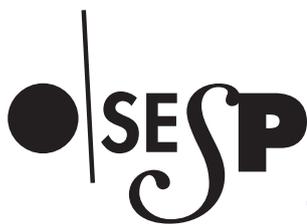


MINISTÉRIO DO TURISMO, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
E FUNDAÇÃO OSESP APRESENTAM



BEETHOVEN 250

REVISTA
OSESP
2021



TEMPORADA
OESP
2021

Caro(a) leitor(a),

Nestes últimos tempos, em meio à pandemia que enfrentamos, fizemos todo o possível para nos mantermos perto de você — seja nos concertos realizados na Sala São Paulo (tão logo foi possível reabrimos as portas) ou nas quase 1.800 publicações realizadas em nossas mídias digitais.

Gostaríamos de nos fazer novamente próximos de você, agora através da edição 2021 da Revista Oesp, com conteúdos que refletem sobre o ano que havíamos inicialmente planejado, celebrando diversas efemérides e artistas convidados. Alguns dos ensaios e entrevistas que encontrará dizem respeito a programas que infelizmente não poderemos realizar ainda em 2021, mas que com certeza farão parte de próximas temporadas. Ainda assim, esperamos que você tenha uma leitura proveitosa e possa viver um pouco da nossa música por meio destas páginas.

Agradecemos o carinho e a parceria. Desejamos saúde a você e a suas pessoas queridas.

Arthur Nastrovski
Diretor Artístico

Marcelo Lopes
Diretor Executivo



Revista Osesp

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



- 6** **BEETHOVEN 250: TEMPORADA 2020-2021**
ARTHUR NESTROVSKI / MARCELO LOPES
- 10** **UM CLÁSSICO POPULAR**
DIEGO FISCHERMAN
- 20** **SAINT-SAËNS, O COMPOSITOR VIAJANTE**
STÉPHANIE LETEURÉ
- 36** **A CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE NOS BALÉS DE STRAVINSKY**
ENTREVISTA / THIERRY FISCHER
- 44** **STRAVINSKY E A VONTADE CRIATIVA**
JOÃO GUILHERME RIPPER
- 54** **CONTAR HISTÓRIAS PELA LINGUAGEM MUSICAL**
ENTREVISTA / GABRIELA MONTERO / ARTISTA EM RESIDÊNCIA
- 62** **UNIVERSOS INFINITOS**
ENTREVISTA / ESTEBAN BENZECRY / COMPOSITOR VISITANTE
- 68** **ESTEBAN BENZECRY: FOLCLORES IMAGINÁRIOS**
MARTÍN LIUT
- 76** **UM MAESTRO REGENDO A SI PRÓPRIO**
MARK WIGGLESWORTH
- 82** **DO NORTE AO SUL DE MANHATTAN, PELA BROADWAY**
ENTREVISTA / CHICK COREA *IN MEMORIAM*
- 88** **O SONHO DE GERONTIUS**
DIANA McVEAGH
- 96** **UMA GRANDE HISTÓRIA**
ENTREVISTA / MARIN ALSOP
- 98** **O VIOLONCELO DO VILLA**
FÁBIO ZANON
- 102** **SINFONIAS Nºs 39, 40 E 41 – JÚPITER, DE MOZART: FASCINANTES CONEXÕES**
ENTREVISTA / THIERRY FISCHER
- 108** **TÍMPANO: UM INSTRUMENTO DE PERCUSSÃO**
ENTREVISTA / RICARDO BOLOGNA / MÚSICO HOMENAGEADO



REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



VEÍCULO



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



Concerto da Osesp com Thierry Fischer, 2020

beethoven 250: temporada 2020-2021

A Temporada 2020 começou de modo inesquecível, em março, com a *Missa Solemnis*, de Beethoven, regida por Thierry Fischer. Era o primeiro de muitos programas dedicados à obra do compositor, celebrando os seus 250 anos de nascimento; e era também o primeiro programa do nosso novo Regente Titular e Diretor Musical. Depois da Turnê Beethoven Paulista, que levou nossa Orquestra a oito cidades do interior, em fevereiro, e desses concertos de abertura das séries de assinatura, tudo parecia encaminhado para uma grande Temporada. Uma semana depois, a Sala São Paulo estava fechada ao público e todos os concertos suspensos, por força da pandemia da Covid-19.

Ninguém poderia prever o que passamos, todos nós, aqui e ao redor do planeta. Assim como ninguém sabe o que ainda haveremos de enfrentar, no futuro a curto, médio e longo prazo.

Nossa maior dificuldade foi não poder tocar ao vivo, durante muitos meses. O que se tornou também nosso maior desafio: como manter a orquestra ativa, cumprindo sua missão de levar música ao público? A resposta vocês conhecem: um aumento inédito da atividade digital.

Os números falam por si e dão uma medida da receptividade do público, assim como do engajamento de nossos próprios músicos. Foram nada menos que 865 publicações, nas mídias sociais da Osesp e da Sala São Paulo, entre os dias 16 de março (dois dias depois do fechamento da Sala) e 9 de outubro, um dia depois do último concerto digital da Osesp nessa fase, antes da reabertura da plateia. Segue abaixo um resumo do que foi disponibilizado:

CONCERTOS TRANSMITIDOS AO VIVO NA SALA SÃO PAULO (DURANTE A PANDEMIA):	15
ACERVO DA OSESP (VÍDEOS DE OUTRAS TEMPORADAS):	37
OSESP EM CASA (VÍDEOS DOS MÚSICOS, EM CASA):	57
TRANSMISSÃO AO VIVO DA ACADEMIA DA OSESP:	1
CONCERTO DIGITAL OSESP (DE TEMPORADAS PASSADAS):	7
MÚSICA NA CABEÇA (LIVES DA OSESP, COM THIERRY FISCHER, MARIN ALSOP E OUTROS CONVIDADOS):	11
WORK IN PROGRESS (DOCUMENTÁRIO PARA O CANAL ARTE1):	6

Nada menos de 135 vídeos foram vistos 1.354.548 de vezes. No YouTube foram 107.535 horas de vídeos assistidas. No Facebook, 15.560 horas de vídeos assistidas (no Instagram e no Twitter não é possível quantificar essa métrica). No Instagram alcançamos 4.091.396 pessoas; e, no Facebook, 7.281.877, chegando ao impressionante número total de 11.373.273 pessoas.

Entre tantos outros momentos especiais, cabe destacar a inesquecível *Chaconne*, para violino solo, de Bach, tocada por nosso *spalla* Emmanuele Baldini, sozinho na Sala, ainda em março, em nossa primeira transmissão digital (a primeira de qualquer orquestra no país); os vídeos coletivos da Orquestra, com Thierry Fischer, tocando *o Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, e do Coro, regido pelo Maestro Preparador, William Coelho, cantando a *Suíte Nordestina*, de Ronaldo Miranda — verdadeiros filmes de música, dirigidos por Fábio Furtado; a estreia mundial do monodrama *Cartas Portuguesas*, de João Guilherme Ripper (coencomenda Osesp/ Fundação Gulbenkian, de Lisboa, no âmbito de nosso programa anual de parcerias), com Camila Titinger no papel principal, regência de Roberto Tibiriçá e direção cênica de Jorge Takla, num espetáculo imaginado especialmente para as condições atuais, que já teve reencenação em Lisboa e será reapresentado, neste ano, em Belo Horizonte. Mais recentemente, já na nova fase das transmissões com plateia, outra estreia mundial, de uma peça do renomado compositor Mason Bates (EUA), com a Osesp e nossa Regente de Honra, Marin Alsop.

Durante esse período, lançamos o primeiro volume da integral dos *Choros* de Camargo Guarnieri, com solistas da casa e regência de Isaac Karabtchevsky; e gravamos o segundo disco, com o maestro Tibiriçá, ambos para a série *Música do Brasil* (parceria com o Itamaraty e o selo Naxos, num esforço coletivo de três orquestras: Osesp, OFMG e Filarmônica de Goiás).

Tudo isso são só destaques de uma produção muito intensa, apesar de tudo. Voltamos a tocar ao vivo na Sala, com plateia reduzida, em meados de outubro de 2020. Depois de cinco programas, graças ao significativo apoio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado, iniciamos uma série de transmissões semanais, que esperamos manter em caráter permanente.

Grande número de concertos, originalmente programados para o período de março a agosto, teve de ser remarcado; e tanto o repertório como o formato dos concertos tiveram de ser repensados, adequando a orquestração ao número possível de músicos no palco, mantendo o distanciamento e a duração dos programas ao limite aproximado de uma hora, sem intervalo.

Todos que voltaram à Sala São Paulo, como todos os que viram os concertos pelas plataformas virtuais, perceberam o quanto ela foi rigorosamente redesenhada, nos mínimos detalhes, para atender aos novos protocolos de biossegurança. Ressalte-se neste contexto o certificado concedido à Sala pelo Bureau Veritas, empresa internacional de referência nessa área.

A Temporada 2020 seguiu adiante, desse modo, com apresentações na Sala e também pela internet. Apresentamos a grande maioria do que estava programado para 2020 até o final de fevereiro de 2021, com a Orquestra, o Quarteto, o Coro e solistas convidados tocando durante o verão. Alguns programas terão lugar ainda mais para a frente: Orquestra Jovem do Estado (*Sinfonia Pastoral*) e Banda Mantiqueira (estreia da *Sinfonieta Pastoral*, de Provetá);

Paul Lewis (três recitais, com as *Variações Diabelli*, de Beethoven, entre outras obras); Antonio Meneses e Ricardo Castro (integral das obras para violoncelo e piano de Beethoven).

Nossa Temporada 2021 começa na segunda semana de março, imediatamente após a última semana (reprogramada) da Temporada 2020. Na prática, 2020 e 2021, juntos, vão compor um grande arco Beethoven 250. Isto posto, a Temporada 2021 tem seus próprios ciclos e séries especiais: *Piazzolla 100*, “Escolha do Maestro”: *Saint-Saëns – 100 anos de morte*, *Stravinsky – 50 anos de morte*. Nossa Artista em Residência será a pianista venezuelana Gabriela Montero. Compositores Visitantes: o argentino Esteban Benzecry e o brasileiro Caio Facó (primeiro Compositor Visitante do Quarteto Osesp). Faremos a estreia de obras encomendadas a Rodrigo Morte, Chick Corea e Caio Facó. Tudo isso e muito mais está na programação completa, no site e no aplicativo da Osesp.

Não queremos deixar de agradecer aqui, em nome da Fundação Osesp, a todos que têm nos apoiado, de modo até comovente, nesse período tão difícil. A começar pelos próprios artistas, funcionários e conselheiros da Fundação, que vestiram a camisa da Osesp e mantiveram o brio, sem exceção. A continuar pelo público, sempre tão próximo de nós e solidário nos desafios, e também pelos artistas convidados, e seus representantes, invariavelmente dispostos a ajudar. E ainda pelo Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, e nossos muitos patrocinadores, apoiadores e doadores, de quem, mais do que nunca, tanto dependemos.

Prestamos aqui nossa homenagem a todos os profissionais de saúde, na linha de frente do combate à Covid-19; e lembramos com emoção e respeito todos os que perderam a vida durante a pandemia, como nossa querida Naomi Munakata, Regente Honorária do Coro da Osesp, uma das primeiras vítimas do vírus entre nós.

A Osesp é de todos e só com o empenho de todos terá condições de dar continuidade a seus projetos artísticos e educativos. Uma empreitada como esta significa muito, em especial no contexto brasileiro, e ainda mais em tempos como agora. Estejam certos de que vamos seguir adiante, nesse espírito, resistindo às circunstâncias e retribuindo seu apoio da melhor forma: fazendo música.

Arthur Nestrovski e Marcelo Lopes
Diretor Artístico e Diretor Executivo da Osesp



Astor Piazzolla em um de seus últimos concertos, em Buenos Aires

um clássico popular

Diego Fischerman

Em 1846, o fotógrafo e antiquário britânico William John Thomas inventou uma palavra: *folklore*. O que ela designava, o povo (*folk*) e seu saber (*lore*), não era novo. Novas, no entanto, eram a necessidade de nomear esse conceito e o entendimento de que os costumes dos povos, suas narrativas, suas formas de dançar ou cantar, suas músicas, não eram simplesmente versões imperfeitas ou malsucedidas da arte das metrópoles e que tinham suas próprias regras.

O interesse por esses sons, da parte dos músicos de formação acadêmica, foi crescendo e desse processo participaram os diversos nacionalismos da segunda metade do século XIX no quadro da criação dos grandes Estados-nações. E, já no século XX, com o surgimento do registro fonográfico e da indústria do disco, começou a se verificar o movimento inverso: músicos provenientes de tradições populares que incorporavam técnicas, procedimentos, formas ou instrumentações do mundo chamado “clássico”. No primeiro grupo poderíamos incluir facilmente Maurice Ravel, Darius Milhaud, George Gershwin (em suas obras “clássicas”) ou Igor Stravinsky e os nacionalistas americanos, de Aaron Copland a Heitor Villa-Lobos, Amadeo Roldán ou Alberto Ginastera. No segundo estariam músicos como John Lewis, Miles Davis, Tom Jobim ou os Beatles.

Mas existe um caso único: o de Astor Piazzolla, que não se encaixa exatamente em nenhuma dessas classificações. E, sobretudo, é alguém que o mercado, por ação ou omissão, se negou a classificar. Grande parte do universo do tango se dedicou a dizer que ele não fazia tango. O mundo das vanguardas históricas e da composição contemporânea no campo da música clássica o considerava um estrangeiro (logo ele, que tanto tinha usado as palavras “vanguarda” e “contemporâneo” em títulos de obras e de discos). E mesmo quando os intérpretes “clássicos” mais destacados interpretaram suas obras, aquele universo fechado terminava traduzindo, a seu modo, o velho conselho de Nadia Boulanger: faça tango, não tente invadir nosso terreno.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



PIAZZOLLA INTERPRETA A DIAZOLLA:
ASTOR PIAZZOLLA Y SU QUINTETO
EDIÇÃO CRÍTICA
Sony, 2005 [1961]



ASTOR PIAZZOLLA Y SU QUINTETO:
ADIÓS NONINO
Trova, 1989 [1969]



PIAZZOLLA: TEATRO REGINA
EDIÇÃO CRÍTICA
Sony, 2007 [1970]

No entanto, as coisas não aconteceram dessa maneira. Piazzolla não só acabou sendo aceito por todos aqueles círculos culturais que o tinham repellido como também foi aceito de um modo totalmente inédito. Se com Gershwin estava claro quando se tratava de obras “clássicas” e quando não (pouco importando o quanto havia destas naquelas), com Piazzolla, o grande anulador de fronteiras, tudo se misturou. E nos programas de concerto e nos discos se reuniram, lado a lado, aquelas composições das quais ele mesmo tinha sido intérprete junto com seus grupos pequenos, “populares”, e as composições como *Le Grand Tango* para violoncelo e piano — transcrita para grande quantidade de configurações instrumentais — ou *La Historia del Tango*, originalmente para flauta e violão e tocada atualmente tanto por grupos de tango quanto por intérpretes clássicos. E, no meio desse panorama, suas *Cuatro Estaciones Porteñas*, uma suíte de obras que o bandoneonista foi construindo pouco a pouco a partir da primeira, *Verano Porteño*, que tinha sido, em meados dos anos 1960, a música de uma obra teatral. O certo é que o próprio Piazzolla gravou as quatro peças juntas uma única vez, em seu registro ao vivo de um concerto do Quinteto no Teatro Regina de Buenos Aires em 1970. E foi a música clássica que acabou definindo o destino dessas quatro composições populares, escritas para um quinteto que somava a guitarra elétrica aos instrumentos do tango, e que veio a se tornar, também, um clássico da música popular.

No outro extremo dessas quatro estações que respiram o ar de uma cidade contemporânea (e algo vanguardista ou, pelo menos, modernista) e um gesto que remete de modo inegável aos grupos de *cool jazz* dos anos 1950 e 60 — embora não haja improvisação ali, a música está estruturada em solos muito complexos —, encontra-se uma de suas composições sinfônicas mais características, os *Tres Movimientos Tanguísticos Porteños*. Criada em 1961, essa obra traz para o tango o modelo que Gershwin tinha patenteado — materiais populares desenvolvidos com procedimentos clássicos. Mas faz isso com uma linguagem mais próxima de Stravinsky do que de Rachmaninov, que era a fonte *clássica* em que bebia o estadunidense. E ali nasce um dos mal-entendidos que assolaram o bandoneonista em vida: a ideia de que suas referências no campo da tradição acadêmica eram antiquadas, inclusive Stravinsky, que, nos anos 1960, já tinha abdicado fazia tempo das sagrações primaveris.

É que, em certa medida, a estética de Piazzolla bem pode ser assimilada à do escritor Jorge Luis Borges [1899-1986]. Sua enciclopédia pode ser antiquada e, decerto, arbitrária, mas sua utilização é absolutamente original. As sequências harmônicas e os trinados com resolução podem remeter ao Barroco; as escalas octatônicas fazem pensar em Stravinsky, da mesma maneira como certos padrões rítmicos assimétricos põem em cena a influência de Béla Bartók. Mas essa mescla particular era tão absoluta e exclusivamente piazzolliana que ninguém poderia confundi-la com nenhum dos modelos aos quais se refere.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



ASTOR PIAZZOLLA: LIBERTANGO
Trova, 2006 [1974]



ASTOR PIAZZOLLA / GERRY MULLIGAN:
SUMMIT – REUNIÓN CUMBRE
ANS, 1990 [Trova, 1974]



ASTOR PIAZZOLLA: SUITE TROILEANA
Trova, 2014 [1975]



TANGO ZERO HOUR
Warner, 2005 [Nonesuch, 1986]



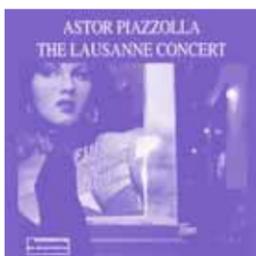
Pierre Verger
Corrientes e Diagonal Norte, Buenos Aires, 1941-42

Mais uma coisa, quem sabe a mais importante. Talvez por seu infalível ouvido “popular”, por imaginar-se a si mesmo como intérprete — inclusive nas obras que não o tinham como protagonista — e diferentemente de muitos dos experimentos realizados durante a segunda metade do século xx para *estilizar* músicas de tradição popular e colocá-las na órbita do concerto clássico, a música de Piazzolla, mesmo a mais intrincada, sempre soa natural. Sempre tem a fluidez da improvisação, do assobio das ruas, do músico popular, do saber do povo.

Diego Fischerman (Buenos Aires, 1955) é escritor, professor e jornalista. É autor de *Después de la Música: el Siglo xx y más Allá* (Eterna Cadencia, 2013), *El Sonido de los Sueños y Otros Ensayos sobre Música* (Debate, 2017), *Efecto Beethoven: Complejidad y Valor en la Música de Tradición Popular* (Paidós Iberica, 2004) e, em colaboração com Abel Gilbert, *Piazzolla, el Mal Entendido: un Estudio Cultural* (Edhasa, 2009).

Tradução de **Marcos Bagno**

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



ASTOR PIAZZOLLA: THE LAUSANNE CONCERT

Warner, 2006 [Milan Records, 1989]



KRONOS QUARTET / ASTOR PIAZZOLLA:

FIVE TANGO SENSATIONS

Elektra, 1991



ROSTROPOVICH: THE RUSSIAN YEARS

(PIAZZOLLA; USTVOLSKAYA; SCHNITTKE)

Warner, 2017 [1996]

Eleazar e Piazzolla

A sinfônica do maestro acompanha o bandoneon do músico em dois únicos concertos

Am 10 anos, Eleazar de Carvalho já regeu um repertório imenso para orquestra e acompanhamentos de solistas. Mas hoje, pela primeira vez na sua carreira internacional como regente, o veterano Eleazar conduzirá a Orquestra Sinfônica Estadual num programa feito originalmente para bandoneon. Hoje e amanhã, às 21 horas, no Teatro Cultura Artística, o maestro e os músicos acompanharão o compositor Astor Piazzolla que, pela primeira vez no Brasil, mostrará ao público sua música não mais executada por pequenos conjuntos, mas de outra forma, muito mais elaborada.

A música de Piazzolla para orquestra já foi ouvida em várias partes da Europa e em algumas cidades americanas, e vem ao encontro de um desejo do próprio autor de formar algum repertório orquestral para o bandoneon, instrumento que fora há vários anos e que praticamente protagoniza as suas composições musicais. Piazzolla considera o bandoneon um instrumento de baixa utilização — ele aparece apenas entre os músicos ligados ao tango argentino —, de difícil técnica, mas de um som poderosíssimo. Para ele, um bandoneon pode soar tanto quanto quatro trombetas juntas. E, além de todas estas opiniões sobre o bandoneon, Piazzolla ainda cultiva mais uma ideia de que é um instrumento místico.

— Este misticismo está muito ligado às raízes do tango. Por isso, ao compor para orquestra, tento respeitar essas raízes e, acima de tudo, procurar manter o meu estilo. Não tive outras produções formais. Acho importante, isto sim, um artista manter o seu estilo, tal como foi Villa-Lobos, por exemplo.

Os dois concertos no Teatro Cultura Artística estão sendo promovidos pelo empresário Marcos Lázaro, o mesmo que organizou a temporada de oito apresentações pelo Brasil, que Piazzolla acaba de cumprir. Marcos Lázaro, argentino e grande admirador de Piazzolla, pretende fazer com que o público de São Paulo tenha contato com este trabalho "que já foi admirado em tantos outros países". Por isso, pediu que a Secretaria Estadual de Cultura cedesse a sua Sinfônica para estas duas apresentações, no que foi prontamente atendido.

— Só que até ontem, nem a Secretaria e nem o próprio empresário haviam definido a remuneração dos músicos para estas duas noites. Finalmente, na tentativa de conter a insatisfação dos integrantes da Sinfônica — comentava-se ontem que o próprio secretário da Cultura, João Carlos Martins, havia pedido que a orquestra deixasse atendendo a seu pedido —, o empresário Marcos Lázaro resolveu reservar 10% da renda bruta dos concertos como forma de pagamento para os músicos, alegando que estas apresentações não estão sendo feitas para se obter grandes lucros "e, desta forma, eu não poderia pagar para os integrantes da orquestra as remunerações previstas na tabela da Ordem dos Músicos". Até o momento, a Secretaria Estadual de Cultura não apresentou nenhuma outra solução para o pagamento destas duas apresentações, extraordinárias no calendário da Sinfônica Estadual de São Paulo. Quanto aos ingressos para os dois concertos, os preços já foram estipulados: custam Cr\$ 2.000,00, Cr\$ 2.000,00 e Cr\$ 1.000,00, por pessoa, conforme o setor do teatro, que fica na rua Nestor Pestana, 196.

Piazzolla será acompanhado hoje e amanhã pela Sinfônica Estadual, regida por Eleazar de Carvalho.

Nos concertos de hoje e amanhã no Teatro Cultura Artística, Astor Piazzolla apresentará o seu Concerto n.º 1 para Bandoneon e Orquestra. Três Tangos, também para bandoneon e orquestra, e guardará uma surpresa para o público — a estrutura orquestral de um dos seus maiores sucessos. Para Eleazar de Carvalho, que ao longo de sua trajetória musical conseguiu dominar um repertório sinfônico como poucos artistas, a música de Piazzolla tem características muito próprias, "sempre dentro de uma linguagem tonal sem nacionalismo e sem exageros".

— Essa obra só poderia ter sido escrita por um artista que teve uma sólida formação musical, que estudou com mestres que estabeleceram grandes composições, como Aaron Copland, por exemplo. Além disso, seu trabalho interessa também por mostrar as possibilidades do bandoneon, um instrumento que eu não conheço a não ser superficialmente.

Compor para bandoneon e orquestra não é uma simples tentativa musical para Astor Piazzolla. Ele pretende aumentar este repertório no qual é um completo pioneiro, desde que tenha tempo e condições de trabalho: "Eu preciso de tempo para compor. Quando compeço tenho que parar com as apresentações. Mas é com elas que sobrevivo". Para conseguir uma parada de trabalho em breve, Piazzolla deverá cumprir antes mais algumas apresentações pela América Latina, depois viajar para o Japão, de lá segue para a Alemanha e, só então, poderá regressar para a sua casa em Punta del Este, onde vive.

21 e 22 - 10-82

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
CONCERTO EXTRAORDINÁRIO - ASTOR PIAZZOLLA
Dias 21 e 22 de Outubro de 1.982, às 21:00 hs.
TEATRO CULTURA ARTÍSTICA

PROGRAMA

Bach	Ária da Suite nº 3
Astor Piazzolla Solista: o autor	3 Tangos
IIª PARTE	
Astor Piazzolla Solista: o autor	Concerto para bandoneon e orquestra

REGENTE: E L E A Z A R D E C A R V A L H O

cronologia

- 1921** _____ Nasce na cidade de Mar del Plata, na Argentina, em 11 de março.
- 1943** _____ Ingressa na Orquestra [de tango] de Aníbal Troilo e grava seu primeiro arranjo para essa formação, *Inspiración*.
- 1945** _____ Assume a direção da orquestra do cantor [argentino] Roberto Fiorentino.
- 1946-1948** _____ Forma sua primeira orquestra [de tango] própria e compõe suas primeiras músicas para essa formação: *El desbande*, *Pigmalión*, *Se Armó* e *Villeguita*.
- 1950-1953** _____ Compõe peças para as orquestras [de tango] de Troilo, Francini-Pontier, Basso e Fresedo: *Para Lucirse*, *Prepárense*, *Conrabajeando*, *Tanguango*, *Triunfal* e *Lo que Vendrá*.
- 1954-1955** _____ Período em Paris. Breve tempo de estudo com Nadia Boulanger. Ouve discos de jazz do selo Voguey e grava, tanto para ele como para os selos Barclay e Festival, uma série de peças suas para bandoneon solista, piano (algumas com Lalo Schifrin e as demais com Martial Solal) e orquestra de cordas.
- 1956-1957** _____ Realiza gravações em Buenos Aires com a mesma formação instrumental utilizada na França e com seu Octeto Buenos Aires.
- 1960** _____ Grava pela primeira vez com o Quinteto [Tango Nuevo]: um EP com a música do filme *Quinto Año Nacional* (Rodolfo Blasco, 1961).

- 1968** _____ Realiza gravações e apresentações com o Quinteto.
- 1969** _____ Estreia [sua ópera-tango] *María de Buenos Aires*.
- 1972-1973** _____ Estreia suas canções *Balada para un Loco* e *Chiquilín de Bachín*.
- 1974** _____ Cria o grupo Conjunto 9.
- 1976-1977** _____ Viaja à Itália e grava *Libertango*.
- 1978** _____ Grava a *Suite Troleana* e cria o grupo Octeto Electrónico. O Quinteto Nuevo Tango muda sua formação e realiza turnês, recebendo reconhecimento internacional.
- 1984** _____ Compõe *Le Grand Tango*, para violoncelo e piano, dedicado a Mstislav Rostropovich.
- 1988** _____ É submetido a uma cirurgia no coração e forma seu último grupo, um sexteto com dois bandeonistas e que incluiu o compositor Gerardo Gandini ao piano.
- 1990** _____ Sofre trombose e infarto cerebral, em Paris, em 4 de agosto.
- 1992** _____ Morre em Buenos Aires, em 4 de julho.

Apresentações de obras de Piazzolla

16.5 domingo 18H

SERGIO TIEMPO PIANO

Fuga y Misterio [ARRANJO DE TIEMPO]

Muerte del Angel

20.5 quinta 20H30

21.5 sexta 20H30

22.5 sábado 16H30

OSESP

CARLOS MIGUEL PRIETO REGENTE

Tres Movimientos Tanguísticos Porteños

22.7 quinta 20H30

24.7 sábado 16H30

25.7 domingo 18H

OSESP

EMMANUELE BALDINI REGENTE E VIOLINO

PABLO ZIEGLER PIANO

WALTER CASTRO BANDONEON

Quatro Estações Portenhas [ARRANJO DE ZIEGLER]

29.7 quinta 20H30

30.7 sexta 20H30

31.7 sábado 16H30

OSESP

GIANCARLO GUERRERO REGENTE

Sinfonia Buenos Aires

30.9 quinta 20H

1.10 sexta 20H

2.10 sábado 16H

ESCUALO ENSEMBLE

Soledad

Zum

Fuga y Misterio

Milonga en Re

Escualo

Oblivion

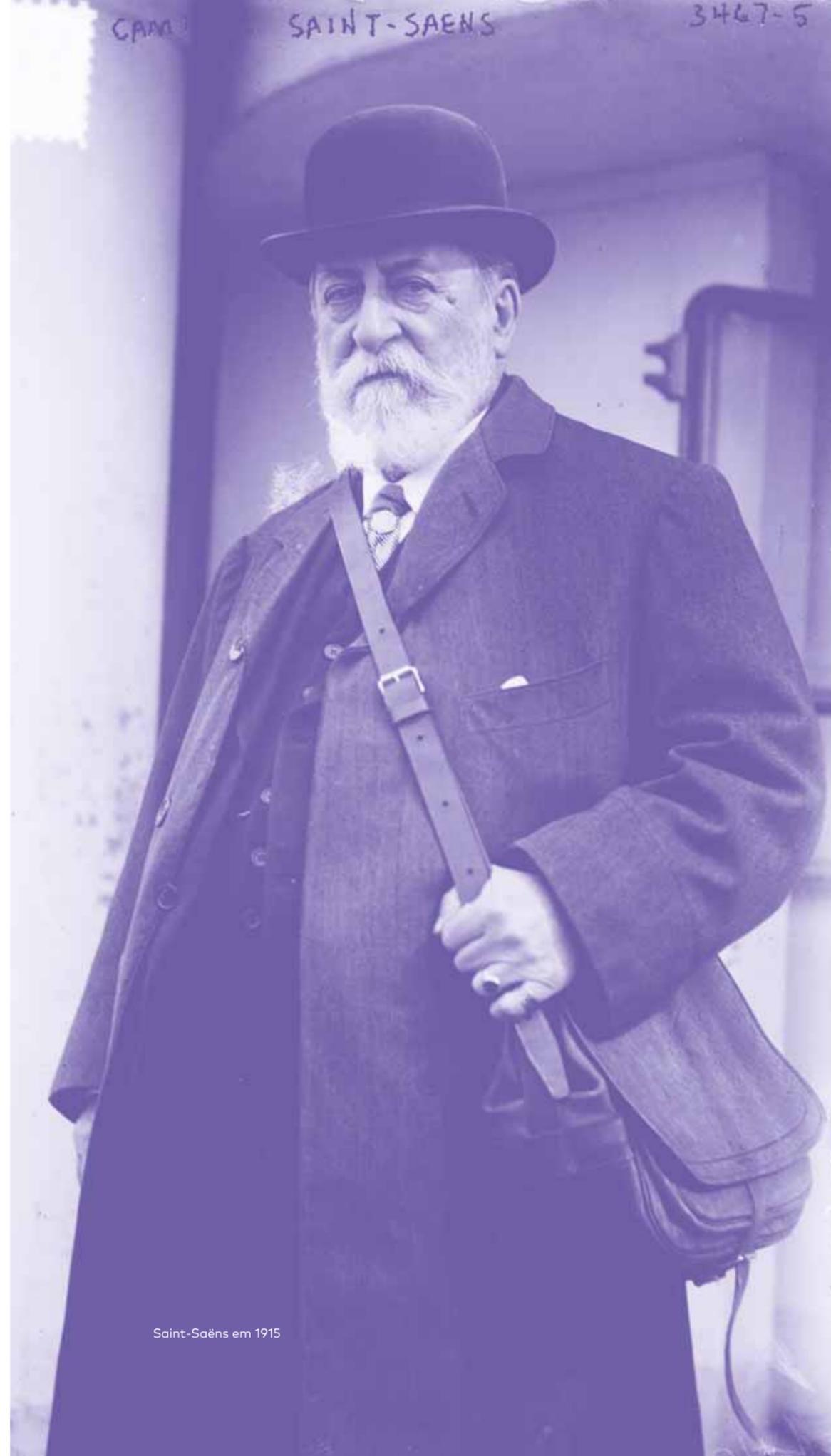
saint-saëns, o compositor viajante

Stéphanie Leteuré

Na primavera de 1890, a imprensa parisiense se preocupava com o inexplicado desaparecimento de Camille Saint-Saëns. O compositor abandonara definitivamente sua residência na rua Monsieur-le-Prince, não fornecera nenhum endereço oficial, legara à cidade de Dieppe [no norte da França] suas coleções particulares e pusera sua biblioteca musical em depósito na Casa Érard [célebre loja de fábrica de pianos, em Paris]. Saint-Saëns confiara aos amigos [compositores] Ernest Guiraud e Gabriel Fauré a organização dos ensaios de sua nova ópera, *Ascanio*. A ausência do compositor na primeira apresentação parisiense de sua última obra lírica e na produção francesa de seu carro-chefe operístico, *Sansão e Dalila*, surpreendia a opinião pública e incitava os repórteres a rastrear sua pista. Em 5 de abril, num artigo [no jornal] *L'Intransigeant* intitulado “Deixem-no em paz!”, Henri Rochefort tomava a defesa do músico e denunciava a “caça ao homem” na qual Saint-Saëns, segundo ele, era o alvo. Apelava aos jornalistas que respeitassem sua intimidade e afirmava a necessidade de distinguir o caráter, necessariamente público, da agenda dos políticos eleitos e a dimensão privada da vida de um compositor, pouco suspeito — diferentemente do general Boulanger¹ — de fomentar um golpe de Estado: “Ninguém pode temer que Saint-Saëns, uma bela manhã, marche ao Palácio do Eliseu à frente de duzentas mil semicolcheias”.

Em 14 de dezembro de 1889, partindo de Cádiz [na Espanha], Saint-Saëns alcançara as Ilhas Canárias. A ideia dessa viagem lhe ocorrera desde o mês de janeiro para se recuperar da depressão que se seguiu à morte de sua mãe, falecida em 18 de dezembro de 1888, aos 79 anos. Nesse meio-tempo, estivera em Tamaris, depois em Argel [ambas na Argélia], passara um tempo em Saint-Germain-en-Laye [na França] e partira para a Andaluzia em outubro de 1889, antes de finalmente embarcar. Longe de Paris, o

¹N.d.E.: Georges Boulanger (1837-91), general e político francês que ganhou notoriedade em 1889 pela ameaça de tornar-se um ditador.



Saint-Saëns em 1915



Saint-Saëns ao piano, em 1916

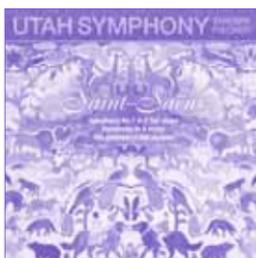
compositor consolava sua tristeza no anonimato e assumira o pseudônimo de Charles Sannois. Incógnito, percorria o interior de Tenerife até ter sua verdadeira identidade inesperadamente revelada, em 13 de abril de 1890.² O boato, agora acertado, de que um célebre artista francês escolhera o arquipélago canarino para ali consolar sua mágoa obrigou o compositor a se esvair das aflições locais da mundanidade, incitando-o a retornar à França. Decerto para prevenir um eventual escândalo e para que os vaivéns do músico não fossem mais alvo de tais especulações, o departamento de polícia [de Paris] registrou, pelo menos até 1896, as idas e vindas do músico durante suas estadias na capital, [dando] testemunho da repercussão dos deslocamentos de Saint-Saëns e do espanto geral suscitado por sua extrema mobilidade.³

Esse episódio, no mínimo épico, dá uma ideia do que foi a vida itinerante de Saint-Saëns e de alguns dos motivos que a animaram. De 1857 a 1921, ele empreendeu 179 viagens por 27 países. [...] De frágil constituição pulmonar, Saint-Saëns seguiu os conselhos médicos que lhe recomendavam não se expor em excesso aos rigores do inverno norte-europeu. [...] Assim, frequentou estações termais na França e na Argélia, como Bourbon-

² Ver a respeito: Jean Bonnerot. C. *Saint-Saëns* (1835-1921): *sa Vie et son Oeuvre*. Paris: Durand et fils, 1923; e Jean Gallois. *Camille Saint-Saëns*. Sprimont: Mardaga, 2004.

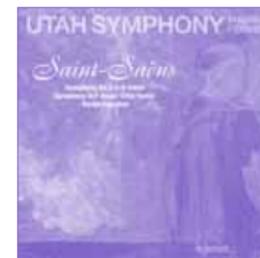
³ Esse espanto diante da frequência das viagens de Saint-Saëns levou seu secretário, Jean Bonnerot, a escrever a respeito no dia seguinte à morte do compositor: "Saint-Saëns Voyageur". *Le Guide du Concert*, número especial fora de série, *Camille Saint-Saëns*, 1922, p. 20-24.

GRAVAÇÃO RECOMENDADA



SAINT-SAËNS: SYMPHONY N° 1;
THE CARNAVAL OF THE ANIMALS
Utah Symphony Orchestra
Thierry Fischer REGENTE
Hyperion, 2019

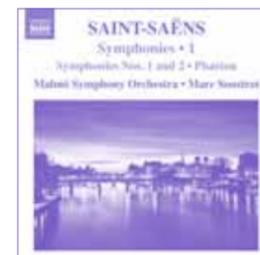
GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SAINT-SAËNS: SYMPHONY N° 2; DANSE
MACABRE; URBS ROMA
Utah Symphony Orchestra
Thierry Fischer REGENTE
Hyperion, 2019



SAINT-SAËNS: SYMPHONY N° 3
AND OTHER WORKS
Utah Symphony Orchestra
Thierry Fischer REGENTE
Paul Jacobs ÓRGÃO
Hyperion, 2019



SAINT-SAËNS: SYMPHONIES (VOLS. 1, 2, AND 3)
Malmö Symphony Orchestra
Marc Soustrot REGENTE
Naxos, 2015

-l'Archambault e Hammam R'gha. A migração invernal rumo ao sul, sobretudo na Argélia, configurava-se como um saudável hábito higienista, ao qual é preciso acrescentar a atração pelos horizontes longínquos, assim como um grande número de obrigações profissionais devidas à fama internacional do artista (turnês, festivais, concertos, ensaios, cerimônias públicas). A essa grande quantidade de viagens devem-se somar pelo menos as 136 que o artista realizou na França, em 62 cidades no total.⁴ O deslocamento correspondia, portanto, a um verdadeiro estilo de vida, a tal ponto que Saint-Saëns às vezes não dispunha mais de endereço fixo, o que explica sua assiduidade em hotéis, inclusive de Paris. [...]

Se a frequência das viagens do músico era, para o dizer o mínimo, excepcional, os progressos dos meios de transporte as facilitavam consideravelmente, reduzindo os riscos e os incômodos. O racionalismo e o cientificismo que caracterizavam Saint-Saëns se confirmavam na ideia de que a viagem representava um progresso tecnológico notável, um avanço em matéria de liberdade, bem como um instrumento a serviço da descoberta e do conhecimento. Em 1911, Saint-Saëns compôs um coro para quatro vozes masculinas, intitulado *Aux Aviateurs*. Com letra de Jean Bonnerot, o Opus 134 celebrava a conquista do ar pelos primeiros aviadores. [...] A valorização do progresso residia na ideia de que os novos meios de transporte eram úteis a toda a humanidade e à paz. [...]

Se considerarmos o período de 60 anos circunscritos da primeira à última viagem do compositor, poderemos observar [vários] elementos característicos da história das viagens [...]. A primeira temporada no exterior deu-se na Itália, com o padre Jean-Louis Gabriel, pároco de Saint-Merry, em 1857.⁵ Com essa excursão, o jovem Saint-Saëns tornava-se herdeiro de um modelo em vias de extinção, o do *Grand Tour*, reservado às minorias burguesas e aristocráticas. A ida à península italiana, e a Roma em particular, constituía uma viagem de iniciação exclusiva a uma elite turística ávida de antiguidades. [...] Saint-Saëns se valeu de todos os avanços que, no curso do século XIX, facilitaram grandemente a mobilidade das pessoas. Foi contemporâneo da escavação dos dois canais interoceânicos de Suez e do Panamá, que simbolizavam o triunfo da razão e da técnica frente aos desafios impostos ao homem pela natureza. A densificação das redes ferroviárias e das vias na-

⁴ O recenseamento das viagens de Saint-Saëns na França e no exterior tornou-se possível graças a Jean Bonnerot, que o incluiu na biografia do compositor.

⁵ Saint-Saëns foi organista da igreja de Saint-Merry em Paris de 1853 a 1857. O padre Jean-Louis Gabriel fez de Saint-Saëns o titular dos órgãos da paróquia. O compositor lhe dedicou uma *Missa a Quatro Vozes, Solista e Coros*, Op. 4. O padre Gabriel (1796-1866) adquiriu certa notoriedade no mundo eclesiástico sobretudo em razão de seu engajamento em favor da juventude.

The top page of the manuscript features a system of seven staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff shows a bass line with notes and rests. The third staff is a vocal line with lyrics written below the notes. The fourth staff is another vocal line with lyrics. The fifth staff is a piano accompaniment line with chords and notes. The sixth and seventh staves are additional accompaniment lines. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through from the reverse side.

The bottom page of the manuscript continues the musical score with a system of seven staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The paper is heavily aged and has irregular, torn edges. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of an antique musical manuscript.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SAINT-SAËNS: LA MUSE ET LE POÈTE; VIOLIN CONCERTO Nº 3; CELLO CONCERTO Nº 1

Orchestre Philharmonique de la Radio France
Lionel Bringuier REGENTE
Renaud Capuçon VIOLINO
Gautier Capuçon VIOLONCELO
Erato, 2013



SAINT-SAËNS: PIANO QUARTET; PIANO QUINTET AND OTHER WORKS

The Nash Ensemble
Hyperion, 2005



SAINT-SAËNS: PIANO QUARTET; PIANO QUINTET

Cristina Ortiz PIANO
Fine Arts Quartet
Naxos, 2013

vegáveis acelerava os deslocamentos.⁶ [...] Quando se dirigiu, por diversas vezes, aos Estados Unidos e à América Latina, Saint-Saëns se beneficiou do advento dos cruzeiros transatlânticos e dos serviços oferecidos pelas companhias de viagem, então em plena expansão. Por ocasião de seus múltiplos percursos, decerto teve a oportunidade de subir nos primeiros bondes elétricos e de ser passageiro de um automóvel, cujo número alcançava os cem mil, na França, por volta de 1914. Sem dúvida, deve ter sido também um dos primeiros usuários do metrô recém-construído em Paris. [...] Pôde usufruir de uma “literatura da estrada”, então em pleno desenvolvimento: guias, fascículos que informavam sobre os horários, as tarifas, os itinerários, e que traziam um auxílio prático ao viajante. [...] Em suas idas à bacia mediterrânea, Saint-Saëns se filiava de vez em quando à tradição do sábio explorador, para quem a viagem servia para enriquecer os conhecimentos e as coleções.⁷ [...] Em pelo menos duas ocasiões, Saint-Saëns adotou outra postura, a de um peregrino da música, ao viajar à Alemanha, a Terra Prometida dos músicos. Em 14 de abril de 1879, visitou em Berlim o túmulo de Schumann, onde recolheu uma folha de loureiro, cuidadosamente conservada. Em 1876, esteve entre os que responderam ao convite de Wagner para a inauguração do festival de Bayreuth. [...]

Durante seus vinte últimos anos de vida, [...] Saint-Saëns tomou consciência das mudanças que, a seu ver, ocidentalizavam o Oriente que se estendia da Espanha ao Egito. Lamentava a parisiânização de Argel e declarava seu interesse pelo patrimônio árabe em perigo.⁸ A nostalgia de suas primeiras viagens o fazia reear o desaparecimento dos vestígios que identificavam o Oriente com o passado e o diferenciavam, assim, do Ocidente moderno e industrial. A angústia da uniformização se manifestava diante dos progressos da globalização em curso. Além disso, [...] o compositor acreditava em um deslocamento da civilização do leste para o oeste. Os efeitos da Primeira Guerra Mundial sobre o Velho Continente confirmariam, a partir de 1914, a ideia de uma América sucessora da Europa como epicentro da civilização mundial. Percorrer longas distâncias equivalia, portanto, a remontar no tempo. A experiência geográfica se metamorfoseava em experiência diacrônica.

6 Hector Berlioz celebrou em 1846 a era do trem com seu *Chant des Chemins de Fer* [Canto dos Caminhos de Ferro], cantata profana para voz, coro misto e orquestra.

7 O Castelo-Museu de Dieppe possui numerosos objetos egípcios trazidos por Saint-Saëns.

8 Como testemunham várias de suas intervenções na Academia de Belas-Artes.

Figuras parisienses: Camille Saint-Saëns Marcel Proust

“É um gênio, diz uma velha lenda, mas um gênio burlão. Rei dos espíritos da música e do canto, ele possui todos os segredos, e mesmo aquele, tão logo queremos nos aproximar dele, de fugir para o mais longe, sempre incapturável.” No momento de *Ascanio* [1890], enquanto o procuramos na França, ele percorre as Canárias. Esta noite, oculto sob o nome de um encantador músico defunto que ele vai ressuscitar, mais uma vez se esquivará de nossas homenagens. Será que agora vai escapar das garras do meu pensamento que tenta capturá-lo, e não me deixará, como um duende desaparecido, nada além de “vento entre os dedos?”

Gênio inspirado da música, dotado de uma sensibilidade profunda — basta-vos percorrer, sem falar de *A Lira e a Harpa*, *Ascanio*, esta lira, ou *Sansão e Dalila*, esta harpa –, ele se apraz, como um Gustave Flaubert, como um Anatole France, em escondê-la sob sua riqueza, sob sua ciência de grande escritor musical. Pois ninguém parece ter conservado melhor este pensamento célebre: “Todas as belezas intelectuais que se encontram num belo estilo, todas as relações de que ele se compõe, são todas verdades... talvez mais preciosas do que as que podem fazer o fundo de um discurso.”

Ele sabe rejuvenescer uma fórmula ao empregá-la em sua velha acepção e tomar, por assim dizer,

cada frase musical, em seu sentido etimológico. Toma emprestadas as graças de Beethoven e de Bach ou, antes, como numa de suas mais belas transcrições, empresta a Bach graças que não lhe pertenciam.

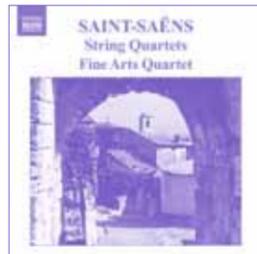
Pintar num acorde, dramatizar com a fuga, eternizar pelo estilo; fazer caber tanta invenção e tanto gênio criador no emprego da escala quanto outro tanto no contorno de uma melodia, fazê-la correr em torno de uma ideia, como a antiga hera que preserva o monumento da ruína; outorgar assim à modernidade, pelo arcaísmo, suas cartas de nobreza; dar pouco a pouco a um lugar comum o valor de uma imaginação original pela propriedade erudita, singular, sublime, da expressão, fazer de um arcaísmo um traço de espírito, uma ideia geral, o resumo de uma civilização, a essência de uma raça, um traço de gênio jorrado da ferramenta ou caído do céu; [...] enfim, para fazer compreender uma religião, detestar um tirano, chorar uma mulher, ver Eros, ouvir o Eterno, limitar-se aos recursos, já não da própria música, mas da linguagem musical, divertir-se como um deus e como um diabo fazendo o mundo caber na música, a música na harmonia, toda a extensão do órgão na exiguidade do piano, são estes os jogos hábeis, desconcertantes, diabólicos e divinos deste humanista musical, que faz estalar a cada instante a invenção e o gênio no que parecia ser o domínio fechado da tradição, da imitação e do saber.

Artigo publicado no jornal parisiense *Le Gaulois*, em 14 de dezembro de 1895. Tradução de Marcos Bagno.

MATINAIS

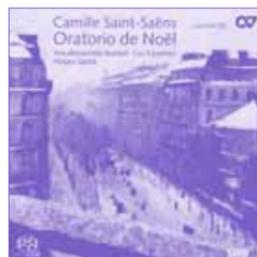
A Osesp e Orquestras parceiras realizam na Sala São Paulo concertos gratuitos nas manhãs de domingo, buscando aproximar o público da música de concerto.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SAINT-SAËNS: STRING QUARTETS

Fine Arts Quartet
Naxos, 2011



SAINT-SAËNS: ORATORIO DE NOËL

Vocalensemble Rastatt
Les Favorites
Holger Speck REGENTE
Carus-Verlag, 2006



SAINT-SAËNS: ORATORIO DE NOËL

Le Madrigal de Lyon
Orchestre de Chambre de Lyon
Sylvain Cambreling REGENTE
Arion, 2009

A preponderância da viagem na vida do compositor contribui, em boa parte, para sua dupla identidade de cidadão e de artista.⁹ [...] Sua estratégia do deslocamento por terras estrangeiras serviu aos seus interesses de carreira e o ajudou a encarnar a escola francesa de música aos olhos do mundo. [...] Fervoroso admirador de Victor Hugo, o compositor se manteve fiel à máxima que o autor de *Les Misérables* mandou gravar no jardim de sua casa de Guernsey [na França]: “Imensidão diz o ser, eternidade diz a alma”.¹⁰ [...]

Saint-Saëns jamais esteve tão em seu lugar quanto ao se deslocar, ou foi tão francês quanto no estrangeiro. Sua consciência do mundo pelo prisma da música e por meio da viagem o ajudou a avaliar a importância dos lugares. Estes ocupam espaço também, de maneira simbólica, em muitas de suas partituras com acentos pretensamente egípcios, africanos, californianos, dinamarqueses ou russos. [...]

Stéphanie Leteuré é Doutor em Musicologia e professor de história e geografia no ensino médio na França. Além de *Camille Saint-Saëns: le Compositeur Globe-Trotter (1857-1921)*, publicou o livro *Camille Saint-Saëns et le Politique de 1870 à 1921* (Vrin, 2014).

Texto extraído do livro *Camille Saint-Saëns, le Compositeur Globe-Trotter (1857-1921)*. Nanterre: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2017.

Tradução de **Marcos Bagno**

⁹ Uma parte dos deslocamentos, sobretudo na França, se explica pela função de acadêmico ocupada por Saint-Saëns de 1881 a 1921.

¹⁰ Verso de *As Contemplações* (1856).

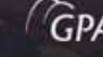
salasaopaulo.art.br



APOIO



CLARIANT



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

COPATROCÍNIO



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



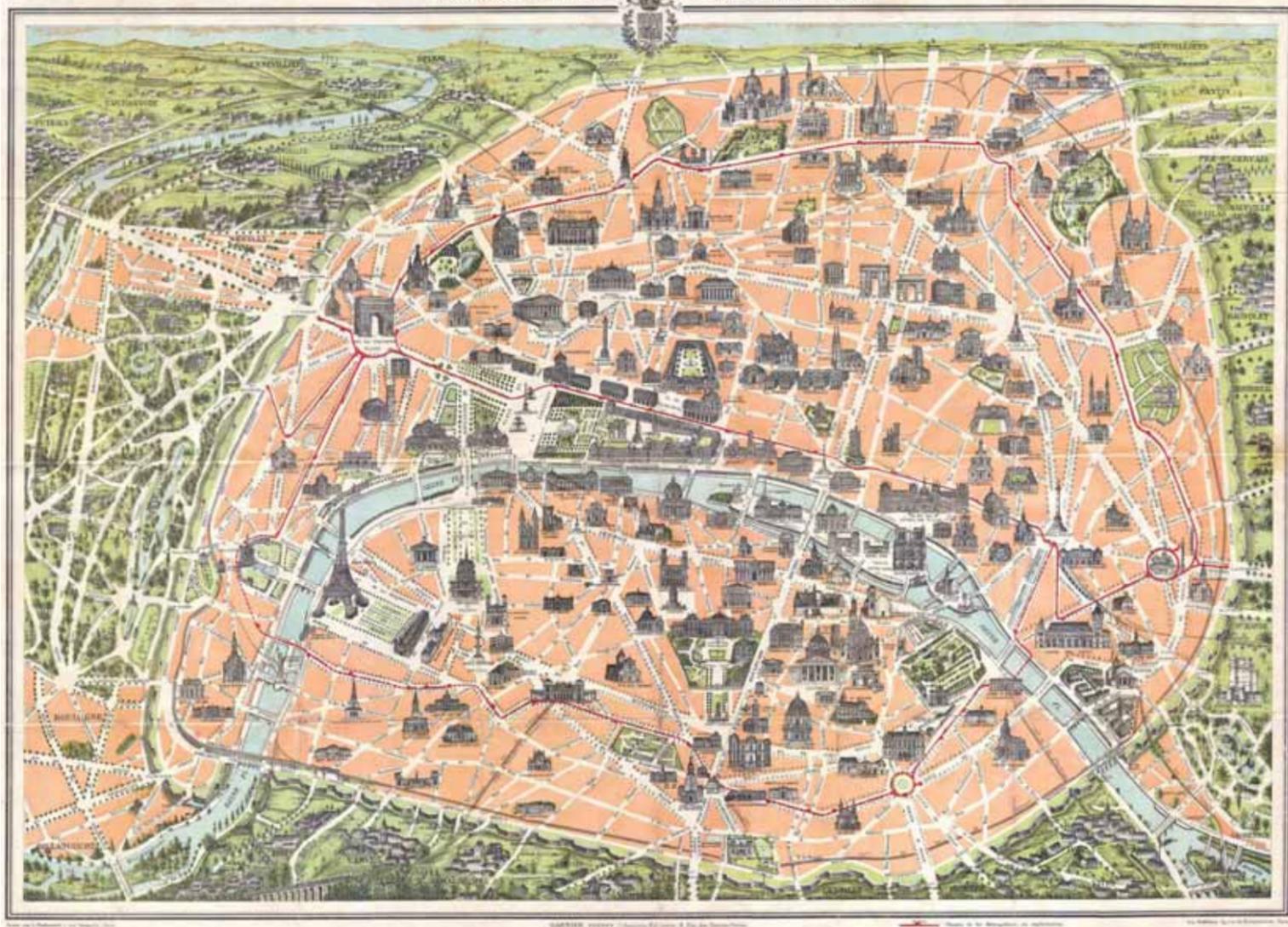
cronologia

- 1835** _____ Nasce em Paris, em 9 de outubro, numa família burguesa. Aos dois meses de idade perde o pai, que falece de tuberculose. Inicia os estudos de piano aos dois anos, com a tia, tornando-se logo uma criança prodígio.
- 1846** _____ Realiza recital de estreia na Salle Pleyel, em Paris, tocando o *Concerto nº 15* de Mozart e outras peças.
- 1848-53** _____ Estuda órgão e composição no Conservatório de Paris. Vence o principal concurso de órgão da instituição.
- 1853** _____ Assume seu primeiro posto como organista na Igreja de Saint-Merri, em Paris.
- 1857** _____ Torna-se organista da importante Igreja da Madalena, em Paris – cargo que manteria por 20 anos.
- 1861-65** _____ Leciona na Escola Niedermeyer, em Paris, voltada à formação de organistas e mestres de capela – Gabriel Fauré é um de seus alunos.
- 1871-74** _____ Participa da fundação da Sociedade Nacional de Música, promotora da nova música francesa, com compositores como Gabriel Fauré, César Franck e Jules Massenet. Compõe seu primeiro poema sinfônico, *Le Rouet d'Omphale* [A Roca de Ônfale] e, depois, *Dança Macabra*.
- 1875** _____ Casa-se com a jovem Marie Truffot, com quem teria dois filhos.
- 1877** _____ A ópera *Sansão e Dalila*, rejeitada em Paris por inserir personagens bíblicos em cena, é estreada em Weimar, por recomendação de Liszt. Seria estreada na cidade das luzes em 1890.

- 1878** _____ Seus dois filhos falecem (de queda acidental e pneumonia) e, três anos depois, ele se separa da esposa. Realiza a partir de então intensivas turnês, tocando e regendo suas obras na Europa, Estados Unidos, América do Sul, Oriente Médio e Ásia.
- 1881** _____ É eleito membro do Instituto da França [que reúne as Academias Nacionais francesas].
- 1895-96** _____ Compõe o *Concerto para Piano nº 5*, a *Sinfonia nº 3 – Órgão*, dedicada à memória de Liszt, e termina *O Carnaval dos Animais*, iniciada nos tempos de docência. Retira-se da Sociedade de Música Nacional por discordar de sua aproximação com a estética wagneriana.
- 1888** _____ Sua mãe falece e ele parte em viagem para se recuperar do luto.
- 1900** _____ Após uma década sem residência fixa, instala-se em seu último apartamento, em Paris, continuando a viajar com frequência.
- 1901** _____ É eleito presidente da Academia de Belas Artes do Instituto da França. Compõe o *Concerto para Violoncelo nº 2*.
- 1913** _____ Realiza o que pretende ser seu último concerto, na Salle Gaveau, em Paris. Com o início da Primeira Guerra Mundial, contudo, continua tocando em turnês para beneficiar instituições de caridade.
- 1921** _____ Falece em Alger, em 16 de dezembro, em decorrência de um ataque cardíaco.

NOUVEAU PARIS MONUMENTAL

ITINÉRAIRE PRATIQUE DE L'ÉTRANGER DANS PARIS



Mapa de Paris em 1900

Principais obras

<i>Concerto nº 1 para Violoncelo em Lá Menor, Op. 33</i> [1872]	<i>Introdução e Rondó Caprichoso, Op. 28</i> [1863]
<i>Concerto nº 2 para Piano em Sol Menor, Op. 22</i> [1868]	<i>O Carnaval dos Animais</i> [1886]
<i>Concerto nº 2 para Violoncelo em Ré Menor, Op. 119</i> [1902]	<i>Oratório de Natal, Op. 12</i> [1858]
<i>Concerto nº 3 para Violino em Si Maior, Op. 61</i> [1880]	<i>Sansão e Dalila, Op. 47</i> [ópera, 1877]
<i>Concerto nº 5 para Piano – Egípcio, Op. 103</i> [1896]	<i>Sinfonia nº 3 em Dó Menor, Op. 78 – Órgão</i> [1885-86]
<i>Dança Macabra, Op. 40</i> [1874]	<i>Três Quadros Sinfônicos a partir de La Fôl, Op. 130</i> [1908]

No fundo, não é nem Bach, nem Beethoven, nem Wagner que eu amo: é a arte. Sou um eclético. Talvez seja um grande defeito, mas para mim é impossível corrigi-lo: ninguém pode refazer sua natureza. Além disso, amo a liberdade apaixonadamente e não posso suportar que alguém me imponha o que admirar. Os entusiasmos de encomenda congelam meu sangue nas veias e me tornam incapaz de apreciar as mais belas obras.

Não, a música não é um instrumento de *prazer físico*. A música é um dos produtos mais delicados do espírito humano. Nas profundezas de sua inteligência, o homem possui um sentido íntimo especial, o *sentido estético*, pelo qual percebe a arte: a música é um dos meios de fazer vibrar este sentido. Por trás do sentido da audição, de uma delicadeza maravilhosa, que analisa os sons, que percebe sua diferença de intensidade, de timbre e de natureza, existe, nas circunvoluções do cérebro, um sentido misterioso que descobre algo muito diferente.

Camille Saint-Saëns

Trechos do livro *Harmonie et Mélodie*. Paris: Calmann-Lévy, 1885.

Tradução de Marcos Bagno

Apresentações de obras de Saint-Saëns

22.4 quinta 20H30
23.4 sexta 20H30
24.4 sábado 16H30

—
OESP
MARTYN BRABBINS REGENTE
RENAUD CAPUÇON VIOLINO

—
Concerto nº 3 para Violino em Si Menor, Op.61

6.5 quinta 20H30
7.5 sexta 20H30
8.5 sábado 16H30

—
OESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
Sinfonia nº 3 em Dó Menor, Op.78 – Órgão

26.9 domingo 18H

—
QUARTETO OESP

—
Quarteto nº 2 em Sol Maior, Op.153

28.11 domingo 18H

—
QUARTETO OESP
JULIANA STEINBACH PIANO

—
Quarteto com Piano em Si bemol Maior, Op.41

9.12 quinta 20H30
10.12 sexta 20H30
11.12 sábado 16H30

—
OESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
Três Quadros Sinfônicos a partir de La Foi, Op.130

16.12 quinta 20H30
17.12 sexta 20H30 PEQUIÁ
18.12 sábado 16H30 IPÊ

—
OESP
CORO DA OESP
WILLIAM COELHO REGENTE

—
Oratório de Natal, Op.12

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

A BUSCA POR EMOÇÃO

FICA MAIS BONITA

QUANDO EXISTE MÚSICA.

A música emociona,
inspira, alimenta a alma.
Mas também tem o poder
de transformar as pessoas
e a sociedade. Por isso,
o Itaú Personalité tem
orgulho de apoiar a Oesp.





a construção da modernidade nos balés de stravinsky

THIERRY FISCHER, DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR DA OSESP, TEM REGIDO *A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA* QUASE ANUALMENTE NAS ÚLTIMAS DUAS DÉCADAS. A MODERNIDADE DOS BALÉS DE STRAVINSKY SIMBOLIZA SUA PERSPECTIVA DE TRABALHO COM A ORQUESTRA.

Vamos começar do começo: você se lembra da primeira vez que ouviu *A Sagração da Primavera*?

Foi ao vivo, com a Orchestre de la Suisse Romande regida por Wolfgang Sawallisch [1923-2013, Diretor Artístico e Musical dessa orquestra entre 1970-80], de quem era grande admirador. Já estudava flauta, devia ter 14 anos, mas me lembro com clareza. Não pude acreditar: não tinha ideia do que era! Foi como ser confrontado com uma estátua gigantesca.

E quando a tocou pela primeira vez?

Também me lembro bem: foi com a Orquestra da Ópera de Hamburgo, na Alemanha (onde fui Primeira Flauta por alguns anos — foi meu primeiro emprego), sob regência de Christoph Eschenbach [n. 1940]. Era uma orquestra de ópera, tocávamos todas as noites sem ensaio. Ao longo da Temporada, havia também cerca de 12 concertos sinfônicos, que adorávamos pois, aí sim, podíamos ensaiar. Mas, nessa ocasião, o maestro ficou preso em Londres: tivemos apenas uma sessão com ele! Além da *Sagração*, o programa tinha também a *Sinfonia nº 5* de Mendelssohn. Preciso dizer que correu tudo bem! A orquestra ficou muito concentrada.

Thierry Fischer rege a Osesp, em 2020

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



STRAVINSKY: CONCERTO FOR PIANO AND WIND INSTRUMENTS; PÉTROUCHKA

Oseps
Yan Pascal Tortelier REGENTE
Jean-Efflam Bavouzet PIANO
Chandos, 2015



BOULEZ CONDUCTS STRAVINSKY
The Cleveland Orchestra; New York Philharmonic
Pierre Boulez REGENTE
CBS, 1987



STRAVINSKY / STOKOWSKI: THE RITE OF SPRING; BACH TRANSCRIPTIONS
The Philadelphia Orchestra
Yannick Nézet-Séguin REGENTE
Deutsche Grammophon, 2013

Finalmente: quando você regeu essa peça pela primeira vez?

Foi em Amsterdam, com a Orquestra do Conservatório de Amsterdam (então Conservatório Sweelinck). Propus um desafio, pois acredito que os estudantes precisam fazer coisas que creem serem impossíveis para se desenvolverem. Tivemos algo como 10 ou 12 ensaios e nos apresentamos no Concertgebouw! Foi maravilhoso: pude trabalhar com os naipes, analisar a música, contar histórias sobre a obra. Foi como um batismo para mim — trabalhei tanto nessa peça que desde então posso regê-la de imediato a qualquer momento. E tenho feito isso regularmente em quase todas as temporadas nos últimos 18 anos — a última vez foi com a Royal Philharmonic, logo depois de reger a *Missa Solemnis* [de Beethoven] com a Oseps [em março de 2020, uma semana antes do fechamento da Sala devido à pandemia].

E sua interpretação mudou ao longo desses 18 anos?

Sim. Algumas coisas para melhor, outras nem tanto. Do lado positivo, a peça me assusta menos. Mas isso, na verdade, não é bom: o verdadeiro desafio é *descobrir* a obra a cada vez que se rege uma peça tão icônica. É bom ter um certo *medo*, pois nos preparamos mentalmente: tomo meu café da manhã de forma diferente se vou reger a *Sagração da Primavera* à noite. Minha interpretação certamente evoluiu e consigo sentir — tanto quanto possível — que tenho controle sobre a peça. Mas a beleza está, justamente, no que não podemos controlar. Tudo nessa obra tem a ver com andamento e conexão entre as partes — e, nesse sentido, ela é muito diferente de *Petrouchka* ou *O Pássaro de Fogo*.

Você pode comentar essas diferenças entre obras escritas em épocas tão próximas?

Esses três balés e, simbolicamente, os três anos em que foram criados — 1911, 1912 e 1913 — significaram o surgimento de uma grande modernidade no século. E com três compositores diferentes: à mesma época, Debussy compôs *Jeux* e, Schoenberg, *Pierrot Lunaire*. Para mim, começar a Temporada com o símbolo da modernidade no século xx significa materializar o desejo do que quero fazer com a Oseps: ser inovador, abrindo caminhos em relação às formas de tocar e olhar adiante. Embora saiba que tudo correrá bem, conhecendo todo o trabalho da Direção Artística nos últimos dez anos, eu acredito muito em símbolos!

Também considero importante ter as três obras de Stravinsky em sequência, na ordem em que foram criadas, pois elas expressam um desenvolvimento histórico da modernidade. *O Pássaro de Fogo* é bastante romântica, quase como um conto de fadas — Stravinsky tinha apenas 27 anos! Depois, *Petrouchka* é uma música mais realista, um divisor de águas



Desenho de Léon Bakst do figurino de *O Pássaro de Fogo*, de 1915

— quase como o início do expressionismo: totalmente antirromântica! E, então, *A Sagração da Primavera*, em que há mais uso do ritmo, no sentido dos ritmos telúricos.

Além disso, podemos fazer um paralelo com o período atual: *A Sagração* foi escrita um ano antes da Primeira Guerra Mundial. É como se a criatividade musical precisasse se solidificar, para sobreviver, antes de uma guerra dramática. A pandemia, como uma guerra, nos impediu de tocar por muito tempo.

Os Balés Russos, criados por Diaghilev, foram uma das primeiras instituições a conceber espetáculos integrados com dança, música e cenário. Antes de consultar Stravinsky para escrever *O Pássaro de Fogo*, Diaghilev havia convidado Rimsky-Korsakov, que não pôde se comprometer com o projeto. Stravinsky foi seu substituto! Ele foi a todos os ensaios e trabalhou com os dançarinos. Na obra, construiu dois universos: de um lado, o *mal*, representado pelo mágico Koschei e, do outro, o *bem*, materializado no pássaro e na forma como ele é usado pelo príncipe. A linguagem musical é suntuosa e encantadora, no sentido de *encantar* — o que acarretou o sucesso imediato da obra, algo raro à época (sabemos da recepção da *Sagração*, dois anos depois...).

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



ACERVO RUSSO: STRAVINSKY

[gravações históricas]

Filarmônica de Leningrado

Mravinsky e outros REGENTES

Biscoito Fino / Dell'Arte, 2011



RITE: STRAVINSKY / REVUELTAS

Simón Bolívar Youth Orchestra

Gustavo Dudamel REGENTE

Deutsche Grammophon, 2010



STRAVINSKY: BALLET

Royal Concertgebouw Orchestra

Riccardo Chailly REGENTE

Decca, 2003

[2 CDs]

Outro elemento responsável pela boa aceitação da peça — e que me atrai toda vez que a reço — foi o uso do folclore russo. Stravinsky incorporou essas melodias de uma forma romântica, melancólica. Além disso, o processo de *manutenção* da energia é impressionante: nos 20 minutos iniciais, tudo é mais suave, como fragmentos de poemas que se sucedem. Criar e manter essa energia, que explode no final e sempre provoca aplausos imediatos, é um paroxismo.

Petrouchka, um ano depois, já tem outro caráter! A história é escrita de outra maneira, com a sucessão de imagens — como em *Quadros de uma Exposição* [de Mussorgsky]. A forma de usar as melodias também é outra, elusiva. É uma obra dramática, com emoções fortes associadas ao boneco [personagem principal], que morre de forma tão trágica... e a obra termina suavemente, com *pizzicatos*! (Risos).

E então... ele vai para a Suíça!

Sim, ele escreveu a maior parte da *Sagração* na Suíça, na pequena cidade de Clarens, a menos de 100 quilômetros de onde moro. Trata-se de um grande ritual — a diferença fundamental em relação às outras peças é o olhar telúrico e implacável sobre o ritmo. Aqui há apenas uma ideia: o mistério da emergência do poder criativo da primavera. Não há enredo, apenas a adoração da Terra, o que é lindo.

Trabalhar essa peça por uma semana com a orquestra — e as três obras em três semanas — permitirá desenvolver o que iniciamos com Beethoven (infelizmente, não da forma como gostaríamos, mas que foi muito dentro das possibilidades). Estou convencido de que uma instituição só pode caminhar a passos largos com “choques” de três ou quatro semanas. Na minha vivência pessoal, me marcou muito ter tocado Beethoven com Harnoncourt por três semanas — lembro tudo, até de como ambos estávamos vestidos. Gostaria de provocar a mesma experiência na minha relação com os músicos da Osesp, no início da Temporada, para que tenhamos isso em mente quando tocarmos Rossini, Varèse, Debussy ou Rachmaninov.

Voltando à *Sagração*. Como disse, à mesma época, Debussy estava compondo *Jeux*, que também explora novas possibilidades rítmicas. Uma semana antes da estreia da *Sagração*, Debussy e Stravinsky se encontraram em Paris e leram a redução para piano a quatro mãos [feita pelo próprio compositor], à primeira vista. Terminada a leitura, Debussy ficou sem palavras, estupefato. Dá para imaginar os dois tocando essa obra, em um antigo piano Pleyel?!

E suas outras obras?

As pessoas que não gostam de Stravinsky normalmente dizem que há pontos fracos em sua produção, como o período neoclássico... Para mim, ao



Claude Debussy (em pé) e Igor Stravinsky, por Erik Satie, em 1915

contrário, ele é um gênio que transitou em diferentes estilos — e imprimiu em todos eles sua marca pessoal. Também são maravilhosas as obras da última fase, como *In Memoriam Dylan Thomas*, e as pequenas peças. É como se fosse um novo compositor. Sua trajetória é muito inspiradora para regentes orquestrais: é um mundo de cores, um arco-íris.

Gostaria de adicionar algo mais: me sinto muito próximo a Stravinsky, por várias razões. Ele viveu na Suíça, perto de onde moro. Foi amigo de escritores suíços, como [Charles Ferdinand] Ramuz [1878-1947], que escreveu o texto de *A História do Soldado*. Era próximo de Ernest Ansermet [1883-1969], famoso regente suíço que fundou a Orchestre de la Suisse Romande. Além disso, regeu muitas vezes na América do Sul, nas frequentes turnês dos Ballets Russos nas três primeiras décadas do século xx. É como quando lemos um livro e nos identificamos com o autor: para mim, Stravinsky está conectado à cultura suíça, aos exemplos icônicos da música suíça, à região onde moro... e, agora que estou com vocês na Osesp, também à experiência de reger na América do Sul! Não me surpreende que eu goste tanto de sua personalidade e de sua música, além de me inspirar muito em cada peça que ele compôs.

Entrevista a **Arthur Nestrovski**, edição e tradução de **Júlia Tygel**



Manuscrito de A Sagração da Primavera

MINISTÉRIO DO TURISMO, 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



COPATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO





stravinsky e a vontade criativa

João Guilherme Ripper

Ludwig van Beethoven, cujos 250 anos de nascimento celebramos em 2020, foi o primeiro compositor a fazer uma carreira sem vínculo de emprego com corte ou igreja, sustentando-se apenas com recursos obtidos por meio de concertos, publicação de partituras e patronato de nobres. A autonomia de Beethoven associada ao seu inesgotável impulso criativo fizeram dele o senhor da invenção e dos percursos artísticos pelos quais se aventurou.

Em sua última fase, Beethoven levou ao limite da ruptura os pilares da língua franca do Classicismo vienense herdados de Haydn e Mozart. A forma musical, que antes era mais uma *fôrma*, passou a ser determinada pelo conteúdo expressivo de cada obra. Basta ouvir as 32 sonatas para piano, que representam todo o seu percurso artístico, para constatar que o conjunto caracteriza-se mais por sua maravilhosa diversidade do que pela unidade entre as partes.

Desenho da cartunista Laerte, encomendado pela Osesp por ocasião da celebração dos 100 anos da Sagração da Primavera, em 2013

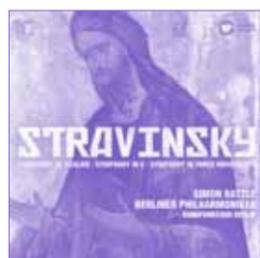
GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



STRAVINSKY: LE SACRE;
THE FIREBIRD; PÉTROUCHKA
London Symphony Orchestra
Claudio Abbado REGENTE
Deutsche Grammophon, 1975
[2 CDs]



STRAVINSKY: SYMPHONY OF PSALMS
Berliner Philharmoniker
Pierre Boulez REGENTE
Deutsche Grammophon, 1999



STRAVINSKY: SYMPHONY OF PSALMS
Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle REGENTE
Warner, 2008

As sonatas e os seus últimos quartetos de cordas constituem um testamento-manifesto eloquente em favor da independência estética. As gerações que se sucederam seguiram seus passos e Igor Stravinsky, que a Osesp homenageia este ano pelo cinquentenário de sua morte, foi o caso mais representativo no século xx. Sua produção, que abrange quase sete décadas, é usualmente dividida por musicólogos nas fases russa (1907-19), neoclássica (1920-54) e serial (1954-68), com as primeiras obras significativas datando da época em que estudava com o compositor Rimsky-Korsakov, na cidade de São Petesburgo.

É de seu período formativo a *Sonata em Fá Sustenido Menor*, em quatro movimentos, concluída em 1904. As influências de Beethoven e de Schubert estão presentes no “Allegro” e no “Scherzo” que, curiosamente, começa em compasso binário, passando a ternário apenas no “Trio”. A obra é importante para compreendermos o percurso estilístico do autor porque apresenta, ainda de forma incipiente, alguns procedimentos harmônicos que ele adotaria mais tarde, como o emprego de resoluções excepcionais e a modulação a tonalidades distantes.

Seis anos depois, encontramos Stravinsky artisticamente maduro, iniciando a profícua colaboração com o empresário Sergei Diaghilev, que resulta, logo de saída, na criação de *O Pássaro de Fogo* para a Temporada 1910 dos Balés Russos em Paris. Os novos processos composicionais revelam a busca de uma estética associada à música de sua terra natal. Os quadros de movimentos rápidos apresentam pequenos motivos melódicos trabalhados em sucessivas modulações, enquanto nos movimentos lentos, como a “Berceuse”, os temas são mais longos e expressivos, ecoando melodias eslavas e os balés de Tchaikovsky.

O sucesso de *O Pássaro de Fogo* levou Diaghilev a encomendar a música de *Petrouchka*, em 1911, e *A Sagração da Primavera*, em 1912 — obras que inauguram um novo capítulo na história da música ocidental. O ritmo adquire agora uma função primordial, tanto nas melodias folclóricas de *Petrouchka* quanto no ritual primitivo de *A Sagração da Primavera*, onde um único acorde é repercutido com acentuações variadas durante todo quadro “Dança das Adolescentes”. Sobre a harmonia estática ouvem-se fragmentos musicais que surgem ora na forma original, ora invertidos, retrogradados, reduzidos ou ampliados.¹ Além disso, Stravinsky explora novas sonoridades criando partes de grande dificuldade técnica para os sopros, que tocam nos limites de seus registros, sem dobramento de

¹ N.d.E.: Em música, a inversão consiste em tornar os intervalos ascendentes em descendentes e vice-versa. A retrogradação é a leitura de trás para a frente de uma sequência de notas. Redução e ampliação são procedimentos composicionais de variação motívica que, respectivamente, diminuem ou aumentam o original.

Sempre se acentuou a evolução da linguagem rumo a um cromatismo total e, a partir da Escola de Viena — que manifestou particularmente essa continuidade da evolução —, a linhagem Wagner-Mahler-Schoenberg se impôs como o símbolo da renovação. Mas não se deve esquecer de que se tratava de um certo tipo de renovação no qual as funções muito direcionais da linguagem harmônica se dissolveram, de fato, graças ao recurso constante de acordes que podemos chamar de acordes *vagos*, mas que teria sido possível chamar mais exatamente de “acordes multidirecionais”. Por outro lado, as relações de voz a voz no contraponto são governadas, cada vez mais, pela complementaridade cromática. Mas existe outra diretriz da renovação que começaria em Mussorgsky e prosseguiria graças a Debussy e Stravinsky. Aqui já não se trata de dar aos objetos uma ambiguidade constante. Com frequência, conservam-se objetos perfeitamente identificáveis, mas eles ficam imobilizados numa dada posição acústica, e deles se retira toda funcionalidade de encadeamentos. Os acordes paralelos de Debussy são um modelo desse gênero. O acorde perfeito, de sétima ou de nona, não assume mais

a função de acorde perfeito, de sétima ou de nona: ele é a amplificação acústica, por assim dizer, de uma nota simples. Em Stravinsky, o fenômeno torna-se mais rico — na *Sagração da Primavera* em particular —, com notas adjacentes que tornam complexo um objeto simples, retirando-lhe com isso menos de sua função primitiva ou de dispositivos que nada mais têm a ver com um acorde “funcional”, mas que estão ali essencialmente por suas propriedades acústicas. Varèse se servirá deles de igual modo. [...]

Se, em Debussy, o universo harmônico incide tanto sobre o diatismo quanto sobre o cromatismo — Wagner em *Parsifal*, e também em *Tristão*, não se priva muito dessa dialética —, o Stravinsky da *Sagração da Primavera* e Varèse igualmente utilizam agregados essencialmente cromáticos nos quais a funcionalidade é posta em dúvida desde o início, por causa das tensões criadas no interior mesmo do objeto harmônico.

A evolução dessas duas linhagens, por mais distantes que possam parecer, se baseia portanto num mesmo fenômeno: a rejeição de funções estabelecidas como base consistente e coerente da linguagem.

Pierre Boulez. “Le Système et l’Idée.” In: *Jalons (Pour une Décennie)*. Paris: Christian Bourgois, 1989. Tradução de Marcos Bagno.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



STRAVINSKY: JEU DE CARTES
Royal Concertgebouw Orchestra
Neeme Järvi REGENTE
Chandos, 1992



STRAVINSKY: THE FAIRY'S KISS AND
OTHER WORKS
The Cleveland Orchestra
Oliver Knussen REGENTE
Lucy Shelton SOPRANO
Deutsche Grammophon, 1997

qualquer outro instrumento, como acontece com o fagote no início da *Sagração da Primavera*.

Stravinsky utiliza também o politonalismo e acordes derivados de escalas exóticas em novos encadeamentos.² Entretanto, sua harmonia conserva o sentido de direção para as notas que ele chamava de “polos de atração”. A questão foi abordada em uma série de conferências intitulada *Poética Musical em Seis Lições*, que Stravinsky proferiu em 1939 na Cátedra de Poesia Charles Eliot Norton, da Universidade de Harvard. Segundo ele, a utilização de acordes fora do sistema diatônico³ dispensava o compositor de submeter-se às regras do tonalismo, e o processo de escolha harmônica passava necessariamente pela busca de determinadas sonoridades, o que, na sua opinião, constituía o âmago do trabalho criativo. Compor significava colocar em ordem uma série de sons escolhidos de acordo com certas relações intervalares e, depois, buscar um centro para o qual eles devessem convergir. A concepção stravinskiana comporta, portanto, diversas possibilidades de articulação entre os acordes e poliacordes,⁴ mas não elimina a conclusão do movimento harmônico.

O conhecido escândalo ocorrido na estreia de *A Sagração da Primavera*, no Théâtre des Champs-Élysées, não se repetiu quando Serge Koussevitzky [1874-1951] apresentou a obra sem o balé pela primeira vez, projetando o compositor internacionalmente. Pierre Boulez, no livro *Regards sur Autrui* [“Visões sobre os Outros”, em tradução livre], ressalta que o sucesso da apresentação em concerto deveu-se ao fato de que Stravinsky conseguiu reunir o argumento coreográfico e a forma musical em uma unidade indissolúvel. Ao fazer coincidir forma e expressão, o compositor Stravinsky eliminou a diferença entre a música pura e a música programática, entre formalismo e expressão.

Em 1920, uma nova encomenda de Diaghilev resultou no balé *Pulcinella*, inspirado na *commedia dell'arte* do século XVIII. Stravinsky utilizou par-

2 N.d.E.: O politonalismo define-se pela existência concomitante de mais de um modo musical (incluindo tanto os modos maior e menor do sistema tonal quanto qualquer um dos sete modos gregorianos). Escalas exóticas são as que não pertencem à tradição modal-tonal ocidental.

3 N.d.E.: O sistema diatônico abrange as tonalidades maior e menor e os modos gregorianos. Nele, as escalas são formadas por alternância não simétrica entre tons e semitons – o que faz com que cada nota forme intervalos diferentes com as demais e receba, por isso, uma posição hierárquica diferente no conjunto: algumas são de repouso, outras estimulam o movimento. O sistema é considerado *direcional* porque cada escala tem, a priori, notas e acordes pivô para onde tendem, respectivamente, a movimentação melódica e a harmônica.

4 N.d.E.: Poliacordes são formados pela sobreposição de dois ou mais acordes conhecidos (como um acorde maior e um menor, por exemplo).

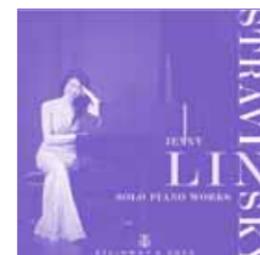
GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SCRIABIN / STRAVINSKY /
PROKOFIEV: SILVER AGE
[SERENADE; L'OISEAU DE FEU (SUITE); 3
MOVIMENTOS DE PETROUCHKA]
Mariinsky Orchestra
Valery Gergiev REGENTE
Daniil Trifonov PIANO
Deutsche Grammophon, 2020
[2 CDs]



STRAVINSKY: PIANO MUSIC
Victor Sanguorgio PIANO
Naxos, 2008



STRAVINSKY: SOLO PIANO WORKS
Jenny Lin PIANO
CD Steinway, 2014

tituras de Pergolesi e de outros compositores do barroco italiano para realizar nelas uma espécie de intervenção artística. Preservou a textura polifônica original, árias e cadências, mas alterou ritmos, relações intervalares, contornos melódicos e agregou notas estranhas aos acordes. Em *Pulcinella*, abraçou novos métodos e reciclou materiais antigos para construir o enredo, onde drama, romance e humor aparecem como uma deliciosa farsa.

Stravinsky se distancia da estética da *Sagração da Primavera* e de *Petrouchka*, e esta não seria a última mudança de rumo em sua longa carreira. Em sua fase neoclássica, seu interesse volta-se para a música de períodos anteriores e as possibilidades expressivas oferecidas pela polifonia e pelo tonalismo estendido. A *Sinfonia para Sopros*, escrita no mesmo ano de *Pulcinella*, é uma obra de transição, pois traz ainda ecos da fase russa. O primeiro movimento, com a longa repetição de um único acorde, lembra a suspensão do movimento harmônico da “Dança das Adolescentes”. O compositor faz também amplo uso da escala octatônica, que, por sua perfeita simetria, não possui sentido de direção a determinada nota com a função de repouso.⁵

Nos balés *O Beijo da Fada* (1928), em homenagem a Tchaikovsky, e *Jogo de Cartas* (1935), encomendado por Balanchine, Stravinsky introduz novas distorções na harmonia tradicional e provoca irregularidades rítmicas e melódicas ao repetir compassos inteiros ou parte deles. A escrita polifônica ganha maior importância, como demonstra o sofisticado contraponto da *Sinfonia dos Salmos* (1930), para coro e orquestra, que remete à música sacra do período barroco.

Stravinsky adotou a técnica serial nos anos 1950, encorajado pelo maestro Robert Craft [1923-2015], e produziu obras notáveis como *In Memoriam Dylan Thomas*, de 1954, e *Threni*, de 1958. O construtivismo, latente nas fases anteriores, torna-se agora o motor do processo criativo. *Canticum Sacrum* (1955), para coro e orquestra, é uma composição representativa deste período. A obra é cíclica, escrita em cinco movimentos relacionados à arquitetura da Basílica de São Marcos, em Veneza, com suas cinco naves. A forma é um perfeito palíndromo: o quinto movimento é o retrógrado do primeiro, o quarto movimento é o retrógrado do segundo, e o movimento central possui a forma ternária ABA, na qual a segunda seção (B) traz o ponto de inflexão em que se inicia o movimento retrógrado de toda a primeira parte.

5 N.d.E.: A escala octatônica, ou de oito notas, define-se pela alternância entre um tom e um semitom.

Stravinsky preferia ser chamado “inventor de música” a compositor, provavelmente por acreditar na primazia da técnica musical sobre a chamada “inspiração”. Aproximei-me de sua obra quando estudava Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fascinado pelos novos universos musicais que criou, por sua liberdade de transitar entre diferentes técnicas e estilos, por sua independência em relação às correntes estéticas da primeira metade do século xx. Entretanto, a análise das partituras e a leitura do livro *Poética Musical em Seis Lições* levaram-me à conclusão de que sua força criativa não residia no fato de sempre ter diante de si todas as possibilidades de escolha, mas, paradoxalmente, por não desejar tê-las todas de uma só vez.

Esta ideia conduz-me de volta a Beethoven, pois identifico em Stravinsky a mesma necessidade de reduzir gradualmente o foco sobre temas e motivos, o mesmo trabalho incessante movido por um insaciável apetite pela invenção e descoberta. Não é por acaso que Stravinsky tinha uma grande admiração pela *Grande Fuga*, Op. 133. Acreditava que a liberdade seria tão maior e significativa quanto mais limitado fosse o campo de ação do compositor. Para isso foi fundamental, em todas as fases de sua carreira, a prática do contraponto, fuga e técnica serial, que, na consistência de seus conjuntos de procedimentos e regras, proporcionaram o preparo e as ferramentas necessárias para que ele concretizasse suas grandes obras.

Resta abordar a fantasia — essa indomável! — que jamais teria amarras em seu fazer artístico. Perguntado sobre o papel da “inspiração”, Stravinsky respondia referindo-se ao livre arbítrio, autônomo e irrefreável, de imaginar e realizar. Citava um trecho do *Evangelho de São João*: “Spiritus ubi vult spirat”, ou “O Espírito sopra aonde quer”. E, depois, reiterava: “... aonde quer”!

João Guilherme Ripper é compositor, Diretor da Sala Cecília Meireles e Presidente da Academia Brasileira de Música.

Referências

- BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005.
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1970.
- STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Dialogues*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.

COMO FAZER PARA UMA EMPRESA SE TORNAR LÍDER GLOBAL EM SUSTENTABILIDADE?

A Klabin atua voltada para o futuro, um futuro renovável, e trilha há anos o caminho da sustentabilidade com objetivos claros e importantes para o planeta. Talvez seja por isso que a Klabin é a única indústria brasileira que ingressou na carteira Mundial do Índice Dow Jones de Sustentabilidade em 2020. E também foi convidada a fazer parte das discussões do COP26 Business Leaders, seleto grupo internacional que tem o objetivo de acelerar o compromisso do setor privado com a “economia carbono zero” (race to zero), antes da maior conferência sobre mudanças climáticas do mundo, a COP26.

Na empresa que planta, em média, 90 árvores por minuto e conserva 240 mil hectares de matas nativas, a palavra resíduo foi ressignificada para fonte de matéria-prima. Uma Companhia que até 2030 pretende reduzir em 20% o consumo de água usada em sua produção e atender metas de emissões acordadas com a Science Based Targets initiative (SBTi).

Assim é a Klabin. Que sempre fez, faz e vai continuar fazendo. Pelas pessoas e pelo meio ambiente.

Klabin. O futuro é agora.

Líder global em sustentabilidade e orgulhosamente produtora e exportadora de celulose, papéis para embalagens e embalagens de papel.

Klabin.SA
Klabin
KlabinInstitucional
bioklabin
klabin.sa
klabin.sa
klabin.com.br

Compromissos, reconhecimentos e certificações:



ISE B3

Member of
Dow Jones
Sustainability Indices

TCFD TASK FORCE ON CLIMATE-RELATED
FINANCIAL DISCLOSURES



SPOTT



BUSINESS 1.5°C



Apresentações de obras de Stravinsky

11.3 quinta 20H30 PAU-BRASIL

12.3 sexta 20H30 SAPUCAIA

13.3 sábado 16H30 JEQUITIBÁ

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

O Pássaro de Fogo - Balé Completo

18.3 quinta 20H30

19.3 sexta 20H30

20.3 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

Petrouchka [VERSÃO 1947]



contar histórias pela linguagem musical

A PIANISTA VENEZUELANA GABRIELA MONTERO, ARTISTA EM RESIDÊNCIA DA TEMPORADA 2020-2021, EXPLICA COMO OS PROGRAMAS QUE TOCARÁ COM A OSESP SE RELACIONAM COM SUA PRÓPRIA TRAJETÓRIA.

Em 2021 você tocará, principalmente, obras de compositores russos com a Oseps: Shostakovich, Rachmaninov, Tchaikovsky e Prokofiev. Qual é sua relação com a música desses compositores?

Sempre me senti próxima à escola russa e aos compositores russos. Em um nível emocional, acho sua música muito honesta e direta. Fico muito tocada e identificada com o que os motivou a fazer música, por meio de metáforas e histórias. No programa do recital, com obras de Prokofiev, Rachmaninov, Stravinsky e a improvisação para o filme *O Imigrante*, de Charles Chaplin, a ideia foi abordar a história dos imigrantes e da imigração. Eu sou imigrante e tenho vivido como tal durante a maior parte de minha vida, seja morando nos Estados Unidos, no Canadá ou na Europa. Os compositores desse programa foram todos imigrantes: vieram da Rússia para o oeste, nos Estados Unidos. Quis tocar nesse tema que é tão relevante hoje: a imigração e a mudança mundial provocada pelos fluxos de pessoas de diferentes nacionalidades. Também quis lançar luz às histórias de compositores eruditos que foram forçados a imigrar por situações políticas. Neste momento da minha vida, acho que tenho algo em comum com os antigos compositores russos, pois nos tornamos, eu e eles, vítimas do que ocorria em nossos países em nosso tempo.

No filme de Chaplin, eu reajo à projeção em tempo real, absolutamente sem planejamento: não sei nem mesmo a tonalidade na qual vou improvisar. Isso é maravilhoso, pois trata-se de composição pura, criada em reação à grande obra de um gênio como Charles Chaplin. Já fiz isso com outros filmes silenciosos — e adoro: *Nosferatu*, *Faust* [F. W. Murnau, 1922 e 1926, respectivamente] e *O Encouraçado Potemkin* [Eisenstein, 1926]. O filme de Chaplin, em especial, adereça diretamente a questão dos imigrantes, com desafios e histórias com as quais qualquer pessoa que já chegou a um novo país pode se identificar.

E os concertos?

O *Concerto nº 1* de Shostakovich é uma obra-prima. Adoro tocá-lo pois, nele, posso expressar meu humor sarcástico — e ele também é muito físico. Com Shostakovich pode-se criar, através dos sons, a atmosfera da paranoia, do medo, da perseguição, da opressão e da ansiedade que o compositor vivenciou. Como intérprete, posso trazer essas emoções aos extremos com minhas mãos, evidenciando o humor perturbador e doentio, que se expressa, contudo, de forma sutil. Nessa peça, quero *provocar*: não quero ser a “boa pianista de concerto” e, sim, um *animal*.

O *Concerto nº 2* de Rachmaninov tem uma linguagem completamente diferente. Toco esse concerto desde os 12 anos, é uma peça que adoro e que, a essa altura, conheço muito bem. Trata-se de uma grande afirmação romântica. Foi a primeira obra que o compositor escreveu ao sair de uma depressão, após anos de terapia — então ela também é, de certa forma, uma declaração de sobrevivência e vida. Acredito que ambos os concertos têm isso em comum — mas são tão diferentes! E estou muito feliz por retornar à Osesp para tocá-los.

O *Concerto nº 1* de Tchaikovsky também é uma peça que toco desde aproximadamente os 11 anos. Aos 12, venci com ele um concurso nacional importante nos Estados Unidos [foram dois: o Concurso Nacional Baldwin e o Concurso da Associação Norte-Americana de Bolsas para Música — AMSA]. Foi meu primeiro “grande concerto”, ainda criança, e me introduziu ao repertório russo. Percebi que, embora seja uma obra que requer muito virtuosismo, possui grande lirismo e sensibilidade nas melodias, como é frequente em Tchaikovsky. Não gosto de tocá-lo como uma peça de concurso: não se trata de quem toca as oitavas mais rápidas ou tem mais volume. Para mim, ele é sobre o antigo romantismo russo, com gestos grandiosos, de uma época grandiosa, fazendo paralelo aos grandes escritores e dramaturgos daquele país. É um amplo momento romântico — mas também tem muita dor. Há muito sofrimento na música desses compositores: não há nada banal, pois tudo é fruto da experiência.



Serguei Prokofiev (à esquerda) e Dmitri Shostakovich, na década de 1940

Sua expressão musical combina performance, improvisação e composição – algo muito raro para artistas clássicos contemporâneos. Para você, como essas atividades se relacionam?

Para mim, improvisação e composição são coisas muito próximas. A improvisação ocorre totalmente em tempo real — vem “do nada”. Trata-se de um processo muito puro, pois não há tempo para pensar. É como abrir uma torneira e deixar a água correr: uma maneira totalmente fluida e natural de falar pela música. É muito diferente improvisar com temas do público ou de forma livre: no primeiro caso, fico limitada a usar um tema específico, o que é divertido pois as pessoas podem seguir a melodia ao longo da improvisação, o que adoram. Mas, quando improviso sem temas pré-definidos, posso realmente criar histórias, livre de qualquer elemento dado: é algo inteiramente meu.

Quando componho, começo improvisando e depois vou trabalhando sobre o que criei. Agora estou compondo meus prelúdios para piano. O processo é: sento e improviso alguma coisa, que já vem com forma, melodia, tudo — simplesmente, *vem* — e aí, como tenho tempo, posso transformar isso em algo muito mais permanente. Essa é a diferença: improvisação não é permanente; composição, sim. E o benefício de compor é poder decidir o que será permanente.

Creio que, por minha relação com a música passar pela improvisação e pela ideia de contar histórias, meu objetivo, ao tocar obras do repertório, tem sido sempre *falar* por meio dos outros compositores da mesma forma como eu *falo* por intermédio da minha própria música — respeitando o que eles queriam, claro.

Desde criança, sempre improvisei: achava que era normal, que todo mundo improvisava — ninguém nunca me disse o contrário... Nunca estudei improvisação, harmonia ou teoria: música é como uma linguagem que sempre fez sentido para mim.

Em 2020, o tenor Luis Magallanes foi aceito na Ópera de Zurique. Você poderia nos contar essa história?

É uma linda história, com muitos capítulos, que talvez ainda se torne um filme. Resumindo: em 2018, Luis, um venezuelano de uma região muito pobre chamada Zaraza, me escreveu pelo Facebook pedindo ajuda porque era tenor e tudo o que queria fazer era cantar, mas não tinha oportunidade. Por causa da terrível crise na Venezuela, muitas pessoas de lá me escrevem — não consigo responder a todos, mas o faço quando posso. Respondi a ele e tivemos uma comunicação intermitente por cerca de três anos — ficou claro para mim que esse jovem pobre, que morava “no meio do nada” na Venezuela, estava realmente desesperado para sair e cantar. Mas eu não conhecia sua voz para saber se ele teria chances reais de seguir carreira. Então meu marido [Sam McElroy], que foi cantor de ópera e barítono, sugeriu que eu pedisse um vídeo — mas eu não sabia como isso seria difícil para ele. Luis não conhecia ninguém que tivesse um *smartphone* em Zaraza para filmá-lo, então precisou viajar 8 horas de ônibus até Caracas, gastando o equivalente à sua alimentação por duas semanas, para que um amigo fizesse o registro e enviasse o vídeo para mim. Quando finalmente o ouvimos, Sam disse: “esse menino é incrível, temos que tirá-lo de lá”.

Começamos então uma verdadeira corrida contra o tempo, pois havia uma prova que ele queria prestar — e essa era a oportunidade perfeita, com o motivo perfeito para as questões burocráticas. Começamos uma campanha de financiamento coletivo para a viagem e o recebemos em nossa casa. Ele veio em maio de 2018 — esse jovem que nunca havíamos visto e que estava vindo morar conosco. Quando chegou, estava muito

magro e cansado: era claro que passara por uma experiência traumática. Foi quase um milagre trazê-lo da Venezuela. Então, muitas coisas aconteceram... E o enviamos para a Academia Real de Música Irlandesa, em Dublin, que foi muito generosa e lhe concedeu uma bolsa de estudos por dois anos. Um amigo ofereceu seu apartamento, pelo mesmo período, e ele pôde morar de graça também. Todos se apaixonaram por Luis — e ele começou a fazer muitos progressos musicalmente.

Muitas outras coisas aconteceram e, finalmente, o Estúdio de Ópera de Zurique, que é um dos melhores programas de ópera para jovens cantores, em uma das melhores casas de ópera do mundo, realizou suas provas de seleção. Mil cantores se inscreveram e Luis foi um dos seis que conseguiram uma vaga.

Recentemente, no Natal, ele esteve aqui em casa porque sua namorada, Dayana, mora conosco — a trouxemos da Venezuela em 2019: nós os “adotamos”! Luis é incrível, muito talentoso, e alguém que desafiou todos os prognósticos que ouviu a seu respeito: ninguém acreditava nele no início. É um sentimento de muita satisfação ajudar alguém a seguir seu sonho, envolvendo também amigos, fãs e toda a comunidade. Ele é maravilhoso.

Quais são seus projetos após esse período de pandemia?

Não sei, nem gosto de falar sobre isso porque não sabemos mais o que vai acontecer. Hoje eu deveria tocar no Carnegie Hall, em breve teria uma turnê com o Scottish Ensemble, voltaria ao Festival de Piano Ruhr [na Alemanha], teria tocado na Philharmonie, em Paris [com a Sinfônica da Cidade de Birmingham], faria uma residência artística no Festival Rheingau [também na Alemanha]... Foi tanto o que perdi no ano passado! O futuro não sabemos: no momento estou compondo. Minha próxima viagem, provavelmente, será ao Brasil. Estou apenas tentando ficar saudável e segura... Acho que precisamos ter gratidão por estarmos salvos: tantas pessoas sofreram tanto, perderam familiares... Estamos aqui, estamos bem — o resto será resolvido, de alguma forma.

Entrevista, edição e tradução de **Júlia Tygel**

Apresentações de Gabriela Montero

18.3 quinta 20H30

19.3 sexta 20H30

20.3 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

GABRIELA MONTERO PIANO

FERNANDO DISSENHA TROMPETE

SHOSTAKOVICH *Concerto nº 1 para Piano em Dó Menor, Op.35*

21.3 domingo 18H

QUARTETO OSESP

GABRIELA MONTERO PIANO

SHOSTAKOVICH *Quinteto com Piano em Sol Menor, Op.57*

25.3 quinta 20H30

26.3 sexta 20H30

27.3 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

GABRIELA MONTERO PIANO

RACHMANINOV *Concerto nº 2 para Piano em Dó Menor, Op.18*

11.11 quinta 20H30

12.11 sexta 20H30

13.11 sábado 16H30

OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

GABRIELA MONTERO PIANO

TCHAIKOVSKY *Concerto nº 1 para Piano em Si Bemol Menor, Op.23*

14.11 domingo 18H

GABRIELA MONTERO PIANO

PROKOFIEV *Sonata nº 2 em Ré Menor, Op.14*

RACHMANINOV *Sonata nº 2 em Si bemol Menor, Op.36*

STRAVINSKY *Sonata em Fá sustenido Menor*

MONTERO *Improvisação para O Imigrante - filme de Charlie Chaplin*

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

osesp.art.br



PATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO





universos infinitos

O ARGENTINO ESTEBAN BENZECRY, COMPOSITOR VISITANTE DESTA TEMPORADA, CONTA COMO UNE, EM SUA MÚSICA, A INSPIRAÇÃO EM TRADIÇÕES LATINO-AMERICANAS A CORES ORQUESTRAIS FRANCESAS.

Vamos começar pelo *Concerto*, estreado em 2019 com a Filarmônica de Los Angeles: o que está por trás do título *Universos Infinitos*?

O título do concerto tem a ver com o homem e a sua conexão com seus universos interiores e exteriores, num mundo anterior à nossa civilização, onde os tempos eram regidos pelos ciclos planetários e agrícolas. Em minhas obras não pretendo fazer etnomusicologia, mas sim tomar raízes, ritmos, melodias e mitologias da América indígena como fonte de inspiração para desenvolver meu próprio estilo, alimentando-me dessas raízes e da música contemporânea ocidental. Crio assim uma linguagem cheia de folclore imaginário, na qual também predomina a presença da natureza, mediante sons em que se percebem os elementos minerais, vegetais, aquáticos e aéreos: uma pintura mural ecológica.

Neste concerto há três movimentos: “Um Mundo Interior” descreve a percepção dos universos ancestrais, tanto o cósmico quanto o interior, sem apelar para o descritivo, tentando criar atmosferas evocadoras dos diferentes estágios da pessoa. “Ñuke Kuyen” significa “Lua Mãe”, que dirige o fluxo das águas e o espírito feminino, protetora dos sonhos e testemunha da constante luta dos mapuches, um povo ameríndio que habita o sul do Chile e da Argentina. Eles se reconhecem como descendentes do pó das estrelas. Este movimento tem uma instrumentação onírica em que, graças à utilização de sons harmônicos, multifônicos, quartos de tons e diferentes tipos de sons dos instrumentos de sopro, simulamos as sonoridades de instrumentos de sopro autóctones, como a *quena*, o *sikus* e o *erke mapuche*. “Tocatta Willka Kuti” (em aimará: “O Retorno do Sol”) alude à festividade do Ano Novo e do novo ciclo agrícola, coincidente com o solstício de inverno no Hemisfério Sul, em 21 de junho, simbolizando o retorno do Sol.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



ESTEBAN BENZECRY: CICLO DE CANCIONES;
VIOLIN CONCERTO; CLARINET CONCERTO

Lviv National Philharmonic Symphony

Orchestra [Ucrânia]

Pablo Boggiano REGENTE

Ayako Tanaka SOPRANO

Xavier Inchausti VIOLINO

Mariano Rey CLARINETE

Naxos, 2020



ESTEBAN BENZECRY: EL COMPENDIO DE LA
VIDA; OBERTURA TANGUERA (HOMENAJE A
ASTOR PIAZZOLLA) Y OTRAS OBRAS

Orquesta Sinfonica Simon Bolivar [Venezuela]

Orquesta Filarmónica de Bogota [Colômbia]

Orquesta de Camara Mayo [Argentina]

Mario Benzecry REGENTE

Cosentino IRCO, 1997

E Wirin?

Wirin é um termo da arte têxtil mapuche, que significa risca de cor, um caminho. De modo geral, *wirin* é constituído de faixas bem definidas, franjas que correm em sentido vertical e representam linhas, ou trilhas, por onde transcende a vida. Suas bordas são imperfeitas porque não se trata de caminhos feitos pelo homem, mas de trilhas naturais, com acidentes geográficos ou “cósmicos”. Em geral, o *wirin* vertical é um desenho usado em ponchos, sozinho ou como moldura de desenhos mais complexos.

Nesta obra, a harmônica como voz solista representa o ser que percorre diferentes trilhas da vida, através de diferentes paisagens imaginárias representadas pelo quarteto de cordas. As sonoridades do indivíduo reverberam ao longo de contrastantes acidentes geográficos e ressonâncias que, em alguns momentos, recordam as sonoridades típicas do folclore argentino, como o lamento da *baguala* na *vidala*,¹ a melancolia do *bandoneón* no tango, além da energia e a alegria dos ritmos do *malambo* e do *carnavalito*.

Wirin nasceu graças a uma encomenda do Quarteto Gianneo, que a estreou em 24 de novembro de 2018 no auditório da Rádio Nacional de Buenos Aires, tendo como solista Franco Luciani, a quem a obra é dedicada.

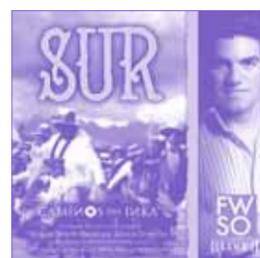
Vivendo há muitos anos fora da Argentina, na França, você ainda se considera um compositor argentino, ou esta classificação não se aplica à sua música?

Embora a música seja uma linguagem universal e, portanto, eu considere que cada compositor é seu próprio universo, creio que musicalmente sou *muito* argentino ou latino-americano. Minha paleta orquestral é muito francesa, mas ao mesmo tempo tem a força rítmica de um sul-americano. Meu maior desejo é que as pessoas possam reconhecer em mim um estilo pessoal.

Muitas vezes, neste mundo de etiquetas, quando me perguntam nas entrevistas como descrevo minha música, me sinto obrigado a mencionar como referências compositores como Ginastera, Villa-Lobos ou Revueltas, entre outros, que integraram à sua música raízes folclóricas, ritmos, danças, melodias, mitologia — não com a intenção de fazer etnomusicologia,

¹ N.d.E.: *Baguala* e *vidala* são gêneros musicais andinos, que com frequência ocorrem interligados. Enquanto a *baguala* é geralmente cantada a solo, em andamento lento, a *vidala* é responsorial e um pouco mais rápida. Ambas costumam ter acompanhamento instrumental de violão e *caja*, um tipo de tambor.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



BENZECRY / GARRIDO-LECCA / MEJÍA /

REBAGLIATI / SORO: SUR

Fort Worth Symphony Orchestra [EUA]

Miguel Harth Bedoya REGENTE

FWSO Live / Caminos del Inka / Filarmonika, 2012

[Benzecry: *Colores de la Cruz del Sur*]



LIN & CASTRO-BALBI DUO: RAPSODIA LATINA

Jesús Castro-Balbi VIOLONCELO

Gloria Lin PIANO

[obras para violoncelo e piano de Benzecry e outros compositores latino-americanos]

Filarmonika, 2007

[Benzecry: *Rapsodia Andina*]

porém, de maneira intuitiva, tomando-as como fontes de inspiração, para desenvolver sua própria linguagem, em fusão com os procedimentos da música acadêmica contemporânea.

Eu poderia ser considerado, talvez, como um continuador dessa linha conhecida como “folclore imaginário”; mas, como compositor de nosso tempo, minhas influências também são outras. Na minha música também há uma paleta orquestral e uma busca de timbres muito francesa. Em minhas últimas obras há harmonias influenciadas pela música espectral e também há minimalismo.

O curioso é que, sendo eu latino-americano, muitas vezes me vejo justificando-me, como se o fato de integrar essas raízes folclóricas fosse algo de exótico, algo de alheio a nós, quando na realidade está em nosso DNA.

Piazzolla, homenageado em nossa Temporada, foi importante na sua formação?

Piazzolla faleceu quando eu tinha 22 anos, e poucos meses depois presentei uma homenagem a ele compondo *Obertura Tanguera*, uma de minhas primeiras obras, por encomenda da Orquestra Carlos Chávez, no México. Embora eu sempre tenha me sentido mais próximo da música de Alberto Ginastera, que também teve como fonte de inspiração o folclore de nosso continente, acho que a música de Piazzolla tem exercido uma importante influência sobre todos os compositores de Buenos Aires e, sempre que tentamos representar musicalmente as atmosferas portenhas, inevitavelmente se manifesta a revolução que Piazzolla representou no tango para concertos. Estas influências estão presentes em algumas de minhas obras, como o segundo movimento de meu concerto para violino, *Evocación de un Tango*, ou “Ecos del Sur”, um dos movimentos de minha obra sinfônica coral *De Otros Cielos, Otros Mares...*

E o quanto a experiência na França, por seu lado, influencia sua criação — e de que modo?

Sempre gostei muito da música francesa, mas os anos que tenho vivido em Paris fizeram com que meu contato com a música de compositores como Messiaen e Dutilleux, além da música espectral, enriquecesse minha paleta orquestral. Também creio que meu breve contato com a música eletroacústica, em meu tempo de estudante, abriu meus ouvidos para querer buscar outras sonoridades com a orquestra.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



HORACIO LAVANDERA: COMPOSITORES
ARGENTINOS

Horacio Lavandera PIANO
Virtuoso, 2007
[Benzecry: Toccata Newen]



NOËL WAN: THE SECRET GARDEN

Noël Wan HARPA
Independente, 2007
[Benzecry: Alwa]

Se tivesse que fazer uma lista de seis obras de sua própria autoria, quais seriam elas?

Rituales Amerindios, Colores de la Cruz del Sur, Madre Tierra, Concierto para Violin, Ciclo de Canciones para Soprano y Orquesta e Garasha, uma mono-ópera.

Qual sua relação com o Brasil? Já esteve no país, conhece São Paulo? Qual sua relação com a música brasileira, se é que há alguma?

Em São Paulo estive pouquíssimos dias, em 2011. Estava viajando de Paris a Buenos Aires em junho de 2011 e a erupção do vulcão Puyehue [no Chile] obrigou meu voo a aterrissar em São Paulo, onde fiquei uns quatro dias, de modo que realmente conheci muito pouco da cidade. Mas sempre fui apaixonado pela música do Brasil, seu folclore, sua natureza tão rica e sonora, que me serviram de inspiração para peças como “Amazonas”, um dos cinco movimentos de minha obra *Colores de la Cruz del Sur*. Também me sinto muito identificado com a música de Villa-Lobos, que, assim como Ginastera, incluiu as raízes folclóricas em suas músicas, mas dentro da busca de um estilo pessoal.

A pandemia complicou tudo, claro, mas quais seus projetos atuais de criação e o que mais gostaria de compor, idealmente?

Durante a pandemia compus uma ópera de câmara, *Garasha*, que estreou em Quioto, no Japão, em novembro. Foi uma obra concebida num formato ideal para tempos de pandemia. E acabo de terminar uma obra que me foi encomendada pela Orquestra da Filadélfia. Gostaria de compor outra ópera, mas de grande formato, com vários cantores, coro e orquestra.

Entrevista a **Arthur Nestrovski** e tradução de **Marcos Bagno**

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e Deloitte apresentam



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://deloitte.com.br)

© 2021. Para mais informações, contate Deloitte Touche Tohmatsu Limited.

esteban benzecry: folclores imaginários

Martín Liut

Esteban Benzecry nos oferece um bom exemplo de como o campo da música contemporânea francesa está disposto a receber compositores estrangeiros, na quase totalidade de seu mapa musical — nesse mosaico, ele ocupa o espaço dos sinfonistas. [...] Numa entrevista durante o Festival Présences [da Radio France], em 2014, ele discorre sobre aquilo que é, antes de tudo, uma afinidade estética:

UMA DAS RAZÕES DA MINHA VINDA A PARIS FOI MEU APEGO À PALETA ORQUESTRAL FRANCESA: RAVEL, DEBUSSY, MESSIAEN... DESDE QUE CHEGUEI À FRANÇA, O CONHECIMENTO DA MÚSICA DE DUTILLEUX E DA MÚSICA ESPECTRAL ME OFERECEU MUITO, ASSIM COMO MINHA RÁPIDA PASSAGEM POR UM CURSO DE ELETROACÚSTICA, EMBORA EU SEJA MAIS 'SINFÔNICO'. HÁ UM 'ANTES' E UM 'DEPOIS' DA MINHA CHEGADA AQUI.¹

Madre Tierra é um díptico para orquestra, com duração aproximada de 24 minutos. Sua primeira parte é *Pachamama* (“Mãe Terra” em quíchua e aimará) e a segunda, *Ñuke Mapu* (“Terra Mãe” em mapuche). A obra foi encomendada pela Radio France e foi estreada em fevereiro de 2015, com a Orquestra Nacional da França. [...] O primeiro movimento integrou o concerto inaugural da Sala Sinfônica do Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires, e a primeira audição integral da obra foi realizada pela Orquestra Filarmônica de Buenos Aires, como parte do concerto de abertura da Temporada 2017, no Teatro Colón. Sobre este último concerto, escreveu [o crítico] Federico Monjeau: “[a obra tem] uma enganosa inspiração indigenista; enganosa porque não se baseia em fontes, mas, em todo caso, as imagina”.² O autor distingue as características dos dois movimentos: “*Pachamama* é um contínuo: atmosferas mutáveis que transcorrem sobre uma espécie de pedal. *Ñuke Mapu* tem uma forma mais evolutiva e motivos mais marcantes. Une-os uma técnica de raiz impressionista e uma expressão sutil sem ‘golpes baixos’”.³

1 LUKAS, Jean “Entre Deux Mondes: Entrevista a Esteban Benzecry”. In: *La Terrasse*, 27 de janeiro de 2015.

2 Federico Monjeau. “Apertura de Temporada con Luces y Sombras”. *Jornal Claral* (Buenos Aires), 3 de março de 2017.

3 Idem.

Carlos Henrique Pellegrini
El Cielito, 1841
Dança tradicional argentina



O pedal a que se refere Monjeau, como veremos, é simplesmente o produto de uma técnica de composição arquetípica do espectralismo francês. [...] Num trabalho de pesquisa, Tomás Mariani comenta que, para construir o folclore imaginário para o ritual da *Pachamama*, proveniente da cultura incaica, Benzecry toma como vocabulário [...] ritmos como a *vidala*, gestos rítmicos que podem ser relacionados a vários gêneros da região (*carnavalito*, *tinku*, *sicuri* e outros, com a típica fórmula de compasso ternária combinando 3/4 e 6/8);⁴ o uso melódico e harmônico de coleções pentatônicas, do modo menor natural ou, simplesmente, de tríades maiores; o uso da série harmônica produzindo algumas afinações não temperadas e sons próximos a instrumentos como o *erke*;⁵ e o uso de notas pedal e *ostinatos* na percussão, que podem ser relacionados ao ritual. Mas este *folclore imaginário* põe-se em diálogo principalmente com o espectralismo, com o impressionismo, com Stravinsky e com a tradição da orquestra clássica-romântica.

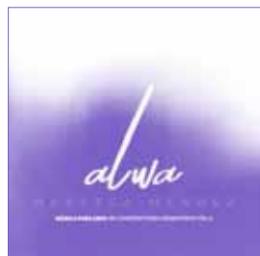
Neste sentido, é uma continuação do que fizeram compositores como Ginastera [ou Villa-Lobos]: criaram um folclore imaginário com fragmentos e recortes do folclore de uma região, trabalhando-os com técnicas da música erudita contemporânea. Ginastera se valeu tanto de Bartók quanto de Debussy, Stravinsky e, inclusive, da segunda escola de Viena. Benzecry atualiza essa abordagem, chegando até o espectralismo. [...]

Outro crítico, Pablo Kohan, do [jornal argentino] *La Nación*, tenta sublinhar aquilo de que consiste a novidade do projeto do compositor estabelecido em Paris: sem esclarecer totalmente, afirma encontrar nele uma atualização técnica, e reivindica que seu *corpus* inclui, também, um número significativo de obras “abstratas”:

4 N.d.E.: A fórmula de compasso 3/4 indica que cada compasso possui três unidades de tempo, cada uma subdividida, geralmente, em dois tempos. No compasso 6/8 ocorre o contrário: duas unidades de tempo são subdivididas em três tempos cada uma.

5 N.d.E.: O *erke* é um instrumento de sopro que se assemelha a um berrante muito comprido (de 3 a 7 metros), feito de tubos de cana. É utilizado por culturas tradicionais do norte da Argentina e sul da Bolívia.

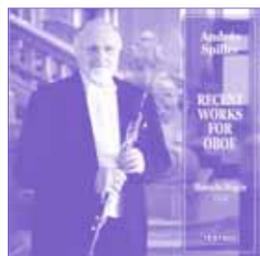
GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



MARCELA MÉNDEZ, ARPA: MÚSICA PARA ARPA
DE COMPOSITORES ARGENTINOS, VOL. II

Fonocal, 2017

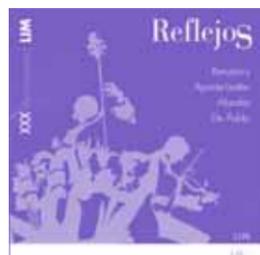
[Benzecry: *Alwa*]



ANDRÉS SPILLER: RECENT WORKS FOR OBOE

Testigo, 2013

[Benzecry: *Cuatro Pequeñas Piezas*]



MIRADAS / REFLEXOS: ESCUDERO; FALLA;
VILLA-ROJO; OLAVIDE; BERNAOLA; BENZECRY;
APONTE-LEDÉE; ALANDIA; DE PABLO

Ensemble LIM

Jesus Villa Rojo DIREÇÃO MUSICAL

LIM, 2007

[Benzecry: *Como una Luz desde el Infinito*]

Sem dúvida, a veia americanista que Benzecry põe em jogo deve ser um dos atrativos maiores para músicos e público. De todo modo, neste *nacionalismo imaginário* do século XXI, há muita novidade e nenhuma re-iteração dos modos como os compositores nacionalistas do século passado levavam adiante a aventura de incluir elementos musicais concretos e lendas e mitologias próprias como base de sua criação. Daquela etapa do nacionalismo argentino e latino-americano — que [o compositor argentino] Juan Carlos Paz [1897-1972] combateu com igual fervor e inteligência para abrir caminhos rumo a outras experiências compositivas —, permanecem alguns gestos e alguma ritualidade que podem remeter a *Revueltas* ou a *Ginastera*. Esteban, porém, apela a outro tipo de construções musicais, a outra referencialidade, muito mais abstrata, e a uma postura pessoal muito mais americanista do que estritamente argentina, da qual emergem outras lendas e outras mitologias. Contudo, embora esse nacionalismo não pitoresco, nem pentatônico, nem *costumbrista* possa ter sido uma chave para abrir as portas do planeta musical, mais da metade de sua criação não tem vinculação com nenhum nacionalismo, ainda que este se intrometa sem pedir licença, quase como uma genética imbatível e onipresente.⁶

Esteban é filho de Mario Benzecry, um reconhecido regente argentino, que o introduziu desde pequeno ao mundo musical. De fato, nasceu em Lisboa porque ali estava trabalhando seu pai. Embora durante a juventude tivesse hesitado em seguir esse caminho e tenha se dedicado às artes plásticas, finalmente iniciou uma carreira como compositor. Rapidamente, contou com o apoio de instrumentistas argentinos e, em seguida, internacionais, como a figura-chave do maestro venezuelano Gustavo Dudamel, que programou suas obras em diversas turnês, com as orquestras do El Sistema venezuelano, pela Europa e pelos Estados Unidos.

Seu estabelecimento em Paris repete o mecanismo histórico de seus colegas: âmbito cultural familiar, possibilidades concretas de estudo. Ali fez moradia porque Paris se mostra uma capital cosmopolita que lhe permite interagir em nível nacional e internacional.

Como compreender seu interesse pelo que ele chama de “folclore imaginário” latino-americano? Segundo Benzecry, não há nada que tenha “buscado” e, se for preciso rastrear alguma origem, ela poderia se encontrar numa experiência infantil digna de destaque. Benzecry foi aluno do Instituto Vocacional de Artes, uma instituição pública da cidade de Buenos Aires na qual as crianças faziam experiências em diferentes disciplinas artísticas, mas com uma ênfase no conhecimento e nas práticas do folclore argentino e latino-americano:

⁶ Pablo Kohan. *Jornal La Nación* (Buenos Aires), 2 de novembro de 2015.

NÃO CREIO QUE, POR SER ARGENTINO, TENHA QUE FAZER MÚSICA AMERICANISTA. PARA MIM, A MÚSICA, POR SER UMA LINGUAGEM UNIVERSAL, PERMITE SER CRIADA DA MANEIRA QUE AGRADAR AO COMPOSITOR: POR EXEMPLO, UM JAPONÊS PODE ESCREVER UM TANGO, SE QUISER. MAS COMIGO FOI ASSIM. ME ABORRECE QUE HAJA CRÍTICOS QUE QUEREM ME COLOCAR COMO EXEMPLO — ALGO QUE EU NÃO PRETENDO SER, NÃO SOU MILITANTE DE NADA, NÃO GOSTO DAS DOCTRINAS E TAMBÉM NÃO QUERO QUE SE PENSE QUE MEU TRABALHO É DOCTRINÁRIO... CADA UM É SUA PRÓPRIA ILHA, SEU PRÓPRIO UNIVERSO.⁷

Martín Liut é Professor de História da Música da Universidade Nacional de Quilmes e da Universidade de Buenos Aires.

Texto extraído da tese de doutorado *Cosmopolitas, Nômades, Músicos de la Distancia. Compositores de Origen Argentino en la Francia del Siglo XXI*, em cotutela pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) e Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Tradução de **Marcos Bagnó** e adaptação de **Júlia Tygel**

⁷ Entrevista do compositor ao autor, 2013.

cronologia

- 1970** — Nasce em Lisboa, em 13 de abril, filho de pais argentinos. Como regente e diretor de orquestra, seu pai, Mario Benzecry, o leva a viver em Lisboa, Nova York e Houston em seus primeiros quatro anos de vida. Finalmente, a família se instala em Buenos Aires.
- 1985** — Estuda pintura na Escola de Belas Artes Manuel Belgrano, em Buenos Aires, e paralelamente ingressa no Instituto Vocacional de Arte Manuel José de Labardén. Ali, desperta sua vocação para estudar música de maneira autodidata, continuando sua formação com os professores de piano e composição Sergio Hualpa e Haydee Gerardi.
- 1989 - 92** — Gradua-se na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, em Buenos Aires, obtendo o título de Professor de Pintura.
- 1991** — O maestro Alberto Lysy estreia *Introducción y Capricho*, para violino solo, no Teatro Colón de Buenos Aires: início de sua carreira profissional como compositor.
- 1994** — Estreia mundial de sua primeira sinfonia, *El Compendio de la Vida*, com a Sinfônica Nacional de Argentina, sob regência de Pedro Ignacio Calderón. A obra é inspirada em quatro pinturas do próprio compositor. Em seguida, compõe as *Sinfonias n.ºs 2 e 3*.
- 1997** — Instala-se em Paris, onde realiza estudos com Jacques Charpentier e Paul Mefano.
- 2003** — *Colores de la Cruz del Sur*, encomenda da Radio France, tem sua estreia com a Orquestra Nacional da França, sob regência de Laurent Petitgirard. A obra já foi interpretada 60 vezes em vários países e gravada pela Orquestra Sinfônica Fort Worth, sob a batuta de Miguel Harth Bedoya.
- 2004** — É nomeado compositor-residente por dois anos na Casa de Velázquez (Academia da França em Madri).
- 2009** — O solista Nemanja Radulovic estreia seu *Concerto para Violino* na Salle Pleyel, em Paris, com a Orquestra Padeloup, sob regência de Wolfgang Doerner.

- 2010** — Estreia mundial de *Rituales Amerindios*, encomendada pela Orquestra Sinfônica de Gotemburgo e pelo Festival Internacional de Música das Ilhas Canárias, sob regência de Gustavo Dudamel. Em seguida, Dudamel leva-a em turnê com a Orquestra Simón Bolívar, passando pelo Carnegie Hall (Nova York), pelo Royal Festival Hall (Londres) e pelo Concertgebouw (Amsterdã).
- 2014** — Estreia de sua obra sinfônica-coral *De Otros Cielos, Otros Mares...*, encomendada pela Orquestra e Coros da Comunidade Autônoma de Madri.
- 2015** — Compositor convidado do Festival Présences da Radio France. Gautier Capuçon estreia seu *Concerto para Violoncelo* e Giancarlo Guerrero rege a estreia de *Madre Tierra*, duas encomendas da Radio France. Em Buenos Aires é inaugurada a sala sinfônica do Centro Cultural Kirchner (CCK), nova sede da Orquestra Sinfônica Nacional da Argentina, que interpreta sua obra *Pachamama* no concerto inaugural.
- 2016** — Compositor-residente da Orquestra Padeloup, em Paris. Oito de suas obras orquestrais são apresentadas na cidade: na Philharmonie, na Sala Gaveau e no Théâtre du Châtelet.
- 2019** — Prêmio Konex de Platina como o compositor argentino mais importante da década. Estreia mundial de seu concerto para piano *Universos Infinitos*, por Sergio Tiempo e a Filarmônica de Los Angeles, sob regência de Gustavo Dudamel.
- 2020** — Seu concerto para piano é interpretado cinco vezes pela Filarmônica de Nova York, no Lincoln Center. O selo Naxos lança um CD monográfico com seu *Concerto para Violino*, o *Ciclo de Canções* e o *Concerto para Clarinete*, com a Filarmônica de Leopólis (Ucrânia) regida por Pablo Boggiano. Estreia sua ópera para uma voz, *Garasha*, em Quioto, no Japão.
- 2021** — Compositor Visitante da Osesp.

Apresentações de obras de Benzecry

20.5 quinta 20H30

21.5 sexta 20H30

22.5 sábado 16H30

—
OESP

CARLOS MIGUEL PRIETO REGENTE

SERGIO TIEMPO PIANO

—
Universos Infinitos - Concerto para Piano

23.5 domingo 18H

—
QUARTETO OESP

JOSÉ STANECK HARMÔNICA

—
Wirin - Senderos

TUCA VIEIRA



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

MINUTO OSESP

**/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 Osesp

Transmissão de segunda a quinta

CBN 90,5FM · 780AM



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL



Ensaio da Osesp, em 2020: partitura do maestro

um maestro regendo a si próprio

Mark Wigglesworth

Eu costumava conseguir adivinhar qual jornal uma pessoa lia ao ser indagado, ou não, sobre meu último concerto, com curiosidade jovial ou apreensão. Hoje, a internet oferece a oportunidade, para quem desejar, de ler praticamente todas as críticas — e esse panorama diminui o poder de qualquer crítica em particular. Mas essa facilidade de acesso dificulta evitar as opiniões negativas e, no fim, a pessoa acaba sabendo, de um jeito ou de outro, como seu concerto foi avaliado. Em geral, sempre há muitos que mencionam as críticas elogiosas; mas um silêncio sinistro no dia seguinte a certos concertos fala por si só. Lembro-me de certa vez em que estava prestes a iniciar a segunda récita de uma ópera. Sentia-me orgulhoso por ter tido forças para ignorar o que a crítica escrevera sobre a estreia. Mas minhas forças se esvaíram assim que ouvi o violino *spalla* murmurar a um colega que, em sua opinião, os críticos haviam sido severos demais comigo nos jornais da manhã.

Lidar com as críticas é um pequeno preço a pagar pelo privilégio de se apresentar, e as duas coisas — o preço e o privilégio — sempre andaram de mãos dadas. Duvido que Aristóteles tenha sido o primeiro a dizer que a única maneira de evitar críticas é: “Não diga nada, não faça nada, não seja nada”. Submeter nossos concertos aos comentários dos críticos é parte integral da profissão, e devemos nos sentir gratos pelo fato de que nosso trabalho é considerado importante a ponto de merecer a atenção de outras pessoas. Os músicos podem menosprezar os críticos, considerá-los “eunucos no harém”; mas ficariam muito mais aborrecidos se fossem totalmente ignorados por eles.

Por mais que possamos nos consolar sabendo que nunca existiu um músico que não tenha sido ridicularizado por alguém, em algum momento, em algum lugar, uma crítica negativa exerce algum efeito, sem dúvida. “Não dou nenhuma atenção aos elogios nem às críticas de ninguém. Apenas sigo meus sentimentos.” Isso é fácil de dizer, quando se é Mozart. Os músicos são, em maioria, inseguros. Duvidar de si mesmo é um pré-requisito para a descoberta.

Mas há uma diferença entre fazer perguntas a nós mesmos, no nosso íntimo, e vê-las respondidas por outras pessoas, em público. Após ler uma crítica especialmente negativa, às vezes tento me lembrar desta maravilhosa frase de um crítico de arte do século XIX, que escreveu no [jornal inglês] *Examiner*: “Não se pode comparar Rembrandt, com seus retratos psicológicos, com o nosso artista inglês maravilhosamente talentoso, Mr. Rippingille”. Essa frase nos dá uma perspectiva valiosa – pelo menos por alguns minutos.

—

As pessoas que passam a vida sendo pagas para fazer o que amam têm sorte, sem dúvida; mas aquele clichê que diz que “seu trabalho e sua paixão são a mesma coisa” nem sempre implica uma felicidade tão simples como parece. Alguns são bons músicos porque amam a música e têm a sorte de ter talento musical. Mas, tal como a maioria das ocupações criativas, ser músico é um misto de técnica e inspiração. As duas coisas são necessárias para o sucesso. Alcançar um nível de qualidade suficiente para tornar-se músico profissional — e, acima de tudo, continuar sendo músico profissional — exige um trabalho duro e persistente. Associar as palavras “trabalho” e “duro” com algo que se ama é uma contradição que pode ser difícil de resolver, e eu por vezes tenho que lançar a vista além dos limites da regência para manter a pureza de meu entusiasmo musical.

Acho difícil não associar uma peça que já regii com a experiência de tê-la apresentado, e a natureza pública desse evento, mesmo positiva, pode complicar a inocência da minha relação pessoal com essa obra. Por isso fico feliz de saber que há todo um gênero musical que jamais vou reger. Para mim, o mundo mágico da música de câmara pode permanecer intacto, sem os conhecimentos que provêm de um intrincado envolvimento com as exigências práticas de uma peça orquestral. O prazer que sinto ouvindo uma obra que nunca precisarei analisar, preparar, ensaiar e executar renova o meu amor por aquilo que a música é capaz de fazer.

Muitas vezes tenho a sensação de que os compositores atingem o máximo da inspiração ao compor música de câmara. Excetuando os que não escreveram nada de significativo para conjuntos de câmara, parece que as maiores obras dos maiores compositores são as que precisam do menor número de executantes. Se eu tivesse que ouvir uma única peça de Beethoven, seria um quarteto de cordas; de Brahms, escolheria uma sonata para violino; de Schubert, um trio para piano; de Schumann, uma canção. Compositores do século XX, como Bartók, Shostakovich e Debussy também me parecem ter alcançado seus momentos mais profundos quando não estavam envolvidos nas exigências práticas de larga escala de um concerto, sinfonia, balé, oratório ou ópera. A essência da música

de câmara é que, pelo menos em princípio, é composta para ser tocada, ao invés de ouvida. Apesar das suas frequentes dificuldades técnicas, destina-se aos amadores tanto quanto aos profissionais e, do ponto de vista filosófico, não vê diferença entre os dois. É uma experiência ativa, que põe em pé de igualdade todos os envolvidos na sua “execução”. Não necessita de público para ouvi-la, nem para financiá-la.

A música orquestral, por outro lado, se destina a ser ouvida. E isso só pode acontecer numa ocasião mais ou menos grandiosa, solene. Numa visão geral das coisas, o concerto sinfônico é um fenômeno recente. A música propriamente dita já existe há dezenas de milhares de anos — é mais antiga do que a agricultura. Mas apenas em algumas sociedades e apenas há alguns séculos, no máximo, as pessoas são convidadas a sentar-se numa sala e ouvir passivamente. A tradição orquestral clássica do Ocidente é diminuta e breve, tanto em termos de tempo como de espaço e, em termos históricos, até mesmo chamá-la de tradição é um exagero. Certamente ela se limita apenas a uma pequena proporção daquilo que conhecemos por “música do mundo”, ou *world music*. Os desafios enfrentados hoje por muitas organizações nos levam a pensar se a experiência da música orquestral poderá ser, talvez, apenas uma moda passageira, nada mais que uma semicolcheia na história cultural da humanidade.

A ideia complacente de que o mundo orquestral é grande demais para desaparecer só poderá acelerar o seu fim. E, de qualquer maneira, esse mundo não é tão grande assim. Em termos básicos, talvez existam apenas umas trezentas orquestras bem conhecidas, com músicos profissionais em regime de tempo integral. Mesmo se cada uma empregar cem músicos, o total seria de umas 30 mil pessoas. Trinta mil, no mundo inteiro. Só a rede Starbucks emprega quase dez vezes mais funcionários. Há centenas de milhares de pessoas que frequentam concertos sinfônicos, e um número otimista de orquestras pode registrar aumento na venda de ingressos. Mas essas histórias de sucesso pertencem àquelas que, tanto nas peças que tocam como na maneira de tocar, conseguem cativar seu público e, assim, mostram ser indispensáveis, em termos gerais, à comunidade mais ampla a que pertencem.

Todos nós, aqui envolvidos, precisamos assumir a responsabilidade de garantir que as pessoas percebam o que a música orquestral tem a oferecer, antes que seja tarde demais — e os regentes, por sua posição, carregam nos ombros uma parcela maior dessa responsabilidade do que os demais. Somos nós que escolhemos a peça a ser executada; somos nós que definimos os padrões para executá-la. Uma orquestra pode tocar bem sem o regente, e pode tocar mal com regente; mas creio que mesmo as melhores orquestras do mundo precisam de um regente para transformar algo memorável em algo que jamais será esquecido. E, se isso não acontecer, o público pode se esquecer de voltar. É aí que reside a importância do regente.

Nós precisamos da música orquestral. Precisamos da experiência coletiva que ela oferece. Já que não estamos mais sentados em volta da fogueira tocando flautas de osso, precisamos reforçar nossas comunidades pela profunda conexão que emana da expressão emocional dos sons organizados. A música é uma força civilizatória, uma celebração da coesão social que é indispensável para tocá-la e para ouvi-la, uma coesão social que seria perigoso supor que seja eficaz apenas no nível digital.

Superficialmente, nosso mundo nunca esteve tão conectado; contudo, é palpável o alto grau de desconexão global. A doença, ou o mal-estar (como implica a palavra inglesa *dis-ease*) que surge dessa contradição, cria uma tensão que parece pronta a explodir a qualquer momento. Podemos nos conectar com bilhões de pessoas sem sair de casa; mas mesmo que “estar conectado” possa ser um consolo, sabemos que não podemos confiar numa conexão virtual para nos proteger nos momentos em que necessitamos de um vínculo real. Pode ser fácil virar “amigo” de alguém nas redes sociais e, ainda mais fácil, cortar essa “amizade”, mas a humanidade não sobreviveu por tanto tempo adotando um estilo de vida fácil. Nossa espécie sempre foi recompensada por buscar desafios e resolvê-los. A música clássica oferece uma recompensa exatamente assim para os que sabem que enfrentar os desafios musicais enriquecerá suas vidas. A música clássica não é fácil. Não é fácil para compor, organizar, tocar, nem ouvir. Não devemos fingir que não é assim. Mas não sei que outra coisa consegue unir tanto as qualidades emocionais, cerebrais, físicas, espirituais e sociais de um ser humano como a música. Exceto o amor e a própria vida.

Mark Wigglesworth é Regente Convidado Principal da Orquestra Sinfônica de Adelaide (Austrália). Vencedor do Prêmio Olivier, foi Regente Associado da Sinfônica da BBC, Regente Convidado Principal da Sinfônica da Rádio Sueca, Diretor Musical da Orquestra da BBC Nacional de Wales e da Ópera Nacional Inglesa. Esteve à frente da Osesp em maio de 2015.

Texto extraído do livro *The Silent Musician: Why Conducting Matters*. Edição digital: Faber & Faber, 2018.

Tradução de **Isa Mara Lando**

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e Salesforce apresentam:

Juntos, CONECTAMOS a TECNOLOGIA e a CULTURA

A Salesforce tem o orgulho de apoiar a Osesp e a cultura no Brasil

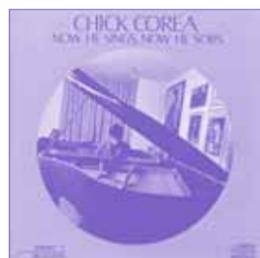




do norte ao sul de manhattan, pela broadway

POUCO ANTES DE SEU FALECIMENTO, EM 9 DE FEVEREIRO DE 2021, CHICK COREA CONTOU EM ENTREVISTA COMO CRIOU O *CONCERTO PARA TROMBONE: UM PASSEIO* (COENCOMENDA DA OSESP COM A FILARMÔNICA DE NOVA YORK, AS SINFÔNICAS DE HELSINKI E DE NASHVILLE, E A FUNDAÇÃO GULBENKIAN). A OSESP LAMENTA ESSA GRANDE PERDA E ORGULHA-SE POR CONTRIBUIR PARA MANTER VIVA A SUA MÚSICA.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



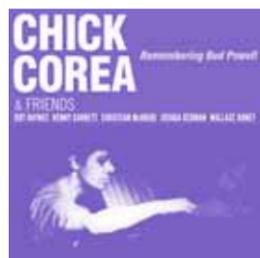
CHICK COREA: NOW HE SINGS, NOW HE SOBS
Blue Note, 2002 [Solid State, 1968]



CHICK COREA: RETURN TO FOREVER
ECM, 1972



CHICK COREA: THREE QUARTETS
Stretch, 1981



CHICK COREA & FRIENDS: REMEMBERING
BUD POWELL
Stretch, 1977

Como compositor, você tem explorado o universo orquestral nas duas últimas décadas. Quais foram seus primeiros passos nessa direção e quanto gratificante tem sido essa atividade para você?

Gosto de fazer experimentos com uma paleta mais ampla de sons. Também é muito divertido tocar com um grande grupo de músicos simpáticos. Não há nada igual! Adoro escrever: é minha maior paixão, o pianista em mim apenas serve ao compositor.

Você disse que o *Concerto para Trombone* retrata um passeio do Harlem a Seul, pela Broadway, em Manhattan. O que o público pode esperar ouvir? Qual a sua relação com a cidade?

É realmente um passeio do Harlem [no norte da ilha] até o Battery Park [no extremo sul]. Dei meus primeiros passos na música nos anos 1960, em Manhattan, onde, na época, todos os meus heróis musicais estavam reunidos, produzindo novos sons.

Me dei conta de que, quanto mais me concentrava em Joe Alessi [Primeiro Trombone da Filarmônica de Nova York] e seu pedido para que eu escrevesse o *Concerto*, mais me sentia preenchido pela cidade. Porque Nova York é o meu lar, embora não tenha nascido lá: nasci em Chelsea, Massachusetts. Quando fiz 17 anos, me mudei para Nova York e lá vivi os anos 1960 e 70. É o meu lugar, simplesmente: amo a cidade. Conversando com Joe, todo o sentimento de Nova York ressurgiu em mim. Ainda não tinha pensado em nada, mas, assim que comecei a escrever, percebi que gostaria de explorar os terrenos rítmico e emocional da cidade. Pensei então em algo que nunca fiz — e que, talvez, consiga fazer na próxima vida: partindo do Bronx, no norte da ilha, caminhar até a Broadway e percorrer essa avenida inteira até seu extremo sul. Pude imaginar o percurso porque já estive muitas vezes nessas regiões — e é como caminhar pelo mundo. Há um universo de seres humanos, atividades, culturas, comércio, arte e vida privada — gente interessante pela rua e por todo lado. Assim, isso se tornou minha imagem: *um Passeio*, Broadway abaixo.

Seus dois concertos anteriores foram para piano. Por que o trombone?

Não escrevi o concerto para o instrumento, mas para Joe Alessi, que me convidou a compor para ele e a Filarmônica de Nova York. Quando descobri seu virtuosismo solo e conheci a pessoa bacana que ele é, imediatamente ficamos amigos e levamos o projeto adiante.

Em minha experiência como compositor, ao longo da vida, os melhores músicos que conheci e com quem trabalhei sempre adoram um desafio. Assim, quando escrevo para um instrumentista com o talento artístico

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



CHICK COREA & BOBBY MCFERRIN: THE
MOZART SESSIONS
The Saint-Paul Chamber Orchestra
Bobby McFerrin REGENTE E VOZ
Chick Corea PIANO
Sony Classical, 1996



COREA CONCERTO: SPAIN FOR SEXTET &
ORCHESTRA; PIANO CONCERTO Nº 1
London Philharmonic Orchestra
Chick Corea PIANO
Origin SEXTETO
Sony Classical / Stretch, 1999



THE CONTINENTS: CONCERTO FOR JAZZ
QUINTET & CHAMBER ORCHESTRA
Deutsche Gramophon, 2012

e as habilidades de Joe, não tento entender o instrumento. O que tenho aprendido com grandes instrumentistas e virtuosos é que eles assumem o desafio de uma peça musical escrita e, se gostam da música, vão adaptar as notas no papel para que soem em seu instrumento do modo como acham que elas devem soar. É a genialidade e a beleza de um artista desse nível.

Aqui e ali, você incorporou, na sua própria música, elementos da música brasileira. Qual a sua relação com ela?

Cresci com a grande música de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto. Depois passei anos fantásticos tocando com Aírto Moreira e Flora Purim. [Chick também tocou com João Gilberto por cerca de seis meses.] Eu e Eliane Elias também somos bons amigos e colaboradores musicais.

Depois desse ano desafiador, quais são seus projetos atuais?

Estou criando e colaborando com outras pessoas tanto quanto posso — em casa, é claro. aguardo ansiosamente a estreia!

Entrevista a **Júlia Tygel** e tradução de **Marcos Bagno**

Apresentações do concerto de Chick Corea

5.8 quinta 20H30

6.8 sexta 20H30

7.8 sábado 16H30

—
OESP

GIANCARLO GUERRERO REGENTE

JOE ALESSI TROMBONE

—
CHICK COREA *Concerto para Trombone: um Passeio*

/COENCOMENDA

/ESTREIA LATINO-AMERICANA



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



QUEM APOIA GERA
transformação.
NÓS RETRIBUÍMOS COM
música.

**Seja um associado do
Programa Sou Osesp!**

Sua contribuição ajuda os nossos
projetos de formação e aperfeiçoamento
musical, que impactam jovens músicos,
milhares de crianças, educadores e novos
públicos todos os anos.

#apoieaosesp

Saiba mais:

fundacao-osesp.art.br/souosesp

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

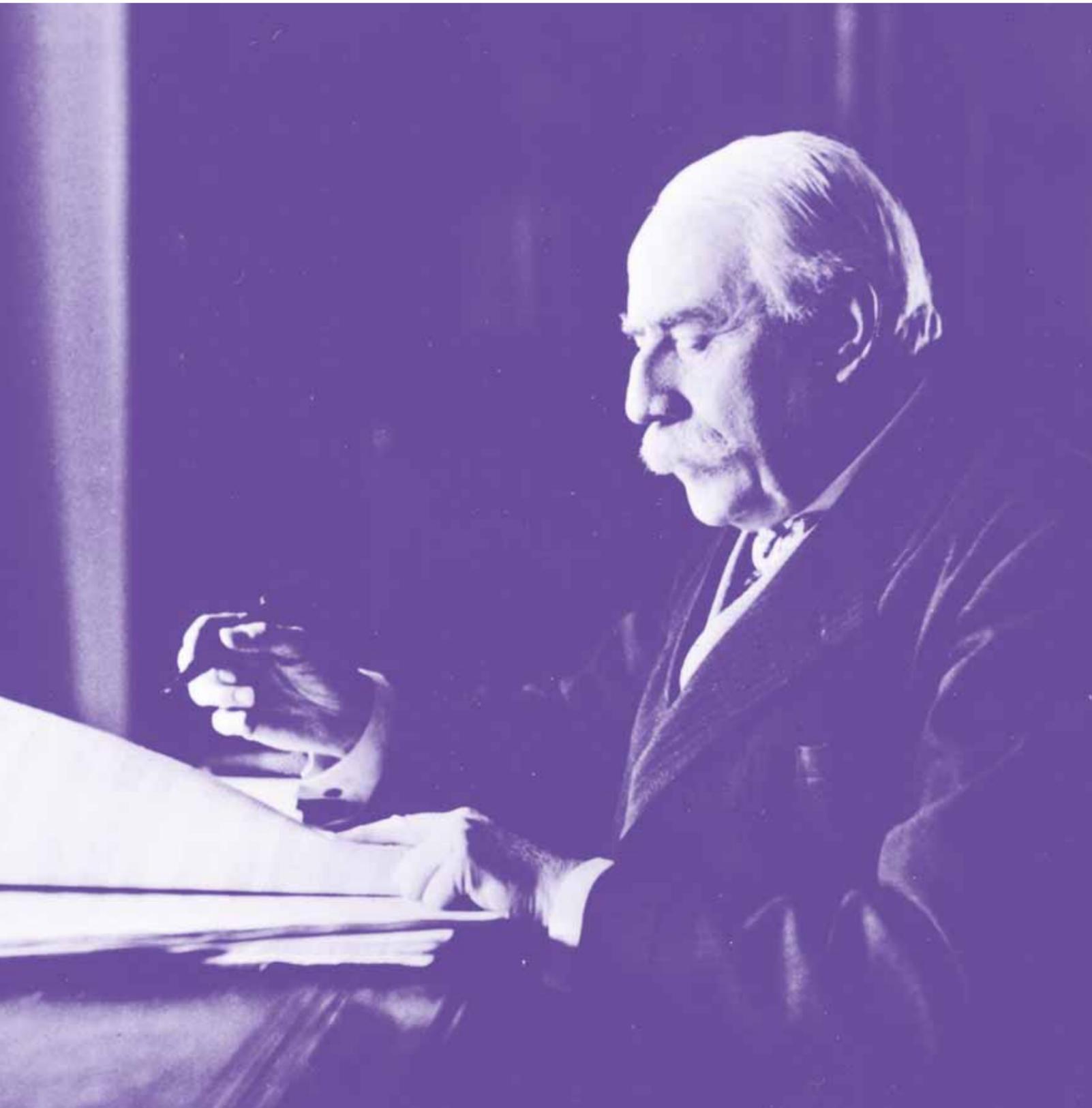


Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





Edward Elgar na década de 1930

o sonho de gerontius

Diana McVeagh

Elgar tinha 41 anos quando, em novembro de 1898, o comitê do Festival Trienal de Birmingham lhe pediu, graças ao êxito de *Caractacus*, que compusesse uma obra coral sacra para a edição de 1900. Considerou usar como tema os ensinamentos da Igreja de Cristo (que se tornaria *The Apostles and The Kingdom*), mas se deu conta de que não tinha tempo para escrever seu próprio texto. Decidiu-se pelo poema *O Sonho de Gerontius*, de John Henry Newman.

Suas obras corais anteriores, embora pudessem ter alguma importância pessoal, eram de pouca relevância externa para sua vida e sua época: contos de cavaleiros medievais, lendas nórdicas e antigos druidas. [...] *O Sonho Gerontius* fala da morte de um homem, um homem velho (como indica o nome “Gerontius”), padecendo de temor e maus presságios, que se ergue numa declaração apaixonada de sua fé cristã antes de ser conduzido com toda a cerimônia para o outro mundo. Então, em imaginação, mas segundo os princípios de sua Igreja, é escoltado a seu julgamento por seu anjo da guarda, ouvindo pelo caminho as almas perdidas no inferno e os coros dos anjos. Finalmente, é colocado no Purgatório. Uma vez que ninguém pode escapar à morte ou – a não ser por meio da fé – saber se ela é um fim ou um começo, o tema é universal. [...] *Gerontius* é uma das grandes histórias de busca. É uma jornada de descoberta, para dentro do desconhecido ou do inconsciente profundo. Semelhante tema não deixa ninguém indiferente.

O poema do cardeal Newman afirmava a autoridade da Igreja e o valor da revelação numa época em que a intelectualidade questionadora se voltava para o racionalismo dos livres-pensadores. [...] Algumas pessoas podem considerar desagradável sua mescla de sofrimento e êxtase. Mas, para Elgar, escolher o poema foi uma decisão de força moral, um ato de coragem: uma identificação pessoal. Ter sido criado como católico romano, numa parte convictamente protestante da Inglaterra, foi um dos elementos que contribuíram para que ele se sentisse um *outsider* na sociedade local. Pelo menos em uma ocasião chegou a confessar sua ansiedade e seu embaraço em reconhecer seu catolicismo. Segundo Rosa

Burley,¹ ele fora preterido – ou, de todo modo, julgara ter sido preterido – em diversos empregos por causa de sua fé. O catolicismo lhe custou caro. [...]

Mesmo aqueles com temperamento alheio à doutrina e à atmosfera de *Gerontius* não podem deixar de reconhecer sua grandeza. Ao abordar publicamente seu catolicismo, com um tema de tal magnitude, tratado de um ponto de vista que envolvia sua vida pessoal e o obrigava a transformar num trunfo artístico o que tinha sido uma desvantagem social, Elgar criou sua partitura mais intensa, mais individual. Foi um momento em que se combinaram à perfeição sua vontade e sua capacidade com seu fervor religioso e romântico. [...]

O texto não tem familiaridade com a *Bíblia*, nem é uma missa, um réquiem ou um *Stabat Mater*. [...] Elgar “remoeu” o poema em sua mente muito tempo antes de se pôr a trabalhar com afinco em janeiro de 1890. Muitos dos versos lhe evocariam as lembranças espirituais de sua infância e seus dias de organista, [...] conforme disse [ao amigo] Jaeger.²

Gerontius é uma composição integral que apresenta um único intervalo, na transição entre este mundo e o outro. As velhas divisões são abandonadas. Elgar sabia muito bem o que estava fazendo. Enquanto compunha *Gerontius*, escreveu: “Os métodos modernos de escrita musical destinada ao palco são uma consequência da sinfonia. Por exemplo, o segundo ato de *Tristão* pode ser visto por este prisma como um movimento sinfônico muito extenso, e a tendência hoje em dia é buscar continuidade na expressão de ideias no lugar de um mosaico de ‘formas’ consagradas como o dueto, a ária e assim por diante.”³ Por volta de 1900, ele se apropriara completamente do sistema fluido e detalhado dos *Leitmotiven*,⁴ que em *Gerontius* se referem a abstrações e emoções (afinal, anjos e demônios são, eles mesmos, abstrações) e assim pôde efetivamente unir passado e presente. [...]

1 N.d.E.: Rosa Burley foi amiga da família Elgar e escreveu o livro *Edward Elgar: the Record of a Friendship*.

2 7 de maio de 1900.

3 Para um concerto da Sociedade Filarmônica de Worcestershire em 5 de maio de 1900.

4 N.d.E.: Inicialmente utilizado por Wagner, o *Leitmotiv* é um tema musical associado a uma personagem, grupo de personagens ou situação recorrente em uma ópera. O conceito extrapolou a música de cena e se aplica a outros gêneros musicais, além de ter sido incorporado pelo cinema.



Ilustração de Stella Langdale para a edição de 1916 do livro *O Sonho de Gerontius*

O motivo do “Julgamento” é o primeiro a se ouvir, uma passagem equilibrada e autônoma. É um conjunto melancólico de violas, clarinetes e fagotes em surdina, distante e impessoal, de modo a despertar a admiração de qualquer ouvinte. Os motivos seguintes são breves. O “Temor” se eleva, tenteando, em sequências, até quatro oitavas acima de um baixo que descende oito semitons. A “Oração” é um canto sereno e sustentado, o “Sono” é o sono febril de um homem doente, com acordes incômodos seguindo o “Temor” em um baixo pedal. O angustiado “Miserere” é novamente construído sobre o “Temor”. Embora cada motivo tenha um perfil forte, eles podem ser redistribuídos e sua ordem pode ser alterada. O “Temor” é primeiro seguido pela “Oração”, depois inserido no “Sono”, e finalmente ligado ao “Miserere”. “Sono” é inserido em “Miserere”, depois em “Temor”. O “Desespero” leva ao clímax violento da “Oração”, depois ao “Compromisso”. Os motivos “Temor” e “Oração”, embora breves, modulam em sua própria duração, terminando com a possibilidade de se moverem em diferentes direções harmônicas. [...]

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



ELGAR: THE DREAM OF GERONTIUS

Hallé Orchestra

Hallé Choir

Hallé Youth Choir

Sir Mark Elder REGENTE

Paul Groves, Alice Coote e Bryn Terfel

SOLISTAS

Chandos, 2008



ELGAR: THE DREAM OF GERONTIUS /

SEA PICTURES

BBC Symphony Orchestra

BBC Symphony Chorus

Sir Andrew Davis REGENTE

Sarah Connolly, Stuart Skelton e David Soar

SOLISTAS

Chandos, 2014

A tonalidade fluida dos motivos em aberto permite a Elgar captar os sentimentos em rápida mudança do poema. Os motivos iluminam o texto, mas são ainda mais importantes como uma estrutura musical orgânica. [...]

Para conveniência dos divulgadores e dos organizadores do programa, *Gerontius* foi classificado como um oratório. Elgar nunca gostou disso, e o termo não aparece no frontispício. Acima de tudo, ele queria evitar “esse termo horrível”: *cantata sacra*. E insistia em não querer que a música fosse abordada numa atitude afetadamente piedosa. Enfatizava que *Gerontius* era “um homem como nós, e não um padre ou um santo, mas um pecador, um arrependido, é claro, mas ainda assim um homem muito mundano durante a vida, e agora chamado a prestar contas!”⁵ Trata-se da morte e ressurreição de um homem comum, *l’homme moyen sensuel*, sobre cuja vida terrena só ficamos sabendo pelo que a música deixa subentender. O papel de Gerontius é ao mesmo tempo árduo e gratificante de cantar, lírico e com amplos compassos, mas às vezes carente de um impulso verdiano. [...] A partitura é a primeira na música coral inglesa a elevar a orquestra de acompanhante a uma parceira expressiva em pé de igualdade com as vozes. Muito da invenção de Elgar lhe veio completamente revestida em sons orquestrais, muito embora ele tenha escrito primeiramente a partitura reduzida ou para piano, tendo em seguida trabalhado, em geral contra o tempo, na orquestração. A espantosa sequência de acordes em “estranho abandono íntimo” aparece nos esboços como acordes de quinze notas, e, ao lado deles, Elgar rascunhou cada grupo de cordas com “*divisi*” em três”, do exato modo como finalmente apareceu na partitura.

A primeira representação, em 3 de outubro de 1900, durante o Festival de Birmingham, foi um triste malogro. Swinnerton Heap, que estava preparando o coro, morreu subitamente com apenas 53 anos, em 11 de junho. Para substituí-lo, foi chamado o idoso William Stockley (que tinha sido o admirável maestro do coro por 40 anos), já aposentado e fora de forma. Elgar tinha demorado a definir seu tema, e todos tinham subestimado o tempo necessário para copiar, imprimir, aprender e ensaiar uma obra tão complexa. O regente Hans Richter, responsável pela primeira e muito aclamada apresentação pública das *Variações [Enigma]*, recebeu a partitura integral de *Gerontius* na noite anterior ao único ensaio da orquestra em Londres. Houve apenas um ensaio

5 28 de agosto de 1900.

6 N.d.E.: a indicação em italiano *divisi* denota dividir um naipe da orquestra, que normalmente toca a mesma parte em uníssono, em duas ou mais partes separadas.

geral, no qual Elgar, com os nervos à flor da pele, entrou em desespero. Durante o espetáculo, Plunket Greene (que, aos 69 anos, fez gravações de *Lieder* artisticamente impecáveis) cantou a parte do Anjo do solo da “Agonia” um semitom abaixo. O coro perdeu o tom. Aquela apresentação entrou para a história da música na Inglaterra como um dia fatal. Richter admitiu mais tarde: “Tenho uma broca sempre a furar minha testa, e essa broca é *Gerontius*”.⁷

Apesar disso, a qualidade da música foi reconhecida por muitos dos presentes. Jaeger tinha persuadido Julius Butths, promotor do Festival do Baixo Reno, a comparecer. Ficou tão impressionado que traduziu ele mesmo *Gerontius* para o alemão e programou duas apresentações em Düsseldorf, em dezembro de 1901 e maio de 1902. Na segunda, Richard Strauss fez seu famoso discurso no qual brindou a Elgar como “o primeiro progressivista inglês”. Existe uma tendência a colocar *Gerontius* como ápice da tradição inglesa de festivais corais — o que a obra, de fato, era. Também é o ponto de encontro entre o coral inglês e os movimentos românticos alemães, a ser colocado ao lado das músicas que Schumann, Liszt, Berlioz e Busoni fizeram para *Fausto*; do *Parsifal* de Wagner; da sinfonia *Ressurreição* e da Oitava de Mahler; e de *Morte e Transfiguração* de Strauss. [...]

[O compositor britânico] Stanford fez a famosa declaração de que *Gerontius* “fede a incenso”. Aqueles que consideram *Gerontius* demasiado autoflagelador podem preferir a aceitação serena da morte como parte do ciclo da vida em *A Raposinha Astuta*, de Janáček. Mas a reação horrorizada de Elgar à primeira e lastimável apresentação foi mais a de um artista do que a de um homem devoto:

A PROVIDÊNCIA ME NEGA UMA AUDIÇÃO DECENTE DA MINHA OBRA. EU SEMPRE DISSE QUE DEUS ERA CONTRA A ARTE E AINDA ACREDITO NISSO. PERMITI QUE MEU CORAÇÃO SE ABRISSE UMA VEZ — AGORA ELE ESTÁ FECHADO A QUALQUER SENTIMENTO RELIGIOSO, A QUALQUER IMPULSO SUTIL E DELICADO, PARA SEMPRE.

Mais significativo talvez seja o fato de que, depois de ter deixado de ser organista da Igreja de São Jorge, nunca mais compôs qualquer música litúrgica católica. *Gerontius* foi o único grande texto católico que musicou. Vaughan Williams, um agnóstico, compôs sua austera *Missã* em 1922 para Richard Terry; Britten compôs sua áspera e brilhante *Missã Brevis* para George Malcolm em 1959, ambos na

7 FIFIELD, C. *True Artist and True Friend: Hans Richter*. Oxford, 1993.

Catedral de Westminster. Elgar jamais compôs uma missa. Mas *Gerontius* tem um lugar e uma importância especiais, não só na produção de Elgar, mas na música da Inglaterra. É uma das grandes aventuras espirituais da arte romântica. Como drama sacro musical, está ao lado do *Réquiem* de Verdi, de *Parsifal* [de Wagner] e da *Sinfonia dos Salmos* [de Stravinsky].

Diana McVeagh é autora de *Gerald Finzi: his Life and Music* e de *Elgar: the Music Maker* (The Boydell Press, 2005 e 2007, respectivamente). Escreveu os verbetes sobre Elgar e Finzi no *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1981 e 2001) e sobre Finzi no *Oxford Dictionary of National Biography* (2004).

Texto extraído do livro *Elgar: the Music Maker*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

Tradução de **Marcos Bagno**

Apresentações de *O Sonho de Gerontius*

18.11 quinta 20H30

19.11 sexta 20H30

20.11 sábado 16H30

OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

ANNA LARSSON MEZZO SOPRANO

OLIVER JOHNSTON TENOR

DAVID SOAR BAIXO

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORO DA OSESP

ELGAR *O Sonho de Gerontius*, Op.38

uma grande história

MARIN ALSOP, REGENTE DE HONRA DA OSESP E REGENTE TITULAR DA ORQUESTRA SINFÔNICA DA RÁDIO DE VIENA, COMENTA *O SONHO DE GERONTIUS*, DE ELGAR

Será a primeira vez que você regerá *O Sonho de Gerontius*? Qual é sua relação com essa obra?

Essa será a primeira vez que regerei essa peça incrível, estou muito animada. Não tenho uma grande relação com ela *ainda* — até o momento, não tive sequer a oportunidade de assisti-la ao vivo. Para mim, a ideia de reger uma obra que requer uma orquestração tão grandiosa é fascinante e, aqui, terei a oportunidade perfeita para fazer isso, com os maravilhosos Coro e Coro Acadêmico da Osesp e a fantástica Orquestra, além de solistas convidados. Adoro trabalhar obras que são como grandes histórias — e é isso que essa peça é: uma grande história.

Você pode nos contar um pouco sobre essa história e como a música a expressa?

Ela se baseia em um poema de um cardeal, escrito no final do século XIX, e conta a trajetória de Gerontius, da vida à morte, confrontando-se com várias questões: sua fé, sua relação com Deus, sua aceitação da morte. O coro incorpora diferentes “personagens” ao longo da obra: às vezes faz o papel dos amigos de Gerontius, que cantam para ele; em outros momentos, representa emoções, como o medo. É uma peça com muita interação, com um grande papel atribuído à orquestra. É uma história completa e que engaja a todos.

Essa é a maior de todas as obras de Elgar e, nela, o compositor procura responder a questões existenciais que todos temos: por que estamos aqui? Por que existimos? Há vida após a morte? Podemos acreditar em



Marin Alsop em concerto com a Osesp, em 2019

Deus? Apesar de se referir à doutrina cristã, a obra transcende a vinculação a uma religião específica. Há algo interessante sobre o texto, nesse sentido: o compositor precisou fazer uma seleção do original, que era muito longo — e o nome do personagem principal nunca é dito ou cantado (e por isso não sei ao certo se ele deve ser pronunciado “Guerontius” ou “Gerontius”). Creio que isso foi proposital para que cada um de nós, ao ouvir a obra, pense: “poderia ser eu”.

Quais são os principais desafios para reger e tocar essa obra tão grandiosa?

Acho que há desafios óbvios e não tão óbvios. Os primeiros dizem respeito a manter tanta gente tocando junta. Mas tentar conceber uma narrativa é sempre meu objetivo: como criar um mundo no qual as pessoas possam entrar? Como gerar suspense e usar ferramentas narrativas para que os ouvintes possam se envolver e ansiar pelo que acontecerá a seguir? É preciso ter muita variedade: a música não pode ser sempre forte, sob o risco da monotonia: criar belos sons serenos é importante — e é difícil, com tantos músicos.

Entrevista, edição e tradução de **Júlia Tygel**

o violoncelo do villa

Fábio Zanon

Ao conhecer aquela que seria sua primeira esposa, Lucília, uma ótima pianista, um Villa envergonhado por tocar violão confessou que seu principal instrumento era o violoncelo — o episódio demonstra o espaço que cada instrumento teve na sua vida musical. O violão foi o instrumento da intimidade, do vínculo com as tradições populares; o violoncelo foi aquele que o acompanhou por toda sua vida profissional. Com ele, integrou orquestras, tocou em cafés e cinemas e fez turnês pelo Brasil.

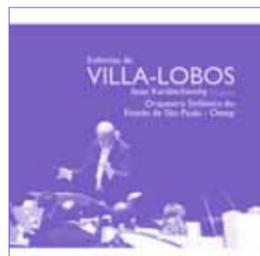
Suas três obras de larga escala para violoncelo e orquestra foram escritas com grandes intervalos entre si: 30 anos separam o *Grande Concerto nº 1* (1915) da *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* (1945), e oito, esta do *Concerto nº 2* (1953), [que será tocado com o solista Antonio Meneses e a Osesp regida por Isaac Karabtchevsky, em setembro].

As circunstâncias da composição do *Grande Concerto nº 1*, Op. 50, não são bem claras. Ele foi escrito entre 1913 e 1915, para o violoncelista Alfredo Gomes (tio de Iberê Gomes Grosso). A estreia, entretanto, aconteceu em 1919, tendo o jovem Newton Pádua como solista, sob regência do autor. A facilidade proverbial de Villa-Lobos levou-o de um quase total amadorismo antes de 1913 a uma linguagem orquestral plenamente formulada e original em um espaço de poucos anos: esta é sua primeira grande obra orquestral, o que parcialmente explica a orquestração ambiciosa demais. A concepção trai a inquietude de um compositor em formação, que se debate entre influências várias: a música francesa, na tentativa de forma cíclica; o dramatismo russo, aqui um pouco teatral, ali leve como balé; e a escrita virtuosística, que usa o violoncelo em todos os seus registros, talvez influenciada por Popper, um compositor que Villa-Lobos tocava. Apesar de causar a impressão de que há vários compositores numa só obra, o *Grande Concerto nº 1* é especialmente atraente por sua energia juvenil, pelos temas fortes e pelas estupendas cadências entre os movimentos, que criam um todo ininterrupto, um pouco à maneira das trilhas sonoras de cinema mudo.



Villa-Lobos ao violoncelo, 1931 (da esquerda para a direita: Franklin de Mattos, Italo Tabarin, Villa-Lobos e Souza Lima)

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SINFONIAS DE VILLA-LOBOS

Osesp
Isaac Karabtchevsky REGENTE
Naxos / Movieplay, 2017-18
[Box com 6 CDs]



HEITOR VILLA-LOBOS:

BACHIANAS N.ºs 1, 4, 5 & 6

Osesp
Roberto Minczuk REGENTE
Donna Brown SOPRANO
Jean-Louis Steuerman PIANO
Sato Moughalian FLAUTA
Alexandre Silvério FAGOTE
Antônio Meneses VIOLONCELO
BIS, 2007



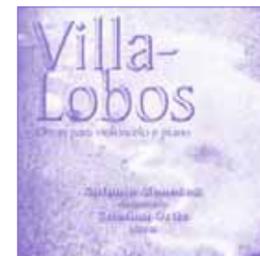
Heitor Villa-Lobos (ao piano) e Aldo Parisot

Nos 30 anos que se seguiram a esta composição, Villa-Lobos foi do anonimato à celebridade internacional. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, seu prestígio nos EUA atingiu o pináculo; nos 14 anos seguintes, não se passou um ano sequer sem que ele recebesse alguma encomenda para os palcos norte-americanos: assim surgiram a maioria das *Sinfonias*, do número 7 em diante, a ópera *Yerma*, a suíte *Floresta do Amazonas* e vários concertos — para piano, harmônica, violão —, incluindo as duas derradeiras obras concertantes para violoncelo.

A *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* foi composta em 1944-45, por sugestão do maestro Walter Burtle-Marx, e dedicada a Serge Koussevitzky, o que talvez explique o uso inventivo da região grave (Koussevitzky fora um virtuose do contrabaixo em sua juventude). Formalmente, é a obra mais eficiente entre as três: a própria escolha do título *Fantasia* sugere um Villa-Lobos mais disposto a saltar as rédeas de sua imaginação e deixar com que temas bruscamente contrastados se superponham de forma mais fluente. Os momentos de alta inspiração são muitos, a começar pela ampla melodia, suspensa num soturno *ostinato* orquestral, logo no início; o virtuosismo delirante do segundo movimento, que é interrompido pela sonoridade primitiva da seção central; ou a derramada melodia sertaneja, sobre o acompanhamento orquestral sincopado do terceiro movimento.

Esta obra foi estreada no Rio de Janeiro, com Iberê Gomes Grosso como solista, sob a regência do autor, em 1946. Gomes Grosso foi uma figura capital da música brasileira: sobrinho-neto de Carlos Gomes e sobrinho de Alfredo Gomes, estreou mais de cinquenta obras de compositores brasileiros do quilate de Camargo Guarnieri e Santoro.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



VILLA-LOBOS: OBRA PARA VIOLONCELO

E PIANO

Antonio Meneses VIOLONCELO
Cristina Ortiz PIANO
Solares / Ação Social pela Música, 2002
[relançado por Intrada, 2007]



VILLA-LOBOS: TRIOS

Ricardo Castro PIANO
Antônio Meneses VIOLONCELO
Cláudio Cruz VIOLINO
Gabriel Marin VIOLA
Selo Sesc Digital, 2021



HEITOR VILLA-LOBOS:

CHORAL TRANSCRIPTIONS

Coro da Osesp
Valentina Peleggi REGENTE
Naxos, 2020

Já o *Concerto n.º 2* foi expressamente encomendado pelo violoncelista brasileiro Aldo Parisot, para sua primeira apresentação como solista da Filarmônica de Nova York, no Carnegie Hall (na ocasião, o regente foi Walter Hendl), em fevereiro de 1955. Parisot manteve uma carreira de prestígio nos EUA por décadas; foi professor em Yale por 60 anos, até falecer em 2018 aos 100 anos de idade. O próprio Parisot narra seu processo de colaboração com Villa-Lobos, que trabalhava melhor sob pressão. Três meses antes da estreia, Villa-Lobos o convidou ao seu quarto de hotel em Nova York. Das sete da manhã até a noite Villa-Lobos escrevia, absorto em meio a toda sorte de distrações, enquanto Parisot estudava violoncelo para inspirar o compositor com sua sonoridade. Quando uma passagem era particularmente difícil, Villa pedia que ele a testasse. Dessa forma, a obra ficou pronta em uma semana.

Um Villa-Lobos mais experiente, mas, também, um pouco mais conservador, volta intermitentemente ao tropo da solidão cósmica do ser humano frente à amplidão da natureza, especialmente nos primeiros temas dos dois primeiros movimentos. A adoção da fisionomia musical das *Bachianas Brasileiras*, no segundo movimento, é uma exceção entre os concertos do autor, provavelmente sugerida por Parisot.

Um traço constante nos concertos da década de 1950 é a inclusão de uma longa cadência, quase um movimento independente que faz um apanhado dos temas da obra e anuncia o final; neste concerto, essa cadência está incorporada ao terceiro movimento e leva a um final de evidente aspecto nacionalista.

Em Villa-Lobos, fato e narrativa mítica se confundem; em sua relação com o violoncelo, os dois impulsos convergem: a ideia de que o violoncelo é uma predestinação é comprovada não só pela importância que este instrumento ocupou em sua vida prática, mas pelo quanto a voz de violoncelo informa aquilo que hoje ouvimos como “o som” de Villa-Lobos, bem evidente nas obras para conjunto de violoncelos, como as *Bachianas n.ºs 1 e 5*. O instrumento define muito do melodismo amplo e complexo e da sua maneira de lidar com as cores específicas de cada registro, entre a rudeza rouca das cordas graves e o tom lamentoso da região aguda, que se espraiam por toda sua obra orquestral.

Fábio Zanon é violonista, regente, professor e *Fellow* da Royal Academy of Music, em Londres. Desde 2013, é Coordenador Artístico e Pedagógico do Festival de Inverno de Campos do Jordão. É autor de *Villa-Lobos* (série “Folha Explica”, Publifolha, 2009).



Bernardo Bellotto
O Palácio Schonbrunn: Vista do Pátio, 1759-61
Viena à época de Mozart

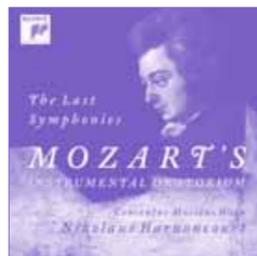
sinfonias n^{os} 39, 40 e 41 – júpiter, de mozart: fascinantes conexões

THIERRY FISCHER, DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR DA OSESP, TRABALHOU COM O CÉLEBRE MAESTRO NIKOLAUS HARNONCOURT [1929-2016] DURANTE O PERÍODO EM QUE FOI PRIMEIRA FLAUTA DA ORQUESTRA DE CÂMARA DA EUROPA. COM ELE, APRENDEU SEGREDOS SOBRE A INTERPRETAÇÃO DAS SINFONIAS DE MOZART, QUE AGORA COMPARTILHA COM A OSESP.

Tenho aqui um CD com as *Sinfonias n^{os} 38 – Praga e 39, com a Orquestra de Câmara da Europa regida por Harnoncourt em 1994 – e, no naipe de flautas, Thierry Fischer!*

Eu estava planejando contar essa história. Nós gravamos as obras três anos antes do CD ser lançado, em 5 de dezembro de 1991, no dia exato da morte de Mozart, 200 anos depois, no Musikverein, em Viena. Harnoncourt tinha a concepção, com a qual muita gente concorda — inclusive eu — de que as três peças estão interligadas. Na ocasião, ele disse: “ao menos uma vez, faremos *todas* as repetições!” [são muitas, algumas de trechos longos] — nós ficamos acabados! (Risos). Gravamos esse disco ao vivo. [Os músicos da Osesp serão escalados em dois grupos diferentes, dividindo os esforços de execução das sinfonias em dias consecutivos.]

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



MOZART: THE LAST SYMPHONIES: MOZART'S INSTRUMENTAL ORATORIUM
Concentus Musicus Wien
Nikolaus Harnoncourt REGENTE
Sony, 2014
[2 CDs]



MOZART: SYMPHONIES NOS 38 – "PRAGUE", 39, 40 & 41 – "JUPITER"
The Chamber Orchestra of Europe
Nikolaus Harnoncourt REGENTE
Teldec, 2006



MOZART: SYMPHONIES NOS 38-41
Royal Concertgebouw Orchestra
Nikolaus Harnoncourt REGENTE
Warner, 2016

Como as três sinfonias estão conectadas, de acordo com Harnoncourt?

Deixe-me primeiro colocar em contexto a ideia de fazer as três últimas sinfonias quase no fim da Temporada. Teremos começado a Temporada com obras que expressam modernidade e novidade, como comentamos a respeito de Stravinsky [na entrevista à página 36]. O que acho fascinante é que Mozart, ao contrário, não foi um inovador. Ele compôs usando as possibilidades orquestrais que já existiam em seu tempo: não propôs nenhuma revolução, inventou uma nova linguagem, adicionou *piccolos* ou trombones à orquestra (como Beethoven) ou usou alguma técnica que não existia antes — mas, de alguma forma, conseguiu colocar em sua música orquestral uma profundidade que ninguém mais obteve. É como cozinhar: com os mesmos ingredientes, apenas um gênio faz uma comida simplesmente maravilhosa.

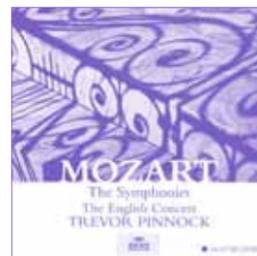
Além disso, Mozart não tinha medo ou vergonha de compor para quem não entendia de música — e isso é algo que eu adoro. Hoje existe uma visão de que a música erudita é para uma elite — com Mozart, era o contrário: ele se orgulhava do fato de não ser necessário nenhum conhecimento específico, além da afinidade musical, para apreciar sua obra. E teve muito sucesso em vida, o que é uma exceção em relação aos outros grandes compositores da história, que só foram devidamente reconhecidos postumamente. Mozart foi um compositor muito popular, como Chico Buarque no Brasil.

Mas o que há de mais excepcional nessa três sinfonias?

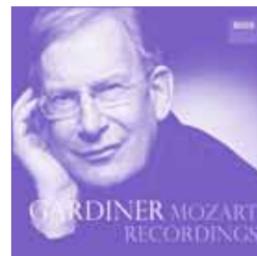
Em primeiro lugar, têm em comum algo muito raro na obra de Mozart, que morreu cedo demais: não foram encomendadas (quando, sabemos, ele precisava de dinheiro) e foram criadas, simultaneamente, em apenas um mês — julho de 1788, três anos antes de sua morte. Mozart jamais chegou a ouvi-las, mas elas se tornaram destaques de sua produção. Que destino dramático e romântico!

Além disso, há conexões musicais fascinantes entre elas. Sabemos que a indicação de andamentos, em Mozart, é muito específica. Quando trabalhei com Harnoncourt, ele dizia com frequência: “Não é *molto allegro*, é *allegro assai*: completamente diferente!” — e dava explicações longuíssimas que nos faziam ter que afinar os instrumentos novamente para retomar o ensaio. E é verdade! Há quase 20 indicações diferentes de *adagios* e mais de 40 de *allegros* e *andantes* na obra de Mozart. E isso, como aprendi com Harnoncourt, explica a relação entre as três sinfonias. A *nº 39* é sobre irmandade, fraternidade, soa cheia de esperança e de natureza maçônica. Já a *nº 40* parece repleta de desespero, de influências do

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



MOZART: THE SYMPHONIES
The English Concert
Trevor Pinnock REGENTE
Archiv/ Deutsche Grammophon, 2002
[11 CDs]



MOZART RECORDINGS
English Baroque Soloists
Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner REGENTE
Decca, 2014
[Box com 30 CDs]



MOZART: LATE SYMPHONIES
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan REGENTE
Deutsche Grammophon, 2018 [1978]
[3 CDs]

Sturm und Drang [Tempestade e Ímpeto],¹ expressando o drama fundamental da existência do compositor. E a *nº 41* é mais heroica, como a paz que sucede a tragédia, mas também está cheia de simbolismos.

Apesar de serem muito diferentes em caráter, há conexões incríveis de pulsação entre elas: os minuetos das três sinfonias têm o mesmo andamento, o que é fascinante — toda vez que reço as sinfonias, tento fazer com que esses movimentos tenham exatamente a mesma pulsação. Além disso, há uma longa curva de desaceleração durante a *Sinfonia nº 40* e, ao contrário, um gradativo acelerando ao longo da *Sinfonia nº 41*. O primeiro movimento da *nº 40* e o último da *nº 41* têm a mesma indicação de andamento, *molto allegro*, que é o mais rápido da “escala Mozart” — e é preciso tentar igualar a pulsação dos dois [o que fica bastante rápido para a *Sinfonia nº 40*]. Na *Sinfonia nº 40*, o *molto allegro* inicial tem vários *ritenutos* [retenção temporária da pulsação] e é sucedido por movimentos gradativamente mais lentos: um *andante*, o minuetto e, por último, o *allegro assai*, mais lento que o *allegro* inicial. E isso é proposital: no manuscrito, o primeiro movimento era originalmente apenas *allegro* — Mozart adicionou a palavra *molto* posteriormente, para criar esse contraste.

O contrário da nº 41.

Isso! Na *Sinfonia nº 41* — *Júpiter* ocorre o contrário: ela começa com um *allegro vivace* e chega ao *molto allegro* no final (muitos maestros, como eu, têm a tendência a reger o primeiro movimento em tempo binário, quando deve ser quaternário — como aprendi com Harnoncourt — para que esse contraste seja evidenciado). Além disso, o motivo em semínimas da meia-fuga do último movimento da *Sinfonia nº 41* aparece, antes, no segundo movimento da *Sinfonia nº 40*. A semi-fuga representa a libertação do compositor, um meio de superar a si mesmo frente à complexidade da vida. É por isso que gosto de reger essas sinfonias em sequência e, desde que fiz isso pela primeira vez, há 15 anos, tenho dificuldade de separá-las.

A *Sinfonia nº 39* tem muitas reminiscências da abertura de *Don Giovanni* — e a própria sinfonia se assemelha a uma abertura operística: desde o primeiro acorde, há uma fusão entre a individualidade do ator e a universalidade de sua trajetória. O primeiro movimento é esperançoso e acolhedor. O segundo é quase uma marcha, na qual a personagem (o próprio Mozart?) vai ao seu destino. Então vem o minuetto, que parece dizer: “eu

¹ N.d.E.: Movimento literário alemão que inspirou o Romantismo e influenciou também a música durante o Classicismo.

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e Cescon Barrieu Advogados apresentam:

Apoiar iniciativas que promovam a disseminação da cultura.

**O CESCON BARRIEU
ADVOGADOS TEM
A HONRA DE ANUNCIAR
A PARCERIA COM A
OESP NA TEMPORADA
DE 2021.**

Vincenz Pilz
Estátua de Mozart no Musikverein,
em Viena, 1911

não desisto!”. E o último movimento é uma explosão, que se esparrama como *champagne* em quase todos os compassos. Como vimos, na sequência, [com a *Sinfonia nº 40*] entramos no *Sturm und Drang*, o drama da sua vida: a música vai ficando escura, corroborando para isso a lenta desaceleração de que falamos, que então desemboca no ápice final da *Sinfonia nº 41 — Júpiter*, como quem diz: “os demônios estão mortos, estou liberto!”.

Essas obras têm tantos segredos! É como ir a uma catedral gótica: a cada retorno sempre encontramos algo novo, que inspira novos conhecimentos e experiências. Para mim, reger essas três sinfonias é uma constante reinvenção. E, estranhamente, os movimentos mais difíceis de tocar e reger são os minuetos, que precisam soar como danças — para isso, é necessário trabalhar principalmente a articulação, que determina o andamento da execução. Mal posso esperar para explorar essas questões com os músicos da Oesp!

Entrevista a **Arthur Nistrovski**, edição e tradução de **Júlia Tygel**



tímpano: um instrumento de percussão

RICARDO BOLOGNA, MÚSICO HOMENAGEADO DA TEMPORADA 2021 — REPRESENTANDO O NAÍPE DE PERCUSSÃO — CONTA COMO SE TORNOU TIMPANISTA SOLISTA DA OSESP, EXPLICA COMO É A FORMAÇÃO DE UM MÚSICO PERCUSSIONISTA E COMENTA SUA VARIADA ATUAÇÃO DENTRO E FORA DA ORQUESTRA.

Como você se tornou músico? E como se deu a escolha pela percussão e o tímpano?

Tive muita influência dos meus pais: meu pai [Ronaldo Bologna] foi maestro da Orquestra da Universidade de São Paulo (USP) por muitos anos, primeiro como assistente de Camargo Guarnieri [fundador dessa orquestra, criada em 1975, e seu primeiro Regente e Diretor Musical] e depois Regente Titular. Minha mãe [Maria Eliza Bologna] era pianista e foi professora e diretora da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMMSP). Sempre havia música na minha casa e eu ia com frequência aos concertos do meu pai.

Comecei a estudar aos oito anos — mas violino! Depois passei para o piano e, então, para a percussão. Foi um caminho de descoberta: vi um baterista tocando na televisão e disse para a minha mãe que queria tocar aquele instrumento. Ela me inscreveu na Escola Municipal, onde o curso era de percussão erudita. Me decepcionei quando cheguei na primeira aula, aos 13 anos, imaginando que encontraria uma bateria gigantesca! (Risos). Mas aí fui gostando...

O tímpano é um instrumento que faz parte da percussão: quando se estuda percussão, estuda-se também o tímpano. Sempre gostei de tocar tímpano e logo entrei nas orquestras jovens: a Orquestra Jovem do Estado — “Estadualzinha” —, na época do maestro Juan Serrano, depois a Orquestra Experimental de Repertório, com o Jamil Maluf, que ainda é seu regente. Tenho uma predileção pelos sons graves...

O começo não foi muito certo com o violino! (Risos)

Exatamente! Eu gosto muito de marimba, que também é grave, e estudo violoncelo há cerca de um ano, com a Adriana Holtz [violoncelista da Osesp]. Bem, aí o destino foi me chamando: estudei em Genebra, onde morei por muitos anos. Certa vez, encontrei John Neschling [Regente Titular e Diretor Artístico da Osesp de 1997 a 2008] no aeroporto. Eu estava partindo para uma turnê na Turquia com a Orchestre de la Suisse Romande e ele estava vindo ao Brasil reger a Osesp, logo depois da reestruturação [da orquestra]. Ele me incentivou a prestar um concurso para a vaga de Timpanista Solista da Osesp, que estava aberta. Fiz a prova, passei e decidi voltar ao Brasil em 1999, começando então a tocar tímpano profissionalmente em uma orquestra.

Como foi sua formação? Como alguém pode começar a estudar tímpano? Há uma escola do instrumento no Brasil?

No Brasil, estudei na Escola Municipal de Música — minha primeira professora, aliás, foi a Beth [Elizabeth del Grande, Timpanista Solista da Osesp desde 1973]. Fiz bacharelado na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e fui para a Suíça, onde fiz o mestrado na Escola Superior de Música (antigo Conservatório Superior) de Genebra e, depois, para a Holanda, onde fiz uma especialização (Artist Diploma) em marimba no Conservatório de Rotterdam.

O tímpano é um dos tantos instrumentos que se estuda no mundo da percussão. Começamos com caixa, teclados [como a marimba e o vibrafone] e tímpano. Dependendo da predisposição do aluno, ele pode se especializar no instrumento — mas isso já é em um nível mais avançado, de mestrado. No Brasil não há uma escola de tímpano propriamente dita, no sentido de uma maneira brasileira de se tocar o instrumento. O tímpano possui ensino muito tradicional, por ter sido o primeiro do naipe a integrar orquestra, já na época de Lully [1632-87], no século XVII.¹ Em resumo, existem as escolas alemã (com ramificações), a francesa e, mais recentemente, a americana. Meus primeiros professores tiveram formação norte-americana. Quando fui para a Suíça e, depois, para a Holanda, aprendi outra maneira de tocar e de produzir som no instrumento, da qual gostei muito — e é como toco hoje.

¹ Jean-Baptiste Lully foi um compositor italiano radicado na França e que esteve, na maior parte de sua vida, a serviço do rei Luís XIV. É considerado um dos estruturadores da orquestra como a entendemos hoje.



Ricardo Bologna durante concerto da Osesp, em 2020

E é preciso comprar o instrumento? O tempo de estudo diário se compara ao de outros instrumentos, como o piano ou o violino?

Eu não tenho tímpano em casa. A maioria dos instrumentistas estuda no conservatório ou escola de música, durante sua formação (como foi meu caso) e, depois, em espaços reservados para isso nas orquestras — aqui na Osesp, por exemplo, temos a Sala da Percussão.

A percussão envolve gasto de energia e esforço muscular muito grandes, então o tempo de estudo, sobretudo no início, é menor. Um pianista, no auge de sua formação, pode chegar a 8, 10 ou mesmo 12 horas diárias. Na percussão, eu diria que um aluno estuda no máximo 6 horas por dia. Mas, à medida em que você se torna profissional, esse tempo se reduz e é preciso administrá-lo. E esse é um universo cheio de instrumentos: além do tímpano, toco marimba e atuo em vários projetos além da Osesp. O principal desafio é administrar o tempo.

Você pode nos contar um pouco sobre sua experiência na orquestra, nas últimas duas décadas?

Apreendi muito tocando na Osesp, principalmente a ser adaptável em função da música que será tocada e do maestro que está regendo — o tímpano é muito sensível a isso. Sua reação é muito rápida em comparação, por exemplo, aos instrumentos de cordas ou sopros. Com a variedade de maestros e programas que toco na Osesp, desenvolvi a capacidade de me adaptar aos gestos de cada maestro e ao estilo de cada música. As turnês também são sempre momentos relevantes, nos quais a orquestra mostra seu trabalho fora do Brasil. O mesmo ocorre com as gravações.

Quando e como você começou a se interessar pela música contemporânea? E como surgiu o Percorso Ensemble?

A percussão é extremamente conectada ao mundo contemporâneo. *Ionisation*, de Edgar Varèse, por exemplo — que faremos em julho [com regência do próprio Bologna] — é uma peça de 1931 só para percussão. O advento do ruído musical interpretado como música é algo do universo contemporâneo, a partir do início do século xx: antigamente, o ruído não era música. E a percussão é praticamente ruído musical, embora alguns instrumentos tenham altura definida. Em sua formação, um percussionista toca basicamente obras de música contemporânea. A música de percussão de câmara e solo surgiu no século xx, com compositores como Varèse, John Cage, Steve Reich, Elliott Carter... Todo o repertório para percussão que não é orquestral é conectado à música contemporânea — e eu sempre gostei de descobrir novas sonoridades.

Foi por isso que decidi criar um grupo, não só de percussionistas, mas com outros instrumentistas que se interessam por esse tipo de repertório — como os grupos que existem na Europa ou Estados Unidos: assim surgiu o Percorso Ensemble. Ele mudou muito nos últimos dois anos e está bem organizado — antes, eu fazia tudo; hoje, além de mim, há uma Diretora Artística, uma Diretora Executiva e um Conselho Artístico.

E o interesse pela regência?

Isso sempre existiu, por influência do meu pai. Mas eu gostava muito da percussão e deixei inicialmente a regência de lado. Quando morava em Genebra, fiz no Conservatório um curso de regência para instrumentistas. Ao voltar ao Brasil, em 1999, comecei a ter aulas com vários maestros e complementei os estudos no exterior. Quando fundei o Percorso, meu interesse também era reger. Há poucas oportunidades para reger, pois existem poucas orquestras — eu gostaria de reger mais. Acho fascinante controlar uma música sem tocá-la. A figura de regente é uma espécie de “conduíte da música”: por meio do gesto, é capaz de modificar a maneira como os músicos tocam.



Momento de ensaio na Osesp, em 2020

Além das atividades de músico intérprete e regente, você também vem atuando como diretor musical, professor e pesquisador. Como é, para você, conciliar todas essas atividades? Como elas se relacionam?

As atividades se ajudam. Para mim, tocar ou reger é apenas um meio de me expressar musicalmente. As pessoas me perguntam: “mas você é o quê, afinal?” — eu sou só músico! Atuo como percussionista, timpanista da Osesp, percussionista solo e de música de câmara e como regente, além de dar aulas. A docência acadêmica está para mim totalmente conectada à performance: dou aulas de percussão na Universidade de São Paulo (USP) e meus alunos farão carreira como percussionistas mundo afora. Alguns pensam que você só pode fazer uma coisa, como um especialista de medicina — mas em música não é assim e nunca vai ser.

As atividades não se chocam — a não ser na agenda! Tenho regime parcial na USP e procuro encaixar outros projetos, como o Percorso ou a regência independente, nas semanas em que tenho folga na Osesp. Em 2019, por exemplo, regi a Orquestra Sinfônica Nacional, em Niterói, e fiz a direção da ópera *Ritos de Perpassagem*, de Flo Menezes, no Theatro São Pedro [em São Paulo]. Fui também diretor musical de um projeto com o Percorso e a São Paulo Companhia de Dança, em colaboração com o coreógrafo canadense Édouard Lock. Fizemos duas coreografias, uma delas incluindo uma peça inédita do compositor britânico Gavin Bryars.

Quais são seus projetos atuais, apesar desse ano difícil?

Em 2020, além da Osesp, refiz *A História do Soldado*, de Stravinsky, com Arrigo Barnabé, no Theatro São Pedro [montada em 2017, a obra foi re-presentada com transmissão digital]. Além disso, o Percorso está trabalhando muito com a apropriação de ritmos brasileiros, com obras de compositores conterrâneos que transformam ritmos como o choro ou o samba. Tocamos esse projeto no SESC há dois anos e estamos inscrevendo a proposta em editais.

Tenho previstas duas viagens do Percorso em setembro: para a Rússia, com a São Paulo Companhia de Dança, para apresentar uma das coreografias de que falei; e para a China: quando a Osesp tocou naquele país [na turnê 2019], me encontrei com um compositor de Xangai, que nos convidou.

Entrevista a **Júlia Tygel**





ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — Osesp — realizou seu primeiro concerto em 1954 e, em sua trajetória, tornou-se 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 (1912-96), que, por 24 anos, dirigiu a Orquestra e desenvolveu intensa atividade. Eleazar deixou um projeto de reformulação da Osesp e, com o empenho do governador Mário Covas, foi feita a escolha do maestro que conduziria essa nova fase na

história da Orquestra. Em 1997, o regente 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, nos anos seguintes, foram criados os Coros Sinfônico, de Câmara, Juvenil e Infantil, o Centro de Documentação Musical, os Programas Educacionais, a editora de partituras e a Academia de Música. A criação da Fundação Osesp, em 2005,

representou um marco na história da Orquestra. Com o 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, mais 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 mais de 70 mil 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 tornou-se Regente Titular da Orquestra e, em 2013, também sua Diretora Musical — cargos que ocupou até 2019: em 2020, ela foi nomeada Regente de Honra da Orquestra. 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 Karabtshevsky — projeto concluído em 2019 e que recebeu o Grande Prêmio da Revista Concerto, além de trazer à Orquestra seu quarto Prêmio da Música Brasileira. Em 2013, a Osesp realizou nova turnê europeia, apresentando-se em salas como a Philharmonie, em Berlim e, em 2014, celebrando os 60 anos de sua criação, fez uma turnê por cinco capitais brasileiras. No ano seguinte, a série de apresentações, regidas por Isaac Karabtshevsky, de *Gurre-Lieder*, de Schoenberg, conquistou os prêmios de melhor concerto do ano nos principais jornais e revistas, e foi iniciado o projeto *SP-LX — Nova Música Contemporânea de Brasil e Portugal*, em parceria com a Fundação Gulbenkian. Em 2016, a Osesp, com Marin Alsop, realizou turnê pelos maiores festivais de verão da Europa e conquistou prêmios de Melhor Concerto Sinfônico e de Câmara (com Isabelle Faust). Em 2019, também com Marin Alsop, realizou turnê na China — tendo sido a primeira orquestra brasileira profissional a tocar naquele país — e em Hong Kong. No mesmo ano, a Osesp estreou projeto em parceria com o Carnegie Hall, com a Nona Sinfonia de Beethoven cantada ineditamente em português. Em 2020, o suíço Thierry Fischer tornou-se Diretor Musical e Regente Titular da Osesp, com contrato inicial de cinco anos, iniciando um trabalho minucioso de sonoridade com a Orquestra a partir das sinfonias de Beethoven — que a Osesp apresentou integralmente em 2019-20 em comemoração aos 250 anos de nascimento do compositor. Durante a pandemia e o período de isolamento social, a Osesp reinventou suas formas de chegar ao público, produzindo uma intensa programação on-line que inclui a transmissão digital semanal dos concertos — formato que passa a ser permanente a partir de 2021.

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 SANTOS

ELENA KLEMENTIEVA

ELINA SURIS

FLORIAN CRISTEA

GHEORGHE VOICU

INNA MELTSEV

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

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

(*) CARGO INTERINO

OS NOMES ESTÃO RELACIONADOS EM ORDEM

ALFABÉTICA, POR CATEGORIA. INFORMAÇÕES

SUJEITAS A ALTERAÇÕES.

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa e PwC apresentam

Um novo mundo. Um novo olhar.

As soluções para os desafios mais urgentes do mundo estão ao nosso alcance. Educação e cultura estão no centro desta equação. O ser humano também. Acreditamos na união destes elementos para gerarmos a transformação que nossa sociedade precisa.

PwC e Oesp, juntas neste desafio.



PwC. Traga desafios. Leve confiança.
www.pwc.com.br



PwC Brasil



@PwCBrazil



PwC Brasil



@PwCBrazil



PwC Brasil



@PwCBrazil



Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





CORO DA OSESP

Criado em 1994 como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, o Coro da Osesp (como é chamado desde 2001) reúne um grupo de cantores de sólida formação musical e é 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 – posição que ele mantém desde então. Em 2009, o Coro da Osesp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, com obras de Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Villa-Lobos, entre outros compositores brasileiros. 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 janeiro de 2020, o Coro se apresentou na abertura do Fórum Econômico Mundial em Davos, na Suíça, sob regência de Marin Alsop, Regente de Honra da Osesp, repetindo o feito em 2021, também sob a batuta de Marin, em filme musical (virtual) com participação de Yo-Yo Ma e vários outros artistas de sete países. No fim de 2020, sob regência de Valentina Peleggi, o Coro lançou o CD *Villa-Lobos: Choral Transcriptions*, pelo selo Naxos – como parte do projeto *Brasil em Concerto*, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores –, com transcrições inéditas de Villa-Lobos para obras instrumentais de J. S. Bach, Schumann, Mendelssohn e outros compositores.

CORO DA OSESP

MAESTRO PREPARADOR

WILLIAM COELHO

SOPRANOS

ANNA CAROLINA MOURA

ELIANE CHAGAS

ÉRIKA MUNIZ

FLÁVIA KELE DE SOUSA

JI SOOK CHANG

MARINA PEREIRA

MAYNARA ARANA CUIÑ

NATÁLIA ÁUREA

REGIANE MARTINEZ MONITORA

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

programa sou oresp plano azul

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

SUPER PATRONO/ ACIMA R\$ 30.000

ANA CARLA ABRÃO COSTA
ANDRE RODRIGUES CANO
ANTONIO QUINTELLA
CAROLINA E PATRICE ETLIN
CLAUDIO HADDAD
CONRADO ENGEL
DAN IOSCHPE
DANUTE E FERNANDO CARNEIRO
FABIO COLLETTI BARBOSA
FÁBIO ULHOA COELHO
FLAVIA B. DE ALMEIDA
FLAVIA E SILVIO EID
FLAVIO E MARCIA TELES DE MENEZES
GUILHERME AFFONSO FERREIRA
GUSTAVO IOSCHPE
HORACIO LAFER PIVA
IVONCY IOSCHPE
JACKSON SCHNEIDER
JACQUES SARFATTI
JOSÉ ARTUR LIMA GONÇALVES
JOSÉ AUGUSTO DE CARVALHO JR.
LIA BRIDELLI
MARCELO KAYATH
PEDRO PULLEN PARENTE
VITOR E JUJUBA HALLACK
9 ANÔNIMOS

PATRONO / DE R\$ 16.000 A R\$ 29.999

ALESSANDRO E
GUADALUPE DEODATO
BERTHA E LUIS RENATO OLIVEIRA
CARLOS EDUARDO MORI PEYSER
DANIEL ANGER
EDUARDO SOARES E
GLICIA ESPÓSITO
FABIANA E DANIEL SONDER
FLAVIA E JOSE BERENGUER
LEONARDO GUIMARÃES CORREA
MICHELE E JONATHAN KELLNER
NELSON RUSSO FERREIRA E FAMÍLIA
PEDRO GUILHERME ZAN
RODRIGO CHOI
RUI E LUCIANA CHAMMAS
TATYANA E FERNANDO FREITAS
5 ANÔNIMOS

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

ALEXANDRE BOGGIO
ALEXANDRE MEISSNER
ANTONIO AILTON CASEIRO
BERNARDO PARNES
CARLOS EDUARDO SEO
DANIEL DARAHAM
GIOVANNI FIORENTINO
HAMILTON DIAS DE SOUZA
LUIS GUSTAVO GIOLO
LUIZ FRANCO BRANDÃO
MARIANA MOHR E
ANDRÉ COSTA PINTO
MARIO ENGLER
RICARDO BOTELHO
SYLVIA PINHO DE ALMEIDA
THILO HELMUT GEORG MANNHARDT
VITOR TOMITA
WALTER APPEL
WILLIAM LING
7 ANÔNIMOS

VIVACE CON BRIO /

DE R\$ 4.000 A R\$ 7.999

ALBERTO DOMINGOS FILHO
ANITA LEONI
ANNA BEATRIZ E ARTUR DAMASCENO
BRUNO DE ALMEIDA
CAIO E JULIANA LUMINATTI
CARLOS EDUARDO
MANSUELLI FORNERETO
CARMEM LUIZA GONZALEZ
DA FONSECA
CASSIO KROKOIZ DE TOLEDO
CHISLEINE FÁTIMA DE ABREU
CLAUDIO MARCIO ROMAGNOLO
CLODOALDO A. ANNIBAL
DANIEL MARTINS E FLÁVIA GLASSER
ELIANA AYAKO HIRATA ANTUNES
DE OLIVEIRA
ELISABETH BRAIT
EURICO RIBEIRO DE MENDONÇA
EVANDRO BUCCINI
FERNANDA MARIA VILLAÇA BOUERI
FRANCISCO SCIAROTTA NETO
FREDERICO GARCEZ LOHMANN
GIULIA GARGIONI
HELGA VERENA LEONI MAFFEI
ILMA TERESINHA ARNS WANG
JACQUELINE LEIRNER
JOSÉ MAURO SILVEIRA PEIXOTO
JOSÉ PASTORE
LEONARDO KENJI RIBEIRO KITAJIMA
LUCAS BROSSI
LUCIANA E GILBERTO MAUTNER
LUIZ ANTONIO ALVES FILHO
MARCELO FERNANDES DA ROCHA
MARCOS GOMES AMORIM
MARCUS VINICIUS M. D. GONÇALVES
PATRICIA RADINO ROUSE
PAULO APARECIDO DOS SANTOS
PETER GREINER
PRISCILA GOLDENBERG &
JOSÉ GOLDENBERG
RAQUEL SZTERLING NELKEN
RITA DE CASSIA BARRADAS BARATA
SANTO BOCCALINI JUNIOR

SERGIO PAULO RIGONATTI
SIEGLINDA E ANDRÉ BURELLO
SILVIA VALADARES
STEPHAN WOLYNEC
SUELI CALEFFI
VALMIR DE OLIVEIRA
VERA LUCIA PERES PESSÔA
VITÓRIO LUIS KEMP
16 ANÔNIMOS

VIVACE /

DE R\$ 2.000 A R\$ 3.999

ALCEU LANDI
ALFONSO HUMBERTO CELIA SILVA
ANA BEATRIZ LORCH ROTH
ANA CAROLA HEBBIA LOBO MESSA
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 MACRUZ FILHO
CARLOS R APPOLONI
CELIA KOCHEN PARNES
CICERO MATTHIESEN GRANJA
CID MARTINS DE CARVALHO
CINTIA E EDISON TERRA
CLÁUDIO CÂMARA
CLAUDIO MINORU FUZINAGA
E FAMÍLIA
CRISTINA ASSAHINA
CRISTINA DAFFRE
DANIEL FELDENHEIMER
DAVI SALES
DEBORA ARNS WANG
DORIS CATHARINE CORNELIE
KNATZ KOWALTOWSKI
EDILSON DE MORAES REGO FILHO
EDSON MINORU FUKUDA
EDUARDO PAOLUCCI
EFRAIN CRISTIAN ZUNIGA SAAVEDRA
ELIANA R. M. ZLOCHEVSKY
ELISEU MARTINS
EMILIO EUGÊNIO AULER NETO
ETSUKO IKEDA DE CARVALHO
F. PRETEL
FÁBIO CURTI E ANA PAULA TOMMASO
FÁTIMA CRISTINA BONASSA
FERNANDO KOURY LOPES
GEORGE LONGO
GONZALO VECINA NETO
JACQUES ALLAIN

VIVACE /**DE R\$ 2.000 A R\$ 3.999**

JAIME PINSKY
 JAIRO OKRET
 JAYME VOLICH
 JENNIFER LEE IVERSON
 JOÃO PEDRO RODRIGUES
 JOAQUIM VIEIRA DE CAMPOS NETO
 JOSE ANTONIO MEDINA MALHADO
 JOSÉ CARLOS BAPTISTA
 DO NASCIMENTO
 JOSÉ CARLOS GONSALES
 JOSÉ CARLOS ROSSINI IGLÉZIAS
 JOSÉ EDUARDO Z. DEBONI
 JUN EGUTI
 LEONARDO ARRUDA DO
 AMARAL ANDRADE
 LILIA BLIMA SCHRAIBER
 LUCIA DE OLIVEIRA CASEIRO
 LUCIA HELENA RODRIGUES CAPELA
 LUIS ROBERTO SILVESTRINI
 LUIZ ABLAS
 LUIZ HENRIQUE DE CASTRO PEREIRA
 MARCELO JUNQUEIRA ANGULO
 MARCIO AUGUSTO CEVA
 MARCIO MARCH GARCIA
 MARCO AURELIO DE CASTRO E MELO
 MARCOS DORIA
 MARIA CECILIA ROTH
 MARIA CRISTINA MATTIOLI
 MAURICIO CARLOS
 MARTINS REZENDE
 MAURICIO GOMES ZAMBONI
 NELI APARECIDA DE FARIA
 NELSON DE OLIVEIRA BRANCO
 NICOLAU FERREIRA CHACUR
 OSVALDO YUTAKA TSUCHIYA
 PAULO CAMPOS CARNEIRO
 PAULO ROBERTO PORTO CASTRO
 PAULO VITOR ALVES MARIANO
 PLINIO TADEU
 CRISTOFOLETTI JUNIOR
 PROVVIDENZA BERTONCINI
 RICARDO DE CARLI
 ROSIANE PECORA

RUBENS PIMENTEL SCAFF JUNIOR
 SALVATOR LICCO HAIM
 SELMA MARIA SCHINCARIOLI
 SELMA S. CERNEA
 SUELI DA SILVA MOREIRA
 WEVERTON HENRIQUE MELITO
 WILTON QUEIROZ DE ARAUJO
 WU FENG CHUNG
 ZILMA SOUZA CAVADAS
 45 ANÔNIMOS

ALLEGRO /**DE R\$ 1.000 A R\$ 1.999**

ALBERTO CAZAUX
 ALBINO DE BORTOLI
 ALFREDO J. MANSUR
 ALINA TAVELA LUÍS
 ANA LUIZA RAMAZZINA GHIRARDI
 ANA LUIZA SIMÕES
 ANA MARIA PEREIRA
 ANDRÉ LOES
 ANDRE MATSUSHIMA TEIXEIRA
 ANIBAL MARONE
 ARIANA FRANCES
 ARNALDO CAICHE D'OLIVEIRA
 BARBARA HELENA
 KLEINHAPPEL MATEUS
 CARLOS ESPIRITO SANTO
 CARLOS INÁCIO DE PAULA
 CÁSSIO DREYFUSS
 CASSIO F G RICHTER JR
 CÉLIA MARISA PRENDES
 CLAUDIO CASTELO E RITA CARVALHO
 CORACI PEREIRA MALTA
 DAN E MATIANA ANDREI
 DARIO CARDOSO
 DAUMER MARTINS DE ALMEIDA
 DEOCLECIANO BENDOCCHI ALVES
 DIANA VIDAL
 DIDIO KOZLOWSKI
 EDITH LUCIA MIKLOS VOGEL
 EDITH RANZINI
 ELIAS AUDI JUNIOR
 ELIEZER SCHUINDT DA SILVA
 ELIZANDRA DE LIMA VASCONCELOS
 EMA ELIANA TARICCO DE FIORI
 ERNANI PEREIRA DA CUNHA
 FABIANA CREPALDI PEREIRA
 FERNANDA DE MIRANDA MARTINHO
 FILIPPE VASCONCELLOS
 DE FREITAS GUIMARÃES
 FLAVIA HELENA PIUMA SILVEIRA
 FRANCISCO NEVES DA ROCHA
 GERALDO GOMES SERRA
 GLORIA MARIA DE ALMEIDA
 SOUZA TEDRUS

HELENA LEIKO TSUCHIYA
 HELIO ELKIS
 HELOISA FLEURY
 IRENE DE ARAUJO MACHADO
 ISABEL BAHIA
 JEANETTE AZAR
 JOAO HAJIME TAKEDA
 JOSE ADAUTO RIBEIRO
 JOSÉ ALENCAR
 JOSÉ DA SILVA SIMÕES
 JOSE DE PAULA MONTEIRO NETO
 JOSE EDUARDO PESSINI
 JOSE HERNANI ARRYM FILHO
 JOSE ROBERTO FORNAZZA
 JOSÉ RUBENS PIRANI
 JÚLIO CESAR PIZZI DAMIÃO
 KOICHI MIZUTA
 LEONARDO DE CARVALHO GARCIA
 LUCI BANKS LEITE
 LUCIANO ANDRADE SILVA
 LUCIANO GONZALES RAMOS
 LUÍS MARCELLO GALLO
 LUIZ CARLOS CORSINI
 MONTEIRO DE BARROS
 LUIZ CESÁRIO DE OLIVEIRA
 MARCELO PENTEADO COELHO
 MÁRCIA CRISTINA VIANA
 MARIA AUGUSTA SADI BUARRAJ
 MARIA CECILIA SENISE MARTINELLI
 MARIA DE FÁTIMA VIEIRA
 DE AZEVEDO
 MARIA EMÍLIA PACHECO
 MARIA HELENA LEONEL GANDOLFO
 MARIA KADUNC
 MARIA TERESA ROLIM ROSA
 MARILENA PACINI FARINA
 MARIO MIRANDA SALLES JUNIOR
 MARTHA ROSEMBERG
 MAURO FISBERG
 MESSIAS MACIEL DO PRADO
 MIGUEL PARENTE DIAS
 MIGUEL SAMPOL POU
 MILTON RODRIGUES LEITE

MIRIAN DAVID MARQUES
 MÔNICA VALERIA MARQUEZINI
 NADIR DA GLORIA H. CERVellini
 NAPOLEON GOH MIZUSAWA
 NATANIEL PICADO ALVARES
 NEUSA MARIA DE SOUZA
 NILTON DIVINO D'ADDIO
 OLAVO AZEVEDO GODOY CASTANHO
 OZIRIS DE ALMEIDA COSTA
 PAULO DE TARSO CAMARGO OPICE
 PAULO ROBERTO
 GONZALES SANCHES
 PAULO SÉRGIO SUCASAS DA
 COSTA FILHO
 PAULO VICELLI
 PEDRO ALLAN GIGLIO SARKIS
 RAFAEL GAZI
 REGINA BRACCO
 REGINA COELI SAVIO GALLO
 ROBERT A. WALL
 RODRIGO BARBOSA MELLO
 ROLAND KOBERLE
 ROSA RANGEL
 ROSANA TAVARES
 ROSICLER ALBUQUERQUE DE SOUSA
 SAMI TEBECHRANI
 SERGIO OMAR SILVEIRA
 SIDNEI FORTUNA
 SÍLVIA REGINA FRANCESCHINI
 SILVIO ALEIXO
 SONIA MARGARIDA CSORDAS
 TARCÍSIO SARAIVA RABELO JR.
 TEREZINHA MARCATTI DO
 NASCIMENTO
 VÂNIA E LUIZ BRANDÃO
 WALTER RIBEIRO TERRA
 WILIS TOMY MIYASAKA
 ZELITA CALDEIRA FERREIRA GUEDES
 83 ANÔNIMOS

ALLEGRETTO /**DE R\$ 500 A R\$ 999**

ADRIANA RAVANELLI
 RIBEIRO GILLIOTTI
 ALBERTO PAULO SICILIANO
 ALEXANDRE SILVESTRE
 ALINE PAULINO DOS SANTOS
 ANDRÉ LUIZ DE MEDEIROS
 M. DE BARROS
 ANTONIO CARLOS MANFREDINI
 ANTONIO SALATINO
 ARNALDO JORGE PINA CABRAL
 BELA FELDMAN - BIANCO
 BERENICE LUIZA MORETTI
 CARLA BRUNET
 CARLOS BIANCO
 CELIA CYMBALISTA
 CESARINO ZUFFO
 CRISTIANE VIEIRA DOS
 SANTOS BARROS
 DANIEL BLEECKER PARKE
 DANIELE AKEMI IWAZAWA OKINO
 DANIELE CAROLINA LIMA
 DAVID XIMENES AVILA
 SIQUEIRA TELLES
 DEBORÁ ESPASIANI
 DEMILSON BELLEZI GUILHEM
 DENISE ANTONUCCI
 DIEGO PETRELLA
 EDSON KATER
 ELOISA CRISTINA MARON
 ELOISA THOMÉ MILANI
 ELY CAETANO XAVIER JUNIOR
 ESTEVAO MALLETT
 FABIANA B. BRIGIDO
 FÁTIMA GALVÃO
 FAUSTO MANTOVANI
 FELIPE GALLI CARVALHO
 FERNANDO CALDEIRA BRANDT
 FERNANDO L. P. ROSTOCK
 FERNANDO LUIS LEITE CARREIRO
 FLÁVIO HENRIQUE MORAES OSES
 FRANCISCO SEGNINI JR
 FRIEDRICH THEODOR SIMON
 GABRIEL FERREIRA

ALLEGRETTO /

DE R\$ 500 A R\$ 999

GASTÃO RACHOU NETO

GINA MARIA MANFREDINI OLIVEIRA

GISELA DE LIMA VELLOSA BARBIERI

GUILHERME AMADO

GUILHERME MAFRA MARINHO

GUILHERME PESENTI

GUSTAVO GASPARIAN

HUMBERTO FREITAS

HUMBERTO MIYOSHI

IEDA MARIA DANIEL

IRAPUA TEIXEIRA

ÍRIS GARDINO

JAIME MEIRA DO

NASCIMENTO JUNIOR

JANOS BELA KOVESI

JOAO APPARECIDO FRATTINI

JOÃO AUGUSTO PRADO CALDEIRA

JOÃO CLÁUDIO LOUREIRO

JORGE BOUCINHAS

JOSÉ CLAUDIO SIMÃO

JOSÉ ESTRELLA

JOSÉ SALIBY

JUNIA BORGES BOTELHO

KARL HEINZ KIENITZ

LAURA PALADINO DE LIMA

LEANDRO DA COSTA LANE VALIENGO

LEONARDO RUFINO DE SOUZA

LIRIA KAORI INOUE

LUCIA HELENA DORSA CRESTANA

LUIS OTAVIO MARCHEZETTI

LUIZ EDUARDO CIRNE CORREA

LUIZ GONZAGA PINTO

SARAIVA (IN MEMORIAN)

LUIZ SERGIO FONSECA DE AZEVEDO

LUZIA RACHEL DOS SANTOS BRAGA

MARCELO ANCONA LOPEZ

MARCELO MANCINI STELLA

MARCIA BARBIERI

MARCO FRADE E SILVIA PASSOS

MARCUS LIMA

MARCUS TOMAZ DE AQUINO

MARGARIDA L R AGUIAR PERECIN

MARIA CECILIA CARDOSO DA SILVA

MARIA CECILIA COMEGNO

MARIA CECILIA ROSSI

MARIA EUGENIA SILVA SANTOS

MARIA FAUSTA PEREIRA DE CASTRO

MARIA LUCIA TOKUE ITO

MARIA LUISA GISELA

GOTTSCHALD GONZALEZ

MARIA RITA APRILE

MARIA VIRGINIA GRAZIOLA

MARIANA JUSTO

MÁRIO NELSON LEMES

MARTIN SCHMAL

MASATAKE HASEYAMA

MELVINA AFRA MENDES DE ARAÚJO

MIGUEL MATTEO

MILTON ZLOTNIK

MIRELLA MARIA SAKAMOTO

NIOMAR DE SOUZA PEREIRA

NOBUO YAMAMOTO

ORAN TAKEZO M. KALIL

OSEAS DAVI VIANA

OTAVIO DE SOUZA RAMOS

PASCHOAL MILANI NETTO

PATRÍCIA GAMA

PATRICIA PIRES MARTINS GIESTEIRA

PATRICK CHRISTIAN POLAK

PAULO DE TOLEDO PIZA

PAULO REALI NUNES

PEDRO MORALES NETO

REGINA APARECIDA HEINRICH PAES

REGINA CELIA

REGINA HELENA DA SILVA

REGINA MARTINS CAETY

RENATA KUTSCHAT

RENATA M. K. M. STELLA

RENATO ATILIO JORGE

ROBERTO LOPES DONKE

ROBERTO MORETTI BUENO

RUBENS SOUZA DE OLIVEIRA

RUTH E JOSÉ ROBERTO MENDONÇA

DE BARROS

SANDRA SOUZA PINTO

SATOSHI NAGAYAMA

SATOSHI YOKOTA

SERGIO ALBERTO PINTO

SILVIA CANDAL MORATO LEITE

SILVIA MARTINELLI DEROUALLE

SONIA PONZIO DE REZENDE

SUSANA AMALIA HUGHES

SUPERVIELLE

TÂNIA A. TSUCHIYA

TEREZINHA APARECIDA SÁVIO

THAIS TEIZEN

THEREZINHA MOTTA

THOMAZ WOOD JUNIOR

VALTER SATOMI

VINICIUS SCHURGELIES

VITO R. VANIN

WALDEMAR TARDELLI FILHO

YVAN LEONARDO BARBOSA LIMA

218 ANÔNIMOS

ATUALIZADA EM 24/02/2021

créditos das imagens

P. 1, 3 e 6 Concerto da Osesp com Thierry Fischer, 2020
@Mariana Garcia

P. 10 Astor Piazzolla em um de seus últimos concertos, em Buenos Aires
@ Julio Etchart / Alamy

P. 13 Foto de Pierre Verger: *Corrientes e Diagonal Norte*, Buenos Aires, 1941-42
@ Fundação Pierre Verger

P. 14 Matéria no *Jornal da Tarde*, em 21 de outubro de 1982
@Hemeroteca / Biblioteca Mário de Andrade / Foto: Mariana Garcia

P. 15 Programa do concerto de Piazzolla com a Osesp, no Teatro Cultura Artística, em 1982
@Acervo Osesp

P. 21 Saint-Saëns em 1915
@ Bain News Service / Library of Congress (EUA)

P. 22 Saint-Saëns ao piano, em 1916
@ Library of Congress (EUA)

P. 24-25 Manuscrito da *Sinfonia nº 3, Op. 78 – Órgão*, de Saint-Saëns
@ Library of Congress (EUA)

P. 32 Mapa de Paris em 1900
@ Old Maps of Paris. Reproduzido de http://www.oldmapsofparis.com/

P. 36-37 Thierry Fischer rege a Osesp, em 2020
@ Mariana Garcia

P. 39 Desenho de Léon Bakst do figurino de *O Pássaro de Fogo*, de 1915
@ Wikimedia Commons

P. 41 Claude Debussy (em pé) e Igor Stravinsky, por Erik Satie, em 1915
@ Gallica / Biblioteca Nacional da França

P. 42 Manuscrito de *A Sagração da Primavera*
Foto do livro: *Rite of Spring 2013: Facsimile Editions*. Boosey & Hawkes, 2013.
@ Acervo Osesp / Midiateca

P. 44-45 Desenho da cartunista Laerte
@ Acervo Osesp

P. 54-55 Gabriela Montero, 2019
@ Anders Brogaard

P. 57 Recorte de foto de Prokofiev, Shostakovich e Kachaturian na década de 1940
@ UtCon Collection / Alamy

P. 62-63 Esteban Benzecry, 2019
@Alita Baldi

P. 69 Carlos Henrique Pellegrini : *El Cielito*, 1841
@ Museu Histórico Nacional de Buenos Aires / Alamy

P. 76-77 Ensaio da Osesp, em 2020: partitura do maestro
@ Mariana Garcia

P. 82-83 Chick Corea
@ Divulgação

P. 88 Edward Elgar na década de 1930
@ Herbert Lambert / Granger Historical Picture Archive / Alamy

P. 91 Ilustração de Stella Langdale para a edição de 1916 do livro *O Sonho de Gerontius* (The Bolley Head)

P. 97 Marin Alsop em concerto com a Osesp em 2019
@ Mariana Garcia

P. 98 Villa-Lobos ao violoncelo, 1931
@ Parque Ibirapuera. Reproduzida de https://parqueibirapuera.org/passeio-com-musica-no-ibirapuera-iv/

P. 100 Heitor Villa-Lobos (ao piano) e Aldo Parisot
@ Villa-Lobos Blogspot. Reproduzida de http://villa-lobos.blogspot.com/2009_04_01_archive.html

P. 102-103 Bernardo Bellotto . *O Palácio Schonbrunn: Vista do Pátio*, 1759-61
@ Museu de História da Arte de Viena / Alamy

P. 106 Vincenz Pilz. Estátua de Mozart no Musikverein, em Viena, 1911
@ Wikimedia Commons

P. 108-109 Ricardo Bologna
@ Caio Duarte

P. 111 Ricardo Bologna durante concerto da Osesp, em 2020
@ Mario Coelho

P. 113 Momento de ensaio na Osesp, em 2020
@ Mariana Garcia

P. 115 Momento de ensaio na Osesp, em 2021
@ Isadora Vitti

P. 116-117 Osesp e Thierry Fischer, em 2020
@ Mariana Garcia

P. 120-121 Coro da Osesp
@ Rodrigo Rosenthal



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



REALIZAÇÃO