

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

REVISTA OSESP 2022

VASTO MUNDO: CLÁSSICOS MODERNISTAS





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

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

REVISTA OSESP



- 8 VASTO MUNDO: CLÁSSICOS MODERNISTAS**
Arthur Nestrovski [APRESENTAÇÃO]
- 18 O MODERNISMO: UM CLIMA ESTÉTICO
E PSICOLÓGICO**
Alfredo Bosi
- 26 "MATRIZ IMAGÉTICA" DE VILLA-LOBOS**
José Miguel Wisnik
- 36 O COMPROMISSO DO MUSICÓLOGO MÁRIO
DE ANDRADE**
Flávia Camargo Toni
- 42 SIBELIUS: UMA VISÃO DO FUTURO**
Thierry Fischer [ENTREVISTA]
- 46 "ÁGUA PURA GELADA": A MÚSICA DE SIBELIUS**
Laura Rónai
- 58 SOZINHO**
Paul Griffiths
- 66 "NÃO QUERO ME REPETIR"**
Jörg Widmann [ENTREVISTA COM
COMPOSITOR VISITANTE]
- 76 EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM**
Jimmy López [ENTREVISTA COM
COMPOSITOR VISITANTE]
- 84 O QUE ESTOU COMENDO**
Arrigo Barnabé [COMPOSITOR VISITANTE]
- 92 ENTRE O JAZZ E A MÚSICA ERUDITA**
Alexandre Silvério [ENTREVISTA COM
MÚSICO HOMENAGEADO]
- 98 CONVERSAS COM BEETHOVEN**
Sanford Friedman



AGRADECEMOS AOS PARCEIROS DESTA TEMPORADA

PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO



APOIO



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

PARCEIROS



VEÍCULOS



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



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

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

"Tem coisas que acontecem só em lugares como a Sala São Paulo — que é estar presente 100%. E isso é sublime."



Venha ser Osesp!

Sou Osesp

Juntos inspiramos pessoas e transformamos realidades através da música.

Yohana Granatta

Aluna do Coro Acadêmico, ex-aluna dos nossos Coros Infantil e Juvenil, projetos apoiados pelos Associados do Programa Sou Osesp.

REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

fundacao-osesp.art.br/souosesp





Palmeiras, 1925, óleo sobre tela, de Tarsila do Amaral.

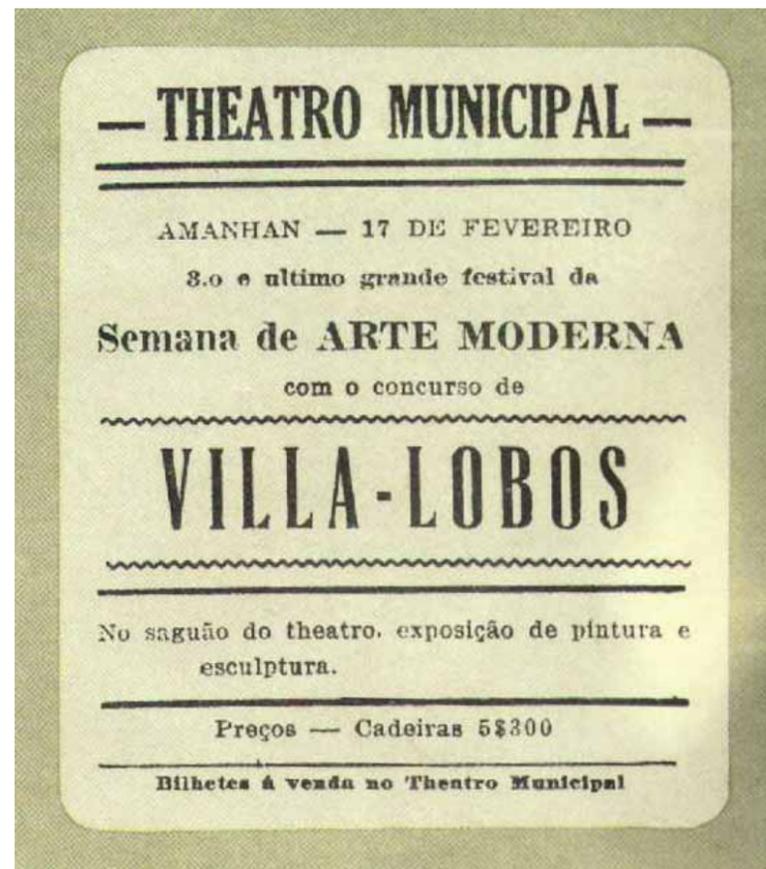
VASTO MUNDO: CLÁSSICOS MODERNISTAS

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Carlos Drummond de Andrade

Excerto do "Poema de Sete Faces", *Alguma Poesia* (1930)

Extrapolando infinitamente qualquer expectativa dos próprios participantes e contradizendo a enxurrada de críticas e sarcasmos com que foi recebida na época, a Semana de Arte Moderna de 1922 viria a se tornar um dos mais, se não o mais influente acontecimento na história da nossa cultura. Fica até difícil estimar as consequências daquelas três noites de fevereiro no Theatro Municipal de São Paulo. Em alguma medida, direta ou indiretamente, tudo o que de mais relevante foi criado por aqui nestes últimos 100 anos guarda relação com o movimento modernista, cujo emblema é a Semana.



Programa do último dia de apresentação da Semana de Arte Moderna. Os principais idealizadores e colaboradores da Semana (da esquerda para a direita): Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Mário de Andrade (foto maior), Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Para quem hoje se debruça sobre os programas dos concertos, entremeados de palestras, leituras de poemas e pronunciamentos, da parte de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outros, causa até surpresa verificar o que de fato foi tocado. Do ponto de vista do público, o maior atrativo nem eram as obras de Villa-Lobos, como seria de se imaginar, mas a presença da pianista Guiomar Novaes interpretando dois prelúdios de Debussy, além de *O Ginete do Pierrozinho*, de Villa, e de uma peça do esquecido E. R. Blanchet. Outros exemplos de música contemporânea foram obras de Erik Satie e Francis Poulenc, tocadas por Ernani Braga, ilustrando a conferência inaugural de Graça Aranha. Durante a Semana, além das obras francesas, só se ouviu música de câmara de Villa-Lobos. No total, 20 composições, entre peças para piano e canções, dois *Trios*, *Quarteto de Cordas nº 3*, *Danças Africanas* (transcrição para Octeto) e *Quarteto Simbólico* (com vozes femininas em coro oculto).

“Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa Arte”, proclamava Menotti del Picchia, orador da segunda noite. O desenrolar da história ao longo do século projeta todo tipo de contradição e sombra nessas palavras. Importa aqui ressaltar o desejo de ruptura com o passado, ecoando vários ismos da época, ao mesmo tempo em que esses artistas mantinham todos — na prática — os elementos da tradição contestada. “Éramos uns inconscientes”, escreveu Mário de Andrade num balanço do movimento, publicado 20 anos depois (“O Movimento Modernista”, 1942, citado no texto de Alfredo Bosi, a seguir). Mas nem tanto, como provam, por um lado, a habilidade de coordenar esforços e a promoção da Semana em si e, por outro, a impressionante produção dos romancistas, poetas, ensaístas, artistas plásticos e compositores, naquela década mesmo e dali em diante. Os próprios idealizadores (incluindo os que colaboraram a distância, como Manuel Bandeira) seriam os principais beneficiários do que se semeava ali. Villa-Lobos, acima de todos, no que diz respeito à música.

O empenho em se aprofundar na realidade brasileira, o desejo de inovação técnica, o reconhecimento de potências inauditas na nossa cultura, tudo isso estava em jogo. Vem daí uma série de dualidades e conflitos, com soluções variadas: cosmopolitismo x nacionalismo, experimentalismo x cultura popular, modernidade x ancestralidade. A “antropofagia” dos modernistas, sua audácia de metabolizar o que é estrangeiro em nossos próprios termos e para nossos propósitos, faz parte desse mesmo quadro. Agora que estamos vivendo dilemas de uma pós pós-modernidade, em tempos de conturbação sistêmica — ecológica, política, sanitária —, o Modernismo decerto não basta como quadro geral de compreensão do mundo, mas a inspiração de seu legado permanece. Muito do melhor de nós nasceu ali. Também por isso, em nome de algo maior, nada menos que uma ideia de civilização brasileira, homenageamos a centenária Semana, refletida e refratada do início ao fim desta Temporada 2022 da Osesp.



Claude Debussy (1862-1918) ao piano em 1893, um ano antes da estreia de seu *Prélude à L'après-midi d'un Faune*, considerado marco inaugural da modernidade.

No principal ciclo do ano, “Clássicos Modernistas”, vamos ouvir 122 obras, brasileiras e de vários outros países, sinfônicas, corais e de câmara, bem ao espírito aglutinador dos modernistas, para quem nossa cultura sempre foi entendida como um campo aberto, ao mesmo tempo voltada para si mesma e em diálogo com o mundo. Em conjunto, elas compreendem o Modernismo num arco de tempo de meio século expandido: de 1894, ano de estreia do *Prélude à L'après-midi d'un Faune*, de Debussy, tido como marco inaugural da modernidade, até 1954, ano de fundação da Osesp e também da criação de duas obras-primas, o *Concerto para Orquestra*, do polonês Witold Lutoslawski, e a *Cantata Criolla*, do venezuelano Antonio Estévez, sem falar no *Quarteto de Cordas nº 15*, de Villa-Lobos.

No âmbito desse grande conjunto de composições, ganham destaque três outros ciclos: “Viva Villa!”, com duas dezenas de peças; “Strauss Essencial”, incluindo, entre outras, *Uma Vida de Herói* e a *Sinfonia Alpina*, regidas pelo Diretor Musical, Thierry Fischer; e, como “Escolha do Maestro”, a primeira parte de uma integral das *Sinfonias* de Sibelius, além do *Concerto para Violino*, com o solista Tedi Papavrami, no programa de abertura, em março.

Mais de 50 artistas convidados se apresentarão conosco, formidável elenco de nomes de primeira grandeza, brasileiros (de A, de Antonio Meneses, a Z, de Paulo Szot) e estrangeiros (de A, de Alina Ibragimova, a W, de Carolin Widmann), tanto consagrados como da nova geração, voltando à Sala ou fazendo sua estreia em São Paulo.



O maestro Thierry Fischer, Diretor Musical e Regente Titular da Osesp.

Pela primeira vez, teremos um ciclo dedicado a um instrumento: “Violino em Foco” trará dez grandes intérpretes ao palco da Sala São Paulo, sem falar nos doze da própria Osesp, que apresentarão as *Seis Sonatas* de Eugène Ysaÿe, monumento da arte violinística do Modernismo, lado a lado com obras de Bach, Paganini e outros autores, em diálogo com elas.

Não se pode honrar a imaginação modernista sem celebrar a música do nosso próprio tempo — desde sempre uma marca das temporadas da Osesp. Em 2022, teremos o privilégio de escutar a estreia latino-americana de três concertos para piano, de Jimmy López, Thomas Adès e Dieter Ammann, além de um concerto para trompete, de Roberto Sierra, coencomenda da Osesp. Vamos receber Jörg Widmann, Heinz Holliger e Arrigo Barnabé como compositores visitantes, além do já citado Jimmy López; faremos a primeira audição latino-americana de uma peça da compositora norte-americana Jessie Montgomery e de outra do compositor português Luís Tinoco; e a estreia de quatro obras encomendadas pela Fundação Osesp: *Quinteto com Piano*, de Arrigo; uma peça para seis violinos, de Luiz Amato; uma obra coral, de Valéria Bonafé; e uma composição para orquestra, de Marcos Balter, no concerto de encerramento, prefaciando a *Nona Sinfonia*, de Beethoven, regida por Thierry Fischer, com Orquestra, Coros e maravilhoso quarteto de solistas, para completar sua integral, iniciada durante a pandemia (disponível no Selo Digital Osesp). Faremos ainda a primeira audição de uma peça para coro de Rodolfo Coelho de Souza, comemorando seus 70 anos, no mesmo programa em que ouviremos a



Marin Alsop rege o programa especial “Floresta Villa-Lobos”, centrado no compositor e em suas inspirações na natureza do Brasil. Ao lado, manuscrito original de *A Floresta do Amazonas: Cair da Tarde* (1958), uma das últimas obras do compositor modernista.

já celebrada *Missã Noia*, do também septuagenário Arrigo Barnabé, com o Coro da Osesp regido por William Coelho.

Nossa Regente de Honra, Marin Alsop, retorna à Sala para um programa especial centrado em Villa-Lobos e suas inspirações na natureza do Brasil. Com vários afluentes (de Almeida Prado a Tom Jobim e Philip Glass), a arte de Villa se transforma num verdadeiro Amazonas de música, 75 minutos sem interrupção, cada peça encadeada na seguinte. Apresentado pela primeira vez em 2021, o espetáculo virá agora acrescido da programação visual de Marcello Dantas.

Para marcar os 150 anos do modernista britânico Vaughan Williams, ouviremos sua obra mais famosa, *The Lark Ascending*, não só na versão original, para violino e orquestra, mas também com quarteto de cordas e no raramente executado arranjo para violino e coro. Já para a série de discos “A Música do Brasil” (selo Naxos, com apoio do Itamaraty), gravaremos o modernista brasileiro Francisco Mignone: *Concerto para Violino* (Emmanuele Baldini) e *Concertinos para Clarinete* (Ovanir Buosi) e *Fagote* (Alexandre Silvério, o “Músico Homenageado” do ano), com a Osesp, regida por Giancarlo Guerrero. Para a mesma série, na pré-temporada, gravaremos também obras de Almeida Prado, regidas por Neil Thomson.

Tudo isto e muito mais compõe um mundo de música, infinitas tramas de sentido se cruzando na nossa Temporada. Vastas emoções e pensamentos perfeitos ressoando no ar. “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”, diz Mário de Andrade num de seus poemas mais famosos (“Eu Sou Trezentos...”, de *Remate de Males*, 1930). Cada um de nós terá, mais uma vez, a chance de viver multiplicadamente, invadido por tanta música, e

novamente na lembrança, depois. “As sensações renascem de si mesmas sem repouso.”

A pandemia não acabou, mas vai ficando, aos poucos, para trás; e a música, inspiração e conforto como nunca nestes últimos dois anos, há de nos ensinar a viver daqui para a frente também.

Desde as primeiras ideias até o resultado final, dois ou três anos depois, cada Temporada é fruto do esforço de muita gente. Se, nas circunstâncias dos últimos tempos, o resultado teve de ser alterado inúmeras vezes, por motivos incontornáveis, não foi menos digno de nota o empenho de todos em jamais perder o sentido do que nos reúne em torno do projeto. Nessas horas, em especial, foi comovente contar com a força de vontade de tantas pessoas, dentro e fora da instituição. Também por isso, é uma satisfação registrar nossos agradecimentos, em primeiro lugar, ao secretário Sérgio Sá Leitão e sua equipe na Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado; e também aos nossos patrocinadores, doadores e apoiadores, que garantem a continuidade do que fazemos, tanto no campo artístico quanto na área educativa e social.

Em nome de todos os músicos, da Orquestra e dos Coros (Coro da Osesp, Coro Acadêmico, Coro Juvenil, Coro Infantil), fica aqui o nosso mais sincero reconhecimento a Pedro Parente, Stefano Bridelli e demais generosos e zelosos membros dos Conselhos da Fundação Osesp (Conselho Administrativo, Conselho de Nomeação, Conselho Consultivo, Conselho Fiscal) e também aos devotados integrantes das equipes técnicas e administrativas da casa. A programação não seria o que é sem uma interlocução constante com o Diretor Musical Thierry Fischer e o Diretor Executivo Marcelo Lopes; e sem as contribuições da Comissão Artística, com representantes da Orquestra e do Coro. E nada disso faria sentido sem o nosso inigualável público, que se manteve próximo, mesmo à distância, quando



Osesp e Coro da Osesp apresentam *Missã Solemnis*, de Beethoven, março de 2020.

essa era a única opção, e que agora retorna à Sala para escutar e completar a música conosco. Não existe melhor companhia do que a música, exceto a música na melhor companhia. E não existe melhor companhia do que todos vocês.

Tem sido difícil a vida das instituições em tempos de pandemia, quando se viram acirrar também, em nosso país, agressões à produção cultural. Defender a música, promover a cultura, manter o espírito aberto e acolhedor, conversar com o mundo e ouvir nossas próprias demandas: é o que nos ensina o modernista Mário de Andrade, que, além de poeta e romancista, foi uma figura inaugural da musicologia brasileira e primeiro grande gestor público da cultura na cidade de São Paulo. À luz do seu exemplo, aqui estamos, renovando compromissos da Fundação Osesp: responsabilidade, transparência, boas práticas, excelência e inovação, e a defesa dos valores democráticos. São vastos os desafios. Mais vasto nosso coração.

Arthur Nestrovski

Diretor Artístico da Fundação Osesp

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



MATINAIS

A Osesp e grupos parceiros realizam na Sala São Paulo apresentações gratuitas nas manhãs de domingo, buscando aproximar o público da música de concerto.

salasaopaulo.art.br

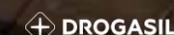


REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO



APOIO



SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





Mulheres na Janela, 1926, óleo sobre cartão, obra de Di Cavalcanti.

O MODERNISMO: UM CLIMA ESTÉTICO E PSICOLÓGICO

Alfredo Bosi

— [...]

Se por Modernismo entende-se *exclusivamente* uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio, então não houve, a rigor, nenhum escritor pré-modernista. Se por Modernismo entende-se algo mais que um conjunto de experiências de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou *também* uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural: e escritores pré-modernistas foram Euclides [da Cunha], João Ribeiro, Lima Barreto e Graça Aranha (este, independentemente da sua participação na Semana).

É claro que, à medida que nos aproximamos da Semana, são as inovações formais que nos vão atraindo, isto é, aquele espírito modernista, *stricto sensu*, que iria polarizar em torno de uma *nova expressão* artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira. E é em face desse clima de vanguarda que se constata uma viragem na literatura brasileira já nos anos da I Guerra Mundial.

A afirmação de novos ideais estéticos não veio de chofre. Às vésperas do conflito alguns escritores brasileiros traziam da Europa notícias de uma literatura em crise. Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto-Fundação; e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos poetas franceses; Manuel Bandeira travara contatos com Paul Éluard, na Suíça, e viera marcado por um neossimbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista; Ronald de Carvalho, embora pouco tivesse de revolucionário, ajudara em 1915 a fundação de uma revista da vanguarda futurista portuguesa, *Orfeu*, centro irradiador da poesia de Fernando Pessoa e de Sá Carneiro; Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris; e da Paris de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars vinha a poesia moderníssima de Sérgio Milliet, escrita embora em Genebra (*En singeant, Le départ sous la pluie*).



O manifesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti sai pela primeira vez no jornal *Le Figaro*, em 1909. Começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914.



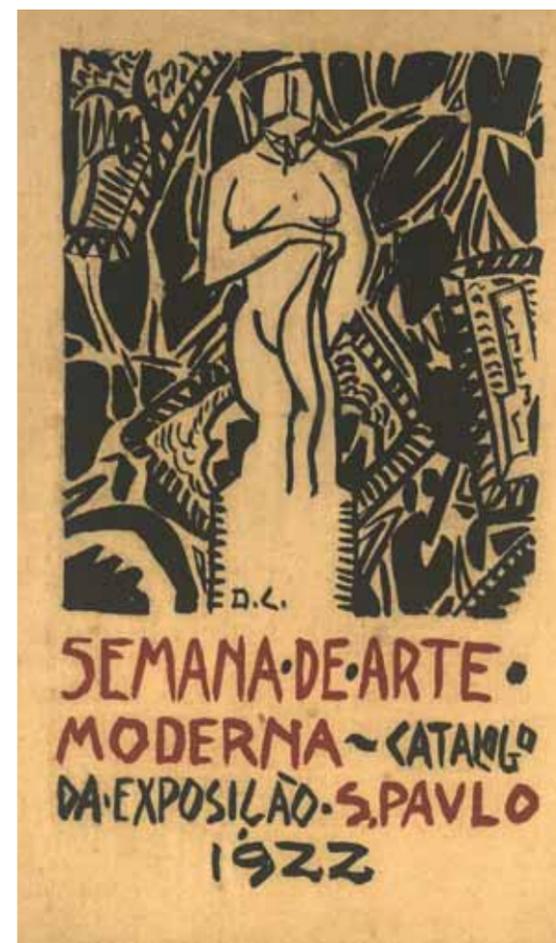
O termo *futurismo*, com todas as conotações de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo”, começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914¹ e vira ídolo polêmico na boca dos puristas. Estes e o leitor médio haviam ignorado ou posto em ridículo as inovações simbolistas, como o verso livre, e ainda preferiam Bilac, Vicente e menores. Vicejava, ao lado da prosa regional,

um gênero de verso sertanista, meio popular, meio culto, que, assinado pelos “caboclos” Cornélio Pires e Paulo Setúbal ou pelo pernóstico Catulo da Paixão Cearense, dava a medida do gosto híbrido a que se chegara.

Nesse clima, só um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país.

A Semana de Arte Moderna foi o ponto de encontro desse grupo, e muitos dos seus traços menores, hoje caducos e só reexumáveis por leitores ingênuos (pose, irracionalismo, inconsequência ideológica) devem-se, no fundo, ao contexto social de onde proveio.

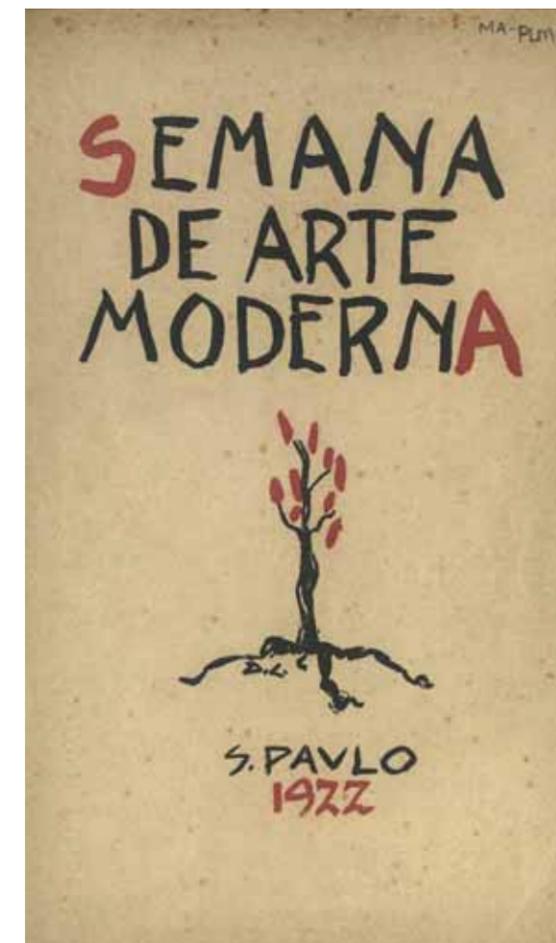
1 Por informação do Prof. José Aderaldo Castello, sei da existência de um folheto publicado na Bahia, por volta de 1910, por Almáquio Dinis: transcreve o Manifesto de Marinetti e o traduz. Não tenho notícia de qualquer repercussão do texto antes de 1912, data da volta de Oswald da Europa. Quanto à imprensa, os primeiros ecos são de 1914 e aparecem no artigo de Ernesto Bertarelli, “As Lições do Futurismo”, em *O Estado de S. Paulo*, de 12-7-1914 (apud Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, S. Paulo: Saraiva, 1958, p. 31).



As ilustrações da capa do catálogo e do cartaz da Semana são de Di Cavalcanti.

O fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917.² Quem lhe deu, paradoxalmente, certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um

2 Apenas para constar: em 1913, o grande pintor russo Lasar Segall expusera, também em S. Paulo, quadros impressionistas e expressionistas. Não houve, porém, em torno do seu nome celeuma alguma. Os tempos ainda não estavam maduros. Cf. Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu* (S. Paulo, Comissão Estadual de Cultura, 1961), onde se dá o devido peso à presença de Segall a partir de 1924. Sobre a sua arte, ver o belo ensaio de Mário de Andrade, escrito em 1943 e incluído nos *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (S. Paulo: Martins, 1965, pp. 47-68).



artigo intitulado “Paranoia ou Mistificação?”.³ Já me referi à contradição moderno-antimoderno, ou melhor, moderno-antimodernista, que dividiu a consciência de Lobato, ele próprio medíocre paisagista acadêmico e avesso a todas as correntes estéticas do século XX. Anita Malfatti trazia a novidade de elementos plásticos pós-impressionistas (cubistas e expressionistas), que assimilara em sua viagem de estudos pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Defenderam-na, primeiro Oswald e, pouco depois, Menotti del Picchia; Mário de Andrade esteve entre os admiradores da primeira hora.

3 *O Estado de S. Paulo*, 20-12-1917 (apud Mário da SILVA BRITO, *op. cit.*, pp. 45-49).

De 1917 a 1922, os futuros organizadores da Semana travaram conhecimento com as várias poéticas de pós-guerra e constituíram-se como um grupo jovem e atuante no meio literário paulista. Entretanto, a leitura das obras escritas por eles no começo desse período mostra que muito de tradicional ainda subsistia no espírito de todos, enquanto escritores.

[...]

Mas, apesar de todos esses elementos passadistas, o grupo foi-se tornando cada vez mais coeso, no biênio 1920-21, quando se afirma publicamente pela arte nova. E se o futurismo não era a sua componente única, era, sem dúvida, a pedra de escândalo a ser lançada nos arraiais acadêmicos. Passam por futuristas, indiscriminadamente, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Brecheret e a própria Anita Malfatti. O epíteto é cômodo, a pregação de Marinetti a mais conhecida, e a crítica acadêmica ainda não sabe discernir a linha impressionista-cubista-abstracionista, que caminhou para a *construção do objeto poético autônomo*, da linha primitivista-expressionista-surrealista, que significava antes de mais nada, a *projeção de tensões inconscientes do sujeito*.⁴

Foram desses tempos de vigília os artigos de Menotti del Picchia

4 Não só a crítica acadêmica, também os modernistas da fase heroica baralhavam as duas linhas.

que, sob o pseudônimo de *Helios*, divulgava pelas páginas do *Correio Paulistano* as novidades estéticas e fazia promoção do grupo vanguardista de São Paulo. Neles e nas reflexões de Oswald de Andrade e Cândido Motta Filho, que a essa altura escreviam para o *Jornal do Comércio*, já se configurava a dupla direção que os modernistas iriam dar ao movimento: liberdade formal e ideais nacionalistas.

[...]

Para que acontecesse a *Semana*, tudo já estava preparado. A coesão do grupo paulista, os contatos deste com alguns intelectuais do Rio (Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho) e a adesão do prestigioso Graça Aranha significavam que o Modernismo poderia *lançar-se* como um movimento.

[...]

Desdobramentos: da Semana ao Modernismo

A *Semana* foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das várias tendências modernas que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.

[...]

Paralelamente às obras e nascendo com o desejo de explicá-las e justi-

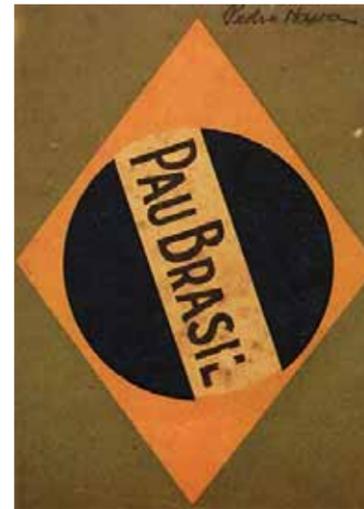


A revista *Klaxon* é o primeiro esforço concreto do grupo vanguardista para sistematizar os novos ideais estéticos.

ficá-las, os modernistas fundavam revistas e lançavam manifestos que iam delimitando os subgrupos, de início apenas estéticos, mas logo portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos.

Em maio de 1922, expressão imediata da *Semana*, aparece *Klaxon, mensário de arte moderna*,⁵ que durou nove números, precisamente até dezembro do mesmo ano, com páginas dedicadas a Graça Aranha. A revista, publicada em São Paulo, foi o primeiro esforço concreto do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos ainda confusamente misturados nas noites bulhentas do Teatro Municipal. Mas [...] permaneciam baralhadas duas linhas igualmente vanguardistas: a

5 Ver Lígia Chiappini Leite de Moraes, *Regionalismo e Modernismo*, S. Paulo, Ática, 1978.



Pau Brasil (1925) é o livro de estreia do poeta Oswald de Andrade, com capa e desenhos de Tarsila do Amaral. Representativo do Movimento Pau-Brasil (1924) e uma das principais obras modernistas da literatura, é, segundo Paulo Prado, que prefaciou a edição, o "primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro".

futurista, ou, *lato sensu*, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a *primitivista, centrada* na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que *surrealismo* e *expressionismo* são neoromantismos radicais do século XX.

[...]

A indefinição dos dois maiores renovadores, porém, se de um lado revela sofrível coerência estética e incapacidade de discernir ou de escolher no turbilhão de *ismos* importados da Europa, terá sua explicação no próprio contexto do Modernismo brasileiro: dividi-

do entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista. O que parece apenas incongruência em *Klaxon* terá frutos em toda a década e se chamará *Macunaíma*, *Pau-Brasil*, *Cobra Norato*, *Martim Cererê*.

[...]

É curioso e instrutivo considerar, hoje, a inconsistência ideológica desses grupos modernistas que, ao que parece, dado o foco puramente literário em que se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que então agitavam o mundo ocidental e, particularmente, o Brasil. Tudo resolviam em fórmulas abertamente irracionalistas, fragmentos do surrealismo francês ou dos mitos nacional-direitistas que o imperialismo europeu vinha repetindo desde os fins do século passado. "Éramos uns inconscientes", diria Mário de Andrade nesse balanço e autocrítica que foi a conferência "O Movimento Modernista", de 1942. O culto da blague e o vezo das afirmações dogmáticas acabaram impedindo que os modernistas da "fase heroica" repensassem com objetividade o problema da sua inserção na práxis brasileira. Os resultados conhecem-se: o vago liberalismo de uns vai desaguar na adesão ao movimento de 32, tão ambíguo entre os seus polos democrático-reacionário (Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Alcântara Machado); nada impediria que o nacionalismo da *Anta* resvalasse no parafacismo integralista de Plínio Salgado, nem, enfim, que o antropofágico Oswald se esgotasse no comprazimento da crise moral burguesa em que ele próprio estava envisgado. Considerações que não implicam juízo idealista: constatam apenas as fatais limitações de um grupo nascido e crescido em determinados estratos da sociedade paulista e carioca numa fase de transição da República Velha para o Brasil contemporâneo. E considerações que, ressaltando embora o extraordinário talento verbal de alguns dos modernistas, entendem sublinhar o risco que representa a mitização das suas brilhantes inconsistências, no nível do pensamento e da prática.⁶

6 Foi o sentido de tais limitações que suscitou, na década de 30 e de 40, reservas de vária procedência a uma presumível "filosofia" do Modernismo. Livremo-nos, porém, de duas atitudes anacrônicas: a de esperar uma alta coerência ideológica em um movimento estritamente artístico (postura que acaba rejeitando-o em bloco, absurdamente) e a de retornar (nos dias de hoje!) àquela gratuidade irresponsável, que se tem o seu papel no momento livre da criação artística, revela um insanável decadentismo quando transformada em vida prática ou intelectual.

Nota de 1979 — Retomei o estudo ideológico do movimento em "Moderno e Modernista no Brasil" (Revista *Temas*, nº 6, S. Paulo, 1979), incluído em *Céu, Inferno*, [Ática, 1988].

Excertos de *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970; 53a. ed. 2021. Nossos agradecimentos à profa. Viviana Bosi pela gentil permissão de reedição deste texto.

Alfredo Bosi (1936-2021) foi professor emérito da USP e membro da Academia Brasileira de Letras. Ficou renomado não apenas pela erudição e argúcia crítica, mas também pela paixão humanista que inspira tudo o que fez — e segue inspirando gerações de alunos e leitores. Com a reedição de trechos da seção sobre o Modernismo em sua já clássica *História Concisa da Literatura Brasileira*, a *Revista Osesp* presta homenagem a um de nossos maiores intelectuais, que sucumbiu à Covid-19 em abril de 2021, aos 84 anos.

As reações da crítica à Semana de Arte Moderna

“Inicia-se hoje, no Municipal, a Semana de Arte Futurista.

O Sr. Oswald de Andrade fará uma conferência sobre a música de Carlos Gomes.

Vai repetir mais ou menos o que ontem pelo *Jornal*.

‘Carlos Gomes é horrível. A cantarolice do *Guarani* e do *Schiavo* é inexpressiva, postiça, nefanda.’

Antes o maestro campineiro não tivesse escrito nada.

Seus admiradores são detentores tradicionais do recorde da bestice humana.”

A Gazeta, 13 de fevereiro de 1922

“É de louvar com grande alegria que seja oferecida aos paulistanos a oportunidade de se ocuparem com o expressionismo, esta aspiração artística que trata de expressão espontânea da sensibilidade interior à qual se subordinou forma e cor, já que o impressionismo depende sobretudo da reprodução da impressão.”

Deutsche Zeitung (São Paulo), 14 de fevereiro de 1922

“O direito de vaia e de pateada é reconhecido em todos os países civilizados. Será que não há mais batatas nessa terra?”

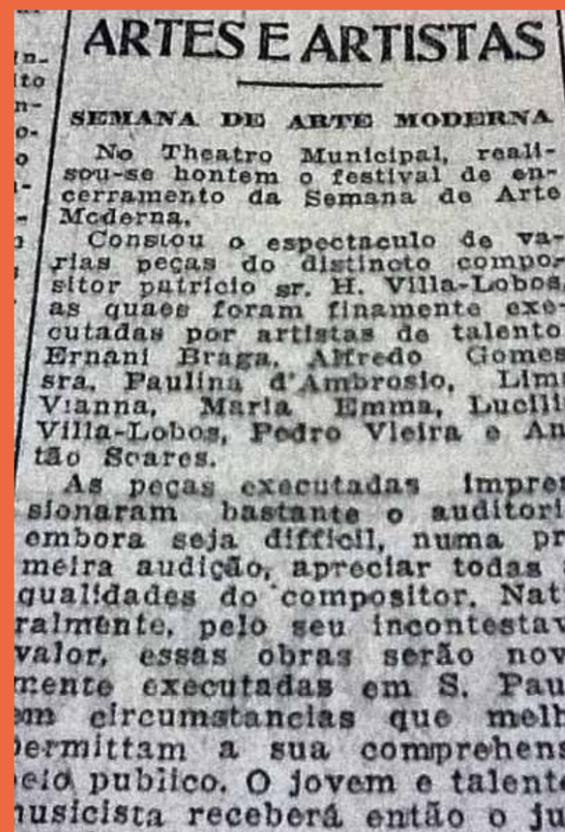
O Estado de S. Paulo, 17 de fevereiro de 1922

“Examinando as manifestações artísticas de uma época determinada, um determinado país, se pode mais ou menos aquilatar de um desenvolvimento e enquadrá-lo precisamente na escala ascendente ou descendente da história de sua civilização.

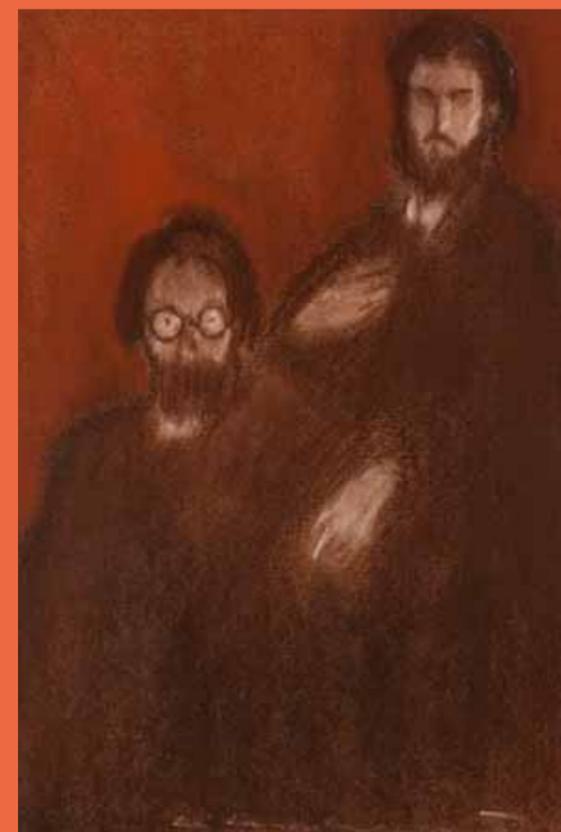
Entre nós, louvado seja Deus, o futurismo iconoclasta fracassou...

As seratas do Municipal, que relembrem a todos o castigo que merecem os ridículos apóstolos e proxenetas desse movimento, que de intelectual só tem a forma esdrúxula e caricata...”

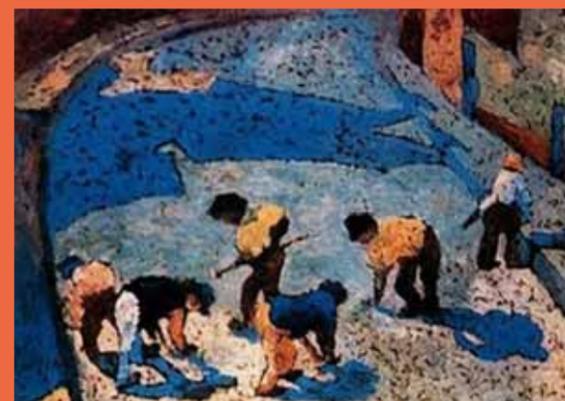
Folha da Noite, 1º de março de 1922



O Estado de S. Paulo, 18 de fevereiro de 1922.



Amigo (c. 1921), Di Cavalcanti.

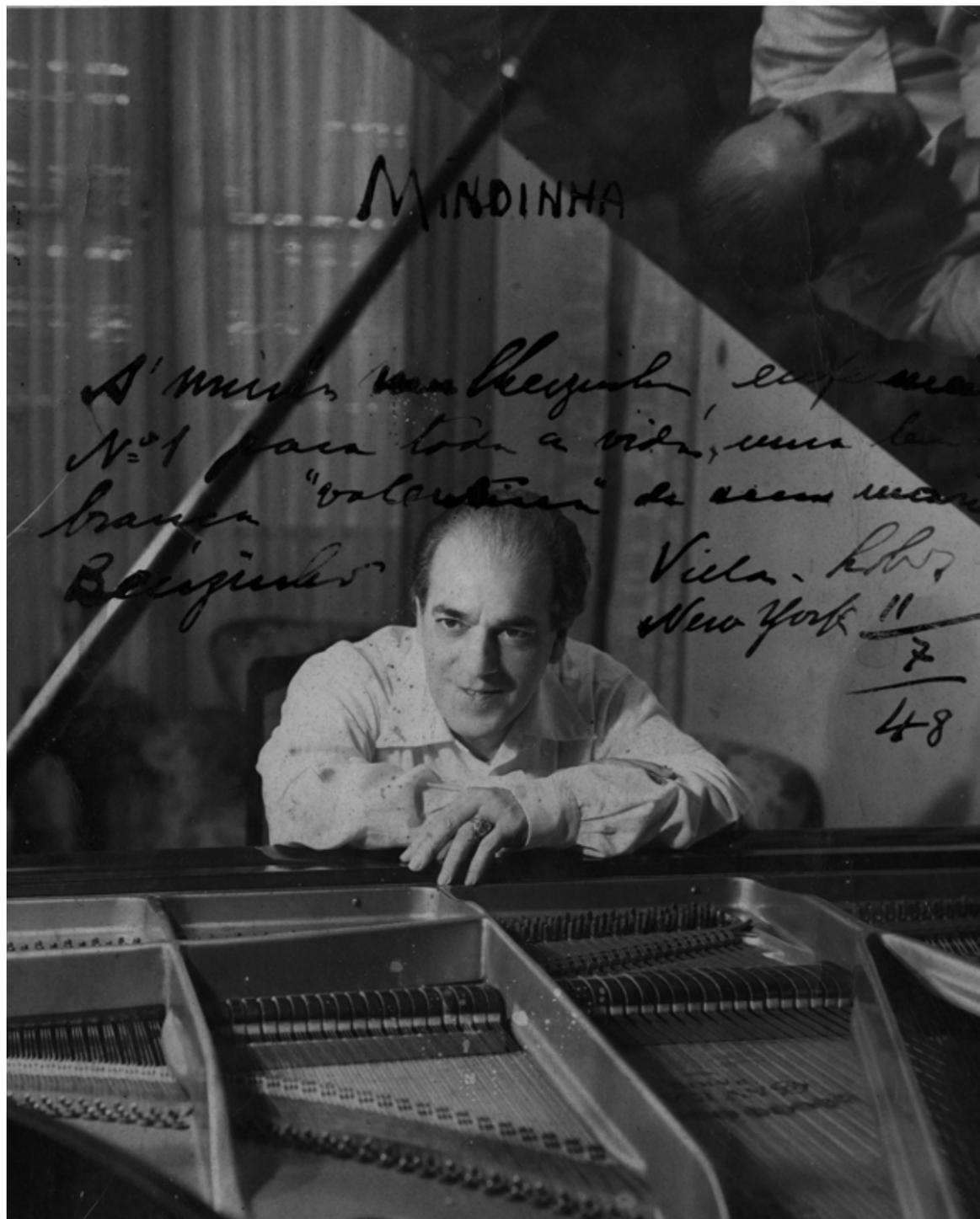


Homens Trabalhando (1922), Zina Aita.



Revista A Cigarra, fevereiro de 1922.

Durante a Semana de Arte Moderna, participaram mais de uma dezena de artistas com um total de 100 obras que foram expostas no saguão do Theatro Municipal, em São Paulo, como *Homens Trabalhando* (1922), de Zina Aita, e *Amigos* (c.1921), de Di Cavalcanti. Segundo a revista *A Cigarra* em sua edição de fevereiro de 1922, “[...] Os bravos rapazes que acabam de escandalisar a Paulicéa, oferecendo-lhe mostras de quanto são capazes os seus talentos desvairados, representam todas as modalidades da nova esthetica. São futuristas, cubistas, dadaístas, bolshevistas. [...]”.



Villa-Lobos em seu piano de casa, 1948.

"MATRIZ IMAGÉTICA" DE VILLA-LOBOS

José Miguel Wisnik

A Semana [de 22] não deve ser entendida como a amostra por excelência do Modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita *debussysta* para intensificar a libertação sonora que suas obras faziam esperar. Não esqueçamos que, ainda no ano de 1922, Villa-Lobos se preparava para partir pela primeira vez para a Europa. Em uma das "Cartas de Paris", que mandava para *Ariel* (nº 2, nov. 1923) Sérgio Milliet, depois de vaticinar o sucesso do músico brasileiro na França, colhe de Villa-Lobos a seguinte afirmação: "Satie [...] é um caso sério, e Milhaud um menino genial; os outros são rebuscados e mais fracos. Brincam demais com a Arte. Mas acima de todos, acima de escolas e agremiações plana o gênio de Stravinsky". Já no nº 6 de *Ariel* (mar. 1924), Milliet anunciava um concerto em Paris cujo programa seria construído de obras de Stravinsky, Milhaud e Villa-Lobos: "Não é possível desejar-se maior consagração para o brasileiro. Quem conhece o atual movimento artístico e sabe a significação dos nomes que o acompanham, pode medir a altura alcançada. É curiosa e digna de nota aquela profecia de um cronista do *Diário*, que, durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, previa o nome de Villa-Lobos ao lado do russo, tido hoje como o maior gênio musical de seu tempo. Será igualmente curioso os que vaiaram igualmente a mesma Semana, aplaudirem o maestro consagrado, de volta de Paris. Apesar da pecha de parisiânismo, renovar-se-á a história de todo movimento estético".

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



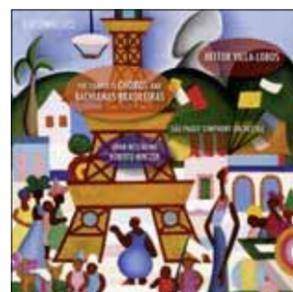
COMPLETE SYMPHONIES

Osesp / Orquestra Sinfônica de São Paulo

Isaac Karabtchevsky REGENTE

Naxos, 2017

[6 CDs]



**THE COMPLETE CHOROS AND
BACHIANAS BRASILEIRAS**

Osesp / Orquestra Sinfônica de São Paulo

John Neschling, Roberto Minczuk REGENTES

BIS, 2009

[7 CDs]

Entrando no mundo musical europeu, a obra de Villa-Lobos sofre uma transformação da sua linguagem pela radicalização de certos traços inovadores, passagem que Mário, revendo a década, descreveria assim em manuscrito de 1929:

“Abandonando as blandícias emolientes das cordas, das frases mornas e coleantes das harmonias acolchoadas e preferentemente impressionistas e penumbrias da primeira fase, Villa-Lobos pouco a pouco foi libertando o que fez o temperamento atual dele, ao mesmo tempo que dava em música uma expressão adequada a certas constâncias importantes da psicologia dele, tais como a brutalidade, o sensismo voluptuário, a egolatria, o bicho-do-mato. Está criando por isso nesta fase de agora uma música tão contundente, tão extra-sonora pela sua predominância de ritmo, pelo valor absolutamente imprescindível de timbres, que em certas obras dele, especialmente em certos Choros (n^{os} 10, 7, 8, 4, 2), certas peças vocais (a *Suíte* para violino e voz, *Xangô, Iara*), os *Cinemas* e mesmo certas peças para piano (algumas *Cirandas*, a segunda *Prole do Bebê*) cria um compromisso imediato entre som e plástica. Não é à toa que ele fala constantemente em ‘blocos sonoros’ e anda impressionado com as tentativas do franco-americano Edgard Varèse. Na verdade não são os ‘blocos sonoros’ de Edgard Varèse que o impressionam tanto assim, mas é que descobriu nessa expressão o verdadeiro sentido de muita coisa que ele mesmo inventa, nessa quase-música que tanto o apaixonava agora”.¹

Do “impressionismo-penumbriismo” ao primitivismo: as latências que vimos (harmonias dissonantes, busca de efeitos timbrísticos raros, ritmos sincopados) explodem em blocos sonoros, agregações, ruídos, contundências rítmicas, onde o campo de escolha possível dos materiais torna-se muito mais extenso. A essa liberação aparentemente indiscriminada da energia sonora Mário de Andrade chama “quase-música”, quando o som deixa de funcionar prioritariamente como peça de uma armação lógica, abstrata, para revestir-se de um valor concreto:

¹ Mário de Andrade, “Villa-Lobos”, manuscrito do Acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros (USP).

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



GUITAR CONCERTO, HARMONICA

CONCERTO, SEXTETO MÍSTICO,

QUINTETO INSTRUMENTAL

Osesp / Orquestra Sinfônica de São Paulo

Giancarlo Guerrero REGENTE

Manuel Barrueco VIOLÃO

José Staneck HARMÔNICA

Quarteto Osepe

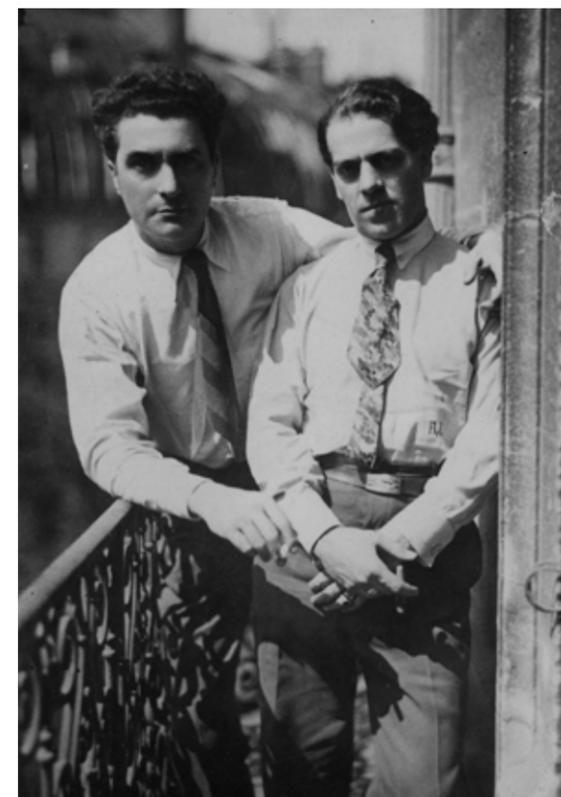
Naxos, 2019



NELSON FREIRE INTERPRETA VILLA-LOBOS

Nelson Freire PIANO

Teldec 1974 / reed. 1997



Villa-Lobos e Edgard Varèse em Paris, 1927.

“Si na verdade a música nunca foi tão musical como agora, depois que abandonou a vacuidade cômoda de som abstrato e impôs como elemento primário da sua manifestação o timbre, é incontestável também que certas combinações de harmonia, certas combinações de escalas melódicas, a participação frequente do ruído isolado, ou em combinações frequentes com os timbres sonoros, faz com que, ao lado da música musical de agora, apareçam frequentissimamente manifestações que rompem todas as experiências, evolução e conceito estético que vieram se desenvolvendo e se apurando por vinte e cinco séculos musicais”.

Mário de Andrade pressentia nessa liberação do campo sonoro uma ultrapassagem de todos os limites apreendidos até então como definidores da arte musical. Curiosamente, aproxima essa tendência timbrística e ruidística de Villa-Lobos do Schoenberg expressionista de *Pierrot Lunaire*, privilegiando não os problemas de sintaxe mas de materiais sonoros, isto é, não de atonalismo mas a relativização do *som musical* pela incorporação da voz falada e do ruído:



Villa-Lobos cercado de instrumentos musicais (sem data).



Violonfone: instrumento utilizado por Villa-Lobos nos poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*.

“Com efeito na admirável criação de Schoenberg a voz não é nem fala nem canto é... é a *Sprechgesang*. Dessa experiência resultou [...] um poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos etc. etc. de que resultou a criação duma por assim dizer nova arte a que, por falta de outro termo, chamei de quase-música. Arte esta que pela sua primitividade ainda não é música exatamente como certas manifestações de clãs africanas, ameríndios e da Oceania. É arte ao mesmo tempo que pelo seu refinamento, sendo uma derivação e última consequência das experiências e evolução progressiva musical de pelo menos vinte e cinco séculos, desde a Grécia até Debussy, já não é mais intrinsecamente música. Resumindo: essa arte nova, essa quase-música do presente, si pelo seu primitivismo ainda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais”.

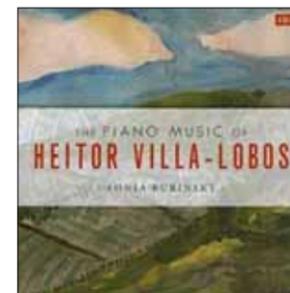
GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



BRASILEIRO: VILLA-LOBOS & FRIENDS

Nelson Freire PIANO

Decca, 2012

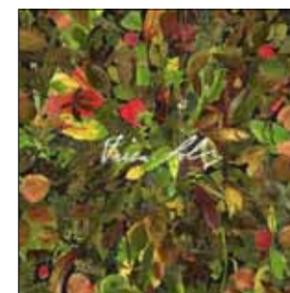


THE PIANO MUSIC OF HEITOR VILLA-LOBOS

Sonia Rubinsky PIANO

Naxos, 2010

[8 CDs]



VILLA-LOBOS — QUARTETOS DE CORDAS

Quarteto Bessler-Reis

Quarteto Amazônia

Selo SESC, s/d

[6 CDs]

Guardemos para logo mais a observação sobre o caráter ao mesmo tempo primitivo e requintado dessa tendência da música. Observemos, no entanto, que Villa-Lobos mergulhava naquela direção da música moderna que consiste em dispor de um novo universo de materiais, fazendo emergir qualidades de sons desconhecidos ou não usuais. A composição não está presidida por princípios construtivos estritos, vertidos sobre a sintaxe, mas transita entre: a) a reaplicação do sistema tonal, ou b) de suas perturbações ou c) do som e do ruído, dos ritmos e intensidades liberados de um sistema (o solo de bateria do *Noneto*). Seus polos de referência são, portanto, a tonalidade e o ruído percutido, entre os quais vigora a variada gama dos procedimentos intermediários.

Mário de Andrade dá a perceber nos textos manuscritos que a incorporação desses materiais poderia implicar radicalmente não só uma dilatação, mas um verdadeiro deslocamento do campo da música. E realmente, como já disse, as *Ionizações* de Varèse desembocariam no horizonte do som concreto e eletrônico, que já não tem a ver propriamente com a sistematização modal ou tonal no campo das alturas. Mas se a música de Villa-Lobos tinha pontos de intersecção com a de Varèse ao fim da década de 20, ela não punha nesse mergulho no timbre e no ruído o sentido de um aprofundamento no *artificial* e no *mecânico*. Ao contrário, esse tipo de procedimento parece estar ligado nele à eclosão de um mundo *selvagem*, *natural*, porque não representa tendência construtiva com novos materiais, mas, como já vimos, uma variedade de recursos subordinados à dinâmica expressiva da personalidade do compositor, não redundando na criação de uma nova linguagem musical autônoma, mas aparecendo como projeção de seus impulsos pessoais, ou “íntimos”. No interior da tendência a liberar novas matérias sonoras, a oposição entre o dado artificial e o natural parece residir no coração daquela tendência que Mário enxergou na “quase-música”: rebentadas as relações gramaticais mantidas em equilíbrio pelo sistema tonal, entramos numa área que toca os limites do extremamente primitivo e do extremamente requintado, onde, contraditoriamente, a radicalização de uma tendência da cultura conduz por um momento a representar o som em estado natural.²

Por ora, cumpre acentuar que, se a liberação do campo sonoro corresponde em certos meios à necessidade de integrar um mundo mecânico à obra de arte, pode corresponder em outro à necessidade de representar as forças de um depósito natural, porque, em certo ponto limite, um estado da cultura técnica parece coincidir com a liberação do caos

² Para discutir os problemas relativos à oposição cultura/natureza na música moderna, ver Lévi-Strauss, “Ouverture”, em *Le cru et le cuit* (1964).



Bananal, 1927, obra modernista de Lasar Segall.

original da natureza. Aliás, as forças mestras do modernismo brasileiro estão na tensão entre *futurismo* e *primitivismo*, entendidos como: *adoção de técnicas cosmopolitas* concomitantes com a representação de *um mundo mágico e selvagem*, num contexto cultural “dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista”.³

A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da técnica se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza.

Mas é nesse ponto exato, também, que a trajetória pessoal de Villa-Lobos coincide, naquilo inclusive que ele parece ter de mais particular, com um

³ Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 384.

significado social: se a explosão dos *blocos sonoros* na obra do compositor ocorre como resultante de seu “temperamento áspero, irascível, fantasista, irregular, voluptuoso”,⁴ em suma, em função de sua complexa personalidade, como tende sempre a ser visto por seus contemporâneos, resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de re-presentar a imagem de uma natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação, a projetar uma visão positiva das suas possibilidades.

[...]

Mas se a disparidade e a diversidade monumental da obra desperta reparos sobre Villa-Lobos em particular, o que quero justamente é chamar a atenção sobre o alcance mais geral do problema, isto é, sobre a maneira pela qual a obra responde a expectativas amplas do meio social.⁵ Em poucas palavras: a música de Villa-Lobos parece corresponder plenamente à ideia de um “país novo”, segundo a qual os países da América Latina tenderam a ser vistos, até mais ou menos a altura de 1930, pelo ângulo de sua “*pujança virtual* e, pois, a grandeza ainda não realizada”.⁶ Essa visão transitou mais tarde, no contexto cultural, para a consciência crítica de *subdesenvolvimento*, que põe ênfase na “pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra”.⁷

Texto extraído de *O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

José Miguel Wisnik é professor aposentado de Literatura Brasileira da USP, autor de *O Som e o Sentido* (1989), *Sem Receita — Ensaios e Canções* (2004), *Machado Maxixe: O Caso Pestana* (2008), *Veneno Remédio: o Futebol e o Brasil* (2008) e *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração* (2018), entre outros livros. Compositor e pianista, lançou vários CDs e DVDs e compôs diversas trilhas para cinema, dança e teatro.

⁴ Ver nota 1.

⁵ Adorno, “Réflexions en vue d’une sociologie de la musique”. *Musique en jeu*, n. 7, p. 13.

⁶ Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”. *Argumento*, n. 1, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

Villa-Lobos na Temporada Osesp

10.3 quinta 20H30
11.3 sexta 20H30
12.3 sábado 16H30

—
OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
VILLA-LOBOS
*Bachianas Brasileiras nº 2: O Canto
da Nossa Terra*
Uirapuru

13.3 domingo 18H

—
QUARTETO OSESP

—
VILLA-LOBOS
Quarteto de Cordas nº 15

14.4 quinta 20H30
15.4 sexta 20H30
16.4 sábado 16H30

—
OSESP
ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE
ANTONIO MENESES VIOLONCELO

—
VILLA-LOBOS
Concerto nº 1 para Violoncelo e Orquestra
Fantasia para Violoncelo e Orquestra

25.8 quinta 20H30
26.8 sexta 20H30
27.8 sábado 16H30

—
OSESP
CORO DA OSESP
MARIN ALSOP REGENTE
JOSÉ STANECK HARMÔNICA

—
VILLA-LOBOS
Bachianas Brasileiras nº 4: Prelúdio
Concerto para Harmônica e Orquestra
Choros nº 10 — Rasga o Coração

1.9 quinta 20H30
2.9 sexta 20H30
3.9 sábado 16H30

—
OSESP
CORO DA OSESP
MARIN ALSOP REGENTE

—
VILLA-LOBOS
FLORESTA VILLA-LOBOS
Choros nº 3 — Pica-Pau
Choros nº 5 — Alma Brasileira
A Floresta do Amazonas: Cair da Tarde
Bachianas Brasileiras nº 4: Seleção
Choros nº 10 — Rasga o Coração: Excerto

15.9 quinta 20H30
16.9 sexta 20H30
17.9 sábado 16H30
18.9 domingo 18H

—
OSESP
SÃO PAULO CIA. DE DANÇA
ROBERTO TIBIRIÇÁ REGENTE

—
VILLA-LOBOS
Choros nº 6 [COREOGRAFIA DE MIRIAM DRUWE]
Choros nº 5 — Alma Brasileira [COREOGRAFIA
DE HENRIQUE RODOVALHO]
Choros nº 4
Bachianas Brasileiras nº 8 [COREOGRAFIA
DE JULIANO NUNES]

10.11 quinta 20H30
11.11 sexta 20H30
12.11 sábado 16H30

—
OSESP
NEIL THOMSON REGENTE

—
VILLA-LOBOS
Choros nº 8

1.12 quinta 20H30
2.12 sexta 20H30
3.12 sábado 16H30

—
OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE

—
VILLA-LOBOS
Bachianas Brasileiras nº 2



O COMPROMISSO DO MUSICÓLOGO MÁRIO DE ANDRADE

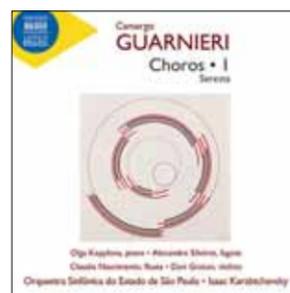
Flávia Camargo Toni

— Quando se focaliza 1928 na história do modernismo brasileiro, entende-se que esse é um ano de muita importância na produção do polígrafo Mário de Andrade, principalmente no plano da literatura e da música. Em 26 julho, sai *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Caráter*, um marco nas nossas letras, assim como *Pauliceia Desvairada*, livro de 1922. Em novembro, vem à luz o *Ensaio sobre Música Brasileira*, obra-chave para o rumo da expressão musical do país. *Macunaíma*, que o autor naquele momento classificou como “história”, e que será por ele considerado uma rapsódia, desdobra um canto capaz de exprimir, na arte literária, o incansável trabalho do pesquisador da música e da cultura do Brasil. Ambos, *Macunaíma*

e *Ensaio*, movem-se no âmbito do nacionalismo crítico, no qual a música era cogitada e discutida pelo musicólogo paulistano com seus amigos compositores Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet desde meados da década de 1920, e valorizavam a criação musical do povo brasileiro na chave de uma abordagem atualizada.

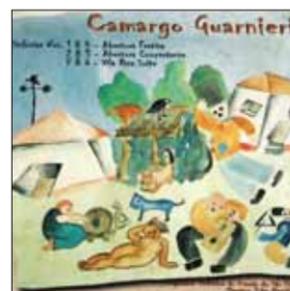
Mário de Andrade leva a Villa-Lobos e Gallet os grandes planos de seu pensamento a respeito da estética musical, escudando-se em um compositor sul-americano para demonstrar sua tese. Aposta na construção de uma linguagem de feições brasileiras particulares, únicas, instigando ambos os músicos a refletir sobre as possibilidades de tratamento do material popular a

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



CHOROS, VOL. I

Osesp
Isaac Karabtchevsky REGENTE
Olga Kopylova PIANO
Alexandre Silvério FAGOTE
Claudia Nascimento FLAUTA
Davi Graton VIOLINO
Naxos, 2020



SINFONIAS E OUTRAS OBRAS

Osesp
John Neschling REGENTE
Biscoito Fino, 2007
[3 CDs]



16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO

Fábio Cury FAGOTE
Selo SESC, 2014

partir da observação das *12 Tonadas de Caracter Popular Chileno para Piano*,¹ escritas em 1920 por Pedro Humberto Allende (1885-1959). Nessa obra do compositor chileno contemporâneo, o crítico flagra e admira um processo de aproveitamento das melodias populares que não se reduz à harmonização da linha melódica, mas justapõe temas derivados, determinando o contraste pelo diálogo com elementos novos e fugindo aos padrões tradicionais de condução e solução de acordes da harmonia tradicional.

[...]

Mário apresenta Allende a Villa-Lobos. Na carta de 3 de agosto de 1925, conta-lhe do conjunto de peças “inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração”. Aconselha seu interlocutor a escrever também peças dessa natureza para piano: “Um tema popular de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia!”² Imagina-se que o assunto tenha continuado na conversa dos amigos que, nesse tempo, encontravam-se bastante em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos intervalos entre duas estadias do compositor na França.

[...]

A ambição de conhecer o Brasil pressupunha viagens de pesquisa em projetos direcionados a uma grande recolha de documentos do folclore do Norte e do Nordeste, como aqueles bancados pelos mecenas cariocas, os irmãos Arnaldo e Carlos Guinle, entre 1905 e 1925. Encarregados de concretizar esta empreitada, os músicos populares Pixinguinha, Donga e João Pernambuco coletaram uma enorme e riquíssima coleção, que foi transferida a Villa-Lobos na incumbência de organizá-la. [...] Em 1927, Villa-Lobos, sem tempo para cumprir o que havia prometido, repassa o precioso repertório a Mário de Andrade.

[...]

Buscar a música e a cultura do povo, ultrapassando terrenos mais próximos ou o repertório ainda acanhado nas partituras e discos — recursos disponíveis ao estudioso paulistano — implica viajar. Em 1924, a excursão dos modernistas de São Paulo a Minas Gerais durante a Semana Santa, apelidada *Viagem da Descoberta do Brasil*, favoreceu o Mário poeta, folclorista, historiador e crítico de arte.

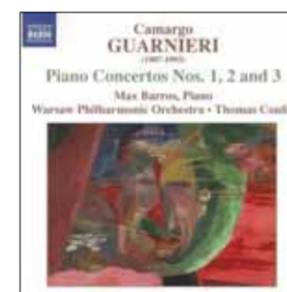
1 Paris: Senart, s.d.

2 Carta de Heitor Villa-Lobos para Mário de Andrade, datada “S. Paulo 3 — VIII 925”, datiloscrito original assinado “Mario”, 1 fl., preenchido o anverso (Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro). MVL 2008.



Mário na praia do Chapéu Virado, Belém, maio de 1927.

GRAVAÇÃO RECOMENDADA



PIANO CONCERTOS Nº 1, 2 AND 3

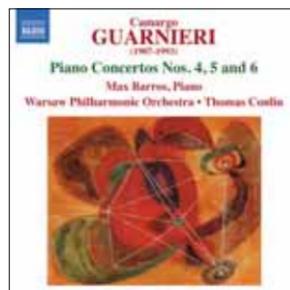
Warsaw Philharmonic Orchestra
Thomas Conlin REGENTE
Max Barros PIANO
Naxos, 2005

[...]

A viagem ao Norte do Brasil, em 1927, dura de 7 de maio a 15 de agosto, demorando-se na Amazônia. Em verdade, alongou-se pela vida de Mário de Andrade, na criação do polímata. [...] O viajante acumulou achados para o seu *Macunaíma*, em fase de escritura, como o boi-bumbá que proporcionou o desfecho de um capítulo; compôs o importantíssimo diário d’O *Turista Aprendiz*, rascunhou sua novela *Balança, Trombeta e Battleship ou O Descobrimto da Alma*; impregnou de Amazônia sua poesia e seus caminhos de cronista, e abriu uma nova frente de trabalho: a fotografia. A viagem, apesar de resolvida de supetão, sem um preparo sistemático para o trabalho etnográfico, apesar de não brindar o pesquisador com um roteiro de sua escolha e de lhe restringir o emprego do tempo, prosperou em termos da pesquisa, anotada até em caixas de cigarro, como no caso do bailado da Ciranda, em Caiçara. [...]

A viagem de 1927 ao Norte brasileiro reforça, para o pesquisador, a consciência de que seu trabalho pertence à etnografia. A consciência da necessidade de desenvolver uma metodologia segura, de planejar roteiros, equipar-se para a recolha, o que fará na viagem de pesquisa ao Nordeste, entre dezembro de 1928 e os primeiros meses de 1929, quando aprofunda, em campo, sua formação de musicólogo, movendo-se na etnomusicologia. Ou melhor: quando Mário de Andrade se consolida como fundador da nossa etnomusicologia.

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



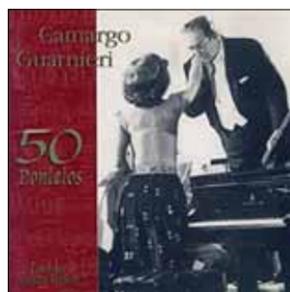
PIANO CONCERTOS N^{os} 4, 5 AND 6

Warsaw Philharmonic Orchestra

Thomas Conlin REGENTE

Max Barros PIANO

Naxos, 2010



50 PONTEIOS

Lais de Souza Brasi PIANO

Funarte/EMI, 2001

[2 CDs]

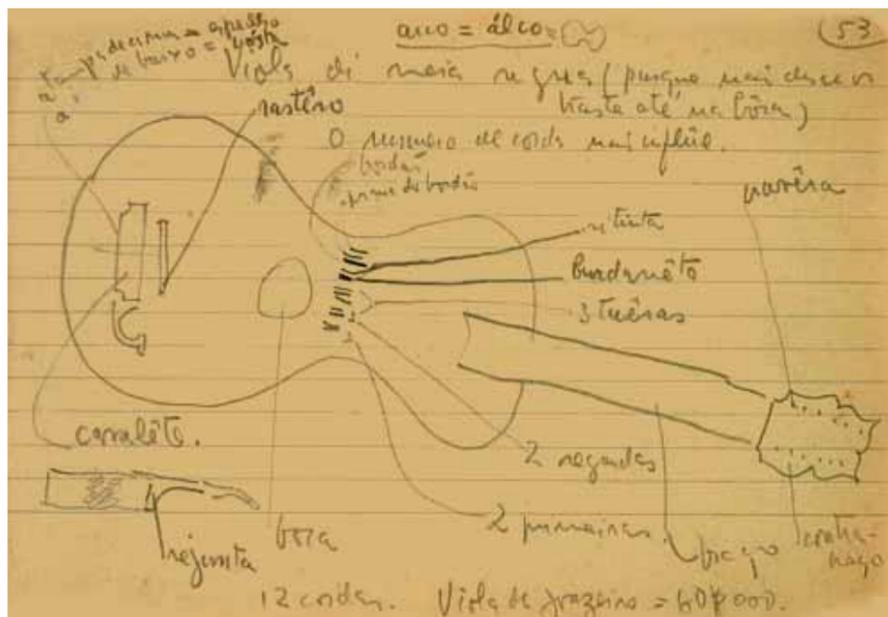


SONATAS PARA VIOLINO N^{os} 4, 5 E 6

Emmanuele Baldini VIOLINO

Dana Radu PIANO

Biscoito Fino, 2011



Caderno de anotações musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938, enviada por Mário de Andrade.

Em 1928, Mário etnógrafo comparece à *Revista de Antropofagia*: seus artigos “Romance do Veludo” e “Lundu do Escravo”, respectivamente em agosto e setembro, difundem resultados de suas investigações. No “Romance do Veludo”, ele analisa um documento na voz popular de Araraquara, vestígio talvez do palhaço negro, com esse nome, que andava pelo interior paulista no início do século XX; compara esse romance com documentos semelhantes no folclore europeu. E mais: posiciona-se como pesquisador e como polímata, embora renegando, matreiro, o rótulo de folclorista:

“Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mais é um indivíduo, quando senão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de ‘quase amor’. Isso me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom. Agora que principio examinar, com o deficiente conhecimento meu, certos documentos folclóricos, tenho mesmo que afirmar estas coisas verdadeiras. Provam meu respeito pela sabença alheia, e afirmam meus direitos de liberdade”.³

3 ANDRADE, Mário de. Romance do Veludo. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 4, p. 5, 1928.

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



MARACATU DO CHICO-REI,

FESTA DAS IGREJAS,

SINFONIA TROPICAL

Osesp

John Neschling REGENTE

Coro da Osesp

Naomi Munakata REGENTE

BIS, 2005



COLEÇÃO MIGNONE

Gravações históricas, remasterizadas

OSB e outras orquestras

Francisco Mignone e outros regentes

Francisco Mignone, Souza Lima,

Noel Devos, Arnaldo Estrela,

Maria Josephina Mignone e outros solistas

13 vols. (até 2021), ed. independente

Essa decisão a respeito do folclore, exteriorizada por alguém que já tinha se atirado de corpo e alma no trabalho de campo, ao mesmo tempo que multiplica leituras de obras e autores, não apenas incentivou a criação musical erudita de cunho brasileiro num instante crucial de definição da nossa arte,⁴ mas também apontou a leviandade daqueles que, no seu tempo, ao editar documentos do nosso folclore, privilegiavam o próprio gosto, de orientação burguesa.⁵

Excertos do ensaio de apresentação de Mário de Andrade *Ensaio Sobre Música Brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2020.

Flávia Camargo Toni é professora titular do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e orientadora no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Na década de 1980, trabalhou no Centro Cultural São Paulo junto ao acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas e, paralelamente, ao lado de Oneyda Alvarenga, preparou a edição do *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade. A partir de então passou a estudar o pensamento musical desse autor, editando outras obras do musicólogo.

4 Significa a postura que, ainda em 1928, Mário de Andrade reforça no diário do *Turista Aprendiz*, em “Natal, 15 de dezembro, 22 horas”, no início de sua viagem ao Nordeste brasileiro: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não, passar 20 anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” Trecho do diário publicado no *Diário Nacional*, na coluna “O Turista Aprendiz”, em 8 de janeiro, 1929.

5 A denúncia explícita do amadorismo de quem tratava o folclore como “uma ciência subalterna” data de 1942. Está no ensaio “O Folclore no Brasil”, em Mário de Andrade, *Aspectos do Folclore no Brasil* (2019), pp. 23-80.



Thierry Fischer nos arredores de Montpellier, França.

SIBELIUS: UMA VISÃO DO FUTURO

Entrevista com Thierry Fischer

COM A OSESP, O DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR DA ORQUESTRA, THIERRY FISCHER, QUER EXPLORAR A COMPLEXIDADE, O MISTÉRIO E A MODERNIDADE DA MÚSICA DE JEAN SIBELIUS.

Para a nossa geração, quando éramos estudantes de música, Sibelius (1865-1957) não chegava a ser muito popular com o público, e também não era acolhido pelos estudantes avançados de música ou críticos progressistas da área. Ele era tido como um compositor conservador e anacrônico. Mas esse conceito mudou muito nas últimas duas ou três décadas. Por que você acha que isso ocorreu?

Respondendo instintivamente: acredito que seja pela autenticidade em resistir ao modo convencional de escrever música. Sua escrita é muito especial e, por vezes, um tanto incompreensível. Ele começa como um homem solitário, no fim do século XIX, e, anos depois, é um novo compositor, caminhando para o Modernismo. A transformação é muito mais clara e visível em Sibelius — desde a *Primeira Sinfonia* até a última — do que em Brahms e Tchaikovsky, por exemplo. Enquanto outros compositores seguem usando praticamente a mesma linguagem, Sibelius é imprevisível. Não sabemos para qual caminho ele nos levará em sua próxima *Sinfonia*. Eu diria que Sibelius tem uma audácia latente, que contribui para ele ser esse compositor tão singular.

E por que Sibelius foi selecionado para o ciclo "Escolha do Maestro"?

Primeiramente, devido à ideia de abordar o Modernismo na Temporada da Osesp [em 2022]. E, por coincidência ou não, ele acaba sendo parte desse movimento, como disse anteriormente. Ele escreve suas *Sinfonias* ao longo de quase 25 anos, a partir de 1898, e o mistério que paira em suas composições é o que mais me atrai. Suas peças são impenetráveis. É necessário muito empenho para compreendê-las. Não têm uma forma clara, são futuristas. Então, o motivo para minha escolha é que sua música é uma visão do futuro. Digo isso porque ele nos leva para o futuro — não de forma clara, mas como se houvesse uma intervenção em nossas mentes, algo perturbador. Quando se ouve Sibelius, há um incômodo de início, um desconforto, mas logo o público é tomado por suas composições e pelo mistério que elas carregam, mas não é algo óbvio. Então, o traço enigmático e a temática do Modernismo trouxeram Sibelius para meu segundo ciclo com a Osesp [o primeiro foram as *Sinfonias* de Beethoven]. A intenção é descobrir e desbravar a complexidade desse repertório com os músicos da Orquestra. E espero que seja um símbolo do que gostaríamos de alcançar juntos.

Qual a importância de Sibelius, técnica e musicalmente, para a orquestra?

O que o regente pede para a orquestra no trabalho com Beethoven ou Brahms é circunscrito a um território conhecido: os músicos conhecem as notas, as melodias, as formas e reagem ao que sabem ou imaginam que sabem porque está no DNA deles. Com Sibelius é simplesmente impossível ter esse tipo de reação ou de troca. É como se alterássemos a

disposição da orquestra — em nossas mentes. O que ele faz conosco é misturar tudo, de um modo novo, e então temos que trabalhar intensivamente para que sua música possa emergir. É um trabalho complexo e vai ser incrível encarar esse desafio com a Osesp. Sinto que conheço mais a Orquestra agora; e é muito instigante pensar nessa demanda para a próxima Temporada, sem falar na minha atração por tarefas impossíveis. Esse tríptico — Osesp, uma orquestra sul-americana; Sibelius, um compositor finlandês, do Norte do planeta; e eu, um regente suíço, que fica entre as duas culturas — é uma junção estranha, mas muito especial.

Dentre suas inspirações para compor, a paisagem nórdica é a mais famosa, mas não podemos esquecer os mitos finlandeses. São influências tão distantes da realidade da Osesp! O conceito “menos é mais” seria uma boa definição para o que viveremos com esse ciclo. São paradoxos, contrários, que podem criar milagres. Sibelius é conhecido por criar milagres musicais através de sua vulnerabilidade, de sua escrita meditativa e por traduzir questionamentos íntimos em música. Ele traduz tais questionamentos internos com uma profundidade que causa estranhamento a quem ouve suas peças, é quase doloroso, porque movimenta aspectos pessoais que talvez não se queira encarar. Ter a oportunidade de tocar Sibelius por sete semanas [não consecutivas, ao longo de dois anos], equivalentes às suas sete *Sinfonias*, nos trará uma bagagem técnica e emocional intensa, principalmente em nossa identidade sonora.

Você poderia descrever, brevemente, a sua percepção de cada *Sinfonia* que a Osesp irá tocar em 2022 e do *Concerto para Violino*, que abrirá a Temporada?

A *Primeira Sinfonia* é muito acessível. Há influências russas, de Borodin e Tchaikovsky, mas também alemãs, de Bruckner. É uma sinfonia bastante mística — Sibelius era místico, na intimidade, e carregava isso para suas composições; pouco antes de sua *Terceira Sinfonia*, ele se mudou de Helsinque para o campo, pois dizia que a cidade estava “drenando sua alma”. Há também a tragédia já na música, sem palavras ou literatura.

A *Segunda* é um choque, uma obra iluminada. Foi um triunfo ao ser criada, uma raridade. Mergulha no inconsciente mais profundo, mas de modo tão luminoso! Em algumas passagens, como no segundo movimento, é também um protesto, mas sem chance alguma de vencer a luminosidade triunfal. Como Sibelius disse, nessa *Sinfonia*, é como se milagres fossem possíveis.

Já a *Terceira* significa um novo passo para ele. Marca sua mudança para o campo, como falei há pouco. Alguns dizem que é sua *Sinfonia Pastoral*, porque há um idealismo e uma adoração — quase inocente — da natureza. É uma *Sinfonia* feita para abordar a natureza.

Quanto ao *Concerto para Violino*, gostaria de enfatizar o uso de elementos folclóricos em sua composição, especialmente no último movimento. O segundo é caracterizado por aspectos do final do Romantismo, mas o impressionante aqui nem é a música em si, mas o controle da técnica do instrumento [violino], que cria um estado permanente de alerta para quem está ouvindo. É preciso um solista de altíssima qualidade para criar esse ambiente e para tocar essa peça. Felizmente, teremos Tedi Papavrami conosco em 2022. Em duas palavras: é um *Concerto* único.

Entrevista a **Arthur Nestrovski**.

Transcrição e tradução: **Gabriela de Souza**, Assessora Artística da Fundação Osesp.



A escultora finlandesa Eila Hiltuner criando os relevos no busto de Sibelius, 1967.



"ÁGUA PURA GELADA": A MÚSICA DE SIBELIUS

Laura Rónai

— Quando Jean Sibelius completou 70 anos, um grande banquete foi organizado em sua homenagem. Entre os convidados estavam todos os antigos presidentes da Finlândia ainda vivos e os primeiros-ministros da Dinamarca, da Noruega e da Suécia. Essa ilustre companhia dá bem a medida da importância deste compositor que passou a ser símbolo da identidade musical finlandesa e figura de proa dentre os compositores escandinavos, mas ainda não reflete a dimensão internacional que seu nome viria alcançar.

Sibelius nasceu em 1865 na pequena cidade de Hämeenlinna e se mudou em 1885 para a capital, Helsinque, onde pretendia se firmar como advogado. Tais planos foram rapidamente deixados de lado em favor da música. Antes de se decidir pela composição, pensava a sério na carreira de violinista profissional, mas ele mesmo acabou achando que não tinha temperamento adequado aos palcos e, não sem sofrimento, desistiu do violino. Completou a formação musical em Helsinque, depois em Berlim e Viena. E ainda que, como era a praxe na Europa de então, seu estilo inicial fosse fortemente calcado nos modelos clássicos vienenses, foi a identida-

de nórdica, procurada voluntariamente e cuidadosamente cultivada, que o catapultou para a fama.

Começou a carreira de sinfonista homenageando os românticos alemães e russos (especialmente Tchaikovsky) e também o austríaco Bruckner, mas terminou encontrando uma linguagem pessoal e atemporal. No século XIX, o centro irradiador da música sinfônica havia sido Viena e ainda era assim no início do século XX. Muito da música que se escreveu neste período soa vienense, seja sua origem a Áustria, a Boêmia ou a Hungria. Os temas podiam buscar o folclore, a cor local, mas havia uma estética globalizante.

Embora tenha estudado em Viena, Sibelius conseguiu incorporar as influências dos principais compositores do passado recente e de sua época, sem, no entanto, perder a própria voz. Desenvolveu uma linguagem sinfônica própria e profundamente conectada ao espírito e às paisagens nórdicas, o que, paradoxalmente, é exatamente o que lhe confere indiscutível universalidade. "Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia." A frase de Leon Tolstói se encaixa perfeitamente à obra de Jean Sibelius.

Sibelius em casa ao piano, c. 1930.



O menino Sibelius, final da década de 1870 ou início da década de 1880.



A casa em que Sibelius nasceu, em Hämeenlinna, Finlândia.

Suas sete *Sinfonias* lhe garantiram um lugar entre os grandes sinfonistas do século xx, e a maior parte dos musicólogos não hesita em outorgar-lhe o título de herdeiro dos grandes mestres do século xix. Nos anos 1930, essa posição era uma unanimidade. No verbete “Jean Sibelius” da *International Cyclopedia of Music and Musicians*, publicada em 1938, pode-se constatar o status elevado que o compositor alcançou ainda em vida:

*O desenvolvimento do estilo sinfônico e harmônico de Sibelius procedeu de maneira não apenas inteiramente original, mas uma na qual existe pouca referência a desenvolvimentos contemporâneos na música de outros compositores. No início sua forma é clássica, apesar de a velha garrafa já estar transbordando com novo vinho. Nesse período a harmonia de Sibelius não é distinguida tanto pela originalidade de material quanto pela novidade no uso de material já conhecido e pela maneira inovadora e altamente pictórica da sua orquestração nórdica.*¹

¹ DOWNES, Olin. Jean Sibelius. In: THOMPSON, Oscar; SLOMINSKY, Nicolas (ed.). *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead & Company, NY: 1938.

Cada nova sinfonia a vir à luz suscitava verdadeira comoção entre seus pares. A *Oitava*, que foi anunciada, porém nunca concretizada, era esperada pelos especialistas e pelo público como um evento de importância fundamental no mundo da música. Mas, durante uma década de expectativa, nada aconteceu. Havia rumores de que a sinfonia teria sido escrita e destruída pelo compositor, cada vez mais implacável em sua autocrítica. Essa hipótese nunca foi confirmada ou rejeitada. Seja como for, Sibelius era ainda uma figura central para a composição europeia, admirada por todos.

Foi depois da Segunda Guerra que começaram a aparecer vozes dissonantes. Alguns críticos e musicólogos passaram a julgar a música do mestre finlandês anacrônica, reacionária, amarrada ao século xix. Sibelius caíra do pedestal e o fato de ter praticamente parado de compor não o ajudou a retomar seu posto. Era aquele grande mestre ainda digno de respeito, mas apegado às tradições e já considerado ultrapassado.

O público discordava e continuava a apreciar uma música que fazia sonhar, possibilitando a entrada em novos mundos. Assim, apesar de ser olhado com condescendência pelos musicólogos e críticos, sua obra continuava viva e presente nas salas de concerto. Nos anos 1970, o nome de Sibelius começou a ser reabilitado pela *intelligentzia* e, nos anos 1980, voltou a ocupar o lugar de proeminência que de fato lhe cabe. Desde então, seu estilo sofisticado, cheio de minúcias e camadas que se revelam a cada nova audição, passou a servir de guia e inspiração para dezenas de compositores, particularmente aqueles que trabalham com música de cinema e procuram uma sonoridade épica e grandiosa, misteriosa e impactante. Não é à toa que o programa de escrita digital de música inventado pelos irmãos Benn e Jonathan Finn em 1993 leva o nome de “Sibelius”. Como declarou Benn: “Olhando para trás, ainda acho que foi um bom nome, tendo acertado o tom por ser tradicional, mas também moderno”.²

Arthur Nestrovski concorda e afirma que “Sibelius é um desses autores que só têm ficado melhores com o tempo, como Richard Strauss e Rachmaninov, para citar dois contemporâneos dele, que, como ele, vêm sendo reavaliados e cada vez mais admirados. Nenhum deles fez revolução tonal. Mas Sibelius, de sua parte, renovou incrivelmente a forma da sinfonia e manteve do início ao fim uma imaginação única, um verdadeiro mundo próprio, irresistível”.³

² ROTHMAN, Philip. An Interview With Ben Finn, Co-founder of Sibelius [Part 1 of 2]. *Scoring Note*, 23 June 2015. Disponível em: <https://www.scoringnotes.com/news/an-interview-with-ben-finn-part-1>. Acesso em: 26 jan. 2022.

³ Comunicação em correspondência pessoal com a autora.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



**KARAJAN, SIBELIUS: COMPLETE
RECORDINGS ON DEUTSCHE
GRAMMOPHON**

Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan REGENTE
Christian Ferras VIOLINO
Deutsche Grammophon, 2021
[5 CDs]



**THE SEVEN SYMPHONIES
KULLERVO**

Minnesota Orchestra
Osmo Vänskä REGENTE
BIS, 2020
[4 CDs]

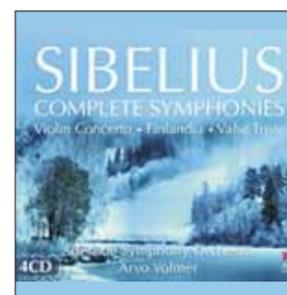


Caricatura do compositor do *Cisne de Tuonela*, em 1898, do artista gráfico sueco-finlandês Alex Federley (1864-1932).

Esse mundo próprio era profundamente conectado ao folclore finlandês, à paisagem grandiosa e gélida do país, com seus lagos imensos e densas florestas cobertas de neve, e ao caráter melancólico de um povo que passa a maior parte do ano mergulhado em invernos particularmente longos. Sibelius afirmava procurar em suas obras uma conexão lógica das ideias musicais, mas professando profundo amor à natureza e à paisagem de seu país; frequentemente o que guiava sua arte era a imersão nas cores, clima, sensações e paisagens naturais.

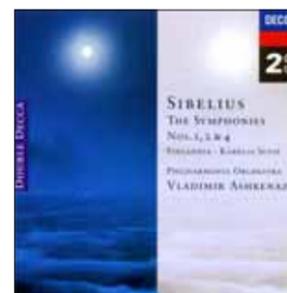
Curiosamente, esse compositor tão identificado com sua pátria a ponto de ser considerado herói nacional provinha de uma refinada família sueca de classe média. Como a Finlândia havia sido parte do reino da Suécia e depois da Rússia, contava com muitas minorias suecas e russas. De fato, a primeira língua de Sibelius foi o sueco e ele só veio a aprender finlandês após os 10 anos de idade. E, mesmo depois de consagrado, nunca abandonou totalmente as raízes suecas. Dentre suas canções, várias são na sua língua natal. Ainda adolescente, deixara-se encantar com as tradições nórdicas em geral e tinha apreço particular pelo grande poema épico *Kalevala*, que seria a inspiração de sua primeira grande obra sinfônica.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



**COMPLETE SYMPHONIES
VIOLIN CONCERTO, FINLANDIA,
VALSE TRISTE**

Adelaide Symphony Orchestra
Arvo Volmer REGENTE
Adele Anthony VIOLINO
ABC, 2010
[4 CDs]



**THE SYMPHONIES
Nºs 1, 2 & 4, FINLANDIA, KARELIA SUITE**

Philharmonia Orchestra
Vladimir Ashkenazy REGENTE
Decca, 1997
[2 CDs duplos]



O Monumento a Sibelius, da escultora finlandesa Eila Hiltunen (1922-2003), construído com mais de 600 tubos ocios de aço inoxidável, foi inaugurado em 1967, em Helsinque, Finlândia. A obra pertence ao Museu de Arte de Helsinque.

Escrita aos 27 anos, *Kullervo*, densa, repleta de ritmos irregulares, temas obsessivos e modalismo, obteve sucesso instantâneo e fez dele uma das vozes mais importantes da música no país que, em pleno processo de se livrar do jugo da Rússia, ansiava por uma arte que enfatizasse as raízes nacionais. A *Suíte Lemminkäinen*, que se seguiu a *Kullervo*, também se inspirou no *Kalevala* e igualmente foi aclamada pelo público. O poema sinfônico *Finlândia*, considerado uma espécie de hino alternativo, confirmou definitivamente seu apreço pelas origens nacionais e seu prestígio.

Já autor consagrado aos 33 anos, depois de uma primeira viagem à Itália em 1899, Sibelius começou a escrever sua primeira sinfonia, com a intenção de fazer música abstrata, sem programa e que, como ele viria a comentar sobre a *Sinfonia nº 6*, buscasse um som “como água pura gelada”. Mas a própria comparação revela uma conexão com o mundo de imagens e sensações físicas. Por mais abstrata que se pretenda, o caráter atmosférico da obra nos faz mergulhar de imediato em um ambiente de vastas geleiras e florestas misteriosas cobertas de névoa.

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



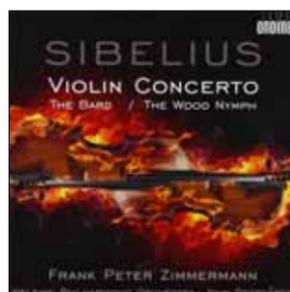
SIBELIUS, GLAZUNOV: VIOLIN CONCERTOS

Philharmonia Orchestra
Vladimir Ashkenazy REGENTE
Esther Yoo VIOLINO
Deutsche Grammophon, 2015



SIBELIUS, ADÈS: VIOLIN CONCERTOS

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Hannu Lintu REGENTE
Augustin Hadelich VIOLINO
Avie, 2014



VIOLIN CONCERTO

Helsinki Philharmonic Orchestra
John Storgards REGENTE
Frank Peter Zimmermann VIOLINO
Ondine, 2013

A sinfonia, bastante devedora aos compositores russos, especialmente Tchaikovsky, oferece solos extensos para cordas e sopros com igual generosidade. O início é único e mesmerizante: um clarinete solitário desenvolve um canto plangente sobre rufar de tímpanos. A percussão, que na música sinfônica frequentemente evoca a alegria, a dança, a corporalidade, aqui é o prenúncio de algo desconhecido e perigoso, a fina camada de gelo sobre o lago que pode se quebrar a qualquer momento.

O clarinete parece contar uma história de desolação, comentada em seguida pela orquestra, que explica, com mais detalhes, os acontecimentos tristes do relato. É a entrada dos sopros, especialmente das flautas, que vem trazer algum alívio a uma música cheia de ansiedade e apreensão. O segundo movimento é ainda mais tenso: lento, angustiante, cheio de expectativa. Torna-se mais rápido, mais intenso, mais violento, para voltar à tranquilidade no final. O *scherzo* pode às vezes parecer brincalhão, mas os *pizzicatti* escondem algo de ameaçador. No quarto movimento, temos de volta o tema do clarinete, reforçado por uma massa sonora bem mais poderosa. Esse movimento se desenvolve livremente e termina com um gesto conclusivo, mas de alguma maneira pouco jubiloso, a afirmação de uma certeza que é triunfante, mas chega tarde demais.

No início de 1900, Kirsti, a filha caçula de Sibelius, contraiu tifo e veio a falecer. Aino, a esposa do compositor, entrou em profunda depressão e os problemas de Sibelius com o alcoolismo se agravaram. Ainda naquele ano, Sibelius fez uma turnê internacional de 19 concertos, em que várias de suas obras orquestrais foram apresentadas, junto às de outros autores finlandeses: a *Sinfonia nº 1*, *Finlândia*, *O Cisne de Tuonela* e *O Retorno de Lemminkäinen* (da *Suíte Lemminkäinen*) e a *Suíte Rei Christian II*. Essa turnê foi crucial para consolidar sua reputação internacional. Mas a morte da filha ainda era uma sombra que obscurecia a sensação de vitória profissional.

Com a ajuda financeira de admiradores, Sibelius decidiu então procurar algum consolo em uma viagem com a família a Rapallo, na costa mediterrânea, passando primeiro vários meses em Berlim, onde sua obra havia sido tão bem recebida. Foi em Rapallo que começou a esboçar a *Sinfonia nº 2*, completada em 1902. A estreia, em março daquele ano, foi um autêntico triunfo. Talvez seja pela lembrança da Itália que essa obra soe mais robusta do que a primeira, mais cálida, de certa forma mais confortável ao ouvido e à alma. Alternadamente viril, pastoral, introspectiva, é também audaciosa, até mesmo na escolha de um motivo de três notas ascendentes que domina toda a obra e do qual se desenvolvem organicamente todos os gestos. Os finlandeses a receberam como um grito de revolta contra a opressão russa e a sinfonia passou a ser conhecida como *Sinfonia da Libertação*.

Como um quebra-cabeça, o primeiro movimento consegue criar, de pequenos trechos fragmentados e aparentemente disformes, uma imagem

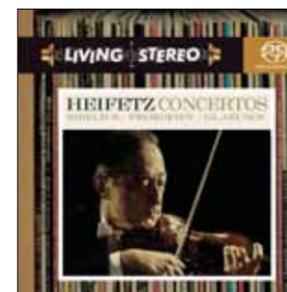
**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



SCHOENBERG, SIBELIUS:

VIOLIN CONCERTOS

Swedish Radio Symphony Orchestra
Esa-Pekka Salonen REGENTE
Hilary Hahn VIOLINO
Deutsche Grammophon, 2008



SIBELIUS, PROKOFIEV, GLAZUNOV:

HEIFETZ CONCERTOS

Chicago Symphony / Walter Hendl REGENTE
Boston Symphony / Charles Munch REGENTE
RCA Victor Symphony Orchestra /
Walter Hendl REGENTE
Jascha Heifetz VIOLINO
RCA (1959, 1963; remast.), 2016



Aino (1871-1969) e Jean Sibelius com as filhas Heidi, Margareta e Katarina na sala de jantar da casa próxima ao lago Tuusula, cerca de 40 quilômetros ao norte de Helsinque, 1915.

lógica, forte e homogênea. O segundo movimento se abre com o rufar do tímpano sobre cordas em *pizzicato*, uma sonoridade inquietante da qual emerge o solo de fagote, como um animal que procura a saída de uma caverna labiríntica. O desenvolvimento é lírico e *cantabile*, mas não conseguimos encontrar aqui um momento de paz definitiva. Nesta sinfonia, como na primeira, o *scherzo* não é propriamente brincalhão, mas sim denota um senso de urgência. Rápido, quase frenético, exibe os sopros como solistas de uma melodia dolorosa e pungente, que acaba levando diretamente ao *finale*, impregnado de um clima medieval, remontando o quebra-cabeça com diligência e poder, até que a solução nos aparece em toda a sua majestade e glória, num final triunfante e confortador.

Em 1903, nasceu a quarta filha de Sibelius, Katarina. O compositor tentava administrar o crescente sucesso profissional e o temperamento instável, que adicionava ao alcoolismo a tendência de gastar dinheiro sem qualquer planejamento, o consumo exagerado de remédios e as noites com amigos. Em 1904, a mudança para uma casa próxima ao lago Tuusula, que viria a ser a moradia definitiva da família, foi uma medida tomada para fugir das tentações de Helsinque. Data também desse ano o *Concerto para Violino*.

Apesar de ter começado os estudos musicais pelo piano, como adolescente Sibelius se encantou pelo violino, que, como sabemos, chegou a dominar admiravelmente. Não é surpreendente, portanto, que escreva para o violino com intimidade evidente e que explore em sua partitura um universo de efeitos e sonoridades. O *Concerto em Ré Menor* é um dos mais difíceis para o instrumento e um favorito de plateias no mundo todo. Muitas razões justificam tal popularidade: o virtuosismo instrumental que requer, além de técnica refinadíssima, um temperamento apaixonado; a riqueza da invenção melódica; o rigor da



Sibelius e a mulher, Aino, no jardim de casa, 1945.

construção formal; a variedade do colorido orquestral; a grandiosidade deliberada; e o traço evocativo, dramático, que traz à mente imagens de estepes glaciais, cheias de abismos, terrenos escorregadios, lobos famintos e perigos de toda sorte.

A música é organicamente construída, sem seguir o formato padronizado da forma sonata, e elabora lenta e meticulosamente os motivos que crescem e se aglutinam como um tecido lógico, em crescendo emocional que cria impacto inescapável. Em que pese a escrita mais sombria do acompanhamento, ao violino e à orquestra são dados materiais igualmente importantes e assim se estabelece um cunho verdadeiramente sinfônico, sem nada da leveza habitual das partes orquestrais de concertos. A peça caminha de tenso drama existencial, com uma cadência estendida ocupando a maior parte do movimento central, para o caráter escancaradamente cigano, quase paganiniano do terceiro, uma *polonaise* cheia de fogos de artifício e sensualidade, em progressão que parece tão natural que em nenhum momento sentimos que o virtuosismo é um fim em si mesmo.

Depois de uma estreia recebida com simpatia, mas não entusiasmo, em parte por falha do solista, que não estava à altura da partitura, em parte pela escassez do tempo de ensaio, Sibelius fez várias revisões que visavam uma depuração das ideias e que resultaram no concerto que se conhece hoje. Para muitos, é possível identificar na música circunstâncias da própria vida do mestre, que no momento da criação da obra já era aclamado como o grande compositor de seu país, tinha vida bastan-

te confortável e casamento estável, mas ao mesmo tempo sofria com a tendência à melancolia, refletida na bebida e na insolvência financeira que causavam preocupação à família e aos amigos. O concerto se desenvolve sobre bases formais e harmônicas sólidas, mas é permeado de uma tensão constante, de angústia e instabilidade que fazem com que, apesar do brilho e da exuberância excitante, chegue perto da alegria, mas nunca a atinja verdadeiramente.

Uma nova estadia em Berlim serviu para que Sibelius estreitasse a amizade com Ferruccio Busoni e travasse contato com inúmeras obras que o marcaram profundamente, como a *Sinfonia nº 5* de Mahler, os *Noturnos* de Debussy e *Ein Heldenleben* [Uma Vida de Herói] de Strauss [esta última também na Temporada 2022 da Osesp]. Foi em Berlim que ele assinou um contrato com a editora de Robert Lienau, que prometia lhe trazer a segurança financeira tão almejada. Agora Sibelius não precisava mais se preocupar em construir um nome e se mantinha bastante ocupado com encomendas de várias fontes, tanto mais que precisava pagar suas dívidas, que se acumulavam assustadoramente. Um importante compositor inglês da época, Granville Bantock, convidou Sibelius a visitar a Inglaterra e lá o acolheu com generosidade. Foi para essa visita à Inglaterra que Sibelius escreveu a *Sinfonia nº 3*, que teria sua estreia regida pelo próprio Bantock.

Há uma década, o maestro estoniano Neeme Järvi declarava: “Tudo em suas *Sinfonias* é ainda tão fresco e novo. Ele mudava tanto de sinfonia a sinfonia. É difícil acreditar que o mesmo compositor que escreveu a *Segunda* também escreveu a *Quarta*”.⁴ A *Terceira* também não parece a continuação lógica das duas primeiras e, talvez, por ir contra as expectativas gerais, não fez o sucesso imediato alcançado pelas anteriores. Menos romântica e mais breve do que ambas, mais contida, com textura transparente, ela é também bem-humorada e leve, parecendo querer se livrar do manto de drama e melancolia que até então cobria a

música do compositor. É como se ele buscasse deliberadamente se afastar das sinfonias grandiosas e excessivamente buriladas, escritas para orquestras imensas, que eram a voga entre os compositores mais cerebrais da época, e se voltasse para os mestres clássicos que suscitavam sua admiração. Como a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev, a *Sinfonia nº 3* de Sibelius fala mais diretamente aos sentidos e explora os elementos que trazem homogeneidade e coesão ao todo. Seus movimentos são conectados organicamente, praticamente sem quebras, um brotando do outro, em fluxo constante. O terceiro e quarto movimentos habituais nas sinfonias acabaram fundidos em um só, que une *scherzo* e *finale*. Mesmo as variações de andamento soam naturais, inevitáveis.

Se as duas primeiras *Sinfonias* refletiam a inspiração nas paisagens nórdicas, na terceira Sibelius se interessa pela própria ideia da música folclórica. A sensação é de mergulho nas origens, no campo, na terra. Mas essa música camponesa tem um caráter de linguagem universal: não é necessariamente uma raiz finlandesa que está sendo parafraseada. Poderia ser russa, germânica, nórdica. O que importa é que somos levados imediatamente a imaginar uma celebração camponesa, cheia de dança, de vida e de cor, mas ainda assim embebida na atmosfera peculiar que caracteriza toda a música de Sibelius.

Desde o primeiro movimento, são evocadas danças campestres, mas que se desenvolvem de maneira pouco usual: as resoluções demoram a chegar, as síncopes são abundantes e perguntas lindamente formuladas pelos sopros são respondidas por violinos com a corda sol solta, imitando assim a sonoridade típica das rabecas. É música que sob a aparente rusticidade esconde sutilezas e refinamento.

Os críticos contemporâneos e mesmo o público não receberam bem esse desenvolvimento, que entendiam como um retrocesso: decepcionados, lamentavam a redução da estrutura composicional, assim como a perda da nobreza e dos extremos de paixão que associavam ao compositor e que acabaram por pressupor serem

4 SERVICE, Tom. Rediscovering the Spirit of Sibelius. *The Guardian*, 12 Dec. 2011.

sua marca registrada. Seus colegas se mostraram perplexos com essa obra tão comedida, destoante das outras. Em São Petersburgo, onde foi apresentada, a recepção também foi tibia. E mesmo os ingleses, que haviam estimulado sua composição, reagiram com bastante indiferença à sua audição, no início de 1908.

Durante anos, a *Sinfonia nº 3* foi considerada uma peça de transição, que prenunciava as sinfonias subsequentes, supostamente mais ambiciosas. Da nossa perspectiva hoje, a decepção parece inexplicável, já que, talvez até mesmo por seu maior despojamento, essa sinfonia nos soa muito palatável, aproximando-se em espírito das obras orquestrais de Antonín Dvořák, compositor que sempre assumiu a intenção de agradar ao ouvido e que morrera fazia pouco, em 1904. Mas, com o passar do tempo, a opinião pública já não era mais tão severa. Chegando aos anos 1970, Harold Truscott afirma:

*As duas primeiras sinfonias são muito mais do que preliminares; no entanto, elas são uma preparação. Ainda se tem a impressão de que o domínio completo começa realmente com a Terceira Sinfonia [...]. Há desordem e hesitações nas duas primeiras, bem como alguma confusão sobre o conteúdo, mas da nº 3 em diante, tudo isso desaparece. Sibelius sabe exatamente o que está fazendo e por quê. A Terceira Sinfonia é uma conquista positiva e a chave para tudo o que se seguiu.*⁵

A visão de Truscott é perspicaz e leva em conta o arco artístico da obra de Sibelius, que abre mão das soluções fáceis, testadas e impactantes, partindo do grandiloquente para se tornar cada vez mais esparsa, econômica, severa e concentrada. Muitos compositores começam a carreira esperando quebrar padrões e, à medida que se encaixam no *establishment*, suas obras se tornam mais convencionais ou, pelo menos, mais facilmente compreensíveis para a plateia, que vai se acostumando àquela nova gramática. Sibelius parece ter percorrido o árduo caminho inverso, em obras cada vez mais introspectivas que se preocupam com o essencial.

5 TRUSCOTT, Harold. Sibelius. In: SIMPSON, Robert (ed.). *The Symphony: Elgar to the Present Day*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.

As obras da juventude têm um ímpeto atormentado, uma exuberância de virtuosismo e fogo; já a música da maturidade vai se tornando mais audaciosa, mais estranha, dissonante, espartana e pessoal até calar por completo. Talvez a ausência de som fosse, afinal, a depuração máxima, aquela sonoridade cristalina e pura que o compositor tanto desejava. Suas últimas obras orquestrais datam da década de 1920. Richard Taruskin comenta:

*Sibelius viveu mais 33 anos após completar a Sétima Sinfonia, até chegar aos 91 anos, uma longevidade incrível, considerando seu abuso de álcool e tabaco ao longo da vida. Mas não houve mais sinfonias e, depois do último poema sinfônico em 1926, nem uma única obra importante. O silêncio de esfinge parecia o resultado de uma trajetória inexorável. Sibelius agora assomava não apenas como um monumento nacional finlandês, mas como a própria personificação do Norte — severo, gelado, inescrutável, disciplinador.*⁶

Nunca saberemos quais circunstâncias ditaram o longo silêncio do compositor, que, nas últimas três décadas de vida, resolveu não mais se aventurar no complexo universo da música sinfônica. Mas, ainda que ele não tivesse escrito nada além das sete sinfonias que conhecemos, seu lugar na história da música já estaria plenamente assegurado. Em sua música orquestral, Sibelius nos convida a renunciar a nossos preconceitos e não apenas a conhecer um mundo novo, mas principalmente a observar o mundo antigo com novos olhos, que descortinam uma miríade de facetas simultâneas, que vão de desesperada tristeza à frieza mais desconcertante, unindo o rigor de construções milimetricamente planejadas a uma organicidade expansiva e envolvente.

Laura Rónai é doutora em música e flautista. Professora titular da Unirio, é chefe do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro e diretora da Orquestra Barroca. Foi colaboradora das revistas *Early Music America*, *Flute Talk*, *Goldberg* e *Fanfare*.

6 TARUSKIN, Richard. *Music in the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.

Sibelius na Temporada Osesp

10.3 quinta 20H30
11.3 sexta 20H30
12.3 sábado 16H30

—
OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE
TEDI PAPAVERAMI VIOLINO

—
SIBELIUS

Concerto para Violino em Ré Menor, Op. 47

30.6 quinta 20H30
1.7 sexta 20H30

—
OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

—
SIBELIUS

Sinfonia nº 1 em Mi Menor, Op. 39

7.7 quinta 20H30
8.7 sexta 20H30
9.7 sábado 16H30

—
OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

—
SIBELIUS

Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op. 43

11.8 quinta 20H30
12.8 sexta 20H30
13.8 sábado 16H30

—
OSESP

JUN MÄRKEL REGENTE
CAROLIN WIDMANN VIOLINO

—
SIBELIUS

Humoresque IV, Op. 89 nº 2

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

—
OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

—
SIBELIUS

Sinfonia nº 3 em Dó Maior, Op. 52



Eugène Ysaÿe, em 1883.

SOZINHO

Paul Griffiths

— Esta é uma ocasião especial. O violino, acostumado a ouvir outros instrumentos abaixo do Sol Médio, que é o limite de sua extensão inferior, agora está só. E o violinista, normalmente um parceiro ou uma estrela num grande grupo, está sozinho.

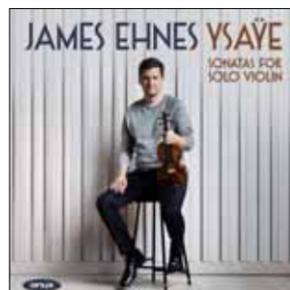
Mas espere. Considerar isso incomum é avaliar a situação do nosso ponto de vista, como ouvintes. Para o violinista, a solidão é a normalidade. O violinista passa muito tempo sozinho, praticando. O violinista, como virtuose, é também um recluso.

Por isso, talvez, a alta probabilidade de que os compositores de música para violino solo compartilhem essa experiência — colegas violinistas —, cujas memórias da sala de estudo farão parte de sua música. Será uma música assentada na técnica: arpejos cintilantes e fragmentos de escala, mudanças rápidas no manejar do arco, testes de timbres diferentes, desafios de fraseado e agilidade. Será uma música na qual o virtuosismo é estimulado não tanto pelo público, mas pelo próprio instrumento — suas possibilidades técnicas, sua história, toda a sua cultura — e pelos mecanismos de autoafirmação do violinista.

É rara a música que transmite a textura do estudo e ainda encontra espaço para outros ouvidos — dos ouvintes. [...] antes de Ysaÿe, elas se limitavam às *Três Sonatas* e às *Três Partitas* de Bach e aos *24 Caprichos* de Paganini. Essas obras estão na mente de Ysaÿe quando ele escreve as *Seis Sonatas*, em sua casa no balneário belga de Het Zoute, entre 1923 e 1924. Elas estão sob os dedos de sua mente. Ele está só, mas não sozinho. Há fantasmas na sala.

A essa altura, aos 60 e poucos anos, ele pode contemplar seu caso de paixão com o violino, que começou aos 4 anos de idade. Seu pai, violinista e maestro em Liège, foi o primeiro professor. Mais tarde, estudou com Wieniawski, em Bruxelas, e Vieuxtemps, em Paris. Por volta dos 20 anos, foi reconhecido como o virtuose mais notável de sua geração, com uma insistência incomum (para a época) em música de substância. Seus programas eram construídos a partir de sonatas; ele fundou um quarteto (1886) e fez sua sensacional estreia nos Estados Unidos (1893) com o *Concerto* de Beethoven. Os compositores o adoravam. Chegaram para ele

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



SONATAS FOR SOLO VIOLIN

James Ehnes
Onyx, 2021



SONATAS ÉTUDE POSTHUME

Boris Brovtsyn
Quartz, 2018



SONATAS FOR SOLO VIOLIN

Alina Ibragimova
Hyperion, 2015

obras do colega belga César Franck (a *Sonata* foi um presente de casamento), de Chausson (o *Poème*, o *Concerto*), de Debussy (um *Quarteto*). Ele mesmo havia escrito oito concertos, além de muitas outras obras para seu instrumento. Porém, mais presentes enquanto escreve do que todas as memórias pessoais são aqueles que o orientam e o incitam: Bach e Paganini. O mesmo vale também para o violinista que refaz essas jornadas supremamente árduas, variadas e abundantes.



Joseph, Theo, Eugène e o pai, o maestro Nicolas Ysaÿe.

A primeira obra é uma *Sonata* que espelha a primeira de Bach, na mesma tonalidade, em Sol Menor (mas mudando para sua relativa maior, Si Bemol, no plácido terceiro movimento), e com aproximadamente o mesmo desenho lento-rápido-lento-rápido, com *fugato* na segunda

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



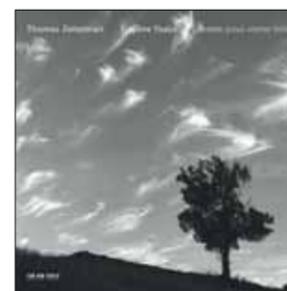
SOLO SONATAS

Kristóf Baráti
Brilliant Classics, 2013



SIX SONATAS FOR SOLO VIOLIN OP. 27

Tai Murray
Harmonia Mundi, 2012



SONATES POUR VIOLON SOLO

Thomas Zehetmair
ECM, 2004

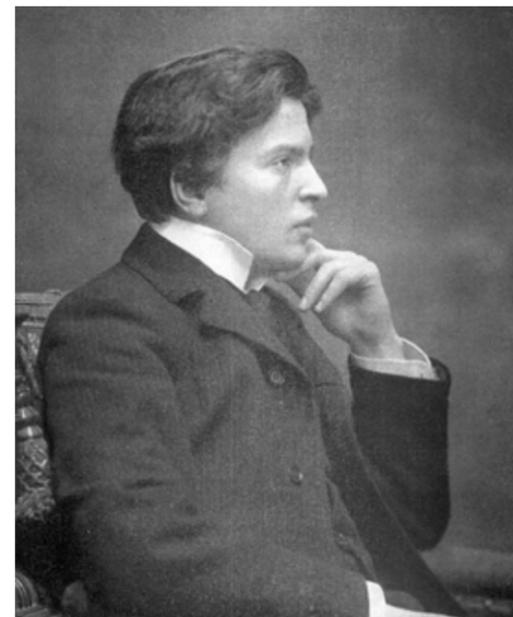
posição (apenas o de Ysaÿe é mais consistentemente rápido). O que surpreende nessa época de regresso ao neoclassicismo de Bach — a época do *Concerto para Piano e Instrumentos de Sopro*, de Stravinsky, e da *Suíte para Piano*, de Schoenberg — é a falta de contenção e ansiedade. Bach não está sendo redescoberto. Bach sempre esteve aqui.

Para o músico moderno, a presença de Bach acrescenta às outras dificuldades da obra um virtuosismo que atravessa os tempos, já que geralmente Bach é considerado distante por excelência, recuperável apenas por meio de performances historicamente informadas. Como Ysaÿe poderia alcançá-lo sem um arco barroco? E como o músico pode agora alcançá-lo e a Ysaÿe, e entender a adoção de Ysaÿe dos ornamentos bachianos? Que estilo de performance poderia ser adequado para as décadas de 1920 e 1720?

O violinista deve cultivar sua solidão, fechar-se a (ou digerir) todos os conselhos e alertas para aprofundar o diálogo com o texto, atuando não no século XX, XVIII ou XXI, mas naquele *momento-nunca* em que a música acontece. Ouça-o. Logo no início, os acordes de quatro notas e a insistência motívica (especialmente na segunda menor ascendente) nos colocam não tanto com Bach ou Ysaÿe, mas com o peso e o esforço para o próximo passo. No final desse movimento, a *Sonata* inclui a própria sombra em uma passagem tocada *sul ponticello* perto da parte. E depois há os finais, os pontos alcançados: um carrilhão de luz distante; uma selvagem décima menor aguda, como um grito; o mesmo intervalo suavizado e passado para maior; a quinta inevitável e decisiva.

Na *Segunda Sonata* [...], Bach não está exatamente espelhado, mas enfaticamente presente. A *Obsessão* de Ysaÿe é com música que é, em si, obsessiva: o prelúdio da *Partita em Mi Maior*, de Bach, da qual várias frases são respondidas, desviadas, ecoadas e desenvolvidas, em um contexto de Lá Menor. Mas a música também é obcecada pela melodia do *Dies Irae* [*Dia de Ira*], que aparece em todos os quatro movimentos. “Malinconia” [Melancolia], o movimento lento em Mi Menor (ou em modo frígio) tocado com surdina, desliza, no final, de uma suave atmosfera de música folclórica para o canto gregoriano. A “Danse des Ombres” [Dança das Sombras], em Sol, converte o gregoriano, primeiro, em uma sarabanda em *pizzicato* e, em seguida, em seis variações e outros avatares — outra canção folclórica, uma *musette*, uma invenção a duas vozes em tom menor, e assim por diante — antes de terminar com a sarabanda novamente, agora tocada com arco. Finalmente, “Les Furies” [As Fúrias] restaura a força e o caráter do primeiro movimento e, por fim, a tonalidade de Lá Menor.

Em outro compositor, os extremos de fúria nessa sonata podem parecer dirigidos ao grande predecessor que está sendo citado — ou à sua ausência. Ysaÿe, no entanto, está *com* Bach. Aqui, as citações são gradualmente integradas, e são significativas como eram na *Partita* de Bach. Bach, música



Os violinistas Manuel Quiroga (Espanha, 1881-1955), Joseph Szigeti (Hungria, 1892-1973), Jacques Thibaud (França, 1880-1953), George Enescu (Romênia, 1881-1955), Fritz Kreisler (Áustria, 1875-1962) e Mathieu Crickboom (Bélgica, 1871-1947), aos quais Ysaÿe dedicou cada uma de suas *Seis Sonatas*.

folclórica, violino cigano — todos estão por perto. O violinista está sozinho, certamente, mas ao mesmo tempo em todas as partes do mundo do violino.

A *Terceira Sonata* é um único movimento, cujo título, *Ballade* [Balada], sugere de forma adequada uma combinação de virtuosismo e impulso narrativo, à maneira de Chopin ou Brahms. Assim, a parte principal do movimento, em Ré Menor, é toda uma cadeia de extensões do tema assertivo, orgulhoso, em ritmo de notas pontuadas. Tal música apaixonada não poderia simplesmente começar do nada; deve ser precedida por uma introdução (uma espécie de preparação, em cordas duplas) e o que se poderia chamar de uma pré-introdução *in modo di recitativo*, lenta e dando destaque a um trecho de melodia cromática.

Com a *Quarta Sonata*, Ysaÿe volta para mais perto do modelo de Bach — explicitamente ao modelo das *Partitas*. Como nas *Partitas em Si Menor* e em *Ré Menor*, o movimento de abertura é uma *allemande* — pelo menos de modo aparente, pois altera o compasso quaternário característico da *allemande* de Bach para o ternário, após a introdução. Saltando a costureira *courante*, Ysaÿe chega a outra dança lenta, a sarabanda, para o segundo movimento, escrito no esperado compasso ternário e evidenciando um *ostinato* oculto: um fragmento de escala descendente, Lá-Sol-Fá-Mi, recorrente em cada compasso. O *finale*, um *perpetuum mobile*, traz de volta a *allemande* para sua seção intermediária, sendo, por outro lado, um pouco semelhante a uma *giga*. [...] Os três movimentos são em Mi Menor, mas o *finale* muda para Maior perto do fim.

Diferente mais uma vez, a *Quinta Sonata em Sol Maior* é um ensaio sobre o pitoresco. O primeiro movimento, “L’Aurore” [O Amanhecer], pinta uma impressão de nascer do sol em suas duas primeiras frases lentas, erguendo-se da quinta justa no limite inferior do instrumento, Sol-Ré. Em seguida, a imagem é criada novamente, de forma muito mais expansiva. A pura ascensão diatônica do segmento inicial se torna, na repetição, uma dissonância gritante, e essa ideia — Ré-Mi-Si-Fá, mais tarde ampliada para Ré-Sol-Mi-Si Bemol — é desenvolvida alcançando registros mais altos e recuperando clareza harmônica para terminar com deslumbrantes arpejos. A mesma ideia é então a semente de uma *danse rustique*, motivo que aparece em todas as fases do movimento.

Talvez imaginando a performance das *Sonatas* num programa só, Ysaÿe trabalhou para que a última obra fosse um *finale* adequado. A certa altura intitulada “Fantaisie” [Fantasia], pode ser descrita como uma *cadenza* com *habanera*, em Mi Maior, um tom hispânico que combina com Manuel Quiroga, o maior violinista espanhol de sua época, a quem ele dedicou a obra. Cada uma das outras *Sonatas* é igualmente dedicada a um colega mais jovem, cuja personalidade e repertório refletem-se na música: a primeira, a Joseph Szigeti, cujas apresentações das peças solo de Bach teriam incentivado Ysaÿe a iniciar esse conjunto, e as quatro centrais, na ordem, a Jacques Thibaud, George Enescu [também grande compositor], Fritz Kreisler e Mathieu Crickboom (compatriota do compositor, aluno e parceiro de quarteto).

O mestre de todos eles, ao refletir sobre uma vida inteira com o violino, que está quase no fim, transmite o que aprendeu. Há aqui sagacidade e

GRAVAÇÃO
RECOMENDADA



**OBSESSION. SIX SONATAS
FOR SOLO VIOLIN OP. 27**

Frank Peter Zimmermann
Warner, 1996

uma experiência rica. Mas, o que ele escreve é — em cada nota, cada ornamento, cada arcada dupla, cada rajada suave de sextas — um incentivo para a ação.

O solista agora olha o roteiro. Seus próprios fantasmas estão na sala com ele e, certamente, incluem Ysaÿe ao lado de Bach e Paganini. Ele levanta o arco. E começa a tocar.

O galês **Paul Griffiths** é escritor, libretista e crítico de música. Fazem parte de sua bibliografia os livros *A Música Moderna* (1998) e *História Concisa da Música Ocidental* (2007). Entre seus romances, vale destacar a fantasia histórica e humorística *Mr. Beethoven* (2021). www.disgwylfa.com.

“Sozinho” é o texto de encarte do CD *Eugène Ysaÿe: Sonates Pour Violin*. Thomas Zehetmair, violino. ECM, 2004.

Tradução: **Ana Luiza Araujo**.

Ysaÿe na Temporada Osesp

23.5 segunda 20H30

—
ANDERSON FARINELLI VIOLINO
TATIANA VINOGRADOVA VIOLINO
CAROLINA KLIEMANN VIOLINO
CÉSAR A. MIRANDA VIOLINO
AMANDA MARTINS VIOLINO
FLORIAN CRISTEA VIOLINO

—
YSAÿE

Sonata n° 1 em Sol Menor, Op. 27 n° 1

[PARA JOSEPH SZIGETI]

Sonata n° 2 em Lá Menor, Op. 27 n° 2

[PARA JACQUES THIBAUD]

Sonata n° 3 em Ré Menor, Op. 27 n° 3 – Balada

[PARA GEORGE ENESCU]

13.6 segunda 20H30

—
CAMILA YASUDA VIOLINO
ELINA SURIS VIOLINO
SVETLANA TERESHKOVA VIOLINO
RODOLFO LOTA VIOLINO
KATIA SPÁSSOVA VIOLINO
SUNG-EUN CHO VIOLINO

—
YSAÿE

Sonata n° 4 em Mi Menor, Op. 27 n° 4

[PARA FRITZ KREISLER]

Sonata n° 5 em Sol Maior, Op. 27 n° 5

[PARA MATHIEU CRICKBOOM]

Sonata n° 6 em Mi Maior, Op. 27 n° 6

[PARA MANUEL QUIROGA]



"NÃO QUERO ME REPETIR"

Entrevista com Jörg Widmann

VERSÁTIL, INTRIGANTE, ACLAMADO, FASCINANTE: SÃO ALGUNS DOS ADJETIVOS ATRIBUÍDOS AO CLARINETISTA, REGENTE E COMPOSITOR ALEMÃO JÖRG WIDMANN, CUJAS PEÇAS, EM 2018, ESTIVERAM DENTRE AS MAIS EXECUTADAS NO MUNDO E, EM 2019-20, FORAM A ATRAÇÃO DE TODA A TEMPORADA DO CARNEGIE HALL. VENCEDOR DE VÁRIOS PRÊMIOS IMPORTANTES AO LONGO DE SUA TRAJETÓRIA COMO CLARINETISTA E COMPOSITOR, REGENTE REQUISITADO INTERNACIONALMENTE, O COMPOSITOR VISITANTE JÖRG WIDMANN TAMBÉM SE APRESENTA NA SALA SÃO PAULO NESTA TEMPORADA DE 2022 COMO REGENTE DA OSESP, COMO SOLISTA DE UMA DE SUAS PEÇAS PARA CLARINETE E COMO PARTICIPANTE ESPECIAL DE UM PROGRAMA DO QUARTETO OSESP.

O Segundo Concerto para Violino foi escrito para sua irmã. Como surgiu a ideia e como você descreve essa obra?

Era um sonho antigo escrever um verdadeiro concerto para violino para minha irmã. Eu já havia escrito estudos para violino solo para ela. Tudo o que sei sobre instrumentos de cordas aprendi com muitas outras pessoas, mas foi com ela que aprendi primeiro, pois quando éramos crianças sempre podia perguntar tudo para ela. “O que acontece se você virar o violino de ponta-cabeça? E se fizer isso ou aquilo com cem por cento de pressão?” Juntos, de fato desenvolvemos novos sons nos *Estudos para Violino Solo*, sons que acreditamos que nem mesmo existiam antes, alguns deles. Pois experimentamos juntos.

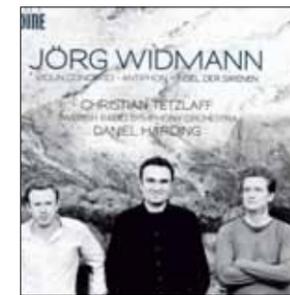
Depois de ter escrito o *Primeiro Concerto para Violino* (estreado por Christian Tetzlaff) e de receber a encomenda da Suntory Hall de Tóquio, no Japão, para compor uma nova peça, pensei: chegou a hora. Nós a desenvolvemos juntos, ela é dedicada à minha irmã e estamos muito felizes de tocá-la com a Osesp.

A Osesp irá tocá-la em 2022 — quantas vezes você regeu essa peça?

Até agora, eu regi apenas a estreia no Japão, no Suntory Hall — e foi inesquecível. O público japonês nos acolheu e acolheu a peça de forma emocionante.

Minha irmã já esteve aí e eu também, em outras ocasiões. Adoramos essa Sala, adoramos a cidade! Significa muito para nós podermos tocar juntos, acho que pela primeira vez desde a estreia. E em 2023 também vamos tocá-la com a Filarmônica de Berlim. Estarei na regência do concerto todo, com minha música e a de Mendelssohn, e ela tocará os solos.

GRAVAÇÃO
RECOMENDADA



**VIOLIN CONCERTO, ANTIPHON,
INSEL DER SIRENEN**

Swedish Radio Symphony Orchestra

Daniel Harding REGENTE

Christian Tetzlaff VIOLINO

Ondine, 2013

Seu terceiro quarteto se baseia no tema da caça, tal como a Sinfonia nº 73, de Haydn, o Quarteto de Cordas nº 17, de Mozart, a Sonata para Piano, de Beethoven, a Cantata da Caça, de Bach, e assim por diante. Há alguma relação entre eles?

Não podemos nos esquecer de uma peça que não é conhecida como música de caça, mas tem o ritmo decisivo da caça, a *Sinfonia nº 7*, de Beethoven — todo o primeiro movimento. Portanto, essa também foi uma grande fonte de inspiração.

Por que compus quartetos de cordas, afinal? Ao escrever o primeiro quarteto, fiz uma escolha decisiva. Pois, para um jovem compositor, a tradição, em especial dos quartetos de cordas, começando com Haydn, mas também com Mozart, Beethoven, e a tradição francesa, com Ravel, Debussy, e a russa, com Shostakovich; Bartók; Schoenberg, a Segunda Escola de Viena... Você fica intimidado! A História da Música normalmente é fonte de inspiração para mim, mas no gênero quarteto de cordas hesitei por muito tempo. Só quando iniciei o segundo quarteto é que ficou claro que não havia esgotado esse gênero e que devia escrever um ciclo. Levei anos para dar continuidade a um segundo ciclo. Agora, acabei de concluir o número 10! Como você pode ver, fiquei viciado nesse gênero!

Mas a ideia principal no primeiro ciclo era ter cinco quartetos, como se cada um fosse um movimento de um megaquarteto. O que significa que o primeiro seria a introdução; o segundo, um movimento muito lento; o terceiro — o quarteto da caça — seria o *scherzo*; o quarto, um *andante*; e, no quinto, incluí uma soprano, que tira da Bíblia, do "Eclesiastes", o texto de Salomão.

Desde Haydn, o *scherzo* tinha um quê de humor na música. Mas a partir de Beethoven, passou a ser muito mais do que isso. Não eram meramente peças cômicas, que entretêm e fazem rir. O *scherzo* adquiriu algo quase diabólico. E se observarmos a música do século xx, por exemplo, pensando em Shostakovich ou Mahler — o *scherzo* da *Sinfonia nº 6* de Mahler —, são quase peças de suicídio!

É música sobre música, *scherzo* sobre *scherzo*, mas o *scherzo* se volta contra aquele que o escreveu, entende? É o que chamo de caráter suicida desses *scherzi*. Assim, meu quarteto da caça é também uma reflexão a respeito desse gênero. É uma peça cômica, sim, mas se encerra com a morte do violoncelista. É muito dramática e, ao final, as pessoas riem, e devem rir! É um riso que fica preso na garganta.

Eu estava interessado em como quatro caçadores, que iniciam a caça em tom positivo, passam a ser caçados no meio do caminho. Tudo se volta contra eles e, então, três deles se voltam contra um. E, no final, o clima

Jörg Widmann: “Conversei com minha irmã [a violinista Carolin Widmann] ao telefone pouco antes da nossa conversa, e estamos muito ansiosos com a perspectiva de tocar em São Paulo”.

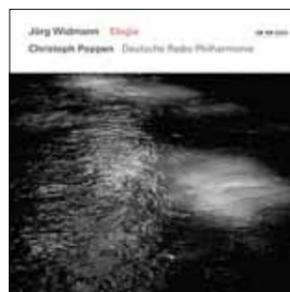


GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



VIOLA CONCERTO, DUETS, JAGDQUARTETT

Signum Quartet, Marc Bouchkov, Bruno Philippe
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Daniel Harding REGENTE
Antoine Tamestit VIOLA
Harmonia Mundi, 2018



ELEGIE, MESSE, FÜNF BRUCHSTÜCKE

Deutsche Radio Philharmonie
Christoph Poppen REGENTE
Jörg Widmann CLARINETE
Heinz Holliger PIANO
ECM, 2011

não é mais saudável. Começa em Lá Maior, um som saudável. No fim, o ritmo vira um esqueleto, só sobram os ossos sem pele. O que me interessou foi essa transformação.

Fiquei impressionada com a sua conexão com Schumann. Vocês dois concluíram a composição de um ciclo de quartetos de cordas com a mesma idade. Foi proposital ou coincidência? Pode nos contar um pouco mais sobre essa ligação?

Quando garoto, tive um excelente professor argentino de clarinete. Comecei a tocar clarinete aos 7 anos de idade e tive o privilégio de poder trabalhar com esse professor desde os 8 anos. Era um músico maravilhoso! Regia, tocava flautas antigas do século XVI, tocava clarinete, regia *Così Fan Tutte!* [de Mozart]. E tocamos juntos, ele ao piano. Talvez eu fosse jovem demais para tocar clarinete, mas tocamos as *Fantasiestücke* [Peças de Fantasia], de Schumann, e a *Sonata* de Mendelssohn, que quase ninguém conhece. E eu me apaixonei por esses dois compositores! Por essa música febril!

Tenho várias peças que são tributos a Schumann. Até escrevi uma chamada *Fever Fantasy* [Fantasia Febril], pois acho que a escrita melódica de Schumann se assemelha a curvas febris, como aqueles gráficos de hospital, sabe? [Jörg Widmann cantarola.] Adoro Schumann! Adoro tocar Schumann, adoro reger sua música. A *Sinfonia nº 2* é uma das minhas peças favoritas de todas! Na minha próxima ida ao Brasil, também deveria tocar Schumann [risos].

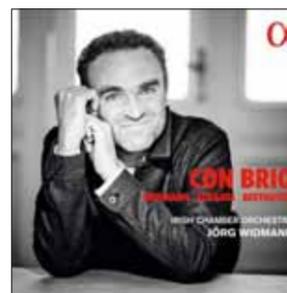
Agora sobre a Fantasia. Você se inspirou nas Três Peças para Clarinete Solo, de Stravinsky, e em Dialogue de l'Ombre Double, de Pierre Boulez, além da imagem do arlequim. Como essas três coisas se conectam?

A *Fantasia* não quer ser mais do que ela é. É a obra de um jovem de 19 anos que toca clarinete e é uma declaração de amor ao clarinete em seis minutos. Nesses seis minutos, coloquei tudo o que, aos 19 anos, adorava no clarinete. É claro que qualquer peça para clarinete só passou a existir depois das *Três Peças para Clarinete Solo*, de Stravinsky. Então, me inspirei nela.

Mas também me inspirei em Carl Maria von Weber, no virtuosismo de Weber, que tanto amava o clarinete. Já conhecia Boulez, mas naquela época ainda não sabia quão importante a nossa parceria pessoal ainda viria a se tornar. Queria algo como uma peça de *commedia dell'arte* — diferentes personagens conversando, concordando, discordando, falando ao mesmo tempo, não sendo educados, não escutando uns aos outros, e assim por diante.

A maioria das peças daquele tempo eu abandonei, não existe ou não quero mais que seja tocada em público. Mas dessa obra ainda gosto e

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS



CON BRIO

Widmann, Strauss, Beethoven
Irish Chamber Orchestra
Jörg Widmann CLARINETE E REGENTE
Alpha Classics, 2021



ARCHE

ORATORIO FOR SOLOISTS, CHOIR,
ORGAN AND ORCHESTRA
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Kent Nagano REGENTE
ECM Records, 2018



Pierre Boulez Saal, Barenboim-Said Akademie, em Berlim.

ela ainda é um desafio para mim como clarinetista. Embora já a tenha tocado centenas de vezes, ela tem um significado para mim e, acredite, é sempre um desafio. Quero muito tocá-la em São Paulo.

Você sente diferença entre tocar a Fantasia aos 19, 20 anos de idade e hoje (além da maturidade artística)? Existe algum tipo de nostalgia ou reflexão?

É muito diferente, pois, em geral, mesmo ao compor e ao reger, ou no modo como toco clarinete, não quero me repetir e não quero ficar entediado. Subo no palco e procuro criar naquele instante. E é sempre um desafio. Seria interessante ouvir uma gravação daquela época, talvez não gostasse nem um pouco, talvez gostasse, não sei. Tenho certeza de que em São Paulo vou tocar de maneira diferente do que toquei um ano antes.

A pandemia foi (ainda é) uma catástrofe mundial. Como foi esse período para você? Como afetou o seu trabalho?

Há pessoas realmente necessitadas que já eram vulneráveis antes da pandemia. São elas as necessitadas, não nós. Realmente, quero colocar isso em primeiro lugar. Pois posso dizer que sofri [com a pandemia] por essa ou aquela razão, mas é bom lembrar deste contexto.

Mesmo antes da pandemia, por vezes eu rezava para conseguir ter quatro ou cinco semanas seguidas para compor. E, finalmente, durante o *lockdown*, tive esse tempo! E sabe o quê? Não consegui compor.

Em junho de 2020, recebi um telefonema de Daniel Barenboim. Ele então me disse: “Jörg, o que você acha de compor uma peça para a Pierre Boulez Saal vazia? E podemos tocar juntos. Não dá para ter plateia, mas vamos fazer um projeto juntos. Você consegue compor uma peça para nós?”. E eu disse: “Sinto muitíssimo, mas no momento não consigo sequer me imaginar compondo uma peça!”. Mas ele [Barenboim] sabe ser bem persuasivo. Insistiu: “Bom, pense a respeito, Jörg”. E foi o que fiz. Escrevi *Empty Space* [Espaço Vazio] para cinco instrumentos e tocamos juntos na Boulez Saal vazia como projeto de *streaming*. A partir daí, consegui voltar a trabalhar.

Meu novo concerto para trompete acabou de ser executado pela Orquestra Gewandhaus Leipzig e pela Sinfônica de Boston. Escrevi ao longo da pandemia. Batizei a peça de *Towards Paradise* [Rumo ao Paraíso]. É uma peça muito visionária, positiva, mas também triste, sobre a solidão que vivemos durante esse período.

Quais os projetos que você gostaria de realizar agora?

Amanhã, sigo para a Irlanda, para a minha Orquestra de Câmara Irlandesa. Estou muito ansioso, pois não vejo a Orquestra há um ano e meio! Vamos executar as três últimas *Sinfonias* [n^{os} 39, 40 e 41] de Mozart em três cidades da Irlanda e será a primeira vez na vida que vou realizar esse projeto específico, minhas adoradas últimas sinfonias de Mozart! Estudar as partituras recentemente foi um grande prazer.

Vou escrever novas peças, claro; um dia, quem sabe, uma nova ópera.

A Covid não vai desaparecer de um dia para o outro. Na Alemanha, o próximo *lockdown* deve entrar em vigor logo. Muitas instituições, muitos músicos já tiveram que desistir. Só posso desejar que essa crise não prejudique demais a nossa cultura.

Entrevista a **Gabriela de Souza**, Assessora Artística da Fundação Osesp.

Tradução e transcrição: **Katri Lehto**.

Jörg Widmann nasceu em 1973, em Munique, Alemanha. Estudou clarinete com Gerd Starke na Hochschule für Musik und Theater, em Munique, e com Charles Neidich na Juilliard School, em Nova York. Em seguida, continuou a formação na Hochschule für Musik, em Karlsruhe. É professor de clarinete e composição na Barenboim-Said Akademie desde 2017.

Lista seleta de obras

Insel der Sirenen [Ilha das Sereias] (1997) — para violino solo e dezoito instrumentos de cordas

String Quartets Cycle [Ciclo de Quarteto de Cordas] (1-5)

Quarteto n^o 1 (1997)

Quarteto n^o 2 — Choralquartett [Quarteto com Coral] (2003, rev. 2006)

Quarteto n^o 3 — Jagdquartett [Quarteto da Caça] (2003)

Quarteto n^o 4 (2004-05)

Versuch über die Fuge [Tentativa de Fuga] com soprano (2005)

Labyrinth Cycle [Ciclo dos Labirintos] (Trilogia) — para orquestra

Labyrinth (2005)

Zweites Labyrinth [Segundo Labirinto] (2006)

Drittes Labyrinth [Terceiro Labirinto] (2013-14)

Armonica (2006-07) — concerto para orquestra

Con Brio [Com Vigor] (2008) — abertura sinfônica

Homenagem a Beethoven, uma das peças orquestrais mais populares de Widmann, já foi dirigida por mais de 60 regentes desde sua estreia.

Babylon [Babilônia] (2011-12, rev. 2018) — ópera em sete atos

Libreto: Peter Sloterdijk

Arche [Arca] (2016) — oratório para solistas, coro,

órgão e orquestra

Quinteto para Clarinete (2017)

Jörg Widmann na Temporada Osesp

14.8 domingo 18H

QUARTETO OSESP

JÖRG WIDMANN CLARINETE

J. WIDMANN

Quarteto n° 3 – Jagdquartett

ESTREIA BRASILEIRA

18.8 quinta 20H30

19.8 sexta 20H30

20.8 sábado 16H30

OSESP

JÖRG WIDMANN REGENTE E CLARINETE

CAROLIN WIDMANN VIOLINO

J. WIDMANN

Concerto n° 2 para Violino

ESTREIA BRASILEIRA

Fantasia para Clarinete Solo

MINISTÉRIO DO TURISMO, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA,
FUNDAÇÃO OSESP, META, INSTITUTO CULTURAL VALE, CBMM
E SIEMENS FUNDAÇÃO APRESENTAM



DESCUBRA A ORQUESTRA NA SALA SÃO PAULO

Cursos de educação musical
e concertos didáticos para
ampliar e fortalecer o
desenvolvimento cultural e
promover a iniciação musical
de alunos e professores dos
Ensinos Fundamental e Médio.

osesp.art.br



PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO

APOIO

PARCEIRO



REALIZAÇÃO



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa





EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM

Entrevista com Jimmy López

UM DOS COMPOSITORES JOVENS MAIS PROMISSORES DO MUNDO, VENCEDOR DE INÚMEROS PRÊMIOS, O PERUANO JIMMY LÓPEZ PASSOU POR DUAS CRISES ESTÉTICAS ATÉ COMEÇAR A ENCONTRAR SEU ESTILO E IDENTIDADE MUSICAIS. *ĒPHEMERAE*, CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA INSPIRADO EM NOTAS DE FRAGRÂNCIAS, TERÁ ESTREIA LATINO-AMERICANA NA SALA SÃO PAULO.

Pode contar um pouco sobre você, como começou na música?

O interesse ficou sério aos 12 ou 13 anos. O professor de música da escola mostrou uma peça de Bach para duas vozes e fiquei intrigado com a complexidade do contraponto, da harmonia. Aos 16 anos, fui assistente do arquivo musical da [recém-fundada] Orquestra Filarmônica de Lima, regida pelo maestro Miguel Harth-Bedoya. Tive aulas particulares de música com Enrique Iturriaga e José Carlos Campos. Estudei no Conservatório Nacional. A certa altura, um crítico peruano de música voltou da Finlândia com muitas gravações e partituras. Fiquei fascinado e resolvi entrar na Academia Sibelius [escola da Uniarts Helsinki]. Depois de sete anos na Finlândia (2000-07), decidi prosseguir com os estudos nos Estados Unidos, com Edward Campbell, professor da Universidade da Califórnia em Berkeley, e comecei o doutorado. Com o apoio de Miguel [Harth-Bedoya] e de outros regentes, minha música passou a ser executada por vários grupos, nos Estados Unidos e fora. Berkeley é minha base, mas estou em constante movimento, viajando.

Quais compositores o inspiraram nesse processo? E quais suas influências para compor, no universo da música de concerto ou fora dele?

Bach realmente me acompanhou no início, despertou em mim a curiosidade pela música, pelo contraponto, pela polifonia, pela harmonia. A partir dali, conheci, quase em ordem cronológica, Mozart, Beethoven e, por volta dos 16 anos, Stravinsky.

Na Finlândia, a orquestra era meu meio preferido de expressão. Minha dissertação de mestrado foi sobre Krzysztof Penderecki [1933-2020, maestro e compositor polonês, que foi Visitante da Osesp em 2017]. Não posso deixar de citar finlandeses como Magnus Lindberg [1958, pianista e compositor, também Visitante da Osesp em 2013], que demonstram domínio de orquestração e estrutura, nem Debussy, porque admiro suas orquestrações e a escola impressionista, a francesa especialmente. Sibelius ["Escolha do Maestro" desta Temporada



Instrumentos de sopro pré-hispânicos usados no poema sinfônico *América Salvaje*: [América Selvagem] ocarina e pututo.

da Osesp] foi uma grande influência, principalmente pela forma, construção, arquitetura, pela maneira como ele constrói o clímax prolongado em peças como *Lemminkäinen*, por exemplo, ou a *Segunda Sinfonia*. Outro compositor que me interessou foi Gérard Grisey (francês, 1946-98), da escola Spectral,¹ à qual também pertenceram Tristan Murail (1947) e Michaël Levinas (1949). Minha música não se parece com a de Grisey, mas sua obra *Les Espaces Acoustiques* [Os Espaços Acústicos] — que demorou cerca de dez anos para ser escrita, porque ele passou um tempo estudando a natureza do som — me fascinou.

Depois da Academia Sibelius, tive outra crise estética. Precisei entender qual era meu lugar como compositor latino-americano na Europa. Muitos me perguntavam o que eu estava fazendo ou propondo de diferente, de único, sendo peruano. Apenas depois desses questionamentos e da crise de identidade passei a consumir música peruana.

Você levou um pouco de cada lugar — Lima, Helsinque, Califórnia — para suas composições? Qual é a influência do Peru no seu processo de composição?

O afastamento foi, na verdade, uma motivação para investigar com mais profundidade a cultura peruana. Como compositor do século XXI, vivendo em um mundo globalizado, é natural ter o ouvido mais aberto a todos os tipos de influência. Como compositor da América Latina, notei que os europeus conhecem pouco o que fazemos, inclusive os nomes mais famosos, como Villa-Lobos, Ginastera, Chávez e Revueltas. Eu queria construir minha identidade a partir de uma procura interna séria e profunda para encontrar o que era meu de fato. O momento chegou quando escrevi o poema sinfônico *América Salvaje* [América Selvagem] (2006) para a inauguração do novo prédio da Biblioteca Nacional do Peru, em 2006. Ele se passa em uma época em que os instrumentos que conhecemos dentro de uma orquestra sinfônica não existiam ainda, e a solução foi usar instrumentos [de sopro] pré-hispânicos. Houve uma necessidade intrínseca da obra, mas, ao mesmo tempo, também me liberou da pressão de sempre ter que usar ou compor música peruana como parte do meu estilo. A música peruana se tornou uma ferramenta a mais, que faz parte do meu estilo, mas não se resume a ela.

Porém, é bem difícil ter uma identidade diversa. *Fiesta!* (2007), por exemplo, se tornou muito popular. Começou a fazer parte de apresentações nos Estados Unidos no âmbito das celebrações do Hispanic Heritage

¹ Movimento estético que trabalha com a propriedade acústica e com a dimensão interna da sonoridade, em contraposição à música serialista predominante na época. Surgiu na França, por volta dos anos 1970, e se firmou como uma das principais correntes na música francesa, tendo como expoentes os compositores mencionados por López.



Jimmy López recebe os aplausos do público após a estreia mundial de sua *Sinfonia nº 2 — Ad Astra* [Aos Astros], com a Sinfônica de Houston, sob regência de Andrés Orozco-Estrada, em dezembro de 2019, no Jones Hall.

Month (15 de setembro-15 de outubro) — época em que se festeja e honra a tradição latino-americana. Fui definido como compositor latino-americano e a obra era executada nesse contexto e com essa identidade. Também tive que aprender a transitar entre a expectativa dos outros e a liberdade de compor.

No panorama da música contemporânea hoje, onde você diria que se situa?

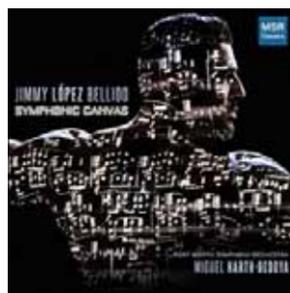
É difícil para um compositor conseguir se posicionar. Mas faço parte do grupo de compositores expostos a várias culturas. Um tipo de compositor mais global, com forte conexão com suas raízes, formação acadêmica eurocêntrica e, ao mesmo tempo, facilidade de acesso às instituições americanas. Há esse tríptico que considero minha identidade como artista, e isso me mantém circulando em diferentes ciclos, com diferentes formas de pensar, que estimulam a criatividade.

Tento usar minha voz, quando é oportuno, para falar de temas sociais importantes, como no oratório *Dreamers* [Sonhadores] (2018),² sobre o sistema de imigração dos Estados Unidos. A ópera *Bel Canto* [Belo Canto] (2015) foi inspirada no livro de uma autora americana [Ann Patchett], que aborda um incidente no Peru com o embaixador japonês em Lima.³ É um tema de ressonância política, mas a obra corre o risco de ser mal interpretada por se basear em um fato tão recente, que ainda causa emoções fortes em pessoas com diferentes pontos de vista.

² Oratório para Orquestra, Coro e Voz Soprano, coencomendada por Cal Performances, University Musical Society, Stanford Live & Washington Performing Arts. Foi composta por Jimmy López com libreto do dramaturgo cubano-americano Nilo Cruz.

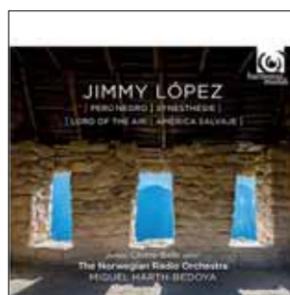
³ A Crise dos Reféns em Lima (1996-97), como o incidente ficou conhecido, se refere aos 126 dias em que um grupo de pessoas presentes na embaixada do Japão em Lima para a celebração do aniversário do imperador Akihito foi feito refém por guerrilheiros do Movimento Revolucionário Tupac Amaru.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



SYMPHONIC CANVAS

Fort Worth Symphony Orchestra
Miguel Harth-Bedoya REGENTE
MSR Classics, 2019



PERÚ NEGRO, SYNESTHÉSIE

LORD OF THE AIR, AMÉRICA SALVAJE

The Norwegian Radio Orchestra
Miguel Harth-Bedoya REGENTE
Jesús Castro-Balbi CELLO
Harmonia Mundi, 2015

Se o compositor tem uma rede bem fundada, é importante usar o espaço para dar voz a causas que impactam a sociedade. Por outro lado, não me considero um compositor ativista. *Ephemeræ* [Efêmero], que vamos apresentar com a Osesp, por exemplo, é inspirada em fragrâncias.

Por falar nisso, vai ser a estreia latino-americana de *Ephemeræ*, com o pianista espanhol Javier Perianes e o regente inglês Alexander Shelley. Você pode contar um pouco sobre o processo de composição da obra?

Escrever concertos é fascinante, porque eles nascem do contato entre o compositor e o solista. Esse concerto foi inspirado em Javier. Escutei-o muito, tentei entender o que o torna único como pianista e explorar ao máximo [essa característica]. Raramente encontramos o pianista que adentra o profundo e imenso mundo do piano buscando alcançar pianísimos densos e intensos, mostrar o que está oculto sob o virtuosismo. Quando Javier pega uma estrutura polifônica, é possível entender como ele consegue desenhar e delinear, com muitos detalhes, cada camada daquela obra. Isso me impressionou tanto que fiquei extremamente inspirado para escrever o segundo movimento; foi a partir dele que comecei a escrever. Depois, veio a ideia das fragrâncias.

Cada um dos três movimentos é inspirado em uma família olfativa. O título do concerto para piano e orquestra é *Ephemeræ* principalmente para caracterizar as fragrâncias efêmeras. O primeiro movimento, “Bloom” [Florescimento], tem muita energia, evoca o aroma da primavera, fresco, ágil. O segundo, “Primal Forest” [Floresta Primordial], explora as cores mais escuras, as diferentes camadas [da obra] sobre as quais comentei em relação a Javier. E o último, “Spice Bazaar” [Bazar de Especiarias], expõe as espécies mais sedutoras. É um movimento no qual até reconheço algo do *Bolero* de Ravel, porque tem um *moto perpetuo* no início, principalmente na parte de tímpanos, quando o piano desenvolve as melodias e os acordes; depois, vem a segunda parte, que volta ao que acontecia nos movimentos anteriores. A cadência ocorre nesse último movimento. A obra tem cerca de 30 minutos e mostra as várias formas de sonoridade do piano. Adoro escrever para piano porque é meu instrumento e eu o conheço muito bem. E trabalhar com Javier só facilitou o processo de criação. Confesso que estou muito curioso para saber como a Osesp vai interpretar essa obra.

Quais são seus projetos atuais (obras novas) e seus planos para o futuro?

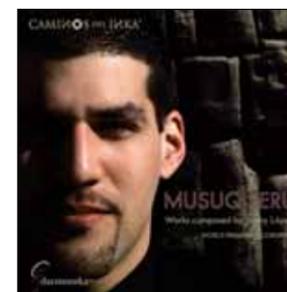
Meu desejo é continuar escrevendo óperas e sinfonias. Acabei de escrever a *Terceira Sinfonia*. É uma forma muito bonita de expressão, porque, como Mahler dizia, é como se fosse um universo contido em si mesmo. Mas gostaria de escrever mais óperas e oratórios. Nessas formas, a comunicação com o público é mais direta, e com a possibilidade de abordar temas atuais.

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS



DONAUESCHINGER MUSIKTAGE 2009, VOL. 1

Beat Furrer, Jimmy López, Salvatore Sciarrino
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Beat Furrer REGENTE
NEOS, 2011



MUSIQ PERU

kohoBeat Orchestra
Lima String Quartet
Leo McFall REGENTE
Javier Arrebola PIANO
Harmonika, 2008

Atualmente, estou trabalhando em diversas encomendas para orquestras, mas gostaria de ter tempo de escrever para piano solo — meu instrumento original. Espero poder me dar ao luxo, daqui a 10 anos, de escrever mais para piano e também música de câmara.

Estou começando uma parceria com a Harrison Parrott, uma das maiores agências do mundo, sediada em Londres. Temos muitos planos para o futuro. Hoje em dia, posso escolher os projetos de que vou participar. Tenho, por exemplo, uma obra para saxofone, contrabaixo e acordeão, outra para koto [instrumento de cordas tradicional japonês] e oboé. Quero continuar a escrever obras que façam sentido para mim e que me inspirem.

Como você compara o panorama atual da música clássica com o de sua época de estudante?

Nos últimos 20 anos, houve um avanço na oferta de atividades culturais na América Latina. Vejo também uma integração entre nações e instituições culturais, como, por exemplo, a criação da Ópera Latinoamericana [OLA]. É muito interessante ver a quantidade de compositores latino-americanos se formando e fazendo carreira no exterior. São vozes que expandem a nossa cultura. Acho que há mais oportunidades e espaços para artistas do nosso continente.

A pandemia nos deixou muito mais expostos [do que a crise de 2008]. Nos Estados Unidos, existe a cultura da filantropia, ou seja, o governo não participa da sustentabilidade do setor. Muitas instituições não sobreviveram, como a New York City Opera, a Orquestra do Havaí, orquestras regionais. Por outro lado, estamos buscando novos meios de chegar ao público e de fomentar as atividades artísticas, como as redes sociais. É um momento decisivo e de transição. Acho que as instituições que vão sobreviver são as que souberem se adaptar melhor, as mais flexíveis. A tecnologia está ajudando, mas temos que criar uma nova base de pessoas que consomem música sinfônica.

E de onde veio o português fluente?

Fui casado com um brasileiro (carioca) por 10 anos e tinha muitos amigos brasileiros também. Para quem morou na Finlândia e fala espanhol, aprender português é mais fácil [risos]. Procuo ainda ler em português. Aprender uma nova língua faz você entender também a forma de pensar e a musicalidade das pessoas.

Entrevista a **Gabriela de Souza**, Assessora Artística da Fundação Osesp.

Jimmy López nasceu em Lima, Peru, em 1978. Começou a estudar piano por volta dos 12 anos. Trabalhou na Orquestra Filarmônica de Lima em 1994, já no final do ensino médio, aos 16 anos. Entrou para o Conservatório Nacional de Música aos 20 anos e, depois de dois anos e meio, foi para a Finlândia, onde cursou o bacharelado e o mestrado na Academia Sibelius da Uniarts Helsinki. Sete anos depois, partiu da Finlândia rumo aos Estados Unidos para fazer o doutorado na Universidade da Califórnia em Berkeley, onde mora desde então.

Lista seleta de obras

América Salvaje [América Selvagem] (2006)

— poema sinfônico

“Nessa composição, incorporei pela primeira vez instrumentos do Peru. Representa um marco na minha linguagem musical.”

Fiesta! [Festa!] (2007) — quatro danças populares para orquestra

“É a peça mais popular até hoje, com mais de cem apresentações ao redor do mundo. Ajudou a divulgar meu nome por muitos lugares e abriu muitas portas.”

Incubus II [Incubo] (2008) — para sax alto, sax barítono, piano e percussão

“Vencedora do maior prêmio da cidade alemã de Darmstadt, o Kranichsteiner Musikpreis.”

Perú Negro (2012) — para orquestra

“Essa obra é também muito interpretada, tanto pelo regente peruano Miguel Harth-Bedoya quanto pelo jovem maestro finlandês Klaus Mäkelä.”

Sinfonia nº 1: los Trabajos de Persiles y

Sigismunda [os Trabalhos de Persiles e

Sigismunda] (2016)

“É a primeira — espero — de muitas sinfonias. Foi escrita para comemorar os 400 anos da morte de Cervantes.”

Bel Canto [Belo Canto] (2017) — ópera

“Foi a encomenda de perfil mais alto que já recebi, feita pela Lyric Opera of Chicago, por iniciativa de Renée Fleming, e transmitida pela PBS Great Performances. O libreto é de Nilo Cruz.”

Dreamers [Sonhadores] (2018) — oratório para

soprano, coro misto e orquestra

“Também com libreto de Nilo Cruz, aborda a questão da crise migratória nos Estados Unidos.”

Jimmy López na Temporada Osesp

24.3 quinta 20H30

25.3 sexta 20H30

26.3 sábado 16H30

OESP

ALEXANDER SHELLEY REGENTE

JAVIER PERIANES PIANO

JIMMY LÓPEZ

Ephemeræ — Concerto para Piano

COENCOMENDA

ESTREIA LATINO-AMERICANA



O QUE ESTOU COMPONDO

Arrigo Barnabé

— Em 2005, fui convidado pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo para participar, como recitante, de uma montagem da peça de Arnold Schoenberg *Ode a Napoleão Bonaparte*. Schoenberg “musicou” o poema homônimo de Lord Byron. Tomou a ode como metáfora da experiência que a Europa vivia frente à insanidade nazista e seu expoente maior, A.H., mas ainda de uma forma jocosa, assim como Chaplin em *O Grande Ditador*. Mais tarde, confrontado com o horror revelado pelas forças aliadas, Schoenberg escreveria o oratório *Um Sobrevivente de Varsóvia*. Imagino o choque desse compositor, também ele judeu, diante das revelações.

Como não existia uma tradução para o português do poema, Carlos Stegmann liderou o trabalho de tradução. E Augusto de Campos generosamente nos ajudou.

Tudo isso me ocorre nesse momento ao ser convidado por Arthur Nestrovski para escrever uma peça com a mesma formação da *Ode a Napoleão*: quarteto de cordas, piano e recitante. Tempos de obscurecimento, também, marcados pelo período de pandemia, que me levaram a escrever alguns poemas. Um deles será usado nessa peça:

*Que ele saúde a morte
Aniquile a poesia
A sorte teria ciúmes
Se apenas por teimosia
Um relâmpago-clichê
Iluminasse o inseto?
Ou seria apenas um suplício
O inseto refletido em seu vazio?
Ah, espelho!
Inútil enfeite nesse raro guichê.*

*Com certeza
Sua poeira não terá
Estige
Nilo
Ou Amazonas*

*Ali onde reside o facínora
No ronco do cidadão de bem
Ali suas cinzas irão cochilar.
(Ainda produzirão feridas?)*

*Ó consciência enlatada!
Quando o homem mau dorme bem
Que narcótico ingerem os cidadãos de bem
Para ostentar tão profundo sono?*

Com certeza, não teremos outro “sobrevivente de Varsóvia”.
(Será?)

MISSA NOIA

Quando Arthur Nestrovski me convidou a escrever uma missa para o Coro da Osesp, sugerindo uma “Missa Breve — da Luz, tratando dos infernos da ‘Cracolândia’”, não pude deixar de pensar no artigo de Mario Sergio Conti publicado na *Folha de S.Paulo* em 26 de agosto de 2017: “Bach diria que a Cracolândia é uma ilha no mar da civilização?”. Ele começa falando de um debate sobre o racismo com Paul Beatty [escritor norte-americano e professor na Universidade de Columbia], que, depois de ir jantar no [tradicional restaurante] Sujinho, quis conhecer a “Crackland”. Passa pelo concerto de Andrés Schiff na Sala São Paulo, tocando *O Cravo Bem Temperado*, e pergunta: “para Bach, quem seriam os insensatos? A plateia perfumada ou os noias andrajosos?”. Então, pensei em escrever uma missa que tocasse nesse ponto sensível, uma ferida; e é de onde veio o nome para a obra, *Missa Noia*. No *Kyrie* incluí excertos desse brilhante artigo.

Lembrei também de um texto escrito no exílio por Caetano Veloso, que parodiava parcialmente o poema de Olavo Bilac “A Pátria”. Esse texto eu já havia utilizado numa temporada de shows que fiz no começo dos anos 1980. Eu fazia uma performance datilografando, com o ruído da máquina misturando-se à música, e escrevia enquanto declamava “[...] Braçal, ano dos maus. Brastel amo dos meus. Passou o ano dos gols. Bravil, anda com ferro e gorgulho a terra onde Maciste, criança, enfrentou João Lúcio Godar. Não verás nenhum Paris como este. [...]”. Esse texto está no *Sanctus*. No *Gloria*, inseri o profético poema de Augusto de Campos, “Tour”, que eu conhecia como “Bem-vindo às Catacumbas”, que descreve o risco de retrocesso, de aprofundamento da cisão entre pessoas “de bem” e “noias”, e de elogio à ferida.

Texto originalmente escrito por Arrigo Barnabé para a edição da *Revista Osesp* de 2019.

Arrigo Barnabé tornou-se conhecido por *Clara Crocodilo* (1980), álbum hoje clássico da vanguarda paulistana. É autor da *Missa in Memoriam Arthur Bispo do Rosário* (2004) e da *Missa in Memoriam Itamar Assumpção* (2006), entre outras obras. Apresenta semanalmente o programa *Supertônica*, da Rádio Cultura.

DISCOGRAFIA



CLARA CROCODILO

Arrigo Barnabé e outros
Thanx God, Eldorado, 1980



TUBARÕES VOADORES

Arrigo Barnabé e outros
Thanx God, Eldorado, 1984



GIGANTE NEGÃO — PSEUDÓPERA

Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e outros
Núcleo Contemporâneo, 1998



LUAR — CANÇÕES DE ARRIGO BARNABÉ

Quinteto D'Elas
Tuca Fernandes voz
CD YB, 2003



MISSA IN MEMORIAM

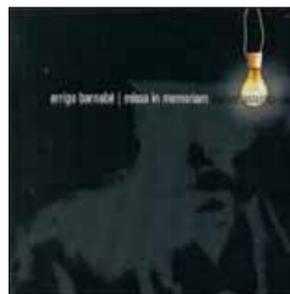
ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Tiago Pinheiro REGENTE
Thanx God, 2004



**ARRIGO BARNABÉ E PAULO BRAGA,
AO VIVO, EM PORTO**

Atração, 2004



MISSA IN MEMORIAM ITAMAR ASSUMPÇÃO

Tiago Pinheiro REGENTE
Thanx God, 2006



DE NADA MAIS A ALGO ALÉM

Arrigo Barnabé, Luiz Tatit e Livia Nestrovski
Atração, 2013



MISSA NOIA

Em: Encomendas Osesp 2019
Selo Digital Osesp, 2020
osesp.art.br



**TENHA A NOSSA
MÚSICA NO SEU
FONE DE OUVIDO**

**Escute gratuitamente os
quase 40 álbuns lançados
pelo Selo Digital Osesp**

Visite osesp.art.br/discografia e faça o download ou escute on-line os lançamentos do nosso Selo Digital. Você também pode encontrá-los no aplicativo da Osesp — disponível na App Store (iOS) e no Google Play (Android).

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

Lista seleta de obras

Clara Crocodilo (álbum, 1980)

Tubarões Voadores (álbum, 1984)

Missa in Memoriam Itamar Assumpção (2006)
— para orquestra e coro

O Homem dos Crocodilos (2015) — ópera

*Missa in Memoriam Arthur Bispo
do Rosário* (2004) — para orquestra e coro

Caixa da Música e Out of Cage (2008)
— peças cênicas para percussão

Enquanto Estiverem Acesos os Avisos Luminosos
(2005) — ópera

22 Antes e Depois (2002) — ópera

Arrigo Barnabé na Temporada Osesp

10.4 domingo 18H

CORO DA OSESP
WILLIAM COELHO REGENTE

ARRIGO BARNABÉ
Missa Noia

ENCOMENDA OSESP

30.10 domingo 18H

QUARTETO OSESP
ARRIGO BARNABÉ NARRAÇÃO
PAULO BRAGA PIANO

ARRIGO BARNABÉ
Quinteto com Piano

ENCOMENDA OSESP
ESTREIA MUNDIAL



ALEXANDRE SILVÉRIO, PRIMEIRO FAGOTE DA OSESP, TEM 46 ANOS E COMEÇOU A ESTUDAR O INSTRUMENTO AOS 14. HÁ MAIS DE DUAS DÉCADAS NA ORQUESTRA, ELE CONTA SOBRE SUA TRAJETÓRIA DE ESTUDANTE E PROFISSIONAL, SUAS INFLUÊNCIAS E ÍDOLOS, O PERÍODO NA ALEMANHA, O QUINTETO CAMALEON BASSOONS E COMO É SER MÚSICO DE JAZZ E DE MÚSICA ERUDITA AO MESMO TEMPO.

ENTRE O JAZZ E A MÚSICA ERUDITA

Entrevista com Músico Homenageado

Como foi sua iniciação musical e a escolha pelo fagote?

Na igreja que minha família sempre frequentou, tinha uma orquestra. Eu achava superlegal, porque tinha um pessoal da minha idade — eu já era adolescente nessa época, 12 ou 13 anos. Então, quis participar também. Comecei com a flauta doce, mas, com o passar do tempo, percebi que não era a voz que queria. Queria um instrumento com mais volume e que fizesse parte das orquestras. Meu irmão Marcelo sugeriu o fagote e que eu entrasse na Escola Municipal de Música, porque poderia ter aulas regulares e escolher o instrumento. No ato da inscrição, quase optei pelo trompete [risos]. Ainda não sabia o que era o fagote, só tinha visto o formato e, naquela época, não tinha internet, não era tão fácil pesquisar. Um dia, fui a uma loja de música e comprei o CD de um duo de flauta doce e fagote. Estava claramente mais interessado na parte da flauta doce — era um concerto de Telemann que começava com a flauta doce — mas, quando o fagote entrou e eu ouvi o som do instrumento, fiquei apaixonado.

E como se deu a transição de estudante para profissional?

Tive aula com um austríaco, Gustav Bush. Na seletiva, ele me perguntou se eu queria encarar o fagote como hobby, se queria ser solista ou trabalhar em orquestra. Disse que queria ser solista, e ele me respondeu que

GRAVAÇÃO
RECOMENDADA



ENTRE MUNDOS

Alexandre Silvério Quinteto
Edição independente, 2015

era impossível ser solista com o fagote, que, se eu tivesse sorte — muita sorte —, poderia tocar em uma orquestra. Eu não tinha o instrumento para estudar em casa, todos os dias ia de Osasco até a Vila Mariana para estudar com o fagote da Escola Municipal. Com o tempo, me envolvi com o instrumento, com a música, com a prática, e tinha orgulho de tocar fagote, de ser fagotista. Quando eu dizia que tocava fagote, ninguém sabia o que era e eu achava legal não ser comum o que eu tocava.

Uns três anos depois, abriu vaga na Orquestra Experimental de Repertório [OER, um dos corpos artísticos do Theatro Municipal de São Paulo]. Passei na segunda tentativa. Eu tinha três ou quatro anos de fagote, ficava me perguntando como poderia tocar com músicos tão bons. Depois de um tempo, o Francisco Formiga — hoje meu companheiro de naipe na Osesp — passou a ser monitor da Experimental. Ele tocava fagote havia mais tempo, era mais experiente e me apadrinhou. Estudei com ele uns quatro anos. Além da Experimental, passei a tocar também na [extinta] Banda do Estado de São Paulo e participei dos festivais de Campos do Jordão e de Curitiba.

Em 1997, estudei muito, fiz a prova da Osesp e passei. Foi um grande passo para mim. Nos primeiros anos, tive que me esforçar muito. Os músicos eram bons e experientes, e eu não conhecia muito repertório de orquestra, quebrava a cara direto. Músico profissional tem o repertório sinfônico de cor. Eu não tinha essa experiência, mas ia atrás. Foi um grande aprendizado.

Mesmo conquistando a vaga na Osesp, uma orquestra profissional, você decidiu estudar fora do Brasil e sair da instituição por alguns anos. Como foi tomar essa decisão?

Na época, ganhei a bolsa da Fundação Vitae para estudar em Berlim, na Hochschule für Musik Hanns Eisler. Fui estudar com meu ídolo, o músico daquele primeiro disco, do concerto de Telemann, Klaus Thunemann, o Itzhak Perlman do fagote. Todo fagotista é fã desse músico. Pedi uma licença artística da Osesp por um ano, depois estendi para dois. Quando estava perto de retornar, entendi que ainda tinha muito o que aprender e pedi demissão da Osesp. Ainda não era hora de voltar.

Terminei o curso com o Klaus e entrei na Academia da Filarmônica de Berlim, onde fiquei dois anos estudando. Tinha livre acesso para ver ensaios, ficava próximo dos músicos, tocava com a orquestra, viajava com eles, pude tocar com meus ídolos, mas não queria ficar na Alemanha. Por sorte, a vaga de primeiro fagote da Osesp ainda estava aberta. Em 2003, prestei a prova, passei e retornei para o início da Temporada de 2004. Foi uma vivência necessária e importante. Tive um aprofundamento grande no repertório sinfônico.



Fundado em 2011, o Camaleon Bassoons é composto pelos integrantes do naipe de Fagotes da Osesp — além do próprio Alexandre, fazem parte Francisco Formiga, José Arion Linarez e Romeu Rabelo — e por Mariana Bergsten, da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Osusp).

Você também tem uma carreira na música de câmara, principalmente com o quinteto de fagotes Camaleon Bassoons Ensemble. Nesse projeto, você também faz os arranjos. Pode contar um pouco sobre essa experiência?

O Camaleon Bassoons funcionou como uma oficina para a gente. Tanto eu quanto o Romeu [Rabelo, contrafagotista da Osesp] não somos arranjadores. O grupo precisava de repertório para tocar e encaramos o desafio para fazer o projeto andar.

Minha grande paixão é o jazz. Houve uma fase, em Berlim, que queria desistir de ser músico de orquestra e me dedicar exclusivamente ao jazz. Assisti a muitas aulas de improvisação, mergulhei nesse universo; tudo isso me fez ter uma base para escrever hoje para o Camaleon Bassoons. Não foi fácil transpor ideias percussivas para um grupo de fagote. O primeiro arranjo que fiz foi de *Take Five* [de Paul Desmond]. Quando levava os arranjos nos ensaios, algumas coisas não davam certo, eu voltava para casa para encontrar soluções que funcionassem para os fagotes. Voltava para o grupo e testava de novo. O pessoal foi muito paciente, colaborativo, e conseguimos ajustar os arranjos com o passar do tempo.

Quais foram suas influências jazzísticas? Acha que tocar jazz o fez um melhor músico sinfônico?

Meu pai gostava muito de big band. Lembro dele tocando em casa e achava cafonha [risos]. E na igreja também tinha arranjos jazzísticos. Só depois de 1993 comecei a gostar do estilo. Com o Francisco Formiga, estudávamos muito no Centro de São Paulo e, um dia, fomos numa loja de partituras e nos deparamos com um método para saxofone do Charlie Parker [saxofonista americano] com as transcrições das peças dele. Comecei a estudar, lia as transcrições com o fagote, não entendia muito, mas gostava de como soava, era diferente de tudo o que já tinha ouvido.

Até que me disseram para estudar com um saxofonista e procurei o Roberto Sion. Ele me deu uma base muito boa, nunca tinha ouvido um fagotista tocar jazz, achava que eu era o único. Não tinha internet, nem disco, nem gravação. Não chegava nada de fagote no Brasil.

Depois de um tempo, Sion me disse que o Toninho Ferragutti tinha uma gravação com acordeão e fagote de um americano, Ray Pizzi, saxofonista que veio a tocar fagote. O som dele era de saxofone, mesmo tocando fagote, mas ele foi uma grande influência para mim em termos de articulação, o que dava para fazer no fagote dentro do jazz.

Pouco antes de viajar [para Berlim], diziam para eu não ficar tocando jazz porque os músicos alemães não iriam gostar. Mas, em uma das minhas primeiras aulas com o professor Klaus Thunemann, que era também um grande pianista, estávamos falando sobre a harmonia em um concerto de Vivaldi, e ele o relacionou com o jazz. Disse que as harmonias do jazz já estavam presentes muito antes da criação da cena musical. Então, na verdade, tive contato com jazz também em Berlim, onde muitos músicos da Filarmônica tinham também grupos e tocavam juntos. São linguagens diferentes, mas uma complementa a outra, principalmente pensando em harmonias avançadas e no perfeccionismo. Eu me tornei esse híbrido, que vive para o jazz e para o erudito.

Você pegou Covid e os desdobramentos da doença foram muito sérios. Como foi retornar ao palco da Sala São Paulo em julho de 2021?

Só posso dizer que foi um milagre. Fui entubado, fiquei internado muitos dias e, quando acordei, parecia que um alienígena tinha arrancado todos os músculos do meu corpo, porque nada mexia.

Lembro de chegar em casa e sentir uma grande emoção de encontrar minha esposa e minha filha, mas queria também ver como estava meu fagote. Queria voltar a tocar logo, mas não tinha condições. Estava vendo tudo desnivelado, torto, porque a doença mexeu com o labirinto. Não

tinha energia. Tive escaras, fiz quatro cirurgias e não conseguia ficar sentado. Passei muito tempo deitado, em repouso, de lado, sonhando em voltar a tocar, para assim voltar também à Orquestra.

Passei a fazer fisioterapia e, duas semanas depois de voltar para casa, peguei o fagote pela primeira vez. Foram três meses sem tocar — nunca fiquei tanto tempo sem tocar. O instrumento virou um corpo estranho. Montei o fagote, coloquei a correia e o achei tão pesado! Toquei cinco minutos. Suava muito, fiquei sem fôlego, mas foi um início. Fiquei uma semana tocando cinco minutos por dia, depois 20, depois fui me esforçando e consegui alcançar uma hora, duas, três, até ficar estável e conseguir voltar a trabalhar com a Orquestra, que foi também a abertura do Festival de Campos do Jordão, com a *Segunda Sinfonia* de Rachmaninov. No primeiro ensaio, os colegas me aplaudiram muito quando cheguei, foi emocionante.

Confesso que mudei bastante depois que voltei para casa. Tenho uma filha de 3 anos e, muitas vezes, depois do trabalho, queria ficar estudando e tocando em casa. Quando o médico disse que eu precisava ser entubado, só pensava que poderia ter passado mais tempo com ela. Fiquei com medo de ela ter que crescer sem pai. Quando voltei, entendi que preciso valorizar o meu trabalho, o meu instrumento, mas preciso ter tempo para curtir a família e ser feliz.

Entrevista a **Gabriela de Souza**, Assessora Artística da Fundação Osesp.

Alexandre Silvério nasceu em 1975, em Osasco, São Paulo. Iniciou os estudos de piano aos 6 anos (por dois anos apenas) e os de fagote aos 14 sob a orientação de Gustav Bush na Escola Municipal de Música, em São Paulo. Integrou a Orquestra Experimental de Repertório (OER) aos 17 anos, sob a monitoria de Francisco Formiga (hoje seu colega no naipe de Fagotes da Osesp). Foi selecionado por concurso para integrar a Osesp pela primeira vez aos 22 anos. Recebeu uma bolsa da Fundação Vitae para estudar na Hochschule für Musik Hanns Eisler, em Berlim, sob a orientação de Klaus Thunemann. Entrou na Academia Filarmônica de Berlim, sob a orientação de Markus Weidmann. Foi selecionado por concurso pela segunda vez para integrar a Osesp como Fagote Principal aos 28 anos. Com outros fagotistas da Osesp, formou o quinteto de fagote Camaleon Bassoons. Gravou o CD *Entre Mundos* com o Alexandre Silvério Quinteto, em 2015 (disponível no Spotify). Durante turnê da Osesp em 2019, o Camaleon Bassoons fez sua estreia na China; em 2021, o grupo lançou seu primeiro CD, *Movimento*.



Beethoven caminhando na natureza, c. 1820.

"CONVERSATIONS WITH BEETHOVEN É INCLASSIFICÁVEL — UM ROMANCE CONSTITUÍDO EXCLUSIVAMENTE DE LINGUAGEM 'ORAL', CUJA LEITURA É ÁGIL COMO UMA ESPÉCIE DE POESIA MUSICAL; UM POEMA EM PROSA DE MUITAS VOZES, EM QUE A PAIXÃO (DECLARADA E NÃO DECLARADA) É A FORÇA MOTRIZ; UM DUPLO RETRATO ÍNTIMO E DETALHADO DE BEETHOVEN E SEU SOBRINHO KARL, QUE SE MANTÉM VIVO NA MEMÓRIA COMO A MÚSICA MAIS BELA E ENIGMÁTICA."

Joyce Carol Oates

CONVERSAS COM BEETHOVEN

Sanford Friedman

[...]

Spaguetti, de fato, Ludwig; é de palha laqueada, com a trama aberta para deixar o calor do verão sair; a sobrecasaca também — o tecido é uma novidade da nossa fábrica em Tulln; é mais leve do que o fio penteado — metade de lã, metade de pelo de cabra.

Vou acreditar que não esteja falando apenas para me agradar. Um certo humor pretensioso já a apelidou de “alface”. Na minha opinião, a cor é eficaz porque *parece* refrescante. Além disso, com o colete branco de seda — bem, só de olhar provoca frieiras! Por favor, me dê a honra de ajudá-lo a vesti-la.

Maestro, o senhor saiu das páginas do nosso editorial de moda! Vamos, permita-me acompanhá-lo até o espelho de corpo inteiro nos aposentos de Milorde de modo que¹

Meu honrado convidado não será acompanhado de seu anfitrião, Milorde Sir John, até meus aposentos?

De fato, não disse tal coisa — apesar de espaçosa, mal caibo nos limites da minha cama, quanto mais junto com ele!

Não compreendo. Enquanto todos concordamos que ficou belo, impressionantemente belo com a nova cartola e sobrecasaca, meu honrado convidado está aos prantos diante de sua imagem! O champanhe é para

Ludwig, qual o problema, por que você os mandou para fora do quarto?

¹ A tradução seguiu a edição original, que não traz pontuação em várias ocorrências.

Fico feliz de que tenha gostado da indumentária. Mas, não é a primeira vez que faço algo parecido, e ninguém jamais verteu lágrimas.

Holz tem razão, chorei de fato como uma criança durante o adágio, mais ainda quando ouvi a cavatina. Mas o que

Por favor, querido amigo, há enorme diferença entre uma sobrecasaca e um quarteto de cordas!

Muito bem, não nego que somos bons no que fazemos, mas, dada a possibilidade da escolha, preferiria ser bom no que o senhor faz.

Pelo contrário, sou eu que fico em dívida.

Por favor, lembre-se de que, quando o contratei para escrever o *Réquiem*, o senhor estava trabalhando na sua *Missá*; depois dela, veio a sinfonia coral, e agora os quartetos

Conheço pouco de seus outros padrões, mas, no que se refere a mim, não estou precisando nem vou sentir falta de cem ducados. Além disso, assim que os quartetos estiverem prontos, haverá tempo de sobra

Não diga isso. Afinal, o senhor tem apenas 56 anos; há ainda muitas peças

Seja paciente, por favor, vai se sentir muito diferente assim que seu sobrinho

Não tenho ideia, quem, a não ser Deus, pode saber o que motiva alguém a cometer tal ato?

Ouvi falar sobre suas dívidas de jogo e de não ter passado nos exames, mesmo assim, desde *Werther* — bem, só posso suspeitar de que a causa tem a ver com amor.

Nada, tenha certeza de que não ouvi nada disso.

Acredite em mim, por favor.

Pronto? — o *Quarteto em Dó Sustenido Menor*?

Mas ninguém disse uma palavra para mim.

Não vou falar nada, naturalmente. Ficou pronto antes que seu sobrinho...

Meu Deus, apenas três dias antes... Com certeza, obra da Providência!

Melhor, o senhor acha? Perdoe-me, mas simplesmente não consigo imaginar algo melhor do que o *Quarteto em Si Bemol Maior*.

A mim?

A dedicatória do seu novo quarteto... mal mereço

Mas uma obra de tamanha importância

Minhas desculpas, Ludwig. Agora o senhor mesmo viu como chorei durante a sua cavatina.

Com licença, alguém está chamando do outro aposento.

[...]

Tio, chegou um pacote da embaixada da Prússia. Quem diria! Se não estivessemos sozinhos ontem, assumiria que cada palavra nossa foi contada para o príncipe Hatzfeld.

São várias cartas, mas sem dúvida o senhor vai achar a do Rei particularmente interessante.

Berlim, 25 de novembro de 1826

Ao compositor Ludwig van Beethoven

Tendo em vista a renomada excelência de suas composições, fiquei imensamente grato que tenha dedicado a nova obra a mim. Agradeço por enviá-la e mando este anel de diamantes como prova do meu apreço.

Friedrich Wilhelm

Tio, como é bom ouvi-lo rir.

O anel não veio junto.

Não tire conclusões precipitadas; talvez Hatzfeld aguarde notícias suas.

Ainda tenho tempo, desde que a carta seja curta.

Caro Senhor!

Envio meus mais sinceros agradecimentos pelas cartas encaminhadas. Mas peço a gentileza de me enviar o anel que Sua Majestade, Rei da Prússia, resolveu me presentear... Infelizmente, uma indisposição me impede de receber pessoalmente a prova (que me é deveras preciosa) do amor pela arte de Sua Majestade. Hesitaria em confiar o anel às mãos de estranhos... Ao mesmo tempo peço que me informe em poucas linhas se o reverente embaixador poderia fazer a gentileza de levar uma nota de agradecimento a Sua Majestade, o Rei, e providenciar que lhe seja entregue.

Tio, o senhor tem razão, seria constrangedor. Pensando bem, melhor aguardar e ver se o anel chega. Enquanto isso, envio a carta a Wegeler.

Por que a hesitação?

Mas o senhor já teve um ano para refletir sobre o assunto. Deixe-me enviar a carta.

Faça o que achar melhor, preciso ir.

[...]

Grande maestro, Schubert e Hüttenbrenner estão aqui.

Mas Wolfmayer nunca teve a intenção de acompanhá-los; eles vieram comigo.

Nesse caso, Gerhard se confundiu com a mensagem.

Normalmente, Hütten age como representante de Schubert: ele se encarrega de falar bastante, talvez a maior parte.

Claro que pode ver Schubert sozinho; vou pedir que ele entre.

Venerado Maestro, o gato não comeu a minha língua, não.

Devo confessar que foi o senhor.

Por favor, não me compreenda mal, sou — é só isso —, na verdade, tímido por natureza.

É de fato uma bela litografia.

Acho difícil responder.

Naturalmente, deveria ter imaginado, já que Haydn foi seu professor.

Meu? Teria de dizer — digo, minha dívida com o senhor — é o *senhor* que eu imitaria.

O senhor é generoso demais. Francamente, considero hoje muitas das minhas primeiras canções muito prolixas.

Prefiro as mais recentes; são mais concisas.

Por exemplo, devo citar *A Jovem Freira*. Quem sabe o senhor teve tempo para dar uma olhada nela?

Se eu estiver corando é porque... de novo, o senhor é tão generoso.

Não achou mesmo o toque do sino do convento excessivo?

Obrigado, assim consigo respirar melhor.

O *Todo-Poderoso* foi escrito mais ou menos seis meses depois.

Pobre de mim, não sei como controlar o enrubescimento.

É bem verdade. Entretanto, discordo sobre a última linha; nunca é tarde demais para esperar por graça e perdão... Às vezes, o *Todo-Poderoso*

Não, não, eu... ninguém disse uma só palavra, nem Schindler nem Wolfmayer disseram uma palavra sobre morrer. Quanto à sua premonição, três anos atrás também acreditei estar à beira da morte. Mas como vê...

Compreendo que o senhor tem 56 e eu acabei de fazer 30, que suas bochechas estão murchas e as minhas gordas... Oxalá eu pudesse dar minha gordura desnecessária ao senhor!

Perdão, chorar é ainda mais constrangedor do que enrubescer.

Se só as viúvas podem chorar, minhas lágrimas são inapropriadas. Mesmo assim, é claro para mim que, se o senhor morrer, vou me sentir — bem, se não exatamente viúvo — órfão.

É melhor que eu parta agora antes que o batize com lágrimas. Obrigado por permitir que o visitasse.

Devo pedir a Hüttenbrenner que entre?

Vou dizer que o senhor está cansado e transmitir suas mais calorosas saudações.

Que Deus o proteja, Maestro.

[...]

O romancista americano **Sanford Friedman** (1928-2010) inspirou-se nos cadernos de “conversas” que Beethoven mantinha — desde que começou a perder a audição — para construir o romance *Conversations With Beethoven*, publicado em 2014 pela New York Review of Books e de onde foram retirados esses trechos. Copyright © 2014 Sanford Friedman.

As palavras da norte-americana **Joyce Carol Oates**, presentes na quarta capa da edição original do romance, também foram gentilmente cedidas pela própria escritora.

Tradução: **Claudia Ribeiro Mesquita**.

MINISTÉRIO DO TURISMO, GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA,
FUNDAÇÃO OSESP, META, INSTITUTO CULTURAL VALE, CIELO,
SIEMENS FUNDAÇÃO, DELOITTE E BANCO BV APRESENTAM



ACADEMIA DE MÚSICA DA OSESP

Especialização prática e formação teórica para jovens instrumentistas, cantores e regentes.

Classes de Instrumento e Canto Coral reconhecidas como Cursos Técnicos pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.



PATROCÍNIO

Meta



cielo

SIEMENS | Fundação

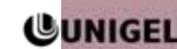
Deloitte.



COPATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Beethoven na Temporada Osesp

17.3 quinta 20H30
18.3 sexta 20H30
19.3 sábado 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

TOM BORROW PIANO

BEETHOVEN

Concerto nº 4 para Piano em Sol Maior, Op. 58

27.3 domingo 18H

JAVIER PERIANES PIANO

BEETHOVEN

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

Escute as *Sinfonias nºs 1 a 8*, gravadas pela Osesp, com Thierry Fischer, em 2020, e disponíveis no Selo Digital Osesp. Em dezembro, gravaremos a *Sinfonia nº 9*.

15.12 quinta 20H30
16.12 sexta 20H30
17.12 sábado 16H30
18.12 domingo 18H

OSESP

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

CAMILA TITINGER SOPRANO

ANA LÚCIA BENEDETTI MEZZO SOPRANO

ISSACHAH SAVAGE TENOR

PAULO SZOT BARÍTONO

BEETHOVEN

Sinfonia nº 9 em Ré Menor, Op. 125 — Coral



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 de 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 Karabtchevsky — 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 Karabtchevsky, 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 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 passou a ser permanente desde a Temporada de 2021.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIRETOR MUSICAL
E REGENTE TITULAR
THIERRY FISCHER

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 MELTSER

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

EDERSON 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

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. *

MARCOS MOTTA

MARCELO MATOS

TROMBONES

DARCIO GIANELLI

WAGNER POLISTCHUK

ALEX TARTAGLIA

FERNANDO CHIPOLETTI

TROMBONE BAIXO

DARRIN COLEMAN MILLING

TUBA

FILIPE QUEIRÓS

TÍMPANOS

ELIZABETH DEL GRANDE EMÉRITA

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.



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 CUIIN
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
ANGÉLICA LEUTWILER
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

SOU OSESP / PLANO AZUL

AGRADECEMOS AOS ASSOCIADOS DO Sou OSESP AZUL PELA CONTRIBUIÇÃO QUE NOS AJUDA A INSPIRAR PESSOAS E A TRANSFORMAR REALIDADES ATRAVÉS DA MÚSICA.

SUPER PATRONO /ACIMA R\$ 30.000

ALEXANDRE FROTA E DANIELA GONTIJO
ANA CARLA ABRÃO COSTA
ANDRÉ RODRIGUES CANO
ANTONIO QUINTELLA
BERTHA E LUIS RENATO OLIVEIRA
CARLOS EDUARDO MORI PEYSER
CAROLINA E PATRICE ETLIN
CÉLIA E BERNARDO PARNES
CONRADO ENGEL
CRISTIANO GUIMARAES DUARTE
DAN IOSCHPE
DANUTE E FERNANDO CARNEIRO
EUGENIO E JULIANA DE ZAGOTTIS
FABIANA E DANIEL SONDER
FABIO COLLETTI BARBOSA
FÁBIO ULHOA COELHO
FATIMA E SILVIO PARTITI
FLAVIA B. DE ALMEIDA
FLAVIA E JOSÉ BERENGUER
FLAVIA E SILVIO EID
FLÁVIA LEÃO FERNANDES

FLAVIO E MARCIA TELES DE MENEZES
GUILHERME AFFONSO FERREIRA
HORACIO LAFER PIVA
JACKSON SCHNEIDER
JACQUES SARFATTI
JOSÉ ARTUR LIMA GONÇALVES
JOSÉ AUGUSTO DE CARVALHO JR.
JOSÉ PASCUA TELES DE MENEZES
LIA BRIDELLI
MARCELO KAYATH
MARCO CASTRO
MÔNICA E EDUARDO VASSIMON
PEDRO PULLEN PARENTE
ROBERTA E DANIEL BASSAN
ROBERTA E DANIEL DARAHEM
TATYANA E FERNANDO FREITAS
VITOR E JUJUBA HALLACK
WALTER APPEL
(17 ANÔNIMOS)

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

ALEXANDRE BOGGIO
ANTONIO AILTON CASEIRO
DANIEL ANGER
EDUARDO SOARES E GLICIA ESPÓSITO
FAMÍLIA EICHHORN
FILIPE B. ARENO E ANDREA F. ANDREZO
LUIZ FRANCO BRANDÃO
PEDRO GUILHERME ZAN
RICARDO BOTELHO
RODRIGO CHOI E KAREN BARBIERI
RUI E LUCIANA CHAMMAS
(6 ANÔNIMOS)

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

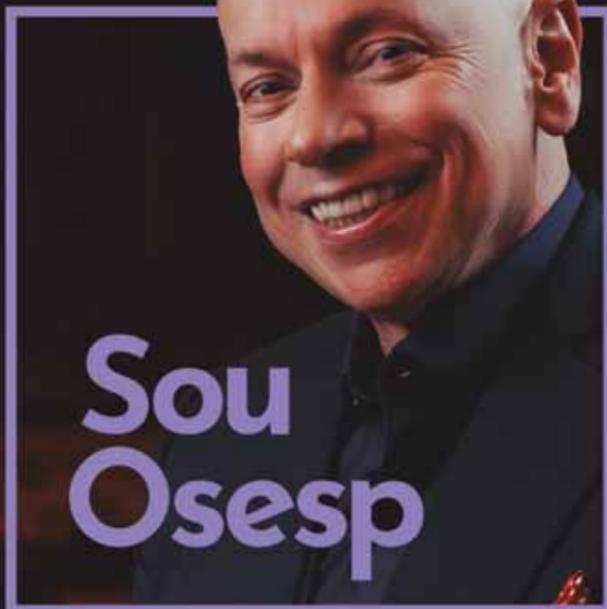
ANTONIO FARINHA
GEORGE LONGO
GIOVANNI FIORENTINO
HAMILTON DIAS DE SOUZA
ISRAEL VAINBOIM
JOAQUIM VIEIRA FERREIRA LEVY
MARIANA MOHR E ANDRÉ COSTA PINTO
MARIO ENGLER
NELSON PACHECO SIROTSKY
CARLOS EDUARDO SEO
REGINA LÚCIA ELIA GOMES
RICARDO DE CARLI
THILO MANNHARDT
VITOR TOMITA
(11 ANÔNIMOS)

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

ACHILES CRUZ FILHO
ADONE TOTTI JUNIOR
ALEXANDRE ALÉO
ALICIA JULIANA KOWALTOWSKI
ANA BEATRIZ LORCH ROTH
ANNA BEATRIZ E ARTUR DAMASCENO
BERNARDO VEGA
BRUNO DE ALMEIDA
CAIO E JULIANA LUMINATTI
CARLOS ALBERTO MATTOSO CISCATO
CARLOS EDUARDO MANSUELLI FORNERETO
CARMEM LUIZA GONZALEZ DA FONSECA
CASSIO KROKOIZ DE TOLEDO
CHISLEINE FÁTIMA DE ABREU
CLODOALDO A. ANNIBAL
DEBORA ARNS WANG
EURICO RIBEIRO DE MENDONÇA
EVANDRO BUCCINI
FÁTIMA CRISTINA BONASSA
FERNANDA MARIA VILLAÇA BOUERI
FERNANDO KOURY LOPES
FERNANDO PACELI
FRANCISCO SCIAROTTA NETO
FREDERICO LOHMANN
GIULIA GARGIONI
HELGA VERENA LEONI MAFFEI
ILMA TERESINHA ARNS WANG
JOÃO PEDRO RODRIGUES
JOSÉ CARLOS ROSSINI IGLÉZIAS
JOSÉ MAURO SILVEIRA PEIXOTO
JOSÉ PASTORE
LEONARDO KENJI RIBEIRO KITAJIMA
LUCAS BROSSI
LUCAS HERVELHA GERASSI
BAUERMANN ESTEVAM
LUCIANA E GILBERTO MAUTNER
LUÍS MARCELLO GALLO
LUIZ ANTONIO ALVES FILHO
LUIZILA E ROBERTO CALVO
MARCIO H. B. FABBRIS
MARCOS GOMES AMORIM
MARCUS VINICIUS M. D. GONÇALVES
MILTON E GRAÇA SELIGMAN
PATRICIA RADINO ROUSE
PAULO APARECIDO DOS SANTOS

PAULO E. C. GUIMARÃES
PAULO ROBERTO PORTO CASTRO
PEDRO PAULO ANTONIOLI
PETER GREINER
RAQUEL SZTERLING NELKEN
RICARDO BUSATO CARVALHO
RITA DE CASSIA BARRADAS BARATA
SERGIO PAULO RIGONATTI
SIEGLINDA E ANDRÉ BURELLO
SILVIA VALADARES
STEPHAN WOLYNEC
SUELI CALEFFI
TOMASZ KOWALTOWSKI
VERA LUCIA PERES PESSÔA
VITÓRIO LUIS KEMP
ANITA LEONI
WAGNER COPPEDE JUNIOR E
HIROMI COPPEDE
ZÉ LUCAS SILVA
ZOROASTRO ANDRADE
(21 ANÔNIMOS)

"Ser Osesp é um ato de resistência. É fazer parte de uma instituição cultural que promove a boa música, a arte no meio do caos; é como se eu optasse pela luz."



Venha ser Osesp!

Juntos inspiramos pessoas e transformamos realidades através da música.

Leandro Karnal

Conselheiro da Fundação Osesp desde 2018, Historiador, Professor e Escritor.

fundacao-osesp.art.br/souosesp

REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



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

- ALCEU LANDI
- ALFONSO HUMBERTO CELIA SILVA
- ANDRES E FIKS
- ANTONIO DIMAS
- ANTONIO MARCOS VIEIRA SANTOS
- BERTHA ROSENBERG
- BETH BRAIT
- CARLOS A. L. SANTOS
- CARLOS EDUARDO ALMEIDA MARTINS DE ANDRADE
- CARLOS MACRUZ FILHO
- CARLOS R. APPOLONI
- CASSIO F. G. RICHTER JR.
- CECILIA LANDGRAF
- CICERO MATTHIESEN GRANJA
- CINTIA E EDISON TERRA
- CLÁUDIO CÂMARA
- CLAUDIO MINORU FUZINAGA E FAMÍLIA
- CRISTINA ASSAHINA
- DANIEL FELDENHEIMER
- DARIO CARDOSO
- DAVI SALES
- DORIS CATHARINE CORNELIE KNATZ KOWALTOWSKI
- EDSON MINORU FUKUDA
- EDUARDO PAOLUCCI
- EFRAIN CRISTIAN ZUNIGA SAAVEDRA
- ELIANA R. M. ZLOCHEVSKY
- ELIAS AUDI JUNIOR
- ELISEU MARTINS
- ELIZANDRA DE LIMA VASCONCELOS
- EMILIO EUGÊNIO AULER NETO
- ETSUKO IKEDA DE CARVALHO
- FÁBIO CURTI E ANA PAULA TOMMASO
- FAMÍLIA PROVASE
- FERNANDO LUIZ ROSTOCK
- GASTÃO RACHOU NETO
- GERALDO GOMES SERRA
- GONZALO VECINA NETO
- HAIDEE SALGADO ALONSO FERREIRA
- HAMILTON BOKALEFF DE OLIVEIRA JUNIOR
- HENRIQUE SUTTON DE SOUSA NEVES
- HUEI DIANA LEE
- JACQUES ALLAIN
- JAIRO OKRET

- JENNIFER LEE IVERSON
- JOSE ANTONIO MEDINA MALHADO
- JOSÉ CARLOS BAPTISTA DO NASCIMENTO
- JOSÉ CARLOS GONSALES
- JOSE LUIZ ALVIM BORGES
- LAYDE HILDA MACHADO SIQUEIRA
- LENA PERES OLIVEIRA
- LEONARDO ARRUDA DO AMARAL ANDRADE
- LEONARDO DE CARVALHO GARCIA
- LICIO N. TARCIA
- LUCIA HELENA RODRIGUES CAPELA
- LUIZ ROBERTO SILVESTRINI
- LUIZ ABLAS
- LUIZ CESÁRIO DE OLIVEIRA
- LUIZ HENRIQUE DE CASTRO PEREIRA
- LUIZ SERGIO FONSECA DE AZEVEDO
- MARCELO GOMES SODRÉ
- MARCELO JUNQUEIRA ANGULO
- MARCIO AUGUSTO CEVA
- MARCIO MARCH GARCIA
- MARCOS BORBA L. F. JARDIM
- MARCOS DORIA
- MARCOS VINICIUS ALBERTINI
- MARIA BONOMI
- MARIA CECILIA ROTH
- MARIA DE FÁTIMA VIEIRA DE AZEVEDO
- MARÍLIA CASTAGNARI
- MAURICIO GOMES ZAMBONI
- NELI APARECIDA DE FARIA
- PAULO CAMPOS CARNEIRO
- PAULO TEIXEIRA
- PAULO VITOR ALVES MARIANO
- PLINIO TADEU CRISTOFOLETTI JUNIOR
- PRISCILA GOLDENBERG E JOSÉ GOLDENBERG
- PROVIDENZA BERTONCINI
- RAPHAEL A. N. DE FREITAS
- RENATO OLIVEIRA DE ARAÚJO E PRISCILA CURTI
- RODRIGO BARBOSA MELLO
- ROSICLER ALBUQUERQUE DE SOUSA
- SALVATOR LICCO HAIM
- SELMA MARIA SCHINCARIOLI
- SONIA MARGARIDA CSORDAS
- SUELI DA SILVA MOREIRA
- THAIS TEIZEN

- THARSIS BALDINOTTI
- TICIANO VIEIRA
- WAGNER COSTA
- WEVERTON HENRIQUE MELITO
- WILTON QUEIROZ DE ARAUJO
- WU FENG CHUNG
- ZILMA SOUZA CAVADAS
- (28 ANÔNIMOS)

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

ALBINO DE BORTOLI JOSÉ ALENCAR SANDRA RAMOS FILIPPINI BORBA
ALEXANDRE LEAO FERREIRA JOSE CERCHI FUSARI SANTO BOCCALINI JUNIOR
ALFREDO J. MANSUR JOSÉ CLAUDIO SIMÃO SARA MOTA BORGES BOTTINO
ANA MARIA PEREIRA JOSÉ DA SILVA SIMÕES SERGIO OMAR SILVEIRA
ANDRE MATSUSHIMA TEIXEIRA JOSE DE PAULA MONTEIRO NETO SIDNEI FORTUNA
ANDRE PASQUALE ROCCO SCAVONE JOSÉ EDUARDO Z. DEBONI SÍLVIA REGINA FRANCESCHINI
ANIBAL MARONE JOSÉ ESTRELLA SILVIO ALEIXO
ANNA CRISTINA BARBOSA DIAS DE CARVALHO JOSÉ ROBERTO FORNAZZA TARCÍSIO SARAIVA RABELO JR.
ANTONIO SALATINO JOSÉ RUBENS PIRANI VÂNIA E LUIZ BRANDÃO
ARIANA FRANCES JULIANO G. VLADIMIR BONONI
ARNALDO CAICHE D'OLIVEIRA JÚLIO CESAR PIZZI DAMIÃO WALTER RIBEIRO TERRA
BARBARA HELENA KLEINHAPPEL MATEUS KARL HEINZ KIENITZ (51 ANÔNIMOS)
CARLOS E. M. BARK KOICHI MIZUTA
CÁSSIO DREYFUSS LILIA BLIMA SCHRAIBER
CÉLIA MARISA PRENDES LUCI BANKS LEITE
CID MARTINS DE CARVALHO LUCIANO GONZALES RAMOS
CLAUDINEI MASUTTI ALCANTARA LUIZ CARLOS CORSINI MONTEIRO DE BARROS
DAN E MATIANA ANDREI LUIZ HENRIQUE DOURADO
DANIEL DE ALMEIDA OKINO MARIA CECILIA SENISE MARTINELLI
DEREK BARNES MARIA KADUNC
DIANA VIDAL MARIA TERESA ROLIM ROSA
DIDIO KOZLOWSKI MARINA PEREIRA BITTAR
DOUGLAS CASTRO DOS REIS MARTHA ROSEMBERG
EDITH RANZINI MARTIN SCHMAL
EDUARDO ADAMOVICZ RIBEIRO DE CARVALHO MAURO FISBERG
ELIEZER SCHUINDT DA SILVA MIGUEL SAMPOL POU
ERNANI PEREIRA DA CUNHA MIRIAN DAVID MARQUES
FELIPE ZANOTELLI MATTEDI NAPOLEON GOH MIZUSAWA
FERNANDA DE MIRANDA MARTINHO NATANIEL PICADO ALVARES
FILIPPE VASCONCELLOS NEUSA MARIA DE SOUZA
DE FREITAS GUIMARÃES NEUSA MARIA MANTOVANELE
FLAVIA HELENA PIUMA SILVEIRA NILTON DIVINO D'ADDIO
FRANCISCO NEVES DA ROCHA OSVALDO YUTAKA TSUCHIYA
GLORIA MARIA DE ALMEIDA SOUZA TEDRUS OZIRIS DE ALMEIDA COSTA
HELOISE ASSIS FAZZOLARI PATRICIA PIRES MARTINS GIESTEIRA
HUGO CARREGOSA PAULO DE TOLEDO PIZA
ISABEL BAHIA PAULO EICHHORN
JAYME VOLICH PAULO SUCASAS FILHO
JEAN LARCHER RAFAEL GAZI
JEANETTE AZAR REGINA BRACCO
JENNY KRYBUS E MARCO AURELIO SCAR- ROBERT A. WALL
PINELLA BUENO RÓDNEY DE OLIVEIRA MOURÃO
JOÃO GUILHERME MAZZINI BRUSCHI ROLAND KOBERLE
JOAO HAJIME TAKEDA ROSA RANGEL
JOSE ADAUTO RIBEIRO ROSELI MARINHEIRO

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

ADRIANA RAVANELLI RIBEIRO GILLIOTTI HELOISA FLEURY REBECA LÉA BERGER
ALBERTO CAZAUX HERMAN BRIAN ELIAS MOURA REGINA APARECIDA HEINRICH PAES
ALEXANDRE SILVESTRE HUGO CARLOS RASSWEILER SCHNEIDER REGINA CELIA
ANA ELISABETH ADAMOVICZ DE CARVALHO HUMBERTO MIYOSHI REGINA MARTINS CAETY
ANA LUIZA RAMAZZINA GHIRARDI IEDA MARIA DANIEL REINALDO DOS SANTOS LIMA
ANDERSON TADEU IRAPUA TEIXEIRA RENATA KUTSCHAT
ANDRÉ LUIZ DE MEDEIROS M. DE BARROS ÍRIS GARDINO RENATO ATILIO JORGE
ANDRÉ SCHMITT JOÃO CLÁUDIO LOUREIRO ROBERTO LOPES DONKE
ANDREA COLSATO JORGE BOUCINHAS ROBERTO MORETTI BUENO
ANTONIO CARLOS MANFREDINI JOSÉ AUGUSTO MANNIS SANDRA SOUZA PINTO
BRENO DEFFANTI JOSÉ SALIBY SATOSHI YOKOTA
CARLA BRUNET LAURA PALADINO DE LIMA SELMA SCHUARTZ CERNEA
CARLOS BIANCO LEONARDO CRISTIANO SERGIO ALBERTO PINTO
CARMEN SILVIA DE MELO LEONARDO PAGANO SILVIA CANDAL MORATO LEITE
CAROLINA BORGES FERREIRA LIRIA KAORI INOUE SUSANA AMALIA HUGHES SUPERVIELLE
CELSE COELHO MARTINEZ LUCIA VERGARA TÉRCIO LATERZA LOPES
CELSE ZANCHETTA JUNIOR LUCIENE EMIKO YOKOTE TEREZINHA APARECIDA SÁVIO
CHRISTINA CARVALHAL LUIS OTAVIO MARCHEZETTI TEREZINHA SAGHAARD
CLAUDIA SAMMARTINO DOMINGO LUIZ CLAUDIO M. DANTAS THEREZINHA MOTTA
CORACI PEREIRA MALTA LUIZ DO NASCIMENTO PEREIRA JUNIOR ULISSES NEHMI
CRISTINA HELENA PINTO DE MELLO LUIZ EDUARDO CIRNE CORREA VALMIR DE OLIVEIRA
DALVA DE MOURA ALMENDRO LUIZ GONZAGA PINTO SARAIVA (EM MEMÓRIA) VALTER SATOMI
DANIEL BLEECKER PARKE LUZIA RACHEL DOS SANTOS BRAGA VINICIUS SCHURGELIES
DANIELE AKEMI IWAZAWA OKINO MARCELO ANCONA LOPEZ VINICIUS SOUZA BARBOSA
EDITH LUCIA MIKLOS VOGEL MARCO FRADE E SILVIA PASSOS VITO R. VANIN
EDSON DEZAN MARCUS LIMA WAGNER ALMEIDA
EDSON KATER MARCUS TOMAZ DE AQUINO WALDEMAR TARDELLI FILHO
ELIZABETE E MAURO GUIOTOKU MARGARIDA L. R. AGUIAR PERECIN WILMA PARTITI
ELOISA MILANI MARIA CECILIA COMEGNO YVAN LEONARDO BARBOSA LIMA
ELY CAETANO XAVIER JUNIOR MARIA CECILIA ROSSI ZELITA CALDEIRA FERREIRA GUEDES
EMA E. T. DE FIORI MARIA EUGENIA SILVA SANTOS (67 ANÔNIMOS)
FABIANA B. BRIGIDO MARIA HERMÍNIA TAVARES DE ALMEIDA LISTA ATUALIZADA EM 07/02/2022.
FABIANA CREPALDI PEREIRA MARIA RITA APRILE
FABIANA PORTELA DE LIMA MARIA TEREZA LABATE MANTOVANINI
FÁTIMA GALVÃO MARIA VIRGINIA GRAZIOLA
FAUSTO MANTOVANI MÁRIO NELSON LEMES
FELIPE TEZOTTO MASATAKE HASEYAMA
FERNANDO LUIS LEITE CARREIRO MATHEUS GONÇALVES
FLAVIO ALVES DE CASTRO GOMES MELVINA AFRA MENDES DE ARAÚJO
GABRIEL FERREIRA MIGUEL MATTEO
GILBERTO ILDEFONSO FERREIRA CONTI MILTON ZLOTNIK
GINA MARIA MANFREDINI OLIVEIRA NOBUO YAMAMOTO
GUILHERME MAFRA MARINHO ORAN TAKEZO M. KALIL
GUSTAVO GASPARIAN PATRÍCIA GAMA
HELENA LEIKO PEDRO MORALES NETO

PARCERIA PINA

As obras utilizadas na capa e no interior desta publicação pertencem ao Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Iniciada em 2012, a parceria reúne obras brasileiras, selecionadas pela curadora-chefe da Pinacoteca, Valéria Piccoli, juntamente com o diretor artístico da Osesp, Arthur Nestrovski, para os diversos materiais gráficos da Osesp.

_créditos das obras

capa e pág.3

Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
São Paulo, 1924
Óleo sobre tela
57 x 90 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil
Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1929
Crédito fotográfico: Isabella Matheus

Pág.8

Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
Palmeiras, 1925
Óleo sobre tela
87 x 74,5 cm
Coleção Evelyn e Ivancy Ioschpe em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo
Crédito fotográfico: Sergio Guerrini

Pág. 18

Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – Rio de Janeiro, RJ, 1976
Mulheres na Janela, 1926
Óleo sobre cartão
49,2 x 39,3 cm
Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo
Crédito fotográfico: Isabella Matheus

Pág. 25

Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – Rio de Janeiro, RJ, 1976
Amigos, c. 1921
Pastel oleoso sobre papel
33,3 x 22,8 cm
Acervo da Pinacoteca de São Paulo, Brasil. Permuta com o Palácio Boa Vista, 1970
Crédito fotográfico: Isabella Matheus

Pág. 32

Lasar Segall
Vilna, Lituânia, 1889 – São Paulo, SP, 1957
Bananal, 1927
Óleo sobre tela
87 x 127 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil
Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1928
Crédito fotográfico: Isabella Matheus

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



CONCERTO DIGITAL

De março a dezembro,
a Osesp leva música para
onde quer que você esteja.

youtube.com.br/videososesp



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



CRÉDITO FOTOGRÁFICO

- P. 1** Bastidores ©Mariana Garcia
- P. 10** Programa da Semana de Arte Moderna – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Anita Malfatti – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Heitor Villa-Lobos – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Manuel Bandeira – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Mário de Andrade – Domínio Público – Wikimedia Commons © Michelle Rizzo (1869-1929)
- P. 10** Menotti del Picchia – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Oswald de Andrade – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 10** Tarsila do Amaral – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 12** Claude Debussy – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 13** Thierry Fischer – Utah Symphony
- P. 14** Partitura – Museu Villa-Lobos/Ibram
- P. 14** Marin Alsop ©Beatriz de Paula
- P. 15** Osesp e Coro da Osesp ©Mariana Garcia
- P. 20** Le Figaro – Wikimedia Commons
- P. 20** A República – Reproduzida de “As traduções esquecidas: o manifesto do futurismo de Natal e Salvador”. Dissertação de mestrado, anexo IV, pág. 148 – Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva
- P. 21** Catálogo da Semana de Arte Moderna – Arquivo do IEB – USP ©Elisabeth Di Cavalcanti
- P. 21** Cartaz da Semana de Arte Moderna – Arquivo do IEB – USP ©Carlos A Camargo
- P. 22** Klaxon – Biblioteca do IEB – USP
- P. 23** Pau Brasil, capa de Tarsila do Amaral – Biblioteca do IEB – USP
- P. 25** Homens Trabalhando, de Zina Aita – Coleção Particular
- PP. 26 e 30** Heitor Villa-Lobos – Museu Villa-Lobos/Ibram
- P. 29** Heitor Villa-Lobos e Edgard Varèse – Museu Villa-Lobos/Ibram
- P. 30** Violonofone – Museu de la Musica de Barcelona CC BY-AS 3.0 ©Sara Guastevi
- PP. 36 e 39** Mario de Andrade – Arquivo do IEB – USP ©Carlos A Camargo
- P. 40** Caderneta de Campo – Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP
- P. 42** Thierry Fischer ©Marco Borggreve
- P. 45** Busto de Sibelius – Domínio Público – Wikimedia Commons ©Otso Pietinen
- P. 46** Jean Sibelius – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 48** Jean Sibelius criança – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 48** Casa de Sibelius na infância – Wikimedia Commons CC BY-2.5 ©Oliver Abels
- P. 50** Caricatura de Jean Sibelius – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 51** Monumento a Sibelius – Wikimedia Commons CC BY 3.0 ©Jenni Stenman
- P. 53** Família Sibelius – Wikimedia Commons – Helsinki City Museum CC BY 4.0 ©Eric Sundström
- P. 54** Aino e Sibelius – Flickr – The Finnish Museum of Photography ©Santeri Levas
- P. 59** Eugène Ysaÿe – Domínio Público – Wikimedia Commons – Bibliothèque Royale de Belgique ©W. Wysochi
- P. 60** Eugène Ysaÿe e o pai – Domínio Público – Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 – Bibliothèque Royale de Belgique
- P. 62** Manuel Quiroga – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 62** Joseph Szigeti – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 62** Jacques Thibaud – Domínio Público – Wikimedia Commons – University of Washington: Special Collections
- P. 63** George Enescu – Domínio Público – Wikimedia Commons
- P. 63** Fritz Kreisler – Domínio Público – Wikimedia Commons – Library of Congress: Bain Collection
- P. 63** Mathieu Crickboom – Domínio Público – Wikimedia Commons – Bibliothèque Nationale de France
- P. 66** Jörg Widmann ©Marco Borggreve
- P. 68** Carolin Widmann ©Lennard Ruehle
- P. 71** Pierre Boulez Saal ©Monika Rittershaus
- P. 76** Jimmy López ©Franciel Braga
- P. 78** Pututo – Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 ©Ana Orero
- P. 78** Ocarinas – Domínio Público – Wikimedia Commons ©Paolo Gavelli
- P. 79** Jimmy López ©Franciel Braga
- P. 85** Arrigo Barnabé ©Gal Oppido
- P. 98** Alexandre Silverio ©Rodrigo Rosenthal
- P. 94** Camaleon Bassoons ©Rodrigo Rosenthal
- P. 98** Ludwig van Beethoven – Domínio Público – Wikimedia Commons ©Julius Schmid
- P. 108** Osesp e Thierry Fischer, em 2020 ©Mariana Garcia
- P. 112** Coro da Osesp ©Mariana Garcia

A REVISTA OSESP ENVIOU TODOS OS ESFORÇOS PARA LICENCIAR AS IMAGENS E TEXTOS CONTIDOS NESTA EDIÇÃO. TERE-MOS O PRAZER EM CREDITAR OS PROPRIETÁRIOS DE DIREITOS QUE PORVENTURA NÃO TENHAM SIDO LOCALIZADOS.

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



VISITA MONITORADA

Conheça a **Sala São Paulo** em um passeio guiado pela arquitetura e história desse patrimônio da cidade.

DIAS E HORÁRIOS

Segunda a sexta: 13h00 e 16h30

Sábado: 13h30

Domingo: em dias de Concerto Matinal às 13h00

Feriados: sob consulta

VALOR

Segunda a sexta: R\$5,00

Sábado e domingo: gratuito

Para estrangeiros ou grupos acima de 8 pessoas, é necessário agendamento.

Horários e valor sujeitos a alterações.

salasaopaulo.art.br



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

osesp.art.br



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

