma Cadência e uma Coda, e nela re-exponho o começo da obra. Em vez de ter uma re-exposição no começo, eu ponho no fim, ou seja, é uma forma de um concerto tradicional com um pouquinho mais de liberdade. Esse jogo é que acho interessante. Depois, fiz um *Trio*, sob encomenda do Caio Pagano, para a Fênix, usando trecho da carta de Pero Vaz de Caminha, para piano, trompa e violino.

Eu me lembro que estava cansado quando compus essa obra, *Descobrimento do Brasil*, então comecei pela cadência, a última coisa foi a introdução. Não interessa a ordem. Um crítico comentou que não tinha forma de concerto, como se isso importasse. Por exemplo, a fuga é um formante então tem o primeiro tema, a resposta e as cinco entradas, depois tem o divertimento, e as entradas são sempre em *stretto*, uma hora invertida, outra de cabeça para baixo senão fica muito chato. Contanto que o tema volte... Quando você analisa a Grande Fuga do *Quarteto* de Beethoven, aquilo não tem forma de nada, nunca consegui analisar

aquilo a contento, porque há tantas liberdades que Beethoven toma que não se chega a resultado nenhum. Fizeram teses de mestrado, pós-doutoramento e a fuga de Beethoven continua enigmática, é a esfinge rindo da gente! Você não sabe se aquilo são variações canônicas, ou improvisações sobre uma célula, é uma obra a que Beethoven deu o nome de fuga e que ficou sendo fuga por isso e não se discute mais. O espírito da fuga está lá, o que no fundo é o que interessa. Existem sonatas de Haydn, compositor que fundou a forma sonata, que não têm re-exposição! Ele re-expõe o primeiro tema e o segundo não é nada! Mas Haydn colocou o segundo tema no ar! Chopin, na terceira *Sonata em Si menor*, não coloca o primeiro tema na re-exposição. Pode? Pode! Por isso, posso fazer uma Sonata sem re-exposição. Aí, o Osvaldo Lacerda dirá: “como? Onde está a re-exposição!” Eu tinha aula com Osvaldo, e ele é um grande mestre, mas tinha mania do A-B-A! Eu dizia: “Lacerda, Villa-Lobos tem Ciranda A-B! Aquela *Nesta rua*, por exemplo. Beethoven tem uma *Sonata em lá bemol* que começa com variações. Mozart já antecedeu Beethoven com proposta igual, com a *Sonata à la turca*. Por que a gente também não pode? Edino fez a sua *Sonata* com dois movimentos. Por que não?”

Quando você tem as Suítes, que Bach escrevia e que vêm da Alta Renascença, uma série de danças, e depois você tem as primeiras Sonatas, você sente que o compositor não quis mais fazer apenas um divertimento de danças, ele quis fazer algo mais elaborado com um pensamento temático. Sinfonia é isso. Você tem um alegre, um minueto calmo, um adágio e um rondó, no fundo são quatro gestos que vão contrabalançando a abertura italiana, no fundo a origem está aí. Então, se você analisa a *Sonata*, de Copland, ela é completamente nova, mas é uma sonata! A sinfonia *Turangara*, de Messiaen, tem dez movimentos, não tem a forma sonata de Beethoven, mas é uma sinfonia pelo desenvolvimento que ocorre dos temas. Messiaen explicou que essa obra é um grande mural a que ele deu o nome de Sinfonia porque soa junto e ela se desenvolve em um grande mural. Ele não tinha que pagar um pedágio de ser a sinfonia mozartiana porque nem Beethoven tomou ao pé da letra. Se você analisar a *Nona Sinfonia*, não tem nada a ver com Mozart, aquele *flashback* que ele coloca no final e que volta tudo, parece *trailer* de cinema, Aquilo nunca Mozart usou! Terminar com um Coral é novidade. Sinfonia não tinha Coral! Com isso, ele renovou a sinfonia, preparando Mahler, Bruckner, e todos os outros sinfonistas que vieram depois.

As sinfonias de Villa-Lobos não têm cara de sinfonias! Para analisá-las tem que ser à maneira de Macunaíma, surreal. Villa-Lobos chegou a fazer coisa do tipo vem um 3º trombone tocando, você vira a página e cadê? Ele esqueceu de continuar escrevendo para o 3º trombone! Eu me lembro que uma vez foram dizer para Boulez que em uma estrutura serial ele esqueceu duas notas de uma série; aí Boulez ficou em crise seis meses porque a obra já estava impressa. Ele teria que fazer uma tese para explicar seu esquecimento! Ninguém ouve, não faz falta naquele *fois*, nem ele vai ouvir, mas como foi um cara da Sorbonne que pôs uma lupa e descobriu que a explicação montada foi de que as notas faltantes estavam em silêncio. Na *Patética*, Beethoven usa uma re-exposição por omissão, o que é diferente.

Em uma ocasião fui assistir a um ensaio do Boulez regendo Xenakis, uma das últimas obras dele, que tinha tanto *divisi*, tanto *cluster*, tanta matemática, tanto barulho! Tinha uma violinista bem no canto tocando, ensaiando Mendelssohn, nem olhando para Boulez, que Boulez nem ouviu, ninguém ouviu. Eu ouvi porque estava na frente dela.

E quando a gente publica uma música com erros? Você olha e não vê. Fernando Lopes gravou as *Cartas Celestes* e no final ele dá um acorde que não é o que eu escrevi porque ele leu o que estava escrito e o escrito estava errado. O disco já estava pronto, eu não podia mandar fazer o disco de novo, então a obra foi publicada com o erro, eu assumi o erro como se fosse o correto, fingi que é uma ressonância da anti-tese da ressonância!

**5º Encontro** - 25 de julho de 2001

Hoje, dois grandes amigos vão ilustrar nosso encontro ao vivo; ao piano, Benjamin da Cunha Neto e Sérgio Monteiro, que defendeu seu mestrado com *Rios*, que é uma obra que não está muito no pós-moderno, mas ela vai vir a ser pós-moderno por não estar a pós-moderno. Então, ele vai tocar *Rios* porque está nos dedos e ele tem tocado muito em recital no mundo todo e vai tocar esta música também na Série Brasileira, da Academia, na terça-feira, na Casa de Rui Barbosa.

O período que eu voltei da Europa eu chamo de ecológico porque segui os conselhos do Messiaen de procurar não mais no folclore melódico e rítmico brasileiro a inspiração, mas nos contornos da natureza, nas florestas, nas flores, nos bichos, nos ruídos da natureza. Eu chamo de período ecológico porque eu fiz uma obra chamada *Ilhas*, depois *Rios*, em seguida fiz os *Episódios de animais*, para cantora solo fiz *Sinimbu Camaleão*, *Tamanduá*, *Anta*, para voz sem instrumentos, sem nada, que foi estreado e muito cantado pela Victória Kerbauy e depois por outras cantoras. Tenho também *Macaíra*, que é aquele peixe agulha, uma pescaria fantástica, em alto mar, e eu conto essa aventura nesta obra para cravo e dois pianos - uma coisa bem inusitada. Depois, tenho outras obras que mais tarde recupero que são os *Episódios de animais*. Há essa fase de 1973, que eu chamo de ecológica, depois eu tenho a fase astronômica que é a das *Cartas Celestes*. Ela explora o céu visto do Brasil, através do Atlas. A “Carta Celeste”, do Ronaldo Mourão, eu dividi em seis volumes, dois meses em cada volume, de agosto a julho. Nessa obra *Cartas Celestes* eu pude colocar no piano uma porção de efeitos de ressonância com o pedal, coisa que o Debussy já faz nos prelúdios, que Messiaen usa muito. Eu levo um pouquinho além, porque utilizo com mais consciência como se fosse um processo composicional mesmo, e não mais um momento de passagem, mas um processo longo trabalhado nos harmônicos superiores e inferiores.

Em 1983 eu escrevi o *Trio Marítimo*, baseado em um poema de Fernando Pessoa, para um concurso e eu ganhei o segundo lugar em São Paulo, na Cultura Artística. Comecei o que eu chamo de pós-modernismo. Em um trabalho, Ricardo Tacuchian explica o pós-modernismo muito bem, que é uma releitura consciente de processos composicionais do passado, coisas que não são mais coerentes com o nosso tempo e você revisita, por exemplo, *Os Noturnos*, para piano. Eu compus quatorze Noturnos, todos eles conscientemente. Eu quis escrever uma música *démodé*, mas não no mal sentido, *démodé* como, por exemplo, um escultor contemporâneo que faz esculturas abstratas e de repente esculpe uma estátua de uma mulher nua, como aquela de mármore. Hoje, em 2001, esse é um gesto *démodé*, absolutamente fora de sentido, mas por que ele não pode fazer?

Quando eu olho a trajetória de Stravinsky, que em 1913 faz o *Sacre du printemps* e provoca aquele escândalo no mundo inteiro, que muda a história da música, há o antes do *Sacre*, e o depois do *Sacre*, antes da *Heróica*, de Beethoven, depois da *Heróica*, antes da *Sonata Apassionata*, de Beethoven, e depois. O piano da *Sonata Apassionata* é um novo piano, posso dizer que nada mais como Mozart, como Hayden, como Bach, como Scarlatti - é um novo piano. A nova orquestra, com a *Heróica*, e a nova música, com o *Sacre du printemps*, mas o próprio Stravinsky comenta com Robert Kraft nas entrevistas dos anos sessenta, que ele se sentiu numa rua sem saída: - “e agora, para onde é que eu vou?” Porque de fato em 1913 o compositor historicamente não tinha os instrumentos, o mecanismo de fazer o que Xenakis, o que Boulez, o que Messiaen iriam fazer depois. Então, ele se viu em uma rua sem saída e teve que sair dessa rua e entrar em uma outra rua pós-moderna. O que ele vai fazer: *Mavra*, uma ópera que parece Tchaikovsky, uma releitura de Tchaikovsky, vai fazer *Les Noces*, de um folclorismo primitivo, mas diatônico, não tem quase dissonância, muito plácido, e *Pulcinella*, que é uma releitura do século XVIII. Depois, há outras obras onde ele vai reler Weber, Scarlatti, é como se ele visitasse o museu e olhasse um quadro do século XV e dissesse: - “eu vou aproveitar essa temática” e chegasse em casa e pintasse uma coisa medieval ou da alta Renascença. É o que fez Picasso quando ele pega o quadro “As meninas”, de Velasquez, e

metamorfoseia, ele vai transformando aquele quadro até chegar a um borrão. Ele parte do quadro de Velasquez e vai deformando, vai “modernizando” até chegar ao que ele chama de destruição da imagem inicial para chegar à imagem final que é dele. É um pouco isso que eu quis fazer com os Noturnos. Eu peguei como modelo os Noturnos de John Field, um compositor inglês, anterior a Chopin, porque John Field faz um *Noturno* absolutamente arpejo, que é acompanhamento na esquerda e melodia na direita, que é um processo do baixo, de Albert Mozartiano, amplificado. Só que em Field, que não é genial como Chopin, a harmonia é previsível. Chopin pega o cacoete, o esqueleto, o desenho em si do Field e coloca a genialidade do cromatismo avançado dele e transforma Field em um puro Chopin.

Raramente, hoje em dia, alguém diz assim: “um *Noturno* como Field”, mas um *Noturno* como Chopin, uma Mazurca como Chopin. Na verdade, Chopin foi um compositor que não inventou uma fórmula nova. Ele compôs três sonatas, uma sonata ele modificou um pouco, mas ainda assim sonata, fez Mazurca que certamente alguém já tinha feito antes porque é uma dança popular; depois ele fez Prelúdios que também outros tinham composto, fez Polonaise, e tem Polonaise de Beethoven. O que acontece em Chopin? É o sangue novo, é a carne nova naquele esqueleto antigo, é uma ressurreição.

Os cinco primeiros *Noturnos* que escrevi são de 1986 e seguem, mais ou menos, um modelo de Field e de Chopin. O pianista Benjamin da Cunha Neto vai ilustrar dois *Noturnos*, o número dois tem uma citação explícita, um pouco do começo do *Segundo concerto*, com aquelas tercinas e também da *Sonata ao luar*, de Beethoven. É uma citação para eu provocar no ouvinte a pergunta: mas, não é *Noturno*? Por que ele está no Beethoven? Aí entra o *Noturno*. No *Noturno* eu tenho um clima faurreniano, aquela harmonia que você pensa que é ré maior, de repente vai para fá menor, de repente vai para mi menor, dó maior... É o que eu chamo de caleidoscópio, você vai mexendo e você vai vendo as cores se transformando.

Existe um objeto que fez muito sucesso em Paris, nos anos setenta; era um feixe de fio ótico, parecia um buquê, que estava na vitrine e tinha uma luz dentro que ficava roxa. Quando você ia se conscientizar de que você ia olhar a cor roxa, estava azul, amarelo, dourado, marrom, verde, rosa, aquela mutação constante. Eu uso muito isso na minha música; chamo esse efeito de harmonia peregrina, então, eu tenho, por exemplo, a nota “sol” e tenho dó maior em baixo. Com o mesmo “sol” eu faço mi menor. Esse “sol” é em comum a vários acordes que não são em comum, então, fica mudando de cor, mas com uma espinha vertical única que é um som só, chamo de harmonia colorida ou harmonia peregrina. Isso é quando o compositor não quer ser atonal, mas não quer ser o tonal de Beethoven e não quer ser aquele cromático tão óbvio de Wagner. Ele, por exemplo, faz isso: som. Você decide no final da frase o tom que você quiser.

Um pouco como Villa-Lobos, que fazia aquele fuá, aquela Amazônia toda e de repente “Dóóó” e você perguntava por quê? E por que não dó? Ele já estava tão atonal que podia ser mi, si bemol, dó, qualquer coisa. É mais simples o dó, põe o dó, todo mundo conhece o dó.

Mário Tavares regeu várias obras, o dó é presente, é uníssono, não é maior nem menor. No *Noturno n°2*, que é um pouco de Faurré, há um pouco de modinha, e no *Noturno n°4*, com melodia na direita, acompanhamento sempre na esquerda, em sol maior, tem umas andanças por mi bemol, por si bemol, mas no fundo a dominante tônica é sol maior, muito simples. Eu fiz esse *Noturno n°4* bem simples porque a minha filha Ana Luíza estudava piano - na época ela devia ter oito, nove anos, por aí - e ela queria tocar uma peça minha. Eu fiz esse *Noturno* e até hoje ela toca; aonde ela fosse, na audição de aluno, no colégio, a Ana Luíza tocava o *Noturno n°4*. O pianista Sérgio Monteiro toca e gravou essa obra em um cd dele. Quando Benjamin ouviu o *Noturno n°4* tocado pelo Marcelo Verzoni, em um recital na Sala Guiomar Novaes, me pediu uma cópia e eu dei. Ele estudou *Noturno n°4* e *Noturno n°2*. Já fiz várias cópias e vai correr mundo pela xerox - que o editor tem horror - mas a gente “xerocava” mesmo porque se você vai

mandar comprar não sei onde, não encontra, então você xeroca e já tem várias na gaveta; então você dá de brinde.

São quatorze Noturnos e eu continuei compondo. Em um deles, eu peguei uma obra que não é minha, *Le Lac de come*, de Madame Galos, que é uma música muito tocada em conservatório, mal tocada, junto com *La Prière d'une vierge* e *Promenade a Anne*, eu chamo o tríptico do horror, dos professores do conservatório e dos alunos que vão tocar. Eu passei a vida ouvindo essas três peças tão mal tocadas e elas não são ruins! *Le Lac de come* é um *Noturno* normal, de uma senhora que compôs na França, em mil oitocentos e pouco, uma música banal, não há erro de harmonia, é uma coisa para a hora do chá, mas se você tocar bem, como se fosse um Chopin, é perfeitamente bonito. Madame Galos nem está no dicionário.

Eu tive alunos de conservatório que tocavam tudo errado, então eu resolvi fazer uma caricatura, peguei o *Le Lac de come* e fiz a mão direita em lá maior e a esquerda em lá bemol e inverti o tema. Era para quem ouvisse dizer “para!”, mas foi um sucesso, eu fiz isso para a televisão. Eu tinha uma participação em um programa chamado “Ligue para um clássico”, o Paulo Herculano era o mestre de cerimônia. Eu toquei seriamente essa minha versão e recebi mil telegramas e telefonemas me pedindo a cópia e me diziam que lembrava *Le Lac de come* e perguntavam se eu havia plagiado a obra. Então, respondia que era uma homenagem à Madame Galos. Na partitura, ao invés de *Le Lac de come*, eu coloquei *Le Lac de Taquaral*, que é uma lagoa muito feia que existe em Campinas. Houve uma mulher que queria tocar na formatura dela e eu mandei, só não sei se ela tocou. Isso é a história do pinguim na geladeira! Tenho um amigo que pegou o pinguim e colocou na sala de propósito, para chocar quem ia a casa dele e ficou aquele objeto pós-moderno na sala. Se você pegar uma folhinha de posto de gasolina que tem um pôr-do-sol e botar do lado de um Rembrandt vai ser uma sensação pós-pós-moderna. O *Noturno n°14* é bem chopiniano mesmo.

Depois, eu fiz uma série de outras obras que eu chamo de colagens e deformações sobre um trabalho não meu, que chamei de período de experiência mesmo. Queria sair das *Cartas Celestes*, do pós-moderno, do neoclássico, do nacionalismo, do serial. Depois, eu percebi que a gente pode sempre fazer uma coisa que é nossa de outra maneira, foi quando depois de dezesseis anos sem fazer *Cartas Celestes* recebi uma encomenda da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, do maestro Roberto Farias, para eu compor para dois pianos e banda. Na hora em que eu recebi a encomenda, pensei: “o que eu vou fazer com uma banda – já imaginei banda militar - e dois pianos”? No dia seguinte, ele me ligou e disse: -“você pensou em uma *Carta Celeste*, porque você tem nove tubas, dezesseis clarinetas, onze flautas, dez trompas. Você pode fazer para banda uma escrita serial, transtional”, e aí me excitou a imaginação! Continuei as *Cartas Celestes*, depois de dezesseis anos, com essa obra para dois pianos e banda.

Eu estava acabando de compor as *Cartas Celestes* nessa linguagem de *cluster*, essa linguagem em que eu ponho, por exemplo, multicânonas, o que dá uma expressão de galáxias, me veio na ideia Noel Rosa, das *Pastorinhas*, em sol menor. Decidi fazer a constelação de Noel Rosa e João de Barro, mas como eu vou chegar a uma linguagem supercromática e de *cluster* e abstrata? Comecei a inserir de umas constelações anteriores fragmentos do Noel Rosa, mas é como se fossem estrelas, aí de repente juntei esses fragmentos que espalhei e coloquei uma marcha-rancho escandalosamente em sol menor, harmonizada banalmente em sol menor, com direito a banda, prato. Foi um escândalo tão grande em São Paulo quando foi estreada que eu tive o meu momento de sacripanta, meus cinco minutos de glória de ser vaiado. Eu nunca tinha sido vaiado e foi uma coisa curiosa – que bom! Sou incompreendido, que chique, muito chique – outros aplaudiram, outros vaiaram e outros ficaram indiferentes e eu não levo a marcha-rancho inteira. Quando chega na parte em sol maior, acaba. Uns diziam que era como se você oferecesse um banquete e entrasse com outro prato que não faz parte da estética, caviar com feijoada, mas eu quis fazer uma villaloboniana, com *Choro n°10*, aquela coisa que não tem nada a ver.

Depois eu fiz a oitava *Carta Celeste*, que foi uma encomenda feita a Edino Krieger, eu, Ronaldo Miranda, Jorge Antunes e Egberto Gismonti, as sinfonias dos 500 anos. Eu escolhi a bandeira brasileira que tem céu, as constelações, então, o céu da bandeira brasileira, *Oré Jacytatá, sinfonia concertante*, para Constância e orquestra, porque quando eu cheguei em Brasília eu disse: - tem que ter Constância. Não sei onde vou botar numa sinfonia um violino solo, mas é uma sinfonia concertante. Isso porque é minha filha e quando eu posso, eu já ponho um solo pra ela, é corujismo ensandecido pela minha filha, que é genial.

Eu continuei as *Cartas Celestes* até a décima segunda e resolvi que nunca mais iria compor *Cartas Celestes*. Bem feito, agora estou querendo continuar, de outra maneira, mas estou querendo continuar, porque eu me sinto bem, é uma cozinha minha, eu conheço a culinária e eu gosto de fazer. Você faz neoclássico, de repente você volta ao neoclássico num outro olhar. Eu acho que isso é típico do compositor do século passado. Esse século eu não sei como vai ser, isso vai e volta, tonal, atonal, melódico, não melódico, na pintura pintores abstratos que de repente fazem um rosto, fazem um quadro, fazem um retrato, por que não? Com isso eu terminei de compor no Rio um trabalho que a Bolsa Vitae financiou e que me fez vir para o Rio. Eu me havia proposto fazer uma forma neoclássica, forma sonata e bi temática. Acho que toda a atividade criadora tem seus momentos de depressão, seus momentos em que você acha que nunca mais vai dizer nada, que você não tem mais o que dizer e, de repente volta uma ideia, volta outra e você continua.

Acho que, dificilmente, um compositor, depois de seus cinquenta anos, se ele continuar a viver, vai ter uma inovação como quando ele era jovem. Isso não vai acontecer, biologicamente é impossível, mas de repente tem um Verdi que, com mais de oitenta anos, faz *Falstaff* que é uma coisa genial, faz *Otello!* Como dizia a Nádia Boulanger, é um velho prodígio, não é uma criança prodígio, é um velho prodígio. Ela me contou uma vez que estava na ópera de Paris assistindo Mennour com dez anos, de calça curta, tocar o *Concerto em mi maior*, de Bach, o *Concerto em ré maior*, de Beethoven, e o de Brahms em ré maior, de cor, numa noite só, Toscanini regendo. Ela estava sentada na frisa com Manoel de Falla, que era muito amigo dela, e ele disse assim: “Mozart jovem, compondo uma sinfonia, um menino tocando violino como se fosse um velho e Verdi se renovando aos oitenta anos, fazendo *Falstaff*, é um velho prodígio, é uma criança prodígio”. Na história da música não são muitos exemplos, você tem Stravinsky com mais de oitenta anos compondo *Serial* e foi muito criticado por isso, diziam que ele estava mascarado compondo atonal e ele dizia: -“se eu fiz *Pulcinella*, por que não posso fazer?” Eu estou revisitando, estou mexendo com a matéria serial, estou brincando com ela. Criança que brinca com brinquedo novo, acaba de brincar, pega outro, com a maior liberdade de um brinquedo, de um fazer música brincando com a música, ludicamente. Você vê, por exemplo, Santoro tem uma fase super atonal, serial, depois fica nacionalista mais do que Guarnieri, aquele nacionalismo muito simples mesmo e depois ele vai de novo para o atonal e para o aleatório e no final da vida compõe em lá menor *Os Prelúdios*, os últimos prelúdios. Parece que estamos ouvindo música de cinema de tão melódica que é. Eu acho que o compositor pode se dar ao luxo de fazer o que ele quiser e não dar satisfação para ninguém: eu hoje vou compor em mi bemol maior, à maneira de Mozart, e se a crítica disser que está ruim, paciência. Tem aquela famosa historinha: “o velho, o menino e o burro, saíram de sua casa e foram andando. O menino estava no burrinho e o velho puxando, aí alguém diz assim: - que absurdo, o velho se cansando e o menino folgado no burro. Aí, o menino vai puxar o burro e o velho senta no burro. Que absurdo essa situação! Aí os dois vão a pé e o burro sozinho. Por que não usam o burro? Aí carregam o burro. Que idiotice carregar o burro.” Não tem nunca uma solução ideal, é você que sabe qual é a situação ideal. Hoje eu estou pós tudo porque estou voltando a fazer *Cartas Celestes*, daqui a pouco eu volto a fazer qualquer coisa diferente, ecológica, não sei.

Eu fiz *Os Bichos*, para o Sérgio Monteiro. São invenções de bichos e é uma coisa muito curiosa. Tem a centopéia, que é uma invenção para duas centopeias. O compasso é 100 por 128, não existe, é uma piração minha, a unidade de tempo é a quartifusa. O Sérgio me perguntou: - “o que é isso? Eu não conheço”. Eu

disse: - nem eu. Eram cem perninhas, centopeia tem cem, então, o próprio desenho do tema é uma centopeia. No bicho preguiça, eu ponho 5 por 1. O tema demora tanto tempo que quando vem a resposta é outro bicho preguiça que dura mais tempo ainda. Depois vem o tatu bola que faz “pa pa pa pa pa PA” e se fecha que nem uma bola. Depois tem os vagalumes, que são os bichinhos com luzes, e depois vem o sem-fim, um passarinho que tem muito em Campinas, que tem um rabo preto, e por último é a garça azul que, ao ficar de pé, encolhe uma perna e faz um quatro, é 1 por 4, o tema é 1 por 4. Eu fiquei tão ensandecido, tão pirado, porque eu idealizei fugas com bichos, mas aí a minha loucura não chegou a tanto. Era assim: *Fuga para quatro ostras*. Depois era *Fuga para duas sucuris*. Chegou a um ponto que ia ser um concerto tão hilário que duvido que um pianista tivesse coragem de tocar! O Sérgio não ia tocar e ninguém que eu conheço. Depois tinha *Fuga para oito camarões*, para quatro sabiás, depois para cinco pernilongos. Um dia, eu ainda vou fazer para o festival do Gilberto Mendes ou para a Bienal uma coisa cômica, mas a ideia não é ruim. Quando eu cheguei na Fuga para duas cobras, em que a ideia era um *cluster* que vai andando assim, vinha outro *cluster* que é o tema invertido, a cobra invertida e tinha que gritar. Ele não quis tocar, pediu desculpas e disse que não tocava. A ideia é boa. Com a centopeia eram 100 perninhas, 100 por 128. 32 é fusa, 64 é semifusa, 128 é quartifusa, nem tem no livro de teoria, isso não existe, nem Beethoven usou, aliás, eu acho que Beethoven usou sim, no 3º *Concerto* tem um momento no *Adágio* que tem seis perninhas, mas coisa rápida, não feito uma invenção. Eu sei que, com tudo isso, a gente se diverte muito, a música é uma viagem que os compositores fazem e eles sabem que têm que se renovar sempre! Cada vez em que a gente compõe é um novo sofrimento, é um parto, porque você acha que não vai conseguir. Quando você termina e ouve, diz que ficou melhor do que você esperava e é sempre uma surpresa.

Eu encerro esse ciclo que fiquei muito contente de fazer aqui na Academia Brasileira de Música, com Edino Krieger e Valéria Peixoto, grandes amigos. Pelo menos, serviu para mostrar um pouco desse meu pensamento, do que é a música contemporânea, do que a minha própria música está tentando dizer ainda e vamos ver como é que vai ficar. Se irei fazer mais alguma palestra, não sei. Acho que essa sobre a minha obra já disse tudo, então, muito obrigado a vocês. Muito obrigado.