

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2009

Palestrante: Harry Crowl

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 13 de outubro de 2009

Hora: 17:00

Maestro Ricardo Tacuchian

Boa tarde! Nós vamos dar início a mais uma sessão do nosso projeto Trajetórias. O objetivo desse projeto é registrar as atividades de personalidades que de alguma maneira deram uma contribuição muito importante para a vida musical brasileira. Esses depoimentos são gravados e vão ficar para a posteridade. Trata-se, na realidade, de uma gravação, mas é uma gravação pública, aberta ao público. Ao final da apresentação do convidado é franqueado à audiência fazer qualquer tipo de pergunta.

Hoje nós temos o prazer de receber Harry Crowl que, apesar desse nome complicado, é um grande brasileiro que tem trabalhado e é um homem de múltiplas atividades, musicólogo, pesquisador, líder de classe, animador cultural, administrador cultural, homem de universidade, em suma, eu não sei como ele tem tempo para fazer tanta coisa. Tem dado uma contribuição efetiva a nossa música e essa é a razão pela qual, com muita honra, a Academia o recebe hoje.

Harry Crowl

Em primeiro lugar eu gostaria de agradecer pela oportunidade de estar aqui ao maestro Ricardo Tacuchian. Para mim, realmente, é uma honra estar aqui na Academia Brasileira de Música para falar do meu trabalho.

Apesar de desenvolver muitas atividades ligadas ao magistério, atividades todas elas ligadas à música, naturalmente, eu me considero em primeiríssimo lugar um compositor porque a maior parte do tempo eu estou sempre envolvido com esse lado criativo, sempre procurando concentrar as outras atividades para poder ter um maior tempo possível para me dedicar à composição.

Eu vou falar de uma maneira um pouco mais informal, eu não vou ler um texto porque eu acho que isso ficaria um pouco chato, mas eu vou entremear a fala com alguns exemplos musicais.

A primeira coisa, então, de que eu quero falar é sobre a minha origem, minha formação. Apesar de eu ter esse nome e essa cara americana, na verdade eu nasci em Belo Horizonte. Minha mãe era mineira e o meu pai americano. Meu pai foi um dos técnicos que vieram para o Brasil na época do governo Juscelino, já à presidência, quando foi lançado todo esse programa de industrialização pesada do Brasil, a indústria em São Paulo e tudo mais e Minas se firmou como um pólo gerador de energia muito importante, especialmente de energia hidroelétrica. Meu pai veio como um especialista em turbinas e foi responsável técnico pela construção da represa de Três Marias, que até hoje é uma das grandes geradoras de energia, não só para Minas como para São Paulo também. Meu pai já tinha trabalhado intensamente na TVA que é a Tennessee Valley Authority, no Vale do Rio Tennessee, nos Estados Unidos, que foi um dos grandes programas iniciais de produção de energia hidrelétrica em larga escala. O curioso é que eu sou

o primeiro estrangeiro dos dois lados da família. Meu pai era americano, de origem inglesa e irlandesa e não se conhecia nenhum estrangeiro na família por duzentos anos e do lado da minha mãe a mesma coisa. Meus avós maternos são da região de Patos de Minas e a família também, enfim, é mineira há cinco gerações.

Eu tive uma história um pouco atribulada na infância e tudo mais. Meus pais faleceram quando eu era muito criança. Eu tinha três anos quando eu perdi meus pais e eu fui criado na casa dos meus avós. Eu cresci no centro de Belo Horizonte. Na verdade, todo o meu contato com música e tudo mais se deu ali. A casa dos meus avós não era propriamente uma casa musical, agora, meu avô era um homem muito ligado à literatura, ao mundo cultural como um todo. Ele tinha muito apreço por leitura, pelas artes, pela música, especialmente pela ópera e alguns tios meus que ainda estavam na casa dos meus avós ouviam muita música, então, o meu primeiro contato com música de concerto foi através de gravações, de discos. Aquilo dali me atraiu de uma forma tal que eu me lembro que quando eu tinha uns sete ou oito anos, apareceu nas bancas de revista uma coleção: “Mestres da Música Universal”. Eu deixei de fazer lanche uns dois dias na escola para ter dinheiro para comprar um disco do Rimsky Korsakov. Foi o primeiro disco que eu comprei. Pus quase o povo da casa louco de tanto ouvir aquilo, eu ouvia de um lado e de outro. A biografia do compositor me chamou muito a atenção, então, aquilo dali já foi uma coisa que começou a me marcar muito.

Queria estudar música de todo jeito. A família não gostou muito da ideia, mas, enfim, consegui, já com uns quatorze, quinze anos, estudar violino com o professor José de Mattos, lá em Belo Horizonte e vim a saber que existiam compositores brasileiros também numa circunstância muito curiosa. Eu vi um programa com a Dona Cleofe Person de Mattos que muito tempo depois se tornaria uma grande amiga e incentivadora. Eu nunca tinha ouvido falar dela e eu a vi na televisão, naqueles “Concertos para a Juventude” com ela e o maestro Isaac Karabtchewsky, um programa sobre o Padre José Maurício e aí eu achei aquilo um negócio fabuloso porque, apesar de eu gostar muito da música, aquilo era distante, eram homens russos, alemães, franceses, e de repente eu vi que existia compositor brasileiro também, então, eu pensei lá pelos meus dez, onze anos de idade: bom, eu tenho alguma chance, alguém que nasce no Brasil pode fazer esse tipo de música também. Foi aí que o meu interesse foi crescendo.

Eu comecei a estudar música em cursos livres, lá em Belo Horizonte, um pouco na Fundação de Educação Artística, numa escola de música no Palácio das Artes que estava começando naquela época. Eu tinha aula particular de violino com o professor José de Mattos e só fui, realmente, estudar composição quando fui para os Estados Unidos. Com dezoito anos fui para lá, larguei o violino e peguei a viola, na cidade que eu tinha uns parentes e um dia, passeando em Nova York fui lá visitar a Juilliard School e para a minha agradável surpresa eu percebi que não só a Juilliard School como boa parte das universidades americanas tem cursos abertos, cursos para a comunidade, ou seja, uma vez que uma pessoa se mostre capaz de acompanhar um determinado curso ela pode frequentar e eu fui lá pedir para fazer uma prova – eu tinha que pagar pelos cursos, naturalmente. Eu trabalhava não em subemprego, eu não precisava por ter cidadania americana, mas eram empregos de salários muito baixos, mas que me permitiam fazer esses cursos. Então, eu consegui me matricular em alguns cursos da Juilliard School, fiz composição com um compositor chamado Charles Jones que não era muito conhecido, mas esse compositor tinha um vínculo muito forte com Darius Milhaud e quando eu me apresentei, ele ficou muito curioso com o fato de eu ser brasileiro, ter um nome americano e, enfim, eu tive assim um contato muito intenso com a obra do Milhaud por causa dele. Cheguei a conhecer, inclusive a

conversar com a Madame Madeleine Milhaud em duas ocasiões e graças àquele ambiente cultural de Nova York e os direitos que eu tinha só por frequentar a extensão da Juilliard School, eu tive acesso à biblioteca, à discoteca, com a carteirinha eu podia ir lá e pegar partitura emprestada e disco e tudo mais, então, assim um mundo imenso abriu diante de mim, inclusive da música brasileira. Enquanto eu estava em Belo Horizonte, meu acesso à música brasileira era quase nenhum. Eu descobri a obra de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Mignone, os antigos como Miguéz, Braga, através de pessoas em Nova York, americanos, colecionadores, concerto aqui e ali. Isso começou a me dar muita vontade de voltar para o Brasil e vir atrás saber o que realmente acontecia aqui.

Passei uns três anos nos Estados Unidos. Quando voltei para o Brasil já estava começando a compor. A vontade que eu tinha de escrever música era muito grande. Isso começou já quando eu tinha dezenove anos, por aí, e não parou mais, enfim, segui o caminho por minha conta.

A primeira peça de que eu quero mostrar um pequeno trecho é uma *Sonata para piano*. Na verdade, essa peça é muito influenciada pelo pensamento do compositor, o Charles Jones, que sempre escrevia numa linguagem politonal. Ele torcia um pouco o nariz para as estéticas mais para o lado alemão, do dodecafonismo, essa coisa. Ele era muito afrancesado. Eu não entrei totalmente na conversa dele, mas também fiquei no meio do caminho, o fato é que eu estava muito interessado em partir para uma linguagem não tonal, mais ainda não sabia com muita clareza para que lado ir. Essa peça tem uma coisa um tanto intuitiva. As harmonias eu trabalhei por bloco, são harmonias de uma instabilidade constante. Essa peça eu comecei a fazer em 1979 e só fui terminar em 1984 porque eu apanhei muito para tentar resolver isso, inclusive não sendo pianista, tentando escrever para piano, uma coisa extremamente complexa.

Música.

Essa peça, a ideia de sonata não é uma sonata no sentido formal de uma sonata do século XIX, ou mesmo do século XVIII. Desde aquela época eu comecei a pensar muito em títulos de obras ligados ao lado etimológico. Eu fiquei pensando muito na ideia do *sonare* italiano, de tocar, de explorar a sonoridade e foi mais por aí. Quando eu chamo uma obra de sonata eu estou pensando mais nesse tipo de coisa. Naquela época eu li sobre isso, achei isso interessante e adotei a ideia. Nessa obra aqui, na verdade, são poucos acordes que vão se invertendo e as ideias vão se conectando uma na outra, uma coisa meio labiríntica. Eu tendo a não recapitular nenhuma ideia.

Depois que eu voltei dos Estados Unidos, voltei para Belo Horizonte e fui trabalhar, enfim, não cheguei a fazer uma faculdade nesse momento. Nos Estados Unidos os cursos que fiz foram cursos livres. Trabalhei durante algum tempo como professor de inglês e teve uma passagem curiosa na minha vida quando eu fui aluno ouvinte do maestro Guerra-Peixe lá na Escola de Música da UFMG. Eu fui apresentado a ele pelos colegas e achei aquilo muito interessante, era a primeira vez que eu ia ter um contato com um importante compositor brasileiro. A minha relação com ele foi um pouco tumultuada. Ele não ia sempre lá, na verdade ele tinha atividades aqui no Rio também e a cada quinze dias ele dava uma aula concentrada lá em Belo Horizonte. No primeiro momento foi tudo muito bem, depois ele passou um período longo sem ir lá e em função do meu trabalho eu não podia estar na sala de aula o tempo todo e eu sei que ele brigou comigo uma vez. Chegou um dia que eu quis mostrar uma peça um pouco mais complicada, ele olhou, olhou, olhou e falou assim: “Você só me traz coisa complicada aqui em vez de sentar

quieto aí com os outros e fazer os trabalhos que eu mando os outros fazer, você só fica me complicando a vida. Não quero saber mais de você”. Eu fiquei indignado, fui embora, mas foi um contato muito interessante, porque inclusive nesse meio tempo, vamos dizer, nem tanto de composição ele me falou, mas eu aprendi muito sobre a música dele. Ele falava muito sobre as obras dele e eu chegava sempre perguntando sobre coisas especificamente. Ele sentava no piano e explicava como tinha composto e isso foi uma assimilação indireta.

Nessa época também, foi uma fase meio aventureira minha e eu fui parar no Oriente Médio. Eu fui trabalhar no Iraque, em 1982. Eu era professor de inglês para sobreviver. Eu queria compor, queria fazer as coisas, mas tinha que pagar as contas, então, eu dava aulas de inglês e fiz uma prova na Companhia Mendes Júnior de construção civil como intérprete, passei e fui parar no Iraque. Morei um ano no Iraque, no meio da guerra do Iraque e do Irã. Como eu sempre tive uma atração grande por questões culturais diversificadas, tratei de estudar árabe no tempo em que eu fiquei lá, aprendi um pouco, aprendi o alfabeto, fui atrás da música e tinha gente de outras etnias trabalhando lá e eu ficava sempre atrás deles para conhecer a música. Isso me deu uma visão de mundo bem ampla, eu já tinha vivido nos Estados Unidos, um país de cultura dominante, uma potência econômica dominante, aí eu fui para o outro lado, o lado dito terceiro mundo, que é o Iraque, enfim, e nisso daí eu descobri a cultura árabe e tem sido algo muito importante na minha formação e também pensando muito na questão de que o Brasil é um país que até então, era muito voltado para si próprio, voltado para as suas questões internas. Naquele momento o Brasil era um país com uma geopolítica internacional. Eu era intérprete numa obra de ferrovia que em determinado momento envolveu mais de seis mil operários brasileiros trabalhando lá, então, isso era uma coisa que eu via que era o começo de uma coisa diferente. Eu não via o Brasil só voltado para as suas questões internas, mas, também, essa interação com o mundo.

Quando voltei para cá, totalmente envolvido, já curioso com essa questão de música brasileira de concerto e tudo mais, eu acabei indo para Brasília. Morei em Brasília durante um ano, toquei viola na orquestra, fiz várias coisas lá, mas tentando me estabelecer com música, compunha bastante também. Lá eu conheci um maestro português Manoel Ivo Cruz que me mostrou muita música portuguesa do século XVII, XVIII. Eu comecei a relacionar isso com o que eu já tinha conhecido e eu me interessei. Eu disse: - Esse tipo de paralelo ninguém nunca sentou, nunca se deu conta disso. Quando eu voltei para Minas surgiu uma oportunidade de eu morar em Ouro Preto, então eu fui trabalhar na UFOP.

O meu envolvimento com a pesquisa de música do período colonial se tornou tanto que a universidade acabou me contratando para trabalhar com isso e esse tipo de co-relação entre música portuguesa, música brasileira, enfim, não só mineira, mas aqui do Rio e também do nordeste começou a tomar conta da minha vida. Foi nessa época, inclusive que eu conheci um grande amigo, o maestro Ernani Aguiar, na época trabalhava na FUNARTE e aparecia lá em Ouro Preto de vez em quando. Essa época coincidiu mais ou menos com a vinda do acervo de manuscritos do musicólogo Curt Lange para o Museu da Inconfidência. Essa transferência do acervo de volta para Ouro Preto foi em grande parte intermediada pela FUNARTE e com isso eu comecei a buscar elementos nessa música que eu pudesse também utilizar na minha música. Eu comecei a pensar nessa referência estética. Uma coisa que comecei a perceber é que na música em si eu não achava ninguém que já tivesse feito algo parecido, mas em outras artes, estava muito presente isso na arquitetura de Niemeyer, no cinema de Glauber Rocha ou na literatura do Guimarães Rosa. Uma vez alguém – eu assistindo uma palestra, já não me lembro

de quem – fez a relação dos arcos do Palácio da Alvorada com o mercado de Diamantina que eu conhecia muito bem e eu achei aquilo muito interessante, então eu comecei a pensar em coisas que estavam lá em música do século XVIII, feita no Brasil, que eu pudesse transpor para uma linguagem contemporânea, que eu pudesse usar como ponto de partida.

A primeira peça que eu escrevi com essa ideia é uma obra que tem o título de *Aluminium sonata*. Por que *Aluminium sonata*? Eu morava em Ouro Preto e logo que eu cheguei lá eu percebi que um problema ambiental muito sério que ocorria lá e que já vinha sendo denunciado era o da poluição da indústria de alumínio que tem lá. O próprio dióxido de alumínio estava corroendo parte da pedra sabão, de muitas coisas lá e um dia, lendo algum livro, alguma coisa, vi o termo *golden sonatas* de um compositor inglês do século XVII, que, aliás, não as conheço, nunca ouvi, mas eu gostei disso e falei: *golden sonatas* e eu pensei em *aluminium sonatas* ou porque essa empresa acontecia de ser canadense. Então, eu fiz o seguinte: eu peguei esse título, ficou bem claro para mim, violino e piano. Eu escrevi essa obra especialmente para um violinista que trabalhava lá comigo, o Ricardo Jeanete, e tomei como ponto de partida uma sonata de um compositor português, quase que absolutamente desconhecido, chamado Francisco Xavier Batista de quem foi descoberta uma única sonata para piano e violino obrigato, então eu peguei a ideia dessa sonata e criei outra coisa. Eu vou mostrar o início dessa sonata.

Música

Nessa sonata, eu deixei se estender até o início do Allegro, justamente para colocar essa relação. Eu brinquei aqui com a sintaxe completamente século XX, atual, mas é uma estrutura clássica com uma introdução lenta e depois com um Allegro como na sonata do compositor português e também de qualquer sonata do final do XVIII.

Essa obra é de 1985. Essa gravação que eu mostrei aqui, tanto da sonata de piano antes como essa, foram feitas lá em Curitiba. A pianista é a Leila Paiva e violinista é o Andersen.

Eu escrevi outras obras mais ambiciosas dentro desse universo, vamos chamar de um grande teatro barroco contemporâneo, essas obras, inclusive, foram obras que me trouxeram para o Rio de Janeiro, para as Bienais. A primeira peça foi o *Memento Mori*, um oratório, com vozes, com um grupo de música antiga, dirigido pelo Sérgio Dias que na época tinha um grupo com estudantes lá em Niterói. Eu participei, então, da Bienal de 1987, foi minha primeira Bienal, com essa obra e depois em 1989 eu fiz uma obra bastante ousada que foi o *Concerto para violino* – doze instrumentistas e soprano. Essa peça foi também apresentada na Bienal e eu diria que foi uma das obras onde eu estendi ao máximo essa ideia de jogar elementos do século XVIII, XVII, XX e sair com uma obra complexa, mas também muito colorida.

Na década de noventa, final da década de oitenta, início de noventa, eu comecei a desenvolver uma relação muito intensa com São Paulo também, ainda morando em Ouro Preto, vinha sempre ao Rio, mas eu travei contato com o regente e musicólogo inglês Graham Griffiths, que morava em São Paulo e formou o grupo Novo Horizonte. Foi um grupo formado especialmente para divulgar a música brasileira. O grupo Novo Horizonte teve uma sobrevivência de dez anos, estreou em torno de cinquenta obras – me parece que foram cinquenta e duas obras de compositores brasileiros – e toda uma geração deve muito a esse trabalho. Compositores, além de mim, como o Roberto Vitória, o Sílvio Ferraz, o Edson Zampronha, somos todos mais ou

menos da mesma idade, porém de origens e formações distintas, mas é uma geração que foi de uma certa maneira lançada pelo grupo Novo Horizonte, que não só esteve nas Bienais aqui do Rio em várias ocasiões, mas também abriu portas para mim no *Festival Música Nova*, de Santos/São Paulo e, enfim, teve vários momentos interessantes. O auge disso, aliás, foi uma turnê que nós fizemos à Europa. Eu viajei com eles no início já de 1995, em fevereiro de 1995 numa turnê à Dinamarca e nessa turnê eles apresentaram uma obra que escrevi especificamente que é um concerto para clarone, percussão e piano. Eu escrevi no total cinco obras para o grupo *Novo Horizonte*, duas, porém, se destacaram bastante que foi esse concerto e uma obra que eu escrevi sobre o texto do poeta Haroldo de Campos, o *Finis mundo*, com quem também tive um contato grande em São Paulo.

Nessa época, também, eu já viajava muito por vários lugares do Brasil fazendo palestras sobre o desenvolvimento da música não só colonial como dos séculos XIX e XX também.

Eu fui parar em Curitiba, fui dar aulas lá numa oficina de música e já estava um pouco cansado de Ouro Preto. A cidade é muito interessante, mas para o tipo de vivência que eu buscava, viver numa cidade do interior era uma coisa que me limitava muito. Eu precisava estar numa capital e não me animava muito a vir para o Rio ou ir para São Paulo pela aglomeração de gente, eu tenho um problema muito sério com multidões, então, Curitiba se apresentou diante de mim como uma solução intermediária interessante. Eu fui dar aula numa oficina de música quando soube que a vaga para a disciplina de Música no Brasil, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná estava livre e iam abrir um concurso. Era a disciplina que eu sempre quis lecionar, então eu fiz concurso e entrei lá para a Escola de Música e Belas Artes e dei um jeito de me licenciar da Universidade Federal de Ouro Preto para fazer mestrado e doutorado. Nesse tempo que eu estava em Ouro Preto eu concluí um curso de Letras, não fiz o Curso Superior de Música, inclusive porque lá não existia, na época, e fui depois fazer mestrado e doutorado na Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo. Isso daí me deu um trânsito bem interessante entre Curitiba e São Paulo e também uma projeção posterior.

Eu queria mostrar um trecho do *Concerto para clarone, percussão e piano*, inclusive porque já é uma obra que eu considero mais amadurecida, onde eu trabalho justamente com ideias de texturas e timbres que é uma coisa que vai ficar cada vez mais acentuada na minha produção e não é uma obra necessariamente virtuosística, apesar de se chamar concerto, é uma peça em que eu quis criar alguns climas e muito ligado a experiências visuais que eu tinha em Ouro Preto, principalmente com o desdobrar da neblina sobre as montanhas, e também da incidência da luz sobre as montanhas que sempre fazia com que eu tivesse a impressão de que as linhas das montanhas estavam mudando. Às vezes tinha três, tinha quatro ou cinco e eu quis trazer esse tipo de experiência para a música. Nesse concerto, composto em 1994/1995, entra clarone, dois percussionistas, com a percussão bem variada e piano que funciona como uma espécie de complemento da percussão.

Música

Essa obra foi tocada nessa turnê, na Dinamarca, acho que foi umas seis execuções e me abriu realmente muitas portas. Alguns músicos e grupos de música contemporânea assistiram e eu estabeleci uma relação com grupos, inclusive de outros países. Em função dessa turnê fui convidado para participar de um “Festival nas Ilhas Faroé”, uma possessão dinamarquesa perto da Islândia. Estive lá em 1996 e lá fizeram a estreia do meu *Quarteto de cordas* e eu já tinha

escrito esse quarteto de cordas com uma ideia muito semelhante a essa obra, o *Concerto para clarone*, só que eu escrevi um quarteto de cordas um pouco visionário aqui no Brasil, porque ele era muito difícil, mas eu sempre quis trabalhar num quarteto de cordas pra valer e ele, teoricamente, foi dedicado ao “Quarteto de Cordas de Brasília”, mas que na hora que viu o tamanho da encrenca, eles, muito discretamente, declinaram da obra e o quarteto lá nas Ilhas Faroé foi passado para um grande quarteto internacional que é o “Quarteto Moyzes”, de Bratislava, na Eslováquia. É um grupo que é mantido pelo Estado e já naquela época tocava junto fazia coisa de vinte, vinte e poucos anos. Eles tinham uma sonoridade incrível. Então, eu fiquei muito entusiasmado com isso e parti para uma tentativa de gravar esse quarteto. De volta ao Brasil, já indo sempre ao Rio, em contato com alguns amigos e especialmente outro grande amigo, o Guilherme Bauer, compositor, discutindo uma vez sobre essa ideia de se gravar o quarteto, nós chegamos a fazer um projeto, conseguimos um certo apoio e fizemos, então, um CD com o meu quarteto de cordas e os dois quartetos que o Guilherme já tinha escrito. Esse CD foi gravado lá em Bratislava pelos mesmos técnicos que gravam CDs para a Naxos e eles saíram em 1998. Esse CD aqui saiu pela Paulus é uma gravação, realmente, extraordinária. O Guilherme já teve a oportunidade de ouvir os quartetos dele em outras versões, eu ainda não. Eu ainda estou com essa gravação aqui porque, realmente, é uma obra extremamente difícil, mas eu quero mostrar um trecho dele, inclusive porque é uma gravação extraordinária.

Música.

Esse quarteto é bem longo, ele passa por vários climas, é uma obra em torno de vinte e cinco minutos de duração e eu trabalhei muito com a ideia justamente da incidência da luz sobre as linhas das montanhas, tanto é que o título desse quarteto, na verdade ele tem um título primeiro e quarteto é o sub-título *Na perfumada luz em plano austero*. É o título de uma poesia do Murilo Mendes que ele escreveu em 1945, parte de um trabalho maior chamado *Contemplação de Ouro Preto*. Houve uma relação muito grande, muito intensa desses poetas ligados ao modernismo com as cidades históricas e também sempre pensando nisso, em partir de uma coisa antiga que está ali para criar algo novo. Esse tipo de estímulo sempre me atraiu. Mais tarde, em contato com o Haroldo de Campos, o poeta, ele falava muito nisso também, que gostava de partir de ideias da literatura muitas vezes até da Idade Média e dos gregos e tudo para criar algo novo. Um trabalho, inclusive, mais ou menos dessa época que eu organizei com ele foi justamente o *Finis mundo* que eu dei o nome de *Moteto épico a solo* porque aí foram concluídas várias coisas: o solos ao pregador ou motetos ao pregador que é um tipo de composição quase sempre subdividida em recitativo e ária que aparece na liturgia dos séculos XVIII e XIX, em Minas, aqui no Rio, enfim, em todas essas regiões de influência católica. Eu coloquei épico porque o poema *Finis mundo* do Haroldo é um pouco épico que fala de uma revisitação de Ulisses com os velhos companheiros para tentar passar do ponto além daquele que era permitido e um trabalho com a voz solo, uma soprano e com percussão, enfim, instrumentos de sopro. Há toda uma narrativa em torno disso, mas o que eu estou tentando dizer é que isso é uma obra que, então, reúne todos esses pensamentos estéticos.

Depois de ir para Curitiba, eu sempre tive uma tendência grande a pegar coisas do meu entorno e em Curitiba me chamou a atenção o fato de que havia um culto muito forte em torno do poeta Paulo Leminski. Aquilo me parecia um pouco opressor porque era muito presente, inclusive existe um evento atual lá que se chama “Perhaps happiness” que é uma palavra que ele inventou, dedicado à arte contemporânea, mas, principalmente para celebrar o Paulo Leminski. Eu fiquei pensando se não haveria algo mais, algo além, até que alguém me chamou a atenção

para o fato de que o movimento simbolista na poesia teria começado em Curitiba no início do século XX. Sempre se pensa em simbolismo em Cruz e Souza, em Alphonsus de Guimaraens, lá em Minas. Alphonsus de Guimaraens nunca tinha me atraído muito porque a temática é excessivamente religiosa. Cruz e Souza um pouco talvez, então, eu comecei justamente pelo Cruz e Souza que era catarinense, na época da Vila do Desterro, em Florianópolis. Eu fiz quatro canções sobre poemas dele e já dei o título ao ciclo de *Austrais*, já fazendo referência a um universo do Sul, a um universo sub-tropical e que não deixava de ser um ponto de contato com uma experiência que eu tinha vivido em Ouro Preto também, um ambiente brumoso, introspectivo e tudo o mais.

O trabalho maior que eu fiz com essa pesquisa em cima do simbolismo foi uma cantata para a *Camerata Antiqua* de Curitiba. Em Curitiba finalmente tive a oportunidade, então, de ter acesso à orquestra sinfônica, a grandes grupos profissionais. Quando o maestro Roberto Duarte assumiu a Direção Artística da Orquestra Sinfônica do Paraná foi a primeira vez que eu realmente tive um acesso efetivo e duradouro à orquestra. Ele regeu a estreia da minha obra *Sicut erat in Principio*, fez o meu *Concerto para piano e orquestra* e desde então eu venho tendo várias obras tocadas pela orquestra sinfônica, mas em Curitiba existe um outro grupo tradicional também que é a *Camerata Antiqua* que se especializou ao longo da sua história em fazer música, principalmente no século XVIII, porém, de uns tempos para cá, desde que eu fui para lá – estava lá em Curitiba também o Padre Penalva, um compositor importante – a *Camerata* começou a se interessar por obras mais modernas. Então, quando veio a comemoração dos vinte e cinco anos de existência da *Camerata Antiqua*, eu escrevi essa cantata *Turris Ebúrnea* que é para quatro solistas, coro, cravo solista e cordas, baseado em poemas de poetas que viveram lá em Curitiba, desse movimento simbolista, como Emiliano Pernetá, Dário Veloso, Tássio da Silveira, Silveira Neto. Eu me baseei em poemas do livro do Andrade Muricy que é “O panorama do movimento simbolista no Brasil”. No ano passado, depois de muita negociação, eu tive a obra editada pela editora da UFPR que é uma coisa interessante. Essa nossa editora da UFPR está retomando aos poucos, discretamente o espaço para a edição de partituras e não necessariamente de pessoas lá de Curitiba. Eles já editaram, inclusive, o *Concerto para piano e orquestra*, do Gilberto Mendes, além de obras também do Ernst Mahle. A editora está aberta a projetos. Essa cantata foi apresentada em final do ano 2000 e, enfim, foi um momento importante, a cantata toda tem a duração de praticamente quase um concerto inteiro, dura quarenta e cinco minutos, dividida em oito partes contrastantes. Eu quero mostrar só um trecho rápido, inclusive por se tratar de uma gravação ao vivo, já não está com toda a qualidade. É uma passagem com coro que é um poema do Tássio da Silveira, um poema curto que diz:

“os cavalos do tempo, os cavalos do tempo são de vento, têm músculos de vento, nervos de vento, patas de vento, crinas de vento, preeminente em súbita galopada passam brancos e puros por estradas de sonho e esquecimento. Os cavalos do tempo veem correndo de origens insondáveis e a um abismo absoluto vão rumando, passam puros e brancos, livres, límpidos, num indescontínuo e memorial esforço. Ah! São o eterno atravessando o efêmero, levam sombras divinas sobre o dorso.”

Música.

Eu poderia falar ainda muita coisa, mas o nosso tempo já vai se encurtando e eu vou, então, falar de uma última obra e falar da minha vida mais recentemente.

Desde que fui para Curitiba várias portas se abriram, inclusive, do ponto de vista internacional eu tenho sido convidado para participar de muitos eventos no exterior. Lá mesmo em Curitiba ainda tive condições de fazer, embora com uma certa dificuldade, mas fiz uma ópera em 1999 sobre texto do Guimarães Rosa *Sarapalha* e no ano passado eu completei cinquenta anos, tive uma série de concertos no Brasil todo e, inclusive, fora. Em fevereiro a Orquestra de Flautas francesa, em Paris, apresentou a minha *4ª Sinfonia* – para orquestra de flautas, em março a Orquestra Sinfônica de Campinas fez o *Sicut Erat In Principio* e aí vários concertos de câmara aconteceram em Curitiba, a Sinfônica do Paraná fez um concerto especial também, quem regeu foi o maestro Ernani Aguiar. Em novembro a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em Belo Horizonte fez pela primeira vez, nunca tinha tocado música minha, fez um concerto inteiro dedicado só a minha obra. Esse concerto foi gravado, foi feito um DVD e quem regeu foi o maestro Lutero Rodrigues.

Para encerrar, gostaria de mostrar um trecho da obra que escrevi para ser estreada nesse concerto que é a obra *Responsórios 2*. *Responsórios* também é uma obra em cima de um modelo que eu observei de música do período colonial, mas aqui ficou uma estrutura externa, principalmente, dos dois versos que se repetem sempre em um movimento rápido que no Responsório tradicional lá do Período Clássico é um *da capo*, na verdade. Eu mantive a mesma estrutura rítmica e pus outra música em cima, mas eu quero mostrar o verso 1 do *Responsórios 2*.

Música.

Essa peça toda é baseada no canto gregoriano que aparece diluído no todo várias vezes e aqui nessa peça eu quis, justamente, reunir também várias coisas, mas em especial trazer a questão da percussão para o primeiro plano. Eu me baseei na percussão e aí acrescentei os outros instrumentos, ou seja, as cordas é que vão acompanhar a percussão e não o contrário. Eu quis esse tipo de experiência que foi amplamente usada por Villa-Lobos, principalmente na fase mais experimental dele da década de vinte, Varèse também fez isso e é uma experiência que me atrai muito.

Concluindo, então, atualmente eu trabalho, além de ser professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, eu sou Diretor Artístico da Orquestra Filarmônica da UFBR que é uma orquestra comunitária, inclusive esse ano a orquestra estreou o meu *Concerto para viola e orquestra*, em junho e, também, ainda lá em Curitiba eu faço programas de rádio toda segunda e quarta-feira, gravo as terças (eu deveria estar lá hoje gravando). É um programa que vai ao ar de dez à meia-noite, dedicado na segunda-feira, principalmente, à música religiosa, o sacro e o profano e as quartas-feiras à música contemporânea. É um programa que pode ser ouvido em qualquer lugar, *online*, enfim, e continuo trabalhando na composição intensamente. Estou escrevendo no momento um trio para flautas, clarineta e sax, ou seja, três instrumentistas que vão tocar instrumentos ao longo da peça. A peça tem o título de *Construção sobre latão, prata e madeira*, especialmente por encomenda do saxofonista Pedro Bittencourt e é uma obra que, enfim, está me dando muito trabalho e um prazer muito grande também de escrever.

Eu agradeço a presença de todos e mais uma vez ao maestro Ricardo Tacuchian pela oportunidade e pela honra de ter estado aqui hoje.

Plateia

Você já foi convidado para fazer trilha sonora para filme?

Harry Crowl

Esqueci de mencionar isso. Eu já fiz duas trilhas sonoras: uma trilha sonora para um documentário sobre a Antártida, uma expedição de um geleiro, num quebra-gelo argentino, a Península Antártida e um cineasta lá de Curitiba foi junto, ele fez um filme chamado *Fogo sobre cristal*, eu fiz a trilha sonora para esse filme e também teve outro filme, um curta-metragem de quinze minutos *Visionários* que ganhou vários prêmios, inclusive eu ganhei o prêmio de melhor trilha sonora no Festival de Cinema de Curitiba 2003. Esse filme só tem imagem, não tem fala.

Plateia

Qual é a rádio em que você tem o programa?

Harry Crowl

É a Paraná Educativa. Lá em Curitiba é 97.1, agora para acessar pela Internet é aquelas siglas do governo www.pr.gov.br.

Plateia

Algumas portas se abriram para você no exterior durante a sua apresentação? Não houve alguém que te apanhasse para aproveitar?

Harry Crowl

O que acontece é o seguinte, a gente tem a oportunidade da obra ser apresentada num lugar e aí outra pessoa ouve, acha legal, por exemplo, eu fui para as Ilhas Faroé porque um compositor de lá assistiu o concerto em Copenhagen do grupo Novo Horizonte e gostou muito. Ele já me conhecia de um curso que fizemos juntos lá na Inglaterra e ele disse que já tinha ligado para o diretor do Festival e havia falado para me convidar. Você vai ampliando a sua rede de conhecimentos, de contatos.

Eu me esqueci de mencionar também, mas eu fui Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea por um período e fui representar o Brasil em três ocasiões no Festival que se chama “Dias Mundiais da Música” – World Music Days – e eu estive no Festival da Eslovênia, da Suíça e da Croácia por três anos seguidos, 2003, 2004 e 2005. Lá encontrei pessoas que eu já conhecia e fui apresentado a mais outros e as coisas foram surgindo assim até que algumas oportunidades muito legais surgem, não só para mim, mas que eu posso estender para os meus colegas compositores brasileiros também.

Em 2007 a Sociedade de Compositores Búlgaros me convidou para organizar um concerto de música de câmara de compositores brasileiros em software, então em convidei alguns compositores, isso foi um convite dirigido a mim. Eu pensei em compositores com afinidade estética mais ou menos próximos do que eu faço e esse concerto foi feito lá. Eles têm um hábito muito saudável de mensalmente fazer um concerto de compositores deles e de um país convidado e nunca tinham feito nada do Brasil, então eu fui lá, apresentei esse recital com músicas de lá.

Plateia

E para as Olimpíadas, tem alguma coisa?

Harry Crowl

Até que gostaria. Eu espero, sinceramente, que todo esse entusiasmo com Olimpíadas, Copa do Mundo, Pré-sal e crescimento econômico renda dividendos para a cultura, para a música, para a educação, naturalmente, que a nossa área de alguma maneira, seja contemplada com isso.

Plateia

Você mostrou eventos com coro, você tem muitas peças para voz solista também?

Harry Crowl

Não, não, algumas. Eu escrevia para voz solista e para mim sempre foi um desafio. Está aqui, inclusive o professor Eládio que me pede há muito tempo. Eu estou enrolando ele solenemente há alguns anos, eu não vou dizer quantos não, mas ainda vou escrever para ele, uma peça para ele cantar. Eu acho escrever para voz algo complexo, um grande desafio. Eu tenho uma preocupação muito grande de fazer com que o texto seja inteligível, eu não gosto muito de ficar pegando um poema, uma por gostar muito de poesia também, e ficar dilacerando aquilo, pegar uma sílaba e destroçar a sílaba completamente assim, a ponto de não se entender mais o que está sendo cantado. Eu estou sempre com esse cuidado, com a prosódia e tudo mais e pego em certos detalhes, por exemplo, não sei se ficou perceptível, mas isso me chamou a atenção, me lembrou aqui, agora que quando a Camerata fez essa peça eu estava preocupado até como “r” curitibano, eu queria que o pessoal cantasse “correndo”, não cantasse “correndo”. Quando eu fiz a obra *Sarapalha* com o pessoal de Curitiba já era o contrário porque eu marquei a prosódia de um jeito a imitar o mineiro do interior falando que é justamente essa coisa de comer o final das palavras e o povo do sul tem muita dificuldade de cantar assim, mas como eu escrevi isso na prosódia já facilitava. O mineiro não diz “doendo” diz “ta endo” tem sempre essa quebra no final ao passo que no sul é ao contrário, eles tendem a oxitonar um pouco as palavras.

Maestro Ricardo Tacuchian

Compositor, pesquisador, professor Harry Crowl, muito obrigado. A sua vida, a sua trajetória é um exemplo. O seu foco foi mais na composição que é muito importante para o nosso patrimônio musical, mas nós sabemos também da sua contribuição para a preservação da memória que na sua palestra não houve, por falta de tempo, grande ênfase, mas que também é uma face muito importante, através dos seus textos, seus trabalhos que são publicados, enfim, a sua vida está acontecendo e hoje nós tivemos um pequeno exemplo disso. Parabéns, continue nessa trajetória e muito obrigado pela sua presença.