

MINISTÉRIO DA CIDADANIA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
E FUNDAÇÃO OSESP APRESENTAM

osesp.art.br



BEETHOVEN 250

REVISTA
OSESP 2020



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



Secretaria de Cultura
e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





für meine Landes Carl von ...

Main body of handwritten text on the right page, starting with 'Ich standen da ich nicht für ...' and continuing with several paragraphs of cursive script.



Handwritten text on the left page, including a large block of cursive script and some marginal notes.

Vertical handwritten notes on the left page, possibly serving as a list or index.

gestão, transparência e responsabilidade

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) é um equipamento cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, por meio do Governo do Estado de São Paulo, sob gestão da Fundação Osesp, através de parceria público-privada no modelo de Organização Social, desde novembro de 2005.

Mais informações:

TRANSPARENCIACULTURA.SP.GOV.BR
FUNDACAO-OSESP.ART.BR

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

Beethoven 250

ARTHUR NESTROVSKI

8

O Testamento de Heiligenstadt

LUDWIG VAN BEETHOVEN

14

"Isto é Beethoven"

/ ENTREVISTA

20

E a Música se Fez Homem: a *Missa Solene* de Beethoven

JORGE DE ALMEIDA

28

O Ímpeto Orquestral Como Base da Nova Arte Sinfônica de Beethoven

MARTIN GECK

36

Recensão da *Quinta Sinfonia* de Beethoven

E. T. A. HOFFMANN

46

As Sonatas de Beethoven

CHARLES ROSEN

54

Concertos de Beethoven

LORENZO MAMMÌ

62

Beethoven e a Qualidade da Coragem

DANIEL BARENBOIM

70

Os Últimos Quartetos de Beethoven: Limiar de um Quarto Período Criativo?

WILLIAM KINDERMAN

74

A Sorte de Brett Dean

ANDREW FORD

/ COMPOSITOR VISITANTE

84

O Feitiço do Tempo

/ ARTISTA EM RESIDÊNCIA

/ ENTREVISTA

100

Nepomuceno em Nova Perspectiva

JOÃO VICENTE VIDAL

104

Beethoven

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

112



PATROCÍNIO



MATTOS FILHO >
Mattos Filho, Veiga Filho,
Marrey Jr e Quiroga Advogados



BancoDaycoval



Deloitte.



APOIO



Scotiabank.



CLARIANT



BAIN & COMPANY



Bloomberg Philanthropies

REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



VEÍCULOS

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DA CIDADANIA



piauí



PARA PATROCINAR E APOIAR A OSESP
MARKETING@OESP.ART.BR

MINISTÉRIO DA CIDADANIA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA E FUNDAÇÃO OSESP APRESENTAM



MATINAIS

A Oseps e Orquestras parceiras realizam na Sala São Paulo concertos gratuitos nas manhãs de domingo, buscando aproximar o público da música de concerto.

salasaopaulo.art.br

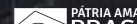


ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA



BEETHOVEN 250

Em fins do século XVIII, na Alemanha, a porcentagem de autores do passado nos programas de concerto ficava em torno de 10%. Cem anos mais tarde, esse número já subira para quase 80%, contra 20% de compositores vivos. Há muitos fatores para essa mudança, mas talvez de todos o mais decisivo tenha sido o surgimento da obra de Beethoven.

Muito do que nos parece natural, hoje, numa sala de concertos, está ligado, direta ou indiretamente, à sua obra e à sua pessoa. Para além de uma ideia canônica do repertório, centrada nos grandes autores — com Beethoven sempre presente —, pode-se pensar também no desenvolvimento das orquestras profissionais ao longo do século XIX, acima de tudo como instrumento para apresentação das nove sinfonias, que se tornaram uma obrigatoriedade. Com elas, a consolidação e evolução da figura do regente. E as características modernas do piano, respondendo a demandas que Beethoven conseguiu impor pessoalmente aos principais fabricantes de Viena e, por extensão, às fábricas inglesas e do resto da Europa.¹ Mais de um século depois de sua morte, a influência dele ainda se fazia sentir em avanços técnicos de grande alcance, como a duração dos primeiros LPs de 33 1/3 rpm (a *Quinta Sinfonia* na íntegra) e também dos CDs (75 minutos, a *Nona Sinfonia*).

Beethoven mudou a ideia do que pode ser um concerto. Sem perder a condição de arte pública, em boa medida pensada para auditórios de grande porte, sua música pede um tipo de atenção mais comumente associado à leitura de textos críticos ou filosóficos, ou da poesia mais elaborada. Acompanhar as mil e uma transformações de motivos mínimos, do início ao fim de um movimento, ou de uma sinfonia inteira permanece, para muitos de nós, um dos maiores desafios e um dos maiores prazeres da arte musical. Às vezes basta um único intervalo melódico para construir todo o universo sonoro, da mais variada e intensa expressão afetiva. Às vezes menos que isso: só um conceito, que se realiza de modos distintos, pode ser o bastante para organizar vastas expansões musicais.² Difícil de descrever, fácil de reconhecer, impossível de resistir. Beethoven não só mudou a noção do que pode ser um concerto; mudou a própria ideia da música, definindo o caminho da modernidade.

¹ DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: Univ. of California Press, 1995.

² “Só chegando à conclusão se pode perceber a integridade, a unidade até então escondida do processo que nos trouxe até ali.” DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music*. Tradução de Mary Whittall. Oxford: Clarendon Press, 1991; p. 236.

A Sala São Paulo e a Osesp integram agora a *Family of Halls*, um grupo de teatros (com orquestras associadas) projetados pela Arup — antiga Artec — ao redor do mundo. A partir desta Temporada, será escolhido, a cada vez, um compositor que terá obras executadas em vários desses teatros. Para 2020-21, o escolhido foi o alemão Jörg Widmann. Vários movimentos de seu *Duo* (para viola e violino/ viola e violoncelo) serão interpretados por membros do Quarteto Osesp, num de seus concertos de assinatura.

Tudo isso só se faz possível com o apoio de muitas pessoas e instituições, a quem somos sempre muito gratos. A começar pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado, a continuar pelos patrocinadores, apoiadores e parceiros, com destaque para a Rádio e TV Cultura. Falando em nome dos músicos da Orquestra e cantores dos Coros (Coro da Osesp, Coro Acadêmico, Coro Juvenil e Coro Infantil), agora é nossa vez de agradecer e aplaudir também o público, tão dedicado à Osesp e tão entusiasmado. Agradecimentos aos devotados membros dos vários Conselhos da Fundação Osesp e aos igualmente dedicados integrantes das equipes da casa. Thierry Fischer e Marcelo Lopes (Diretor Executivo) foram interlocutores preciosos na montagem da programação, sem falar nas Comissões Artísticas da Orquestra e do Coro. O quadro de Voluntários ajuda e defende as beethovenianas causas, que são de todos nós. Esse projeto da Osesp representa muito não apenas para os que participam dele, mas para tantos que se empenham em proteger a cultura e a educação — neste ano, em especial, honrando o espírito do criador da *Nona*.

A primeira biografia de Beethoven foi escrita por um certo Johann Aloys Schlosser e publicada em Praga, no mesmo ano da morte do compositor (1827). Depois dela vieram as de Schindler (1840) e, noutra escala, o *magnum opus* em cinco volumes do norte-americano Thayer (1866-79), até hoje uma referência. São só as três primeiras biografias numa sequência de milhares de publicações biográficas e analíticas, às quais se somam obras de ficção e poesia, filmes, documentários e aulas digitais, compondo a vasta biblioteca de obras sobre a vida e a obra desse que se tornou o próprio emblema da música clássica.⁴

⁴ Em 2014, depois de duas décadas à procura de um editor, foi postumamente publicado o inusitado último romance do escritor Sanford Friedman (1928-2010), *Conversations with Beethoven*. O livro tem um formato único: só o que se lê, da primeira à última página, são as anotações — entre reais e imaginárias — dos interlocutores em “cadernos de conversa” mantidos por Beethoven, privado da audição. Fora isso, uma ou outra carta, ou bilhete, dentre os quais alguns dele mesmo. Jamais se escuta ali a voz do próprio Beethoven, só a de seus familiares, assistentes e visitantes, num período de pouco mais de um semestre, entre 1826 e sua morte em março de 1827. Nenhuma outra obra evoca tão contundentemente a pessoa do compositor. O livro saiu pela New York Review Books Classics, com introdução de Richard Howard.

Nunca deixa de impressionar, nesses relatos, a experiência “viva” de Ludwig van Beethoven ao mesmo tempo compondo e lidando com as tribulações de seu sobrinho e afilhado Karl, discutindo com o irmão, a cunhada e outros membros da família, escrevendo a editores, autoridades, promotores de concertos e mecenas, em busca de apoio, ou sofrendo nas mãos de sucessivos médicos; e ainda, com menor frequência, gozando dos confortos de um pequeno círculo de admiradores e amigos, tudo isso num ambiente, para nós chocante, de limitações econômicas, alimentares, higiênicas, de saúde e da condição geral da vida. Era uma existência dura, premida por dificuldades; no caso dele, tornadas ainda piores pelo humor irascível e quase permanente disposição de desconfiança, para não dizer desprezo pela humanidade — a mesma humanidade que recebia dele a mais alta expressão de esperança e de amor.

“Patética, heroica, pastoral ou trágica/ tua voz é sempre um grito modulado,/ um caminho lunar conduzindo à alegria”, escreve Drummond no seu poema. Que essa voz nos inspire, em tempos estranhos, e que a alegria nos ensine o que queremos, na música e muito além da música.

Arthur Nistrovski

Diretor Artístico da Osesp



Franz Xaver Stöber

Beethovens Leichenzug vor dem ehemaligen Schwarzspanierkloster in Wien

[Funeral de Beethoven em frente ao antigo Schwarzspanierkloster em Viena], 1827

o testamento de heiligenstadt

Em 1802 Beethoven constatou que sua perda auditiva não teria cura e, pior, iria progredir.

Por conselho médico, e com o propósito de se revigorar, foi passar o verão na aldeia de Heiligenstadt, ao norte de Viena. Hoje incorporada à cidade, Heiligenstadt era então cercada pela natureza. Beethoven apreciava as longas caminhadas no campo — muitas de suas inspirações surgiram nesses passeios e eram rabiscadas em cadernos e folhas avulsas que ele costumava levar consigo.

Naquele verão, Beethoven escreveu uma carta ao mesmo tempo dolorosa e pragmática aos irmãos Karl e Johann (embora, estranhamente, haja um espaço em branco no local onde deveria constar o nome de Johann). Ninguém jamais soube da existência de tal documento, que só seria encontrado no quarto do compositor após sua morte com a ordem expressa de ser “lido e executado”.

Apesar do tom profundamente depressivo, no “Testamento de Heiligenstadt” Beethoven rechaça o suicídio e reforça seu poderoso gênio dramático, registrando a obstinação em superar tal estado mental por meio da arte.

Suas apresentações como pianista virtuose estavam com os dias contados, comprometidas pela audição debilitada, mas ele voltaria toda sua energia à composição. Logo após escrever a carta/testamento, começou a trabalhar em sua *Terceira Sinfonia*, a *Eroica*.



Vista atual do pátio com acesso aos aposentos de Beethoven em Heiligenstadt. O edifício, restaurado, abriga o Beethoven Museum.

A meus irmãos, Carl e [Johann] Beethoven

Ó, vós, que me reputais ou declarais hostil, casmurro ou misantropo, que injustiça cometeis; não sabeis a causa secreta daquilo que assim vos parece; desde a infância, meu coração e minha mente inclinaram-se para o terno sentimento da benevolência, e mesmo as grandes obras, sempre foi minha disposição realizá-las, mas considerai que, há seis anos, me acomete uma condição atroz, agravada por médicos insensatos; ludibriado ano após ano em minha esperança de ser curado, mas obrigado por fim a reconhecer um *mal duradouro* (cuja cura talvez demande anos ou seja mesmo impossível), logo precisei apartar-me e levar uma vida solitária, embora nascido com um temperamento fogoso e vivaz, receptivo às distrações da sociedade; ainda que, por vezes, tenha desejado superar tudo isso, ó, quão duramente rechaçou-me então a redobrada e triste descoberta de minha audição ruim, sem que eu pudesse dizer às pessoas: “Falai mais alto, gritai, pois sou surdo”; ah, como poderia anunciar desse modo a debilidade *de um sentido* que haveria de possuir em grau mais elevado que qualquer outra pessoa? — um sentido de que, no passado, desfrutei à perfeição, uma perfeição da qual, em meu ofício, por certo poucos hoje gozam ou algum dia gozaram. Ó, não, não posso fazê-lo; perdoai-me, pois, ao me verdes recuar quando, de bom grado, ter-me-ia juntado a vós; dói-me em dobro esse meu infortúnio, porque ele faz com que me tomem por outra pessoa; não me é dado comprazer-me do conforto da companhia humana, das conversas mais refinadas, das efusões recíprocas; inteiramente só, posso permitir-me estar em companhia quase tão somente na medida em que o exige a necessidade suprema, sou obrigado a viver como um proscrito; quando me acerco de um grupo de pessoas, acomete-me aguda ansiedade, porque temo o perigo de deixar entrever



Anúncio de rifa para “Spa & hospedagem em Heiligenstadt”, (1843). A estância hidromineral atraía figuras ilustres de Viena.

minha condição. Assim foi também nesses seis meses que passei no campo; a intimação de meu sensato médico para que eu poupasse ao máximo a audição veio quase ao encontro daquela que é hoje minha disposição natural, embora, arrebatado pelo ímpeto de buscar companhia, eu tenha por vezes me deixado levar; mas que humilhação quando alguém a meu lado ouvia ao longe uma flauta, ao passo que *eu nada ouvia*, ou quando alguém *ouvia cantar o pastor*, que eu tampouco ouvia; acontecimentos assim levaram-me às raias do desespero, pouco faltou para que pusesse fim a minha vida. Somente ela, a *arte*, me deteve; ah, julguei impossível deixar este mundo antes de produzir tudo aquilo que me sentia disposto a produzir, e assim fui vivendo esta vida miserável, verdadeiramente miserável, em um corpo tão sensível que uma mudança mais rápida é capaz de me lançar da melhor à pior das condições. *Paciência*, dizem; a ela cumpre-me agora escolher como guia, e assim fiz. Nutro constantemente a esperança de perseverar, e tal há de ser minha decisão: perseverar até que às implacáveis Parcas apraza cortar o fio; aí, então, talvez melhor, talvez não — estou preparado. Obrigado já em meu vigésimo oitavo ano de vida¹ a me tornar filósofo, é-me difícil, mais difícil para o artista que para qualquer outro. Deus, do alto vês meu íntimo, tu o conheces, sabes que nele habitam o amor ao próximo e o pendor para fazer o bem. E, vós, homens, ao lerdes isto, pensai na injustiça que cometestes contra mim, e que ao infeliz sirva de consolo encontrar um semelhante que, a despeito de todas as barreiras impostas pela natureza, afinal fez tudo que estava em seu poder para merecer acolhida nas fileiras dos artistas e das pessoas dignas. Vós, meus irmãos Carl e [Johann], tão logo eu esteja morto,

¹ N. do E.: No momento da escritura do “Testamento”, Beethoven tinha 32 anos.

e estando ainda em vida o professor Schmidt, pedi-lhe em meu nome que descreva minha enfermidade e juntai estas páginas que ora escrevo a meu prontuário médico, para que, tanto quanto possível, o mundo comigo se reconcilie após a minha morte. Ao mesmo tempo, declaro-vos aqui, ambos, herdeiros de minha pequena fortuna (se é possível chamá-la assim); reparti-a com retidão, convivei em paz e ajudai um ao outro; aquilo que fizestes contra mim, sabeis, vos foi perdoado há tempos; a ti, meu irmão Carl, agradeço ainda em especial pela afeição a mim dedicada nos últimos tempos. É meu desejo que vós tenhais uma vida melhor e mais despreocupada que a minha; recomendai a virtude a vossos filhos, porque somente ela, e não o dinheiro, traz felicidade, e falo por experiência própria: foi ela que, mesmo na miséria, me elevou o espírito; a ela agradeço, assim como a minha arte, pelo fato de não ter, pelo suicídio, posto fim a minha vida. Adeus, e amai-vos um ao outro. Agradeço a todos os amigos, sobretudo ao *príncipe Lichnowsky* e ao *professor Schmidt*. Os instrumentos² do príncipe L., que um de vós possa guardá-los, sem que, contudo, vos desentendaís por causa disso; tão logo eles vos sejam de algum proveito para coisa mais útil, vendi-os simplesmente; quão feliz estarei se, sob minha sepultura, ainda vos puder ser útil — que assim seja. Com alegria, apresso-me em direção à morte — caso ela chegue antes que eu tenha oportunidade de desenvolver todas as minhas capacidades artísticas, ainda assim, e a despeito de minha dura sina, chegar-me-á ela cedo demais; eu decerto desejaria que tardasse ainda um pouco. Também assim, no entanto, ficarei satisfeito, pois não me libertará a morte de meu sofrimento infundável? Vem, pois, quando quiseres, vou corajosamente a teu encontro. Adeus, e não me esqueçais por completo na morte; eu o mereço de vossa parte, porque muitas vezes em minha vida pensei em vós, em vos fazer felizes, e que assim sejais —

Ludwig van Beethoven
[Selo]

Heiligenstadt,
6 de outubro de 1802

² N. do E.: O príncipe lhe dera de presente um violino e um violoncelo (Guarneri), outro violino (Amati) e uma viola de 1690.

A meus irmãos Carl e [Johann],
a ser lido e cumprido após a
minha morte |

Heiligenstadt, 10 de outubro de 1802. Assim despeço-me de ti, e, aliás, com tristeza. Sim, a amada esperança que trouxe comigo até aqui de, pelo menos até certo ponto, me curar, essa esperança deve agora abandonar-me por completo; tal como caem e secam as folhas do outono, também ela ressecou; vou-me embora quase da mesma maneira como aqui cheguei — até o elevado ânimo, que tantas vezes avivou-me a alma nos belos dias de verão, desapareceu. Ó, Providência, concede-me ao menos um dia puro de *alegria* — já há tanto tempo não ecoa em mim a alegria verdadeira. Ó, quando — quando, meu Deus? — poderei tornar a senti-la no templo da natureza e dos homens? Nunca? Não — ó, seria demasiado cruel.

Recebido em 21 de setembro de
1827 das mãos do senhor Artaria
et Comp., Kohlmarkte.

Jak. Hotschevar
Recebido das mãos do senhor
Jakob von Hotschevar.
Johanna van Beethoven³

—
Tradução de Sergio Tellaroli

³ N. do E.: "Artaria et Comp." era uma importante editora musical de Viena, e Kohlmarkte, 9, seu endereço. Johanna era cunhada de Beethoven, casada com seu irmão Carl. Jakob Von Hotschevar (parente de Johanna) foi nomeado tutor do filho de ambos, Karl von Beethoven, único herdeiro do compositor (mas ainda menor de idade) quando da morte deste, em 1827.

"isto é beethoven"

Thierry Fischer, Diretor Musical e Regente Titular da Osesp a partir desta Temporada, já conduziu três ciclos completos das sinfonias de Beethoven e participou de outros tantos como flautista. Agora ele se prepara para abrir essas partituras como se fosse a primeira vez.

Vamos começar do começo. Como flautista principal da Orquestra de Câmara da Europa, você tocou o ciclo completo das sinfonias de Beethoven sob regência de Nikolaus Harnoncourt. Como foi essa experiência?

Foi mais do que um sonho, foi uma conquista. Quando soube que iria tocar e gravar as sinfonias de Beethoven com Harnoncourt, eu disse para mim mesmo: "pronto, depois disso posso morrer". Um sentimento de realização plena aflorou fisicamente em mim após nossa apresentação da *Sinfonia Pastoral* em Graz (Áustria). Lembro-me perfeitamente de caminhar pelas ruas sentindo ter alcançado a Beleza suprema naquela noite. Meu pedacinho de metal — minha flauta — provavelmente não me levaria de novo para tão longe... Percebi que havia dado tudo de mim como artista, e isso me dava a sensação física, real, de *estar pronto* para a morte. Embora tenha ocorrido após uma apresentação específica, na verdade resultava de todo o trabalho que vínhamos fazendo naquelas três semanas com Harnoncourt, tocando Beethoven dia após dia. Essa experiência, que eu vivenciei como se fosse o fim — por achar que não havia nada maior com o que sonhar —, obviamente acabou abrindo uma nova dimensão para meu desejo de expressão artística. Como disse Beethoven: "as metas são apenas um estágio, o fim não existe".

O que mais o impressionou na abordagem de Harnoncourt?

O que mais me impressionou não foi apenas seu tremendo conhecimento musical nem sua intransigência, mas o fato de ele se servir desses dois atributos de modo obsessivo, a serviço de uma profunda musicalidade. Isso incutia em cada músico uma enorme confiança e liberdade, o que valorizava ainda mais nosso trabalho como um coletivo.

Beethoven dizia que devemos amar a liberdade acima de qualquer outra coisa no mundo.¹ No trabalho com Harnoncourt eu descobri — a orquestra inteira descobriu — o que a liberdade pode trazer a jovens artistas. Aprendemos tudo sobre articulação, sobre con-

¹ N. do E.: "Fazer todo o bem que se possa, amar sobretudo a liberdade e, mesmo que seja por um trono, jamais renegar a verdade."

sistência... não falo apenas do ponto de vista da performance historicamente informada, mas do que ele trouxe efetivamente para a potência do nosso próprio desejo, sobre a necessidade de encontrar liberdade por meio do trabalho. Foi absolutamente fenomenal. O homem era inacreditável.

Outro aspecto que chamava atenção em Harnoncourt era seu completo desinteresse pelo estrelato. Não ligava a mínima para isso.

Enfim, ele nos fascinava a ponto de querermos transcender a nós mesmos, pois tudo o que fazia era em prol da verdadeira Arte. O que Harnoncourt fez conosco, musicalmente, foi como ver as estátuas de Giacometti pela primeira vez. No começo você não entende nada e de repente se dá conta: “é lógico! Isso é a representação de um ser humano! Tem o movimento certo, o ritmo certo, a suspensão certa...”. E porque Harnoncourt nunca tentou nos desprezar, nem ser reconhecido, nem ser melhor do que outro colega, nem se comparar, ele nos deu a sensação de que a única coisa que importava era estarmos dispostos a nos maravilhar com o que nós mesmos seríamos capazes de fazer.

Essa experiência na juventude deve ter influenciado profundamente sua própria interpretação.

Ir na direção que Harnoncourt propunha era simplesmente irresistível. Todos nós sabíamos qual era o propósito daquele trabalho, porém, mais que saber, queríamos comungar com aquilo. Isso era fruto da combinação da personalidade única de Harnoncourt com, claro, a música sobre a qual estávamos debruçados: as sinfonias de Beethoven. Sinceramente, eu nunca tinha vivido, como flautista, uma experiência tão forte.

Éramos jovens músicos imaginando inocentemente saber o que significava o ritmo certo, forte, *sforzando*... mas na verdade não sabíamos nada. Tremíamos, literalmente, de tanto trabalhar a diferença entre *forte* e *fortissimo*, por exemplo. O esforço acabou por afetar nosso sono, nosso jeito de comer e até mesmo nossa respiração antes das apresentações e depois dos ensaios. Acho que nenhum membro da Orquestra de Câmara da Europa jamais conseguiu esquecer como foi aquele período, embora mais de vinte anos tenham se passado.

Lembro-me até mesmo de como eu estava vestido em um dos ensaios. Usava uma camiseta verde. Harnoncourt subiu a escada do palco do Stefaniensaal, em Graz, e comentou sobre meu pequeno solo de flauta na *Sinfonia Pastoral*: “você está indo rápido demais, porque quer ir mais rápido que o movimento”. Tudo que consegui responder foi: “sim, está bem”. Então ele arrematou: “e nem tente ir mais devagar, porque isto é Beethoven”. Esse era Harnoncourt. “Vocês precisam ir mais rápido, mais alto, mais forte, mais profundo! Tudo tem que ser mais!”

Harnoncourt fez com que eu percebesse que o virtuosismo, o controle da competência instrumental, não é a única coisa que importa. Nossa própria sensibilidade musical, um presente recebido das musas, jamais deve deixar de ser explorada.

Essa abordagem tinha suas idiossincrasias.

Sim. Por exemplo, no ensaio da *Segunda Sinfonia* de Beethoven. Segundo movimento. Ele colocou na frente da partitura uma carta que havia escrito a um amigo (ou alguém próximo, não lembro detalhes) sobre o significado de *rubato*. E mais, sobre o significado de *rubato* naquele lento movimento da *Segunda Sinfonia* que estávamos ensaiando. Ele lia a carta para nós e cantarolava o trecho em questão, interrompendo e corrigindo a si mesmo o tempo todo, buscando a exatidão. Só conseguíamos pensar: “esse cara é louco? Ele está tentando nos tornar mais flexíveis lendo uma carta?!”. E simplesmente porque ele leu aquela carta, daquele jeito, eu fiquei apavorado durante a apresentação. Eu era um flautista razoavelmente bom, convenhamos, o trecho era fácil, mas eu tremia horrores com medo de errar aquela parte.

Para tocar uma sequência simples de notas ele estimulou em nós uma grande fragilidade, como se estivéssemos no topo das Cataratas do Niágara, sem rede nem qualquer proteção. Essa vulnerabilidade criava transcendência. Graças a Harnoncourt eu aprendi o tipo de artista que ainda quero ser.

Trabalhar nesse nível de excelência requer uma habilidade especial para lidar com expectativas — próprias e dos outros.

Harnoncourt não nos intimidava, mas éramos jovens e sabíamos que estudar oito horas por dia era o mínimo que deveríamos fazer. Eu não podia suportar sequer a possibilidade de desapontá-lo. E, claro, algo terrível tinha de acontecer — e aconteceu.

Faltavam seis meses para as gravações. Havíamos tocado o ciclo completo das sinfonias de Beethoven em Waduz, Liechtenstein, e em Graz, na Áustria. Estávamos em Viena, tocando a *Sinfonia Pastoral* no teatro Musikverein. Ao final de “A Tempestade”, a flauta surge trazendo uma melodia tranquila, muito fácil, em uma escala lenta — “pá-pá-pá-pá-pá...”. Eu toquei três notas erradas em sequência. “Pá-pá-pó-pó-póó”. Não dava para acreditar. Foi como um haraquiri. Passei uma semana inteira sem dormir, completamente transtornado.

O que aprendi com este erro foi o seguinte: minha vontade de fazer as coisas acontecerem era tão grande que me atrapalhou. Eu era um estudante tão dedicado, tão preocupado em agradar o mestre... Queria dar o melhor de mim nas apresentações, quando, na verdade, por ter me preparado antes, o certo seria simplesmente deixar fluir.

A excelência na interpretação está em deixar fluir. Quando falamos do mais alto nível de expressão, de um mestre como Beethoven, precisamos ir além da mera vontade de mostrar o que podemos fazer; porque no fim isso não significa nada. No momento da apresentação devemos *dar vida*, de modo criativo, às convenções. Uma boa performance é *consequência*. Consequência do conhecimento, da leitura, do desejo, da determinação, do amor pelo que se faz... Eu poderia falar horas sobre isso. Todos temos formas diferentes de ler a história da música, de analisar as regras da interpretação clássica, de compreender as indicações de uma partitura...

Você deve ter sentido muito a perda de Harnoncourt, em 2016.

Alice [viúva de Harnoncourt] me mandou uma carta escrita por ele. Ouça a história. Abbado havia morrido há seis anos. Ele era tudo para a orquestra. Depois, morreu Boulez. Em seguida, meu professor de flauta, Aurèle Nicolet. E, de repente, me dei conta: “Harnoncourt poder ser o próximo. E eu nem cheguei a lhe agradecer”. Sabia que ele não estava bem. Então, escrevi uma carta que dizia, em termos gerais: “Caro Maestro Harnoncourt, lembrei-me do senhor e gostaria de agradecer por tudo que fizemos juntos. Desejando serenidade, com afeto, Thierry”.

Eu estava nos Estados Unidos. Na semana seguinte, peguei um voo para o Canadá e liguei para minha mulher, na Suíça, assim que desembarquei. Ela perguntou se eu já sabia da notícia, e em seguida me contou: “Harnoncourt morreu”.

Não sei como cheguei ao hotel. Na manhã seguinte, uma carta vinda de Sankt Georgen (Áustria), onde Harnoncourt morava, foi entregue em minha casa. Eu estava no Canadá e tinha uma carta dele, já morto, sobre minha escrivãzinha, na Suíça. Quando finalmente voltei para casa, não conseguia abrir a porta do escritório. A tensão era absurda. Lá dentro parecia haver um fantasma por centímetro quadrado. E eu li a carta... com sua assinatura trêmula... Ele me respondera três dias antes de morrer. Lembrar disso me emociona. Este homem mudou minha vida. Ainda hoje. Pensar nele me faz querer tocar as sinfonias de Beethoven melhor do que nunca. É o que vamos fazer na Osesp.

Seu *début* como Regente Titular da Osesp não poderia ter um repertório mais adequado.

Apresentar um ciclo completo das sinfonias de Beethoven é um privilégio e uma oportunidade única — não teremos chance de fazer isso muitas vezes. No relacionamento com os músicos, espero que possamos desenvolver essa noção de “deixar fluir”.

Vou realizar um trabalho intenso com eles, enviar meu próprio material, várias anotações sobre a parte dos sopros, estou revisitando tudo para nossos encontros. Esta será a quarta vez que apresento o ciclo completo das sinfonias de Beethoven. Sei bem o que está em jogo e, ainda assim, tenho me dedicado ao preparo deste ciclo como se estivesse abrindo uma partitura de Beethoven pela primeira vez. Isso com vinte anos de experiência com essas obras, como regente e como flautista.

O trabalho que faremos com Beethoven colocará nossa visão comum de excelência no mesmo plano, o que nos permitirá tocar melhor Bruckner, Stravinsky, Shostakovich, Strauss, Tchaikovsky, Mozart, Schubert... Estou determinado a fazer isso.

A postura independente de Beethoven como livre pensador no mundo do início do século XIX parece especialmente relevante para os tempos estranhos em que vivemos. É, sem dúvida, uma das expressões mais memoráveis dos ideais políticos e humanistas adotados pela Revolução Francesa. Objetivamente, isso é relevante para a compreensão artística de suas obras? De que modo?

Beethoven era um homem de ação, amava a vida e lutava para superar suas dificuldades. O amor e a liberdade estão no centro de sua singularidade. Ação, luta e amor: três coisas muito importantes para ele. Eu me identifico com essas ideias nesse ciclo de sinfonias.

Beethoven se sentia tão sozinho, tão incompreendido... nessas condições, desenvolveu um senso de ética que ninguém, em toda a história da música, jamais havia tido. Com sua visão única, ele se recusava a aceitar as convenções da sociedade. Haydn compôs 104 sinfonias perfeitamente de acordo com o esperado na época; Beethoven inicia sua primeira sinfonia — veja bem, logo a primeira — com uma dissonância. Isso é admirável! Ele rejeitava as formalidades em geral. Nunca considerou, sequer por um segundo, ser outra pessoa além dele mesmo.² Outra grande inspiração para todos nós, artistas.

A luta é marca fundamental da vida de Beethoven. Ele precisava encontrar heróis. Como sabemos, descreveu diferentes heróis em suas composições, heróis que trouxeram a vitória. Mas o que eu percebo é que sua noção de vitória não significa sucesso. Sua noção de vitória é: nunca desistir. São coisas muito diferentes. Isso é Arte. Eu aprendo com ele todos os dias, até hoje. Ainda me sinto atraído por conhecê-lo mais.

Por que é tão importante para uma orquestra tocar essas obras repetidas vezes?

Porque a personalidade única de Beethoven desperta o desejo de responder a este chamado.

Entrevista a Arthur Nestrovski
Tradução de Claudia Morales

² N. do E.: “Príncipes existem e existirão aos milhares, Beethoven há apenas um.”

Apresentações de obras de Beethoven regidas por Thierry Fischer

5.3 quinta 20H30

6.3 sexta 20H30

7.3 sábado 16H30

—

OSESP

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

SARAH WEGENER SOPRANO

KISMARA PEZZATI MEZZO SOPRANO

ATALLA AYAN TENOR

MICHAEL NAGY BARÍTONO

—

Missa Solemnis em Ré Maior, Op. 123

7.5 quinta 20H30

8.5 sexta 20H30

9.5 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

—

Sinfonia nº 1 em Dó Maior, Op. 21

Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

14.5 quinta 20H30

15.5 sexta 20H30

16.5 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

LOUIS LORTIE PIANO

—

Concerto nº 2 para Piano em Si Bemol Maior, Op. 19

Sinfonia nº 6 em Fá Maior, Op. 68 – Pastoral

17.5 domingo 11H

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

JÉSSICA LEÃO SOPRANO [JOVEM SOLISTA 2019]

—

Abertura Coriolano, Op. 62

Ah, Perfido!, Op. 65

Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

11.6 quinta 20H30

12.6 sexta 20H30

13.6 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

KAREN GOMYO VIOLINO

—

Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36

23.7 quinta 20H30

24.7 sexta 20H30

26.7 domingo 18H

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

CORO DA OSESP

—

Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op. 55 – Eroica

13.8 quinta 20H30

14.8 sexta 20H30

15.8 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

MAHAN ESFAHANI CRAVO

—

Sinfonia nº 4 em Si Bemol Maior, Op. 60

12.11 quinta 20H30

13.11 sexta 20H30

14.11 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCELO

—

Sinfonia nº 7 em Lá Maior, Op. 92

10.12 quinta 20H30

11.12 sexta 20H30

12.12 sábado 16H30

—

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

—

Sinfonia nº 8 em Fá Maior, Op. 93



Joseph Karl Stieler
Retrato de Ludwig van Beethoven, 1820

e a música se fez homem: a *missa solene* de beethoven

Jorge de Almeida

Ao comemorarmos os 250 anos de seu nascimento, não podemos deixar de refletir sobre o modo como cada geração atribui novos significados ao legado de Ludwig van Beethoven. Louvado como “herói” após sua morte em 1827, ao longo das décadas sua imagem se desdobra em diferentes faces: o homem, o compositor, o revolucionário, o mito. Não conseguimos ouvir Beethoven sem que esses momentos se entrelacem em um contraponto por vezes estranho e dissonante, como frequentemente ocorre em suas obras tardias. Cada uma de suas faces mantém um momento de verdade, e cada geração reconstrói, em busca de harmonia, um novo retrato do compositor.

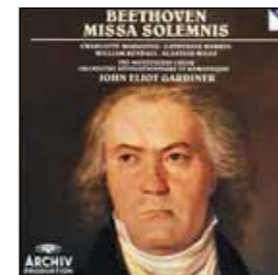
Sucessivas biografias, muitas delas romaneadas, ressaltaram os aspectos trágicos de sua vida. A criança talentosa oprimida pelo pai violento; o jovem pianista duelando improvisos nos bares de Viena; os amores misteriosos; a relação problemática com o irmão e a luta pelo afeto do sobrinho; o sofrimento das doenças frequentes e da surdez progressiva; o testamento precoce, os problemas financeiros, a morte lenta e dolorosa. Tudo isso vem à mente quando falamos em Beethoven.

A vida é interpretada e o homem se transfigura em revolucionário. Como músico, rejeita ser tratado como mero criado (como ainda foram Haydn e Mozart), exigindo entrar pela porta da frente nas cortes e nos teatros. A busca por autonomia leva aos primeiros concertos públicos, pagos pela classe média burguesa emergente, e também a um difícil relacionamento com os diversos editores de suas obras, vendidas com grande lucro por toda a Europa. O dinheiro que resta, no entanto, é sempre insuficiente, como indicam as inúmeras dedicatórias à aristocracia austríaca. Mesmo assim, o herói não se curva, repreendendo (segundo um relato talvez não muito confiável de Bettina von Arnim) as medidas exageradas de Goethe a um nobre que os saúda durante um passeio. Entusiasmado com as ideias vindas da França, o Beethoven sem posses se assume como o “proprietário de um cérebro”, compõe obras sutilmente políticas e apoia os radicais do Império Austro-Húngaro. O rasgo na capa do manuscrito da *Eroica* atesta ao mesmo tempo o apoio aos ideais revolucionários e a decepção com os rumos de Napoleão, que se coroa também imperador. Anos depois, a derrota em Waterloo se transforma em elogio à vitória de Wellington, sem que se cale o lamento sobre a esperança sufocada. No poema de Schiller que encerra sua *Nona Sinfonia* ecoam ainda as vozes da revolução: um abraço de milhões de irmãos unidos fraternalmente para reunir “o que os costumes rigidamente dividiram”.



Heinrich von Füger
A Criação do Homem por Prometeu, 1790

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



BEETHOVEN: MISSA SOLEMNIS

Margiono, Robbin, Kendall et al.

Coro Monteverdi

English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner, REGENTE

Archiv, 1991



BEETHOVEN: MISSA SOLEMNIS

Söderström, Kmentt et al.

New Philharmonia Chorus

New Philharmonia Orchestra

Otto Klemperer, REGENTE

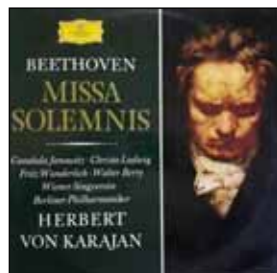
EMI, 1966 / reed. Warner Classics, 2001

Após sua morte, o homem e o revolucionário reencarnam no mito. Os românticos idolatram em prosa e verso aquele que soube insuflar “tempestade e ímpeto” [*Sturm und Drang*] em uma comovente alma amorosa. Os retratos descabelados de Beethoven espalham a imagem do “verdadeiro artista”, que não faz concessões e vive intensamente suas dores e alegrias. A imagem de Prometeu (motivo de algumas de suas obras) se sobrepõe à do compositor, herói orgulhoso que enfrentou seu destino trágico “por amor à humanidade”. Sua inconcebível surdez é entendida como vingança dos deuses e nela ecoa o lema de um de seus quartetos: “Tem de ser assim?”. Celebrado em romances e filmes, o mito assume novas formas e se incorpora à política (o último movimento da *Nona* é o hino da Comunidade Europeia, enquanto Beethoven é cultuado na China como ideal ético-revolucionário), ao mercado (camisetas de Beethoven vendidas ao lado das de Che Guevara, enquanto Andy Warhol reproduz sua imagem em gravuras coloridas), e à “cultura” (Chuck Berry e os Beatles querem esquecê-lo, enquanto no Google ele se confunde com um cão São Bernardo).

Resta o compositor... O contraditório amálgama que recobre a imagem de Beethoven ao mesmo tempo nos aproxima e nos afasta de suas obras. É nelas, e talvez somente nelas, que encontramos a expressão do homem, do revolucionário, do mito. No entanto, ouvir Beethoven hoje em dia é uma tarefa, como diz Adorno, cada vez mais difícil, senão impossível. Exige uma atenção concentrada, um ouvido capaz de acompanhar os desenvolvimentos orgânicos dos motivos e o arco das tensões dramáticas que articulam o todo. Além disso, cada uma de suas obras desenvolve e dá um novo significado às peças anteriores, dialogando com a história de seu tempo, com a história da música e com seus contemporâneos. Quem ouve o final enigmático da última sonata para piano, Op. 111, talvez já não consiga perceber o escândalo causado pelas novidades das primeiras três sonatas Op. 2. Quem cantarola a melodia do final da *Nona* talvez se assuste com os contrastes e dissonâncias dos últimos quartetos, compostos logo depois. De toda forma, é em suas obras que o enigma de Beethoven deve ser interpretado, mesmo que não possa ser resolvido.

Se, como vimos, a imagem de Beethoven já é suficientemente complexa e contraditória, o que dizer da participação da religião em sua vida e sua obra? A intenção sacra está presente em apenas três de suas composições: o oratório *Cristo no Monte das Oliveiras*, Op. 85 (1803); a *Missa em Dó*, Op. 86 (1807); e a grandiosa *Missa Solene em Ré*, Op. 123. Sabemos muito sobre a relação de Beethoven com o pensamento iluminista de sua época, mas sua relação com a religião (lembrando que Viena era a capital de um Império Católico) é muito controversa. De qualquer modo, não encontramos em sua obra a religiosidade espontânea que emana das obras de Bach, Haendel ou Haydn. Beethoven é frequentemente visto como um

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



BEETHOVEN: MISSA SOLEMNIS

Janowitz, Ludwig et al.
Wiener Singverein
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan, REGENTE
Deutsche Grammophon, 1966



BEETHOVEN: MISSA SOLEMNIS

Aikin, Fink et al.
Arnold Schoenberg Choir
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt, REGENTE
Sony Classical, 2016

deísta, aquele que acredita racionalmente na existência de um Deus, mas desconfia das tradições religiosas que supostamente o representam. Sabemos que ele frequentava a maçonaria e que expressou, em um de seus cadernos, sua admiração por Sócrates e Jesus como exemplos de coerência moral e de capacidade de suportar o sofrimento com dignidade.

O sofrimento, sem dúvida, faz parte da gênese dessa obra. Em 1818, Beethoven perde definitivamente a audição, que vinha piorando desde a juventude. Nos anos seguintes, quando compõe a *Missa*, sofre frequentemente de doenças pulmonares e intestinais, e atravessa um período de graves dificuldades financeiras. Nesse contexto, não é de espantar que tenha buscado o auxílio de seu antigo patrono, o arquiduque Rodolfo, irmão mais novo do imperador. Fascinado por música, Rodolfo tinha sido seu aluno de piano e se tornou um dos principais patronos do antigo professor (Beethoven dedicou a ele obras importantes, como o *Trio Arquiduque*, o *Quinto Concerto para Piano* e as sonatas *Les Adieux* e *Hammerklavier*). O arquiduque tomaria posse como arcebispo de Olmütz em 1820, e Beethoven se ofereceu para compor uma *Missa Solene* para celebrar a ocasião. O período de composição, no entanto, foi conturbado; Beethoven batia o ritmo no chão de sua casa, incomodando os vizinhos tarde da noite: “todos pensavam que ele estava louco, e de fato ele parecia um possuído”, diz seu amigo e primeiro biógrafo, Anton Schindler.

A *Missa*, finalmente dedicada ao arquiduque, foi completada apenas em 1822, estreando em São Petersburgo dois anos depois. Nas cartas trocadas entre Beethoven e Rodolfo percebemos as agruras do compositor: “Deus escutará minha prece [...] Porque eu o servi desde minha infância, confiei nele, fiz todo o bem que podia. [...] espero que o Todo-Poderoso não me abandone em meio a tantas tribulações”. Para compor a missa, Beethoven visita a biblioteca imperial e lá estuda as obras de Palestrina, a *Missa em Si* de Bach e *O Messias* de Haendel (também em Ré Maior, e citado em algumas passagens da obra); pede ao sobrinho que faça a escanção dos versos latinos, e estuda a liturgia da missa católica para, como escreve em seus cadernos, “escrever a verdadeira música sacra”. Em uma carta marcada por interesses comerciais, portanto não muito confiável, chega a dizer a um de seus editores que considerava a *Missa Solene* “sua obra mais bem realizada”. A partitura foi editada em 1827, após a morte do compositor, e ouvida em Viena apenas em 1845, em um concerto privado, como um mero Hino, pois a censura impediu que o termo “Missa” fosse usado em um contexto profano.

A obra segue o esquema tradicional da liturgia católica, composta por cinco partes: “Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus-Benedictus”, “Agnus Dei”. Apesar da forma tradicional, a obra é eminentemente moderna, uma vez que o sentido musical da *Missa* enfatiza o destino do Homem diante de seu Criador, em vez de retratar uma criatura humilde e sub-

missa. Daí o caráter dramático, uma característica do estilo heroico de Beethoven, que percorre toda a obra. Musicalmente, o drama se expressa nos súbitos contrastes de intensidade, nas sequências de modulações inesperadas, nas contundentes alterações rítmicas, na orquestração com uso de metais e percussão. O humano se impõe ao litúrgico até mesmo no texto, como no lamento expressivo do “Ah...” que antecede, abandonando a convenção, o retorno do *miserere nobis*.

No romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, o professor Kretzschmar dá uma célebre aula sobre “Beethoven e a fuga”, comentando o fato de que os inimigos do compositor o consideravam incapaz de escrever uma boa fuga. De fato, há uma tensão real entre a forma rígida da fuga e o impulso beethoveniano à modulação distante e à liberdade na variação dos temas e motivos. Berlioz, por exemplo, considerava os améns fugados do “Gloria” como “contrassensos bárbaros”. Kretzschmar defende o mestre, ensinando ao jovem Leverkühn a distinção entre “épocas de culto e de cultura”. As fugas no final do “Gloria” e do “Credo”, e no *hosanna* do “Sanctus”, expressam menos a devoção do que a esperança que sobrevive no desespero. O “Credo”, enfático ao extremo, é testemunha desse esforço, pois a fé precisa ser justificada para além do ideal da harmonia celeste, em uma época que abandona a comunidade tradicional e caminha para a secularização.

O texto inteiro da *Missa* é sublinhado por essas analogias musicais, compartilhadas entre os solistas, a orquestra e o coro. O “Kyrie” é quase uma súplica; movimentos ascendentes e descendentes miram o Céu e a Terra no “Kyrie” e no “Gloria”; o *unum Deum* é marcado pela repetição das mesmas notas; os metais ressoam em fortíssimo quando ouvimos a palavra *omnipotens* e *judicare* do “Credo”; trêmulos percorrem o “Agnus Dei”; o ritmo se alarga no *miserere nobis* e a orquestra se perde em um organizado caos, antes do incisivo *Dona nobis pacem*. Mas nada é comparável à atenção que Beethoven dá a uma frase decisiva do “Credo”: *Et homo factus est*.

O homem, não Deus, está no centro da obra. Isso gera uma tensão importante entre a expressão dos momentos individuais e a construção do todo. Essas contradições, segundo Adorno, marcam todo o estilo tardio do compositor, no qual as obras se negam ao puro deleite, tornando-se rugosas, amargas e espinhosas. Lembremos que a *Missa* é contemporânea da criação das três últimas sonatas para piano, da *Nona Sinfonia* e do *Quarteto* Op. 127. Se a música de Beethoven, argumenta Adorno, havia consumado a aliança entre “humanismo e desmitologização”, a música liberada do culto acaba tornando-se objeto de culto. No caso da *Missa*, a contradição se aprofunda: o “caleidoscópio” de temas e a forma sacra arcaizante, com sua sobreposição de motivos, impede a “variação em desenvolvimento” tão típica do último Beethoven. Enredada nesse dilema,

SUGESTÕES DE LEITURA

Theodor Adorno
ESSAYS ON MUSIC
University of California Press, 2002
Translated by Susan H. Gillespie

André Boucourechliev
BEETHOVEN
Éditions du Seuil, 1963

Carl Dahlhaus
LUDWIG VAN BEETHOVEN UND SEINE ZEIT
Laaber-Verlag, 1987
[edição inglesa traduzida por Mary Whittall:
LUDWIG VAN BEETHOVEN: APPROACHES TO HIS MUSIC
Clarendon Press, 1991]

a *Missa* foge ao tom “cerimonial”, torna-se estranha ao seu objetivo e se aproxima do drama, revelando na música a alienação de uma humanidade que, abalada pela Revolução e pelas Guerras Napoleônicas, tem dificuldades para crer em um destino que lhe ultrapasse. Quando a *Missa* termina, com o tradicional *Dona nobis pacem*, a música de Beethoven implora pela paz, mas se dirige aos homens. Talvez essa seja a mensagem contida em sua famosa dedicatória: “*Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen*” (Vinda do coração, que possa retornar ao coração).

Seria esse o sentido profundo de sua obra sacra mais importante, essa grandiosa e estranha *Missa Solene*? Sabemos, por meio dos cadernos de conversação, que sua amiga Johanna von Weissenturn lhe fez justamente essa pergunta, quando Beethoven começou a esboçar a composição, em 1819. Infelizmente, a resposta se perdeu. Dois séculos e meio depois, a obra soa ainda como um desafio, exigindo dos intérpretes, dos críticos e dos ouvintes um esforço para conciliar as diversas faces de Beethoven que ali se expressam e configuram: o homem, o músico, o revolucionário, o mito. No famoso quadro pintado por Joseph Karl Stieler [p.26], em 1820, o olhar firme de Beethoven nos encara, exigindo de nós alguma resposta, com a partitura da *Missa* em suas mãos.

Jorge de Almeida é doutor em Filosofia e professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Autor de *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos Anos Vinte*, Editora Ateliê, e vários ensaios sobre Música, Literatura e Filosofia.

Apresentações da *Missa Solemnis* de Beethoven

5.3 quinta 20H30

6.3 sexta 20H30

7.3 sábado 16H30

OSESP

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

SARAH WEGENER SOPRANO

KISMARA PEZZATI MEZZO SOPRANO

ATALLA AYAN TENOR

MICHAEL NAGY BARÍTONO

Missa Solemnis em Ré Maior, Op. 123



Gustav Klimt

Alegria, Nobre Centelha Divina (detalhe de *O Friso Beethoven*), 1902

o ímpeto orquestral como base da nova arte sinfônica de beethoven

Martin Geck

A composição sinfônica de Beethoven irradia *páthos* e heroísmo, característicos da atmosfera europeia entre 1789 e 1814 (da Revolução Francesa ao Congresso de Viena), e não só porque assimila e elabora elementos da música revolucionária francesa. O mais importante é a representação de grandeza, força criadora e conquistas territoriais. As análises tradicionais de música não costumam, via de regra, dar a devida importância a esses momentos da composição sinfônica de Beethoven porque é comum cultivar a imagem do músico como pioneiro em tornar o processo de composição o grande tema em si. Entretanto, esse modo de compor, voltado para o processo, também pode ser observado no âmbito da música para piano e da música de câmara, ou mesmo dentro do gênero da ópera. No campo das sinfonias e das aberturas, há algo a mais: o gesto de poder.

Esse processo está firmemente associado a uma nova compreensão da orquestra e de sua sonoridade. Enquanto a composição sinfônica anterior a Beethoven persistia, tipicamente, na ideia de primeiro criar uma frase musical e depois instrumentar, após a *Terceira Sinfonia (Eroica)* e a *Quinta* essa passa a ser apenas uma verdade, que se contrapõe a outra complementar: o aparato orquestral gera certos desenvolvimentos musicais a partir de seu interior. Isso vale para *crescendos*, *Klangflächen*,¹ repetições concisas, entre outros, que não fariam sentido nem teriam efeito sem a força da sonoridade da orquestra.

Embora a música orquestral do século XVIII já conheça gestos associados a poder, esses aparecem geralmente padronizados em sinfonias em Dó Maior ou Ré Maior, em que o grupo dos trompetistas e tímpanistas cria a atmosfera festiva e a aparência de solenidade. Entretanto, não é possível compará-los com os golpes que Beethoven distribui, no sentido literal da palavra. “Dois golpes de pesada cavalaria, que dividem a orquestra como uma beterraba”: eis como Wilhelm von Lenz descreve os dois arroubos da orquestra no início da *Eroica*.² Mesmo se o riso fica preso na garganta devido à linguagem militar, a metáfora do aclamado biógrafo de Beethoven de meados do século XIX ilustra como os círculos burgueses cultos da época ouviam as sinfonias do artista. Na realidade, os *tutti* não são raridade na sua sonoridade orquestral, frequentemente agressiva; no caso do breve prólogo da *Eroica*, eles não são meros gestos, mas estão em um “nível motivico e temático”.³ O mesmo vale para partes individuais dos tímpanos, cuja força explosiva pode ser especialmente notada na *Sétima*, *Oitava* e *Nona*, como também na cena da tempestade na *Pastoral*. De modo absolutamente novo, Beethoven reserva o emprego do tímpano apenas para essa cena característica, a fim de alcançar um efeito surpreendente.

¹ N. do T.: Literalmente “área de som” ou *sound sheet* – é um som musical composto por tantas notas ou vozes que, nessa soma de tons individuais, não é possível definir mais do que um determinado som complexo. Como ilustração, pode-se pensar em *Atmosphères*, de György Ligeti.

² GECK, Martin; SCHLEUNING, Peter. *Geschrieben auf Bonaparte: Beethovens Eroica – Revolution, Reaktion, Rezeption*. Reinbek: Rowohlt, 1989, p. 279.

³ VOSS, Egon. “Die Beethovensche Symphonie. Skizze einer allgemeinen Charakteristik”. In: ULM, Renate (org.). *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Munique/Kassel: dtv/Bärenreiter Verlag, 1994, p. 35.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



BEETHOVEN: SYMPHONIES Nºs 1-9

Margiono, Remmert et al.

Chamber Orchestra of Europe

Nikolaus Harnoncourt, REGENTE

Teldec Classics, 2011



BEETHOVEN: THE SYMPHONIES

Beranova, Paasikivi et al.

Gewandhausorchester Leipzig

Riccardo Chailly, REGENTE

Decca, 2011

Não podemos ignorar também o uso imoderado que Beethoven faz das indicações de *forte* ou *sforzato*. Quem lança um olhar à partitura nota que as marcas correspondentes aparecem mesmo onde são evidentes, pois foram pensadas como uma sequência de três pontos de exclamação para o regente e os músicos. O *sforzato* (que pode ser traduzido como “muito enfático”) de Beethoven é especialmente chamativo, sendo usado dentro de uma rápida alternância entre *forte* e *piano*, ligada a uma síncope ou uma antecipação do tempo forte. O compositor contemporâneo Mauricio Kagel alertou contra a domesticação ou o embelezamento dos *sforzati* de Beethoven: “Não quero defender a tese de que todos *sforzati* deveriam tirar o argumento musical dos trilhos, mas eles têm que passar um efeito mais quebradiço, com arestas”.⁴

Essa afirmação aponta para o fato de que em Beethoven nada caminha de maneira habitual; seus acentos específicos marcam manifestações da vontade, que podem ser interpretadas, de um lado, como atos de força espontâneos, individuais e, de outro, mantêm-se vinculados a uma concepção geral refletida e abrangente. Se Beethoven, em seu papel como compositor, realmente se comparou a Napoleão, existem aqui paralelos no sentido de uma imprevisibilidade tática, que está na base de uma estratégia integral coerente.

Parte dessa estratégia integral se realiza quando, da *Segunda* em diante, todas as sinfonias são, a princípio, consideradas “sinfonias finais”: elas oferecem mais do que um final inebriante na medida em que desde o começo parecem (em diferentes graus) apontar para o final — isso fica muito claro na *Eroica*, na *Quinta*, na *Pastoral*, na *Sétima* e na *Nona* e, para tanto, não é necessário o acompanhamento de uma sonoridade concentrada como na *Quinta* ou na *Nona*; o que importa é o reconhecimento (ou ao menos a suposição) de uma *ideia*, coroada no final. No caso da *Pastoral*, trata-se do “Canto dos Pastores” que ilustra a impressão deixada pela estadia no campo como “sentimentos de alegria e gratidão após a tempestade”. É significativo o registro “Senhor, nós lhe agradecemos”, encontrado num de seus cadernos de rascunho, provavelmente indicando que Beethoven considerava resolver o desejo de transcendência do final por meio do uso de vozes humanas, como realmente acontece na *Nona*.

Não é apenas a estrutura formal das sinfonias de Beethoven que ressalta seu caráter dinâmico, decididamente propulsivo; a configuração dos movimentos o torna ainda mais patente. Os temas dos movimentos de abertura — especialmente aqueles da *Eroica*, da *Quinta* e da

⁴ FIEBIG, Paul (org.). *Über Beethoven. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam, 1993. pp. 297-8.



Partitura original da *Sinfonia nº 3* com o nome de Napoleão Bonaparte rasurado. O título *Eroica* foi dado posteriormente.

Nona — estão longe de representar uma sequência melódica coerente, mas têm uma configuração tão sucinta, se não beirando o rudimentar, que seu desenvolvimento posterior, no sentido de composição como processo, é quase mandatário.

E não somente isso: interdítamos o acesso à composição sinfônica de Beethoven quando destacamos seu caráter dinâmico e um impulso sugestivo à expansão espacial apenas nos processos motivicos e temáticos, como por vezes o faz a musicologia estabelecida, de modo exagerado. A impressão do caráter de *processo* surge, por um lado, na interação dos motivos; por outro, a partir de uma dinâmica própria, da métrica conflituosa e de uma harmonia que não teme arestas. O ouvinte imparcial fica mais impactado com esses últimos momentos do que com as possíveis relações motivico-temáticas envolvidas: o ritmo é “indiscutivelmente o mais necessário para a compreensão da música”,⁵ lemos num dos “cadernos de conversas” de Beethoven. Para a criação da arquitetura musical e uma impressão de maior planejamento formal, o conceito harmônico de um movimento é mais decisivo do que a condução da linha melódica, pois os movimentos harmônicos têm efeito imediato também onde talvez não sejam percebidos individualmente. Isso vale para a transição ao tema secundário na abertura da *Segunda Sinfonia*, que vai, não linearmente, de Ré maior até Lá maior, passando pela dominante da dominante Mi maior, mas, simplificando, articula primeiro Sol maior/Sol menor — um desvio chamado de “poderoso e atemorizador” por Adolf Bernhard Marx⁶ —, passando por Si maior e Mi maior para finalmente chegar a Lá maior. Trata-se de um detalhe ínfimo

⁵ REXROTH, Dieter. *Beethovens Symphonien. Ein musikalischer Werkführer*. Munique: C. H. Beck, 2005. p. 49.

⁶ MARX, Adolf Bernhard. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. vol. 1, 2ª ed. Berlin: Otto Janke, 1863. pp. 212-3.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



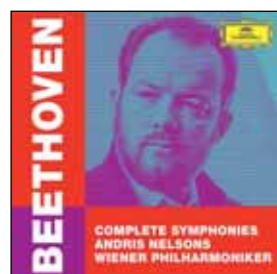
**BEETHOVEN: THE SYMPHONIES
AND REFLECTIONS**

Kancheli, Mochizuki et al.
Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons, REGENTE
BR Klassik, 2013



BEETHOVEN

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Paavo Järvi, REGENTE
RCA, 2016



BEETHOVEN: COMPLETE SYMPHONIES

Orquestra Filarmônica de Viena
Andris Nelsons, REGENTE
Deutsche Grammophon, 2019

do cosmo sinfônico de Beethoven, mas certamente é tão responsável pelo efeito surpreendente gerado pela entrada do tema secundário como o próprio caráter desse tema.

Apesar disso, o “esclarecimento sobre a melodia”, que Richard Wagner ensina em 1859 a Felix Draeseke, da “nova escola alemã” e que, portanto, somava-se a todo o tipo de refinamento harmônico, atesta que a importância da melodia na composição sinfônica de Beethoven não deve ser menosprezada. Draeseke relata que, “de maneira totalmente inesperada... numa tarde muito quente de agosto, ele [Wagner] começou a cantar o primeiro movimento da *Eroica*; tomado por um terrível entusiasmo, continuou cantando, exaltou-se sobremaneira, mas não parou até chegar ao fim da primeira parte. ‘O que é isso?’, ele exclamou para mim, que respondi: ‘A *Eroica*’. ‘Então, a simples melodia não é suficiente? Será que suas harmonias malucas precisam estar sempre presentes?’”⁷ (O que Wagner está querendo dizer fica claro, de modo ímpar, pela canção *Ein Ton* do Op. 3 de 1854, de seu aluno Peter Cornelius: nessa pequena obra-prima, a voz se mantém do início ao fim na nota Si, enquanto o piano explora todos os registros possíveis de um acompanhamento harmonicamente original).

Draeseke prossegue seu relato sobre o encontro com Wagner dizendo que, em seguida, esse lhe disse “de maneira muito calma que o fluxo melódico nas sinfonias de Beethoven corre de modo inexorável e que a partir dessa melodia é possível puxar pela memória toda a sinfonia”.⁸ Por esses dias, Wagner está concluindo a partitura de *Tristão e Isolda*, na qual lhe parece meritória principalmente “a mais fina arte da transição gradual”.⁹ E é notável perceber que, tendo em vista sua própria composição, Wagner se recorde do fluxo melódico de Beethoven. Seu exemplo não foi o Beethoven das harmonias audazes e articulações bruscas, que eram muito admiradas, mas o melodista inexaurível, que consegue seguir seus ouvintes *também* pelo contínuo do fluxo melódico.

⁷ GECK, Martin; SCHLEUNING, Peter. *Geschrieben auf Bonaparte: Beethovens Eroica – Revolution, Reaktion, Rezeption*. Reinbek: Rowohlt, 1989. p. 265.

⁸ ROEDER, Erich. *Felix Draeseke*. Dresden: W. Limpert, 1932. p. 106.

⁹ WAGNER, Richard. DÜRRER, Martin (org.). *Sämtliche Briefe*. vol. 11. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1999. p. 329.



Como verdadeiro herói, Beethoven virou estátua – muitas estátuas. Em 1884, 57 anos após a morte do compositor, a comunidade alemã de Nova York inaugurou o busto que ofertara ao Central Park (foto). A escultura, feita por Henry Bearner, foi instalada não muito longe do busto de Friedrich Schiller, autor da “Ode à Alegria” e primeira estátua do parque.

Quem eram esses ouvintes? Beethoven teve de criar seu público, pois diferentemente de Paris e Londres, não há em Viena por volta de 1800 um apreço significativo pelo gênero sinfonia; não existe sequer uma orquestra “sinfônica” que mereça tal nome. Desse modo, para suas “academias” — ou seja, concertos financiados pelo próprio bolso — Beethoven precisa montar sua orquestra a partir do acervo de músicos vienenses, caso não tenha a sorte de se valer da orquestra privada do príncipe Lobkowitz, que, por exemplo, está à disposição para os ensaios e as primeiras apresentações da *Eroica* e da *Quarta Sinfonia*.

SUGESTÕES
DE LEITURA

Lewis Lockwood

BEETHOVEN'S SYMPHONIES:
AN ARTISTIC VISION

W. W. Norton & Company, 2017

Sanford Friedman

CONVERSATIONS WITH BEETHOVEN
NYRB Classics, 2014

Theodor W. Adorno

BEETHOVEN: THE PHILOSOPHY OF MUSIC
Polity, 2002

Charles Rosen

THE CLASSICAL STYLE

W. W. Norton & Company, 1998

Samuel Titan Jr.

NONA SINFONIA: MEMÓRIA E ANTECIPAÇÃO
in Revista Osesp, ed. 2011

Disponível em:

osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=27



Beethoven precisa não somente organizar sua orquestra, ele tem de criar também seu público. A afirmação de Fischenich [...], de que seu jovem amigo de Bonn era partidário do “grandioso e do sublime” não quer dizer que o ideal correspondente encontre ressonância de pronto. Tal recepção é improvável, a começar pelo fato de que a novidade na composição sinfônica de Beethoven não está apenas no crescente ímpeto sinfônico, mas numa linguagem sonora altamente diferenciada no detalhe e muito mais facetada em sua semântica — ou seja, naquilo que ele quer expressar — do que aquela de seus antecessores. É por isso que, de início, os críticos de suas sinfonias as avaliam de maneira bastante cuidadosa, por vezes afirmando que, embora ninguém estivesse imune à grandeza de Beethoven, descrever adequadamente essa grandeza não era possível.

De todo modo, logo se percebeu aquilo que o pensador e crítico musical Paul Bekker apontou no início do século xx. Para ele, desde Beethoven, “a apresentação de uma sinfonia corresponde a uma assembleia popular musical” — ou seja, “uma reunião na qual um sentimento de comunidade, expresso pela música, se torna vivo e ativo”.¹⁰ Ao menos na estreia muito festejada da Sétima, em 1813, a avaliação póstuma de Bekker recebeu uma comprovação histórica concreta. À época, muitos ouvintes consideraram que a obra reproduzia o arrebatamento festivo que as mais recentes vitórias militares da coalisão das potências europeias contra Napoleão tinham ensejado.

Martin Geck é professor emérito de musicologia na Universidade Técnica de Dortmund (TU Dortmund), na Alemanha. Dentre seus livros sobre a história da música alemã nos séculos xvii, xviii e xix destacam-se Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik (2012) e Richard Wagner: A Life in Music (2013).

Texto extraído do livro Die Sinfonien Beethovens – Neun Wege zum Ideenkunstwerk. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. pp. 17-22. A Revista Osesp agradece à editora pela permissão para reproduzir este excerto.

Tradução de Claudia Abeling

¹⁰ BEKKER, Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin: Schuster & Loeffler, 1918. p. 15.

Ministério da Cidadania, Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e Itaú Personalité apresentam:

DPZ&T

A BUSCA POR EMOÇÃO

FICA MAIS BONITA

QUANDO EXISTE MÚSICA.



O Itaú Personalité acredita no poder que a música tem de alimentar a alma e que ela pode inspirar e transformar a sociedade. E é por isso que há 13 anos temos orgulho de apoiar a Osesp.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA



Apresentações das Sinfonias de Beethoven

26.3 quinta 20H30

27.3 sexta 20H30

28.3 sábado 16H30

ORQUESTRA JOVEM DO ESTADO DE SÃO PAULO

CLÁUDIO CRUZ REGENTE

Sinfonia nº 6 em Fá Maior, Op. 68 – Pastoral

7.5 quinta 20H30

8.5 sexta 20H30

9.5 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 1 em Dó Maior, Op. 21

Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

14.5 quinta 20H30

15.5 sexta 20H30

16.5 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 6 em Fá Maior, Op. 68 – Pastoral

17.5 domingo 11H

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

11.6 quinta 20H30

12.6 sexta 20H30

13.6 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 36

23.7 quinta 20H30

24.7 sexta 20H30

26.7 domingo 18H

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op. 55 – Eroica

13.8 quinta 20H30

14.8 sexta 20H30

15.8 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 4 em Si Bemol Maior, Op. 60

12.11 quinta 20H30

13.11 sexta 20H30

14.11 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 7 em Lá Maior, Op. 92

10.12 quinta 20H30

11.12 sexta 20H30

12.12 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Sinfonia nº 8 em Fá Maior, Op. 93



Ex-libris de E. T. A. Hoffmann

Em 1810, a revista semanal *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, mais importante periódico musical da época, publicou uma resenha da *Sinfonia em Dó Menor*, Op. 67 de Beethoven. O texto — não assinado, como era a prática — atingiu grande repercussão. Por trás das linhas anônimas, fusionando o literário e o crítico de forma inaudita para a recensão musical, estava um jovem com inclinações artísticas e dificuldades financeiras que viria a se tornar mestre da literatura fantástica.

recensão da *quinta sinfonia* de beethoven

(excertos)
(abril/maio de 1810)

E. T. A. Hoffmann

O Recensor tem diante de si uma das obras mais importantes do Mestre, a quem certamente ninguém contestará o primeiro lugar como autor de música instrumental; está impregnado pelo objeto sobre o qual vai falar, e ninguém poderá levá-lo a mal, se exceder os limites das críticas comuns e procurar exprimir por palavras tudo o que sentiu no fundo da alma, ao escutar aquela composição.

Quando se fala de Música como de uma arte autônoma, deveria ter-se sempre em mente apenas a música instrumental, a qual, desprezando todo o auxílio, toda a mistura de qualquer outra arte, exprime puramente a genuína essência da Arte, que só nela pode ser encontrada. Ela é a mais romântica das artes — quase diríamos, a única *puramente* romântica. A lira de *Orfeu* abriu os portões do Orco.¹ A música desvenda ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem de comum com o mundo exterior sensível que o rodeia, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável. Quão pouco compreenderam esta essência peculiar da Música aqueles autores de música instrumental que tentaram representar sentimentos definidos ou até acontecimentos, dando, assim, um tratamento plástico à arte que é o extremo oposto das artes plásticas! As sinfonias

¹ Alusão ao mito de Orfeu que, com a sua música, exercia um efeito mágico sobre todos os seres que o rodeavam, conseguindo pacificar e ordenar a natureza selvagem. Depois da morte de Eurídice, sua esposa, Orfeu desceu ao reino dos mortos (o Orco da mitologia grega), encantando e tornando indefesos os guardiões ferozes desse lugar, de onde não há regresso. Por esse meio conseguiu que Eurídice o seguisse no caminho que conduziria ao reino dos vivos; mas transgrediu a condição que lhe fora imposta pelos deuses; olhou para trás antes de ter alcançado o termo da sua viagem e, de fato, viu Eurídice, que o seguia: só que nesse mesmo momento a perdeu para sempre.

O selo "250 Jahre BTHVN" (250 Anos de Beethoven) teve a maior tiragem inicial de todos os selos comemorativos já impressos pelo correio alemão: 626 milhões de unidades. Beethoven costumava assinar cartas e partituras usando a abreviatura BTHVN.



deste gênero, de Dittersdorf,² bem como todas as recentes *Batailles des Trois Empereurs*³ etc., devem ser punidas com o total esquecimento, como equívocos ridículos que são. No canto, onde a Poesia que se associa à Música sugere, por palavras, determinados afetos, a força mágica da Música atua como o elixir maravilhoso dos sábios, do qual bastam poucas gotas para tornar qualquer bebida deliciosa, magnífica. Todas as paixões que a ópera nos apresenta: amor, ódio, ira, desespero etc., é a Música que as reveste com o resplendor purpúreo do Romantismo, e mesmo aquilo que sentimos na vida transporta-nos para fora da vida, para o reino do Infinito. Tão forte é a magia da Música; e, atuando com poder crescente, tinha necessariamente que despedaçar as cadeias de qualquer outra arte.

Se alguns compositores geniais elevaram a música instrumental às alturas em que ela agora se encontra, isso não é devido somente à maior facilidade dos meios de expressão (aperfeiçoamento dos instrumentos, maior virtuosidade dos executantes), mas a um mais profundo e íntimo

² Dittersdorf (1739-1799) escreveu uma série de sinfonias programáticas. Segundo Friedrich Schnapp, Hoffmann refere-se aqui às doze sinfonias segundo as *Metamorfoses de Ovídio*. cf. HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*. Munique: Winkler Verlag, 1977. p. 439.

³ *Batailles des Trois Empereurs*: é possível que se trate da sinfonia *La Bataille d'Austerlitz* de L. E. Jadin. O título da versão para piano publicada em 1806 é: *La Grande Bataille d'Austerlitz Surnommée la Bataille des Trois Empereurs. Fait historique*. Cf. op. cit. p. 439.



O Theater an der Wien, em Viena, inaugurado em 1801. Beethoven trabalhou aqui como diretor musical e compositor residente, e muitas de suas obras estrearam neste teatro, como a *Quinta Sinfonia*, em 1808.

conhecimento da essência própria da Música. Haydn e Mozart, os criadores da moderna música instrumental, foram os primeiros a mostrar-nos a Arte na sua plena glória; mas quem a intuiu com todo o amor e penetrou na sua essência mais íntima foi Beethoven. As composições instrumentais destes três mestres respiram um mesmo espírito romântico, que reside exatamente na mesma captação íntima da essência peculiar da Arte; mas o caráter das suas composições distingue-se consideravelmente.

A expressão de uma alma infantil, serena, predomina nas composições de Haydn. A sua sinfonia transporta-nos a prados verdejantes, incomensuráveis, a uma multidão alegre, variegada, de pessoas felizes. Moços e moças deslizam em danças de roda; crianças ridentes escutando por trás das árvores, por trás de roseiras, cobrem-se de flores, brincando. Uma vida cheia de amor, cheia de felicidade, como antes do pecado, em eterna juventude; nem sofrimento, nem dor; só o desejo doce, melancólico da pessoa amada, que paira ao longe, à luz rubra do sol poente, não se aproxima e não desaparece; e enquanto ela lá estiver, não cai a noite, pois ela própria é o crepúsculo que incendeia o monte e o bosque.

Mozart transporta-nos até as profundidades do reino dos espíritos. O temor envolve-nos, mas um temor isento de mortificação, que é sobretudo um pressentimento do Infinito. Amor e melancolia soam em vozes maviosas, a noite do mundo dos espíritos nasce numa clara cintilação purpúrea e, numa saudade inefável, somos atraídos pelas figuras que amavelmente nos convidam para as suas danças de roda e esvoaçam

por entre as nuvens na eterna dança das esferas. (Por exemplo, a *Sinfonia [nº 39] em Mi Bemol Maior* de Mozart, conhecida com o nome de *Canto do Cisne*). Assim também a música instrumental de Beethoven nos revela o reino do extraordinário e do incomensurável. Raios ardentes dardejам pela noite profunda deste reino, e nós apercebemo-nos de sombras gigantes, que ondeiam para cima e para baixo, nos envolvem cada vez mais estreitamente e tudo aniquilam em nós, exceto a dor da saudade infinita, na qual todo o prazer, depois de se ter subitamente elevado em sons jubilosos cai e fica submerso; e só nesta dor, que em si consome, sem destruir, amor, esperança e alegria, que quer despedaçar o nosso peito com uma consonância perfeita de todas as paixões, nós continuamos a viver como videntes extasiados.

O gosto romântico é raro, ainda mais raro o talento romântico; por isso tão poucos são capazes de tocar aquela lira que desvenda o maravilhoso reino do infinito. Haydn tem uma compreensão romântica do humano na vida humana; é acessível à maioria. Mozart reclama do sobre-humano, do maravilhoso, que reside no íntimo do espírito. A música de Beethoven movimenta a alavanca do terror, do medo, do pavor, da dor, e desperta aquela infinita saudade que é a essência do Romantismo. Beethoven é um compositor puramente romântico (exatamente por isso verdadeiramente musical), e deve ser por isso que a sua música vocal é menos [...] [conhecida], pois esta não permite o anseio indefinido, mas representa apenas os afetos designados pelas palavras, como que transpostos para o “reino do Infinito”; deve ser pelo mesmo motivo que a sua música instrumental raras vezes agrada à multidão. Exatamente esta multidão, que não consegue penetrar na profundidade de Beethoven, não deixa de atribuir-lhe um alto grau de fantasia; em contrapartida, as suas obras são habitualmente consideradas apenas como produtos de um gênio que, despreocupado com a forma e a seleção dos pensamentos, se entregou ao seu fogo interior e às inspirações momentâneas da sua imaginação. Não obstante, no que respeita à ponderação, ele deve ser colocado exatamente ao lado de Haydn e Mozart. Ele separa o seu eu do reino interior dos sons e reina sobre eles como soberano absoluto. Tal como os geômetras da Estética se lamentaram muitas vezes por faltar em Shakespeare toda a verdadeira unidade e o nexó interno; e como só aos olhos que vêm mais fundo cresce, brotando de uma semente, uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos: assim também só uma penetração muito profunda na estrutura interna da música de Beethoven descobre essa elevada ponderação do mestre, que é inseparável do verdadeiro gênio e é alimentada pelo constante estudo da Arte. Bem no fundo da sua alma Beethoven tem o Romantismo da Música, que ele exprime nas suas obras com elevada genialidade e ponderação. O Recensor nunca sentiu isto mais vivamente do que na presente sinfonia que, num clímax que até ao fim se intensifica, revela aquele Romantismo de Beethoven, mais do

que qualquer outra das suas obras, e arrasta irresistivelmente o ouvinte para o maravilhoso reino espiritual do infinito. [...]

Beethoven conservou a sequência habitual dos andamentos na sinfonia; eles parecem ser encadeados de uma maneira fantástica, e a totalidade sussurra aos ouvidos de alguns como uma rapsódia genial: mas a alma de todo o ouvinte sensível é sem dúvida profundamente, intimamente arrebatada por *um* sentimento constante, que é exatamente aquela inefável e presciente saudade, e nele permanece até ao acorde final: durante alguns momentos a seguir no mesmo, não conseguirá ainda sair do maravilhoso reino espiritual, onde foi circundado pelo prazer e pela dor sob a forma de sons. Além da organização interna da instrumentação etc., é sobretudo o íntimo parentesco dos diferentes temas entre si que produz aquela unidade, que prende a alma do ouvinte *numa mesma* disposição íntima. Na música de Haydn e na de Mozart esta unidade está sempre presente. Ela torna-se mais clara ao músico quando ele descobre o baixo fundamental comum a dois andamentos diferentes, ou quando a ligação de dois andamentos o faz transparecer: mas há uma afinidade mais profunda, que não pode manifestar-se daquela forma e com frequência apenas fala de espírito para espírito, e é esta afinidade que reina entre os dois Allegros e o Minueto e que anuncia magnificamente a genialidade ponderada do Mestre. O Recensor julga poder sintetizar em poucas palavras o seu juízo sobre a magnífica obra de arte do Mestre, ao dizer: genial na concepção e profundamente ponderada na execução, exprime em altíssimo grau o Romantismo na Música.

[...]

E. T. A. Hoffmann (1776-1822), um dos autores mais importantes do Romantismo alemão, dedicou-se à carreira de jurista e, em paralelo, à pintura, ao teatro e, sobretudo, à literatura e à música, atuando também como compositor.

Texto extraído do livro *Música e Literatura no Romantismo Alemão*. Org. Rita Iriarte. Lisboa: Editora Apáginastantas, 1987. pp. 93-7.

Tradução de Rita Iriarte. Texto adaptado ao português do Brasil.

Apresentações da *Quinta Sinfonia* de Beethoven

—
7.5 quinta 20H30
8.5 sexta 20H30
9.5 sábado 16H30
—

OESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

17.5 domingo 11H
—

OESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67

A *SINFONIA Nº 5* TAMBÉM FOI TOCADA NA **TURNÊ BEETHOVEN PAULISTA**, EM FEVEREIRO, REGIDA POR EMMANUELE BALDINI.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA E FUNDAÇÃO OESP APRESENTAM



Cursos de educação musical e concertos didáticos para ampliar e fortalecer o desenvolvimento cultural e promover a iniciação musical de alunos e professores do ensino fundamental e médio.

DESCUBRA A ORQUESTRA NA SALA SÃO PAULO

—
osep.art.br



PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO





Detalhe de teclado de órgão que pertenceu a Beethoven.

as sonatas de beethoven

Charles Rosen

A avó de [Marcel] Proust era uma mulher de conduta extremamente modesta e despretensiosa, e que jamais se atreveria a contradizer o critério literário de quem quer que fosse.

Contudo, nos assuntos cujas regras e princípios lhe foram ensinados pela mãe — como cozinhar certos pratos, tocar as sonatas de Beethoven e receber convidados com a devida cortesia —, ela estava convencida de que era correta sua ideia de perfeição e seu discernimento em relação aos demais, se eles chegavam ou não perto disso. E mais, para essas três coisas, a perfeição era quase a mesma: era uma espécie de simplicidade de meios, de sobriedade e de charme. Ela reagia horrorizada a condimentos num prato que não fossem realmente necessários, a interpretações afetadas e que abusavam dos pedais, ou a que se “recebesse” de modo que se extrapolassem os limites da naturalidade, bem como aos exageros com que alguém falava de si mesmo. Ao primeiro bocado, às primeiras notas, de uma simples carta, ela afirmava que sabia se estava lidando com uma boa cozinheira, uma musicista de verdade, uma mulher culta. “É possível que ela tenha mais técnica do que eu, mas falta-lhe gosto, tocar um andante tão simples com tamanha grandiloquência” [...] “É possível que seja uma cozinheira hábil, mas não sabe fazer bife com batatas”. Bife com batatas! O prato ideal numa competição, difícil por causa da sua simplicidade, uma espécie de Sonata Patética da cozinha...¹

¹ PROUST, Marcel. *Journees de Lecture*. In: *Contre Sainte-Beuve: précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971. pp. 162-3.

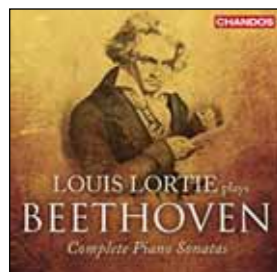
**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



BEETHOVEN: COMPLETE PIANO SONATAS

Paul Lewis

Harmonia Mundi, 2009



BEETHOVEN: COMPLETE PIANO SONATAS

Louis Lortie

Chandos, 2010



**BEETHOVEN: THE COMPLETE
PIANO SONATAS**

Artur Schnabel

Warner Classics/Parlophone, 2016

A comédia de Proust situa as sonatas para piano de Beethoven em seu lugar apropriado de grande representante da cultura ocidental entre as famílias de classe média e alta de 1850 até quase os nossos dias, tanto pela parte significativa que lhes cabe na vida civilizada quanto nos jantares das famílias e na recepção de convivas. Quem quisesse apreciar uma pintura ia a um museu; ler poesia e romances era uma coisa que se fazia, em geral, individualmente, não como atividade comunitária da família; teatro e dança só existiam fora de casa, bem como sinfonias e óperas. Para os filhos de uma classe social com certos privilégios, porém, aprender a tocar piano vinha em segundo lugar, ainda que fosse um segundo lugar razoavelmente distante, depois de aprender a ler. Especialmente no caso das mulheres jovens, saber tocar piano era indispensável para o respeito pessoal e para afirmar seu lugar na sociedade.

Para tocar em casa, a forma mais prestigiosa de música séria eram as sonatas para piano de Beethoven. Com exceção de *O Cravo Bem Temperado*, as obras de todos os outros compositores pareciam superficiais. Bach era acadêmico demais, muito erudito para que rivalizasse com o drama e a emoção da sonata de Beethoven. Mais ainda do que o quarteto de cordas, a sonata era, com raras exceções, a província do músico amador. Podemos inverter com proveito a metáfora de Proust: as sonatas para piano de Beethoven eram o bife e as batatas da música artística, a prova de que se tinha acesso em casa às maiores obras-primas musicais.

Elas eram também a ponte entre a música feita em casa e a música das salas de concertos, a parte principal do recital sério, o meio pelo qual o pianista profissional de concerto podia demonstrar suas pretensões à cultura musical mais elevada. Não havia nada de vulgar nas sonatas de Beethoven: elas não eram usadas, ou não deveriam ser, para deixar perplexo o ouvinte com a técnica do intérprete, e não deixavam transparecer nem um pouco aquele caráter mórbido e efeminado tão deplorável das obras dos grandes românticos, Chopin, Schubert, Mendelssohn e Schumann. Havia seriedade nelas, bem como paixão e humor. Eram a garantia de contato com o sublime e se projetavam em direção ao futuro. Embora clássicas, não abriam mão de certo caráter controverso que as acompanhou em sua aparição inicial diante do público. Em princípios do século xx, o mais famoso professor de piano de Viena, Theodor Leschetizky (que teve entre seus alunos Artur Schnabel, Ignaz Paderewski e Ossip Gabrilovich), continuava a advertir seus alunos de que não tocassem as sonatas da fase final. De todas as obras de Beethoven, somente elas e os últimos quartetos tinham a capacidade de aturdir as plateias dos concertos. Paradoxalmente, as sonatas continuavam a ser modelos para a vanguarda, ao mesmo tempo em que se tornavam modelo para a crítica conservadora. Em nossa época, elas ainda são capazes de estimular a experimentação e a individualidade, de encorajar a intransigência.



BEETHOVEN: COMPLETE PIANO SONATAS

Jean-Efflam Bavouzet

Chandos, 2017



**BEETHOVEN: COMPLETE SONATAS
FOR PIANO & VIOLIN**

Alexander Melnikov, Isabelle Faust

Harmonia Mundi, 2009



BEETHOVEN: COMPLETE PIANO SONATAS

Fazil Say

Warner Classics, 2020

O papel histórico das sonatas para piano decorre essencialmente de sua dupla natureza — privada e pública. Elas não apenas se sujeitaram às mudanças radicais nas relações entre música e sociedade, como também ajudaram a dar forma a essas mudanças. Durante a vida de Beethoven, praticamente nenhuma de suas sonatas para piano foi executada publicamente em Viena. A tradição musical da cidade pode ter criado o primeiro estilo viável de música pública puramente instrumental no Ocidente, mas Viena estava atrasada na criação da instituição do concerto público — isto é, em vez de concertos de bandas ou de execuções gratuitas ao ar livre, concertos de música instrumental com venda de ingressos —, uma instituição comercial elementar para o desenvolvimento da música conforme a conhecemos hoje, e que substituiu o patrocínio da corte e da igreja na garantia da subsistência dos músicos. No começo do século xviii, antes de Viena, Londres e Paris já contavam com um sistema bastante desenvolvido e florescente de concertos públicos. Até mesmo Nova York estava mais à frente. Assim como tendemos a encontrar um encanamento mais antiquado em cidades que investiram nisso mais cedo, enquanto países menos desenvolvidos, que só tiveram condições de ter um sistema de tubulações muito mais tarde, com frequência são exemplos do que há de mais moderno e atualizado nessa área, assim também Viena, onde o avanço dos concertos públicos estava aquém de outras capitais europeias, produziu, com a chegada de Haydn, os mais eficientes e modernos exemplos de obras criadas para a nova maneira de tornar acessível a música instrumental.

O que tornou possível a façanha vienense, porém, foi uma rica tradição de criação musical privada e semiprivada. A *Hausmusik*, ou música no lar, era generalizada, assim como os concertos privados de quartetos, sonatas e canções para pequenos grupos de doze ou vinte amigos e convidados nas casas da aristocracia e da classe média. (Esse foi o berço em que os *Lieder* de Schubert se desenvolveriam até chegar à maturidade). As princesas Esterházy aprenderam a tocar as sonatas de Haydn e os seus trios para piano, e o arquiduque Rodolfo, da Áustria, foi um dos alunos mais famosos de Beethoven; mas a venda de partituras para o público em geral era uma fonte importante e crescente de receita para os compositores em sua tentativa constante, de sucesso apenas limitado, de se emancipar do patrocínio e da dependência da aristocracia.

As sonatas para piano de Beethoven podem ter sido concebidas basicamente como obras privadas ou semiprivadas, mas o compositor era um pianista virtuoso de reputação considerável. Ele seguiu o exemplo de Mozart ao introduzir no que era basicamente música privada as dificuldades e a demonstração do virtuosismo público: os quartetos para piano de Mozart, que são por vezes semelhantes a concertos para piano, são os exemplos mais magníficos disso (o editor cancelou sua comissão so-

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



BEETHOVEN: DIABELLI VARIATIONS

Andreas Staier

Harmonia Mundi, 2012

bre seis quartetos para piano porque os dois primeiros eram difíceis demais para o músico amador e não foi possível vendê-los), além de várias sonatas para piano, como a *Sonata em Dó Menor. A Sonata em Si Bemol Maior* — K. 333 tem, de fato, um final que toma a forma de um rondó para concerto e imita a alternância de passagens *tutti* e solo. Beethoven mostrou ainda menos consideração pelo músico amador do que Mozart; na verdade, é célebre também sua pouca preocupação com as inquietações e o conforto do músico profissional. Suas sonatas “fáceis”, como a *Sonata nº 25 em Sol Maior* — Op. 79, tendem a desafiar até mesmo o intérprete mais competente. E nas primeiras publicações de suas sonatas mais requintadas ele prescreveu digitações muito específicas que dificultam a execução da música — são, porém, mais eficazes do que as digitações que muitos pianistas escolheriam hoje e as recomendadas pelos editores (é o caso da *Sonata para Piano nº 2 em Lá Maior*, Op. 2, nº 2, primeiro movimento, compassos 84 e 85 — até mesmo Czerny, seu aluno, aconselhou uma digitação mais fácil). Logo ficou evidente que sua música para piano era adequada à esfera pública. As sonatas de Beethoven formaram o primeiro corpo de obras substancialmente sérias para piano próprias para a execução em grandes salas de concerto diante de centenas de pessoas. Depois que Liszt criou o recital para piano, uma década após a morte de Beethoven, as sonatas se tornaram aos poucos a base do repertório público de qualquer pianista que tivesse pretensões à prática séria da música.

Contudo, a base da cultura musical ao longo do século XIX persistiu na esfera privada. Em artigos escritos em 1802 no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, “Sobre Virtuoses em Turnês” (*Über reisende Virtuosen*), o crítico Johann Karl Friedrich Triest observou que um concerto público dado por um intérprete exímio servia principalmente como estímulo, uma inspiração para que os muitos amadores vencessem a preguiça e a mediocridade. Triest foi o crítico musical mais interessante e mais brilhante da época, e suas observações sobre as dificuldades do virtuose em suas viagens são contemporâneas das *Sonatas* de Beethoven Op. 31. Elas apontam para a importância do músico amador, de que estava constituída boa parte da plateia dos concertos públicos. Em princípios do século XIX, o concerto num salão público por um músico profissional era relativamente raro, uma manifestação pouco comum do fazer musical, que se dava em grande medida em casas particulares ou nos lares. Até mesmo o virtuose em turnê tinha, de acordo com Triest, de estar equipado com uma lista de endereços e uma série de recomendações para que fosse convidado a tocar nas *matinéés* ou *soirées* que tanto contavam na atividade musical.

O repertório pianístico proporcionado pelas sonatas de Beethoven foi uma das principais causas da mudança de equilíbrio na execução musical, que passou da esfera privada das casas para os salões públicos. Voltadas para ambientes mais íntimos, muitas das sonatas foram consi-

SUGESTÕES
DE LEITURA

Glenn Stanley (editor)

*THE CAMBRIDGE COMPANION
TO BEETHOVEN*

Cambridge University Press, 2000

John Clubbe

*BEETHOVEN: THE RELENTLESS
REVOLUTIONARY*

W. W. Norton & Company, 2019

Charles Rosen

*BEETHOVEN'S PIANO SONATAS:
A SHORT COMPANION*

Yale University Press, 2001

deradas esplêndidas para a interpretação do virtuose em grandes salões. Algumas das primeiras sonatas já apresentavam dificuldades das quais se ressentia o músico amador, e os obstáculos técnicos ficaram mais difíceis de vencer com a *Waldstein*, a *Appassionata* e *Les Adieux*. Mais tarde, a *Hammerklavier*, Op. 106, parecia banir de vez o músico amador. “Há uma senhora em Viena” — Czerny disse a Beethoven — “que tem praticado sua *Sonata em Si Bemol* há um mês, e mesmo assim não conseguiu passar do início”. Contudo, a maior parte das sonatas ficou bem ao alcance do amador, que podia assim, a seu modo, interpretá-las: suas dificuldades, na verdade, resultaram numa percepção de contato, ainda que tênue, com o profissional, o que praticamente nenhum outro conjunto de obras sérias permitia. Elas eram um desafio que se podia enfrentar, um ideal a que se podia aspirar, mesmo que, no fim das contas, não se pudesse dominá-las plenamente — nem mesmo, conforme assinalou Artur Schnabel, pelo profissional consumado: nenhuma execução de uma sonata de Beethoven, disse ele, alcançaria a grandeza da própria obra. A música para piano dos maiores românticos, Chopin e Schumann, jamais atingiu a glória plena do sublime levado a sério de que gozam as sonatas de Beethoven. Na segunda metade do século XX, o apreciador médio de música estava familiarizado com as sonatas de Beethoven em sua casa, estimulado pela possibilidade de ouvir ocasionalmente interpretações públicas magníficas (às vezes, nem tanto), à medida que os recitais de piano se tornavam cada vez mais frequentes. Somente quando as gravações finalmente desbancaram a tradição de tocar música em casa é que as sonatas de Beethoven perderam seu status especial, em que o interesse do amador se achava entrelaçado ao do profissional.

Charles Rosen (1927-2012) foi um aclamado estudioso de música, pianista, crítico literário e professor emérito de Música e Teoria Musical na Universidade de Chicago. Publicou *A Geração Romântica* (Edusp, 2000), entre outros livros premiados.

Trecho extraído do livro *Beethoven's Piano Sonatas: a Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002. Introdução. pp. 3-7. Reproduzido com permissão do licenciante por meio do PLSclear.

Tradução de A. G. Mendes

Apresentações das Sonatas de Beethoven

19.3 quinta 20H30

PAUL LEWIS PIANO

Sonata nº 13 em Mi Bemol Maior, Op. 27 nº 1
– *Quase uma Fantasia*

Sonata nº 14 em Dó Sustenido Menor,
Op. 27 nº 2 – Ao Luar

20.3 sexta 20H30

PAUL LEWIS PIANO

Sonata nº 13 em Mi Bemol Maior, Op. 27 nº 1
– *Quase uma Fantasia*

Sonata nº 14 em Dó Sustenido Menor,
Op. 27 nº 2 – Ao Luar

17.5 domingo 18H

LOUIS LORTIE PIANO

Sonata nº 27 em Mi Menor, Op. 90
Sonata nº 28 em Lá Maior, Op. 101

Sonata nº 29 em Si Bemol Maior,
Op. 106 – Hammerklavier

7.6 domingo 18H

CORO DA OSESP

VALENTINA PELLEGGI REGENTE

Sonata nº 8, Op. 13: 2º Movimento

21.6 domingo 18H

ALEXANDER MELNIKOV PIANO

ANDREAS STAIER PIANO

Sonata a Quatro Mãos em Ré Maior, Op. 6

Sonata nº 19 em Sol Menor, Op. 49 nº 1

Sonata nº 20 em Sol Maior, Op. 49 nº 2

24.8 segunda 20H30

JEAN-EFFLAM BAVOUZET PIANO

Sonata nº 5 em Dó Menor, Op. 10 nº 1

Sonata nº 22 em Fá Maior, Op. 54

Sonata nº 6 em Fá Maior, Op. 10 nº 2

Sonata nº 21 em Dó Maior, Op. 53 – Waldstein

4.9 sexta 19H30

ALEYSON SCOPEL PIANO

Sonata nº 12 em Lá Bemol Maior,
Op. 26 – Marcha Fúnebre

Sonata nº 25 em Sol Maior, Op. 79 - O Cuco

Sonata nº 15 em Ré Maior, Op. 28 – Pastoral

PABLO ROSSI PIANO

Sonata nº 9 em Mi Maior, Op. 14 nº 1

Sonata nº 10 em Sol Maior, Op. 14 nº 2

5.9 sábado 16H30

RONALDO ROLIM PIANO

Sonata nº 1 em Fá Menor, Op. 2 nº 1

Sonata nº 2 em Lá Maior, Op. 2 nº 2

SONIA RUBINSKY PIANO

Sonata nº 4 em Mi Bemol Maior, Op. 7 – Grand Sonata

6.9 domingo 18H

OLGA KOPYLOVA PIANO

EMMANUELE BALDINI VIOLINO

Sonata nº 3 em Dó Maior, Op. 2 nº 3

Sonata nº 16 em Sol Maior, Op. 31 nº 1

Sonata nº 5 para Violino e Piano
em Fá Maior, Op. 24 – Primavera

11.10 domingo 18H

ANTONIO MENESES VIOLONCELO

RICARDO CASTRO PIANO

Sonata nº 2 para Violoncelo e Piano em Sol Menor, Op. 5 nº 2

Sonata nº 4 para Violoncelo e Piano em Dó Maior, Op. 102 nº 1

Sonata nº 3 para Violoncelo e Piano em Lá Maior, Op. 69

12.10 segunda 18H

ANTONIO MENESES VIOLONCELO

RICARDO CASTRO PIANO

Sonata nº 1 para Violoncelo e Piano em Fá Maior, Op. 5 nº 1

Sonata nº 5 para Violoncelo e Piano em Ré Maior,
Op. 102 nº 2

18.10 domingo 18H

FAZIL SAY PIANO

Sonata nº 17 em Ré Menor,
Op. 31 nº 2 – A Tempestade

26.11 quinta 19H30

EDUARDO MONTEIRO PIANO

LEONARDO HILSDORF PIANO

LUCAS THOMAZINHO PIANO

Sonata nº 7 em Ré Maior, Op. 10 nº 3

Sonata nº 11 em Si Bemol Maior, Op. 22

Sonata nº 8 em Dó Menor, Op. 13 – Patética

27.11 sexta 19H30

EDUARDO MONTEIRO PIANO

LEONARDO HILSDORF PIANO

LUCAS THOMAZINHO PIANO

Sonata nº 26 em Mi Bemol Maior,

Op. 81a – Les Adieux

Sonata nº 23 em Fá Menor,

Op. 57 – Appassionata

Sonata nº 24 em Fá Sustenido Maior,

Op. 78 – Pour Thérèse

Sonata nº 18 em Mi Bemol Maior,

Op. 31 nº 3 – A Caça

28.11 sábado 16H30

EDUARDO MONTEIRO PIANO

LEONARDO HILSDORF PIANO

LUCAS THOMAZINHO PIANO

Sonata nº 30 em Mi Maior, Op. 109

Sonata nº 31 em Lá Bemol Maior, Op. 110

Sonata nº 32 em Dó Menor, Op. 111



Josef Danhauser
Franz Liszt *Fantasiando ao Piano*, 1840

concertos de beethoven

Lorenzo Mammì

Beethoven se mudou de Bonn para Viena em 1792. Mozart morrerá há um ano, Haydn acabara de voltar de sua triunfal *tournée* londrina. Com ele, o jovem pianista teve algumas aulas — não muito satisfatórias, em sua opinião. No mais, no gênero concerto, e principalmente concerto para piano, não havia muito o que apreender com Haydn, que pouco o praticou. Mas os 27 concertos de Mozart eram uma herança incontornável.

Na época, o concerto para solista e orquestra era de longe a forma mais importante da música instrumental, muito mais que a sinfonia. Com Mozart, parecia ter alcançado uma plenitude dificilmente superável. Formalmente, baseava-se no contraste entre as tonalidades de tônica e de dominante: no primeiro movimento, a orquestra apresentava os temas na tonalidade principal, em seguida o solista os reelaborava distribuindo-os entre as duas tonalidades, a orquestra ia modulando junto com ele, em respostas mais ou menos breves. Finalmente, solista e orquestra convergiam na volta à tonalidade fundamental. O segundo movimento era de expansão lírica e estrutura mais simples. Amiúde, era o solista que apresentava os temas no início da seção, enquanto a orquestra se limitava a um papel de acompanhamento ou de repetição. Esse movimento costumava ser numa tonalidade ligeiramente afastada (de regra, a relativa menor ou a subdominante), indicando assim um momento de introversão intimista. Finalmente, no terceiro movimento, de ritmo mais dançante (geralmente um rondó), solista e orquestra reafirmavam a tonalidade principal da obra, alternando entre si frases regulares e estróficas.

Era um esquema simples, mas muito flexível e extremamente sólido. Beethoven nunca o contradisse em suas linhas gerais, mas o dobrou a projetos mais ambiciosos. Talvez tenha sido ele o primeiro compositor a conceber sua arte como uma experiência existencial, e não como atividade profissional. No entanto, sempre acreditou, mesmo em suas últimas experimentalíssimas composições, que as formas herdadas tivessem a capacidade de explicitar essa experiência. O aumento da complexidade nos detalhes nunca leva, em Beethoven, a um enfraquecimento da arquitetura do conjunto, como acontece nos românticos. Ao contrário, o controle da estrutura e do equilíbrio gerais se torna ainda mais obsessivo.

Donald Tovey observou certa vez que Beethoven teria deslocado as formas instrumentais clássicas da comédia de costumes (*high comedy*) para a tragédia. É verdade que a comédia de costumes já tinha se tornado algo muito sério em *As Bodas de Fígaro* e trágico no *Don Giovanni*. Afinal, era o mesmo indivíduo burguês, antigo protagonista das comédias, que agora enfrentava revoluções e guerras napoleônicas. Mas a observação de Tovey



Franz Hanfstaengl e Albert Gräfle
Os Amigos Íntimos de Beethoven

vale especialmente para a forma concerto, em que a oposição entre indivíduo e mundo é explícita; e não resta dúvida que Beethoven a tenha explorado num sentido trágico, especialmente nos últimos concertos.

Um dos obstáculos à ampliação da forma, especialmente no primeiro movimento, era que a apresentação inicial dos temas principais na tonalidade fundamental podia se tornar muito estática, se prolongada além de certo limite. Por outro lado, modular para a dominante já na introdução tiraria sentido à entrada do solista. Beethoven resolve o problema fazendo a orquestra modular já na introdução para uma espécie de dominante substituta, mais frouxa e indeterminada, geralmente uma terça abaixo ou acima da tônica, enquanto a transição para a verdadeira dominante é deixada para o solista. Para tanto, deve excogitar novas maneiras, sempre muito inventivas, para transitar rapidamente entre tonalidades distantes. Além disso, o aumento da complexidade harmônica tem consequências para o esquema geral: não é raro, nos concertos de Beethoven, que o movimento lento seja numa tonalidade relacionada à tonalidade secundária da introdução, e não ao tom principal da obra. As remissões entre movimentos indicam que Beethoven já pensava o conjunto como organismo unitário, e não como contraposição de seções estanques.

A harmonia mais complexa demandava figuras melódicas enxutas, que a tornassem facilmente reconhecível. Daí o caráter assertivo dos motivos “heroicos” beethovenianos. Por outro lado, motivos tão curtos exigiam uma elaboração diferente: fonte para variações infundáveis, abriam caminho para a assim chamada “saturação motivica” do estilo maduro de Beethoven, pela qual todo o material melódico da obra é extraído de uma sequência de poucas notas — como na *Quinta Sinfonia*.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



BEETHOVEN: PIANO CONCERTOS N^{OS} 1-5; TRIPLE CONCERTO

Maurizio Pollini, Berliner Philharmoniker
Claudio Abbado, REGENTE
Deutsche Grammophon, 2008



BEETHOVEN: THE PIANO CONCERTOS

Krystian Zimerman, Wiener Philharmoniker
Leonard Bernstein, REGENTE
Deutsche Grammophon, 1992



BEETHOVEN: THE COMPLETE PIANO SONATAS & CONCERTOS

Claudio Arrau, Concertgebouw
Bernard Haitink, REGENTE
Philips, 1998

A primeira vez que Beethoven executou um concerto de sua autoria para o público de Viena foi em 1795. Tratou-se provavelmente do *Concerto n.º 2 em Si Bemol Maior*, que foi composto antes, mas publicado depois do *Concerto n.º 1*. É ainda obra de um bom discípulo de Mozart. O *n.º 1 em Dó Maior*, escrito logo em seguida, também fundamentalmente mozartiano, já apresenta sinais de um estilo original no caráter do primeiro tema, centrado sem rodeios no acorde de tônica; na modulação imprevista para Mi Bemol do segundo tema, ainda na exposição orquestral; no movimento lento em Lá Bemol, distante da tonalidade principal, mas relacionado com o Mi Bemol da introdução.

Sem dúvida, porém, o concerto que inaugura um novo estilo é o terceiro, contemporâneo da *Sinfonia Eroica* (1803). É em Dó Menor, tonalidade geralmente associada a obras intensamente expressivas do compositor (*Sonata Patética*, *Quinta Sinfonia*). A orquestração é ampliada, com flautas dobradas, trompetes e tímpanos. O primeiro tema, construído sobre as notas do acorde principal, passa já na introdução por uma série incomum de modulações. Para contrabalançar a orquestra ampliada, a escrita do piano é mais virtuosística. A tonalidade do movimento lento, Mi Maior, muito distante da tonalidade principal, é instigante: desta vez, não há nada no primeiro ou no terceiro movimento que se relacione com ela. Uma estranheza tão radical tem o efeito de religar o terceiro movimento, de novo em Dó Menor, com o primeiro, passando por cima de uma espécie de zona de sombra, em vez de associar o terceiro movimento com o segundo, como é mais comum. Uma solução ousada que o compositor retomará, modificada, no *Concerto n.º 5*. Que os movimentos extremos, assertivos, sejam em tonalidade menor, e o movimento lento, melancólico, em maior, é mais uma confirmação da habilidade de Beethoven em manipular os valores expressivos do sistema tonal.

Apesar da importância do *Concerto em Dó Menor*, são provavelmente o quarto e o quinto, em Sol e em Mi Bemol, as obras-primas de Beethoven no gênero. O *n.º 4* foi escrito para a gigantesca apresentação de dezembro de 1808, em que o compositor executou também as *Sinfonias n.º 5 e n.º 6*, fragmentos da *Missa Solemnis*, a cena e ária *Ah, Perfido!* e a *Fantasia Coral* para piano, coro e orquestra — todas, salvo a ária, em primeira audição —, além de improvisar ao piano. A *Sinfonia Pastoral* abriu a noite e a *Fantasia Coral* (um hino ao poder civilizatório da música) a encerrou. Evidentemente, o concerto foi pensado como uma progressão, do estado de natureza ao desabrochar da civilização. O *Concerto n.º 4* e a *Quinta Sinfonia* ocuparam o centro, antes e depois do intervalo. Os esboços demonstram que foram pensados juntos: ambos se baseiam em um motivo de quatro notas, o famoso “tema do destino”, que serve de base a grande parte do material melódico. Graças a ele, o *Concerto n.º 4* se junta à sua gêmea *Quinta Sinfonia* como o exemplo por excelência da saturação motivica beethoveniana.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



BERG & BEETHOVEN: VIOLIN CONCERTOS

Isabelle Faust, Orchestra Mozart
Claudio Abbado, REGENTE
Harmonia Mundi, 2012



BEETHOVEN: TRIPLE CONCERTO; CHORAL FANTASIA

Beaux Arts Trio, Leipzig Gewandhaus
Kurt Masur, REGENTE
Decca, 2014



BEETHOVEN / BRAHMS: VIOLIN CONCERTOS

Ginette Neveu
SWR Sinfonie Orchestra Baden-
Baden und Freiburg,
Hans Rosbaud, REGENTE
Swr Music, 2016

A novidade mais evidente está logo no início: o piano apresenta o primeiro tema sozinho, ainda que por apenas cinco compassos. A orquestra o retoma imediatamente, mas em outra tonalidade (Si menor) e inicia uma série de modulações especialmente ousadas para o gênero. Que eu saiba, havia apenas um precedente para a entrada tão precoce do solista: o *Concerto Jeunehomme* (nº 9) de Mozart. Ali, o pianista responde brevemente às primeiras frases da orquestra, como numa saudação polida entre músicos. Aqui é diferente: ao tencionar harmonicamente o tema proposto pelo solista, a orquestra explicita uma inquietude apenas sugerida na primeira enunciação. De interlocutor exterior, a orquestra se torna voz amplificada da consciência.

Liszt comparou o segundo movimento, de apenas 72 compassos, a um diálogo entre Orfeu e as Fúrias. Referia-se à cena do *Orfeu* de Gluck, na qual o protagonista aplaca as Fúrias com seu canto. A analogia é adequada: a orquestra começa fortíssimo, em uníssono. O solista responde com uma breve e simples melodia coral, em pianíssimo. Aos poucos, as frases do piano se tornam mais extensas e as intervenções da orquestra, sempre em uníssono, recuam para o pianíssimo, até que uma cadência introduz sem interrupção um rondó triunfal em ritmo de marcha (2/4), baseado em outra variação rítmica do motivo principal.

Quantos, no público dessa famosa noite, terão reparado na semelhança entre o material melódico desse rondó e o do scherzo da *Quinta*? Poucos, provavelmente, porque a noite foi um redundante fracasso. Menos ainda devem ter lembrado dos cinco golpes enunciados pelos tímpanos e obsessivamente retomados por outros instrumentos da orquestra no primeiro movimento do *Concerto para Violino em Ré Maior*, estreado em 1806.

O *Concerto para Violino* não teve uma evolução análoga ao para piano. Até Beethoven, permanecera próximo ao estilo galante. Beethoven não tentou transferir para ele o caráter incisivo e a harmonia complexa dos concertos para piano. Ao contrário, baseou todos os movimentos em melodias amplas, cantáveis, sobre uma base harmônica relativamente simples. Apenas no final, após uma cadência aparentemente conclusiva, inseriu uma modulação inesperada, que obriga a uma longa coda para voltar à tônica.

Franz Clement, o violinista para qual a peça foi composta, era famoso pela afinação perfeita no registro agudo, que de fato Beethoven utiliza bastante. No mais, tratava-se de um recurso tradicional para diferenciar o solista dos violinos da orquestra, mas aqui ganha novo significado, pela oposição, no primeiro movimento, aos golpes surdos dos tímpanos e ao *pizzicato* das cordas graves; e, no segundo movimento, pela dilatação inaudita da melodia, até quase se esgarçar numa sonoridade incorpórea.

SUGESTÕES DE LEITURA

Joseph Kerman e Allan Tyson
BEETHOVEN
L&PM, 1989

Barry Cooper (org.)
BEETHOVEN, UM COMPÊNDIO
Jorge Zahar, 1996

Denis Arnold e Nigel Fortune (org.)
THE BEETHOVEN COMPANION
Faber & Faber, 1971

Pouco antes disso, entre 1803 e 1805, Beethoven compusera o *Concerto Tríplice*. A oposição entre a orquestra e um pequeno conjunto de solistas derivava do concerto grosso barroco, e sobrevivia, especialmente na França, na forma da sinfonia concertante. A formação proposta por Beethoven é bastante inusitada: possivelmente, deve-se a uma encomenda ou homenagem espontânea ao arquiduque Rodolfo, a quem a peça é dedicada e que, pianista amador, teria participado alguma vez de sua execução. As partes dos solistas são bastante desiguais: relativamente simples as do violino e do piano, muito difícil a do violoncelo. A peça utiliza vários recursos que Beethoven estava experimentando na época, como o movimento central numa tonalidade distante e a ligação direta entre movimento lento e rondó, mas é pouco desenvolvida nos movimentos extremos. Vale sobretudo pelo Largo central, de bela expressão elegíaca.

Finalmente, o *Concerto nº 5 em Mi Bemol*, composto em 1809, tem semelhanças marcantes com o nº 4. Aqui também o solista aparece desde o início: a orquestra se limita a poucos acordes, que o solista religa por cadências elaboradas — fórmula utilizada de costume no começo ou no meio de uma seção intermediária (como no *Concerto nº 4*, no qual inaugura a segunda entrada do solista), mas nunca em abertura da obra. Seu deslocamento é mais uma maneira de Beethoven apresentar de imediato uma situação conflitante. Outra semelhança está no movimento lento, aqui também bastante curto. Sua tonalidade (Si Maior) não tem relação com a principal, como no *Concerto nº 3*, mas aqui se articula com o rondó final por uma modulação engenhosa em volta de uma nota das trompas. Apesar das analogias, o *Concerto nº 5* é muito diferente do anterior em caráter. Tanto aquele era introvertido e atormentado quanto este é luminoso e expansivo. É também o concerto beethoveniano em que o virtuosismo da parte solista é levado mais longe. O apelido de *Imperador* lhe vem mais desse domínio grandioso dos meios do que de qualquer referência exterior.

Lorenzo Mammì é crítico de música e de arte, curador e professor de Filosofia na USP, onde lecionou História da Música durante mais de dez anos. Escreveu *A Fugitiva: Ensaio sobre Música* (2017) e *O Que Resta: Arte e Crítica de Arte* (2012), ambos publicados pela Companhia das Letras.

Apresentações dos Concertos de Beethoven

—
12.3 quinta 20H30
13.3 sexta 20H30
14.3 sábado 16H30
—

OSESP
STEFAN BLUNIER REGENTE
PAUL LEWIS PIANO

—
*Concerto nº 5 para Piano em Mi Bemol Maior,
Op. 73 – Imperador*

—
30.4 quinta 20H30
1.5 sexta 20H30
2.5 sábado 16H30
—

OSESP
VASSILY SINAIKY REGENTE
NING FENG VIOLINO

—
Concerto para Violino em Ré Maior, Op. 61

—
14.5 quinta 20H30
15.5 sexta 20H30
16.5 sábado 16H30
—

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
LOUIS LORTIE PIANO

—
*Concerto nº 2 para Piano em
Si Bemol Maior, Op. 19*

—
18.6 quinta 20H30
19.6 sexta 20H30
20.6 sábado 16H30
—

OSESP
ARVO VOLMER REGENTE
ALEXANDER MELNIKOV PIANO

—
Concerto nº 1 para Piano em Dó Maior, Op. 15

—
20.8 quinta 20H30
21.8 sexta 20H30
22.8 sábado 16H30
—

JEAN-EFFLAM BAVOUZET REGENTE E PIANO

—
*Concerto nº 3 para Piano em Dó Menor, Op. 37
Concerto nº 4 em Sol Maior, Op. 58*

—
8.10 quinta 20H30
9.10 sexta 20H30
10.10 sábado 16H30
—

OSESP
CLÁUDIO CRUZ REGENTE E VIOLINO
ANTONIO MENESES VIOLONCELO
RICARDO CASTRO PIANO

—
Concerto Tríplice em Dó Maior, Op. 56

CULTURA MATTOS FILHO FUTURA





Lorenz Siegel
Beethoven, 1887

beethoven e a qualidade da coragem

Daniel Barenboim

É sempre interessante — e às vezes até importante — ter conhecimento íntimo da vida de um compositor, mas não é essencial para entender suas obras. No caso de Beethoven, não devemos esquecer que em 1802, o ano em que contemplou a possibilidade do suicídio — como escreveu numa carta aos irmãos que acabou não enviando, e que veio a ser conhecida como o “Testamento de Heiligenstadt” [ver p. 16] —, ele também compôs a *Segunda Sinfonia*, uma de suas obras de espírito mais positivo, deixando então claro que é de vital importância separar sua música da biografia pessoal, não confundindo as duas coisas.

Assim, não vou propor aqui um estudo psicológico elaborado do homem Beethoven por meio da análise de suas obras, ou vice-versa. Na verdade, embora o foco deste ensaio de fato seja a música de Beethoven, devemos ter em mente que não é possível explicar por palavras a natureza da mensagem musical. A música significa coisas diferentes para pessoas diferentes e, às vezes, até coisas diferentes para a mesma pessoa em diferentes momentos da vida. Ela pode ser poética, filosófica, sensual ou matemática, mas em qualquer dos casos deve, do meu ponto de vista, ter algo a ver com a alma do ser humano. Ela é, portanto, metafísica; mas o meio de expressão é pura e exclusivamente físico: o som. Acredito que a força da música está precisamente nessa permanente coexistência da mensagem metafísica nos meios físicos. E é também o motivo pelo qual, quando tentamos descrever a música com palavras, conseguimos apenas articular nossas reações a ela, e não apreender a música propriamente.

A importância de Beethoven na música tem sido definida basicamente pela natureza revolucionária das suas composições. Ele libertou a música das convenções de harmonia e estrutura que prevaleciam então. Às vezes sinto em suas obras tardias uma vontade de romper com quaisquer indícios de continuidade. A música é imprevisível e aparentemente desconexa, como na última sonata para piano (Op. 111). Na expressão musical, ele não se sentia tolhido pelo peso das convenções. Segundo consta, era alguém de ideias livres e de coragem, e eu considero a coragem uma qualidade essencial para a compreensão — quanto mais para a interpretação — de suas obras.

Essa atitude de coragem se torna na verdade um requisito para os intérpretes da música de Beethoven. Suas composições exigem que o músico evidencie coragem, por exemplo, no emprego das dinâmicas. Beethoven tinha o hábito de elevar o volume com um crescendo intenso e bruscamente segui-lo de uma súbita passagem suave (um *subito piano*), o que raramente era feito pelos compositores antes dele. Em outras palavras, Beethoven pede que o intérprete demonstre coragem, sem medo de chegar à beira do precipício, e assim o obriga a encontrar a “linha de maior resistência”, expressão cunhada pelo grande pianista Artur Schnabel.

Beethoven era um homem profundamente político, no sentido mais amplo da expressão. Não se interessava pelo dia a dia da política, mas se preocupava com questões de comportamento moral e sobre o certo e o errado no que tange a sociedade. Especialmente significativa era sua concepção de liberdade, que para ele estava ligada aos direitos e responsabilidades do indivíduo: ele era um defensor da liberdade de pensamento e de expressão.

—
...levar os benefícios da liberdade a todo o planeta. [...] Se eu sou capaz de produzir algo de valor para os outros, devo ter a possibilidade de vendê-lo. Se os outros produzem algo de valor para mim, devo ter a possibilidade de comprá-lo. Esta é a verdadeira liberdade, a liberdade de qualquer pessoa — ou nação — de ganhar a vida.

De uma maneira equivocada, a música de Beethoven muitas vezes é considerada exclusivamente dramática, expressando uma luta titânica. Neste sentido, a *Eroica* e a *Quinta Sinfonia* representam apenas um lado da sua obra; também devemos apreciar, por exemplo, a *Sinfonia Pastoral*. Sua música é ao mesmo tempo introvertida e extrovertida, a todo momento justapondo essas qualidades. A única característica humana que não está presente em sua música é a superficialidade. E ela tampouco pode ser caracterizada como tímida ou graciosa. Pelo contrário, mesmo quando assume um caráter íntimo, como no *Concerto para Piano nº 4* e na *Sinfonia Pastoral*, ela tem um elemento de grandeza. E quando é monumental, ainda se mantém intensamente pessoal, sendo o exemplo mais óbvio a *Nona Sinfonia*.

A meu ver, Beethoven alcançou em sua música um perfeito equilíbrio entre a pressão vertical — pressão do domínio da forma musical por parte do compositor — e a fluência horizontal: ele sempre associa fatores verticais como harmonia, altura, acentuação ou andamento, todos relacionados a um senso de rigor, com um grande senso de liberdade e fluidez. Acredito que essa questão dos extremos e do equilíbrio deva ter sido uma preocupação consciente para ele. Encontramos uma expressão disso em *Fidelio*, por exemplo: a composição evidencia um constante movimento entre

opostos polares — da luz à escuridão, do negativo ao positivo, entre acontecimentos ocorridos acima, na superfície, e os subterrâneos. Assim como não seria capaz de compor algo superficial, ou simplesmente bonito, ele também não era capaz ou não queria compor alguma coisa que retratasse algo fundamental e exclusivamente da esfera do mal. Mesmo um personagem como Pizarro, o diretor da prisão em Fidelio, pode ser visto como uma personificação da corrupção e da opressão, mas não do mal.

A música de Beethoven tende a evoluir do caos para a ordem (como na introdução da Quarta Sinfonia), como se a ordem fosse um imperativo da existência humana. Para ele, ordem não significa esquecer ou ignorar as desordens que afligem nossa vida; a ordem é um desdobramento necessário, um aprimoramento capaz de levar ao ideal grego da catarse. Não é por acaso que a "Marcha Fúnebre" não é o último movimento da Sinfonia Eroica, mas o segundo, pois assim o sofrimento não tem a última palavra. Poderíamos parafrasear boa parte da obra de Beethoven dizendo que o sofrimento é inevitável, mas a coragem de enfrentá-lo faz a vida valer a pena.

—

Daniel Barenboim é um dos mais eminentes maestros da atualidade. Como pianista, destacou-se por suas interpretações de Mozart e Beethoven. Nascido na Argentina, é cofundador da West-Eastern Divan Orchestra, que reúne jovens músicos árabes e judeus. Diretor Musical da Ópera de Berlim, em 2019 foi nomeado Regente Honorário da Filarmônica de Berlim.

—

Texto publicado originalmente no The New York Review of Books, Nova York, p. 30, 4 abr. 2013. Copyright © 2013 by Daniel Barenboim. A Revista Osesp agradece à revista e ao autor pela generosa permissão para reproduzir este ensaio.

—

Tradução de Clóvis Marques

Ministério da Cidadania, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e banco BV apresentam:

Se depender da gente, este ano vai ser um clássico.

Temos muito orgulho de apoiar a Temporada 2020 e a Academia de Música da Osesp, ajudando a desenvolver novos talentos que, através da música, trazem harmonia para nossas vidas e tornam nossos dias mais leves.



LEVE PARA SUA VIDA.

bancobv.com.br



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA





Detalhe de semáforo na
Bertha-von-Suttner-Platz, em Bonn.

os últimos quartetos de beethoven: limiar de um quarto período criativo?

William Kinderman

O direcionamento avançado e inovador, não obstante o valioso caráter histórico, dos últimos quartetos de cordas de Beethoven suscita desafios de interpretação ainda a serem solucionados. Parte deles pode ser captada na afirmação de Carl Dahlhaus de que, nessas obras, “a distinção entre passado, presente e futuro desaparece e perde importância”. [...]

A evolução da “terceira fase” ou estilo “tardio” de Beethoven, após 1812, foi um processo gradual sobre o qual ainda não há consenso crítico. [...] Vários autores, a começar por Paul Bekker, se referem [aos *Quartetos em Lá Menor*, Op. 132, em *Si Bemol Maior*, Op. 130 (na versão original), de 1825, e em *Dó Menor*, Op. 131, de 1826] como um tríptico, em vista de suas evidentes semelhanças temáticas. Esses três quartetos representam as mais ousadas experiências de Beethoven na concepção formal de uma composição, transcendendo o quadro convencional dos quatro movimentos. Sob vários aspectos, essas obras parecem abrir caminho para um novo limiar no desenvolvimento criativo de Beethoven. O *Quarteto em Si Bemol*, particularmente, é um divisor de águas, além de ser uma peça tão enigmática quanto polêmica. Joseph Kerman a considerava “a composição mais desconexa” de Beethoven e sua conclusão original, a “Grande Fuga”, como “sem dúvida, a obra mais vitalmente problemática de toda a literatura musical”.

A temporalidade é de uma magnitude notável nessas músicas, especialmente pela presença de uma sucessão temporal tanto linear quanto não linear. O aspecto linear ou determinista das obras de Beethoven é bem conhecido de seu estilo, mas os atributos não lineares merecem maior apreciação. Jonathan Kramer frisou as qualidades não lineares do primeiro movimento do último quarteto composto por Beethoven, o *Quarteto em Fá Maior*, Op. 135. Ele chama a atenção para a forte cadência tônica ouvida já no compasso 10 do “Alegretto” inicial, assim como para a desconexão desse gesto com o que se segue, detendo-se nas implicações paradoxais de uma “conclusão de fato” da peça em “tempo gestual” ouvida logo no início. Na verdade, o interesse de Beethoven por relações temporais não lineares — ou pelo que poderíamos chamar de “multiplicidade temporal” —, vem de longa data, mas sua experimentação nesse sentido atingiu um clímax na trilogia de quartetos aqui considerados [...].

O exame dos aspectos não lineares da sua música pode ajudar a equacionar o dilema de uma característica notória dos últimos quartetos, especialmente partes dos Opp. 132 e 130/133: uma superfície musical repleta de contrastes, bem como articulações às vezes instigantes e com aparentes descontinuidades. Ao estudar esse fenômeno, Theodor W. Adorno sustentava que, nos últimos anos, Beethoven passou a encarar o estilo clássico como classicismo, submetendo seus aspectos afirmativos ou festivos a uma crítica que põe em xeque a unidade entre subjetividade e objetividade de seu próprio estilo anterior. O problema deste ponto de vista de Adorno é que os “aspectos afirmativos ou festivos” não desaparecem de fato no estilo tardio de Beethoven, seja na *Missa Solemnis*, na *Nona Sinfonia* ou nas últimas sonatas e quartetos. Levá-lo ainda mais longe a postura de Adorno considerando os “quartetos como críticas”, como faz Daniel Chua, é ceder a uma visão unilateral, senão distorcida. [...] O uso do contraste no Beethoven tardio não é apenas disruptivo — muitas vezes se revela construtivo num outro nível, talvez mais elevado. O que importa aqui é a convivência na sua música do tempo não linear com o linear, correspondendo a conceitos filosóficos de ser e vir a ser. Em Beethoven, o tempo não linear pode se manifestar em conexões não adjacentes de vários tipos. [...]

A análise dos manuscritos de Beethoven contribuiu para a identificação de várias afinidades entre os [últimos] quartetos, ligadas especialmente à ampliação para além da estrutura clássica convencional em quatro movimentos. [...] Hoje sabemos, pelo exame de manuscritos autógrafos e cadernos de anotações, que essas peças foram originalmente concebidas em uma escala ainda mais ampla. De diferentes formas, Beethoven acabou por limitar o tamanho dessas obras descomuns, reordenando ou abreviando seu material.



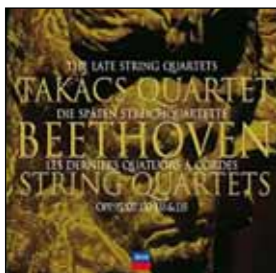
Bronze de Beethoven em Bonn, sua cidade natal. Franz Liszt (1886-1886) contribuiu, pessoal e financeiramente, na organização de concertos para levantar fundos para a realização da estátua, de autoria de Ernst Julius Hänel.

[...] Ao compor cada uma delas, Beethoven criou material que se espalhava além da composição que tinha em mente no momento. A fertilidade de sua invenção não se continha nos limites de uma única obra.

[...] No que diz respeito ao *Quarteto em Si Bemol Maior*, [...] temos bons motivos para tomar a versão original, com a “Grande Fuga”, como a que deveria ser considerada definitiva. E é essa configuração a que mais fortemente avança rumo a novas perspectivas estéticas. De todas as composições de Beethoven, o *Quarteto em Si Bemol* original é talvez o que maior peso confere à conclusão, com uma variada série de movimentos mais curtos e leves seguida por um colossal ensaio na forma da fuga. [...] Além disso, sem o restante do quarteto a “Grande Fuga” perde o pé, ficando sem sentido no início de sua elaborada *ouverture*. A “Grande Fuga” é um *finale* em busca da obra com a qual, nas execuções modernas, muitas vezes vem a ser reconciliada.

[...] De acordo com o estudo dos esboços efetuado por Barry Cooper, após o rascunho dos dois primeiros movimentos Beethoven ainda não estava certo dos seus planos para o quarteto, e o quarto e o quinto movimentos — “Alla Danza Tedesca” e “Cavatina” — só foram incluídos depois que a fuga começou a adquirir dimensões muito grandes. [...]

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Takács Quartet

Decca, 2005



BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Tokyo String Quartet



BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Busch Quartet

Warner Classics, 2008

Ao longo de 1826, último ano de plena atividade criadora de Beethoven, o *Quarteto em Si Bemol* foi discutido, ensaiado, executado e até impresso em sua versão original, tendo a “Grande Fuga” como *finale*. O primeiro ensaio ocorreu em 3 de janeiro de 1826, numa terça-feira, no apartamento de Beethoven, seguindo-se muitos outros antes da estreia, num concerto a 21 de março. Os cadernos de conversas usados nessa semana pelo compositor já surdo são incrivelmente informativos sobre o *Quarteto em Si Bemol*, especialmente sobre a “Grande Fuga”. Neles, o violinista Karl Holz diz ao compositor que “tudo será fácil, exceto a fuga”, e que este “último movimento precisa ser praticado em casa”, motivo pelo qual os músicos teriam de levar as partes. Várias anotações se referem à dificuldade da fuga, e em dado momento Schuppanzigh graceja que “Holz caiu no sono, pois o último movimento acabou com ele”. [...] Num caderno de conversas de mais de seis meses depois, em setembro de 1826, Holz diz a Beethoven: “Você poderia facilmente ter feito duas [obras] com o *Quarteto em Si Bemol*.” O comentário provavelmente se referia à decisão de Beethoven de compor um novo *finale*, conforme pedia o editor, com apoio de Holz — os primeiros esboços de Beethoven para o novo *finale* datam aproximadamente dessa época. De maneira genérica, claro, a observação de Holz remete a uma evidente característica não só do Op. 130 como dos três quartetos centrais da última fase. Essas peças expandem o ciclo de movimentos para além do quadro convencional que, com poucas exceções, servira perfeitamente a Beethoven ao longo de sua carreira. A expansão formal para além de quatro movimentos é uma característica notavelmente consistente desse grupo de obras.

[...]

Muitos estudiosos se detêm na célula intervalar de quatro notas, mencionada por Dahlhaus, contendo dois semitons separados por um intervalo maior, e que aparece no primeiro e no último movimento do *Quarteto em Lá Maior* e do *Quarteto em Dó Menor*, além do Op. 130 e da “Grande Fuga”.

Curiosamente, a perceptível afinidade motivica entre a “Cavatina” e o tema dessa fuga não é objeto de devida atenção. Segundo Holz, Beethoven teria dito que “a ‘Cavatina’ foi composta em meio às lágrimas do sofrimento, nenhuma outra peça o comovera tão profundamente, e o simples fato de revivê-la em seus sentimentos sempre lhe extraía uma lágrima”.

[...] O clímax melódico da pungente da “Cavatina”, com seu sentimento reflexivo e interiorizado, é transformado e suplantado no anúncio dramático e extrovertido do tema da fuga.



**BEETHOVEN: THE COMPLETE
STRING QUARTETS**

Belcea Quartet

Alpha, 2016



BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Alban Berg Quartett

Warner Classics/Parlophone, 2015



BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Quartetto Italiano

Philips, 2001

[...] Um estilo de escrita musical autorreflexivo, aliado a uma propensão para o espirituoso e o humorístico, já estava inconfundivelmente presente no primeiro Beethoven, mas esta dimensão da sua arte atingiu um clímax na fase pós-heróica, especialmente na década de 1820. Um grande monumento a essa tendência é sua mais longa obra para piano, as *Variações Diabelli*, concluída em 1823. A análise da “totalidade humorística” feita por Jean Paul em sua *Vorschule der Aesthetik*, de 1804, mais parece um programa das *Variações Diabelli*, na medida em que descreve a interação dialética entre o Grande e o Pequeno, cada um anulando o outro e sendo por ele anulado. No caso de Beethoven, o Pequeno — a valsa banal de um editor descrita por ele como um “remendo de sapateiro” — encontrou lugar ao lado do Grande — o ciclo de 33 transformações cuja execução dura quase uma hora, por meio de uma postura estética que não hesita em “inverter o sublime” — a própria definição do humor segundo Jean Paul. Ironicamente, Beethoven incorporou de forma plena a melodia de Diabelli, não só enobrecendo e transformando como exagerando seus defeitos e redundâncias e chegando à caricatura, para zombar do “remendo de sapateiro”. Paradoxalmente, contudo — e isto é o que interessa —, só dessa maneira Beethoven foi capaz de moldar a obra como um todo completo e simétrico. A tensão entre o Grande e o Pequeno é a principal ideia composicional.

[...]

Na verdade, há muito a fantasia representava para Beethoven um meio de imprimir coerência com base em ligações não adjacentes e um modelo mais avançado para peças com multimovimentos. Um dos modelos de composição do *Quarteto em Dó Menor* certamente foi sua própria *Sonata Quasi una Fantasia*, Op. 27 n.º 2, de 1801, a chamada *Sonata ao Luar*, sua única outra obra em forma-sonata nessa tonalidade. O que há de comum entre as duas peças é a ideia de não começar com um *allegro*, mas com um movimento lento, cujo material temático muito posteriormente vem a reencarnar no *finale* em forma-sonata plenamente desenvolvida, em andamento rápido. [...]

O Op. 27 faz parte, naturalmente, do conjunto de obras que assinala a mudança estilística de Beethoven após 1800. Uma abordagem evocativa de técnicas improvisatórias não rara, com começos fragmentários ou experimentais e material em andamentos contrastantes, também se manifesta em peças como o primeiro movimento da sonata *A Tempestade*, Op. 31 n.º 2. Mas se o gênero fantasia desempenhou papel importante na evolução do estilo da segunda fase de Beethoven, chamado de “heróico”, continuaria pelo menos igualmente importante nos anos posteriores. Nesse contexto, é relevante o estudo publicado por Paul Mies em 1970 sobre *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* (A Crise da Cadência de Concerto em Beethoven). Mies identifica uma primeira sinalização do

estilo posterior de Beethoven já em 1809, no momento em que teve de renunciar às apresentações como solista. Visto que Beethoven não podia mais tocar ele próprio os concertos, assumiu como compositor o controle das cadências, que no *Concerto nº 5* são anotadas diretamente na partitura. Nesse processo, as cadências não perderam importância, pelo contrário, ganharam maior valor. Assim é que o *Concerto nº 5* começa com uma cadência, o que Beethoven também pretendia fazer em 1815 no *Concerto nº 6*, inacabado.

O casamento desses elementos improvisatórios ou sem forma estruturada, à *la fantasia*, com o controle estrutural talvez seja demonstrado mais ricamente no *Quarteto em Dó Menor*, Op. 131, que vai muito além do modelo da *Sonata em Dó Menor* de 25 anos antes. Já para Gustav Nottebohm [um dos primeiros estudiosos de referência da obra de Beethoven], nenhum outro quarteto dava tão forte impressão de improvisação espontânea; para Kerman e outros, é a magnífica integração da obra que chama a atenção. O Op. 131 não inova apenas na sequência narrativa expandida de sete movimentos interligados, mas também na linguagem tonal da fuga de abertura, cuja tensão harmônica desestabiliza a tônica ao mesmo tempo em que prepara o que está por vir. É certamente uma das peças que Felix Draeseke devia ter em mente ao escrever em 1861: “A terceira fase de Beethoven parecia destinada a sacudir pela primeira vez o regime absolutista da tonalidade principal”.

A tendência a apontar para a frente, prenunciar num movimento o que vem no seguinte, é característica de Beethoven, mas talvez nenhuma outra obra leve o princípio tão longe quanto o *Quarteto em Dó Menor*. Cada um dos movimentos abre mão da própria autonomia a bem da obra como um todo. Mas esse processo vai além das transições entre movimentos e da evidente alusão temática à fuga inicial num dos temas do *finale*. Fascinante sobretudo é a maneira como o apontar para a frente — como uma presença temporal ampliada — se manifesta na coda do último movimento.

De que maneira um último movimento pode antecipar o que está por vir? A estratégia de Beethoven consistia em executar sequências coexistentes, mas incompatíveis, para encerramento ou continuação. A primeira etapa configura uma conclusão abortada precisamente no caráter básico do movimento — o tempestuoso e agitado *allegro*, com seus ritmos propulsivos e sua retórica extrovertida. [...]

SUGESTÕES DE LEITURA

Maynard Solomon
LATE BEETHOVEN: MUSIC, THOUGHT, IMAGINATION
California University Press, 2003

Edward Dusinger
BEETHOVEN FOR A LATER AGE: LIVING WITH THE STRING QUARTETS
University of Chicago Press, 2017

Lewis Lockwood and The Juilliard String Quartet
INSIDE BEETHOVEN'S QUARTETS: HISTORY, PERFORMANCE, INTERPRETATION
Harvard University Press, 2008

Num sentido fundamental, a coda desse movimento busca a circularidade, evocando com tanta força a presença da fuga que a experiência e o processo da memória vêm a ser reencenados. A negação e debilitação da conclusão abrem campo para uma paradoxal continuidade, uma espécie de continuação da vida na imaginação da obra como um todo. O quarteto quer ser tocado de novo no ouvido da mente, como uma experiência que transcende conceitos meramente lineares de tempo e desfecho.

[...]
Em que se transformara o exercício artístico nos últimos anos produtivos de Beethoven? Mais que nunca, ele servia como receptáculo tensional de uma “unidade por trás da diversidade dos fenômenos da existência humana”, implicando a busca de “novos caminhos” e novos limites. Os curiosos *intermezzi* ao longo do percurso do *Quarteto em Lá Menor*; os enigmáticos contrastes do *Quarteto em Si Bemol Maior*; as inovações sem precedentes dos movimentos internos do *Quarteto em Dó Menor*: todos atestam a abrangência dessa visão. Apesar de toda sua inquietação, essa música não provém de um espírito de negação e crítica. Em última análise, terá sido talvez a incessante busca de uma perspectiva artística mais elevada que permitiu a Beethoven entregar-se tão livre e mesmo temerariamente à combinação de contraste e diversidade, ironia e graça. Nenhuma das etapas do processo artístico era exatamente definitiva, e princípios de unificação gradualmente iam se revelando de novo no empenho e na perseverança do criador. [...]

William Kinderman é musicólogo e pianista, professor na Universidade de Illinois (Urbana-Champaign). Em 2010 recebeu o Prêmio Humboldt, concedido a pesquisadores de destaque internacional. Foi cocurador do primeiro Beethoven Museum de Viena e escreveu vários livros, sendo o mais recente *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times* (2020).

Trecho extraído do livro *The String Quartets of Beethoven*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2006. cap. 11. ePub. A *Revista Osesp* agradece à editora pela permissão para reproduzir este ensaio.

Tradução de Clóvis Marques

Apresentações dos Seis Últimos Quartetos de Beethoven

—
15.3 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
Quarteto nº 12 em Mi Bemol Maior, Op. 127

3.5 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
Quarteto nº 13 em Si Bemol Maior, Op. 130
Grande Fuga em Si Bemol Maior, Op. 133

14.6 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
Quarteto nº 15 em Lá Menor, Op. 132

13.9 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
ANTOINE TAMESTIT VIOLA

—
Quarteto nº 16 em Fá Maior, Op. 135

4.10 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
Quarteto nº 14 em Dó Sustenido Menor, Op. 131

MINISTÉRIO DA CIDADANIA, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA E FUNDAÇÃO OSESP APRESENTAM

ACADEMIA DE MÚSICA DA OSESP

Cursos de especialização
prática, formação teórica e
vivência no cotidiano da
Orquestra e do Coro para
jovens instrumentistas,
cantores e regentes.

osesp.art.br



PATROCÍNIO MASTER

Deloitte.

PATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





a sorte de brett dean

Andrew Ford

Guerra e genocídio, o drama dos refugiados, a Aids, as mudanças climáticas, a poluição do planeta e a força destruidora dos incêndios florestais na Austrália: pode parecer uma edição particularmente dramática e pesada do jornal noturno na TV. Mas são apenas alguns dos pontos de partida da música de Brett Dean, um dos mais bem-sucedidos compositores deste início do século XXI.

Como ele se inspira com frequência em temas aos quais muitas pessoas instintivamente dão as costas, talvez pudéssemos esperar que a música de Dean fosse igualmente incômoda em suas representações sonoras da poluição ou do genocídio, dificilmente capazes de agradar ao público sabidamente conservador dos concertos clássicos. Mas não é o que ele busca. E acaso seria possível encontrar equivalências musicais exatas para esse tipo de coisa? Pelo contrário, o compositor reage à injustiça ou à violência com música ao mesmo tempo pessoal e — uma raridade nestes tempos pós-modernos — emocionalmente direta. O que talvez explique em parte o seu sucesso.

A música de Brett Dean é encomendada e tocada por muitos dos melhores solistas, orquestras e conjuntos do mundo atualmente, e suas peças são executadas regularmente ao redor do globo. Para se ter uma ideia, em 2005, em Londres, o compositor foi o solista na estreia do seu *Concerto para Viola*, com a Orquestra Sinfônica da BBC; desde então, a obra [que será tocada por Antoine Tamestit com a Osesp, este ano] já foi tocada cerca de 25 vezes em outros onze países, tendo o compositor como solista em todas as ocasiões exceto uma. O concerto para violino de Dean, *The Lost Art of Letter Writing* (A Arte Esquecida de Escrever Cartas), estreado em 2007 por Frank Peter Zimmermann, já está no repertório de seis outros violinistas. E em 2010 a produção de sua primeira ópera, *Bliss* (Felicidade), pela Opera Australia, cumpriu temporadas em Sydney e Melbourne, participando em seguida do Festival de Edimburgo. Dias depois dessa estreia europeia, outra produção de *Bliss* foi estreada na Ópera Estadual de Hamburgo. Paralelamente, já são mais de cem as performances de *Carlo*, a peça que realmente lançou a carreira internacional de Dean no fim da década de 1990. [...] O sucesso do compositor é notável inclusive pela rapidez.

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



TESTAMENT

Tasmanian Symphony Orchestra
Sebastian Lang-Lessing, REGENTE
ABC Classics, 2009



BLISS

Coleman-Wright, Quaipe et al.
Opera Australia
ABC Classics, 2015



VIOLA CONCERTO

Brett Dean
Simone Young, REGENTE
Sydney Symphony, 2008

Nascido em 1961 numa família musical de Brisbane, Dean era o segundo de três irmãos, todos exímios instrumentistas. O jovem Brett, que começou no violino e depois passou para a viola, seguiu o caminho habitualmente tomado por instrumentistas de talento, tocando em orquestras (as Orquestras Jovens de Queensland e da Austrália) e se matriculando no conservatório local. Até que, com vinte e poucos anos, seguiu o caminho também habitualmente tomado pelos instrumentistas australianos de talento: deixou o país. Dean foi para a Alemanha dar continuidade aos estudos e, em 1985, passou a integrar o naipe de violas da Filarmônica de Berlim, sob a direção de Herbert von Karajan. Era provavelmente a orquestra mais conhecida do mundo e certamente o regente mais famoso, e embora Karajan só permanecesse mais algumas poucas temporadas, Dean ficou durante quinze.

Foi nesse período com a Filarmônica que ele começou a compor seriamente, conciliando a atividade com as exigências de um jovem pai de família e do trabalho diário. “À medida que a composição ocupava mais e mais o meu horizonte”, explica ele, “o tempo que eu passava na orquestra era como ir à escola. Em casa a gente até se referia à Filarmônica de Berlim como ‘a escola’, quando eu saía para o trabalho”.

“Ir para a escola” pode ser aborrecido para o estudante que preferiria fazer outra coisa, mas no caso de Dean representava uma formação que o prepararia para a carreira que tinha pela frente. E dificilmente pode haver melhor maneira de aprender sobre o funcionamento de uma orquestra do que tocar, entra mês, sai mês, na Filarmônica de Berlim. Mesmo após a partida de Karajan, a orquestra era uma instituição conservadora, com gostos musicais tradicionais, mas nunca falta o que aprender com Beethoven, Brahms e Bruckner. E se as obras de Dean em certa medida se inspiram no noticiário australiano, a música em si está firmemente assentada numa tradição europeia que remonta à Segunda Escola de Viena e aos românticos alemães, aos grandes compositores clássicos do fim do século XVIII e do início do século XIX. Ele costuma dizer que “reverência o cânone”, e é possível identificar esse legado no cuidado com a “arquitetura” (expressão do próprio compositor) musical e especialmente na maneira como suas peças chegam ao clímax com extraordinário senso dramático. Todo bom compositor sente a própria música, mas no caso de um instrumentista-compositor a dimensão física do som é ainda mais visceral; e este aspecto da experiência de Dean se transmite de maneira muito clara ao ouvinte.

Em novembro de 2011, a Orquestra Filarmônica Real de Estocolmo estreou *Fire Music* (*Música de Fogo*) num festival de obras do compositor que durou uma semana inteira na capital sueca. Em *Fire Music*, Dean toma como referência os incêndios florestais que em fevereiro de 2009 mata-

ram 173 pessoas e deixaram tantas outras feridas no estado australiano de Victoria. A partitura apresenta um forte senso narrativo, mais acentuado talvez que em qualquer outra obra anterior, à parte *Bliss*. As composições de Dean, de fato, podem derivar de imagens ou emoções associadas a elementos não musicais, mas ao longo do processo de criação a música assume o comando. Se um quarteto de cordas tocasse *Eclipse* para um público “desinformado”, muito provavelmente os ouvintes não se dariam conta, apenas pela música, de que o compositor tomara como inspiração o incidente de Tampa.¹ A música não é capaz de tratar questões não musicais com tal precisão. Mas, no caso de *Fire Music*, Dean pesquisou o tema do mesmo modo que um Ian McEwan efetua suas pesquisas para um romance. Antes de dar asas à imaginação musical, ele quis conhecer os aspectos científicos de um incêndio, como explicou ao seu editor, David Allenby:

“Eu me correspondi com Dick Williams, cientista da CSIRO.² Do material [musical] decorrente dessa troca faziam parte até evocações musicais específicas desse incidente; por exemplo, o longo solo de guitarra elétrica por volta da metade da peça se desenvolvia como uma interpretação musical do enorme e agressivo calor com que os habitantes de Victoria se depararam na manhã de 7 de fevereiro de 2009”.

[...]

Dean disse a Allenby que durante a composição as imagens extramusicais se perderam de vista e a música passou a ditar seus próprios termos, deixando apenas “resíduos das ideias ‘programáticas’ iniciais” como “ponto de referência”. Em outras palavras, tudo seguiu conforme o planejado e a música, como sempre, tomou a frente. Apesar disso, somos tentados a concluir que o próprio processo de composição refletia o avanço de um incêndio: a música se acende e se propaga em alta velocidade, deixando em seu rastro meros “resíduos” do que lá se encontrava antes de Dean inflamar tudo.

¹ N. do T.: Incidente diplomático e humanitário causado em 2001 pela recusa do governo australiano de permitir a entrada em águas territoriais nacionais do cargueiro norueguês *Tampa*, que resgatara mais de 400 refugiados, em sua maioria afegãos, de um barco pesqueiro que corria risco; o governo australiano posteriormente permitiu a entrada em condições de estrita segurança também consideradas inadequadas pela Noruega.

² N. do T.: Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation (Organização de Pesquisa Científica e Industrial da Comunidade Britânica), organismo do governo federal australiano.

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



SHADOW MUSIC

Swedish Chamber Orchestra

Brett Dean, REGENTE

BIS, 2016



THE LOST ART OF LETTER WRITING

Frank Peter Zimmermann

Sydney Symphony

Jonathan Nott, REGENTE

BIS, 2016

No *test cricket*, jogo que é uma paixão de Brett Dean, sabemos que os times correm atrás da própria sorte para então capitalizar o que conseguiram. Quando um dos lados está batendo bem com o taco, seus arremessadores mandam bolas baixas e os batedores rebatem dentro da linha, e não fora dela. Mais adiante, no campo, a defesa vai agarrar bem, os arremessos vão sempre acertar em cheio, os batedores do adversário vão cometer erros crassos e as decisões do árbitro serão sempre favoráveis. É uma questão de confiança: jogar bem dá sorte.

Dean tem tido muita sorte na carreira, não propriamente infalível, mas no fim das contas a autoconfiança artística leva-o longe. Ao ser designada diretora musical da Opera Australia, Simone Young encomendou-lhe *Bliss*, mas o fato de ela ter deixado a função prematuramente em 2003 poderia ter comprometido o projeto. Felizmente, seu sucessor, Richard Hickox, o levou adiante — só que morreu de um ataque do coração dias depois do primeiro *workshop* sobre a peça. Isto ocorreu no fim de 2008, quando Dean, então diretor artístico da Academia Nacional de Música da Austrália, estava em plena luta pela preservação da instituição, depois da decisão aparentemente sem pé nem cabeça de fechá-la por parte do governo federal. Dean já sabia, mas por enquanto não podia revelar, que *The Lost Art of Letter Writing* fora contemplado com o Grawemeyer Award, um dos mais generosos prêmios de composição do mundo. O anúncio da premiação foi feito dias antes de o governo mudar de ideia. Mais adiante, em 2009, a Opera Australia escolheu Lyndon Terracini como novo diretor artístico. E a primeira temporada de Terracini teve *Bliss* como obra de destaque. O que prova que tudo está bem quando acaba bem.

Ao que parece, o momento de maior sorte na carreira de Dean dependeu inteiramente dele mesmo, mas não deixou de ser uma sorte, pois quando entrou para a Filarmônica de Berlim, dificilmente poderia imaginar as eventuais ramificações em sua posterior carreira de compositor. Em 1999, Dean deixou a Filarmônica e no ano seguinte se mudou de Berlim, voltando a viver na Austrália. Em parte isto se deu por motivos de família, mas também resultou da decisão de ir fundo na composição. Ele já colhe alguns primeiros sucessos, tanto na Europa como na Austrália, mas ainda havia certo grau de risco, no mínimo porque no início do século XXI a cultura musical australiana estava no seu ponto mais baixo. Em termos claros, as orquestras do país não se interessavam em programar músicas novas e desafiadoras. Em geral as peças eventualmente encomendadas duravam em torno de cinco minutos e não tinham grande expressão. O horizonte artístico das orquestras era traçado nos departamentos de marketing.

Foi aí que se manifestou mais uma vez a sorte de Dean, pois nenhum relações públicas das orquestras australianas perderia a oportunidade de mencionar a Filarmônica de Berlim. As composições de Dean começaram a ser executadas e, na paisagem relativamente árida da música australiana, sua obra floresceu. Embora inicialmente o interesse pudesse ser provocado pela ligação com Berlim, a qualidade da música se encarregou do restante. Além disso, era uma música quase sempre desafiadora e quase nunca passava de cinco minutos. A gestão das orquestras australianas continuava sendo conservadora, mas a maré tinha começado a mudar. Dean também contribuiu para a vida profissional de outros músicos, trabalhando com festivais e programas nacionais de música, além de revigorar, no início, e afinal literalmente salvar a Academia Nacional de Música. Como solista de viola e músico de câmara ele estava mais ocupado que nunca, e agora seguia simultaneamente uma terceira carreira como regente. Em todas essas frentes, mostrava-se generoso na execução da música de outros compositores. E assim a sorte de Dean foi uma sorte para todo mundo. Sua presença tornou menos árida a vida musical australiana.

Hoje em dia, em meio a performances ocorrendo com regularidade em todo o mundo, especialmente na Europa, Dean e sua mulher, a pintora Heather Betts, dividem seu tempo entre Melbourne e Berlim. No dizer dele, os dois lugares têm suas vantagens.

“A Austrália é um bom lugar para compor por causa da liberdade estética e da ausência de dogmas no terreno da composição musical”, diz ele, “especialmente em comparação com os parâmetros e expectativas do mundo musical alemão, por exemplo. Mas para mim a Europa continua sendo atraente para trabalhar por causa da incrível riqueza da atividade artística e do ambiente fértil gerado pela massa crítica. E é claro que com todo esse dogma vem também certo rigor que contribui para um clima de vivacidade nas propostas e debates, que às vezes falta no cenário artístico australiano”.

Se um dia Dean se estabelecer num só lugar, será interessante ver o efeito em sua música. De certa forma, ele está vivendo a vida de trás para a frente. Não devemos esquecer que, como começou a escrever música tardiamente, tudo que fez até agora é obra de um “jovem compositor”. E a maioria dos jovens compositores é movida a energia nervosa e vai forjando a técnica passo a passo. Até que, no meio da vida, descobrem sua verdadeira voz — encontram um parceiro, formam uma família — e sua música evolui para um campo de maior solidez. Mas neste momento em que Dean começa a sair da fase “jovem compositor”, seus filhos já cresceram e saíram de casa. A pergunta então é: se até agora ouvimos apenas exteriorizações brilhantes e frutos da exuberância juvenil, o que nos trará a maturidade de Dean?

Australian Financial Review, 2012

Andrew Ford é autor de dezenas de ensaios e nove livros sobre música, entre eles *The Sound of Pictures* (2010) e *The Memory of Music* (2017). Desde 1995 apresenta o programa semanal *The Music Show* na Radio National (Austrália). Foi Compositor Residente na Australian Chamber Orchestra.

Texto reproduzido do livro *Try Whistling This: Writings on Music*. “The Luck of Brett Dean”. Collingwood (Austrália): Black Inc., 2012. ePub. A *Revista Osesp* agradece à editora pela permissão para reproduzir este ensaio.

Tradução de Clóvis Marques

de violista na filarmônica de berlim a compositor independente

O violista e compositor australiano fala dos riscos de uma carreira e do mundo de percepções que descortinou como violista numa das melhores orquestras do mundo.

Meu primeiro instrumento foi o violino, mas minha professora era uma violista de Brisbane chamada Elizabeth Morgan. Estudei com ela por quase dez anos e, a certa altura, ela percebeu que meu temperamento podia ser adequado à viola. E acertou na mosca.

Eu me sentia mais à vontade na tessitura mediana que na aguda. Mais tarde, tocando na Filarmônica de Berlim, tinha a sensação de estar “na casa de máquinas”, observando o que acontecia ao meu redor. Embora tivesse gostado de estudar a viola de uma perspectiva de solista, me sentia mais completo tocando música de câmara e depois na orquestra em Berlim — um tipo de experiência a que os alemães costumam se referir como “aprender fazendo”, e era exatamente o que acontecia; eu nunca estudei composição, mas no meio da orquestra podia ouvir o que funcionava, e por quê. Talvez o fato de tocar viola dê a oportunidade de alcançar essa percepção de um jeito que não é possível para um violinista; estando menos “ocupado”, com menos notas para tocar, a gente tem mais tempo para observar e ouvir!

Muitos compositores procuram não ouvir muita música quando se dedicam a um projeto, mas comigo não é assim. Eu moldo meus hábitos de escuta àquilo em que estiver trabalhando no momento e me

valho do que ouço, como um pássaro australiano juntando seu ninho colorido para atrair uma parceira. Recentemente foi o caso, quando busquei conhecer muitos e variados concertos para violoncelo. Foi fascinante ouvir não só a acústica das gravações — com o violoncelo bem próximo do microfone — como performances ao vivo, nas quais o som se comporta de maneira muito diferente. É algo que eu aprendi tocando peças como o Concerto para Viola de Walton e refinando a orquestração do meu Concerto para Viola.

Partir do princípio de que o público não vai gostar de uma composição nova é um problema sério. E o digo como instrumentista e também compositor. A influência dos departamentos de marketing das grandes orquestras e outras instituições é excessiva e, consequentemente, os padrões acabam sendo muito baixos. Outras formas artísticas, como a dança, o teatro e as artes visuais são muito mais abertas à possibilidade de provocar e desafiar o público.

Acredito que as pessoas realmente querem sentir de que maneira o repertório habitual que já conhecem tão bem pode dialogar com novas obras. Se não esperarmos certa curiosidade do público e não a estimularmos, correremos o risco de nos confinar num nicho e relegar a música clássica aos museus.

Deixei a Filarmônica de Berlim para me concentrar na composição quando me aproximava dos quarenta anos. Estive quase quinze anos na orquestra e pude ver perfeitamente o que faria nos próximos trinta. No fundo, foi a curiosidade que me moveu. Aquela sensação meio opressiva de segurança e certeza me dava calafrios; eu precisava descobrir o que aconteceria se tomasse outro rumo.

De uma hora para a outra, decidi largar uma posição bem remunerada e segura e me tornar completamente independente. Foi meio assustador — eu não sabia se o telefone ia tocar. Anos antes, contudo, recebera conselhos preciosos do primeiro violista da orquestra e meu professor em Berlim, Wolfram Christ: me valer do tempo que passava na orquestra para continuar me desenvolvendo como artista, em vez de me limitar a tocar num dos naipes, meramente fazendo número. Então decidi descobrir de que outra maneira as coisas poderiam evoluir.

Depoimento de Brett Dean a Tom Stewart

Texto publicado na edição de agosto de 2018 da revista The Strad — www.thestrاد.com
A Revista Osesp agradece à editora pela permissão para esta reprodução.

Tradução de Clóvis Marques

Ministério da Cidadania, Governo do Estado de São Paulo
por meio da Secretaria da Cultura e Economia Criativa e
BB Seguros apresentam:

**Promover a cultura
brasileira é motivo de
orgulho.**

**E isso a gente fala em
alto, bom, harmônico
e afinado som.**

Uma parceria como essa significa mais do que promover a cultura. É levar inspiração para a vida das pessoas. É preservar um legado que pertence a todos. É cuidar e transformar vidas.

BB Seguros.
Patrocinadora oficial da Osesp

cronologia

_____ Nascimento em Brisbane, Austrália. Aos oito anos, começa a estudar violino.

1961

_____ Forma-se no Conservatório de Queensland, onde estuda

1982 viola com Elizabeth Morgan e John Curro.

_____ Vai à Alemanha para continuar os estudos e torna-se

1985 violista da Orquestra Filarmônica de Berlim.

_____ Começa a compor música de câmara e orquestral, bem como concertos

1988 para instrumentos solo. Seu trabalho mais conhecido é *Carlo*, inspirado nas composições do italiano Carlo Gesualdo (1566-1613).

_____ O concerto para clarinete *Ariel's Music* é laureado na Tribuna

1995 Internacional de Compositores (UNESCO).

_____ O quinteto para piano *Voices of Angels* e *Twelve Angry Men*,

1996 para 12 violoncelos, firmam seu reconhecimento.

_____ Deixa a Orquestra Filarmônica de Berlim. Compõe *Beggars and*

1999 *Angels* por encomenda da Orquestra Sinfônica de Melbourne.

_____ Retorna ao país de origem para dedicar-se à crescente atividade como compositor.

2000

_____ *Winter Songs*, para tenor e quinteto de sopros, ganha o prêmio Paul

2001 Lowin (Austrália) na categoria "Song Cycle". Neste mesmo ano, escreve sua *Pastoral Symphony* para o Ensemble Modern (Frankfurt).

_____ Artista em residência na Orquestra Sinfônica de Melbourne e

2002-3 compositor visitante no Cheltenham Music Festival (Reino Unido).

_____ Por encomenda da Kölner Philharmonie (Colônia),

compõe *Eclipse* para o Auryn String Quartet.

_____ Estreia de *Testament*, para 12 violas, com a Filarmônica de Berlim.

_____ *Moments of Bliss* é considerada a melhor composição do

2005 ano pelo Australian Classical Music Awards.

_____ Estreia mundial, em Londres, de *Concerto para Viola*, com a Orquestra Sinfônica da BBC e Dean como solista. Seguem-se apresentações da obra em diversos países.

_____ É curador de música clássica no Festival de Sydney.

2006 *Vexations and Devotions*, para orquestra e coro (coencomenda do festival BBC Proms), estreia no Festival Internacional de Perth (Austrália).

Dean rege apresentação de estreia da encomenda *Recollections* no Spannungen Festival, evento de música de câmara em Kraftwerk Heimbach (Alemanha).

A Orquestra Filarmônica de Berlim estreia *Komarov's Fall*.

A Swedish Chamber Orchestra grava, pelo selo BIS, um álbum voltado inteiramente a obras de Brett Dean.

2007 Recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Griffith University, de Brisbane.

2007-8 Torna-se artista em residência na Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart.

2008 É o diretor artístico da Academia Nacional de Música da Austrália.

O concerto para violino *The Lost Art of Letter Writing* recebe o Grawemeyer Award for Music Composition.

Polysomnography, obra para quinteto de sopros e piano, estreia no Festival de Lucerna.

O maestro Simon Rattle rege a primeira apresentação do ciclo de música orquestral *Songs of Joy*, na Filadélfia.

2009 Dean atua como curador de música clássica no Festival de Melbourne.

2010 Estreia de sua primeira ópera, *Bliss*, inspirada no romance homônimo de Peter Carey. A montagem é conduzida pela Opera Australia.

2011 Compositor visitante no Trondheim Chamber Music Festival (Noruega). Estreia de *Fire Music*.

2013 Estreia do oratório *The Last Days of Socrates*, apresentado pela Filarmônica de Berlim. A peça para baixo-barítono, coral e orquestra é coencomenda da Rundfunkchor Berlin, da Orquestra Filarmônica de Los Angeles e da Orquestra Sinfônica de Melbourne.

2014 *Electric Prelude*, regida por Sakari Oramo, estreia nos BBC Proms.

O Australia Council for the Arts confere a Dean o Don Banks Music Award.

2016 Dean permanece por dois anos como artista em residência na Orquestra Sinfônica de Sydney.

2016-8 Compositor visitante da Filarmônica de Taiwan.

2016-7 Estreia, com grande sucesso, no Glyndebourne Festival Opera (Inglaterra), sua segunda ópera: *Hamlet*. Direção do australiano Neil Armfield, libreto do escritor canadense Matthew Jocelyn e regência de Vladimir Jurowski. *Hamlet* recebe dois prêmios importantes: o South Bank Sky Arts Awards e o International Opera Awards.

2017-8 “Diretor de criação” da temporada na renomada sala de concertos Tonhalle (Zurique).

Neste período faz três estreias mundiais – *Notturmo Inquieto*, *Approach (Prelude to a Canon)* e *The Scene of the Crime*.

2018 Dean participa da estreia inglesa de *Approach (Prelude to a Canon)* tocando no BBC Proms com a Swedish Chamber Orchestra. A estreia alemã ocorre no Rheingau Festival, no qual Dean é o artista em destaque naquele ano.

O violoncelista alemão Alban Gerhardt faz a estreia mundial do *Concerto para Violoncelo* com a Filarmônica de Sidney. A estreia europeia ocorre no mesmo ano, com a Filarmônica de Berlim.

2019 Estreia de *Concerto para Violoncelo* no Lincoln Center (Nova York) e Wigmore Hall (Londres).

2020 Compositor Visitante da Osesp.

Apresentações de obras de Brett Dean

[compositor visitante]

23.7 quinta 20H30
24.7 sexta 20H30
26.7 domingo 18H

—
OESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
Testament

17.9 quinta 20H30
18.9 sexta 20H30
19.9 sábado 16H30

—
OESP
DAVID ROBERTSON REGENTE
ISABELLE FAUST VIOLINO
ANTOINE TAMESTIT VIOLA

—
Obra para Violino, Viola e Orquestra

[ENCOMENDA OESP, ESTREIA MUNDIAL]

24.9 quinta 20H30
25.9 sexta 20H30
26.9 sábado 16H30

—
OESP
LUDOVIC MORLOT REGENTE
ANTOINE TAMESTIT VIOLA

—
Concerto para Viola

26.9 sábado 14H45

—
ANTOINE TAMESTIT VIOLA

—
Obra para Viola Solo

TUCA VIEIRA



MINUTO OESP

/A música clássica
perto de você

Uma breve narrativa sobre
aspectos conceituais das
obras que a Orquestra
interpreta ao longo da
Temporada, em canais de
fácil acesso.

Confira o acervo completo no app da Oesp

Transmissão de segunda a quinta
CBN 90,5FM · 780AM



PATROCÍNIO MASTER



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OESP



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





o feitiço do tempo

Artista em Residência nesta temporada da Osesp, o francês **Antoine Tamestit** vive uma verdadeira relação de amor com uma viola de quatrocentos anos, cobiçada e voluntariosa.

Em seu primeiro concerto como Artista em Residência da Osesp você irá tocar, com o Quarteto Osesp, o Quinteto para Cordas nº 2 em Sol Maior, peça com a qual Brahms pretendia encerrar sua carreira como compositor. Por que esta peça em especial?

Esta é simplesmente uma das mais belas peças de música de câmara jamais escritas. Cheia de romantismo, alegria, calor, beleza e sentimentos tocantes. E também é música de câmara em sua melhor forma, soando como uma orquestra completa.

Em setembro, você se juntará a Isabelle Faust e à Osesp, regidos pelo maestro David Robertson, para a estreia mundial de uma obra encomendada a Brett Dean pela Osesp. A apresentação é destaque na Temporada. Qual sua opinião geral sobre Brett Dean? O que você pode dizer sobre o seu Concerto para Viola? Você e Isabelle Faust [Artista Residente da Osesp em 2017] já tocaram juntos muitas vezes. Como é a sintonia entre vocês e quais são as suas expectativas para essa performance?

Brett Dean é um compositor fantástico e conhece muito bem o som de uma orquestra, em virtude de ter sido membro da Filarmônica de Berlim por muitos anos. Como é violista, escreveu o *Concerto de Viola* para si mesmo e para seu próprio instrumento, o que explica ser tão original e maravilhosamente elaborado. Eu sempre quis tocar essa peça por esse motivo; e estou animado por fazê-lo pela primeira vez em 2020.

Isabelle Faust e eu tocamos juntos há muitos anos, principalmente a *Sinfonia Concertante* de Mozart. Nos sentimos muito próximos nesta peça. Por isso, pedimos pessoalmente a Brett Dean que considerasse compor algo similar à obra-prima de Mozart. Acho que Brett é um dos poucos compositores que conhece todas as possibilidades dos instrumentos de cordas: técnicas, cores.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



J. S. BACH: SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA AND HARPSICHORD

Antoine Tamestit (VIOLA),
Masato Suzuki (CRAVO)

Harmonia Mundi, 2019



BEL CANTO: THE VOICE OF THE VIOLA

Antoine Tamestit (VIOLA),
Cedric Tiberghien (PIANO)

Harmonia Mundi, 2017



DEBUSSY: LES TROIS SONATES, THE LATE WORKS

Isabelle Faust (VIOLINO),
Alexander Melnikov (PIANO), et al

Harmonia Mundi, 2018

Tudo isso torna este concerto muito emocionante, sem falar na experiência de tocar numa estreia mundial e no fato de dispormos de uma nova peça para a bela combinação que é violino, viola e orquestra.

Em seu recital solo ouviremos obras de Telemann, Reger, Dean e J. S. Bach. Um repertório rico e variado, com peças novas e antigas, revelando sonoridades percorridas pela viola até ser assegurada como instrumento solo. O que você poderia nos dizer sobre a reputação da viola nos dias de hoje?

O prestígio da viola remonta ao período barroco. Era um dos instrumentos favoritos de Bach e Mozart, por exemplo, e também de Beethoven e Schubert. Todos eles sabiam tocá-la e, apesar de não a terem destacado como solista em suas composições, a viola ocupava um lugar muito especial em suas inspirações artísticas e em seus corações.

Depois de outro curto período de celebridade em meados do século XIX na França, no repertório do *bel canto*, a viola teve que esperar por Paul Hindemith, no século XX, para manifestar todas as suas possibilidades. No final do século XX, Schnittke, Berio e Ligeti criaram obras que abriram novamente o espectro de possibilidades e cores da viola. Por isso, se hoje ela ainda é pouco conhecida, é também descoberta de forma cada vez mais linda. Em 2015, quando estreei o *Concerto para Viola*, de Jörg Widmann, a plateia e os músicos ainda estavam extremamente surpresos com o mundo sonoro saído do instrumento. E tenho certeza que vem muito mais pela frente!

Quantas violas você já teve em sua carreira profissional? Você trará sua viola Stradivarius, feita em 1672, para as apresentações na Sala São Paulo? [Tamestit toca a primeiríssima das poucas violas feitas por Antonio Stradivari.] O que este instrumento em particular significa para você?

Em toda minha carreira toquei basicamente duas violas: nos primeiros dez anos, uma bela Étienne Vatelot, feita em 1998, e agora a Antonio Stradivari, que recebi em 2008 da Fundação Habisreutinger.

No começo, é claro que senti as possibilidades sonoras incrivelmente raras e únicas dessa viola, mas também tive muita dificuldade em me acostumar. Ela tem uma personalidade toda própria e precisava ser mais tocada. Levei três anos para entendê-la e realmente começar a descobrir todas as suas qualidades. Desde então, ela se abre mais e mais a cada ano, revelando um conjunto de cores cada vez mais ricas. Descobri um novo relacionamento no palco com essa viola, como se



BEETHOVEN: STRING TRIOS, OP. 9

Trio Zimmermann

BIS, 2011



J. S. BACH: GOLDBERG

VARIATIONS, BWV 988

Trio Zimmermann

BIS, 2019



JÖRG WIDMANN: VIOLA CONCERTO

Antoine Tamestit

Symphoniorchester des Bayerischen Rundfunks

Daniel Harding, REGENTE

Harmonia Mundi, 2018

fôssemos duas pessoas e tocássemos em duo o tempo todo. Quase como um casal. E, de uma maneira incrível, expressamos nossas personalidades e às vezes até nos surpreendemos um com o outro. Seu som é de uma coloração mel-dourada, e a voz contralto, rica, quente, com um registro amplo e sempre lírico. Na minha opinião, é uma das violas mais lindas disponíveis atualmente.

O que o convite para ser Artista em Residência na Osesp significa para você?

Já toquei duas vezes com a Osesp e desenvolvi um vínculo forte com os músicos, fiz amigos próximos com alguns deles. Tive inúmeras conversas maravilhosas e inspiradoras com o Diretor Artístico, Arthur Nestrovski. Com relação ao público, sempre senti uma escuta interessada, curiosa, nova e aberta. Também adoro a Sala São Paulo. Logo, não hesitei nem por um minuto ao ser convidado para a residência. É uma oportunidade de fazer música do mais alto nível, tocar como solista com a orquestra, com a proximidade de um grupo de música de câmara. É também uma oportunidade para o público entender e descobrir a viola em todas as suas formas, características e cores, e se apaixonar de verdade por esse instrumento.

Qual o conselho mais útil que você recebeu no início de sua carreira? E o que você poderia recomendar aos jovens artistas de hoje, que o veem com tanta admiração?

Acho que um dos primeiros conselhos que recebi há vinte anos ainda é muito válido hoje: quando terminei meus estudos em Paris, Pierre Boulez me disse para ir para o exterior (América, Alemanha etc.) e aprender música de pessoas, culturas e estilos diferentes. Ele afirmava que essa era a única maneira de nos tornarmos músicos mais completos — e eu ainda concordo muito com essa visão. Agora, para a nova geração, aconselho estudar bastante e manter-se sempre curioso.

Entrevista e tradução de Claudia Morales

nepomuceno em nova perspectiva

João Vicente Vidal

Revisitar Alberto Nepomuceno em seu centenário de morte é voltar o olhar não apenas para um compositor e sua época, mas também para um longo século de historiografia musical brasileira. Um fato por vezes esquecido é que o historiador não se embasa, na sua prática cotidiana, exclusivamente em fontes de época, manuscritos e afins, mas, em larga medida, no trabalho de historiadores que o precederam. Ao fazê-lo, engaja-se com uma tradição estabelecida, testando seus postulados, formulando novas hipóteses, contradizendo ou reafirmando o que disseram seus predecessores. A refutabilidade de uma teoria, nos ensina Karl Popper, é precisamente o que sublinha o seu caráter científico e o que possibilita o surgimento — na linguagem de um outro filósofo da ciência, Thomas Kuhn — de novos paradigmas de pesquisa.

Para a música brasileira do século XIX, a “revolução científica” chegou no momento em que o distanciamento histórico possibilitou uma leitura crítica da agenda cultural do movimento modernista brasileiro, cujo apogeu ocorreu na década de 1920. Um antigo problema, julgado esclarecido — a saber, o europeísmo geral da música e das artes do período —, passou a atrair a atenção de novas gerações de musicólogos, em especial a partir de 1980. O que se questionava, então, era a capacidade explicativa de uma visão que negava não apenas o valor intrínseco da produção musical do período, como também a própria existência de uma nacionalidade brasileira, à época (embora detectasse ali as raízes de um nacionalismo musical posterior).

Comentando o nosso século XIX, o Mário de Andrade do *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) diria que “um artista brasileiro escrevendo [...] música da tal chamada de *universal*” não poderia ser considerado “músico brasileiro”, acrescentando ainda que, “por mais sublime que seja [...], por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la”. Para Mário, mesmo a música popular brasileira estivera então “divorciada da nossa entidade racial”, uma vez que “os elementos que a vinham formando [...] eram portuque-



Firmino Monteiro
Bandeira do Divino, 1884

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



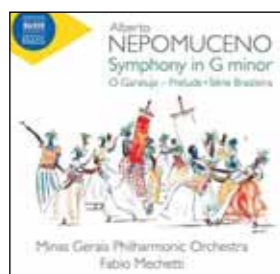
ALBERTO NEPOMUCENO E CAMARGO GUARNIERI

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais,
Fábio Mechetti e Cristina Ortiz
SESC, 2017



ALBERTO NEPOMUCENO

Quarteto Carlos Gomes
SESC, 2016



ALBERTO NEPOMUCENO: SYMPHONY IN G MINOR / O GARATUJA – PRELUDE / SÉRIE BRASILEIRA

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais
Fábio Mechetti, REGENTE
Naxos, 2019

ses e africanos, inda não eram brasileiros, não”. A amostra andradeana ilustra bem a condição problemática do paradigma geral que expressa.

Paradigma que se revelaria ainda mais problemático quando relacionado a Nepomuceno, que inegavelmente trazia em si (a insistir no aspecto racial) tanto o português quanto o africano. E, mais importante, o “tipo ideal” do artista brasileiro de uma época que se perdera de vista: o Brasil da etapa final do Império e da Primeira República, moldado pelo debate intelectual e pelo engajamento político aos quais se lançaram personalidades precisamente como ele. Uma significativa alteração da imagem fixada — Nepomuceno como “precursor” do nacionalismo musical brasileiro — tornava-se assim não apenas necessária, mas inevitável. O resultado foi a redescoberta de um rico legado musical, ainda hoje não totalmente investigado.

Nepomuceno nasceu em Fortaleza, Ceará, em 6 de julho de 1864. Segundo um breve esboço biográfico creditado ao próprio compositor, recebeu sua primeira educação musical do pai Victor Augusto Nepomuceno, violinista, regente e organista da Catedral de Fortaleza. Foi, porém, a transferência da família para Recife, em 1872, o evento verdadeiramente relevante para o fomento de sua personalidade artística. Na cidade, um dos mais importantes centros intelectuais da época e sede da célebre Faculdade de Direito, “iniciou e terminou seus estudos de humanidades”, como relata. Travou contato, assim, com o movimento germanista, que identificava na Alemanha uma influência capaz de “revigorar a nossa própria individualidade nacional”, como definiu Sílvio Romero, partidário de Tobias Barreto no entusiasmo pelas ideias alemãs.

Nessa primeira etapa de sua trajetória, e já na década de 1880, Nepomuceno compartilhou com os mais ilustres contemporâneos não apenas o esforço de renovação intelectual voltado à cultura germânica, mas também as preocupações sociais centradas nos temas do abolicionismo e do republicanismo. A posição que ocuparia no cenário musical brasileiro depois de 1895, quando retorna de sua longa viagem de estudos à Europa, não pode ser compreendida em desconexão com tais filiações ideológicas.

Contextualizações de um compositor e sua obra, porém, diferem de contextualizações de cunho mais amplamente sociológico, nas quais o elemento estético tende sempre à obliteração. O desafio, diz o musicólogo Carl Dahlhaus, seria “escrever uma *história* da arte que seja uma *história da arte*”. Na própria pesquisa da recepção há uma abordagem capaz de abranger os dois aspectos — realidade social e estrutura musical — de modo particularmente produtivo para período e compositor em questão.

SUGESTÕES DE LEITURA

Avelino Romero Pereira
*MÚSICA, SOCIEDADE E POLÍTICA:
ALBERTO NEPOMUCENO E
A REPÚBLICA MUSICAL*
Editora da UFRJ, 2007

Luiz Guilherme Goldberg
*UM GARATUJA ENTRE WOTAN
E O FAUNO: ALBERTO NEPOMUCENO
E O MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO*
Movimento, 2011

João Vicente Vidal
*FORMAÇÃO GERMÂNICA DE
ALBERTO NEPOMUCENO: ESTUDOS
SOBRE RECEPÇÃO E INTERTEXTUALIDADE*
Escola de Música, 2014

Refiro-me à absorção da cultura alemã por Nepomuceno que se desenvolve, mesmo antes de sua estada em Berlim entre 1890 e 1894, em lugares tão díspares quanto Recife, Rio de Janeiro e Roma, e que prossegue, ainda depois de seu período de estudos na Alemanha, em Paris e novamente no Rio de Janeiro. Uma recepção que, perpassando cenários tão diversos, assumiria formas também as mais variadas. Em todos os pontos, contudo, Nepomuceno exibe um espírito crítico que podemos relacionar à assim chamada “geração de 1870”, atitude que faria dele mais do que mero imitador ou divulgador da música europeia. Como os intelectuais da Escola do Recife, Nepomuceno afirma-se como um conciliador de sistemas, e é dessa forma que podemos melhor compreender o mecanismo por trás da “síntese de influências” ou “ecletismo”, tão frequentemente apontados em sua música.

Um exemplo do acima dito revelou-se com a descoberta, em um livro de atas da Akademie der Künste de Berlim salvo da destruição da Segunda Guerra Mundial, da informação de que Nepomuceno estudara ali não apenas com Heinrich von Herzogenberg, o célebre amigo de Brahms, mas também com Max Bruch, mestre dedicado e intransigente no combate a Wagner e seus seguidores. A pesquisa levou-me a outro achado (jamais mencionado por Nepomuceno): um deteriorado manuscrito, há muito depositado na biblioteca do antigo Instituto Nacional de Música, que pude reconhecer como uma versão primitiva do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 3 em Ré Menor*.

As datas do contato com Bruch e do manuscrito (ambas de 1891) levaram logo à hipótese de que as modificações observadas na versão final da obra teriam resultado exatamente da influência do professor: da versão inicial foram extirpadas passagens complexas, densas e cromáticas, e assim denunciadoras da simpatia de Nepomuceno por Wagner, sendo por outro lado introduzidas, no final do movimento, uma cadência para o primeiro violino muito ao estilo bruchiano de escrita instrumental e uma citação de Beethoven. (A música original foi finalmente ouvida no Festival Villa-Lobos de 2014, interpretada por um conjunto liderado pelo violinista Adonhiran Reis, com partitura editada e reconstituída em parte na minha pesquisa.)

Os esforços de Bruch em afastar o jovem brasileiro da “má influência” de Wagner foram, porém, inúteis e parecem ter levado na verdade ao distanciamento de ambos. A admiração de Nepomuceno por Wagner se revelaria em muitas outras ocasiões, por exemplo em *Einklang* (1894), breve canção escrita em Paris sobre poema de Nikolaus Lenau em que podemos encontrar uma citação completa do “acorde de Tristão”. Em contrapartida, e atestando seu interesse por tecer combinações deliberadas de sistemas diversos, Nepomuceno jamais deixou de experimentar, depois de sua vivência europeia com os mais variados processos musicais, do historicismo romântico da *Suíte Antiga* ao nacionalismo de “Alvorada na Serra” ou de *O Garatuja*.



Partitura original de *O Garatuja*.

Concebida a partir de um modelo de Grieg, a *Suíte Antiga* (1892-3) [que será regida por Thierry Fischer, nesta Temporada] ilustra o impacto da redescoberta de um vasto repertório de suítes barrocas na consciência musical do século XIX, que levou à popularização do gênero na forma romântica de “suíte à l’antique”. O que guia Nepomuceno aqui é a possibilidade de tomar emprestados elementos de diversas épocas da história da música, daí a mistura estilística que observamos na obra. Na versão pianística, um *Prelúdio* polifônico e bachiano (suprimido na versão para orquestra de cordas de 1908) vem seguido por um par de *Minuetos* em que a quase mozartiana inspiração clássica do primeiro é logo transfigurada na brahmsiana escrita plena do segundo. Na *Ária* que segue, uma de suas mais belas páginas, Nepomuceno retorna ao universo barroco, para concluir a suíte com um *Rigaudon* cujas duas seções principais invertem a relação maior-menor dos minuetos. Como a típica música historicista do século XIX, que toma convenções do

passado como base para obras em perfeito acordo com os pressupostos de seu próprio tempo, a *Suíte Antiga* é uma das composições que melhor revelam Nepomuceno como artista romântico.

“Alvorada na Serra”, a abertura da *Série Brasileira*, assim como o prelúdio d’*O Garatuja* [a serem regidos por Neil Thomson], comédia lírica baseada em José de Alencar, que Nepomuceno nunca chegou a concluir, revelam por sua vez a faceta nacionalista do compositor. Na primeira, vemos novamente reflexos de sua relação com o nacionalismo romântico nórdico, agora, porém, não no sentido histórico, mas *geográfico*, ou seja, na ambição de retratar paisagens poeticamente (o que Nepomuceno faz em “Alvorada na Serra” a partir da melodia folclórica *Sapo Jururu*). A data aceita para a composição é improvável (1891), já que corresponde a um período em que Nepomuceno trabalhava em obras bastante diversas, em estilo e forma (exceção feita ao terceiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 3*, que ampliado daria origem ao segundo movimento da *Série Brasileira*).

Quanto ao prelúdio d’*O Garatuja*, foi estreado em 1904 e novamente ouvido poucas semanas antes da morte de Nepomuceno em outubro de 1920, sob regência de Richard Strauss no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Para Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, pesquisador dedicado e neto do compositor, a ópera, se concluída, teria sido “a primeira [...] genuinamente brasileira pelo assunto, ambiente, texto em vernáculo e música”. Podemos compreender tal predição sem o risco de recair na ortodoxia modernista com base no pouco que nos chegou do projeto concebido por Nepomuceno, ou seja, na própria música, cujos ritmos e síncopes, como informava o *Jornal do Commercio* à época, teriam sua origem em “uma frase anônima, de canção popular, de lundu brasileiro, apanhado pelo lapidário compositor no cascalho das cantigas do sertão”.

—

Vislumbrar Nepomuceno em nova perspectiva, portanto, é acima de tudo compreender sua obra e contexto histórico muito além de fórmulas herdadas ou preconcebidas. A tensão nacional-cosmopolita reveste-se em Nepomuceno de uma grande complexidade, derivada tanto do germanismo, que direciona a maior parte de sua criação, quanto do simples fato de que o nacionalismo nas artes era ele mesmo, naquele momento, um fenômeno internacional. A música de Nepomuceno, portanto, não pode ser rotulada nem de uma forma nem de outra, mas antes deve ser apreciada em toda sua diversidade e a cada caso, na solidez e atualidade técnica do compositor em qualquer campo do *métier* que se queira observar: contraponto, harmonia, desenvolvimento temático-motívico e formas musicais. A imagem que emerge, então, é não apenas de uma mente criativa única, mas também de um profundo conhecedor de outros mestres, capaz de analisar e adaptar princípios de uma ampla gama de fontes, e, como já dito, conciliar sistemas mesmo os mais contraditórios em função de seus próprios ideais — incluindo aqueles, inegavelmente, ligados à formulação de uma música “brasileira”.

—

João Vicente Vidal é Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo, em associação com a Humboldt-Universität de Berlim, e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Apresentações de obras de Alberto Nepomuceno

15.3 domingo 18H

QUARTETO OSESP

Quarteto nº 3 em Ré Menor – Brasileiro

11.6 quinta 20H30

12.6 sexta 20H30

13.6 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Suíte Antiga, Op. 11

5.11 quinta 19H30

6.11 sexta 19H30

7.11 sábado 19H30

11.11 domingo 19H30

OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

Os programas, que ainda serão anunciados, terão como solistas os vencedores do concurso Jovens

Solistas da Osesp;

Incluirão

O Garatuja: Abertura

3.12 quinta 20H30

4.12 sexta 20H30

5.12 sábado 16H30

OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

Série Brasileira: Alvorada na Serra

O MINISTÉRIO DA CIDADANIA E
O GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA
E ECONOMIA CRIATIVA, E A CBMM
APRESENTAM:

CONCERTO
DIGITAL
OSESP
13 AGO 2020

POR MAIS UM ANO, A CBMM PATROCINA A ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SP, APOIANDO O **PROGRAMA EDUCACIONAL DESCUBRA A ORQUESTRA**. E, EM 13 DE AGOSTO DE 2020, TAMBÉM TRAZ UM **CONCERTO DIGITAL**, ESPECIALMENTE PARA VOCÊ. CBMM. COM VOCÊ NA ARTE, NA CULTURA E EM CADA DESCOBERTA.



CBMM

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

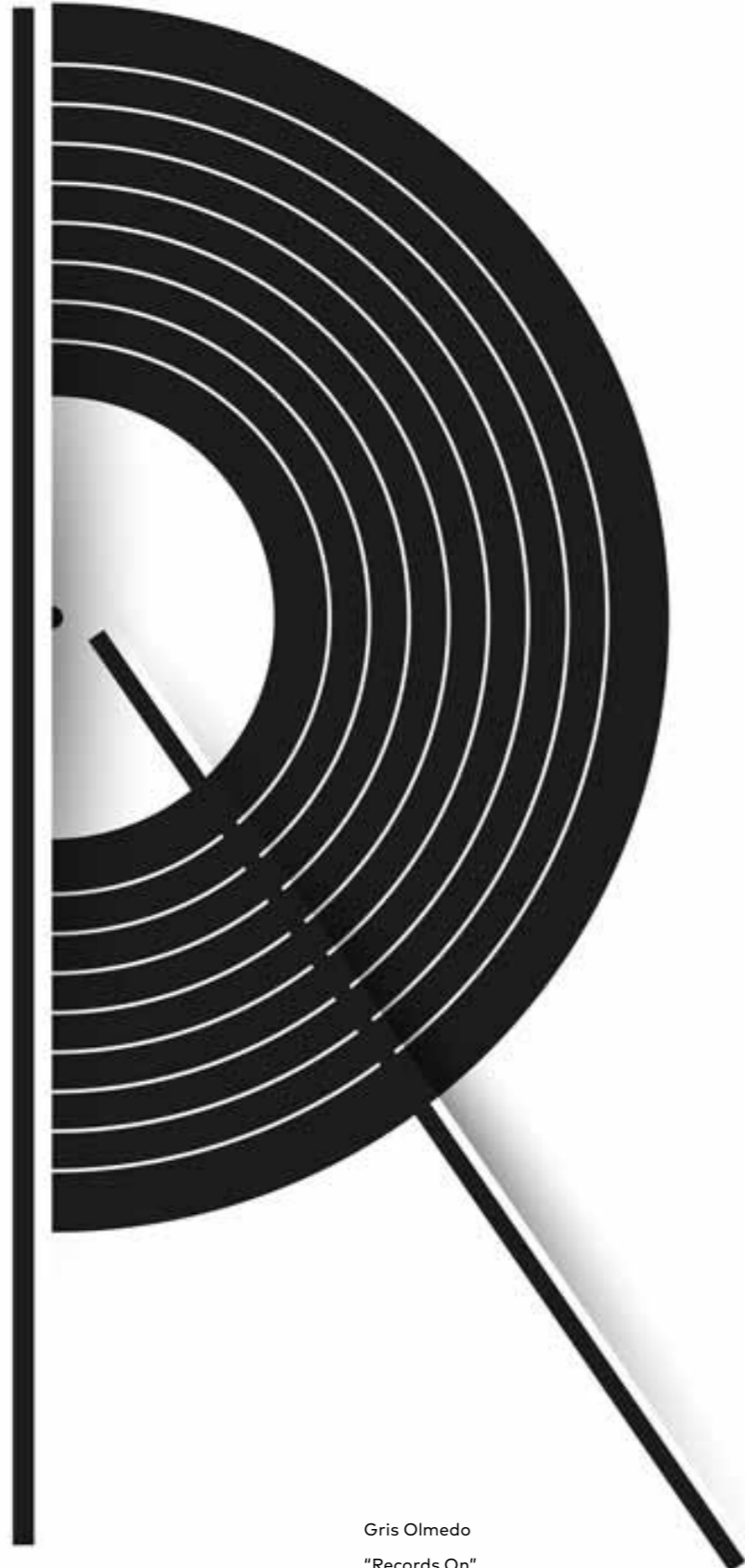
SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA

PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL



Acesse www.cbmm.com e saiba mais.



Gris Olmedo
"Records On"

beethoven

Carlos Drummond de Andrade (1973)

Meu caro Luís, que vens fazer nesta hora
de antimúsica pelo mundo afora?

Patética, heroica, pastoral ou trágica,
tua voz é sempre um grito modulado,
um caminho lunar conduzindo à alegria.
Ao não rumor tiraste a percepção mais íntima
Do coração da Terra, que era o teu.
Urso-maior uivando a solidão
aberta em cântico: entre mulheres
passando sem amor. Meu rude Luís,
tua imagem assusta na parede,
em medalhão soturno sobre o piano.
Que tempestade passou em ti e continua
a devastar-te no limite
em que a própria morte exausta se socorre
da vida, e reinstala
o homem na fatalidade de ser homem?
Nós, os surdos, não captamos
o amor doado em sinfonia, a paz
em *allegro energico* sobre o caos,
que nos ofertas do fundo
de teu mundo clausurado.
Nós, computadores, não programamos
a exaltação romântica filtrada
em sonatino adágio murmurante.

Nós, guerreiros nucleares, não isolamos
o núcleo de paixão de onde se espraia
pela praia infinita essa abstrata
superação do tempo e do destino
que é razão de viver, razão florente
e grave.

Tanto mais liberto quanto mais
em tua concha não acústica cerrado,
livre da corte, da contingência, do barroco,
erguendo o sentimento à culminância
da divina explosão, que purifica
o resíduo mortal, a angústia mísera,
que vens fazer, do longe de dois séculos,
escuro Luís, Luís luminoso,
em nosso tempo de compromisso e omissão?

Do fogo em que te queimaste,
uma fâsca resta para incendiar
corações maconhados, sonolentos,
servos da alienação e da aparência?
Quem comporá a Apassionata do nosso tempo,
Que removerá as cinzas, despertará a brasa,
Quem reinventará o amor, as penas de amor,
quem sacudirá os homens do seu torpor?

Boto no pickup o teu mar de música,
nele me afogo acima das estrelas.

In: As Impurezas do Branco [1973], de Carlos Drummond de Andrade.
São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond
www.carlosdrummond.com.br

Ministério da Cidadania, Governo
do Estado de São Paulo por meio
da Secretaria de Cultura e Economia
Criativa e Banco Daycoval apresentam

**Se um banco
emitisse sons,
provavelmente
soaria como
uma orquestra.**

Se o **Banco Daycoval**
fosse uma orquestra,
trabalharia para ser
como a **Osesp**.



Por isso patrocinamos essa que é a mais prestigiosa orquestra sinfônica do Brasil.



ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Desde seu primeiro concerto, em 1954, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — Osesp — construiu uma trajetória de grande sucesso. A Orquestra é hoje parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas. Nos primeiros anos, foi dirigida pelo maestro Souza Lima e pelo italiano Bruno Roccella, mais tarde sucedidos por Eleazar de Carvalho (1912-1996), que por 24 anos esteve à frente da Orquestra e desenvolveu intensa atividade. Eleazar deixou um projeto de reformulação da Osesp e, com o empenho do governador Mário Covas, foi realizada a escolha do maestro que conduziria essa nova

fase. Em 1997, o maestro John Neschling assumiu a Direção Artística da Osesp e, com o maestro Roberto Minczuk como Diretor Artístico Adjunto, redefiniu e ampliou as propostas deixadas por Eleazar. Em pouco tempo, a Osesp abriu concursos no Brasil e no exterior e melhorou as condições de trabalho de seus músicos. A Sala São Paulo foi inaugurada em 1999 e, nas duas décadas seguintes, viriam a ser os Coros Sinfônico, de Câmara, Juvenil e Infantil, o Centro de Documentação Musical, os Programas Educacionais, a Editora da Osesp e a Academia de Música, além do Selo Digital. A criação da Fundação Osesp, em 2005, representou um

marco na história da Orquestra. Com o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso à frente do Conselho de Administração, a Fundação colocou em prática novos padrões de gestão, que se tornaram referência no meio cultural brasileiro. Além das turnês pela América Latina (2000, 2005, 2007), Estados Unidos (2002, 2006, 2008), Europa (2003, 2007, 2010, 2012, 2013, 2016), Brasil (2004, 2008, 2011, 2014) e, recentemente, China e Hong Kong (2019), o grupo mantém desde 2008 o projeto Osesp Itinerante, pelo interior do Estado de São Paulo, realizando concertos, oficinas e cursos de apreciação musical para milhares de pessoas. A Osesp iniciou a temporada 2010 com a nomeação de Arthur Nestrovski como Diretor Artístico e do maestro francês Yan Pascal Tortelier como Regente Titular. Em 2012, a norte-americana Marin Alsop assumiu o posto de Regente Titular e, em 2013, de Diretora Musical da Orquestra, tendo Celso Antunes como Regente Associado de 2012 a 2016. Ainda em 2012, em sequência a concertos no festival BBC Proms, de Londres, e no Concertgebouw, de Amsterdã, a Osesp foi apontada pela crítica estrangeira (*The Guardian* e *BBC Radio 3*, entre outros) como uma das orquestras de ponta no circuito internacional. Lançou também seus primeiros discos pelo selo Naxos, com o projeto de gravação da integral das *Sinfonias* de Prokofiev, regidas por Marin Alsop, e da integral das *Sinfonias* de Villa-Lobos, regidas por Isaac Karabtchevsky – que recebeu, em 2018, o Grande Prêmio da *Revista Concerto*, após ser contemplado com o quarto Prêmio da Música Brasileira da Orquestra. Em 2013, a Osesp realizou nova turnê europeia, apresentando-se pela primeira vez na Salle Pleyel, em Paris, no Royal Festival Hall, em Londres, e na Philharmonie, em Berlim. Em 2014, celebrando os 60 anos de sua criação, a Osesp fez uma turnê por cinco capitais brasileiras. No ano seguinte, realizou uma série de apresentações regidas por Isaac Karabtchevsky de *Gurre-Lieder*, de Schoenberg, que conquistou os prêmios de melhor concerto do ano nos principais jornais e revistas, e iniciou o projeto *SP-LX – Nova Música Contemporânea de Brasil e Portugal*, em parceria com a Fundação Gulbenkian. Em 2016, com Marin Alsop, a Osesp realizou turnê pelos maiores festivais de verão da Europa e, em 2017, conquistou prêmios de Melhor Concerto Sinfônico e também de Câmara da *Revista Concerto* (com Isabelle Faust). Em 2018, iniciou a gravação de uma série de CDs dedicados a compositores brasileiros, como parte do projeto *Brasil em Concerto*, do Ministério das Relações Exteriores, em parceria com o selo Naxos e as Filarmônicas de Goiás e Minas Gerais – álbuns que se somarão aos mais de 80 títulos já lançados pela Orquestra. Em 2019, a Osesp esteve em turnê na China e em Hong Kong, sendo a primeira orquestra profissional latino-americana a realizar concertos nesses países, e estreou o projeto *Todos Juntos*, em parceria com o Carnegie Hall, com a *Nona Sinfonia* de Beethoven cantada ineditamente em português (com tradução de Arthur Nestrovski). Em 2020, o maestro suíço Thierry Fischer assumiu os postos de Regente Titular e Diretor Musical da Osesp, tornando-se Marin Alsop sua Regente de Honra.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR
THIERRY FISCHER

REGENTE DE HONRA
MARIN ALSOP

VIOLINOS
EMMANUELE BALDINI SPALLA
DAVI GRATON SPALLA***
YURIY RAKEVICH
LEV VEKSLER*** EMÉRITO
ADRIAN PETRUTIU

IGOR SARUDIANSKY
MATTHEW THORPE
ALEXEY CHASHNIKOV
AMANDA MARTINS
ANDERSON FARINELLI
ANDREAS UHLEMANN
CAMILA YASUDA
CAROLINA KLIEMANN
CÉSAR A. MIRANDA
CRISTIAN SANDU
DÉBORAH WANDERLEY DOS SANTOS
ELENA KLEMENTIEVA
ELINA SURIS
FLORIAN CRISTEA
GHEORGHE VOICU
INNA MELTSEY
IRINA KODIN
KATIA SPÁSSOVA
LEANDRO DIAS
MARCIO AUGUSTO KIM
PAULO PASCHOAL
RODOLFO LOTA
SORAYA LANDIM
SUNG-EUN CHO
SVETLANA TERESHKOVA
TATIANA VINOGRADOVA

VIOLAS
HORÁCIO SCHAEFER EMÉRITO
MARIA ANGÉLICA CAMERON
PETER PAS
ANDRÉS LEPAGE
DAVID MARQUES SILVA
ÉDERSON FERNANDES
GALINA RAKHIMOVA
OLGA VASSILEVICH
SARAH PIRES
SIMEON GRINBERG
VLADIMIR KLEMENTIEV

VIOLONCELOS
HELOISA MEIRELLES
RODRIGO ANDRADE SILVEIRA
ADRIANA HOLTZ
BRÁULIO MARQUES LIMA
DOUGLAS KIER
JIN JOO DOH
MARIA LUÍSA CAMERON
MARIALBI TRISOLIO
REGINA VASCONCELLOS

CONTRABAIXOS
ANA VALÉRIA POLES
PEDRO GADELHA
MARCO DELESTRE
MAX EBERT FILHO
ALEXANDRE ROSA
ALMIR AMARANTE
CLÁUDIO TOREZAN
JEFFERSON COLLACICO
LUCAS AMORIM ESPOSITO
NEY VASCONCELOS

HARPA
LIUBA KLEVTSOVA

FLAUTAS
CLAUDIA NASCIMENTO
FABÍOLA ALVES PICCOLO
JOSÉ ANANIAS SOUZA LOPES
SÁVIO ARAÚJO

OBOÉS
ARCÁDIO MINCZUK
JOEL GISIGER
NATAN ALBUQUERQUE JR. CORNE INGLÊS
PETER APPS
RICARDO BARBOSA

CLARINETES
OVANIR BUOSI
SÉRGIO BURGANI
NIVALDO ORSI CLARONE
DANIEL ROSAS
GIULIANO ROSAS

FAGOTES
ALEXANDRE SILVÉRIO
JOSÉ ARION LIÑAREZ
ROMEU RABELO CONTRAFAGOTE
FRANCISCO FORMIGA

TROMPAS
LUIZ GARCIA
ANDRÉ GONÇALVES
JOSÉ COSTA FILHO
NIKOLAY GENOV
LUCIANO PEREIRA DO AMARAL
EDUARDO MINCZUK

TROMPETES
FERNANDO DISSENHA
GILBERTO SIQUEIRA EMÉRITO
ANTONIO CARLOS LOPES JR. ***
MARCELO MATOS

TROMBONES
DARCIO GIANELLI
WAGNER POLISTCHUK
ALEX TARTAGLIA
FERNANDO CHIPOLETTI

TROMBONE BAIXO
DARRIN COLEMAN MILLING

TUBA
FILIFE QUEIRÓS

TÍMPANOS
ELIZABETH DEL GRANDE EMÉRITO
RICARDO BOLOGNA

PERCUSSÃO
RICARDO RIGHINI 1ª PERCUSSÃO
ALFREDO LIMA
ARMANDO YAMADA
EDUARDO GIANESELLA
RUBÉN ZÚÑIGA

TECLADOS
OLGA KOPYLOVA



Praticar música com excelência?

Seja nas artes ou nos negócios, grandes transformações exigem compromisso, do início ao fim, com as pessoas e o resultado. Sua jornada de mudança demanda respostas completas e precisas. Conte com a OSESP e com quem apoia a música no Brasil.

[Deloitte.com.br](https://www.deloitte.com.br)

© 2020. Para mais informações, contate Deloitte Touche Tohmatsu Limited.

(***) CARGO INTERINO

OS NOMES ESTÃO RELACIONADOS EM ORDEM ALFABÉTICA, POR CATEGORIA. INFORMAÇÕES SUJEITAS A ALTERAÇÕES.



Deloitte.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA





CORO DA OSESP

Criado em 1994 como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, o Coro da Osesp (como é chamado desde 2001) tornou-se uma referência em música vocal no Brasil. Nas apresentações junto à Osesp, em grandes obras do repertório coral-sinfônico, ou em concertos a *cappella* na Sala São Paulo e pelo interior do Estado, o grupo aborda diferentes períodos musicais, com ênfase nos séculos XX e XXI e nas criações de compositores brasileiros, como Almeida Prado, Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Francisco Mignone, Arrigo Barnabé, João Guilherme Ripper e Villa-Lobos.

Entre 1995 e 2015, o Coro da Osesp teve Naomi Munakata como Coordenadora e Regente e, entre 2015 e 2018, Marcos Thadeu como Preparador Vocal. Em 2014, Naomi foi nomeada Regente Honorária do grupo. De 2017 a 2019, a italiana Valentina Peleggi assumiu a regência do Coro, tendo William Coelho como Maestro Preparador – cargo no qual ele continua na Temporada 2020.

Em 2009, o Coro da Osesp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, que inclui obras de Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Villa-Lobos, entre outros. Em 2013, lançou gravação de obras de Aylton Escobar (Selo Osesp Digital). Em 2015, gravou obras de Bernstein junto à Orquestra Sinfônica de Baltimore, regida por Marin Alsop, para CD do selo Naxos e, em 2017, lançou disco comemorativo aos 250 anos de nascimento de José Maurício Nunes Garcia (Selo Osesp Digital). Em 2019, sob regência de Valentina Peleggi, gravou um CD com transcrições de Villa-Lobos para obras instrumentais de J. S. Bach, Schumann, Mendelssohn e outros compositores, a ser lançado em 2020 pelo selo Naxos como parte do projeto *Brasil em Concerto*, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores. Em janeiro de 2020, o Coro se apresentou no Fórum Econômico Mundial em Davos, na Suíça, sob regência de Marin Alsop, Regente de Honra da Osesp.

CORO DA OSESP

MAESTRO PREPARADOR

WILLIAM COELHO

SOPRANOS

ANNA CAROLINA MOURA

ELIANE CHAGAS

ÉRIKA MUNIZ MONITORA

FLÁVIA KELE DE SOUSA

JI SOOK CHANG

MARINA PEREIRA

MAYNARA ARANA CUIIN

NATÁLIA ÁUREA

REGIANE MARTINEZ

ROXANA KOSTKA

VALQUÍRIA GOMES

VIVIANA CASAGRANDE

CONTRALTOS / MEZZOS

ANA GANZERT

CELY KOZUKI

CLARISSA CABRAL

CRISTIANE MINCZUK

FABIANA PORTAS

LÉA LACERDA

MARIA ANGÉLICA LEUTWILER

MARIA RAQUEL GABOARDI

MARIANA VALENÇA

MÔNICA WEBER BRONZATI

PATRÍCIA NACLE

SILVANA ROMANI

SOLANGE FERREIRA

VESNA BANKOVIC MONITORA

TENORES

ANDERSON LUIZ DE SOUSA

ERNANI MATHIAS ROSA

FÁBIO VIANNA PERES

JABEZ LIMA

JOCELYN MAROCCOLO

LUIZ EDUARDO GUIMARÃES

ODORICO RAMOS

PAULO CERQUEIRA MONITOR

RÚBEN ARAÚJO

BAIXOS / BARÍTONOS

ALDO DUARTE

ERICK SOUZA

FERNANDO COUTINHO RAMOS

FLAVIO BORGES

FRANCISCO MEIRA

ISRAEL MASCARENHAS

JOÃO VITOR LADEIRA

LAERCIO RESENDE

MOISÉS TÉSSALO

PAULO FAVARO

SABAH TEIXEIRA MONITOR

PIANISTA CORREPETIDOR

FERNANDO TOMIMURA

OS NOMES ESTÃO RELACIONADOS EM ORDEM ALFABÉTICA, POR CATEGORIA. INFORMAÇÕES SUJEITAS A ALTERAÇÕES.

PROGRAMA SOU OSESP /PLANO AZUL

AGRADECEMOS A TODOS QUE CONTRIBUEM COM O NOSSO PROGRAMA DE CAPTAÇÃO DE RECURSOS PARA OS PROGRAMAS EDUCACIONAIS DA OSESP.

PATRONO | ACIMA DE R\$ 16.000

ALESSANDRO E
MARINA ANASTASI
ANDRE RODRIGUES CANO
ANTONIO QUINTELLA
CARLOS EDUARDO MORI PEYSER
FABIO COLLETTI BARBOSA
FLAVIO E MARCIA TELES
DE MENEZES
HORACIO LAFER PIVA
NELSON RUSSO FERREIRA
PAULO APARECIDO DOS SANTOS
PEDRO GUILHERME ZAN
PEDRO PULLEN PARENTE
RODRIGO CHOI
THILO HELMUT
GEORG MANNHARDT
VITOR E JUJUBA HALLACK
(3 ANÔNIMOS)

PRESTO | DE R\$ 8.000 A R\$ 15.999

ANTONIO AILTON CASEIRO
BERTHA E LUIS RENATO OLIVEIRA
DANIEL ANGER
JOSÉ ROBERTO BENETI
LEONARDO GUIMARÃES CORREA
LIA BRIDELLI
LUIZ FRANCO BRANDÃO
REGINA LÚCIA ELIA GOMES
RUTH E JOSÉ ROBERTO
MENDONÇA DE BARROS
TATYANA E FERNANDO FREITAS
(7 ANÔNIMOS)

VIVACE CON BRIO | DE R\$ 4.000 A R\$ 7.999

ALBERTO DOMINGOS FILHO
ALEXANDRE BOGGIO
ANA BEATRIZ LORCH ROTH
ANITA LEONI
CAIO E JULIANA LUMINATTI
CARLOS EDUARDO
MANSUELLI FORNERETO
CARLOS ROBERTO APPOLONI
CARMEM LUIZA GONZALEZ
DA FONSECA
CHISLEINE FÁTIMA DE ABREU
DAIRON C IRIGOITE
DEBORAH NEALE
EURICO RIBEIRO DE MENDONÇA
FERNANDA MARIA
VILLAÇA BOUERI
FERNANDO PACÉLI
FRANCISCA E RUI ALVES
FREDERICO LOHMANN
HELGA VERENA LEONI MAFFEI
ILMA TERESINHA ARNS WANG
ISRAEL VAINBOIM
JOSÉ AUGUSTO DE
CARVALHO JR.
JOSÉ PASTORE
JUNIA BORGES BOTELHO
LEONARDO KENJI
RIBEIRO KITAJIMA
LUCIA HELENA
RODRIGUES CAPELA
LUIZ ANTONIO ALVES FILHO
MARCELO KAYATH
MARCOS GOMES AMORIM
MARIA LUIZA PIGINI
SANTIAGO PEREIRA
NILDE TAVARES LIMA
PATRICIA RADINO ROUSE
PETER GREINER
RAQUEL SZTERLING NELKEN
RICARDO BOTELHO
RICARDO BUSATO CARVALHO
RITA DE CASSIA
BARRADAS BARATA
SELMA MARIA SCHINCARIOLI
SIEGLINDA E ANDRÉ BURELLO
SILVIA EKMAN SIMÕES

SILVIA VALADARES
STEPHAN WOLYNEC
SUELI CALEFFI
TOMASZ KOWALTOWSKI
VERA LUCIA PERES PESSÔA
VITÓRIO LUIS KEMP
WALDEMAR COELHO HACHICH
(10 ANÔNIMOS)

VIVACE | DE R\$2.000 A R\$3.999

ABNER OLIVA
ALBERTO CAZAUX
ALEXANDRE LEAO FERREIRA
ALFONSO HUMBERTO
CELIA SILVA
ANA CAROLA H. LOBO MESSA
ANNA BEATRIZ E ARTUR
HENRIQUE DE
TOLEDO DAMASCENO
ANTONIO DIMAS
ANTONIO MARCOS
VIEIRA SANTOS
ARNALDO MALHEIROS
BERTHA ROSENBERG
CARLOS A L SANTOS
CARLOS ALBERTO
MATTOSO CISCATO
CARLOS EDUARDO ALMEIDA
MARTINS DE ANDRADE
CARLOS EDUARDO SEO
CARLOS MACRUZ FILHO
CARLOS ROBERTO
CAZAROTTO GOMES
CASSIO KROKOIZ DE TOLEDO
CICERO MATTHIESEN GRANJA
CID MARTINS DE CARVALHO
CIRO CESAR SORIANO
DE OLIVEIRA
CLÁUDIO CÂMARA
CRISTINA ASSAHINA
DAVI SALES
DEBORA ARNS WANG
DORIS CATHARINE CORNELIE
KNATZ KOWALTOWSKI
EDILSON DE MORAES
REGO FILHO
EDNA DE LURDES
SISCARI CAMPOS
EDUARDO PAOLUCCI
EFRAIN CRISTIAN
ZUNIGA SAAVEDRA

ELIANA R. M. ZLOCHEVSKY
ELISABETH BRAIT
ELISEU MARTINS
ETSUKO IKEDA DE CARVALHO
FÁBIO CURTI E
ANA PAULA TOMMASO
FÁTIMA PORTELLA
RIBAS MARTINS
FRANCISCO SCIAROTTO NETO
GABRIEL ZAMBON NÓBREGA
GONZALO VECINA NETO
HAMILTON BOKALEFF DE
OLIVEIRA JUNIOR
HELIO ELKIS
IVAN CUNHA NASCIMENTO
JACQUELINE LEIRNER
JACQUES ALLAIN
JAIME PINSKY
JAIRO OKRET
JAYME VOLICH
JOÃO PEDRO RODRIGUES
JOAQUIM VIEIRA DE
CAMPOS NETO
JOSÉ CARLOS BAPTISTA
DO NASCIMENTO
JOSÉ CARLOS GONSALES
JOSÉ CARLOS ROSSINI IGLÉZIAS
JOSÉ LUIZ GOUVEIA RODRIGUES
JOSÉ MAURO SILVEIRA PEIXOTO
JUDITH MIREILLE BEHAR
JUN EGUTI
KARL HEINZ KIENITZ
LEONARDO ARRUDA DO
AMARAL ANDRADE
LUÍS MARCELLO GALLO
LUIZ ROBERTO SILVESTRINI
MANUELA CARNEIRO DA CUNHA
MARCELO GOMES SODRÉ
MARCELO JUNQUEIRA ANGULO
MARCIO AUGUSTO CEVA
MARCIO MARCH GARCIA
MARCO AURÉLIO WERLE
MARIA CECILIA ROTH
MARIA DE FÁTIMA VIEIRA
DE AZEVEDO
MARILIA CASTAGNARI
MAURICIO CARLOS
MARTINS REZENDE
MAURICIO GOMES ZAMBONI
MIGUEL PARENTE DIAS
MOYSÉS FERREIRA MARTINS
NELI APARECIDA DE FARIA
NELSON DE OLIVEIRA BRANCO
OSCAR MATHIAS FERREIRA

PAULO CAMPOS CARNEIRO
PAULO ROBERTO CAIXETA
PAULO ROBERTO PORTO CASTRO
PEDRO SPYRIDION YANNOULIS
PLINIO TADEU
CRISTOFOLETTI JUNIOR
PRISCILA GOLDENBERG &
JOSÉ GOLDENBERG
PROFA. DRA. ISELI NANTES
PROVVIDENZA BERTONCINI
RAFAEL GOLOMBEK
RAPHAEL PEREIRA CRIZANTHO
RODRIGO RIBEIRO NOVAES
ROSICLER ALBUQUERQUE
DE SOUSA
SAMI TEBECHRANI
SANTO BOCCALINI JUNIOR
SERGIO PAULO RIGONATTI
SIDNEI FORTUNA
SUELI DA SILVA MOREIRA
THAIS TEIZEN
VERA DA CONCEIÇÃO
FERNANDES HACHICH
VERA LUCIA
BARROS CAMPESTRE
WILTON QUEIROZ DE ARAUJO
WU FENG CHUNG
ZILMA SOUZA CAVADAS
ZOROASTRO CERVINI ANDRADE
(25 ANÔNIMOS)

ALLEGRO | DE R\$1.000 A 1.999

ALBINO DE BORTOLI
ALFREDO J. MANSUR
ALOÍSIO PUNHAGUI CUGINOTTI
ANA LUIZA SIMÕES
ANDRÉ LUIZ DE MEDEIROS
M. DE BARROS
ANIBAL MARONE
ANNA CRISTINA BARBOSA
DIAS DE CARVALHO
ANTONIO SALATINO
ARNALDO CAICHE D'OLIVEIRA
BARBARA HELENA
KLEINHAPPEL MATEUS
CARLOS INÁCIO DE PAULA
CASSIO F G RICHTER JR
CÉLIO CORRÊA DE
ALMEIDA FILHO
DANIEL BLEECKER PARKE
DARIO CARDOSO
DAUMER MARTINS DE ALMEIDA
DIANA VIDAL

DIDIO KOZLOWSKI
DIOGO ALMEIDA CALDEIRA
DOUGLAS FLORIANO
DOUGLAS ROMANO
EDITH RANZINI
ELIAS AUDI JUNIOR
ELIEZER SCHUINDT DA SILVA
ELIZABETE TSUBOMI
SAITO GUIOTOKU
ELIZANDRA DE
LIMA VASCONCELOS
EMILIO EUGÊNIO AULER NETO
ERNANI PEREIRA DA CUNHA
FERNANDA DE
MIRANDA MARTINHO
FLAVIA HELENA PIUMA SILVEIRA
FRANCISCO NEVES DA ROCHA
FRIEDRICH THEODOR SIMON
GLORIA MARIA DE ALMEIDA
SOUZA TEDRUS
HAYLTON SANTOS
IRENE DE ARAUJO MACHADO
JEANETTE AZAR
JOAO HAJIME TAKEDA
JORGE EDUARDO
LEAL MEDEIROS
JOSE ADAUTO RIBEIRO
JOSE ANTONIO
MEDINA MALHADO
JOSÉ ARMANDO VALENTE
JOSE CERCHI FUSARI
JOSE DE PAULA
MONTEIRO NETO
JOSÉ EDUARDO Z. DEBONI
JOSÉ RUBENS PIRANI
KOICHI MIZUTA
LILIA BLIMA SCHRAIBER
LUCI BANKS LEITE
LUCIANO ANDRADE SILVA
LUCIANO GONZALES RAMOS
LUIZ EDMUNDO PINTO
DA FONSECA
LUIZ CARLOS CORSINI
MONTEIRO DE BARROS
LUIZ CESÁRIO DE OLIVEIRA
LUIZ DO NASCIMENTO
PEREIRA JUNIOR
MARCELO PENTEADO COELHO
MARCO TULLIO BOTTINO
MARIA BONOMI
MARIA AUGUSTA BUARRAJ
MARIA CECILIA

SENISE MARTINELLI
MARIA HELENA
LEONEL GANDOLFO
MARIA HELENA PERES OLIVEIRA
MARIA KADUNC
MARINA PEREIRA BITTAR
MAURO FISBERG
MESSIAS MACIEL DO PRADO
MIGUEL SAMPOL POU
MOZART ANTONIO DE CAMPOS
NADIR DA GLORIA H. CERVELLINI
NAPOLEON GOH MIZUSAWA
NATANIEL PICADO ALVARES
NEUSA MARIA DE SOUZA
NILTON D. D'ADDIO
OLAVO AZEVEDO
GODOY CASTANHO
OSVALDO YUTAKA TSUCHIYA
OSWALDO HENRIQUE SILVEIRA
PAULO DE TOLEDO PIZA
PAULO MENEZES FIGUEIREDO
PEDRO ALLAN GIGLIO SARKIS
RAFAEL GAZI
RAPHAEL A. N. DE FREITAS
REGINA COELI SAVIO GALLO
ROBERT A. WALL
ROBERTA MARCONDES
ROBERTO LOPES DONKE
RÓDNEY DE OLIVEIRA MOURÃO
RODRIGO ELIAS MOREIRA
ROLAND KOBERLE
ROSA RANGEL
RUBENS PIMENTEL
SCAFF JUNIOR
SALVATOR LICCO HAIM
SERGIO OMAR SILVEIRA
SÍLVIA REGINA FRANCESCHINI
SILVIO ALEIXO
SONIA MARGARIDA CSORDAS
TARCÍSIO SARAIVA RABELO JR.
THIAGO RANGEL FRANCO
DE GODOI
VÂNIA E LUIZ BRANDÃO
VICENTE PAIVA CORREIA LIMA
VINICIUS SCHURGELIES
WALTER MONKEN
(46 ANÔNIMOS)

QUEM APOIA GERA TRANSFORMAÇÃO. E NÓS RETRIBUÍMOS COM MÚSICA.

Planos totalmente reformulados.
Com novos benefícios.
Muito mais música para você!



/PLANO VERDE

- _Sem incentivo fiscal;
- _Gratuidade em concertos da Temporada e ensaios gerais da Osesp;
- _Descontos na Sala São Paulo, cinemas, museus e livrarias.

/PLANO AZUL

- _Com incentivo fiscal;¹
- _Ingressos para concertos e ensaios da Osesp, masterclasses, dentre outros.

Saiba mais em:
fundacao-osesp.art.br/souosesp

¹ Pela Lei Rouanet, com recuperação de 100% do valor investido, limitado a 6% do IR devido

ALLEGRETTO | DE R\$500 A R\$999

ADRIANA RAVANELLI
RIBEIRO GILLIOTTI
ALEXANDRE JOSE MARKO
ALEXANDRE SILVESTRE
ANA ELISABETH ADAMOVICZ
DE CARVALHO
ANA MARIA PEREIRA
ANATOLY TYMOSZCZENKO
ANDRE PASQUALE
ROCCO SCAVONE
ANDRÉ VON
SCHIMONSKY CRISÓSTOMO
ANNA LAURA OLIVA
ANTONIO CARLOS MANFREDINI
AQUINOEL NEVES BORGES NETO
ARIANA FRANCES
CARLA BRUNET
CARLOS ALBERTO ALVES
DE ALMEIDA
CARMEN GOMES TEIXEIRA
CARMEN SILVIA DE MELO
CÉLIA MARISA PRENDES
CELSO CORACINI
CESARINO ZUFFO
CLARICE BERCHT
CORACI PEREIRA MALTA
CRISTIANE VIEIRA DOS
SANTOS BARROS
DANIEL DE ALMEIDA OKINO
DANIELE AKEMI
IWAZAWA OKINO
DANUSA STUDART LUSTOSA
PINTO OLIVEIRA
DEBORÁ ESPASIANI
DEMILSON BELLEZI GUILHEM
EDGAR OUTA
EDSON DEZAN
EDSON KATER
EDUARDO ALGRANTI
EDUARDO GERMANO DA SILVA
ELOISA THOMÉ MILANI
ELY CAETANO XAVIER JUNIOR
EMA ELIANA TARICCO DE FIORI
ESMERIA ROVAI
EVANDRO BUCCINI
FABIANA B. BRIGIDO
FÁTIMA GALVÃO
FAUSTO MANTOVANI
FERNANDO L. P. ROSTOCK
FERNANDO LUIS LEITE CARREIRO

FERNANDO SCAVONE
FLAVIO HENRIQUE MORAES OSES
GINA MARIA
MANFREDINI OLIVEIRA
GUILHERME AMADO
HELENA LEIKO TSUCHIYA
HELOISA FLEURY
HERMAN BRIAN ELIAS MOURA
HUMBERTO MIYOSHI
IDEVAL BERNARDO DE OLIVEIRA
IEDA MARIA DANIEL
IRAPUA TEIXEIRA
ÍRIS GARDINO
JAIME MEIRA DO
NASCIMENTO JUNIOR
JANOS BELA KOVESI
JOAO APPARECIDO FRATTINI
JOÃO CLÁUDIO LOUREIRO
JOSÉ AUGUSTO MANNIS
JOSÉ CLAUDIO SIMÃO
JOSÉ ESTRELLA
JOSE FERDINANDO DUCCA
JOSE ROBERTO FORNAZZA
JOSÉ SALIBY
LAURA PALADINO DE LIMA
LEONARDO DE
CARVALHO GARCIA
LEONARDO RUFINO DE SOUZA
LIRIA KAORI INOUE
LUCIANO ANTÔNIO
PRATES JUNQUEIRA
LUIZ MARCIO BARBOSA
LUIZ OTAVIO MARCHEZETTI
LUIZ CESAR KIMURA
LUIZ DIEDERICHSEN VILLARES
LUIZ GONZAGA PINTO
SARAIVA (IN MEMORIAN)
LUZIA RACHEL DOS
SANTOS BRAGA
MARCEL PONS
MARCIO SOMMER E DRIELE
PEIXOTO BITTENCOURT
MARCO FRADE E SILVIA PASSOS
MARCUS TOMAZ DE AQUINO
MARIA CECILIA COMEGNO
MARIA CECILIA PEREZ DE
SOUZA E SILVA
MARIA CECILIA ROSSI
MARIA DA SOLEDADE DE JESUS
MARIA HERMÍNIA TAVARES
DE ALMEIDA

MARIA LUCIA TOKUE ITO
MARIA LUIZA MARCILIO
MARIA RITA APRILE
MARIA TEREZA
LABATE MANTOVANINI
MARIA VIRGINIA GRAZIOLA
MARILENA PACINI FARINA
MÁRIO NELSON LEMES
MARLENE CORREIA
MASATAKE HASEYAMA
MELVINA AFRA MENDES
DE ARAÚJO
MIRIAN LERNER LOMASKI
MÔNICA P. M. MOREIRA
NANCY ZABELLI
NELSON MERCHED
DAHER FILHO
NOBUO YAMAMOTO
ORESTES GONCALVES
OSEAS DAVI VIANA
OTAVIO DE SOUZA RAMOS
OZIRIS DE ALMEIDA COSTA
PASCHOAL MILANI NETTO
PATRÍCIA GAMA
PATRICIA PIRES
MARTINS GIESTEIRA
PAULO ROBERTO
GONZALES SANCHES
PAULO ROBERTO SABALASKAS
PEDRO MORALES NETO
PERCIVAL HONÓRIO DE OLIVEIRA
RAFFAELLA OLIVA
REBECA LÉA BERGER
REGINA CELIA
REGINA HELENA DA SILVA
REINALDO DOS SANTOS LIMA
RENATA KUTSCHAT
RENATO ATILIO JORGE
ROBERT DE MORAES
JARDIM AWERIANOW
ROBERTO MORETTI BUENO
ROSANA TAVARES
SANDRA SOUZA PINTO
SELMA S. CERNEA
SERGIO ALBERTO PINTO
SERGIO PEREIRA DE
SOUZA JÚNIOR
SILVIA CANDAL MORATO LEITE
SONIA PONZIO DE REZENDE
SR. GLEISON W. BALDUINO

SUSANA AMALIA
HUGHES SUPERVIELLE
TÂNIA A. TSUCHIYA
TEREZINHA APARECIDA SÁVIO
THEREZINHA MOTTA
TIAGO DE GOIS BORGES
VALTER SATOMI
VIVIANE ROBERTA DOS REIS
WALDEMAR TARDELLI FILHO
WALTER RIBEIRO TERRA
WILLIAM BASSITT
WILSON NOGUEIRA FILHO
YVAN LEONARDO BARBOSA LIMA
ZELITIA CALDEIRA
FERREIRA GUEDES
(49 ANÔNIMOS)

ATUALIZADA EM 17/02/2020

créditos das imagens

VERSO DA 1ª CAPA E PP. 1-3

"Testamento de Heiligenstadt", 1802. Ludwig van Beethoven
Acervo Wien Museum
© State and University Library Hamburg, shelfmark: ND VI 4281

P. 14

Franz Xaver Stöber (1795-1858)
Beethovens Leichenzug vor dem ehemaligen Schwarzspanierkloster in Wien [Funeral de Beethoven em frente ao antigo Schwarzspanierkloster em Viena], 1827
© Beethoven-Haus Bonn

P. 16

Pátio interno do Beethoven Museum
© Wien Museum
Foto: **Kollektiv Fischka/Kramar**

P. 17

Anúncio de "Spa & hoppedagem em Heiligenstadt", 1843
© Wien Museum

P. 20

Thierry Fischer
Foto: cortesia da **Utah Symphony**

P. 28

Joseph Karl Stieler (1781-1858)
Retrato de Ludwig van Beethoven, 1820
Óleo sobre tela, 62 x 50 cm
© Beethoven-Haus Bonn

P. 30

Heinrich von Füger (1751-1818)
A Criação do Homem por Prometeu, 1790
óleo sobre tela, 221 x 156 cm
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Vienna

P. 36

Gustav Klimt (1862-1918)
Alegria, Nobre Centelha Divina (detalhe de *O Friso Beethoven*), 1902
© Belvedere, Vienna

P. 39

Detalhe do manuscrito da *Sinfonia nº 3* de Ludwig van Beethoven
Wikimedia Commons

P. 41

Busto de Beethoven no Central Park / Unveiling of statue of Beethoven? (1884)
Acervo The New York Public Library, Irma and Paul Milstein Division of United States History, Local History and Genealogy.
Reproduzido de <http://digitalcollections.nypl.org/items/b9fba980-a019-0132-e41c-58d385a7bbd0>

P. 46

Ex-libris de E. T. A. Hoffmann
Leo Kayser © Biblioteca Estatal de Berlim

P. 48

Selo comemorativo "250 anos de Beethoven"
Acervo Deutsche Post DHL Group

P. 49

Theater an der Wien (1800-1899)
Acervo The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division.
Reproduzido de <http://digitalcollections.nypl.org/items/af3cfaa0-087b-0133-ca13-58d385a7bbd0>

P. 54

Detalhe de teclado de órgão que pertenceu a Beethoven
Acervo Beethoven-Haus, Bonn
Foto: **Sonja Werner**

P. 62

Josef Danhauser (1805-1845)
Franz Liszt Fantasiando ao Piano, 1840
Óleo sobre madeira, 119 x 167 cm
Acervo Alte Nationalgalerie, Berlim. Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland
Wikimedia Commons
Reproduzido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Danhauser_Liszt_am_Fi%C3%BCgel_1840_01.jpg

P. 64

Franz Hanfstaengl (1804-1877) e **Albert Gräfle** (1807-1889)
Os Amigos Íntimos de Beethoven, sem data
Acervo The New York Public Library Digital Collections, Music Division.
Reproduzido de <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-379e-a3d9-e040-e00a18064a99>

P. 70

Lorenz Siegel
Beethoven, 1887
Acervo The New York Public Library, Music Division, Joseph Muller collection of music and other portraits.
Reproduzido de <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-cbea-a3d9-e040-e00a18064a99>

P. 74

Detalhe de semáforo na Bertha-von-Suttner-Platz, em Bonn
Acervo Bundesstadt Bonn

P. 77

Estátua de Beethoven inaugurada em 1845 na Münsterplatz
Artista: **Ernst Julius Hähnel** (1811-1891)
Wikimedia Commons
Foto: **Fralac**
Reproduzido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonn_over_Beethoven.JPG

P. 84

Brett Dean
Acervo Intermusica
Foto: **Bettina Stoess**

P. 100

Antoine Tamestit
Acervo Intermusica
Foto: **Julien Mignot**

P. 104

Firmino Monteiro (Rio de Janeiro, RJ, 1855 - Niterói, RJ, 1888)
Bandeira do Divino, 1884
óleo sobre tela, 89 x 146 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
Compra do Governo do Estado de São Paulo
Foto: **Isabella Matheus**

P. 106

Partitura original de *O Garatuja*
Acervo Fundação Biblioteca Nacional
Reproduzido de http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas770901/mas770901.html#page/1/mode/1up

P. 112

Gris Olmedo
"Records on" Free Vector Font
Wikimedia Commons
Reproduzido de <https://ccsearch.creativecommons.org/photos/9f303973-b3b7-4246-bb2a-fcee36c865b0>

P. 116

Oseps
Acervo Oseps
Foto: **Mariana Garcia**

P. 120

Coro da Oseps
Acervo Oseps
Foto: **Rodrigo Rosenthal**

MÚSICA CLÁSSICA PODE TE LEVAR ATÉ LONGE. MOTIVO QUE JÁ EXPLICA A NOSSA PARCERIA.

Mais de 600 agências, mais de 8 milhões de clientes e muito cuidado com cada detalhe do seu caminho. **Até com a música.**

Localiza Hertz



Leia o QR Code ao lado com o celular e inspire-se com gravações exclusivas da OSESP no Spotify.



Juntas para fomentar e desenvolver a música clássica.

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

GOVERNADOR
JOÃO DORIA

**SECRETARIA DE CULTURA E
ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

SECRETÁRIO
SERGIO SÁ LEITÃO

SECRETÁRIA EXECUTIVA
CLÁUDIA PEDROZO

FUNDAÇÃO OSESP

PRESIDENTE DE HONRA
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

COMISSÃO DE NOMEAÇÃO
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
PEDRO MOREIRA SALLES
CELSO LAFER
HORACIO LAFER PIVA
JOSÉ ERMÍRIO DE MORAES NETO
FABIO COLLETTI BARBOSA

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE
PEDRO PULLEN PARENTE

VICE-PRESIDENTE
ANTONIO CARLOS QUINTELLA

CONSELHEIROS
ENEIDA MONACO
HELIO MATTAR
LUIZ LARA
MARCELO KAYATH
MÔNICA WALDVOGEL
PAULO CEZAR ARAGÃO
STEFANO BRIDELLI

CONSELHO FISCAL
JÂNIO GOMES
MANOEL B. GUILHERME NETO
MIGUEL SAMPOL POU

CONSELHO CONSULTIVO
ANDRÉ VITOR SINGER
ANTÔNIO DRAUZIO VARELLA
ANTONIO CARLOS CARVALHO DE CAMPOS
AUGUSTO LUIS RODRIGUES
EDUARDO GIANNETTI DA FONSECA
EDUARDO PIRAGIBE GRAEFF
EUGÊNIO BUCCI
FÁBIO MAGALHÃES
FRANCISCO VIDAL LUNA
GUILHERME TEIXEIRA WISNIK
JAC LEIRNER
JAYME BRASIL GARFINKEL
JEFFIS CARVALHO
JOÃO AUGUSTO PEREIRA DE QUEIROZ
JOSÉ FRANCISCO PIRES EUSTACHIO
JOSÉ PASTORE
JOSÉ R. WHITAKER PENTEADO
JOSELIA AGUIAR
LEANDRO KARNAL
LORENZO MAMMÌ
LUIZ SCHWARCZ
MARCOS ARBAITMAN
NELSON RUSSO FERREIRA
PERSIO ARIDA
PHILLIP YANG
RAUL CUTAIT
RICARDO OHTAKE
RÔMULO DE MELLO DIAS
SÉRGIO ADORNO
SERGIO SUCHODOLSKI
TATYANA FREITAS
THILO MANNHARDT
VERA ASTRACHAN
VITOR HALLACK
WILLIAM VEALE
YACOFF SARKOVAS

DIRETOR EXECUTIVO
MARCELO LOPES

DIRETOR ARTÍSTICO
ARTHUR NESTROVSKI

SUPERINTENDENTE
FAUSTO A. MARCUCCI ARRUDA

REVISTA OSESP 2020

O CONTEÚDO É DE
RESPONSABILIDADE DE SEUS
RESPECTIVOS AUTORES
ISSN 2238-0299

EXPEDIENTE

EDIÇÃO FINALIZADA EM 17/02/2020

EDITORA
CLAUDIA MORALES



COORDENAÇÃO EDITORIAL
ANA PAULA MONTEIRO
LAUREEN DÁVILA

REVISÃO
MÔNICA REIS

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
BERNARD BATISTA
LÍVIA TEIXEIRA JORGE

Sala São Paulo

Praça Júlio Prestes, 16
11 3367 9500

-  Júlio Prestes
-  Luz

