

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

futuros do passado



**REVISTA
OSESP 2019**





Sala São Paulo – 20 anos

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



Revista Osesp

Futuros do passado

ARTHUR NESTROVSKI

6

O Brasil e o mundo, segundo Guarnieri

PAULO DE TARSO SALLES

10

Turnê internacional 2019: China e Hong Kong

18

Sinfonia de milhões: a música clássica na China

ALEX ROSS

20

A "Grande Paixão"

JOHN ELIOT GARDINER

30

"A preservação do fogo": as sinfonias de Schumann reorquestradas por Mahler

JÚLIA TYGEL

38

Paulo Szot:

esplendor vocal

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

- ENTREVISTA

46

A Oitava Sinfonia de Mahler: uma apoteose paradoxal

JORGE DE ALMEIDA

54

Marlos Nobre, 80: ativo e consagrado

[ENTREVISTA]

64

Ó

FELIPE LARA

72

Huang Ruo: criação sem fronteiras

/COMPOSITOR VISITANTE

- ENTREVISTA

78

Tempo de

redescobrir Santoro

RODOLFO COELHO

DE SOUZA

86

Pássaros e natureza em estado bruto: a América segundo Olivier Messiaen

PHILIPPE OLIVIER

94

Todos juntos

— uma ode global à alegria

ARTHUR NESTROVSKI

102

Os estilos gêmeos

CARL DAHLHAUS

106

Resistência

RICHARD SENNETT

112

Marin Alsop

[EM DEZ DEPOIMENTOS]

118

PATROCÍNIO



APOIO



Atlas Schindler



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

VEÍCULOS



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PARA PATROCINAR E APOIAR A OSESP

MARKETING@OESP.ART.BR

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

MATINAIS

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

salasaopaulo.art.br

PATROCÍNIO

APOIO

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



futuros do passado

Em 2019, o Festival de Inverno de Campos do Jordão chega à sua 50ª edição e a Sala São Paulo comemora 20 anos. Administrados pela Fundação Osesp, um e outro tiveram e têm papel muito importante no cenário musical brasileiro.

Impossível subestimar a relevância do Festival para a formação das últimas três, senão já quatro gerações de músicos. Basta pensar na Osesp: a imensa maioria, quase a totalidade, mesmo, dos brasileiros da Orquestra (cerca de 2/3 do total) já foi bolsista ou professor; o mesmo vale para a galeria de solistas nacionais de destaque, à qual se deve acrescentar grande quantidade de alunos, orquestras, conjuntos, solistas e professores convidados, do Brasil e do exterior, que estiveram no Festival, reconhecido hoje como o maior da América Latina.

Já a Sala São Paulo é consagrada por suas virtudes acústicas e arquitetônicas. Quem frequentava a temporada local de concertos antes de julho de 1999 pode confirmar que a mudança a partir daquela data foi da maior consequência, não só para a Osesp, mas também inúmeras outras orquestras e instituições. A simples organização de uma temporada de concertos, com programas definidos para o ano inteiro e venda de assinaturas, já significou considerável evolução; e isso só foi possível porque existe a Sala. O privilégio de ensaiar e tocar em tal espaço também merece realce: para os instrumentistas e cantores da Osesp, a Sala é uma verdadeira parceira musical, à altura de seu talento.

Não há maior prova da diferença que fez a inauguração da Sala São Paulo do que a qualidade dos jovens músicos da Orquestra do Festival. De repente, cai a ficha: eles têm agora a idade dela, cresceram ouvindo concertos ali. São eles, cada um e juntos, os melhores futuros do nosso passado, e o mais eloquente exemplo de até onde se pode chegar, quando aos projetos é garantida continuidade.

Festival e Sala serão devidamente comemorados, em ocasiões especiais no mês de julho e com publicações contando sua história. Este ano abriga, ainda, a última temporada de Marin Alsop como Diretora Musical da Osesp, depois do que ela se tornará nossa Regente de Honra. Não terá sido pouco o que foi conquistado nestes oito anos com Marin. A começar pelo desenvolvimento técnico e artístico do grupo, trabalho perpetuamente *in progress*; e a continuar pela expansão do prestígio da Orquestra, tanto nacional quanto internacionalmente, o que também contribuiu para assegurar a qualidade das nossas temporadas em São Paulo, atraindo sempre os melhores artistas.

Não poderia haver melhor modo de celebrar esse período do que com a *Nona Sinfonia*, no encerramento. Os concertos integram um projeto capitaneado pelo Carnegie Hall (Nova York), envolvendo oito outras orquestras ao redor do mundo, por ocasião — em 2020 — dos 250 anos de nascimento do compositor. O projeto será inaugurado aqui, com a sempre necessária “Ode à Alegria” cantada em português e a música de Beethoven emoldurada por autores brasileiros, repercutida ainda numa ação com crianças e adolescentes da rede pública de ensino.



Mauro Restiffe
Álbum (Belvedere, 2009)

Como de hábito, receberemos muitos grandes nomes e ouviremos música dos mais variados estilos e mais diversos períodos, da Idade Média aos dias de hoje, interpretada pelos queridos membros da Osesp, do Coro da Osesp e dos Coros Infantil, Juvenil e Acadêmico, pelo Quarteto Osesp e por alunos da Academia da Osesp, e ainda por alguns dos solistas que vêm tocar conosco, como o Artista em Residência, Paulo Szot.

Antes do início oficial da Temporada, vamos apresentar e gravar um primeiro volume de *Choros* de Camargo Guarnieri, com a Orquestra regida por Isaac Karabtchevsky e tendo chefes de naipe da Osesp como solistas.

Cada Temporada é um universo de música, com mil e uma tramas de sentido, a serem exploradas concerto após concerto, semana após semana. A música não tem fim. Nós, enquanto estamos com ela, também não.

De um ponto de vista mais pessoal, a Temporada será também a décima sob responsabilidade desta Direção Artística. Olhando o longo tempo em retrospecto, dá para confessar orgulho do quanto foi possível realizar, em parceria com centenas de pessoas — músicos, Marin e demais regentes da casa, Conselho, todas as equipes da Fundação Osesp e de instituições irmãs, com destaque para a Secretaria de Estado da Cultura —, todas elas, afinal, dedicadas não só ao projeto da Osesp em si, mas ao que ele representa no contexto brasileiro. Tudo feito, é claro, para o caloroso público, que nos prestigia seja na Sala, seja à distância, nas transmissões radiofônicas e televisivas, em parceria com a Rádio e TV Cultura, e ainda nos concertos digitais, nas redes sociais, nos *podcasts* e no acervo (gratuito) do Selo Digital Osesp.

O mínimo que se pode dizer, conhecendo nossa história, é que tudo o que se passou, tanta coisa que se sabe hoje tão significativa, poderia muito bem nem ter acontecido. Neste contexto, em especial face às dificuldades do momento, no Brasil e ao redor do mundo, o papel que nos cabe, antes de mais nada, é garantir que o futuro não seja menor do que o passado. O que também implica pensar e agir, como há 50 ou 20 anos, não só da perspectiva do presente, mas de outros tempos que lhe serão consequência, quando o passado formos nós.

Por trás de tanto empenho, o que nos move é um ideal (de país) e uma paixão (pela Osesp). Mais que uma paixão, na verdade; a palavra é arriscada, mas o que nos move é o *amor*: amor pela música. Nunca foi menos que isso o que nos manteve aqui. E nunca menos que isso que se espera, nos futuros que virão.



Camargo Guarnieri regendo o concerto de estreia da Osusp no então Anfiteatro de Convenções e Congressos, em novembro de 1975.

o brasil e o mundo, segundo guarnieri

Paulo de Tarso Salles

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907 em Tietê (SP). O pai, imigrante italiano e entusiasta da música, não só batizou os filhos homens em homenagem a grandes compositores (Mozart, Verdi, Rossini e Bellini — assim mesmo, com “e”), como não hesitou em mudar para a capital em 1922, buscando melhor orientação para o talento do filho mais velho, que aos 13 anos já ensaiava suas primeiras composições.

Em São Paulo, Guarnieri conheceu Mário de Andrade em 1928, ano em que o poeta publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*, obra que se tornou referência estética no cenário musical de nosso país. No primeiro contato, Guarnieri apresentou duas peças compostas sob orientação do regente italiano Lamberto Baldi; Mário de Andrade ficou impressionado, sobretudo com os elementos nacionais latentes naquelas obras, e ofereceu-se para orientar o jovem compositor em sua formação estética e cultural. A chamada Escola Nacionalista Brasileira surge em decorrência desse encontro. Além de compor com essa orientação estética, Guarnieri também exerceu sistematicamente o ensino da composição, formando algumas gerações de compositores.

**SUGESTÃO
DE LEITURA**

Marion Verhaalen
CAMARGO GUARNIERI:
EXPRESSÕES DE UMA VIDA
Edusp/Imprensa Oficial, 2001

Dentre as ideias propostas por Mário de Andrade está a questão do abasileiramento do ato de compor e de pensar a música de acordo com a realidade nacional. Uma de suas reflexões é justamente sobre o aproveitamento de formas musicais brasileiras na música de concerto:

Imagine-se por um exemplo uma Suíte:

- 1 ___ *Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);*
- 2 ___ *Cateretê (binário rápido);*
- 3 ___ *Coco (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de Sarabanda;*
- 4 ___ *Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da Ária antiga;*
- 5 ___ *Cururu (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);*
- 6 ___ *Dobrado (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).*

[...]

E já que estou imaginando em peças grandes, é fácil evitar as formas de Sonata, Toccata etc. muito desvirtuadas hoje em dia [...].¹

Tal idealização nacionalizada foi incorporada em muitas obras de Guarnieri. O título das obras e dos movimentos muitas vezes expressa sua intenção de fazer referência à cultura musical brasileira, mesmo que a linguagem musical não o faça diretamente: seus *Choros* para instrumento solista e orquestra não são adaptações diretas do gênero popular. Guarnieri justifica o título dizendo que: “Choro está substituindo concerto”.

Em 1950 Camargo Guarnieri publicou uma *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, defendendo os “verdadeiros interesses da música brasileira”. Nessa defesa, a carta ataca veementemente a “orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por ideias errôneas, se filiam ao dodecafonismo”.² A violência dessa *Carta* surpreende, já que boa parte de sua crítica se volta diretamente contra Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), músico alemão radicado no Brasil desde 1936, com quem Guarnieri manteve boas relações até meados dos anos 1940.

Há controvérsias quanto à motivação que teria levado Guarnieri a publicar a *Carta*, e especialistas como Flávio Silva e Lutero Rodrigues colocam em dúvida até mesmo a autoria da mesma, levando em consideração o contexto — o teor da *Carta* reproduz elementos da orientação estética do Partido Comunista soviético

¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928]. pp. 53-4.

² Guarnieri, apud KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez, 2001. p. 119.

reunido em Praga em 1948 —, já que Guarneri jamais manifestou interesse por política. Ela teria sido elaborada por seu irmão Rossine, poeta e comunista militante.³ Suspeita-se que a *Carta* seria uma manifestação de apoio incondicional ao mentor Mário de Andrade, falecido em 1945.

MA-PMB-0273

os socios entrarão com o recibo do mês - os outros comparecerão com 12\$

a hora da musica contemporanea no

club dos artistas modernos

FRANK SMIT e CAMARGO GUARNIERI



musica jovem - apropriada ao seculo

sabado 8-4-33 às 22 horas

LUA PEDRO LESSA - 2
fone 40319

PROGRAMA

ildebrando pizzetti	canto	serge prokofieff	3 melodias
mario castelnuovo tedesco	capitan fracassa	camargo guarneri	cantiga lá de longe
igor stravinsky	berceuse	jaromir weinberger	canção sertaneja
			dansa tcheca

Programa de recital de 1933.

Obras como o *Choro Para Violino e Orquestra* (1951) trazem essa questão adicional além do dado puramente musical, como se fosse uma espécie de manifesto sonoro daquelas ideias, reiterando e radicalizando conceitos que Guarneri muito provavelmente considerava como o legado andradiano, o qual seria sua missão preservar.

É notável como o próprio Guarneri se encarrega de desmentir, ou ao menos reduzir, a importância do teor da *Carta*; as obras da década de 1960 são exemplarmente contraditórias, como o crítico Caldeira Filho observa em resenha para o jornal *O Estado de S. Paulo* em novembro de 1965, quando fez estrear sua *Seresta Para Piano e Orquestra de Câmara*:

³ SILVA, Flávio. Camargo Guarneri e Mário de Andrade. *Latin American music review*, v. 20, n. 2, p. 194, 1999.

O grande interesse do concerto residia na estreia mundial da Seresta de Camargo Guarnieri, para piano solista, harpa, xilofone, tímpanos e cordas [...], marcadora de nova fase do compositor, caracterizada pela libertação quanto ao nacionalismo e ao tonalismo harmônico [...].⁴

Desse modo, Guarnieri passou a flexibilizar a expressão de elementos nacionais, mesclando-os livremente com outras informações tomadas de empréstimo da chamada corrente “universalista”. O *Choro Para Flauta e Orquestra* (1972) flerta livremente com alguns procedimentos caros ao dodecafonismo, porém tratados com liberdade e a serviço da linguagem pessoal do compositor, que emprega até mesmo um cravo para obter uma sonoridade neobarroca na segunda parte da obra.

Essa dicotomia ainda está presente no *Choro Para Fagote e Orquestra de Câmara* (1991), apesar de ser uma das últimas obras de Guarnieri, que morreu cerca de um ano e meio antes de sua estreia, em julho de 1994. Mesmo nessa obra, escrita em um momento difícil de sua vida pessoal (seu filho Daniel sofreu um acidente e ficou em coma por dois anos, e em seguida o compositor foi diagnosticado com um câncer na garganta),⁵ Guarnieri reuniu forças para fazer sua afirmação nacionalista e celebrar sua liberdade criativa.

As características do estilo guarnieriano podem ser compreendidas a partir de sua autodefinição: “[...] a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e expressão”.⁶

De fato, o aspecto formal é algo bastante saliente na sua música, perceptível pela escuta. Em linhas gerais, a organização se mantém em torno do desenho ternário do tipo A-B-A, onde as ideias são claramente expostas no início, com o tema principal e seus motivos formadores, seguidos de seu

⁴ Caldeira Filho, apud SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005. p. 169.

⁵ Cf. CURY, Fábio. *Choro Para Fagote e Orquestra de Câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo: Tese de Doutorado, ECA/USP, 2011. pp. 38-9.

⁶ Guarnieri, apud TACUCHIAN, in SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

VILORSO

ÉCHÔRO
para Flauta e conjunto de câmara

Melunguini
5. Abril, 1972

CALMO (d=50) (h=100)

10 (r)ritardando
20
30
40

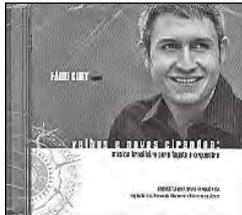
117 0004 26222.01074262 2 33R

Manuscrito original de
Choro Para Flauta (1972).

próprio desenvolvimento lógico (Guarnieri é um dos grandes mestres do tratamento motivico na música do século xx); vem então uma seção de contraste, e em seguida o retorno ao material inicial. Guarnieri se especializou em extrair o máximo dessa concepção trivial, cinzelando cuidadosamente a harmonia, balanceando o contraponto e trabalhando com máximo interesse a exploração de vozes e instrumentos. Nesse sentido, muitos consideram sua música mais facilmente assimilável que a de Villa-Lobos, com seu gosto pelo caótico; em Guarnieri predomina a vontade de organização, do contorno claro à maneira clássica.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



VELHAS E NOVAS CIRANDAS:

MÚSICA BRASILEIRA PARA
FAGOTE E ORQUESTRA

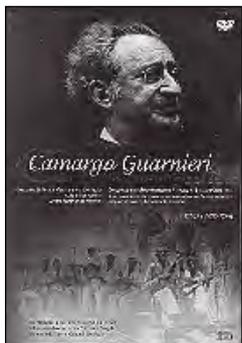
Fábio Cury, fagote

Orquestra Amazonas Filarmônica

Luiz Fernando Malheiros e

Marcelo de Jesus, regentes

Clássicos, 2010



GUARNIERI — 3 CONCERTOS
PARA VIOLINO E A MISSÃO

Luiz Filipe, violino

Orquestra Sinfônica

Municipal de São Paulo

Lutero Rodrigues, regente

Lua Music, 2009

[DVD]

INCLUI CD-ROM COM PARTITURAS EM PDF.

Outro elemento definidor da estética de Guarnieri é seu gosto pela musicalidade nordestina. Indefectivelmente, ouvimos melodias de caráter sertanejo, usando alternadamente os modos lídio e mixolídio e empregando fórmulas melódicas do baião, à maneira de compositores populares como Luiz Gonzaga. Também referência importante em seu estilo pessoal é seu aproveitamento das terças “caipiras”, típicas dos cantores e violeiros do interior paulista, influência de infância que o compositor muitas vezes manifestou e conservou em suas reminiscências artísticas.

O gosto pela música de origem popular estabelece dois modos de expressão típicos de Guarnieri: o estilo “rude”, no qual o compositor cria blocos rítmicos justapostos com violência, e o estilo “calmo”, cujas melodias mais amplas criam paisagens sonoras densas e carregadas de emoção. Dentro dessas categorias, ele é capaz de realizar diversas nuances de caráter, revelando inúmeras facetas do espírito humano exprimíveis por meio dos sons e sua relação com a memória e o afeto. Muitos símbolos sonoros da cultura brasileira encontram sua cristalização na música de Guarnieri.

O conjunto da obra guarnieriana é um patrimônio de riqueza incalculável para a cultura brasileira. É auspicioso o projeto desenvolvido pela Osesp no sentido de tornar esse repertório cada vez mais acessível a um grande público, dentro e fora do Brasil; essa música que, sendo tão regional, é por isso mesmo tão grandiosamente universal e capaz de comunicar e interligar o que de mais humano trazemos dentro de nós, nossa terra, nosso lugar no mundo. Nesse sentido, a música de Guarnieri atinge o mesmo plano que Fernando Pessoa — na voz do heterônimo Alberto Caeiro — atribui aos rios:

*[...] poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.⁷*

⁷ PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. In: *Fernando Pessoa, obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1986. p. 217.

PAULO DE TARSO SALLES

É PROFESSOR DE TEORIA MUSICAL NA USP, COORDENADOR DO SIMPÓSIO VILLA-LOBOS (USP) E EDITOR DA REVISTA *MÚSICA* (USP). AUTOR DE *ABERTURAS E IMPASSES — O PÓS-MODERNO NA MÚSICA E SEUS REFLEXOS NO BRASIL — 1970-1980* (Ed. Unesp, 2005), *VILLA-LOBOS — PROCESSOS COMPOSICIONAIS* (Ed. Unicamp, 2009) E *OS QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS: FORMA E FUNÇÃO* (Edusp, NO PRELO).

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



CAMARGO GUARNIERI:

SINFONIAS 1 A 6

Orquestra Sinfônica do Estado

de São Paulo – OSESP

John Neschling, regente

Biscoito Fino/BIS, 2002

[3 CDS]



FRANCK & GUARNIERI — OBRAS

PARA VIOLINO E PIANO

Elisa Fukuda, violino

Vera Astrachan, piano

Clássicos, 2013

Semana Camargo Guarnieri

14.3 quinta 19H30

16.3 sábado 19H30

—

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

CLAUDIA NASCIMENTO FLAUTA

DAVI GRATON VIOLINO

ALEXANDRE SILVÉRIO FAGOTE

OLGA KOPYLOVA PIANO

—

Choro Para Flauta e Orquestra de Câmara

Choro Para Violino e Orquestra

Choro Para Fagote e Orquestra

Seresta Para Piano e Orquestra de Câmara

15.3 sexta 19H30

—

OLGA KOPYLOVA PIANO

EMMANUELE BALDINI VIOLINO

ALUNOS DA ACADEMIA DA OSESP

—

Ponteios

Encantamento

Quarteto de Cordas n° 3

Sonata n° 5 Para Violino e Piano

Antes das apresentações haverá palestra gratuita sobre o compositor e suas obras com o professor Paulo de Tarso Salles. Os espetáculos serão gravados para criação de um CD de *Choros* de Camargo Guarnieri.

turnê internacional 2019: china e hong kong

No início deste ano, a Osesp fez sua primeira turnê à China. Sob a regência de Marin Alsop e com o violinista Ning Feng como solista, passamos por Xangai, Pequim e outras cidades; e fizemos, depois, dois concertos no Festival de Artes de Hong Kong, além de um dia de atividades didáticas e mais um concerto do Quarteto Osesp. Tudo somado, foi uma viagem histórica por essa região que rapidamente vem se tornando um dos principais destinos musicais do planeta.

Inteiramente financiada por patrocinadores corporativos — CBMM, patrocinadora *master*; Vale, patrocinadora, e Klabin e BMA, apoiadores —, a turnê serviu não só para mostrar do outro lado do mundo a qualidade da produção artística da nossa orquestra e, por extensão, de São Paulo e do Brasil, e levar um pouco da música brasileira (Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Edino Krieger)

a lugares onde raramente chega, como também para ampliar o círculo de relações culturais e institucionais da Fundação Osesp. Sem falar no estímulo que isso representa para nossos próprios músicos, enquanto desafio artístico.

O intercâmbio com artistas e empresas das mais variadas partes tem sido, desde sempre, uma marca do espírito aberto da Fundação. Com viagens como essa, na sequência de tantas outras turnês pela América Latina, Estados Unidos e Europa, sem falar nas dezenas de viagens pelo Estado e pelo país, a Osesp reafirma seu papel de representante do melhor que se produz por aqui e garante reconhecimento entre as orquestras com atividade internacional. Os benefícios são de toda ordem e se traduzem na qualidade dos concertos que vamos ouvir, ao longo de mais uma Temporada, na nossa incomparável Sala São Paulo.

[A. N.]



Renina Katz

Ébano, 1999



Liu Bolin

Hiding in the City – Family, 2012



sinfonia de milhões: a música clássica na china

(excerto)

Alex Ross

Na primavera de 2008, Chen Qigang, um compositor chinês que supervisionava o programa de música para a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Pequim, recebeu o prêmio Empreendedores do Espírito Nacional num evento para a imprensa em Pequim. Ele era um dos dez artistas e gente do mundo dos negócios a receber o prêmio, oferecido pela revista chinesa *Life* e a Mercedes-AMG, a divisão de veículos de alto desempenho da Mercedes-Benz. A cerimônia da premiação, típica da China moderna em sua mistura de linguagem nacionalista bombástica, excesso materialista e esquisitice cultural, realizou-se na Zona de Arte 798 — um complexo fabril cavernoso que foi transformado em espaço de exposições. Quatro veículos AMG estavam em exibição, cercados por modelos vestidas com roupas de lamê prateado, numa homenagem supostamente involuntária ao filme *Goldfinger*. Nas paredes e no teto da fábrica estavam projetadas as palavras em inglês “Vontade”, “Poder” e “Sonho”, tendo ao lado seu equivalente em caracteres chineses. “Acreditamos que a Mercedes-AMG infundirá um novo vigor poderoso na cultura automobilística nacional da China”, disse Klaus Maier, o presidente da Mercedes-Benz China. Chen estava a um canto, com uma expressão irônica no rosto. Antes do início da cerimônia, ele havia dito para mim: “Não tenho ideia do que está acontecendo”.



Centro Nacional de Artes Cênicas, em Pequim, onde a Osesp se apresentou em fevereiro deste ano.

Enquanto os músicos clássicos de todo o mundo anseiam por um lampejo de atenção da mídia, seus colegas da China não têm dificuldades para atrair os holofotes. A música clássica ocidental é um grande negócio, ou pelo menos um negócio oficial. Chen Qigang, homem afável cujas obras sintetizam com elegância elementos modernistas ocidentais e tradicionais chineses, lembrara o ano que passou, quando se mudou de Paris, onde morava desde 1984, para Pequim, onde havia vivido durante a Revolução Cultural. Numa conversa em seu apartamento da capital chinesa, ele relembrou o mundo de sua juventude, um lugar repressivo e bárbaro em que a música clássica era proibida. Depois, em Paris, ele se acostumara com uma cultura em que o mesmo pequeno grupo de conhecedores comparecia noite após noite a concertos de música nova. Em 2007, numa visita a Pequim, Chen foi chamado para um encontro com o diretor de cinema Zhang Yimou, autor de *Lanternas vermelhas*, *Herói* e *O clã das adagas voadoras*, que estava encarregado das cerimônias dos Jogos Olímpicos. Zhang perguntou se Chen tinha algum “tempo livre” em 2008. No dia seguinte, o compositor se encontrou com autoridades olímpicas que lhe pediram que cancelasse planos futuros. Chen concordou e aceitou a oferta de dirigir o programa musical, não somente porque sentiu a pressão oficial, mas porque adorou o desafio de dirigir um séquito de cinquenta compositores, clássicos e populares, para entreter uma plateia global. Nos Estados Unidos, observou ele, nenhum compositor clássico seria convidado para uma tarefa assim.

“Nos últimos quinze ou vinte anos, a música clássica tem estado muito na moda na China”, contou-me Chen em francês. “As salas de concerto estão cheias. Há muitos alunos. Pode haver também dificuldades. Mas há um fenômeno muito poderoso em andamento no sistema educacional. Quando visitei minha antiga escola primária, descobri que, numa turma de quarenta alunos, trinta e seis estavam estudando piano. Isso aponta para o futuro.” Músicos, administradores e críticos ocidentais em visita à China têm voltado murmurando observações do tipo “a música clássica está explodindo” e “o futuro da música clássica está na China”. Consta que entre 30 milhões e 100 milhões de crianças estão aprendendo piano, violino ou ambos, dependendo da fonte consultada. Quando a Filarmônica de Nova York veio a Pequim, em fevereiro de 2008, a Associated Press fez este resumo de uma entrevista coletiva dada por Lorin Maazel: “Enfrentando uma popularidade decrescente no Ocidente, a música clássica pode encontrar seu salvador na grande população da China, que se interessa cada vez mais por outras culturas, disse o diretor musical da Filarmônica de Nova York”¹.

Após uma visita a Pequim, nutri algumas dúvidas a respeito do suposto monopólio chinês sobre a música futura. As salas de concerto podem estar cheias e os conservatórios, lotados, mas a música clássica é tolhida por pressões comerciais e políticas. O clima criativo, com seu sistema de punições e recompensas, ainda se parece com o do período final da União Soviética, que influenciou fortemente o desenvolvimento das instituições musicais chinesas. Ao mesmo tempo, a paisagem sonora de Pequim é tão caoticamente rica quanto a de qualquer cidade ocidental: noites de programação experimental, shows de rock *indie*, ou independente, empapados de atitude *hipster*, ídolos pop dando cabriolas em monitores de HD em shoppings, aposentados cantando ópera de Pequim em parques.

¹ U.S. conductor: China's large population can help keep classical music alive. *Associated Press*, 23 fev. 2008.

No *Li Chi*, ou *Livro dos ritos*, está escrito: “A música de um Estado bem governado é pacífica e jubilosa [...] a de um país em confusão está cheia de ressentimento [...] e a de um país moribundo é lúgubre e melancólica”. Os três tipos de música, junto com outros que talvez confundissem os intelectuais confucianos, se entrecruzam na República Popular da China.

O símbolo mais impressionante da ambição musical da China é o Centro Nacional de Artes Cênicas, uma colossal cúpula baixa revestida de titânio a oeste da praça Tiananmen. Representações do Estado bem governado o cercam: o Grande Salão do Povo fica ao lado, e o Zhongnanhai, complexo de edifícios da liderança do Partido e do governo, está do outro lado da avenida. Uma inscrição acima da entrada principal do Centro traz a assinatura de Jiang Zemin, que foi presidente da China de 1993 a 2003 e que alardeava sua admiração pela música clássica. (Depois da morte de Deng Xiaoping, Jiang disse à imprensa que se consolara ouvindo o *Réquiem* de Mozart a noite inteira.) O presidente do centro, que os moradores de Pequim chamam de o Ovo, é um potentado local chamado Chen Ping, que construiu shopping centers de luxo na zona leste da cidade. A inauguração do complexo estava inicialmente marcada para 2004, mas Paul Andreu, seu arquiteto, teve de reavaliar o projeto depois que outra de suas obras, um terminal do Aeroporto Internacional Charles de Gaulle, ruiu parcialmente. Quando o prédio foi inaugurado, no final de 2007, Chen Ping o descreveu como “um exemplo concreto da ascensão do [*soft power*] e da força nacional abrangente da China”.²

[...]

² KAHN, Joseph. Chinese unveils mammoth arts center. *The New York Times*, 24 dez. 2007.

Turandot e outros eventos que vi no Ovo tiveram casa quase lotada, fato digno de nota, considerando-se o preço dos ingressos: para um lugar na galeria mais alta da ópera, paguei 480 iuanes — cerca de setenta dólares. Esse preço é bem mais alto que o de um lugar equivalente no Metropolitan Opera e vertiginosamente alto se pensarmos que um funcionário de nível baixo de um escritório chinês ganha apenas uns quatrocentos dólares por mês. Mas nem todos precisam pagar para entrar. Grandes blocos de ingressos são reservados para políticos, diplomatas, presidentes de firmas e clientes das empresas; alguns deixam de comparecer, o que resulta em fileiras de assentos vazios em eventos supostamente esgotados, e outros saem mais cedo para comparecer a outra função ou fugir do tédio. Um compositor de Pequim me contou com desdém que grande parte da plateia estava “explorando o terreno” e desapareceria depois que a curiosidade estivesse satisfeita.

Porém, foi estimulante ver muita gente jovem na casa — muito mais do que se vê na maioria das salas de concerto ou teatros de ópera americanos. Numa apresentação da Orquestra Sinfônica Nacional da China, sob a regência de Michel Plasson, observei um grupo de adolescentes, paramentados com BlackBerrys incrustados de pedras preciosas, jeans A.P.C. e outros símbolos de [novo riquismo], ficarem entusiasmados com a interpretação ruidosamente enérgica da *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, deixando de lado seus envios de mensagem para aplaudir cada movimento. Em geral, os ouvintes se comportavam de maneira mais informal do que eu estava acostumado: alguns idosos, seguindo a etiqueta mais frouxa da ópera de Pequim, falavam entre si, apontavam para o palco ou liam jornais. Às vezes, a zoeira distraía — os lanterninhas não conseguiam evitar que fotografassem ou filmassem —, mas era revigorante em comparação com a solenidade constrangida que domina as salas de concerto ocidentais. A música não era considerada óbvia: Berlioz ainda tinha o dom de provocar.

A juventude da plateia do Ovo reflete a verdadeira maravilha da cena musical chinesa: o fantástico número de pessoas que estudam música atualmente, em escolas ou com professores particulares. Consta que o Conservatório de Sichuan, em Chengdu, tem mais de 10 mil alunos; a Juilliard tem oitocentos. Um colegial americano que estuda piano várias horas por dia está sujeito a ser chamado de esquisito; na China, essa rotina é comum.

O violista Qi Yue, jovem professor da Universidade de Renmin, me explicou os vários fatores que estão levando ao grande crescimento das aulas de música. Em primeiro lugar, os estudantes que revelam dotes musicais podem fazer menos pontos no *gaokao*, o vestibular para a universidade, prática não muito diferente da que beneficia os atletas nos Estados Unidos. Influida também o fato de o sistema de conservatórios ter um histórico de criar estrelas da música pop, o que provoca uma legião de imitadores. O fundador do rock chinês, Cui Jian, tocava trompete na Sinfônica de Pequim nos anos 1980, antes de se lançar numa carreira pop. O Conservatório de Sichuan produziu a cantora pop Li Yuchun, que em 2005 se candidatou ao *Super Girl*, uma versão chinesa do *American Idol*, e ganhou a competição com um estilo meio hip-hop. (Com centenas de milhões de votos na forma de mensagens de texto, *Super Girl* foi chamado de a maior eleição democrática da China. Talvez por esse motivo o programa foi cancelado depois da temporada de 2006.)

Qi conduziu minha visita ao Conservatório Central, a principal escola de música do país, na companhia de seu ex-professor e violista Wing Ho. Sons familiares saíam das salas de aula — Chopin dos pianistas, Rossini dos cantores, Tchaikovski dos violinistas. Mas, quando topei com uma turma de composição, a aula era sobre arranjo de música popular. Um estudante desgrenhado e de camiseta chamado Zhang Tianye estava debruçado sobre um terminal de computador e trabalhava numa mixagem de bateria, guitarra, piano e contrabaixo. Perguntei-lhe de que tipo de música gostava e ele disse que ouvia “sobretudo pop, às vezes clássico”. Outro estudante, Qu Dawei, sentou-se ao piano para executar um solo meio romântico, meio

jazzístico, um pouco à maneira de Gershwin. Em outras palavras, frequentar um conservatório chinês não significa automaticamente interessar-se por música clássica. No entanto, a mescla de gêneros pode ter o efeito saudável de integrar a tradição europeia na cultura mais ampla.

[...]

A música ocidental chegou formalmente à China em 1601, quando o missionário jesuíta Matteo Ricci deu um clavicórdio de presente a Wanli, o imperador Ming de mais longo reinado. Como relatam Sheila Melvin e Jindong Cai em seu fascinante livro *Rhapsody in red: how Western classical music became Chinese* [Rapsódia em vermelho: como a música clássica ocidental se tornou chinesa], os eunucos do imperador experimentaram o instrumento por algum tempo e depois o deixaram de lado. Ele permaneceu dentro de uma caixa por várias décadas, até que Chongzhen, o último dos governantes Ming, o descobriu e pediu que um padre jesuíta alemão lhe explicasse seu funcionamento. Entre os imperadores posteriores, Kangxi e Qianlong mostraram grande entusiasmo pela música ocidental; o último, que governou a China durante a maior parte do século XVIII, reuniu a certa altura uma orquestra de câmara completa, com eunucos vestidos com trajes e perucas europeias.

Foi somente no século XIX que a música ocidental se difundiu de fato para fora dos muros dos palácios imperiais, muitas vezes na forma de bandas militares e municipais. A primeira orquestra verdadeira foi a Orquestra Municipal de Xangai (depois Sinfônica de Xangai), que começou a tocar em 1919, sob a direção de um virtuose italiano expatriado, Mario Paci. De início, contava apenas com músicos estrangeiros e permanecia nos limites dos povoados coloniais de Xangai, mas Paci acabou por chegar à população chinesa. Em 1927, Xiao Youmei, um pianista e compositor com formação alemã, fundou o Conservatório de Xangai, a primeira escola de música de estilo ocidental em solo chinês. O crescimento da cena musical de Xangai se beneficiou da animada comunidade de aventureiros, exilados e, com a ascensão do nazismo, refugiados ju-

deus alemães; no corpo docente do Conservatório de Xangai se encontravam músicos ligados a Schoenberg e Alban Berg.

Ao assumir o poder em 1949, Mao Tsé-Tung inicialmente estimulou a música importada, embora a mantivesse dentro de limites ideológicos rígidos. Na biblioteca do Conservatório Central, folheei edições antigas da *Música do Povo*, publicação da entidade cujo primeiro número foi lançado em 1950, ano de fundação do conservatório. Havia letras para canções chamadas *Estamos Ocupados Produzindo* e *A Pequena Canção da Entrega de Seus Grãos*. Segundo meus anfitriões, todos os artigos começavam com um espasmo automático de retórica revolucionária: “Nossos trabalhadores musicais devem desenvolver atividades musicais populares com zelo ilimitado”. Não obstante, alguns compositores fizeram tentativas intermitentes de modernizar sua arte, em especial durante o período das Cem Flores, quando Mao permitiu que “aplicassem princípios estrangeiros apropriados e usassem instrumentos musicais estrangeiros”.³

Com o início da Revolução Cultural, em 1966, o Conservatório Central foi efetivamente fechado. A música clássica ocidental foi banida, junto com a maioria das tradições nativas da era imperial. Para substituir o repertório existente, Jiang Qing, conhecida como Madame Mao, encomendou um grupo de oito “partituras-modelos” sobre temas revolucionários. A mais famosa delas foi o balé *O Destacamento Vermelho de Mulheres*, que tem uma partitura de encanto kitsch numa linha clássica ligeira, com uma variedade de sons chineses nativos. Os compositores tinham de trabalhar dentro de limites estilísticos frequentemente peculiares que Jiang Qing estabelecia; numa ocasião ela exaltou a trilha sonora de Aaron Copland para *O vale da ternura*; em outra, proibiu a tuba.

[...]

³ MELVIN e CAI. *Rhapsody in red*. p. 207.

SUGESTÕES

DE LEITURA

Sheila Melvin e Jindong Cai
*RHAPSODY IN RED: HOW
WESTERN CLASSICAL
MUSIC BECAME CHINESE*
Algora, 2004

Yayoi Uno Everett e
Frederick Lau, orgs.
*LOCATING EAST ASIA IN
WESTERN ART MUSIC*
Wesleyan University
Press, 2004

Hao Jiang Tian e
Lois B. Morris
*ALONG THE ROARING
RIVER: MY WILD RIDE
FROM MAO TO THE MET*
Wiley, 2008

Mari Yoshihara
*MUSICIANS FROM A
DIFFERENT SHORE: ASIANS
AND ASIAN AMERICANS IN
CLASSICAL MUSIC*
Temple University
Press, 2007

No início da década de 1970, com o relaxamento da Revolução Cultural, a música ocidental voltou a penetrar na vida chinesa. Quando Henry Kissinger visitou o país pela primeira vez, em 1971, na preparação da histórica viagem de Richard Nixon, Zhou Enlai sugeriu que a Filarmônica Central — a orquestra hoje conhecida como Sinfônica Nacional da China — tocasse uma obra de Beethoven em homenagem à ascendência alemã de Kissinger.⁴ Jiang Qing e seus camaradas trataram de examinar suas sinfonias em busca de erros ideológicos. A *Eroica* foi rejeitada em virtude de sua associação com a figura imperialista de Napoleão; a *Quinta* não se qualificou porque era considerada fatalista. A *Sexta Sinfonia*, com suas evocações saudáveis de pássaros e riachos rumorejantes, passou na inspeção. Em 1973, quando a Orquestra da Filadélfia excursionou pela China, seu plano original era tocar a *Quinta*, mas, depois que ficaram sabendo das opiniões de Jiang Qing, tiveram de correr para achar partes da *Sexta*.

Depois da morte de Mao e da queda de Jiang Qing, a música clássica saiu do esconderijo. Quando o Conservatório Central foi reaberto, em 1978, 18 mil pessoas se candidataram para cem vagas. Fazia parte da primeira turma um grupo de compositores que definem a música contemporânea chinesa atualmente: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Chen Qigang e Guo Wenjing. Sob a orientação de vários mestres visitantes — entre eles o modernista expatriado Chou Wen-chung, que fora para os Estados Unidos em 1946 e depois assumiu um posto na Universidade Columbia —, esses compositores se ocidentalizaram rapidamente, consumindo serialismo, música aleatória e outras novidades. Ao fazer isso, criaram combinações novas e vitais de sons, em especial quando acrescentavam ao mix as melodias bem definidas e timbres estridentes da música tradicional chinesa. Quase todos os alunos haviam sido forçados a realizar trabalhos manuais ou estudar música folclórica no campo durante a Revolução Cultural, e chegaram à escola com um sólido entendimento da herança chinesa.

[...]

O curioso a respeito do entusiasmo chinês pela música clássica ocidental é que a República Popular, com suas províncias distantes e a infinidade de grupos étnicos, possui um reservatório de tradições musicais que rivaliza com os produtos mais orgulhosos da Europa e remonta a um tempo muito mais remoto. Mantendo-se fiel a princípios centrais diante da mudança, a música tradicional chinesa é mais “clássica” do que qualquer coisa do Ocidente.

Em muitos dos espaços públicos de Pequim, veem-se amadores tocando instrumentos nativos, em especial o *dizi*, uma flauta de bambu, e o *erhu*, uma rabeça de duas cordas. Eles tocam principalmente para o próprio prazer, não por dinheiro. Mas é surpreendentemente difícil encontrar interpretações profissionais em estilo clássico puro. Nas salas de concerto, os instrumentos são com

⁴ Ibid., pp. 265-70.

frequência dispostos, como um tempero sonoro, em arranjos de estilo ocidental, como na sinfonia sobre Genghis Khan que ouvi no Ovo. “Orquestras chinesas” institucionalizadas imitam a disposição dos conjuntos ocidentais. A música escrita para espaços pequenos é engordada, amplificada e transformada em espetáculos apropriados para a televisão nacional. Um colega me conta que uma suposta noite de música chinesa autêntica em Xangai acabou com um trecho da *Segunda Sinfonia* de Mahler. Os que permanecem dedicados às antigas tradições muitas vezes lutam para mostrar sua relevância na era da *Super Girl*. Alguns mestres instrumentistas lecionam nos conservatórios, mas raramente tocam em público. Até mesmo a ópera de Pequim, que atrai multidões consideráveis, sente a pressão. No início de 2008, quando o Ministério da Educação introduziu um novo programa para promover o interesse pela ópera de Pequim entre os jovens, uma pesquisa mostrou que mais de 50% se opunham à iniciativa e a consideravam um desperdício de recursos.

O projeto de revitalização da tradição chinesa ficou para artistas mais jovens como Wu Na, que domina os que alguns consideram o aristocrata dos instrumentos: o *guqin*, ou cítara de sete cordas. [...]

Guqin de madeira com cordas de seda e adornos em jade (1634). Pertenceu ao príncipe Lu (1628-1644), da Dinastia Ming.



Num dia em que o centro de Pequim estava tomado pelo rebuliço da Olimpíada — diante do Portão da Paz Celestial, o presidente Hu Jintao acendia a tocha olímpica, ao som de fanfarras hollywoodianas —, fui dar uma caminhada no espaço imponente do Templo do Céu e vi uma placa que indicava a “Administração da Música Divina”. Do meu guia não constava um lugar assim, mas segui as setas assim mesmo. Depois de andar em círculos por um tempo, cheguei a uma série de prédios onde os músicos da corte da dinastia Ming outrora ensaiavam. Os prédios foram reformados recentemente, e a maioria das salas está ocupada por exposições sobre a história musical chinesa. Era possível bater em réplicas de antigos sinos de bronze e dedilhar um *guqin*. Uma jovem assistente estava ao lado do instrumento. Quando lhe fiz uma pergunta, ela tratou de tocar o *guqin* com graça e conhecimento. Parecia agradecida pela atenção: no decorrer de uma hora, eu havia sido o único visitante do museu.

Então ouvi música — não gravada, mas a coisa verdadeira, uma procissão lenta, magnífica, impecavelmente austera de sonoridades. Emanava detrás das portas fechadas de um salão no centro do conjunto de prédios. Abri a porta, mas uma assistente me enxotou. “Não é permitido”, disse ela. Fui até a bilheteria e perguntei se havia uma apresentação pública programada; o homem detrás do balcão sacudiu a cabeça vigorosamente e disse “não música”. Já estava disposto a desistir quando vi uma van que se aproximava. Cerca de vinte turistas chineses bem vestidos desceram. Imaginei que iam para o salão e me enfiar no meio deles, e assim passei pela porta.

Seguiu-se meia hora de apresentação, com uma bateria completa de instrumentos chineses e músicos vestidos em trajes da corte. Era um som ao mesmo tempo rígido e brilhante, uma erupção de cor dentro de uma moldura rigorosa.

Foi a experiência musical mais memorável de minha viagem. Na ocasião, eu não sabia muito bem o que estava ouvindo, mas depois deduzi que havia testemunhado uma recriação da *zhonghe shaoyue*, a música que ressoava no templo enquanto o imperador fazia sacrifícios aos céus. Confúcio, no *Analectos*, a chama de *yayue* — “música elegante” — e lamenta que o povo esteja descartando em favor de canções vernáculas. Agora, é um fantasma num museu fantasmagórico.

Caminhei por mais uma hora pelo parque do templo, emocionado por ter tido um vislumbre do que supus ser a verdadeira música da China. Pouco depois, ouvi uma melodia plangente que vinha de uma flauta de bambu e fui em busca de sua fonte, na expectativa de uma nova revelação. Depois de atravessar um labirinto de pinheiros, descobri um homem muito idoso e semblante mal-assombrado tocando o tema de *O poderoso chefão*.

Trecho extraído do livro *Escuta só: do clássico ao pop*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. cap. 9, pp. 186-203. A *Revista Osesp* agradece à editora e ao autor pela generosa permissão para reproduzir este excerto da obra.

ALEX ROSS

FOI CRÍTICO MUSICAL DO *NEW YORK TIMES* DE 1992 A 1996, E ESCRIVE REGULARMENTE NA REVISTA *THE NEW YORKER* DESDE 1996. PUBLICOU TAMBÉM *O RESTO É RUÍDO: ESCUTANDO O SÉCULO XX* (COMPANHIA DAS LETRAS).

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

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

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

Promover a cultura é mais que levar inspiração para a vida das pessoas. É cuidar de um patrimônio que é de todos. A cultura transforma a vida dos brasileiros. E parcerias como essa transformam o país.

BB Seguros.

Patrocinadora oficial da Osesp.

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



BB SEGUROS

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO

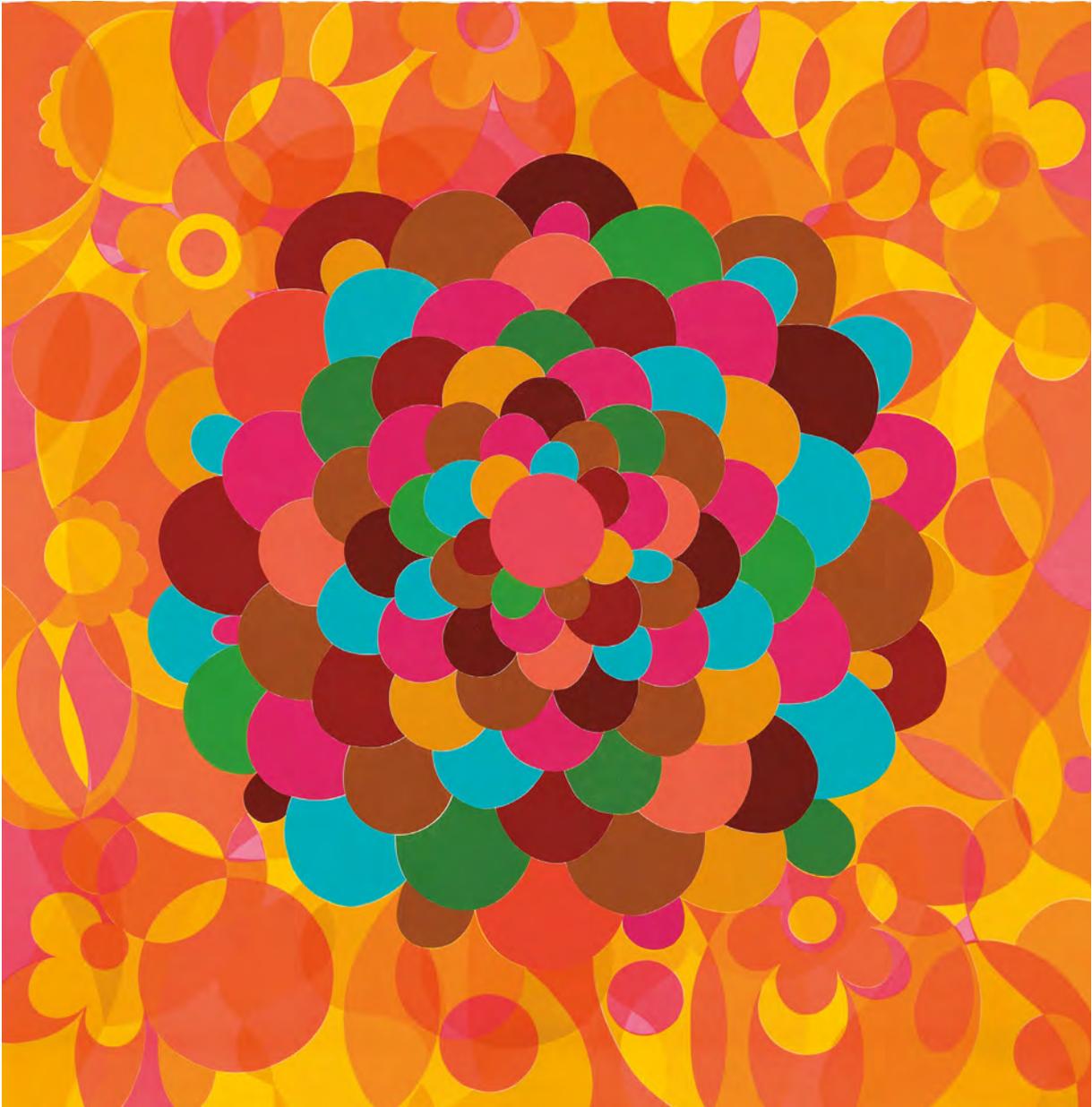
| Secretaria da Cultura e Economia Criativa

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

a "grand



Beatriz Milhazes

Jamaica, 2017

e paixão"

(excerto)

A partitura do manuscrito autógrafo da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, é um milagre da caligrafia. Ela é de longe a sobrevivente mais preciosa daquela “pilha enorme de música sobre o tema da Paixão” registrada no segundo catálogo do espólio de Carl Philipp Emanuel Bach,¹ em 1805.² A elegância fenomenal e a fluência da notação características de Bach quando tinha pouco mais de quarenta anos contrastam com os garranchos duros da sua letra em idade avançada, quando a vista já dava sinais de cansaço. O compositor inseria meticulosamente correções feitas em tiras de papel com cola, o que lhe custou um cuidado e um empenho visíveis por toda parte. Em comum com vários outros compositores (Rameau, Debussy, Stravinsky), Bach planejava cada parte da página deixando um mínimo de pautas sem utilização, sinal de que estava determinado a captar a sofisticação de cada detalhe de sua imensa criação. Diferentemente de seus demais autógrafos, neste ele usa tinta vermelha, mas em geral apenas para as palavras do Evangelho, que se destacam desse modo do restante, como num missal do medievo, e também do sépia de tom preto amarronzado que usava regularmente.

Por duas vezes ao longo de sua existência o manuscrito foi danificado. Uma vez, em seus últimos anos de vida, o próprio Bach recuperou seções que haviam se desgastado acidentalmente pelo uso. Outra vez, durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, quando

John Eliot Gardiner

surgiram sinais inquietantes de que o papel começara a se rarefazer: a tinta ferrogalotânica estava se oxidando, deixando o papel quebradiço. Em 1941, num trabalho engenhoso de pura paixão, o restaurador berlinense Hugo Ibscher estendeu sobre as páginas danificadas um tecido da melhor seda *chiffon*: ele usou amido de arroz para mantê-la fixa no lugar. Funcionou durante algum tempo, mas agora a tinta vermelha começou a desbotar.

A impressão de uma partitura autográfica meticulosamente construída e que foi retrabalhada, revisada, recuperada e deixada em uma condição que aspira a algum tipo de ideal é algo que está em sintonia com a escala monumental da obra em si. Contudo, limitadas a esta única cópia revisada de meados da década de 1730 acompanhada de um conjunto de partes de execução, gerações de estudiosos de Bach até hoje não puderam traçar os primórdios, o planejamento ou os sucessivos estágios da evolução da *Paixão* com algum grau de segurança. [...]

Portanto, o que podemos dizer com certeza? Que a obra, com base nas evidências da partitura autográfica, é única em seu alcance e grandeza; que Bach fez um enorme investimento pessoal nessa composição, e que ele se preparou para os desafios sem precedentes que ela exigia com um esmero que lhe era típico. Isso, porém, nem de longe dá conta da experiência avassaladora da execução da obra. [Bach] havia pre-

¹ Segundo filho de Johann Sebastian Bach.

² VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974. (Número de licença 418-515/A 22/74 — LSV 8389).

parado seu público para ela por meio de antecipações musicais inequívocas e de esboços de temas teológicos nas cantatas em preparação para a Sexta-Feira Santa de 1725. Há também uma outra possibilidade, mas não prova, de que a *Paixão Segundo São Mateus* foi planejada para integrar seu segundo ciclo anual de cantatas em Leipzig, entre 1724 e 1725, compartilhando com o ciclo a ênfase em coros escolhidos como base ou ponto principal de cada cantata. A *Paixão* pode ter sido projetada para ocupar seu centro, e teria se adequado perfeitamente a ele, tal como a bossa de um escudo [...]. Creio que nosso entendimento da *Paixão Segundo São Mateus* terá muito a ganhar — nos aproximaremos mais do seu propósito, do entrelaçamento sofisticado que promove dos temas musical e teológico — se nos aproximarmos dela não como uma obra isolada, mas da perspectiva daquele ciclo de cantatas. Bach a modificou diversas vezes durante as décadas de 1730 e 1740, nunca de forma tão drástica quanto a *Paixão Segundo São João*, porém sempre de forma meticulosa e com uma determinação inflexível. Insisto, portanto, que diante da aparência pura e simples da partitura autográfica, notamos a mais forte impressão de uma intenção de deixar a música num estado que ultrapassasse sua função litúrgica original, de uma entidade estética *sui generis* e confiada à posteridade. Essa impressão conta com o respaldo da força que a *Paixão Segundo São Mateus* tem exercido desde a célebre retomada da obra por Felix Mendelssohn, em 1829, e assim se mantém até hoje.

[...] Bach parece ter se preocupado em propor alguma coisa que desse a seus ouvintes mais tempo para refletir entre uma e outra cena das narrativas evangélicas. A prova definitiva para ele consistia, portanto, em saber se sua nova música sobre o tema da *Paixão*, concebida em escala ainda mais grandiosa, seria capaz de prender a atenção do público durante mais de duas horas e meia. A duração da obra e a complexidade de sua elaboração podem intimidar até mesmo os que a ouvem pela segunda ou terceira vez, e não nos esqueçamos de que, conforme assinala [o musicólogo] John Butt, “uma das maiores ironias que cercam as *Paixões* de Bach é que suas

plateias originais estavam muito menos familiarizadas do que nós com o gênero. Além disso, conforme se dá com as peças musicais mais festejadas do compositor, é possível que as tenhamos ouvido muitas vezes mais do que seus intérpretes originais ou até mesmo que o próprio Bach”. [...] Como ouvintes, o que nos chama primeiro a atenção é a progressão linear da história. Sempre que ela é interrompida por movimentos extensos de contemplação, a alternância própria da natureza dos intervalos duplos de tempo do discurso indireto e a resposta contemporânea aos eventos tendem à perplexidade. Onde estamos agora? Diante de um evento histórico ou da reação a ele? Neste último caso, reação de quem? Dos discípulos de Jesus, da “Filha de Sião”, da comunidade cristã ou da humanidade em geral? E em que momento as coisas estão acontecendo? No primeiro século d.C., no intervalo luterano do coro, nas décadas de 1720, 1730 e 1740 na igreja de Leipzig da época de Bach ou no presente, já que nos afetam hoje? Apesar da beleza cativante dos números individuais, a impressão que se tem do todo é de um ritmo vibrante: mal somos introduzidos à história da traição e do julgamento que vitimam Jesus e já se interrompe essa dinâmica.

Uma pista para a estrutura de Bach se encontra na eficácia do ritmo, [...] e o sucesso de qualquer interpretação depende do grau com que se conecta — e replica — esse ritmo ao executá-lo sem perda de impulso dramático. [...] Se o ritmo estiver correto, ele ajudará o ouvinte a acolher naturalmente cada uma das vinte e oito cenas, a revivê-las e a se deleitar na história novamente narrada. Portanto, em vez de esperarmos impacientemente pelo término de uma ária e a retomada da história, passamos a valorizar a voz que insiste conosco para que identifiquemos o remorso, a indignação e a dor transbordante articulados por seus porta-vozes, homens e mulheres, no decorrer do drama, e por toda a comunidade que expressa sua contrição nos coros. [...]

GRAVAÇÃO
RECOMENDADA



BACH:
ST. MATTHEW PASSION
Loges, Gilchrist et al.
English Baroque Soloists
Coro Monteverdi
Trinity Boys Choir
John Eliot Gardiner, regente
Soli Deo Gloria, 2017

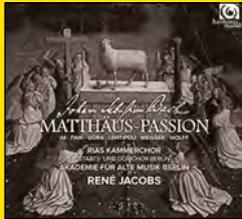
Primeira página da partitura
autográfica de *A Paixão
Segundo São Mateus* (1736).



A unidade de ritmo é uma das maiores façanhas da *Paixão Segundo São Mateus*: Bach sabe exatamente quando e como modificar a forma *da capo*, quando ignorar e suprimir as interrupções naturais do texto, certificando-se de que não haja nenhuma interrupção falsa, nenhuma interrupção desnecessária de cadência, de tal forma que a dinâmica se mantenha. Diferentemente de Telemann, que preenche passivamente a forma *da capo* sem se preocupar em produzir nenhum tipo de clímax, Bach reiteradas vezes reinventou a forma, assim como Mozart e Beethoven iriam transformar a forma da sonata de inúmeras maneiras criativas.

GRAVAÇÃO

RECOMENDADA



BACH, MATTHÄUS-PASSION

Im, Fink, Gura et al.

RIAS Kammerchor

Akademie für Alte Musik Berlin

René Jacobs

Harmonia Mundi, 2013

É a capacidade de Bach de ver todas as possibilidades do material simultaneamente e de juntar tantos fios de uma vez só que tanto impressiona em *A Paixão Segundo São Mateus* — sua capacidade de combinar juízos de ordem prática com considerações de estrutura, exegese teológica e ritmo narrativo, chegando inclusive ao timbre de voz específico que ele escolhe ao se dirigir aos ouvintes de sua igreja nesse dia crucial do calendário litúrgico. Com a liturgia reduzida apenas a algumas orações e hinos de abertura e de conclusão de partes [da missa], e o sermão, não obstante sua extensão considerável, situado na parte intermediária [da liturgia], esse foi o grande teste de Bach no momento em que teve de justificar a importância que Lutero reivindicava para a música: fazer com que suas notas “conferissem vida ao texto”.³ Era sua oportunidade de mostrar, conforme dissera o poeta Hunold⁴ (um antigo colega dos anos passados em Cothen), como a “música, quando bela, pode inculcar uma melhor impressão no coração das pessoas”.⁵ [...]

Sem nenhuma concessão a truques teatrais, Bach proporciona ao seu público a apresentação magnífica de uma nova encenação dramática. Partindo de técnicas que usou em *A Paixão Segundo São João* e das cantatas mais dramáticas de sua igreja, ele se aproxima de sua tarefa com um instinto de dramaturgo nato. Os antigos gregos assistiam a seus ritos teatrais nos assentos do teatro de pedra. Os saxões do século XVIII, contemporâneos de Bach, acompanhavam por quase três horas em bancos de madeira os mísseis musicais que caíam sobre eles. Tal como os gregos ilustrados, profundos conhecedores da tragédia de Édipo, [...] assim também a plateia de Leipzig, que conhecia milimetricamente a estrada em direção ao Calvário, se sentia profundamente comovida por ela. [...]

Restava saber se a *Paixão* de Bach seria capaz de reavivar as convenções da narrativa pascal e, por extensão, do mito trágico, despertando novamente aqueles “hábitos da imaginação e de reconhecimento simbólico” essenciais à forma de funcionamento do drama musical.⁶ [...]

³ “Die Noten machen den Text lebendig”. In LUTHER, Martin. *Dr. Martin Luthers Werke. Tischreden*. Weimarer Ausgabe (WA TR), 1883-1929. v. 2, p. 548.

⁴ N. do E.: Christian Friedrich Hunold (1680-1721), que também escrevia sob o pseudônimo Menantes, foi libretista de cantatas de Bach.

⁵ In *Der blutige und sterbende Jesus*, oratório musicado por Reinhard Keiser. Hamburgo, 1704.

⁶ Cf. STEINER, George. *The Death of Tragedy*. 1. ed. Londres: Faber and Faber, 1961. p. 285.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



BACH, MATTHÄUS-PASSION

Prégardien, Goerne, Schäffer et al.

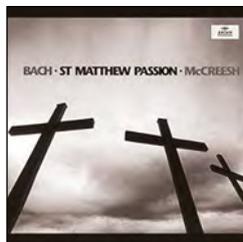
Arnold Schoenberg Chor

Meninos Cantores de Viena

Concentus Musicus Wien

Nikolaus Harnoncourt, regente

Teldec Classics, 2001



BACH, ST. MATTHEW PASSION

Padmore, Kozena et al.

Gabrieli Consort & Players

Paul McCreech, regente

Archiv Produktion, 2003

Desde o início, Bach fora advertido de que não escrevesse música operística, contudo seu propósito era incontestável: reencenar a história da Paixão na mente dos seus ouvintes, afirmar sua pertinência para os homens e para as mulheres do seu tempo, lidando com suas preocupações, seus temores, direcionando-os para o consolo e a inspiração que a narrativa da Paixão lhes proporcionaria. Como luterano que era, Bach sabia que não seria por meio de atos de contrição, nem pelas “boas obras”, nem mesmo por meio da missa [...] que o crente se aproximaria ou celebraria o sacrifício de Cristo a seu favor no Calvário; isso se daria ao reviver aqueles eventos dolorosos a cada aniversário do sacrifício feito. Para isso, seus ouvintes contavam com sua música, que nada podia superar. [...]

Embora muitos de nós possivelmente nos alegremos com o fim dos antigos rituais dos oratórios e o comparemos ao desmoronamento de uma inconveniente geleira de reverência, não vejo nenhuma grande vantagem — tampouco nenhuma necessidade inerente — em definir e localizar a essência dramática das *Paixões* de Bach encenando-as de forma equivalente a uma ópera. Pelo contrário, no momento em que o drama se vê carregado de bagagem estética externa, ele corre o risco de ser achatado e de ter a música apequenada no final. É a intensa concentração do drama dentro da música e a força colossal da imaginação que Bach imprime às suas *Paixões* que as tornam iguais às peças mais admiráveis já encenadas: seu poder está naquilo que *não* dizem. Se ignorarmos isso, nós o faremos por nossa própria conta e risco.

Trecho extraído do livro *Bach: music in the castle of Heaven*. Nova York: Vintage Books/Random House, 2013. cap. 11, pp. 397-433. A *Revista Osesp* agradece à editora e ao autor pela generosa permissão para reproduzir este excerto da obra.

Tradução de A. G. Mendes.

JOHN ELIOT GARDINER

UMA DAS MAIS PROEMINENTES PERSONALIDADES DA CENA MUSICAL, O MAESTRO, PIANISTA E CRAVISTA SIR JOHN ELIOT GARDINER CONSAGROU-SE NA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BARROCA, ESPECIALMENTE A DE JOHANN SEBASTIAN BACH. É FUNDADOR DO CORO MONTEVERDI, DO ENGLISH BAROQUE SOLOISTS E DA ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE. *BACH: MUSIC IN THE CASTLE OF HEAVEN*, AINDA INÉDITO NO BRASIL, É SEU PRIMEIRO LIVRO.

Apresentações de obras de Bach

7.4 domingo 18H QUARTETO OSESP

QUARTETO OSESP

PIETER WISPELWEY VIOLONCELO

A Arte da Fuga, BWV 1080: Excertos

11.4 quinta 20H30 PAU-BRASIL

13.4 sábado 16H30 JEQUITIBÁ

15.4 segunda 20H30 SAPUCAIA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

NATHALIE STUTZMANN REGENTE

MARTINA JANKOVÁ SOPRANO

AUDE EXTRÉMO CONTRALTO

BROR MAGNUS TØDENES TENOR

ROBIN TRITSCHLER TENOR

STEPHEN POWELL BARÍTONO

LEON KOSAVIC BARÍTONO

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORO INFANTIL DA OSESP

A Paixão Segundo São Mateus, BWV 244

13.6 quinta 20H30 CEDRO

14.6 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

15.6 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

VALENTINA PELEGGI REGENTE

LUDMILLA BAUERFELDT SOPRANO

ANA LÚCIA BENEDETTI MEZZO SOPRANO

ARNALDO COHEN PIANO

A Arte da Fuga, BWV 1080: Contrapunctus XIX

(TRANSCRIÇÃO DE LUCIANO BERIO)

Chaconne (TRANSCRIÇÃO DE BUSONI)

4.8 domingo 18H RECITAIS

ANTONIO MENESES VIOLONCELO

Suíte nº 3 Para Violoncelo, BWV 1009

22.8 quinta 20H30 PAU-BRASIL

23.8 sexta 20H30 SAPUCAIA

24.8 sábado 16H30 JEQUITIBÁ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

/OSESP 60

LUIS OTAVIO SANTOS REGENTE

ARCÁDIO MINCZUK OBOÉ D'AMORE

Concerto Para Oboé d'Amore em Lá Maior, BWV 1055R

Suíte Orquestral nº 4, BWV 1069

A Eletrobras ilumina o Brasil e a cultura brasileira. Patrocina projetos que levam energia à cena artística do país. Em parceria com os aplausos da plateia.



Wagner Malta Tavares

Ondas Curtas, 2013



"a preservação do fogo": as sinfonias de schumann reorquestradas por mahler

Júlia Tygel

“Todas as investidas artísticas são aproximadas; não existe obra de arte que não possa ser melhorada” — as palavras, quase premonitórias, foram escritas por Robert Schumann (1810-1856) em um artigo publicado no jornal *Der Komet (O Cometa)*, de Leipzig, em 7 de dezembro 1833, época em que ele iniciava sua atuação como crítico musical. Meses depois, em colaboração com outros artistas, Schumann lançaria o primeiro número da *Neue Zeitschrift für Musik (Nova Revista de Música)*, em tradução livre), que ele dirigiria por uma década.

**SUGESTÕES
DE LEITURA**

Eric Frederick Jensen
SCHUMANN
Oxford University Press, 2012

Charles Rosen
A GERAÇÃO ROMÂNTICA
Edusp, 2000

**GRAVAÇÃO
RECOMENDADA**



*SCHUMANN: THE
COMPLETE SYMPHONIES
— MAHLER EDITION*
Orquestra Gewandhaus
Riccardo Chailly, regente
Decca, 2008

[*Sinfonias de Schumann
reorquestradas por Mahler*]

Embora a crítica musical se materialize com mais frequência no suporte das palavras, ela pode se dar de forma muito peculiar: *musicalmente*, por meio da adaptação de uma obra. Quando um músico arranja, reorquestra ou transpõe para outra instrumentação uma obra preexistente, ele tem a rara oportunidade de fazer com que os outros *ouçam sua forma de ouvir* aquele original: os elementos que realça, atenua, omite, acrescenta ou modifica revelam, como nenhum texto poderia expressar, suas opiniões e impressões sobre a obra adaptada. Trata-se, nas palavras de Peter Szendy, de “uma crítica da música na música”.¹

Schumann manifestou-se sobre o tema tanto musicalmente, “compondo” os *Seis Estudos de Concerto sobre os Caprichos de Paganini*, Op.10, como em palavras. Para ele, mais que retratar cada feição do original, a adaptação deveria ser fiel à sua *ideia* — essência intangível e inatingível da obra —, materializando-a de outra maneira. As versões, assim, agregariam forças ao original na impossível tarefa de exprimir o que seria seu âmago transcendental.

É nesse sentido que as reorquestrações de Mahler (1860-1911) para as sinfonias de Schumann somam-se às originais. Mahler tinha essas obras em alta estima, e o surpreendiam as duras críticas proferidas por Wagner sobre elas. A ideia de que Schumann seria um mau orquestrador e não dominaria as formas sinfônicas foi reiterada por muitos críticos a partir da geração seguinte à do compositor, reverberando ainda nos dias de hoje. Sua orquestração foi considerada demasiado densa, o que obscureceria as linhas melódicas e não exploraria as qualidades tímbricas de cada instrumento. Por isso, vários regentes modificaram a orquestração original,² sendo a versão de Mahler tanto a mais audaciosa em suas alterações como a única que se consagrou. Vale lembrar que transformar obras alheias foi uma prática recorrente na maior parte da história da música ocidental: apenas ao longo do século XIX, paulatinamente, o conceito de *obra original* se delineou, cristalizando-se no século XX.

Schumann dedicou a maior parcela da sua produção ao piano e às canções, especialmente os ciclos de peças curtas, e só conviveu com o meio orquestral na maturidade, quando se tornou diretor da orquestra e do coro municipais de Düsseldorf — e sua atuação desagradou a músicos e amadores (contribuiu para isso, sem dúvida, sua personalidade introspectiva e retraída). No entanto, ele gostava de reger e acreditava ser importante, no ofício de compositor, escrever para diversas formações e gêneros, considerando a produção sinfônica fundamental na consagração dessa carreira. Assim, mesmo face à sombra das ameaçadoramente sublimes nove sinfonias de Beethoven, que Schumann venerava e que intimidariam Brahms e

¹ SZENDY, Peter. *Listen: a history of our years*. Nova York: Fordham University Press, 2008, p. 65.

² Dentre eles estão Felix Weingartner (1863-1942), Carl Schuricht (1880-1967), Bruno Walter (1876-1962), Hamilton Harty (1879-1941), Frederick Stock (1872-1942) e Benjamin Britten (1913-1976).

Bruckner a aventurarem-se no gênero até a maturidade, ele fez sua primeira incursão orquestral ainda na casa dos 20 anos. Contudo, a *Sinfonia Wickau*, fruto desses esforços, permaneceu inacabada.³ Schumann voltaria a escrever para orquestra somente após seu casamento, em 1840, com a jovem pianista virtuose e compositora Clara Wieck, que seria sua parceira profissional e fortaleza emocional.

A *Primeira Sinfonia — Primavera*, cujo programa alude à chegada da estação no coração, foi composta em prodigiosos quatro dias em janeiro de 1841, sendo orquestrada em menos de um mês. A estreia deu-se já no fim de março, pela Orquestra Gewandhaus de Leipzig sob a batuta de Mendelssohn (1809-1847). Em outubro, Schumann já havia finalizado outra sinfonia, que seria estreada em dezembro pela mesma orquestra. A recepção mais fria dessa obra, talvez por sua maior complexidade, levou o compositor a revisá-la em 1851 e publicá-la somente em 1853 como sua *Quarta Sinfonia*. Nessa revisão, Schumann alterou não apenas a orquestração, que se tornou mais densa, como também trechos do conteúdo musical. O objetivo era clarificar a coesão temática, evidenciando a estruturação da sinfonia em uma grande forma que une todos os movimentos. O resultado, contudo, não agradou a todos: na década de 1880, contra os desejos da viúva Clara Schumann, Brahms promoveu a publicação da versão de 1841.

A *Segunda Sinfonia*, composta entre 1845 e 1846 e estreada novamente pela Orquestra Gewandhaus de Leipzig no ano seguinte, traduz para a música o triunfo (temporário) de Schumann na luta contra uma severa depressão. Ele atribuiu sua recuperação à retomada dos estudos de contraponto na obra de J. S. Bach — homenageado no terceiro movimento com o uso do motivo BACH (formado pelas notas correspondentes em alemão) — e ao apoio de Clara — aludida na tonalidade de Dó maior (“C”) e na citação do tema *An die Ferne Geliebte (À Distante Amada)*, de Beethoven, no último movimento. Em fevereiro de 1851, Schumann regou a estreia de sua *Terceira Sinfonia — Renana*, composta meses antes, à frente da orquestra de Düsseldorf (cidade à beira do rio Reno), da qual tornara-se diretor. Nessa obra, o caráter popular das melodias une-se à temática suntuosa do último movimento, mais contrapontístico, inspirado em uma cerimônia na Catedral de Colônia.

³ À época, Schumann atravessava a primeira das avassaladoras crises psicológicas que lhe assolariam por toda a vida, intensificada por uma lesão na mão que o impediria de ser o pianista virtuoso que ele almejava se tornar. Ele voltou seus esforços à carreira de compositor, iniciando a *Sinfonia Wickau*. O primeiro movimento foi estreado isoladamente na cidade que lhe deu o nome, e a má recepção da obra desestimulou Schumann a finalizá-la.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



SCHUMANN: THE SYMPHONIES

Filarmônica de Viena
Leonard Bernstein, regente
Deutsche Grammophon,
1996 / reed. 1997



SCHUMANN: THE 4 SYMPHONIES,

MANFRED OVERTURE

Orquestra Sinfônica da
Rádio da Baviera
Rafael Kubelik, regente
CBS Masterworks,
1979 / reed. 1989



SCHUMANN: SINFONIAS

N^{OS} 1-3 / 2-4

Oesp
John Neschling, regente
CDs Biscoito Fino, 2008
(vol.1) e 2009 (vol. 2)

À época de Schumann, suas sinfonias foram aclamadas pelo público e pela crítica, e estudos recentes têm não apenas encontrado usos inovadores do compositor em relação às formas sinfônicas como relacionado muitos dos “defeitos” de sua orquestração à evolução histórica da própria orquestra. Ao longo do século XIX, o tamanho das orquestras aumentou significativamente, adequando-se às sonoridades grandiosas requeridas por compositores do Romantismo tardio como Wagner, Richard Strauss, Bruckner e o próprio Mahler. À época de Schumann, a Orquestra Gewandhaus de Leipzig possuía mais ou menos a metade do tamanho das orquestras atuais, com uma proporção menor de cordas em relação aos instrumentos de sopro.⁴ Performances historicamente informadas, ou seja, que procuram revisitar a sonoridade (e o tamanho) das orquestras da época, revelam linhas melódicas definidas com maior clareza em texturas mais leves. Também é possível que dobrás instrumentais (de sopros e cordas, por exemplo) tenham sido intencionalmente colocadas para assegurar a execução de linhas melódicas importantes, mesmo no caso de falha dos músicos ou do maestro, ou para equilibrar desajustes de volume específicos (há relatos sobre o som tíbio dos violinos da Orquestra Gewandhaus de Leipzig, por exemplo).

Em suas reorquestrações, Mahler procurou transpor as ideias originais para a sonoridade e as possibilidades tímbricas das grandes orquestras de seu tempo — que ele dominava com maestria, sendo um compositor essencialmente sinfônico e atuando como regente. Assim como fez com obras de compositores como J. S. Bach, Schubert e Beethoven, ele preparou as reorquestrações das sinfonias de Schumann para concertos sob sua batuta: como maestro principal da Filarmônica de Viena, regeu suas versões da *Primeira* e da *Quarta* sinfonias, respectivamente, em 1899 e 1900 (nesse concerto, apresentou também sua polêmica reorquestração da *Nona Sinfonia* de Beethoven). Como regente da Filarmônica de Nova York, estreou suas versões da *Segunda* e *Terceira* sinfonias em 1910 e 1911, respectivamente. Suas reorquestrações foram bem aceitas pelo público e pela crítica, talvez por não terem sido percebidas, inicialmente, como adaptações das obras originais.

As intervenções de Mahler buscam realçar o conteúdo musical original, evidenciando as linhas melódicas principais por meio da supressão de instrumentos nas texturas de acompanhamento, do reequilíbrio de volumes entre as vozes e, mu-

⁴ A Orquestra Gewandhaus de Leipzig, para a qual Schumann escreveu a *Primeira*, a *Segunda* e a *Quarta* sinfonias, tinha cerca de 49 músicos. (FRANKE, Veronica Mary. Mahler's Reorchestration of Schumann's 'Spring Symphony', Op.38: Background, Analysis, Intentions . *Acta Musicologica*, v. 78, n. 1, pp. 75-109, 2006). No final do século XIX, as orquestras passaram a ter cerca de cem músicos (muitas obras dessa época requerem ainda mais músicos, o que passou a ser menos frequente nos repertórios modernos).

tas vezes, da transposição de trechos para registros mais agudos dos instrumentos. Além disso, ele altera e inclui abundantes e detalhadas marcações de dinâmica e articulação, para delinear mais claramente as frases melódicas. Mahler também acrescenta valor aos timbres individuais dos instrumentos e aos contrastes sonoros em detrimento das texturas densas, como em suas próprias sinfonias, eliminando muitas das dobras instrumentais presentes no original.

As partes mais alteradas foram as dos metais (mais explorados melodicamente) e dos tímpanos (com padrões que requerem mais trocas de afinação) — instrumentos que sofreram melhorias técnicas ao longo do século XIX, oferecendo recursos indisponíveis à época de Schumann.⁵ Um exemplo célebre ocorre na abertura da *Primeira Sinfonia*, tocada pelos metais, que deveria soar como “se viesse do alto, parecendo um chamado para despertar”,⁶ segundo Schumann. As limitações técnicas dos instrumentos não valvulados em uso na época permitiam que a passagem fosse tocada apenas pelas trompas, e com som abafado. Mendelssohn propôs transpor o trecho uma terça acima, e a mudança foi incorporada à obra. Em sua reorquestração, Mahler restaurou as notas originais, uma vez que sua sonoridade não apresentava problemas para os modernos instrumentos valvulados (a inovação técnica foi incorporada à orques-

tra durante a vida de Schumann, mas ele não chegou a alterar a obra).

Com relação à *Quarta Sinfonia*, Mahler recupera, em muitos aspectos, características da versão original de 1841. Embora não se possa comprovar que ele tenha consultado essa partitura, trechos inteiros dessa versão reaparecem em sua adaptação, e a textura menos densa remete à sua sonoridade.

As reorquestrações de Mahler para as sinfonias de Schumann demonstram seu apreço e respeito por essas obras: suas intervenções procuram evidenciar as ideias das obras originais, readequando-as à sonoridade e aos recursos das grandes orquestras do Romantismo tardio. Mais que intentar imprimir uma estética mahleriana em Schumann, Mahler coloca suas habilidades de orquestrador de maneira generosa a serviço de seu antecessor. Inevitavelmente, contudo, ele nos revela assim as peculiaridades da *sua escuta* sobre essas obras. Suas versões são *melhorias* das sinfonias originais no sentido de que com elas *coexistem*, revelando-lhes aspectos que, de outra forma, talvez jamais pudessemos perceber. Em suas reorquestrações, afinal, Mahler parece expressar, musicalmente, as palavras que lhe são atribuídas: “A tradição não é o culto das cinzas, mas a preservação do fogo”.

⁵ Em relação aos metais, a inovação foi a invenção do sistema de válvulas, que permite que o tamanho do tubo por onde passa o ar seja alterado rapidamente, conforme a necessidade (cada válvula abre a passagem de ar para um segmento adicional de tubo, aumentando progressivamente seu tamanho total) — instrumentos naturais (não valvulados) dispõem de apenas um tubo de tamanho fixo. Isso aumenta as possibilidades e a qualidade de emissão das notas, facilitando passagens melódicas e ampliando o escopo sonoro do instrumento. Em relação aos tímpanos, a melhoria foi no sistema de pedais de afinação, facilitando a troca de afinação de cada tímpano e aumentando, assim, a disponibilidade de notas que o instrumento pode tocar em uma mesma música e as possibilidades de suas combinações.

⁶ JENSEN, Eric Frederick. *Schumann*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 195.

JÚLIA TYGEL

DOUTORA EM MUSICOLOGIA (USP), PIANISTA, É
ASSESSORA ARTÍSTICA DA OSESP.

Apresentações de obras de Schumann

25.4 quinta 20H30 CEDRO

26.4 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

27.4 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
MARIN ALSOP REGENTE

Sinfonia n° 1, Op.38 — Primavera

Sinfonia n° 2, Op.61

/ORQUESTRAÇÃO DE GUSTAV MAHLER

/SCHUMANN: AS QUATRO SINFONIAS

28.4 domingo 11H MATINAIS

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
MARIN ALSOP REGENTE

Sinfonia n° 2, Op.61

/ORQUESTRAÇÃO DE GUSTAV MAHLER

/SCHUMANN: AS QUATRO SINFONIAS

28.4 domingo 18H RECITAIS

JEAN-LOUIS STEUERMAN PIANO

Arabesque, Op.18

Carnaval de Viena, Op.26

2.5 quinta 20H30 CARNAÚBA

3.5 sexta 20H30 PAINEIRA

4.5 sábado 16H30 IMBUIA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
MARIN ALSOP REGENTE

Sinfonia n° 3, Op.97 — Renana

Sinfonia n° 4, Op.120

/ORQUESTRAÇÃO DE GUSTAV MAHLER

/SCHUMANN: AS QUATRO SINFONIAS

8.7 segunda 20H30

NELSON FREIRE PIANO

Fantasia em Dó Maior, Op.17

24.10 quinta 20H30 CARNAÚBA

25.10 sexta 20H30 PAINEIRA

26.10 sábado 16H30 IMBUIA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

CRISTIAN BUDU PIANO

Concerto Para Piano, Op.54

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

DESCUBRA A ORQUESTRA NA SALA SÃO PAULO

CURSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL E CONCERTOS DIDÁTICOS

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

osesp.art.br

COPATROCÍNIO

APOIO



REALIZAÇÃO

REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA







paulo szot esplendor vocal

Um dos cantores brasileiros de maior sucesso no mundo, o barítono Paulo Szot mal suspeitava de seu potencial sonoro quando foi para a Polônia praticar disciplinadamente os *pliés*, *grand jetés* e *fouettés* que, sonhava, fariam dele um grande bailarino. Não hesitou em abraçar um novo caminho que a vida lhe mostrou por lá. Hoje ele mora em Nova York e é um dos nomes mais festejados da Broadway, além de se apresentar regularmente nos grandes teatros da cena lírica. Sua voz privilegiada, presença marcante e dedicação apaixonada ao palco poderão ser conferidas novamente ao vivo na Sala São Paulo, como Artista em Residência da Osesp.

Você foi para a Polônia, país de origem dos seus pais, concluir sua formação como bailarino. Após uma lesão nos joelhos, viu seu sonho de dançar cair por terra. Foi só então que descobriu seu potencial vocal. Poderia nos contar sobre essa transição em sua carreira? Qual sua formação musical e como foram suas primeiras experiências como cantor?

Eu queria dançar. Foi só quando me contundi que procurei o coro da universidade [Universidade Jaguelônica, na Cracóvia]. Quando comecei a repetir os vocalizes que eram determinados pelo regente, ele arregalou os olhos e me disse que teria um bom material vocal a ser explorado e desenvolvido. A partir dessa revelação, quis me tornar um cantor profissional e investi cada minuto no canto. Depois de dois anos, fiz minha primeira audição profissional. Lembro-me que o diretor da Companhia [Nacional de Canto e Dança Slask] me ouviu e perguntou se eu tocava algum instrumento. Eu disse que havia estudado violino e piano, ele então me pediu para tocar algo no piano. Toquei uma *Polonaise* de Chopin. Depois de alguns compassos, o regente me avisou que eu estava contratado e que no dia seguinte deveria encontrá-lo na estação ferroviária de Cracóvia, pois iríamos, junto com outra jovem recém-admitida, até a cidade de Katowice, onde um ônibus nos levaria à sede da companhia, em Koszecin. O que eu não sabia era que a sede ficava num castelo no meio de um bosque, e nos arredores havia apartamentos disponíveis para os artistas contratados. Tudo parecia um sonho. Eu tinha 20 anos; mudei-me para lá e nunca mais parei de cantar.

Como se deu a passagem de coralista a protagonista de ópera?

Bem, ainda na Companhia Slask, fui promovido de coralista para solista após dois anos. Minha família me visitava uma vez ao ano e às vezes eu conseguia voltar para o Brasil por algumas semanas, geralmente em dezembro. Foi numa dessas visitas à família, em 1994, que me inscrevi para o Concurso Internacional Luciano Pavarotti. Ele viria ao Brasil fazer alguns concertos e selecionar cantores brasileiros para seu Concurso Internacional, sediado na Filadélfia. Me inscrevi, fui selecionado, e viajei ao Rio de Janeiro para a primeira audição com o nosso maior barítono de todos os tempos, Paulo Fortes, que faria a pré-seleção para Pavarotti. Paulo me aprovou e no dia seguinte eu conheci o mais famoso tenor da época. Mais uma vez, tudo parecia um sonho. Cantei para Pavarotti, foi inacreditável! Ele me aprovou já para ser finalista. Nesse momento, decidi deixar a Polônia e continuei meu aperfeiçoamento nos Estados Unidos e no Canadá.

Após alguns meses na América do Norte, senti que era tempo de ficar mais perto da minha família. Fiz o concurso do Teatro Municipal de São Paulo, que oferecia vagas para coralistas de seu maravilhoso Coro Lírico. Passei no concurso e ingressei no Municipal em 1996. Logo depois, o maestro Luiz Fernando Malheiro, que na época era assistente do maestro Isaac Karabtchevsky, me ouviu e ofereceu meu primeiro papel como protagonista em uma ópera: o Fígaro de *O Barbeiro de Sevilha*, numa produção do Teatro Municipal de São Paulo, no Teatro Paulo Eiró, em 1997, regida pelo próprio maestro Luiz Fernando Malheiro e dirigida por Enzo Dara. Foi assim que estreei como solista na ópera — e foi na minha cidade natal, São Paulo.

Você ganhou o Tony Award, prêmio máximo do teatro nos Estados Unidos, pela interpretação de Emile de Becque, no musical *South Pacific*, em 2008. Como surgiu a oportunidade de participar do musical?

Eu já estava com minha carreira operística internacional de certa forma iniciada quando fiquei sabendo do interesse do Lincoln Center Theater na remontagem do *South Pacific*. Recebi um e-mail enquanto cantava *Così Fan Tutte*, na Ópera de Nice, e em seguida partiria para Boston. Como estaria relativamente perto de Nova York, seria possível participar da audição. O papel de Emile de Becque foi escrito originalmente para o grande baixo italiano Enzo Pinza, e queriam para a remontagem um ator com emissão operística também. Fiz a audição com mais de duzentos cantores de ópera; levei as canções e cenas do personagem. Fui convocado para mais duas audições e depois de algumas semanas obtive a confirmação e o contrato para fazer Emile de Becque no Lincoln Center Theater, o que seria também a minha estreia na Broadway.

Foi uma experiência sem precedentes, singular e inesquecível. Transformou minha vida, dentro e fora dos palcos, e foi um grande aprendizado. Eu sempre amei musicais, porém me dedicara somente à ópera até então. Aprendi sobre as premia-

ções anuais e fiquei feliz e surpreso, confesso, quando os prêmios que antecedem o Tony foram chegando. Nunca sonhei que isso pudesse acontecer comigo. E então chegou a tão esperada noite da cerimônia do Prêmio Tony. Quando ouvi Liza Minnelli lendo meu nome naquele envelope tive que conter a emoção e, ao menos, conseguir agradecer à pessoas mais importantes da minha vida quando subi ao palco do gigantesco Radio City Music Hall, com transmissão ao vivo para o mundo todo. Era como a final da Copa do Mundo para os amantes de teatro. Até hoje, às vezes, é difícil acreditar...

Do ponto de vista técnico, quanto é diferente para um cantor lírico fazer musicais e cantar com microfone, por exemplo? E do ponto de vista artístico?

Do ponto de vista técnico, tive que aprender e criar resistência física e vocal para enfrentar oito apresentações semanais. Nunca pensei em relaxar a voz por causa dos microfones (não usados em ópera). Sempre cantei com a mesma técnica operística e vigor vocal. O que mudava era somente o estilo musical. Assim como aprendemos a cantar óperas barrocas, mozartianas, *Lieder*, o verismo etc., tive que aprender mais um estilo, o do teatro musical. No caso de *South Pacific*, o estilo da era de ouro da Broadway. Do ponto de vista artístico, aí sim era um outro universo...

O trabalho de criação de personagem na ópera é breve e sempre fica em segundo plano, isso não é uma crítica e, sim, um fato. A técnica vocal e excelência musical é o que rege a ópera, ou seja, todas as intenções devem estar na música e na execução vocal. E deve ser assim, na ópera. Por exemplo: não adianta nada o cantor ser um grande ator se não for primeiro um grande cantor. O canto fica sempre na frente.

Já no teatro, o canal de comunicação é outro. É a compreensão profunda da personagem, é o processo de construção e desconstrução de ideias, camadas, enfim, é o ator. E, no caso dos musicais, um ator que canta. Porém, meu objetivo foi tentar unificar o cantor com o ator e vice-versa. É difícil, mas quando isso acontece é extremamente prazeroso para quem está no palco e acredito que também para o público.

Sua estreia no Metropolitan Opera House, de Nova York, em 2010, com *O Nariz* (de Shostakovich), se deu justamente com o papel que você considera ter sido o mais difícil de sua carreira até o momento. O desafio contou a favor?

Sim, sim e sim! É um grande sonho de todo cantor poder um dia cantar no Metropolitan Opera House. É a mais famosa casa de ópera de todos os tempos. Todos os grandes cantores se apresentaram lá, inclusive a nossa absoluta e maior representante na ópera, a grande diva Bidu Sayão — uma das maiores estrelas do Met na sua época.

Eu havia sido contratado como cover de Fígaro em *As Bodas de Fígaro*, em 2004, e de *Don Giovanni*, em 2005. Mas foi somente quando Peter Gelb, gerente-geral do Metropolitan Opera, me viu em *South Pacific* que me convidou para protagonizar *O Nariz*. Este é um Shostakovich bastante difícil e extenso. Kovaliov está em cena praticamente o tempo todo, e a escrita são malabarismos vocais virtuosos e infindos. Me apaixonei pelo papel imediatamente, e pelas dificuldades que apresentava também. De alguma forma, senti menos a pressão por estrear no Met com um papel pouco conhecido, confesso; mas mesmo assim as expectativas em torno dessa produção eram altas. Seria a primeira voz masculina brasileira a cantar no Met. Fui regido por Valery Gergiev e dirigido por William Kentridge. A montagem voltou ao Met em 2013, quando foi transmitida ao vivo para cinemas do mundo todo pela série “Live from Lincoln Center”.

Após esse primeiro contrato como protagonista, tive a honra de fazer parte da programação dessa incrível companhia por seis temporadas seguidas em repertórios tradicionais e contemporâneos como *Carmen*, *O Morcego* (de Strauss), *Manon* (de Massenet) e *A Morte de Klinghoffer* (de John Adams). A recepção positiva de *O Nariz* contribuiu para que outros grandes teatros como o La Scala de Milão, o da Ópera de Paris, Ópera de Roma, Bayerische Staatsooper [Munique], Ópera de São Francisco, entre outros, me oferecessem grandes oportunidades também.

Então, com certeza, o desafio de *O Nariz* contou a favor, sim. Retorno ao Metropolitan Opera em outubro e novembro para a linda montagem de *Madame Butterfly*, de Puccini, no papel de Sharpless.

Em 2018, ano de centenário de nascimento de Bernstein, você cantou em vários lugares a *Missa*, regida por Marin Alsop, com quem já tinha trabalhado numa memorável versão de *Candide* com a Osesp, em 2014. Como tem sido esta parceria?

Trabalhar com Marin Alsop é um prazer enorme, e fazer *Candide* com a regente que havia dirigido a antológica produção da Filarmônica de Nova York, com Patti LuPone e Kristin Chenoweth, foi uma experiência inesquecível. *Candide* foi nosso primeiro grande trabalho juntos, graças ao convite do diretor artístico da Osesp, Arthur Nestrovski. Desde o primeiro momento nos ensaios, me senti protegido e tranquilo, pois Marin transmite confiança, respeito e conhecimento. Desde então, fizemos outros concertos com a Osesp e um com Kristin Chenoweth, em Baltimore. Marin me convidou para fazer o importantíssimo papel do Celebrante na monumental *Missa*, de Leonard Bernstein. A primeira montagem foi no Southbank Centre, de Londres, e em seguida no Festival de Ravinia [próximo a Chicago].

Nossa parceria continua durante minha estadia como Artista em Residência da Temporada, em São Paulo, onde faremos vários concertos com a Osesp.

Como Artista em Residência da Osesp, nesta Temporada, você participará de várias apresentações em programas diferentes com a orquestra, além de um concerto de música de câmara (com o pianista Nahim Marun) e *masterclasses*. O que pode nos dizer sobre os vários repertórios e formatos?

Primeiro gostaria de enfatizar que foi com honra e felicidade imensas que recebi esse convite da Osesp, feito pelo Arthur Nestrovski. Significa muito para mim. A Osesp é a grande orquestra que nos representa internacionalmente, com suas turnês e

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



RODGERS & HAMMERSTEIN'S

SOUTH PACIFIC

Paulo Szot et al.

The New Broadway Cast Recording

Masterworks Broadway/Sony

Music Entertainment, 2008



W. A. MOZART: COSÌ FAN TUTTE

Jacquelyn Wagner, Michèle

Losier, Paulo Szot et al.

Orquestra e Coro da

Ópera de Paris

Philippe Jordan, regente,

Arthaus Musik, 2017

[Blue-ray]

suas primorosas gravações. Tem sede na magnífica Sala São Paulo, que é orgulho para nós, brasileiros. Ser Artista em Residência na Osesp, em 2019, é um marco na minha carreira.

Em junho faremos um concerto revisitando alguns grandes compositores sinfônicos e operísticos russos, pois são parte importante da minha trajetória nos palcos. A estreia no Met foi com Shostakovich (*O Nariz*), as estreias na Europa (França) e na Austrália foram com Tchaikovsky (*Eugene Onegin*). No Scala de Milão, também estreei com uma ópera russa: *Coração de Cachorro*, de Alexander Raskatov.

Em julho farei minha estreia na grandiosa *Sinfonia nº 8* de Gustav Mahler, que sempre foi um dos meus compositores prediletos do repertório sinfônico (fiz em 2017 o ciclo *Canções de um Viandante* com a Osesp, na Sala São Paulo e em Campos do Jordão).

Em novembro retorno à Osesp para um concerto e homenagem a Mozart, com árias de papéis que foram marcantes na minha carreira, como Don Giovanni, Fígaro, Conde Almaviva, Guglielmo e Don Alfonso. Esse divertidíssimo programa será regido pelo nosso grande maestro Isaac Karabtchevsky.

Em dezembro, faremos um recital com o esplêndido pianista Nahim Marum. Temos já uma parceria de muitos anos em recitais, em várias cidades brasileiras. Prestaremos homenagem ao nosso Claudio Santoro, assim como a Ernest Chausson, Franz Liszt e, como não poderia faltar, Giuseppe Verdi. Ainda em dezembro farei uma *masterclass* na Osesp com jovens talentos brasileiros e, também sob regência de Marin Alsop, participarei de *Todos Juntos — Uma Ode Global à Alegria*, um megaprojeto executado em várias partes do planeta, com a sempre exuberante *Sinfonia nº 9* de Beethoven, cantada em português. Convido a todos os meus amados paulistanos a prestigiar a programação da Osesp!

Apresentações de Paulo Szot

27.6 quinta 20H30 CARNAÚBA

28.6 sexta 20H30 PAINEIRA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

GLINKA *Ruslan e Ludmila: Abertura*

TCHAIKOVSKY Árias de *Eugene Onegin* e *Pique Dame*

BORODIN *Nas Estepes da Ásia Central*

TCHAIKOVSKY Árias de *Iolanta*

BORODIN *Príncipe Igor: Ária*

TCHAIKOVSKY *Sinfonia nº 4, Op.36*

/semana especial: 20 anos da sala são paulo

4.7 quinta 20H30 CEDRO

5.7 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

6.7 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ORQUESTRA SINFÔNICA DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO — OSUSP

MARIN ALSOP REGENTE

GABRIELLA PACE SOPRANO

LINA MENDES SOPRANO

LUDMILLA BAUERFELDT SOPRANO

LUISA FRANCESCONI MEZZO SOPRANO

DENISE DE FREITAS CONTRALTO

PAULO MANDARINO TENOR

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

SAVIO SPERANDIO BAIXO

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORO INFANTIL DA OSESP

MAHLER *Sinfonia nº 8 – Sinfonia dos Mil*

28.11 quinta 20H30 PAU-BRASIL

29.11 sexta 20H30 SAPUCAIA

30.11 sábado 16H30 JEQUITIBÁ

—

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

—

MOZART Árias de *As Bodas de Fígaro*, KV 492

Don Giovanni, KV 527

Così Fan Tutte, KV 588

BARTÓK *Concerto Para Orquestra*

3.12 terça 20H30 RECITAIS

—

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

NAHIM MARUN PIANO

—

SANTORO *Prelúdios e Canções*

/CLAUDIO SANTORO 100

CHAUSSON *Poème de l'Amour et de la Mer*, Op.19

LISZT *Paráfrase Sobre Temas do Rigoletto de Verdi*

VERDI Árias de *Don Carlo* e *Un Ballo in Maschera*

/todos juntos – uma ode global à alegria

12.12 quinta 20H30

13.12 sexta 20H30

14.12 sábado 16H30

—

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

CAMILA TITINGER SOPRANO

LUÍSA FRANCESCONI MEZZO SOPRANO

PAULO MANDARINO TENOR

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORAL JOVEM DO ESTADO

—

BEETHOVEN *Sinfonia nº 9, Op.125 – Coral*



a oitava sinfonia
de mahler:
uma apoteose
paradoxal

Jorge de Almeida



Marina Saleme

Três pessoas, 1999

A grandiosidade da *Oitava Sinfonia* nos deslumbra e constringe. Quando o órgão sustenta o primeiro acorde e o enorme coro invoca o espírito criador, uma espiral de vozes, arcos, sopros e golpes parece querer alcançar os céus, exaltando a salvação prometida nos textos. Mesmo assim permanecemos todos sentados, ouvindo a prece com suspeita e com os pés bem firmes no chão. Afinal, nossa época desconfia de tudo isso, e o apelo a uma “redenção pelo amor” soa descabido como os exageros do romantismo tardio, lembrando as valsinhas e fanfarras que atravessavam as primeiras sinfonias de Mahler. Sem o motivo heroico de uma luta contra o destino ou a desculpa da ironia, que ainda poderiam comover nossa sensibilidade moderna, encaramos com perplexidade a certeza da multidão reunida no palco. “Os homens são mesquinhos”, comentou Arnold Schoenberg logo após a morte de Mahler, “não acreditam mais o suficiente na grandeza, na totalidade, e desejam apenas os detalhes irrefutáveis”.¹ No caso dessa sinfonia monumental, no entanto, como atentar aos detalhes, se o todo nos arrebatou e confunde?

GRAVAÇÃO

RECOMENDADA



MAHLER, SYMPHONY Nº 8

Lott, Sotin et al.

Orquestra Filarmônica de Londres

Coro Filarmônico de Londres

Tiffin School Boy's Choir

Klaus Tennstedt, regente

EMI, 1986

Diante da imensidão dessa *Oitava Sinfonia*, empalidece até mesmo a imagem que Mahler utilizava para justificar a superação dos limites tradicionais do gênero sinfônico. Se a composição de uma sinfonia significava “construir um mundo com todos os meios disponíveis”, agora ele chega a mencionar “planetas e sóis girando uns sobre os outros”. De fato, o universo musical passa a ser explorado com meios ainda mais ousados: “Até agora, empreguei palavras e vozes humanas apenas para sugerir, adicionar, estabelecer certos estados de espírito. [...] Na *Oitava*, porém, a voz é pensada ao mesmo tempo como um instrumento e como portadora de ideias poéticas, configurando uma verdadeira sinfonia”.²

Para Mahler, o ideal dessa “verdadeira sinfonia” continuava sendo a *Nona* de Beethoven, na qual a elaboração sinfônica da reconciliação musical de temas contrastantes sublinhava o apelo de Schiller para que a humanidade, agora irmanada sob as “doces asas da alegria”, procurasse o criador “acima do céu estrelado, pois sobre as estrelas ele deve morar”.³

O mesmo ímpeto redentor orienta os dois únicos movimentos da *Oitava*, abraçando o hino pentecostal *Veni Creator Spiritus*, escrito em latim no século IX pelo monge Hrabanus Maurus, e a cena final do segundo *Fausto* de Goethe, elaborado durante toda a vida do poeta e publicado um mês após a sua morte, em 1832. A aproximação de textos aparentemente tão distantes (em idade, língua, gênero, forma e intenção) tem sido objeto de um longo debate, nos quais a concepção “sinfônica” de Mahler, ou seja, a criação de “mundos sonoros” capazes de justapor, desenvolver e reconciliar temas contrastantes, frequentemente foi esquecida. É justamente isso, no entanto, o que transforma essa obra, que alguns críticos prefeririam classificar como “cantata” ou “oratório”, em uma “verdadeira sinfonia”: ao apresentar poeticamente os caminhos da salvação humana pelo amor divino, os temas e motivos musicais das duas partes da *Oitava* literalmente “convergem”. Enquanto as súplicas do primeiro texto invocam o Espírito Santo, pedindo que ele desça dos céus e preencha com sua graça divina o coração de todas as criaturas, a segunda parte acompanha a progressiva ascensão da alma de Fausto às esferas mais elevadas do paraíso, onde o doutor caído em tentação será enfim perdoado e salvo pela Mater Gloriosa, a Virgem Maria.

¹ SCHOENBERG, Arnold. “Prager Rede”. In: *Über Gustav Mahler*. Tübingen: Wunderlich, 1966, p. 12.

² Conversa de Mahler com Richard Specht citada em FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler: the symphonies*. Portland: Amadeus Press, 1997, p. 214.

³ SCHILLER, Friedrich. “Ode à Alegria”, poema utilizado no movimento final da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



MAHLER, SYMPHONY N° 8

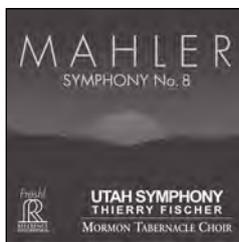
Harper, Popp, Kollo et al.

Vienna Boys' Choir/
Wiener Singverein

Chicago Symphony Orchestra

Georg Solti, regente

Decca, 2006



MAHLER, SYMPHONY N° 8

Mormon Tabernacle Choir/
Madeleine Choir School Choristers

Shafer, Helekant et al.

Utah Symphony Orchestra

Thierry Fischer

Reference Recordings, 2017

A unidade da sinfonia é construída, portanto, através de um complexo jogo musical e literário entre esses dois sentidos opostos, mas paradoxalmente convergentes. Já no verso inicial do hino de Pentecostes, “Vinde, espírito criador!”, Mahler expõe duas famílias de temas contrastantes que, nessa primeira parte, vão compor a estrutura de uma quase tradicional forma-sonata. O texto religioso prossegue, com a enunciação das características sagradas (sete, no poema original) do Espírito Santo, e cada novo verso se enreda em um verdadeiro mosaico de motivos ascendentes e descendentes, levados pelos solistas, pelos coros e pela orquestra, até a chegada de um procedimento tipicamente mahleriano: o “rompimento”. Aqui, a tensão acumulada se condensa e faz nascer, a partir da elaboração dos motivos anteriores, o belo tema que recai sobre os versos “Acendei a luz nos sentidos; insuflai o amor nos corações, amparai na constante virtude a nossa carne enfraquecida”, a mensagem mais importante de todo esse hino.

O desenvolvimento se encaminha então para uma fuga dupla sobre os dois temas principais, uma releitura romântica da paradoxal retórica barroca, em busca da tensa harmonia entre o corpo e a alma, o humano e o divino, que também havia marcado a obra sacra de um dos mestres de Mahler: “Não posso descrever o quanto eu continuo aprendendo com Bach, como uma criança sentada a seus pés, pois meu modo de trabalhar é inerentemente bachiano”.⁴ A manutenção da trama polifônica por uma longa extensão conduz, entretanto, a um recuo em relação às liberdades harmônicas alcançadas nas sinfonias anteriores, que já antecipavam os choques e dissonâncias da geração expressionista. Esse primeiro movimento, que Mahler chegou a chamar de “missa”, tem como coda um impressionante “Glória ao Pai, ao Senhor, ao Filho que ressuscitou, assim como ao Consolador”, reconciliando o conjunto de temas sob o mesmo mi bemol maior do início, e unificando as frases ascendentes e descendentes do primeiro verso para enunciar, em meio aos gritos de êxtase das duas sopranos e o soar dos metais a distância, o apoteótico “pelos séculos, amém”.

Paul Bekker foi o primeiro a notar que as sinfonias de Mahler se estruturam geralmente em função do último movimento. No caso da *Oitava*, restava a questão de saber como continuar a obra depois de um final tão definitivo quanto o desse “Glória”. A escolha do *Fausto* permitiu equilibrar a grandiosidade musical da primeira parte com a reconhecida grandeza literária do texto da segunda, abrindo espaço para que a música pudesse recuperar o fôlego em uma longa introdução instrumental, como se a orquestra delineasse os fiordes, rochedos e florestas que compõem o cenário dessa cena na peça de Goethe. Aqui a sinfonia se desdobra em drama, e ouvimos todo um cortejo de personagens históricos e bíblicos, enquanto a alma de Fausto prossegue sua via sacra para as alturas: três “Padres” da igreja,

⁴ Cf. BAUER-LECHNER, Natalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Hamburgo: Killian, 1984, p. 189.

imagens alegóricas de monges milagrosos do cristianismo primitivo, o extático, o profundo e o seráfico, caracterizados musicalmente de modo bem diverso; alegres coros de anjos e crianças bem-aventuradas, que acolhem a alma recém-conquistada e apontam o caminho da depuração: “Quem aspirar, lutando, ao alvo, à redenção traremos”;⁵ o doutor Marianus, representando o intelectual religioso medieval, contraponto do próprio doutor Fausto; três mulheres santas “pecadoras”, Magna Pecatrix, Samaritana e Maria Aegyptiaca, que testemunham a salvação após o sofrimento; o coro feminino das penitentes, que inclui Gretchen, a personagem condenada pelo amor de Fausto na primeira parte da obra; e finalmente a breve aparição da Mater Gloriosa, personificação do “eterno-feminino”, que atrai e eleva as almas até as “esferas superiores”.

A forma dessa segunda parte também é um assunto controverso: alguns comentadores defendem que esse longo movimento (o mais extenso composto por Mahler) reúne, nas entrelinhas, os habituais movimentos da estrutura tradicional da sinfonia: um adágio, um *scherzo* e um *finale*; outros acham isso uma ilusão teórica, ressaltando a ruptura da obra com os modelos anteriores e aproximando essa segunda parte dos procedimentos wagnerianos, apesar da harmonia bem mais comportada. De fato, é possível encontrar breves citações do *Parsifal*, de Wagner, obra que também aproxima a tradição mística germânica e o cristianismo. De qualquer modo, é interessante perceber que a unidade da sinfonia como um todo é garantida por uma série de *leitmotiven* (motivos condutores), que se apresentam desde a primeira parte e conjugam quatro ideias poéticas principais: o amor eterno, a graça divina, a miséria terrena e a redenção espiritual. Mesmo sem contar com os quatro movimentos habituais, a obra pode ser considerada uma

⁵ Com exceção do “Coro Místico”, as traduções de trechos do *Fausto* são de Jenny Klabin Segall. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto, uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

sinfonia justamente porque leva ao extremo a ideia da forma-sonata, reconciliando em suas duas partes tanto a humana “natureza dual unificada”, citada na peça pelos anjos mais perfeitos, quanto a possibilidade de acesso terreno ao espírito criador, proposta pelo hino pentecostal.

A expressão mais consagrada dessa ideia literária e “sinfônica” está contida no “Coro Místico” que conclui não apenas a *Oitava*, mas também o próprio segundo *Fausto* e toda a obra de Goethe. O saber universal e enciclopédico do poeta alemão se condensa, após dezenas de volumes, nesses oito versos, que desafiam tradutores e poetas das mais diversas línguas. Em português há boas traduções de Jenny Klabin Segall,⁶ Haroldo de Campos,⁷ Agostinho Dornellas,⁸ João Barrento,⁹ e vários outros, mas aproveito a oportunidade para deixar aqui minha modesta contribuição a esse esforço secular:

*Tudo o que se passa
É mera semelhança;
O inalcançável
Aqui se alcança;
O indescritível
Aqui se completa;
O Eterno-Feminino
Enfim nos enleva.*

⁶ “Tudo o que é efêmero é somente / Preexistência; / O Humano-Térreo-Insuficiente / Aqui é essência; / O Transcendente-Indefinível / É fato aqui; / O Feminil-Imperecível / Nos ala a si.”

⁷ “O perecível / É apenas símile. / O imperfectível / Perfaz-se enfim. / O não dizível / Culmina aqui. / O Eterno-Feminino / Acena, céu-acima.”

⁸ “Tudo que morre e passa / É símbolo somente; / O que não se atinge, / Aqui temos presente; / O mesmo indescritível / Se realiza aqui; / O feminino eterno / Atrai-nos para si.”

⁹ “Tudo o que passa / É símbolo só; / O que não se alcança / Em corpo aqui está; / O indescritível / Realiza-se aqui; / O Eterno-Feminino / Atrai-nos para si.”

O ideal do “Eterno-Feminino” (Das Ewig-Weibliche) revela o paradoxo do pacto mefistofélico: o “espírito que sempre nega tudo” seduz o idoso doutor Fausto, na primeira parte da peça, com promessas de juventude, sabedoria oculta e fruição de todos os prazeres, mas Fausto deve lhe entregar a alma, por toda a eternidade, quando finalmente enunciar o desejo de que o tempo pare, diante de um especial instante de beleza (“Verweile doch, du bist so schön”). Isso acaba ocorrendo no último ato da segunda parte, quando o novamente idoso Fausto antecipa em sonho a concretização final de seus esforços (ao dominar as forças de natureza e conquistar terra ao mar, para a fundação de uma colônia sob seu governo) e contempla um momento futuro em que homens livres colheriam livremente, em solo livre, o fruto de seu trabalho.

Na aposta com Mefistófeles, o vencedor é o tempo (“Venceu o tempo, o ancião na areia jaz”), pois tudo em nosso “aqui” é transitório e efêmero. Condenados, como todos nós, a nunca parar em um eterno “agora”, Goethe e Mahler nos lembram que a salvação humana depende de duas ações: o insistente *Streben*, a aspiração, ainda que vã, de alcançar e realizar algo; e o amor, em suas mais variadas formas (o sensual Eros, o religioso Ágape, o maternal Cáritas), todos representados nessa sinfonia. Sabemos inclusive que, nos planos iniciais de Mahler, a *Oitava* teria quatro movimentos: dois hinos, o “*Veni Creator Spiritus*” e outro, jamais composto, intitulado “O Nascimento de Eros”; e dois movimentos centrais, um *scherzo* e um adágio, intitulado “Cáritas”. O amor de Gretchen e toda uma vida de esforços justificam a intervenção divina, e no último instante a alma de Fausto é salva das profundezas.

No mundo onde tudo “é mera semelhança”, não é demais afirmar que Mahler também estava buscando uma certa forma de “redenção”, como podemos ler em duas cartas a sua esposa Alma. A primeira contém uma longa interpretação dos versos finais do *Fausto*: “O que nos atrai com seu teor místico, aquilo que toda criatura, talvez até uma pedra, sente como o centro de todo o seu ser, é o que Goethe chama aqui de Eterno-Feminino — o repouso, o alvo — em oposição ao

eterno anseio, esforço e movimento em direção a esse alvo, ou seja, o Eterno-Masculino! Você tem muita razão em chamar isso de ‘poder do amor’ e há infinitas formas e nomes para isso”.¹⁰ A outra carta foi escrita em Munique, poucos dias antes da estreia da *Oitava*, em um tom amoroso tão desesperadamente pueril que Mahler o chamava de “estilo ginásiano”: “Minha amada, loucamente amada Alminha, acredite, estou doente de amor! Freud tinha razão, para mim você sempre foi a luz, o ponto central.”¹¹ E tão certo quanto o amor deve novamente gerar o amor, a fidelidade novamente gerar a fidelidade, e tão certo quanto Eros permanece o senhor entre os homens e os deuses, assim eu quero reconquistar tudo, o coração que um dia foi meu, o único que se une ao meu próprio coração, e então encontraremos Deus e a felicidade. Eternamente teu, Gustav”. A capa da primeira edição da *Oitava Sinfonia* trazia, em letras grandes, a dedicatória da obra: “à minha querida Alma Maria”.

Como aqui tudo passa, muito se passou entre a idílica composição da sinfonia, no verão de 1906, e sua estreia, em setembro de 1910. Em 1907, Mahler sofreu três pesados “golpes do destino” (retratados literalmente pelo martelo no final da *Sexta*): a depressão e os desentendimentos com Alma após a morte por difteria da filha Maria Anna (1902-1907); a conturbada demissão do posto de diretor da Ópera de Viena; e o diagnóstico de uma infecção cardíaca crônica, que acabaria causando sua morte. Após esse período, a prolongada ausência de Mahler, com temporadas em Nova York e concertos pela Europa, e as muitas diferenças entre o compositor, inteiramente devotado a uma disciplinada rotina de trabalho, e os anseios de

¹⁰ Carta a Alma Mahler, 22 de junho de 1909. DE LA GRANGE, Henry-Louis, MAHLER, Gustav, MAHLER-WERFEL, Alma Maria. *Ein Glück ohne Ruh’: die Briefe Gustav Mahlers an Alma*. Berlin: Siedler, 1995, p. 389.

¹¹ Sobre a conversa de Mahler com Sigmund Freud, veja meu texto “Os mundos de Mahler”, publicado no programa de março de 2010, disponível em: osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=44.



Sob a batuta do maestro russo Gennady Rozhdestvensky (1931-2018), a Osesp e o Coro da Osesp apresentaram a *Oitava Sinfonia* de Mahler na Sala São Paulo, em 6 de outubro de 2011.

sua jovem e talentosa esposa, acabaram gerando uma crise no casamento, agravada pela descoberta de um caso amoroso de Alma com o jovem arquiteto Walter Gropius (que depois seria um dos mais importantes nomes da Bauhaus).

Em meio a todo esse tumulto (tema de várias de suas últimas canções), a *Oitava* estreou em Munique, em setembro de 1910, sob regência de Mahler. Foi o seu maior (alguns dizem único) sucesso em vida. Anunciada como a *Sinfonia dos Mil* (título que Mahler sempre rejeitou), os concertos atraíram um enorme público, além de boa parte da inteligência europeia da época, entre eles os escritores Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Thomas Mann e Stefan Zweig; e os músicos Richard Strauss, Max Reger, Anton Webern e Camille Saint-Saens. A imprensa cobriu o evento como um grande acontecimento mundial, e pela primeira vez, segundo relatos de seu assistente Bruno Walter, o exigente maestro teria se emocionado às lágrimas, ainda no ensaio, quando uma das crianças do coro exclamou: “Mas é bonita mesmo essa canção, Senhor Mahler!”.

Os últimos versos de Goethe, “Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan” (“O Eterno-Feminino enfim nos enleva”), concluem a longa espiral ascendente, retratada também na composição de Mahler. As duas sopranos se destacam do coro e, em intervalos cada vez mais extensos, alcançam os céus na frase final, em um dos momentos mais belos da sinfonia (diante do qual somos tentados, como Fausto, a querer parar o tempo, mesmo sabendo que isso aniquilaria toda a música).

Confirmando a redenção amorosa e espiritual, ouvimos novamente o afirmativo primeiro tema “Veni Creator Spiritus”, cantado agora pelos coros e por todos os solistas. Se, em outras sinfonias de Mahler, o final triunfante marcava o resultado da luta humana contra o destino, na *Oitava* a apoteose é causada, paradoxalmente, pela resignação. Depois dela, os finais da *Canção da Terra*, da sombria *Nona* e do purgatório anunciado na incompleta *Décima*, serão menos exultantes.

Aqui e agora, nossa relação com a grandiosidade afirmativa dessa sinfonia é paradoxal, porque esse universo tão elevado soa fora do lugar em nosso mundo. Com toda a sua presença, essa música ressoa como se tocada ao longe, testemunho distante e quase ingênuo do Romantismo do século XIX, onde o monumental ainda era possível, antes da desmesura dos horrores que marcaram o último século. Nesse sentido, talvez valha para a *Oitava* o mesmo que Adorno dizia sobre a cena final do *Fausto*: “a esperança não é a memória conservada, e sim o retorno do esquecido”.¹²

¹² ADORNO, Theodor. “Zur Schlusszene des Faust”. In: *Gesammelte Schriften* 11. Frankfurt: Suhrkamp, 1984, p. 138.

Texto publicado originalmente na *Revista Osesp* em setembro de 2011.

JORGE DE ALMEIDA

É DOUTOR EM FILOSOFIA E PROFESSOR DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA NA USP. AUTOR DE *CRÍTICA DIALÉTICA EM THEODOR ADORNO: MÚSICA E VERDADE NOS ANOS VINTE* (ÁTELIÊ) E VÁRIOS ENSAIOS SOBRE MÚSICA, LITERATURA E FILOSOFIA.

Apresentações de obras de Mahler

28.3 quinta 20H30 JACARANDÁ

29.3 sexta 20H30 PEQUIÁ

30.3 sábado 16H30 IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CAMILA TITINGER SOPRANO

Sinfonia n° 4 em Sol Maior

23.5 quinta 20H30 CARNAÚBA

24.5 sexta 20H30 PAINEIRA

25.5 sábado 16H30 IMBUIA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

JAIME MARTÍN REGENTE

KIRILL GERSTEIN PIANO

Blumine

4.7 quinta 20H30 CEDRO

5.7 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

6.7 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ORQUESTRA SINFÔNICA DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO — OSUSP

MARIN ALSOP REGENTE

GABRIELLA PACE SOPRANO

LINA MENDES SOPRANO

LUDMILLA BAUERFELDT SOPRANO

LUISA FRANCESCONI MEZZO SOPRANO

DENISE DE FREITAS CONTRALTO

PAULO MANDARINO TENOR

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

SAVIO SPERANDIO BAIXO

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORO INFANTIL DA OSESP

Sinfonia n° 8 – Sinfonia dos Mil

Confira também a programação das *Sinfonias* de Schumann
com reorquestração de Mahler, na página 44.

Há **três anos**, apoiamos a Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

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

CULTURA

fundamental para a construção do pensamento crítico

para a promoção da cidadania

e para a conexão entre pessoas com diferentes pontos de vistas



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



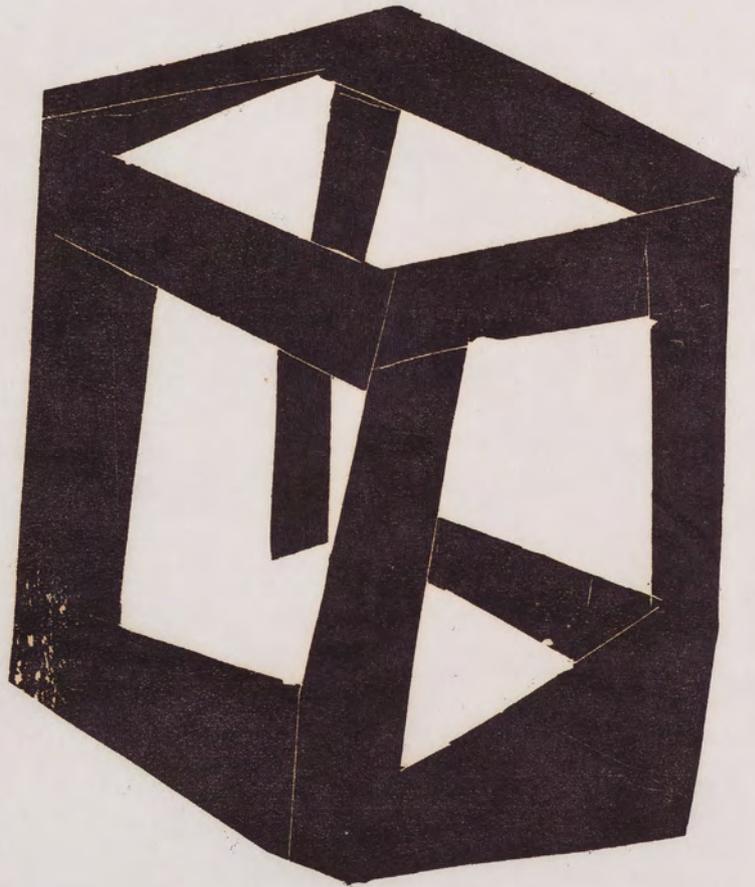
MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





6/100

AM 99



Alberto Martins

Sem título, 1999

marlos nobre, 80 ativo e consagrado

Aos 21 anos, Marlos Nobre foi considerado pelo jornal *O Globo* “uma estrela a quem parece ter Villa-Lobos entregue o cetro da criação musical do Brasil”. Aos 68, foi saudado como o maior compositor vivo da América Ibérica ao receber o VI Prêmio Ibero-Americano Tomás Luis de Victoria, na Espanha. Em homenagem aos 80 anos de Marlos, a Osesp apresenta uma composição inédita feita especialmente para este fim no âmbito do projeto *SP-LX Nova Música*.

Sua relação com a Osesp é antiga. Muitas de suas obras orquestrais já foram tocadas pela sinfônica. Como o senhor recebeu a encomenda do *Concerto Para Violoncelo*, em celebração aos seus 80 anos?

Recebi, naturalmente, com imenso prazer e alegria essa encomenda da Osesp que, desta vez, abrange um *pool* de outras quatro orquestras para a estreia mundial do meu *Concerto Para Violoncelo*, que escrevo agora. É, segundo informação do querido Arthur Nestrovski, um dos dínamos da Osesp, a primeira vez que se faz uma encomenda com tal amplitude por aqui, e isso multiplica a sua dimensão. Também a participação de Antonio Meneses, um dos maiores violoncelistas do mundo da atualidade e querido amigo, completa a proporção dessa encomenda.

Qual é a sua lembrança musical mais antiga? O que o fez optar, definitivamente, pela carreira musical?

O Carnaval do Recife, o desfile das agremiações carnavalescas do Frevo, do Maracatu, dos Caboclinhos, que ocorriam diante da porta da minha casa, no bairro de São José. Foi uma coisa extraordinária e uma grande sorte. Eu escutava e via tudo inebriado; corria para dançar, para me misturar com a massa de foliões, desde os 4 anos de idade. Nos desfiles, o que mais me impressionava era o Maracatu... uma espécie de terror/pânico misturado com fascinação, ao ver e ouvir as batidas violentas desse estilo, marcou para sempre a minha primeira formação. Foi fundamental. A rítmica forte do Carnaval do Recife criou em minha mente o fundamento rítmico de minha música, que eu escreveria depois e, praticamente, até hoje.

Sua obra mistura o regional ao universal, o clássico ao moderno, numa vertente que dialoga com grandes nomes do século passado, mas com acento inconfundivelmente pessoal. Hoje, como o senhor se definiria musicalmente?

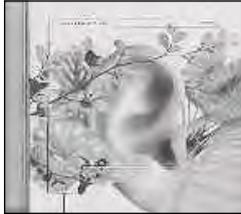
A palavra e a definição que gosto de usar é Pluralidade, em seu sentido mais amplo. Minha mente, tal como uma esponja, foi absorvendo desde muito cedo as impressões musicais mais diversas. Depois do maracatu e do frevo do Carnaval do Recife vieram as impressões das primeiras escutas da música moderna. Gostaria de salientar que isso foi mais forte do que a música dos períodos clássico e romântico; eu fui direto para a modernidade de Stravinsky, Ravel, Debussy, Prokofiev, Hindemith, pois eram meus ídolos. Eu ouvia, com a partitura em mãos, tudo o que estava nos discos da Biblioteca Municipal do Recife. Todas as tardes, dos 14 aos 19 anos eu, sempre que podia, ia lá ouvir todo o acervo da biblioteca. A fascinação maior foi quando pude ouvir *A Sagração da Primavera*. Naquela época, as peças maiores eram gravadas em dois, quatro ou mais LPs, e eu tinha que imaginar a linha geral da música. Creio que isso teve uma importância enorme em minha formação musical, pois, sem querer, eu elaborava a sequência, em seu todo, de todas as peças. Portan-

to, se posso definir meu estilo de uma maneira muito genérica, mas verdadeira, é como Pluralismo Técnico e Estético. Não me importam os modismos, a gente descobre como tudo isso é vão, inútil. Os extremismos e as modas são a morte da criatividade, a meu ver. As modas estéticas, e até mesmo os charlatões, passam. Houve uma época em que não ser compositor serial era a morte estética. Houve uma verdadeira caça às bruxas, sobretudo no sectarismo de Boulez e seus fanáticos seguidores. Quem não era compositor serial estava, segundo eles, destinado à fossa musical. O tempo provou que esse sectarismo estava errado.

A Orquestra Sinfônica do Recife tem praticamente a sua idade. O senhor começou a frequentar os concertos da OSR no Teatro de Santa Isabel aos 12 anos, e, em 2013, foi nomeado seu Regente Titular. Em 2018, a OSR foi declarada Patrimônio Cultural Imaterial da capital pernambucana. O que o senhor poderia nos dizer sobre essa longa e renovada experiência com a Orquestra Sinfônica do Recife?

Tudo que acontece na minha vida acontece sem qualquer planejamento, é como se certas coisas fundamentais tivessem mesmo que ser. Assim foi com a minha nomeação em 2013, como regente titular da Orquestra Sinfônica do Recife. Isso era algo totalmente fora dos meus planos e projetos. Minha forte ligação sentimental e musical com a OSR, desde os meus 12 anos, quando comecei a frequentar os concertos, creio que tem muito a ver com o que aconteceu. Fui, de repente, convidado pelo prefeito, Geraldo Júlio, e pela secretária de cultura do Recife, Leda Alves, para reger a OSR. Aceitei o convite apenas para dar um rumo à orquestra, que sofria pelo abandono de anos de maus-tratos, tanto na parte musical como funcional. E acabou dando certo. Consegui levantar o moral da orquestra, fizemos ciclos que a OSR jamais havia feito. Executamos todas as sinfonias dos grandes mestres, desde Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann até compositores contemporâneos. Nossos concertos estavam sempre com lotação esgotada e o moral dos músicos, evidentemente, logo se reergueu. Esta experiência foi e continua sendo um caminho fértil, pois

**GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS**



POEMA

(obra completa — até 2012 — de
Marlos Nobre para violoncelo)
Leonardo Altino, violoncelo
CD independente, 2012

PODE SER OUVIDO E BAIXADO EM:
VIRTUOSI.COM.BR/POEMA/.



MARLOS NOBRE: PIANO MUSIC

Clelia Iruzun, piano
Lorelt, 2013



**YANOMAMI — MUSIC FOR
CHOIR AND GUITAR**

Coro Cervantes
Fabio Zanon, violão
Signum Classics, 2009



Marlos Nobre

o fato de reger tantos concertos com tantas obras é, para mim, um imenso estímulo musical e, para os músicos, um desafio. A OSR é a orquestra mais antiga do Brasil, hoje com seus 88 anos de atividade ininterrupta e, ao ser declarada Patrimônio Cultural Imaterial do Recife, conseguimos que seja agora indestrutível. No momento, o processo é de solidificar o que já conseguimos e projetar a Orquestra Sinfônica do Recife para o futuro.

Como o senhor avalia o momento para a cultura em geral e a música clássica, em particular, no Brasil?

Eu sou um otimista inveterado, mas um otimista realista, com os pés no chão. Acho que, infelizmente, a música clássica, os compositores em geral eram — e praticamente sempre foram — aliados de grandes projetos com apoio cultural. Espero que isso tenha fim.

Cronologia

- Nasce em Recife, Pernambuco.
- 1939**
- Começa a estudar piano com sua prima Nysia Nobre, professora respeitada.
- 1943**
- Filho de violonista amador, frequenta saraus dominicais com o pai.
- Conclui os estudos no Conservatório Pernambucano de Música.
- 1956**
- Conclui os estudos no Instituto Ernani Braga, onde aprende harmonia e contraponto com o musicólogo e padre Jaime Diniz, que o incentiva a compor.
- 1958**
- Interessa-se por entender o desprestígio da música popular frente à música erudita e descobre os escritos de Mário de Andrade e as composições de Villa-Lobos e Ernesto Nazareth. Tem acesso a amplo acervo de música contemporânea europeia.
- Destrói todas as composições do período de formação, com exceção de *Concertino Para Piano e Orquestra de Cordas*.
- Vence o concurso para solista de piano da Orquestra Sinfônica do Recife.
- 1959**
- Lança-se como compositor com *Concertino*, Op.1, recebendo menção honrosa no I Concurso Música e Músicos do Brasil, da Rádio MEC.
- 1960**
- Trio Para Piano, Violino e Viola*, Op.4 fica em primeiro lugar no II Concurso Música e Músicos do Brasil. A crítica o considera o sucessor de Villa-Lobos.
- Estuda composição com Hans-Joachim Koellreutter, em Teresópolis.
- Em São Paulo, torna-se aluno de Camargo Guarnieri.
- 1961**
- O contato com as duas maiores estrelas das duas correntes estéticas opostas e dominantes (vanguardista/universalista versus nacionalista) estimula no jovem compositor o desejo de desenvolver uma linguagem pessoal.
- 1963-4**
- Como bolsista da Fundação Rockefeller, aperfeiçoa-se com Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Aaron Copland, Riccardo Malipiero, Bruno Maderna e Luigi Dallapiccola no Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), em Buenos Aires.
- 1966**
- A obra *Ukrinmakrinkrin* é vencedora na Tribuna Internacional dos Compositores (UNESCO). Outras composições de Nobre vencem novamente em 1968 e 1970.

- _____ Apresenta-se nos principais festivais e instituições norte-americanas, a convite
1967 do Departamento de Estado dos Estados Unidos.
- _____ Como bolsista do Berkshire Music Center (Tanglewood, EUA) trabalha com
1969 Alexander Goehr e Günter Schüller, e conhece Leonard Bernstein. No fim do mes-
mo ano, estuda música eletrônica com Vladimir Ussachevsky em Nova York.
- Assina a trilha sonora do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de
Glauber Rocha.
- _____ Torna-se Diretor Musical da Rádio MEC, da Orquestra Sinfônica Nacional e do pro-
1971-6 grama “Concertos para a Juventude”, realizado pela Rede Globo.
- _____ Primeiro diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte.
1976-9
- Passa a compor com frequência para importantes orquestras e instituições euro-
peias e americanas.
- _____ Compositor residente na Brahms-Haus, em Baden-Baden (Alemanha).
1980
- _____ Nomeado vice-presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO.
1981 Professor-visitante da Universidade de Indiana (EUA).
- _____ Eleito para a Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira nº 1.
1982
- Convidado para o programa Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD),
em Berlim, como compositor-residente.
- _____ Compositor-residente em Nova York com a bolsa Guggenheim.
1985
- Eleito, por unanimidade, presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO.
- _____ Assume a presidência da Academia Brasileira de Música (ABM).
1986
- _____ É condecorado como Oficial na Ordem de Rio Branco (Itamaraty).
1989
- _____ Torna-se o primeiro brasileiro a reger a Royal Philharmonic Orchestra, de Londres.
1990
- _____ É professor-visitante da Universidade de Yale. Passa a ser convidado por outras
1992 universidades americanas e pela conceituada Juilliard School, de Nova York.
- _____ Recebe, na França, o título de Officier dans l’Ordre des Arts et des Lettres.
1994

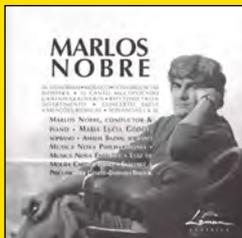
-
- Lança CD com obras orquestrais, vocais e camerísticas pelo selo suíço Léman.
- 1995**
-
- Ganha a medalha Thomas Hart Benton da Indiana University e o título de professor honorário da Texas Christian University.
- 2000**
-
- Saudado como o maior compositor vivo do continente ibero-americano ao receber o VI Prêmio Ibero-Americano Tomás Luis de Victoria, na Espanha.
- 2006**
-
- Recebe o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal de Pernambuco.
- 2010**
-
- Torna-se regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Recife, a mais antiga orquestra em atividade ininterrupta do Brasil.
- 2013**
- Escreve *Sacre du Sacre*, sob encomenda da Osesp, em comemoração ao centenário de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky.
-
- Kabbalah* (2004), com a Osesp regida por Marin Alsop, é apresentada no Festival de Lucerna e no Festival BBC Proms, onde é aplaudida por mais de seis mil pessoas.
- 2016**
-
- Estreia mundial do *Concerto Para Violoncelo* na Sala São Paulo, no âmbito do projeto *SP-LX Nova Música*, em celebração aos 80 anos do compositor. Encomenda da Osesp, num consórcio inédito de orquestras, a obra será tocada posteriormente em Belo Horizonte (pela Filarmônica de Minas Gerais), Goiânia (pela Filarmônica de Goiás), Rio de Janeiro (Petrobras Sinfônica) e ainda Lisboa (pela Orquestra Gulbenkian), com o violoncelista Antonio Meneses e o maestro Giancarlo Guerrero em todas as apresentações.
- 2019**

INTERNET

[youtube.com/user/marlosnobre](https://www.youtube.com/user/marlosnobre)

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



*NOBRE: ORCHESTRAL, VOCAL
AND CHAMBER WORKS*

Godoy, Moura Castro et al.

Musica Nova Philharmonia

Musica Nova Ensemble

Ensemble Percussion de Genève

Marlos Nobre, regente

Léman Classics, 1995



*INTERNATIONAL ROSTRUM
OF COMPOSERS 1955-1999*

(Biosfera, 1970. Orquestra de
Câmara da Rádio MEC)

Q-Disc, 2000

6 CDs COMPILADOS PELA FUNDAÇÃO

DONEMUS (HOLANDA) E PELO

INTERNATIONAL MUSIC COUNCIL (IMC)

PARA A TRIBUNA INTERNACIONAL

DE COMPOSITORES (IRC) 2000.

Apresentações da obra de Marlos Nobre

1.8 quinta 20H30 JACARANDÁ

2.8 sexta 20H30 PEQUIÁ

3.8 sábado 16H30 IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

GIANCARLO GUERRERO REGENTE

ANTONIO MENESES VIOLONCELO

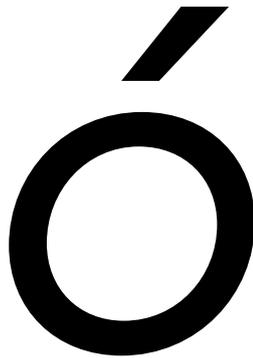
Concerto Para Violoncelo

/MARLOS NOBRE 80

/CO-ENCOMENDA SP-LX



Inspirada no premiado livro de Nuno Ramos, *Ó* é uma peça para cantores/narradores, coros, orquestra e meios eletrônicos composta por Felipe Lara, jovem compositor brasileiro cujos trabalhos já foram considerados “brilantemente realizados, tecnicamente formidáveis” pelo *New York Times*.



Felipe Lara

Encomenda da Osesp, minha obra *Ó* — para oito narradores/cantores, dois coros, orquestra de câmara (duas flautas, dois clarinetes, dois clarones, trompa, trompete, trombone, duas guitarras elétricas, harpa, piano, três percussionistas e cordas) e eletrônica — foi escrita entre 2010 e 2014, e dura cerca de 30 minutos. Ela é baseada no riquíssimo livro homônimo do artista Nuno Ramos (*Iluminuras*, 2008), mas também em aspectos únicos de seu brilhante trabalho como artista plástico.

Talvez o aspecto central do meu *Ó* seja o desenvolvimento de um trabalho, assim como o do Nuno, inclassificável. O *Ó* de Nuno não é romance, nem poesia, nem ensaio, mas tudo isso, de certa forma. O meu não é uma peça coral, sinfônica, electroacústica, concreta nem camerística, mas uma obra que dialoga, desafia e provoca enquanto habita todos esses gêneros. Indo além, eu convido técnicas e estilos conceitualmente contraditórios, não para promover colisões ou embates estilísticos, mas para ampliar a gama de cores e o leque expressivo imediatamente disponíveis na composição. Procedimentos espectrais, tonais, atonais, modais, colagens e concretos convivem aqui em pura harmonia. Assim, o meu *Ó* tenta refletir sobre a própria natureza da música como linguagem expressiva, suas limitações e virtudes.

Outra perspectiva importante é o desejo de, na medida do possível, deixar o belo texto do Nuno ser ou permanecer como é, sem grandes interpretações na parte musical (o que é praticamente impossível num projeto como esse). Eu proponho uma leitura acústica mais ou menos objetiva, que procura trazer à tona o universo sonoro já presente no texto. A orquestra e o coro sugerem representações simultâneas ao conteúdo do texto declamado pelos narradores; por exemplo: cada vez que a palavra “ó” é pronunciada, os coros cantam um acorde que representa uma



Felipe Lara

tradução acústica da minha própria voz cantando um “ó”. Isso é possível após a análise espectral de uma gravação da minha própria voz. Técnicas similares trazem à tona interpretações — ou traduções — de sons reais de hienas e leões, presentes no texto do Nuno. Assim é a natureza essencial da tradução: a cada movimento de aproximação do texto original eu, simultânea e necessariamente, me distancio. Nas próprias palavras do Nuno: “Estamos afundados em nossa carne, com mínimas janelas de conexão. Toda linguagem, toda ciência, toda poesia quer aumentar a transparência desse vidro frágil, mas acaba por aumentar sua espessura — em vez de fazer durar a epifania, substitui-se a ela, criando uma nova camada de isolamento”.

O texto central utilizado no meu trabalho é o primeiro Ó do livro do Nuno (primeiro de vários poemas que servem como pilares no livro, primeiro Ó, segundo Ó, terceiro Ó etc.). Outras partes do livro, inclusive outros “ós”, aparecem também na composição, mas de forma secundária. Inclusive, a forma do meu Ó segue as proporções do primeiro Ó do Nuno (abaixo); cada seção da composição é proporcional ao tamanho de cada estrofe.

Excertos de obras de Felipe Lara
estão disponíveis para audição
em seu site: felipelara.com

Ó

Ao carregar no estômago frutos e pedras (como o lobo da história) e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza, as cinzas das solas, as cinzas do asfalto, as cinzas das folhas, ao provar do pó cinza pousado em tudo

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso, demoro a má notícia, esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste e grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima o contorno do morro, a sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba nos juncos

mais alto que o som das notícias rasgando as revistas, a pancada de chuva, um único ó que seja mas seja contínuo, não um mantra mas um zumbido de vespa, um zangão na avenida, nas cinzas do último dia, atrás do vidro natural que me separa de tudo, da lâmina de luz, como um dia (como um dia) onde o corpo bate e zumbe, zumbe um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto, no meio da avenida

feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, painéis de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pelos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes, de suas vulvas talvez, pretas, roxas, cinzentas, fitando o céu sombrio, a linha das montanhas verdes, flutuando então na minha banha, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra, teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte e do esquecimento, também aí há um ó.

Trecho extraído do livro *Ó*, de Nuno Ramos (São Paulo: Iluminuras, 2008. pp. 59-61). A *Revista Osesp* agradece à editora e ao autor pela generosa permissão para reproduzir este excerto.

A composição apresenta também sons pré-gravados, incluindo registros produzidos durante um projeto interdisciplinar lindo do qual tive o prazer de participar: *Nos sons da APA São Francisco Xavier*. Dirigi uma improvisação na Serra da Mantiqueira, onde quase quarenta crianças de escola pública coletaram objetos referentes às distintas zonas de proteção ambiental da APA (Área de Proteção Ambiental). Esses sons representam a vida, a fragilidade da natureza, a juventude (e como ela passa rápido); esses sons colidem com o antigo, uma colagem que inclui uma obra de Josquin des Prez (c. 1450-1521) — *Déploration Sur la Mort de Johannes Ockeghem* —, em que um compositor faz tributo ao mestre que já não está (a morte é obviamente um tema central no livro do Nuno).

Meu Ó é dedicado ao Nuno Ramos pela inspiração, ao Arthur Nestrovski pelo apoio e confiança, e é também uma homenagem ao grande compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). Os ouvintes que conhecem a *Sinfonia* do mestre modernista reconhecerão imediatamente paralelos na instrumentação e no caráter pluralista da peça, que também lida com a morte (o segundo movimento da *Sinfonia* de Berio é um memorial a Martin Luther King) e com a música de mestres do passado (o terceiro movimento faz uma colagem com a *Sinfonia n.º 2* de Mahler). A *Sinfonia* de Berio é um verdadeiro Ó.

FELIPE LARA

COMPOSITOR PAULISTA NASCIDO EM 1979 E RADICADO NOS ESTADOS UNIDOS DESDE 1997. PROFESSOR DE COMPOSIÇÃO NO INSTITUTO PEABODY DA JOHNS HOPKINS UNIVERSITY (BALTIMORE), FORMOU-SE PELO BERKLEE COLLEGE OF MUSIC (BOSTON), E DEPOIS NA TUFTS UNIVERSITY (MEDFORD), COLUMBIA UNIVERSITY (NOVA YORK) E NEW YORK UNIVERSITY. POSSUI 46 OBRAS EM CATÁLOGO, APRESENTADAS EM MAIS DE CEM CONCERTOS EM PRESTIGIADOS PALCOS DA EUROPA E DOS ESTADOS UNIDOS. EM 2017 FOI PROFESSOR VISITANTE NO DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE HARVARD, ONDE RECEBEU O PRÊMIO HARVARD DE EXCELÊNCIA NO ENSINO.

Apresentações da obra de Felipe Lara

12.9 quinta 20H30 CEDRO

13.9 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

14.9 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

/OSESP 60

NEIL THOMSON REGENTE

CORO DA OSESP

Ó *[sobre texto de Nuno Ramos]*

/ENCOMENDA OSESP



huang ruo

criação sem fronteiras

Palestras, entrevistas e apresentação na Sala São Paulo — eis o roteiro de Huang Ruo, compositor visitante da Osesp, na segunda semana de outubro. Nascido na China e residente nos Estados Unidos desde 1995, doutorou-se em composição na Juilliard School (Nova York). Seu trabalho integra de forma orgânica diversos estilos, técnicas, timbres e instrumentos musicais chineses e ocidentais. Compõe também ópera, música *folk* e trilha sonora para filmes, teatro e espetáculos de dança. É regente e diretor artístico do Ensemble FIRE, grupo musical dedicado a projetos multimídia. Huang Ruo foi considerado “um dos mais importantes jovens compositores do mundo” e “um dos mais instigantes da nova safra de compositores sino-americanos” pela revista *The New Yorker*.

Você nasceu na China. Quantos anos tinha quando saiu do seu país?

Nasci em 1976, no fim da Revolução Cultural, portanto cresci nos anos 1980. Em meados dos anos 1990, quando tinha 18 anos, vim para os EUA estudar.

Que tipo de música você fazia antes de vir para os EUA?

Cresci numa família muito musical. Meu pai também compõe e minha mãe é médica, mas gosta muito de cantar. Quando pequeno, eu tocava piano. Dizem que eu ficava muito nervoso quando tinha de tocar no palco. Eu tocava Bach, errava, e aí começava a improvisar [risos]. Lembro que meu professor sempre me dizia: “Se você não conseguir se lembrar, ou errar, em primeiro lugar não pare; em segundo, não volte ao começo. Dê um jeito, pule [essa parte] e vá em frente. Nunca pare”. Foi uma observação excelente. Essa foi minha primeira lição de profissionalismo. Passei então a improvisar no estilo de Bach e, por incrível que pareça, muita gente na plateia nem percebia.

Genial essa história.

Pois é, até que um dia meu professor chegou para o meu pai e disse: “Sabe de uma coisa, acho que seu filho tem jeito mesmo é para compositor” [risos]. Foi então que, aos 12 anos, meu pai me mandou para Xangai estudar música. Minha família mora na cidade de Cantão, no sul da China.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



HUANG RUO: TO THE FOUR CORNERS

Chiao Fen, Tyler et al.
Future In REverse (FIRE)
Huang Ruo, regente
Naxos, 2009



HUANG RUO: CHAMBER CONCERTO CYCLE (2000-2002)

International Contemporary
Ensemble (ICE)
Huang Ruo, regente
Naxos, 2007

OUTRAS OBRAS DO COMPOSITOR,
COMO A VERSÃO PARA FOLK
ROCK CHINÊS E ORQUESTRA DE
SHATTERED STEPS (ORIGINALMENTE
PARA ORQUESTRA), ESTÃO
DISPONÍVEIS PARA AUDIÇÃO EM:
HUANGRUO.COM/LISTEN-WATCH/

Como foi sua formação musical? Você se dedicou à tradição musical do Ocidente ou à música tradicional chinesa? Quais foram suas influências?

Embora meu pai não tenha sido meu professor, tínhamos em casa a tradição ocidental e também a oriental. Meu pai compõe para ambos os tipos de instrumentos e naquele tempo ouvíamos coisas em fitas cassete e discos, coisas de antigamente. Em Xangai, minha formação foi pautada sobretudo pela música clássica ocidental, embora tivesse amigos que tocassem instrumentos musicais chineses, por isso eu me interessava por eles e pela música escrita para esses instrumentos.

Você toca algum instrumento chinês tradicional?

Mais ou menos. Gosto de brincar com o *guzheng* [pronuncia-se *gudjang*], mas não sou bom de verdade nesse instrumento. O *guzheng* é semelhante ao *koto* [japonês]. É como uma cítara.

Que você toca no colo...

Sim. Na versão chinesa, o instrumento tem *stents* [apoios] e remonta a um instrumento muito antigo chamado *guqin* [lê-se *gutchin*], dotado de várias cordas; havia, por exemplo, os de sete cordas. O *guzheng* é maior, produz um som mais alto. É uma versão moderna do *guqin*, mas já tem alguns séculos de existência. [risos]

É tocado com unhas falsas. O *guqin* você toca com os dedos apenas, por isso o som é mais suave, mais íntimo. Com o *guqin* você tem uma espécie de música...

De câmara?

É mais como se você tocasse para você mesmo, ou para alguém. No passado, as pessoas queimavam incenso e contavam o tempo de acordo com a rapidez ou morosidade com que o incenso queimava. Elas tocavam, e podiam recitar um poema ou cantar enquanto tocavam. Havia várias possibilidades. É, sem dúvida alguma, um dos meus instrumentos preferidos.

Voltando para o tempo em que eu estudava no Conservatório de Xangai, o que aconteceu foi o seguinte: uma vez, enquanto eu praticava, alguém na sala ao lado tocava Paganini, uma peça para violino. E outra pessoa tocava exatamente a mesma peça, mas no *erhu*, um instrumento chinês... Só que em outro tom. Achei aquilo muito estranho: a mesma peça tocada em dois tons diferentes e em instrumentos totalmente distintos. Um amigo meu tocava *erhu* e me contou então que não havia muitas peças contemporâneas escritas para instrumentos chineses. Alguns professores e outros interessados acabavam rearranjando o repertório ocidental para que fosse tocado com instrumentos chineses. Acho que foi a partir daí que eu disse para mim mesmo que, no futuro, se eu pudesse, gostaria de escrever mais

músicas para instrumentos chineses, para que fossem tocadas por *ensembles*, orquestras, instrumentos solistas, simplesmente para que esta bela forma de arte não desaparecesse.

Na escola havia um departamento dedicado à ópera?

No ensino superior, sim. Eu cursava a etapa anterior à universidade, para estudantes de 12 a 18 anos. É um internato em que você aprende música, estuda obras acadêmicas e tudo o mais, mas não existe um departamento dedicado à parte vocal. No entanto, estudamos todo tipo de instrumento ocidental e também os chineses.

Do ponto de vista histórico, que orientação a escola seguia em relação ao século xx? Havia algum preconceito contra a música do século xx?

A verdade é que a China começou a abrir as portas para o mundo ocidental depois da Revolução Cultural. É nesse momento que surgem coisas novas, as pessoas começam a ter dúvidas, a questionar as coisas, a julgar se isso ou aquilo é bom ou ruim. Tivemos então um líder, Deng Xiaoping, que sucedeu Mao Tsé-Tung, e com ele foi como se abrissemos a janela para deixar o ar fresco entrar, mas com isso entraram também outras coisas... como insetos, por exemplo.

Como foi vivenciar tudo isso depois da Revolução Cultural em que as pessoas, conforme você disse, tinham discordâncias? Havia gente com receio diante da cultura e gente entusiasmada com ela. É isso o que você está dizendo, que era uma coisa muito nova?

Creio que, de modo geral, havia um debate muito intenso em torno do belo, do que é o belo. Para algumas pessoas, a beleza está na unidade: uma camisa da mesma cor para todos, bicicletas iguais para todos. Nas fotos de fins dos anos 1970 e princípios dos anos 1980, ou mesmo nas imagens captadas durante a Revolução Cultural, você verá pessoas usando roupas iguais, andando no mesmo tipo de bicicleta, com pou-

cos carros em volta, portanto o que temos, de certa forma, é uma grande unidade.

Não havia bicicletas importadas nem opção de marcas e modelos. A cor era outra questão ligada ao belo em debate. Lembro que o jeans ganhou muita importância nos anos 1980. Eu mesmo tenho jeans de várias cores: azul, preto, roxo... E, mesmo quando eu estava em Xangai, fui para lá em 1989, não era possível comprar coisas. Se você tivesse dinheiro, era preciso ter vales. Com os vales comprávamos sabão, carne, arroz e tudo o mais. Era o que chamávamos de mercado planejado. Então, se na sua casa tinha um número maior de pessoas, você recebia uma quantidade maior de vales; se havia menos pessoas, o número de vales era menor. Uma consequência dessa situação é que você não via pessoas obesas. Tínhamos apenas o suficiente, mas as circunstâncias eram outras.

Eu tenho curiosidade de saber se vocês tinham acesso à música pop, e à música pop ocidental. Havia um comércio paralelo de fitas cassete?

Essa é uma boa pergunta. Nós temos música pop, que começou na segunda metade dos anos 1980. Tínhamos a música pop de Hong Kong, que tem uma influência enorme, principalmente no sul da China, de onde eu venho. Também ouvíamos a música de Taiwan. A música pop de Hong Kong é cantada em cantonês, já a música taiwanesa é cantada em mandarim. Com isso, muita gente que não sabia cantonês aprendia as músicas nesse idioma. No fim dos anos 1980 e princípio dos 1990, a música ocidental começou a chegar na China. Muitas chegavam em CDs e fitas cassete piratas.

Quem eram os ocidentais que chegavam à China?

No meu caso, o que me interessava era Guns N' Roses, Michael Jackson... [risos]. Eu me interessava pela cultura pop: *soft rock*, *heavy metal*. É curioso que, na China, na cultura do norte do país, as pessoas gostam muito de *rock and roll*. Com isso, surgiu uma tendência no norte da China, em Pequim, ou a oeste de Pequim, que chamamos de *folk rock* chinês.

GRAVAÇÃO

RECOMENDADA



RED RAIN

Soo Bae, violoncelo

Emanuele Arciuli, piano

Huang Ruo, piano

Innova, 2016

Os cantores chineses foram influenciados basicamente pelo *rock and roll* e agregaram a ele a música *folk* local. É uma música interessante de se ouvir. Eu também canto esse tipo de música.

Você estava familiarizado com a ópera tradicional chinesa? Você chegou a ver alguma naquele tempo?

Sim, estava. Na verdade, eu nasci na ilha de Hainan [no extremo sul da China], meus avós e vários parentes moram lá. Costumava visitá-los várias vezes durante o ano. Lembro que minha avó adorava a ópera de Hainan, então me levava à ópera toda semana. Os artistas faziam excursões a diferentes cidades e se apresentavam ao ar livre.

Eram óperas ocidentais ou chinesas?

Chinesas, mas há vários tipos de ópera na China. Não existe apenas a ópera de Pequim, que é muito famosa hoje em dia. Nós temos, por exemplo, a ópera *Qin* [lê-se *quin*], ou *Qinju*, uma das formas mais antigas da ópera chinesa oriunda da região de Xangai e de Cantão.

É uma bela forma de arte. A palavra significa “cântico”, “música”, portanto não é exatamente ópera. É uma forma de arte muito bonita que mais tarde evoluiu para a forma da ópera; *ju* significa “ópera”. No início, era como na música italiana com seus madrigais. Música apenas para cantar e não havia a intenção de que fosse encenada no palco. Depois é que apareceram os recitativos, as árias, que permitiram o desenvolvimento de uma história chegando à ópera. Portanto, na ópera chinesa também temos recitativos e árias em que as pessoas falam, mas pela forma como falam, é como se cantassem.

Existe uma mudança nos instrumentos da orquestra durante os recitativos e as árias?

Nas árias, os instrumentos repetem quase que exatamente o padrão das vozes.

Em uníssono com a voz.

Exato, há menos polifonia. Na parte recitativa, o número de instrumentos é menor, muitas vezes só se ouve a percussão. Na ópera chinesa há uma singularidade: não há maestro. A percussão faz as vezes do maestro e controla o ritmo. A orquestra, portanto, não está fora do palco ou no fosso. Não há fosso de orquestra na ópera chinesa. A orquestra fica ao lado do palco, de modo que ela vê o que se passa no palco, mas os atores não veem os músicos.

Você já escreveu uma ópera nesse estilo ou gostaria de fazê-lo?

Estudei o assunto, sei bastante do que se trata, mas nunca escrevi nenhuma ópera exatamente nesse estilo. Os antigos eram muito melhores nisso [risos]. A ópera chinesa serve de inspiração para mim. Por exemplo, em *Dr. Sun Yat-Sen* [2011], integro as formas operísticas e o canto oriental e ocidental, mas isso não significa que eu possa vir a escrever uma ópera ao estilo tradicional chinês.

Já ouvi você cantar e me pergunto se é pouco comum na China estudar composição musical e também cantar. Pode ser que haja compositores que estudem um pouco de canto, mas certamente a maioria não tem coragem de cantar em público.

Acho que é verdade. Nem todo compositor chinês canta. Alguns cantam, mas a maioria, não. No meu caso, sempre digo às pessoas que falo muito alto. Quando dou risada, rio muito alto. É uma coisa que parece pouco elegante. A cultura chinesa é muito calorosa, nós falamos alto. Numa aldeia, por exemplo, se alguém bate à sua porta, você convida a pessoa para entrar e almoçar com você. Quando encontramos um amigo querido, o que se espera é que nós dois conversemos muito alto, mas quando conversamos com desconhecidos, baixamos o volume da voz [risos]. Para a cultura ocidental isso é um absurdo...

Gostei da ideia.

Então, quando mais alto você falar, mais caloroso você é. Eu falo alto, não sinto vergonha de cantar. Sou afinado, mas não tenho formação em canto operístico, por isso não digo que sou cantor de ópera. Mas eu canto uma porção de coisas diferentes: *folk rock*, *folk music*, música pop. Acho que tenho uma voz comum.

Trecho adaptado de entrevista de Huang Ruo concedida ao site *Indie Opera Podcast — the New Face of Opera*, em 2014. A íntegra desta entrevista está disponível em: indieopera.com/podcast-27-composer-huang-ruo/. A *Revista Osesp* agradece ao site e ao compositor pela permissão para publicação.
Tradução de A. G. Mendes

Apresentações de obras de Huang Ruo

10.10 quinta 20H30 PAU-BRASIL

11.10 sexta 20H30 SAPUCAIA

12.10 sábado 16H30 JEQUITIBÁ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

WU WEI SHENG

Shattered Steps

A Cor Amarela — Concerto Para Sheng e Orquestra

/COMPOSITOR VISITANTE

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



TALENTOS QUE FAZEM HISTÓRIA

É com orgulho que apoiamos a Academia de Música da Osesp para impulsionar a carreira de jovens músicos brasileiros.

Um instrumento para que novos talentos escrevam histórias de sucesso, movidos pelo ritmo de uma das mais importantes orquestras do mundo.

Banco Votorantim

O banco para quem faz história

bancovotorantim.com.br



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



Serviço de Atendimento ao Cliente pelo telefone 0800 728 0083 ou pelo e-mail sac@bv.com.br. Deficientes Auditivos e de Fala: 0800 701 8661. Se desejar entrar em contato com a Ouvidoria, ligue para 0800 707 0083 (Deficientes Auditivos e de Fala: 0800 701 8661).



Claudio Santoro, em 1964.



tempo de redescobrir santoro

Rodolfo Coelho de Souza

Por que o Teatro Nacional de Brasília, um dos projetos marcantes de Oscar Niemeyer na capital federal, e o auditório do Festival de Campos do Jordão, dois dos teatros de música mais importantes do Brasil, levam o nome de Claudio Santoro? Haveria diversos motivos, mas entre eles por certo está sua importância como um dos grandes compositores da história da música erudita brasileira. Quando penso na genealogia da nossa música, desenho a seguinte espinha dorsal: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e finalmente Claudio Santoro (1919-1989), que considero o compositor fundamental da última geração de compositores brasileiros que já não habitam este mundo.

Em 2019, celebra-se o centenário de nascimento de Santoro e coincidentemente começa a vislumbrar-se o resgate de sua obra. Após a morte, a obra de alguns compositores passa por um período de limbo, de ostracismo, até que sua produção seja redescoberta em todo o seu significado. É um fenômeno comum em relação a compositores que promoveram grandes renovações na linguagem musical de seu tempo. Conhecemos os casos frequentemente mencionados de J. S. Bach e Vivaldi, mas poderíamos incluir na lista até mesmo Schubert e Mahler. Esse hiato na atenção do público e dos intérpretes dura em média 30 anos, que é justamente o tempo que nos separa da morte de Santoro. Consequentemente, é tempo de redescobrir Santoro.

Mas o que há para ser redescoberto? Imaginem um compositor alemão que tivesse escrito 14 sinfonias e sete quartetos de corda com envergadura equivalente às obras de Dimitri Shostakovich (1906-1975) — aliás, a comparação não é por acaso, há muitas semelhanças entre a música de Santoro e Shostakovich. Não tenham dúvida, essa música estaria sendo difundida pelos quatro cantos do planeta por uma cultura que valorizasse sua tradição. No entanto, mesmo estando longe daquele paradigma de profundo respeito à tradição cultural nacional, pouco a pouco podemos trabalhar nessa direção. Esperamos que em breve iremos conhecer de fato sua extensa produção, de ambições monumentais.



Auditório Claudio Santoro, sede do Festival Internacional de Inverno de Campos de Jordão.

Claudio Santoro, natural do Amazonas, é de uma primeira geração de descendentes de imigrantes italianos, pelo lado paterno, e franceses, pelo materno. Sua genética sugere uma equação para entender sua música: uma mistura, em perfeito equilíbrio, do lirismo melódico italiano (com o tempero do ímpeto sanguíneo dos calabreses), do refinamento harmônico francês e da exuberância do sentimento da terra amazônica. Nessa fórmula, porém, falta um ingrediente fundamental, sabe-se lá de onde veio. Como explicar sua permanente inquietação estética, seu espírito de desbravador de territórios musicais inexplorados? Esse componente imprevisível nos obriga a reconhecer que sua música nem sempre é de fácil acesso para o ouvinte, mas sempre impactante.

Santoro cresce em Manaus, sendo desde jovem celebrado como violinista virtuoso, o que lhe propicia ganhar, aos 13 anos, uma bolsa para estudar no Rio de Janeiro. Na capital federal então, ele publica, aos 21 anos, sua primeira obra de fôlego, a *Sonata Para Violino Solo*, fascinante em muitos sentidos, mas que ainda hoje soa desafiadora por ignorar as habituais âncoras na tonalidade clássica. Essa composição já traçaria seu destino de artista voltado para as complexidades da linguagem musical experimental, sem condescendência com soluções confortáveis que lhe garantissem uma recepção fácil para sua obra, mesmo na fase mais acessível de sua produção.

No Rio de Janeiro, Santoro começa ganhando a vida como violinista e participa do elenco fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira. Ali, conhece Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), um flautista alemão refugiado do nazismo. Aliam-se para fundar o Grupo Música Viva, que foi o introdutor no Brasil das técnicas da música dodecafônica. Desse grupo também participam Guerra-Peixe (1914-93), Eunice Katunda (1915-90) e Edino Krieger (n.1928). A obra de Santoro desse período com matriz serialista é prolífica, variada e ousada, provando-se mais resistente ao julgamento do tempo que a de seus companheiros de grupo. Basta mencionar que, em 1943, seu *Quarteto de Cordas n° 1*, cuja análise revela uma abordagem original do dodecafonismo, recebe menção honrosa em um concurso de composição nos Estados Unidos. No júri desse concurso está Edgar Varèse, que defendeu que a obra de Santoro mereceria o prêmio principal. Ou seja, só o conjunto da obra da fase dodecafônica já garantiria a Santoro um lugar de destaque na história da música brasileira, por ser ela ímpar e não ombreada pela de nenhum outro compositor brasileiro. Mas isso é só o começo. Muito mais está por vir.

No pós-guerra, Santoro experimenta seus primeiros dissabores devido à sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro. Em 1947 ganha uma Bolsa Guggenheim, endossada por uma carta de recomendação de Villa-Lobos, mas é impedido de viajar a Nova York, pois o visto de entrada lhe é negado devido à sua adesão ideológica ao comunismo. O marxismo, em plena ascensão, muda o destino de Santoro. No ano seguinte, ele dá a volta por cima ao ganhar uma bolsa do governo francês para estudar com a renomada Nadia Boulanger.

Durante o período francês, Santoro viaja a Praga em 1948 para participar do Congresso de Compositores e Críticos Musicais promovido pelo Partido Comunista. Nesse evento, estipulou-se que todos os compositores afiliados deveriam seguir o Manifesto de Jdanov, que traçava novas diretrizes estéticas com as baterias voltadas contra o vanguardismo. Nos anos que se seguem Santoro abandona o condenado serialismo do-

decafônico para abraçar com entusiasmo a nova poética do realismo socialista.

Nesse ínterim, Santoro ganha, em 1948, outro prêmio nos Estados Unidos, com sua *Sinfonia n° 3*, ainda de matriz atonal. Do júri participam nada menos do que Igor Stravinsky, Aaron Copland e Serge Koussevitzky. O reconhecimento internacional, todavia, não é suficiente para garantir-lhe uma carreira estável nos anos que se seguem. De volta ao Brasil, passa a viver das criações de trilhas sonoras para programas da Rádio Tupi e trilhas de cinema para a Vera Cruz. Brilhante em tudo que faz, recebe outros prêmios como o Saci, com a trilha escrita para o filme homônimo de Rodolfo Nanni, baseado em Monteiro Lobato.

Nesse período, muitas vezes chamado erroneamente de nacionalista, quando na verdade trata-se de adesão ao realismo soviético, Santoro compôs parte significativa das obras que continuam a frequentar as salas de concerto após sua morte. Entre elas estão o *Quarteto de Cordas n° 3*, de 1955, a *Sinfonia n° 7*, escrita em 1960 para celebrar a inauguração de Brasília, provavelmente sua sinfonia mais conhecida, e o *Ponteio*, para orquestra de cordas, de 1953. Uma vez ele me confessou que desejaria não ter escrito esse *Ponteio*. Frequentemente programado, parecia ao compositor ser a causa de o restante de sua obra estar relegado a um segundo plano. Ledo engano. A produção da maioria dos compositores tem seus *hits*, algumas vezes por motivos inexplicáveis, mas no caso das três peças de Santoro acima mencionadas, é o poder de convencimento auditivo imediato que as mantêm no repertório. Por essa e outras razões, elas merecidamente figuram na programação desta Temporada 2019 da Osesp, que comemora seu centenário.

Em 1956, Krushev condena publicamente os crimes de Stalin, então Santoro inicia um gradual distanciamento das orientações do Partido Comunista e de suas diretrizes estéticas, retornando ao experimentalismo dos primeiros anos da carreira. Nessa época se interessa pela música aleatória e pela música eletroa-

**SUGESTÕES
DE LEITURA**

Paulo de Tarso Salles
*ABERTURAS E IMPASSES:
O PÓS-MODERNISMO
E SEUS REFLEXOS NO
BRASIL — 1970-1980*
Unesp, 2005

Enio Squeff e José
Miguel Wisnik
*O NACIONAL E O
POPULAR NA CULTURA
BRASILEIRA: MÚSICA
Brasiliense, 1982*

Partitura original
de *Quarteto de
Cordas n° 3 (1954)*

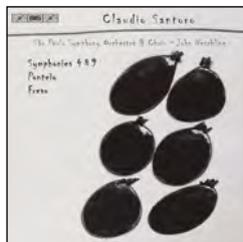


cústica, tendo composto obras instigantes com essas técnicas. Nas décadas seguintes, reivindica uma fusão estilística das fases anteriores, considerando-se livre de amarras estéticas para empreender a escrita que melhor lhe conviesse em cada novo projeto. Nesse sentido, o ecletismo de sua última fase o torna um legítimo representante do espírito do pós-modernismo.

Voltemos, porém, a 1962. Este é o ano em que ele é convidado por Darcy Ribeiro para fazer parte do corpo docente da recém-fundada Universidade de Brasília. Me-ros três anos haviam se passado dedicados ao projeto da UnB quando a ascensão do governo militar interrompe sua trajetória universitária no Brasil. Em 1965, grande parte do corpo docente da instituição é demitida por motivos políticos, e Santoro

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



CLAUDIO SANTORO:
SYMPHONIES 4 & 9,
PONTEIO, FREVO
Coro da Orquestra Sinfônica
de São Paulo — OSESP
Orquestra Sinfônica de
São Paulo — OSESP
John Neschling, regente
BIS, 2006



SANTORO INÉDITO
Fábio Cury, fagote
Alessandro Santoro, cravo & piano
Água Forte, 2016



CLAUDIO SANTORO:
UM CONCERTO, TRÊS SONATAS,
UMA SONATINA, UM CANTO,
UM VOCALISE E UMA MÚSICA
PARA ORQUESTRA DE CORDAS
Orquestra Sinfônica Nacional
Soarmec Discos, 1998

também pede demissão em solidariedade aos colegas. Muda-se então para a Alemanha, onde a partir de 1970 trabalha como professor de regência da Hochschule de Heidelberg-Mannheim, cargo que ocupará até a volta ao Brasil, em 1978, para retomar sua carreira de professor titular da UnB.

É desse mesmo ano (1978) a *Ave Maria* para coro misto sem acompanhamento, composta para atender a uma encomenda da Funarte. Outra peça que responde a uma encomenda, desta vez do *Jornal do Brasil*, para servir de peça de confronto para um Concurso Nacional de Coros, é a *Gazela Frêmito*, de 1985. São peças singelas de curta duração que, entretanto, representam uma das facetas mais relevantes da personalidade do compositor, sua inclinação natural para a música vocal, para a melodia lírica com frases longas e expansivas. Na fase madura, Santoro dedica-se com afinco à composição de sua única ópera, *Alma*, baseada num libreto que o próprio compositor adapta do romance *Os condenados*, de Oswald de Andrade. Apesar dos esforços que empreende e do prestígio que detém, Santoro não consegue montar a ópera em vida. Ela permanece inédita ainda hoje.

Suas canções de câmara, que ficaram esquecidas durante muitos anos, tiveram melhor sorte em anos recentes. O ciclo das *Doze Canções de Amor*, que ele escreve em 1958-9 sobre poemas de Vinicius de Moraes, tem se tornado um sucesso de público na interpretação de diversos e renomados cantores. O motivo desse sucesso é óbvio: nessas canções, Santoro propõe a mistura de harmonias que agregam influências do impressionismo francês e da harmonia de jazz, com a lírica e rítmica brasileira. A poesia de Vinicius é o veículo perfeito para a eficácia da receita, a mesma receita que Tom Jobim usará posteriormente na eclosão do movimento da Bossa-Nova. Santoro, que conhecera Jobim como pianista ocasional da Orquestra Sinfônica Brasileira, atribuiu a Vinicius ter revelado a Tom Jobim a receita de suas canções. Segundo Santoro, elas teriam servido de inspiração para as primeiras canções de Jobim.

Após o retorno ao Brasil, Santoro assume também o cargo de diretor artístico e regente da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, à qual dedicou suas melhores energias na etapa final de sua carreira. Foi regendo um ensaio daquela orquestra, em 1989, que tombou fulminado, em pleno pódio, por um ataque do coração.

RODOLFO COELHO DE SOUZA

COMPOSITOR E MUSICÓLOGO COM DOUTORADO EM COMPOSIÇÃO MUSICAL (THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN). DENTRE SUAS COMPOSIÇÕES ESTÃO *VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE CLAUDIO SANTORO* (1979) E *CONCERTO PARA COMPUTADOR E ORQUESTRA* (2000). É PROFESSOR TITULAR DE MÚSICA NA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (FFCLRP-USP). CONVIVEU COM CLAUDIO SANTORO COMO SEU ALUNO DE ORQUESTRAÇÃO.

Apresentações de obras de Claudio Santoro

7.4 domingo 18H QUARTETO OSESP

QUARTETO OSESP

PIETER WISPELWEY VIOLONCELO

TEJERA [*Homenagem a Claudio Santoro*]

/ENCOMENDA OSESP

25.8 domingo 18H CORO DA OSESP

CORO DA OSESP

JULIO MORETZSOHN REGENTE

Gazela Frêmito

22.9 domingo 18H QUARTETO OSESP

QUARTETO OSESP

Quarteto de Cordas nº 3

24.10 quinta 20H30 CARNAÚBA

25.10 sexta 20H30 PAINEIRA

26.10 sábado 16H30 IMBUÍA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

Sinfonia nº 7

3.12 terça 20H30 RECITAIS

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

NAHIM MARUN PIANO

Prelúdios e Canções

5.12 quinta 20H30 CEDRO

6.12 sexta 20H30 ARAUCÁRIA

7.12 sábado 16H30 MOGNO

ORQUESTRA SINFÔNICA DO

ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

CARLOS MIGUEL PRIETO REGENTE

Ponteio

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



Praticar música com excelência?

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

Deloitte.com.br

© 2019 Deloitte Touche Tohmatsu. Todos os direitos reservados.



Deloitte.



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



pássaros e natureza em estado bruto: a américa segundo olivier messiaen

Philippe Olivier

O homem era reservado e um tanto estranho. Usava camisas havaianas e, no inverno, longos cachecóis multicoloridos tricotados por sua esposa, a pianista Yvonne Loriod (1924–2010). Morava num imóvel bem modesto no 18º *arrondissement* de Paris, onde colecionava minerais dispostos em estantes envidraçadas. Uma iluminação especial realçava as peças. Esses minerais vinham de regiões longínquas do mundo, sítios naturais ainda em estado selvagem visitados por Olivier Messiaen (1908–1992) — pois é dele que estamos falando, claro. Dos anos 1930 em diante, Messiaen se entregou à paixão por passeios e caminhadas em florestas e montanhas. Esse homem tinha em si um explorador, um Júlio Verne. Foi até a Nova Caledônia, na Oceania, e à Terra do Fogo, na ponta meridional da Argentina, por exemplo. Adorava a vastidão das paisagens, cenas em “cores de um paraíso perdido”, como declarou em um programa de televisão.





Grand Canyon (EUA)
ao entardecer.

Os Estados Unidos também eram, nesse particular, um destino apreciado por Messiaen. Ele conheceu o país em 1949, ano da estreia mundial de sua *Sinfonia Turangalila* em Boston, sob a regência de Leonard Bernstein. Com ela adquiriu tamanha celebridade que foi convidado à Casa Branca. Desse lado do Atlântico, conheceu a mecenas Alice Tully (1902-1993), prima da atriz Katharine Hepburn e herdeira do industrial que detinha a patente dos recipientes de vidro Pyrex.

Em 1971, Alice Tully encomendou a Messiaen a criação de uma obra para a comemoração do bicentenário da Declaração de Independência dos Estados Unidos, que ocorreria em 1974. A ex-cantora lírica fazia questão de que a obra fosse composta por um francês, considerando que o processo de emancipação dos ingleses apoiou-se no pensamento de filósofos como Montesquieu. Deixando deixar seu nome na História e ter um lugar na prestigiosa galeria dos mecenas americanos que ajudaram Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky, ela esteve na origem da obra que haveria de se chamar *Des Canyons Aux Étoiles* [Dos Cânions às Estrelas].

Comentou-se então, no meio artístico, quanto ao pagamento de uma soma equivalente a 285 mil euros atuais a Olivier Messiaen. Essa soma nada tem de exorbitante, considerando os recursos financeiros colossais de que dispunha Alice Tully. De sua parte, o compositor usava uma parcela de seus excelentes direitos autorais para manter seus alunos, socorrer os necessitados, dar contribuições voluntárias à Igreja Católica e financiar parte da restauração de capelas e mosteiros.

Em 1972, quando já trabalhava na obra que lhe fora encomendada e que compreenderia doze movimentos dispostos ao longo de três partes, Messiaen atravessou o Atlântico. Mas não visitou o Brasil, vasta nação sobre a qual teve a oportunidade de conversar — em Paris —

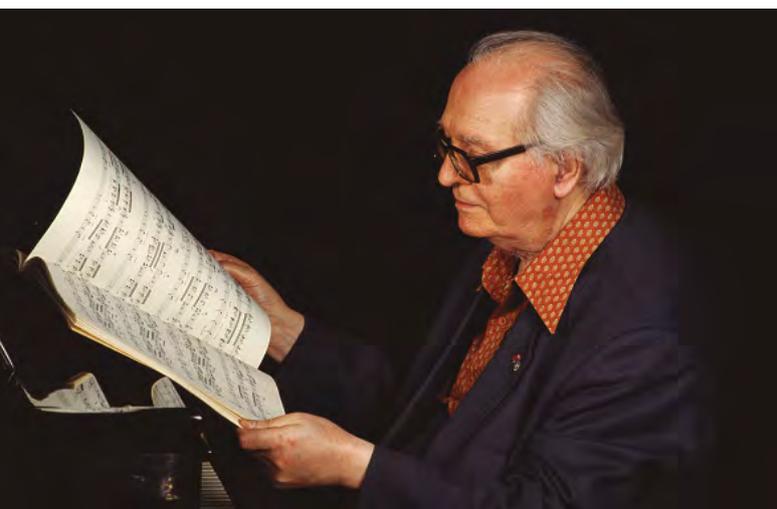
com Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ele visitou Utah — Estado do Oeste americano famoso por suas paisagens grandiosas. Não apenas os cenários da natureza o impressionaram, mas também os cantos dos pássaros que teve a oportunidade de ouvir. O católico fervoroso encontrou, tanto nas paisagens quanto nos cantos, uma manifestação renovada do que para ele era a presença divina. Messiaen explica a citação, no sexto movimento da obra, de dois fragmentos das Sagradas Escrituras: uma tirada do *Salmo 146*, a outra do *Livro de Jó*. A estreia mundial de *Des Canyons Aux Étoiles* se deu em Nova York, em novembro de 1974. A obra foi apresentada no Alice Tully Hall, uma das salas de concerto do Lincoln Center, construída graças à generosidade da mecenas. O público se viu diante de uma formação especial. Havia apenas treze instrumentos de corda, um dos quais era um contrabaixo de cinco cordas — uma a mais que o habitual [na época]. Esse acréscimo, lançado por Gustav Mahler, permite aumentar seus recursos expressivos. As madeiras eram quatorze; cabia-lhes executar trechos muito difíceis. Messiaen acrescentou ao conjunto oito instrumentos de metal e muitos de percussão, a cargo de cinco músicos.

Destacavam-se, nessa quarentena de intérpretes, instrumentos fora do comum: uma máquina de imitar o vento, uma placa de metal para produzir o som do trovão e um geofone, invenção de Messiaen para *Des Canyons Aux Étoiles*. O próprio compositor levou o geofone para a estreia mundial da obra em Nova York. Seu som remete a movimentos de terra e causou espanto no auditório. O fenômeno se repetiu em 1975, quando da primeira execução da obra no Festival de Outono de Paris. Mais uma vez, Messiaen põe em primeiro plano vários instrumentos solistas: um *glockenspiel*,¹ uma *xilorimba*² — constituída de finas lâminas de madeira —, uma trompa e um piano. Como de costume, este último instrumento ficou a cargo de Yvonne Loriod, excepcional virtuose

¹ N. do E.: O mesmo que metalofone. É muito similar ao xilofone, a diferença é que o primeiro é de metal e o segundo de madeira.

² N. do E.: Instrumento similar à marimba, porém atingindo cinco oitavas. Possui as mesmas notas da tessitura do xilofone. Também chamado de xilomarimba.

que se fazia ouvir no mundo inteiro executando as obras de seu marido. O movimento para piano solo é, junto com o de trompa solo, uma das peculiaridades mais espetaculares em *Des Canyons Aux Étoiles*. Na partitura se veem impressos os nomes de diversos pássaros, os eternos amigos de Messiaen.



O compositor francês Olivier Messiaen, em 1988.

Consideremos o piano. Responsável pelas cadências mais brilhantes, ele é muito adequado ao mimetismo dos cantos dos pássaros. No segundo, quarto, nono e décimo movimentos apresentam-se quatro pássaros. São eles: o corrupião-de-Baltimore, ave migratória que todo ano parte para o México. A cosifa de Heuglin, descrita pelo ornitólogo alemão Theodor von Heuglin (1824-1876) — daí o nome. Depois o tordo imitador, outra ave migratória com um dos mais belos cantos da América do Norte, capaz (apenas os machos) de produzir dois sons simultâneos. Por fim, o tordo-dos-bosques, outro magnífico virtuose conhecido também no Canadá. O interesse de Messiaen pelo tordo imitador e pelo tordo-dos-bosques não era novo; ele já se manifestava em *Oiseaux Exotiques*, obra encomendada ao compositor, em 1955, por seu ex-aluno Pierre Boulez.

Outra protagonista essencial de *Des Canyons Aux Étoiles* é uma trompa solo encarregada da execução do sexto movimento da composição, denominado “Appel Interstellaire” [Chamado Interestelar]. Esta é uma passagem imponente, ao fim da qual

integram-se os chamados de dois novos pássaros: o tordo-da-China e a carriça. Originalmente, essa peça para trompa era uma homenagem de Messiaen à memória de Jean-Pierre Guézec (1934-1971), um de seus jovens colegas do Conservatório de Paris, morto prematuramente. Messiaen desenvolveu o trecho de modo a integrá-lo a *Des Canyons Aux Étoiles*. Em seguida, proibiu expressamente que a peça — a partir de então chamada “Appel Interstellaire” — fosse executada separada, principalmente num recital de trompa. O versículo 18 [capítulo 16], do *Livro de Jó*, que inspirou a Messiaen o “Appel Interstellaire” foi o seguinte: “Ó terra, não cubras o meu sangue, e que meu grito se eleve sem obstáculo”.³

Des Canyons Aux Étoiles constitui igualmente um passeio entre os esplendores naturais de Utah, cantados por Messiaen nos números 1, 5 e 7 da partitura. O número 1, “Le Désert” [O Deserto], remete a uma visão do mundo antes do aparecimento da humanidade, visão essa que não deixa de evocar os sítios bíblicos da Terra Santa. Com “Cedar Breaks et le Don de Crainte” [Cedar Breaks e o Dom do Temor], o músico evoca um anfiteatro natural com cinco quilômetros de extensão, a três mil metros de altitude, visitado todos os anos por cerca de um milhão de pessoas.

O “dom do temor” expresso no título é o temor a Deus de Messiaen, de uma parte significativa da população americana e dos mórmons da capital do Estado de Utah, Salt Lake City, que fica não muito distante de Cedar Breaks. “Bryce Canyon et les Rochers Rouge-Orange” [Bryce Canyon e os Rochedos Vermelho-Alaranjados] presta homenagem ao parque nacional homônimo, conhecido por suas impressionantes esculturas geológicas de calcário. Inegavelmente, Messiaen preferia estas às raridades do Grand Canyon, situado no Estado do Arizona e incorporado

³ Citação conforme tradução de: Livro de Jó. *Bíblia Ave Maria*. São Paulo: Ave Maria [1959/2018]. cap. 16. Disponível em: bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/jo/16/.

SUGESTÕES

DE LEITURA

Philippe Olivier
OLIVIER MESSIAEN
OU LA LUMIÈRE
Editions Hermann, 2008

Catherine Lechner-Reydellet
MESSIAEN – L'EMPREINTE
D'UN GÉANT
Editions Seguer, 2008

GRAVAÇÃO

RECOMENDADA



MESSIAEN:
DES CANYONS
AUX ÉTOILES
Sinfonietta de Londres
Paul Crossley, piano
Esa-Pekka Salonen, regente
CBS Masterworks, 1988

ao Patrimônio Mundial da Humanidade em 1979. As cores de Bryce Canyon avivavam o fenômeno neurológico — a sinestesia sonora — que o compositor experimentava continuamente: ele via todo tipo de cores tanto ouvindo sons como lendo uma partitura. Quanto ao Zion Park, outro ponto turístico conhecido dos americanos amantes da natureza, é equiparado à cidade celeste, metáfora usada pelos teólogos cristãos para designar a Jerusalém eterna. Já em 1963 Messiaen criara *Couleurs de la Cité Céleste* [Cores da Cidade Celeste] para piano, acompanhada de instrumentos de sopro e percussão. Em 1987, *La Ville d'en-Haut* [A Cidade do Alto] seria uma de suas últimas obras. Ela usava também, entre outros, um piano solo, igualmente confiado a Yvonne Loriod em sua primeira audição.

Soma-se a esses *Leitmotiven* a fé ardente de Messiaen. Descrevendo-se como “católico de nascimento”, levava uma vida de monge. Numa sociedade ocidental vazia de espiritualidade, ele meditava todos os dias sobre as Sagradas Escrituras, buscava sempre que possível os teclados do órgão da Église de la Saint-Trinité, em Paris, do qual era titular desde 1931, além de assistir à missa, ouvir as vésperas e as completas, ler os Pais da Igreja. Em 1974, mesmo ano da estreia mundial de *Des Canyons Aux Étoiles*, Messiaen sentira muito medo das manifestações estudantis e dos testes nucleares autorizados pelo presidente Georges Pompidou. Em contrapartida, preferia conceber o mundo como um espaço desolado e selvagem, como descrito em 1801 por François René de Chateaubriand (1768-1848) em *Atala* — romance em homenagem aos indígenas da Louisiana que se converteram ao cristianismo. Dotada de um valor universal, segundo o compositor, a obra explica a presença, no nono movimento de *Des Canyons Aux Étoiles*, de quatro novos pássaros. São eles o omoa, o leiothrix [ou rouxinol do Japão], o elepaio e o shama. O primeiro e o terceiro habitam nas ilhas do Havaí; o leiothrix, Myanmar (antiga Birmânia); e o shama, em Madagascar e nas Seychelles. Todos cantam a glória da Criação — como na cena do sermão aos pássaros contida na única ópera de Messiaen, *Saint François d'Assise* [São Francisco de Assis]. Eles têm também a possibilidade relativa de aproximar-se das estrelas.

Neste contexto, os cânions são a terra. As estrelas são um dos atributos do céu. Encontra-se uma dessas estrelas na última parte da obra: “Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran” [Os ressuscitados e o canto da estrela de Aldebarã]. Na primeira parte da partitura há um movimento intitulado “Ce qui est écrit sur les étoiles” [O que está escrito nas estrelas]... Para voltar à estrela Aldebarã, cabe lembrar que ela realmente existe. Astro mais brilhante da constelação de Touro, encontra-se a 65 anos-luz do Sol. A fascinação de Messiaen por esse astro reitera sua recusa — manifesta — da civilização industrial e da economia de mercado. Ele se confessará sensível à atuação do Greenpeace. Nesse sentido, Messiaen está próximo do ilustre pianista americano Artur Schnabel⁴ (1882-1951) cuja diversão favorita era passear pelos parques nacionais americanos. Voltando aos astros celestes, Messiaen sempre via neles a manifestação da presença de Deus. Daí a citação do Salmo 146, para o qual “é Ele que fixa o número das estrelas, e designa cada

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



MESSIAEN: DES CANYONS
AUX ÉTOILES

Ensemble Ars Nova

Yvonne Loriod, piano

Marius Constant, regente

Apex, 2004



MESSIAEN: DES CANYONS
AUX ÉTOILES

Orquestra Filarmônica
da Rádio França

Roger Muraro, piano

Myung Whun Chung, regente

Deutsche Grammophon, 2002

uma por seu nome”⁵. O pai do Universo é rodeado também pelo grande séquito dos ressuscitados, dado que Messiaen está convicto de que a morte não é eterna. Ele já afirmara essa convicção em 1964, com a peça *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* (E Eu Espero a Ressurreição dos Mortos) apresentada diante de Charles de Gaulle na Catedral de Chartres.

Messiaen terá na pessoa de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), um de seus alunos mais célebres, um sucessor cujo gigantesco ciclo cênico musical intitulado *Licht* [Luz] se inspiraria, em parte, nos temas abordados em *Des Canyons Aux Étoiles*. Concebido e escrito entre 1977 e 2003, *Licht* conta sete dias de um planeta nascente. Nele, seu autor retoma parcialmente a sinestesia ao estilo de Messiaen, associando os sentidos, os elementos da natureza e as cores. *Des Canyons Aux Étoiles* terá aberto, portanto, um novo caminho.

⁴ O grande virtuose de origem austríaca sempre fazia questão de que se escrevesse seu primeiro nome da seguinte maneira: Artur. Nesse particular, ele não seguiu o exemplo de seu colega Arthur Rubinstein (1887-1982) e do violinista belga Arthur Grumiaux (1921-1986), que adotaram uma grafia tradicional.

⁵ Citação conforme tradução de: Salmos. *Bíblia Ave Maria*. São Paulo: Ave Maria, [1959/2018]. Disponível em: bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/salmos/146/.

Texto publicado originalmente como nota de programa do concerto *Dating / Musiques d'aujourd'hui / Red Bridge Project: Ensemble Intercontemporain – Ensemble of the Lucerne Festival Alumni*. Luxemburgo, 2018. p. 7. Disponível em: docplayer.fr/76891848-Grand-auditorium-mercredi-mittwoch-wednesday-dating-musiques-d-aujourd-hui-red-bridge-project.html. Reproduzido sob autorização do autor, que modificou muito ligeiramente o texto considerando as apresentações da Osesp.

Tradução de Luciano Machado.

PHILIPPE OLIVIER

HISTORIADOR FRANCO-ALEMÃO COM CERCA DE TRINTA LIVROS PUBLICADOS, DOIS DELES PREFACIADOS POR PIERRE BOULEZ E WOLFGANG WAGNER. CONHECEU OLIVIER MESSIAEN E O VISITAVA COM FREQUÊNCIA.

Apresentações da obra de Olivier Messiaen

7.11 quinta 20H30 JACARANDÁ

8.11 sexta 20H30 PEQUIÁ

9.11 sábado 16H30 IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

HEINZ HOLLIGER REGENTE

UELI WIGET PIANO

LUIZ GARCIA TROMPA

RICARDO RIGHINI *GLOCKENSPIEL*

EDUARDO GIANESELLA *XILORIMBA*

Des Canyons Aux Étoiles

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

ACADEMIA DE MÚSICA DA OSESP

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

osesp.art.br

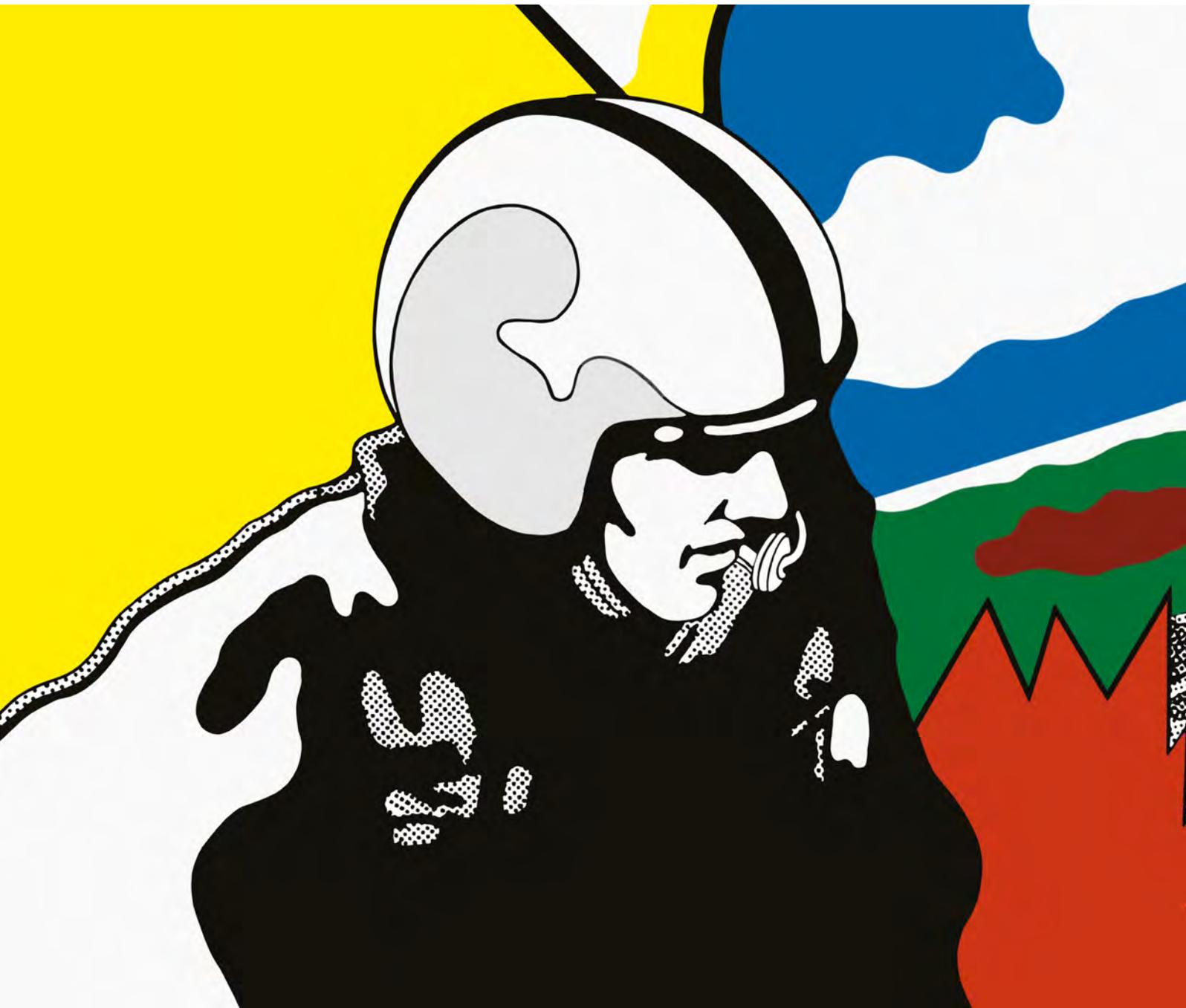


REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA





A Nona Sinfonia cantada em português e em diálogo com a cultura brasileira, num projeto idealizado pelo Carnegie Hall e Marin Alsop, com a participação da Osesp e oito outras orquestras.



Claudio Tozzi

Astronauta liberdade, 1969-70

todos juntos – uma ode global à alegria

Arthur Nestrovski

A “Ode à Alegria” de Schiller foi escrita em 1785 e revista pelo poeta em 1808. Incorporada parcialmente à *Nona Sinfonia* de Beethoven, em 1824, viria a se tornar uma das mais, se não a mais famosa obra musical por qualquer compositor na história do Ocidente. Paradoxalmente, permanece pouco conhecida, de fato, pelos milhões ou bilhões de ouvintes da *Nona* que não entendem o idioma alemão. Seu sentido, porém, é da essência da *Sinfonia*. Juntos, em poesia e música, Beethoven e Schiller levam ao limite os ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade que inspiram o mundo democrático moderno.

Não era esse o mundo em que eles viviam, tampouco o mundo por aqui, na virada do século XVIII e ao longo de quase todo o século XIX (lembrando que o Brasil foi a última nação das Américas a abolir a escravidão, em 1888). Para cá, mais do que para qualquer outra parte do continente americano, veio o maior número de africanos escravizados, durante mais de trezentos anos. Confrontado com as realidades da Bahia, principal porto de entrada do tráfico de escravos, e movido por aqueles mesmos ideais do Esclarecimento, Castro Alves escreveu *O navio negreiro* (1869), até hoje um dos mais impressionantes retratos da barbárie — a

**SUGESTÕES
DE LEITURA**

Harvey Sachs
THE NINTH: BEETHOVEN
AND THE WORLD IN 1824
Random House, 2010

Samuel Titan Jr.
NONA SINFONIA: MEMÓRIA
E ANTECIPAÇÃO
in Revista Osesp, ed. 2011
[http://www.osesp.art.br/
ensaios.aspx?Ensaio=27](http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=27)



barbárie como escancarado (mas inconfessável) segredo da civilização. Essa chaga está na raiz da sociedade brasileira, e não é preciso muito esforço para perceber seus efeitos, mais ou menos diretos, a nosso redor.

“Depois de 130 anos da extinção da escravidão, existem [...] permanências fortes e teimosas na sociedade [...]. O racismo continua estrutural no país, e continua inscrito no presente, de forma que não é possível apenas culpar a história ou o passado. A violência e a desigualdade têm na raça um fator a mais, com as pesquisas mais contemporâneas mostrando como negros morrem antes, estudam menos, têm menos acesso ao mercado de trabalho [...], sofrem com mais atos de sexismo, possuem acesso mais restrito a sistemas de moradia e acompanhamento médico. Por fim, o trabalho escravo, mesmo que informal, está longe de se encontrar extinto no país”, escrevem Flávio dos Santos Gomes e Lilia Moritz Schwarcz, na Introdução ao *Dicionário da escravidão e liberdade*.¹

Com tudo isso em mente — correspondências e disparidades que caracterizam a cultura brasileira em relação ao legado europeu —, foram imaginadas respostas ao desafio lançado pelo Carnegie Hall: partindo de uma aposta na força da *alegria*, situar a *Nona* em novo contexto, dialogando com nosso próprio tempo e lugar.

O projeto *Todos Juntos — Uma Ode Global à Alegria* terá sua estreia com a Osesp, em São Paulo, dando início também, em dezembro, às comemorações pelos 250 anos de aniversário de Beethoven, em 2020. Depois, as “novas” *Nonas* serão apresentadas por oito outras orquestras, com solistas e coros, ao redor do mundo: National Youth Orchestra da Grã-Bretanha (Londres), Orquestra Sinfônica de Baltimore, Sinfônica da Nova Zelândia, Sinfônica de Sydney, ORF (Viena), Filarmônica de KwaZulu-Natal e Filarmônica de Joanesburgo (ambas da África do Sul), e uma orquestra jovem reunida pelo próprio Carnegie Hall, em Nova York — todas regidas por Marin Alsop. Cada uma criará sua rede de referências musicais, entremeadas com a obra de Beethoven; cada uma produzirá, também, uma tradução da “Ode”, a ser cantada na língua de cada país.

¹ São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

² Traduzidos os versos (com rima e metro definidos), veio depois o trabalho de acomodar cada sílaba a cada nota de cada voz na partitura. Registro aqui meu agradecimento aos monitores do Coro da Osesp – Natália Áurea, Silvana Romani, Jocelyn Marocco e Sabah Teixeira –, que estudaram as respectivas partes e fizeram preciosas sugestões.

No nosso caso, a *Nona* chega na moldura de um anônimo canto de capoeira da Bahia, conhecido como *Navio Negreiro*, tramando conversas com um trecho de uma abertura de Paulo Costa Lima, *Cabinda — Nós Somos Pretos* (encomenda da Osesp, em 2015). Conversa também com um adágio para cordas encomendado a Clarice Assad, que por sua vez alude ao tema da canção tropicalista *Alegria, Alegria* (1967), de Caetano Veloso — antológica canção de reação ao arbítrio.

A mesma canção também é motivo de uma breve alusão na *Ode à Alegria* em português, em minha tradução, trabalho feito após versões para canções de Schubert e Schumann. Algumas vêm sendo gravadas ao longo dos últimos anos; entre elas, a *Serenata*, de Schubert/Rellstab, e *Pra Que Chorar*, de Schumann/Heine. Uma coisa é traduzir uma canção; outra, muito diferente, é traduzir a “Ode” de Schiller.² Diferenças de registro e de forma à parte, o intuito, afinal, é o mesmo: tornar a poesia cantada compreensível, de modo natural, para nós, agora. Muitos ouvintes terão a chance de entender, talvez pela primeira vez, e no momento real da audição, o que está sendo dito nessa *Sinfonia*.

Ao longo do ano, os quase trinta mil alunos e professores que frequentam ensaios da Osesp e concertos didáticos na Sala São Paulo terão aulas sobre a *Nona*, a “Ode” e a história da escravidão no Brasil. A presença dos cantores do Coro Acadêmico da Osesp e do Coral Jovem do Estado, lado a lado com o Coro da Osesp, nos concertos de dezembro, servirá de emblema do amplo trabalho de educação associado ao projeto e que é tão importante quanto a música ela mesma.

Tudo somado, essa *Nona* será um retrato de muito do que mais nos move, como artistas, gestores, cidadãos; e não poderia haver obra mais adequada para a conclusão da Temporada e dos oito anos de Marin Alsop como Diretora Musical da Osesp. Ao mesmo tempo que a música de um dos maiores compositores da tradição ocidental será tocada e cantada com exigência artística máxima, também deixará espaço para diálogos com a cultura brasileira em geral e, em particular, com a composição dos nossos dias; o monumento de Beethoven e Schiller, bem ao espírito deles mesmos, ganhará vida nova por força do que nos fará escutar e pensar; associados a orquestras de várias partes do mundo, estaremos em rede num projeto que pode inspirar outros, com seu apelo de solidariedade, justiça, liberdade. A música nunca é apenas música. A música — *essa* música — pode ser mais até do que ela mesma alcança, no futuro do passado de cada um de nós.



Casa em Viena onde
Beethoven terminou de
escrever a *Sinfonia n° 9*
(1823-4).

os estilos gêmeos

(excerto)

Carl Dahlhaus

Raphael Georg Kiesewetter, um conhecedor da música antiga que dificilmente poderia ser acusado de alguma tola “mania de Rossini”, referiu-se a sua época, na *História da Música da Europa Ocidental*, de 1834, como “a era de Beethoven e Rossini”. Por surpreendente que o paralelo possa parecer à primeira vista, não deixa de ser algo digno de consideração, na avaliação de qualquer história da música que pretenda reconstruir o passado em seus próprios termos, verificar se terá sido capaz de encontrar um ângulo de observação que lance luz sobre as razões da assertiva de Kiesewetter.

[...]

A diferença entre essas “culturas musicais gêmeas”, representadas por Beethoven e Rossini na descrição perfeitamente representativa de Kiesewetter, sinaliza nada menos que uma brecha de profundo alcance no conceito de música, brecha que constitui um dos pontos musicais essenciais do século XIX. Essa distinção entre ópera e música instrumental — eloquentemente condensada por Verdi numa distinção entre ópera italiana e música instrumental alemã — foi um fator fundamental, se não o decisivo, na dualidade de estilos resultante. O virtuosismo de Paganini e Liszt nutriu-se na noção rossiniana de música, e os dramas musicais de Wagner, nas premissas estéticas de Beethoven; e para frisar a importância e o significado histórico dessa dicotomia estética, poderíamos nos referir ao último como uma variante instrumental do virtuosismo operístico, e aos anteriores como uma variante operística do estilo sinfônico de Beethoven — distinções plenamente de acordo com a visão da história tanto de Wagner quanto de Verdi.

Beethoven reivindicou para a música, praticamente de um só golpe, o poderoso conceito de arte, sem o qual a música não poderia ombrear-se com a literatura e as artes visuais; Rossini, contudo, preservando no século XIX um resíduo do espírito do século XVIII, deixou totalmente de lado esse conceito. As sinfonias de Beethoven representam “textos” musicais invioláveis de significado a ser decifrado em interpretações “exegéticas”; uma partitura de Rossini, por outro lado, não passa de um guia para a performance, e é a performance que constitui o mediador estético crucial na compreensão geral da obra, não a exegese de um texto.

[...]

As categorias que gradativamente vieram a se impor na recepção de Beethoven no século XIX parecem sintomáticas e indicativas de uma pretensão tão inusitada que quase pareceria provocação: por mais que viessem a dominar a posterior historiografia musical, essas categorias de certa forma deixam em suspenso a regra geral na história da música. O fato de um compositor que não dava a mínima para a “miserável rabeca” de Ignaz Schuppanzigh,¹ como a chamava Beethoven, ter êxito em sua exigência de que as performances obedecessem ao texto, e não o contrário, não pode deixar de ter causado espanto aos contemporâneos do início do século XIX; e embora esta concepção seja hoje considerada óbvia nos meios artisticamente

¹N. do E.: Amigo de Beethoven, Schuppanzigh foi líder de um quarteto de cordas que estreou muitos dos *Quartetos* do compositor.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



BEETHOVEN, THE SYMPHONIES AND REFLECTIONS

Christiane Karg, Mihoko Fujimura, Michael Schade, Michael Volle
Coro da Rádio da Baviera
Orquestra Sinfônica da Rádio da Baviera
Mariss Jansons, regente
BR Klassik, 2012



BEETHOVEN, THE SYMPHONIES

Beranova, Paasikivi, Dean Smith, Müller-Brachmann
Coro da Gewandhaus de Leipzig Orquestra
Gewandhaus de Leipzig
Riccardo Chailly
Decca, 2007

cultivados, os historiadores deveriam encará-la em seu espírito original. A percepção inovadora que Beethoven imprimiu à consciência estética da sua época foi que um texto musical, como qualquer texto literário ou filosófico, encerra um significado que é tornado manifesto em sua apresentação acústica mas não se subordina inteiramente a ela: uma criação musical pode existir como “obra artística de ideias” que transcende suas diferentes interpretações.

[...] O público estava perplexo, julgando-se às vezes vítima de uma estridente pilhéria de mau gosto, e de qualquer maneira considerando pouco ou nada entender do que ocorria numa obra de Beethoven, embora fosse esperado que entendesse perfeitamente. Mesmo aqueles que ficavam decepcionados, contudo, sentiam no fundo que no fenômeno acústico cujo sentido lhes escapava havia um significado capaz de se tornar inteligível com algum esforço. E o grau de compreensão da música de Beethoven para os contemporâneos era no mínimo tão essencial para a história da música quanto o grau em que os ouvintes se davam conta, para começo de conversa, de que sua música era suscetível de ser “compreendida” como uma obra de literatura ou filosofia. A ideia de que a música pode estar destinada a ser “compreendida” provavelmente surgira algumas décadas antes, por volta de 1800; mas foi em relação à recepção de Beethoven que teve um impacto significativo na história da música — significado que só ganhou corpo ao longo dos séculos XIX e XX. Nada havia para ser “compreendido” na magia que emana da música de Rossini; as emoções geradas pelas obras de Beethoven, no entanto, se combinavam ao desafio de um empenho paciente para decifrar o significado do que ocorrera na música.

A interpretação de Beethoven provocou uma disputa entre os “formalistas”, que pretendiam compreender sua música basicamente pela análise estrutural, avançando na direção do princípio formal inerente a uma obra, e os “estetas do conteúdo”, que buscavam a mesma coisa por meio da descoberta de um “programa oculto”. Ao contrário do que ocorre na maioria das controvérsias, esses pontos de vista pelo menos têm uma premissa em comum: a música de Beethoven esconde uma “ideia” que deve ser apreendida para fazer justiça estética à obra. [...] Trazer à luz um conjunto de algumas notas das quais supostamente derivam todas as estruturas num movimento de Beethoven ou sair em busca de um tema ou “ideia poética” cuja descrição ou expressão confere sentido e coerência a uma peça de música instrumental: ambas as coisas derivam da convicção de que, para entender esteticamente uma obra de Beethoven, é necessário alcançar um “segundo nível” da música. A análise e a hermenêutica — ou por outra o “princípio analítico” e o “princípio hermenêutico” — surgiram na história da música (ou pelo menos alcançaram importância histórica) de forma simultânea, como maneiras opostas de deslindar as dificuldades apresentadas pela recepção de Beethoven. Não é mera coincidência que praticamente todos os inventores de métodos analíticos nos séculos XIX e XX, de Adolf Bernhard Marx a Hugo Riemann, de Heinrich Schenker a Rudolf Réti, tenham recorrido sobretudo a Beethoven em seus exemplos. Da mesma forma, a hermenêutica da música — vale dizer, a tentativa de identificar um contexto unifi-

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS



BEETHOVEN: 9 SYMPHONIES

Margiono, Remmert,
Schasching, Holl
Arnold Schoenberg Chor
Orquestra de Câmara da Europa
Nikolaus Harnoncourt
Teldec, 1991



BEETHOVEN, SYMPHONY Nº 9

Janowitz, Rössel-Majdan,
Kmentt, Berry
Wiener Singverein
Filarmônica de Berlim
Herbert von Karajan, regente
Deutsche Grammophon
1962/ reed. 2013

cado (e em casos extremos, uma narrativa) nos elementos considerados descritivos de emoções, caracteres ou temas numa peça musical —, quantas e quantas vezes, de Schumann e Wagner a Hermann Kretzschmar e Arnold Schering, não tomou a interpretação de Beethoven como ponto de partida.

Para os ouvintes esotéricos mais influentes que formaram seu conceito de música na obra de Beethoven, uma música como a de Rossini, que não requer análise formal nem uma interpretação de conteúdo em que possam firmar-se esses métodos, podia ser considerada vazia e insignificante, mera diversão momentânea. Mesmo a crítica alemã de Verdi na segunda metade do século, fosse laudatória ou depreciativa, tinha um subtexto pejorativo. [...]

Categorias como “conceito formal predominante”, tema e manipulação motivico-temática, por um lado, e, por outro, “emoção cênica”, melodia e continuidade melódica, representam hesitantes tentativas iniciais de apreender, de forma excessivamente simplificada, as diferenças entre essas “culturas musicais” gêmeas em termos estéticos e composicionais destituídos de preconceitos terminológicos intrínsecos. [...]

Estamos diante da dicotomia entre uma cultura musical que via na ópera — e mais especificamente na ópera ítalo-francesa — a essência da música, e a tradição clássica alemã, que, não obstante Mozart, representava a música instrumental na consciência europeia. Essa dicotomia se estendeu às próprias raízes do conceito novecentista de música, de longe transcendendo diferenças de gênero ou estilo nacional. [...]

O conceito formal por trás de [uma obra como a] *Sonata em Ré Menor*, Op.31 nº 2 [A *Tempestade* (1801-2), de Beethoven], perfeitamente característica do gênero, apresenta dois “níveis”. Na “estrutura superficial”, um início de espírito improvisatório se abre com um episódio modulante contendo material temático. Ela, por sua vez, é sustentada por uma “estrutura profunda” [...]. Esta interconexão é indispensável, pois sem ela não perceberíamos que o conceito tradicional de tema foi dividido em seus componentes tonais e gestuais — divisão essencial para compreendermos o movimento como uma variante da forma-sonata, e assim perceber sua forma.

Além disso, a forma da música é “processual”, no sentido forte do termo: o tema não é tanto objeto de um discurso musical, mas mero substrato de um processo que confere sentido à música ao atribuir funções formais a esse substrato. Em contraste, o plano formal de uma obra como a *Cavatina em Sol Maior* de Meyerbeer [de *Os Huguenotes* (1836)] não passa de uma vitrine da ideia musical, de significado autossuficiente. Numa palavra, uma cultura musical que identifica na melodia — na “inspiração” — a essência da música, defronta-se com outra dominada pelo papel da função: a ideia de que o fator estético crucial não é o substrato inicial, mas seu posterior desenvolvimento. Não quer isto dizer que, para que a substância melódica seja um meio para alcançar um fim, a forma deva

**SUGESTÕES DE
LEITURA**

Harvey Sachs
*THE NINTH: BEETHOVEN
AND THE WORLD IN 1824*
Random House, 2010

Samuel Titan Jr.
*NONA SINFONIA: MEMÓRIA
E ANTECIPAÇÃO*
in *Revista Osesp*, ed. 2011

Disponível em:
[osesp.art.br/ensaios.
aspx?Ensaio=27](http://osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=27)



**GRAVAÇÃO
RECOMENDADA**



BEETHOVEN, SYMPHONY N° 9
Orgonásová, von Otter, Rolfe
Johnson, Cachemaille
Coro Monteverdi
Orchestre Révolutionnaire
et Romantique
John Eliot Gardiner
Deutsche Grammophon, 1995



Estante de música de Beethoven.

ser despreziosa como na [Sonata] de Beethoven. Mas significa, sim, que a melodia pode ser simples e incipiente, sem necessariamente comprometer o rigor do processo musical, a realização de uma ideia formal. Se um extremo da música é a “inspiração” melódica, limitada a poucos compassos e com a forma funcionando meramente como arranjo, o outro provavelmente seria o processo formal quase desencarnado que surge do nada.

Trecho extraído do livro *Nineteenth-Century Music*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1989. cap. 1, pp. 8-15. Obra publicada originalmente na Alemanha, em 1980, pela Laaber-Verlag, editora à qual a *Revista Osesp* agradece pela autorização para reproduzir este excerto. Tradução de Clóvis Marques.

CARL DAHLHAUS (1928-1989)

MUSICÓLOGO ALEMÃO, UMA DAS MAIORES AUTORIDADES NO ASSUNTO NO SÉCULO XX. DENTRE SEUS VÁRIOS LIVROS ESTÃO *MUSIKÄSTHETIK* (1967), *GRUNDLAGEN DER MUSIKGESCHICHTE* (1977) E *DIE IDEE DER ABSOLUTEN MUSIK* (1978), INÉDITOS NO BRASIL.

Apresentações de obras de Beethoven

28.4 domingo 18H RECITAIS

JEAN-LOUIS STEUERMAN PIANO

Sonata n° 31, Op.110

26.5 domingo 18H RECITAIS

KIRILL GERSTEIN PIANO

Variações Eroica, Op.35

29.8 quinta 20H30 CARNAÚBA

30.8 sexta 20H30 PAINEIRA

31.8 sábado 16H30 IMBUIA

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

JOSEP PONS REGENTE

JORGE FEDERICO OSORIO PIANO

Concerto n° 5 Para Piano, Op.73 — Imperador

/grandes clássicos

26.9 quinta 19H30

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

Abertura Egmont, Op.84

Sinfonia n° 2, Op.36

17.11 domingo 18H QUARTETO OSESP

QUARTETO OSESP

Quarteto n° 7, Op.59 n° 1

/todos juntos — uma ode global à alegria

12.12 quinta 20H30

13.12 sexta 20H30

14.12 sábado 16H30

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

CAMILA TITINGER SOPRANO

LUÍSA FRANCESCONI MEZZO SOPRANO

PAULO MANDARINO TENOR

PAULO SZOT BARÍTONO

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORAL JOVEM DO ESTADO

Sinfonia n° 9, Op.125 — Coral



resistência

Richard Sennett



Athos Bulcão

Outono (Teatro Municipal do
Rio de Janeiro, 1998), 1999

Para os músicos, é o sentido do tato que define nossa experiência física da arte: os lábios tocando a palheta, os dedos pressionando as teclas ou cordas. Pode parecer que quanto mais facilmente tocamos um instrumento melhor executamos uma música, mas a facilidade é só metade da história. Um pianista ou um violinista precisa lidar constantemente com a resistência, seja no instrumento ou no seu próprio corpo.

Como qualquer violoncelista, eu aprendi sobre o tato adquirindo domínio sobre movimentos como o vibrato. O vibrato é uma oscilação da mão esquerda sobre uma corda colorindo uma nota ao redor da altura exata do som; as ondas sonoras se disseminam no vibrato como as marolas numa piscina ao jogarmos uma pedra. O vibrato não começa no contato da ponta do dedo com a corda; começa antes, no cotovelo, pois o impulso da oscilação tem início nesse apoio, passa pelo antebraço e chega à palma da mão para então se transmitir pelo dedo.

Existem muitos tipos de vibrato, alguns lentos e líquidos, colorindo notas prolongadas, outros que duram apenas um instante. Esses movimentos de balanço da mão esquerda também são como impressões digitais, configuram o som característico de cada violoncelista. O vibrato de János Starker é nítido, a coloração de suas notas, leve, ao passo que Jacqueline du Pré muitas vezes imprime ao instrumento um vibrato amplo, extravagante. Contudo, mesmo no caso dela, o vibrato resulta de disciplina.

A liberdade para fazer essas oscilações exige que o violoncelista primeiro seja capaz de tocar em perfeita afinação. Quando um jovem violoncelista não tem esse domínio, a nota soa desagradável toda vez que vibra, acentuando a falta de precisão no diapasão. Numa etapa avançada da prática, usamos o vibrato para ter acesso ao mundo contemporâneo dos microtons, notas em intervalos inferiores às divisões normais da escala cromática. Porém, mesmo tocando obras de Boulez ou Elliott Carter, devemos buscar um centro tonal preciso. Existem explicações acústicas para essa distinção entre o desagradável e o que vibra,

relacionadas aos harmônicos emitidos por uma corda. Seja como for, a necessidade do domínio da altura ou diapasão para vibrar bem revela uma verdade elementar: a liberdade depende do controle, uma expressão meramente impulsiva gera apenas confusão — um toque de sabedoria popular que se aplica tanto à mão como ao coração.

Quando comecei a estudar violoncelo, aos oito anos, o vibrato me saía fácil, em parte porque eu tinha ouvido absoluto. Essa facilidade pura e simples de produzir sons é o verdadeiro Jardim do Éden de uma criança prodígio. O portão de saída desse jardim musical surgiu diante de mim quando comecei a me apresentar em público.

Ainda não conheci um músico que entre no palco com a mesma despreocupação com que entra num banco ou toca em casa — embora digam que o violonista Fritz Kreisler [1875-1962] nem se dava muito conta de que estava tocando para milhares de pessoas. Em geral, o medo do palco obedece ao roteiro de uma história muito simples e conhecida.

O capítulo 1 começa na expectativa: o músico vai se apresentar e a adrenalina começa a fluir, o estômago se contrai — motivo pelo qual poucos se arriscam a comer antes de uma apresentação. O capítulo 2 é aquele em que o músico se recolhe (antes da apresentação) a um silêncio concentrado; por outro lado, um músico “nato” como Arthur Rubinstein muitas vezes tocava para amigos no camarim antes da performance — mas a maioria sequer é capaz de tolerar a presença de colegas. O capítulo 3 tem início quando entramos no palco, e é bem difícil de descrever; uma espécie de transe no qual se fica hiperalerta.

Nesse transe, podemos ser traídos pelo corpo, particularmente no uso do vibrato. Vibrando, o antebraço de repente promete liberar as tensões que se acumularam nos dois primeiros capítulos, mas pode ser uma promessa falsa. A energia pode escapular pelo cotovelo; muitas vezes o punho começa a fletir, em mais uma interrupção da transmissão segura da energia

que vem do cotovelo para chegar ao dedo. O resultado desse curto-circuito é que a mão, debilitada, pode começar a pressionar demais a corda para recobrar a força; os dedos se fixam no espelho do instrumento, por baixo da corda, e os movimentos se tornam irregulares, perdem a fluidez. São esses desdobramentos físicos que podem fazer um músico parecer “nervoso” para o público, mesmo quando o violoncelista desempenha extraordinárias proezas técnicas.

Os nervos podem nos custar a perda da coerência de um toque vibrante, e o problema pode parecer uma simples questão de aprender a relaxar. Pelo menos era o que eu achava aos 13 ou 14 anos, quando de repente perdi o controle do meu vibrato nos concertos. Aos 15, tinha descoberto um jeito fácil de enganar os nervos: ler sem parar nas horas que antecediam os concertos; os romances policiais de Agatha Christie eram particularmente tranquilizantes e, quase sempre, me faziam espairar. Após encontrar um jeito de lidar com o meu medo do palco, consegui sintonizar melhor outras dimensões da resistência como parte do processo expressivo.

Desde sua origem, o violoncelo nunca foi uma máquina perfeita. Por motivos que não compreendemos plenamente, os violoncelos feitos no fim do século XVII são ainda hoje os melhores exemplos da arte da luteria, mas até eles se revelam fisicamente imperfeitos na reprodução das notas mi e fá na terceira corda. Embora sejam instrumentos de grande potência sonora, tendem a quebrar essas duas notas numa espécie de balido, como se fosse um carneiro cantando. Aplicar o vibrato em tais condições representa um risco de sonoridade ainda pior. Entretanto, quando o violoncelista se depara com as limitações do instrumento nessa corda sol e segue em frente apesar do som de balido, o resultado pode ser uma enorme liberação física, uma sensação de liberdade.



A britânica Jacqueline du Pré (1945-1987), violoncelista virtuose célebre por sua intensa expressividade.

Certa vez, toquei com Jacqueline du Pré (na época uma adolescente) o *Quinteto de Cordas* de Schubert, que comporta dois violoncelos, e ela foi acometida de uma crise de nervos até o famoso momento do primeiro movimento em que o segundo violoncelo entra nessa zona de perigo. O fá baliu por uma fração de segundo, mas ela o domou; começou a projetar uma sonoridade generosa, com um vibrato profundo, e seu corpo relaxou.

No transe da performance, a resistência física muitas vezes intensifica no músico a consciência da própria música. Por exemplo, no adágio da *Sonata Para Violoncelo* Op.102, nº 1, de Beethoven, o violoncelista deve tocar oitavas na zona mais próxima das cravelhas; é um procedimento perigoso porque ali a forma do espelho não acomoda bem a mão esticada pressionando duas cordas ao mesmo tempo. Fazer as cordas vibrarem em tais condições é um desafio, mas enfrentá-lo muitas vezes confere a essas oitavas a sensação de urgência requerida na partitura, ao mesmo tempo em que serve para acalmar os nervos do instrumentista.

O que estou descrevendo não é um embate romântico com a madeira e as tripas do encordoamento obstruindo a alma, mas uma experiência da qual os próprios músicos, em sua maioria, não têm consciência. Na melhor das hipóteses, usamos a palavra “foco” para descrevê-la: perda de foco é o mesmo que perda de toque. O senso de controle que temos no palco nem de longe se parece com a liberdade do estúdio onde ensaiamos, não é uma volta ao jardim onde tocamos

despreocupadamente, sem nos incomodarmos com a possibilidade de errar. Agora há centenas ou milhares de pessoas ouvindo. Na verdade, cometer um erro no palco pode ser um sinal para ficarmos mais alertas fisicamente. Existe uma espécie de diálogo entre cortejar o perigo e se sentir fisicamente livre — isso, no palco, nos mantém focados.

Quando entrei para o conservatório, já tinha aprendido algo mais (e mais importante) sobre o que acontece quando a resistência não é encarada de frente. Quando o braço inteiro deixa de atender ao violoncelista — rompendo o contato seguro entre a carne, as cordas e a madeira —, a percepção que o músico tem de si mesmo tocando pode se subdividir. Num campo fica o ideal de como a música deve soar; no outro, a consciência da música como de fato soa, em sons insatisfatórios ante os quais o músico recua. É precisamente o que Du Pré observou em conversa comigo alguns anos depois da nossa execução do *Quinteto* de Schubert: naquela noite, ela ouvira duas músicas, uma na cabeça, onde tudo era belo e funcionava bem, e a outra nos ouvidos, nem bela nem boa. No seu caso, a separação não durou muito, e, de fato, pode ser apenas uma questão momentânea para o artista ter consciência de que a música não soa como deveria. Essa dicotomia desaparece quando o corpo assume as rédeas, a sensação de que a música deveria soar diferente se esvai e o artista volta a atenção para o som que está sendo produzido.

No romantismo, surgiu todo um vocabulário equivocado sobre essa separação. Notações musicais como *innerlich* ou *geistlich* (“intimamente” ou “com alma”) parecem indicar que a alma do músico se retira para um reino mais elevado que o físico em determinado momento expressivo. Mas, infelizmente, os dedos do músico continuam nas cordas. No palco, não são as intenções, os desejos ou os anseios que importam; a única coisa que conta é o concreto, o objetivo, pois só os sons soam. [...] Paradoxalmente, só mesmo a fusão física entre madeira, cordas e corpo cortejando o perigo, enfrentando viva a resistência na performance, é que leva os ouvintes a sentir que um músico “entrou”

na música, em contraste com o instrumentista que parece desligado, embora talvez tendo lindos sonhos.

Quando estamos “ligados”, como se diz na gíria, não estamos no jardim, livres de conflitos e perigos; mas o palco em que nos apresentamos deixa de ser um local de exílio. No elevado estado de transe da performance, o perigo e o estar “ligado” se tornam inseparáveis do ponto de vista expressivo. A resistência dos objetos físicos e o som que eles produzem podem desafiar o corpo e, ao mesmo tempo, no paradoxo a que me referi, fazê-lo relaxar, como ocorre num bom vibrato. Ao realizar uma boa performance, todo músico sente a famosa afirmação do poeta Wallace Stevens: “Verdade, só nas coisas”.

Texto publicado originalmente na revista *Granta* (Londres, n. 76, pp. 31-6, 2001). A *Revista Osesp* agradece ao autor pela generosa permissão para reproduzir este ensaio.

Tradução de Clóvis Marques.

RICHARD SENNETT

CONSIDERADO UM DOS MAIORES INTELLECTUAIS DA ATUALIDADE, FOI FUNDADOR DO NEW YORK INSTITUTE FOR THE HUMANITIES, PRESIDENTE DO AMERICAN COUNCIL ON WORK E CONSULTOR DE VÁRIOS ÓRGÃOS DAS NAÇÕES UNIDAS. CRIOU O THEATRUM MUNDI, UMA FUNDAÇÃO DE PESQUISA PARA A CULTURA URBANA, CUJO CONSELHO AGORA PRESIDE. NA JUVENTUDE CURSOU A JUILLIARD SCHOOL OF MUSIC, EM NOVA YORK, E DEDICOU-SE AO VIOLONCELO. APÓS UMA LESÃO NA MÃO, VOLTOU-SE À VIDA ACADÊMICA, INGRESSANDO NAS UNIVERSIDADES DE CHICAGO E, POSTERIORMENTE, HARVARD. SUA OBRA MAIS CONHECIDA É *O DECLÍNIO DO HOMEM PÚBLICO — AS TIRANIAS DA INTIMIDADE* (RECORD, 2015).

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

MINUTO OSESP

/A música clássica
perto de você

Um breve comentário sobre obras
que a Orquestra interpreta ao longo da
Temporada, em canais de fácil acesso.

Confira o acervo completo

You  **/videososesp**

Transmissão de segunda a quinta

CBN 90,5FM · 780AM

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



| Secretaria de Cultura e Economia Criativa



marin alsop

em dez depoimentos



Marin Alsop deixa os cargos de Diretora Musical e Regente Titular da Osesp em dezembro de 2019, quando se torna Regente de Honra da Osesp. Leia a seguir dez depoimentos sobre seu legado para a instituição.

**FERNANDO
HENRIQUE CARDOSO**

Presidente de Honra da
Fundação Osesp

Marin Alsop, ao assumir a regência da Osesp [em 2012], fez “a diferença” que a orquestra precisava: deu-lhe disciplina e aumentou sua qualidade musical.

Toda orquestra precisa ser bem comandada, o que só se consegue quando o maestro ganha o respeito dos músicos, o que só se obtém quando quem lidera conhece música e sabe motivar e cobrar o desempenho de todos.

Foi por dispor dessas qualidades que Marin se impôs à orquestra e, tão importante quanto, ao público.

A Osesp é uma das melhores orquestras da América Latina. Marin Alsop é internacionalmente reconhecida. Sua vinda para São Paulo deu à orquestra a segurança necessária para caminhar na direção de ser reconhecida nos auditórios internacionais.

FÁBIO BARBOSA

Presidente do Conselho
de Administração da
Fundação Osesp

Marin liderou a elevação do nível de excelência da Osesp, direcionando e estimulando cada músico a se desenvolver e a dar o melhor de si. Ganham todos, especialmente o público que prestigia os concertos e as gravações.



A nova-iorquina Marin Alsop é a única mulher a figurar na lista dos dez melhores regentes do mundo, feita pela BBC.

As apresentações no Royal Albert Hall, em Londres, por ocasião do célebre festival BBC Proms, em 2012 e 2016, foram significativas para o reconhecimento internacional da Osesp.

Concerto de encerramento da Temporada Osesp 2012, em Santos.



ENEIDA MÔNACO

Representante dos
Funcionários no Conselho
de Administração da
Fundação Osesp

A vinda de Marin para a Osesp contribuiu para o processo de amadurecimento da instituição. Simples, séria, objetiva, sua presença sublinha que a pluralidade traz benefícios. Gostamos muito de trabalhar com você, Marin Alsop!

JEFERSON COLLACICO

Presidente da Associação
dos Músicos da Osesp

Os músicos da Osesp podem falar com plena convicção o quanto aprenderam com o profissionalismo e a seriedade de Marin Alsop ao longo de todos esses anos de convivência e colaboração artística. Uma mensagem clara que Marin passou a todos nós, de modo inequívoco, foi o seu profundo respeito pelos músicos durante nosso trabalho no palco — ensaios e concertos. Sem a necessidade de nenhum discurso para isso. Apenas por meio de sua atitude. Sua capacidade de manter a serenidade e objetividade mesmo em momentos de alguma turbulência, comuns no preparo da performance de obras musicais, é algo que aprendemos a admirar e valorizar com o passar do tempo.

Esperamos que nossa relação musical possa continuar — de modo sempre mais maduro e profundo — no futuro, e desejamos que sua carreira como diretora musical siga sempre nessa trajetória de eficiência e sucesso, em seus novos desafios. Aqui ela encontrará um grupo sinfônico sempre disposto a fazer o melhor pela música ao seu lado.



FÁBIO VIANNA PERES

Presidente da Associação
do Coro da Osesp

Em seu período como titular da Osesp, Marin Alsop trouxe um olhar especial voltado para o Coro, promoveu um processo de aprimoramento e busca pela excelência nesse corpo artístico irmão da orquestra. Tivemos alguns momentos inesquecíveis nesses anos, dos quais destaco o *Réquiem Alemão*, de Brahms, em uma interpretação sensível e intensa, e um divertidíssimo *Candide*, de Bernstein.

JOSÉ PASTORE

Membro do Conselho
Consultivo da
Fundação Osesp

Competência. Alta qualidade artística. Entusiasmo. Contatos internacionais estratégicos. Tudo isso marcou os anos do seu maravilhoso convívio com a Osesp. A sua devoção à orquestra, realmente, entusiasmou os músicos e elevou o status da Osesp no cenário nacional e internacional.

Os grandes beneficiados fomos nós, os amantes da boa música. Esperamos receber suas visitas — frequentes — ao longo dos próximos anos.

ROGÉRIO ZAGHI

Coordenador das
Atividades Educativas da
Fundação Osesp

Trabalhar com Marin na Academia da Osesp é sempre uma experiência enriquecedora. Desde a criação da classe de regência, em 2013, passamos a trabalhar com maior proximidade, e pude, então, perceber sua visão de longo alcance, sua eficiência e competência em projetos educativos. Ela deixa uma semente fundamental que certamente trará enormes ganhos para a formação de jovens regentes no Brasil.



Apresentação de *Too Hot to Handel*, no vão-livre do MASP, em dezembro de 2018.

FÁBIO ZANON

Coordenador Artístico-
-Pedagógico do Festival
de Inverno de Campos
do Jordão

Temos que ser gratos a Marin Alsop por uma faceta que é frequentemente esquecida: a de educadora. Sua atuação no Festival de Campos do Jordão, desde 2013, teve um impacto incalculável. Os beneficiados mais óbvios foram os alunos de regência, que puderam contar com a perspectiva de quem tem uma robusta carreira internacional e já regeu a maioria das grandes orquestras. Isso levou à inclusão da regência entre os cursos da Academia da Osesp, verdadeira reviravolta no ensino dessa arte no país. A partir da experiência do Festival, emergiram profissionais que agora alçam voo próprio, com destaque para Valentina Peleggi, cuja carreira internacional já é uma realidade.

Também os bolsistas orquestrais se beneficiaram de sua objetividade na solução de problemas e da precisão de sua batuta. Sem jamais levantar a voz e sempre atenta ao desempenho de cada jovem, Marin os levou a encarar desafios de um repertório que nunca imaginaram tocar no âmbito de um curso de férias.

MARCELO LOPES

Diretor Executivo da
Fundação Osesp

Marin Alsop representou um grande passo da Osesp para amplificar nossa exposição internacional. Além disso, com sua técnica e profissionalismo, durante esse período a Osesp adquiriu maturidade artística e estabilidade interna. Essa parceria, com certeza, será preservada e celebrada por muitos anos.

Nona Sinfonia de
Beethoven, na abertura
da Temporada de 2017.



ARTHUR NESTROVSKI

Diretor Artístico
da Osesp

Não foi pouco o que a Osesp conquistou nestes oito anos com Marin. A começar pelo desenvolvimento técnico e artístico do grupo, trabalho perpetuamente *in progress*; e a continuar pela expansão do prestígio da orquestra, tanto nacional quanto internacionalmente — o que contribuiu para assegurar a qualidade de nossas temporadas na Sala São Paulo.

Com ela fomos duas vezes aos BBC Proms e aos Festivais de Edimburgo e Lucerna; viajamos por capitais brasileiras e tocamos ao ar livre muitas vezes na capital e em outras cidades do Estado; tocamos também na Philharmonie de Berlim e no Royal Festival Hall de Londres, entre tantos outros teatros, e fomos à China e Hong Kong, em viagem histórica, no início deste ano.

Com Marin fizemos dezenas de concertos memoráveis, de um antológico *Candide* a um ciclo integral das *Sinfonias* de Mahler e outros ciclos de Brahms e Schumann, para não falar nas muitas estreias de obras do nosso tempo, brasileiras e estrangeiras, muitas delas encomendadas pela própria Osesp.

Foi por iniciativa dela que se criou a primeira classe de regência da Academia da Osesp, projeto pioneiro no país, na sequência de suas aulas no Festival de Inverno de Campos do Jordão — onde se revelou o talento de Valentina Peleggi, que viria se tornar Assistente da Osesp e Titular do nosso Coro.

Os altos padrões artísticos praticados por Marin só fortaleceram a vocação mais funda de todos os artistas da casa, e seus ideais humanistas sempre tiveram eco nos valores da Fundação.

Agora, quando se encerra um período tão produtivo, é hora de lembrar e celebrar, com a alegria de ter Marin Alsop como nossa Regente de Honra, sempre presente nas futuras temporadas.



orquestra sinfônica do estado de são paulo

Desde seu primeiro concerto, em 1954, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — Osesp — construiu uma trajetória de grande sucesso. A Orquestra é hoje parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas. Nos primeiros anos, foi dirigida pelo maestro Souza Lima e pelo italiano Bruno Roccella, mais tarde sucedidos por Eleazar de Carvalho (1912-1996), que por 24 anos dirigiu a Orquestra e desenvolveu intensa atividade. Eleazar deixou um projeto de reformulação da Osesp; e, com o empenho do governador Mário Covas, foi realizada a escolha do maestro que conduziria essa nova fase na história da Orquestra. Em 1997, o maestro John Neschling assume a direção artística da Osesp e, com o maestro Roberto Minczuk como diretor artístico adjunto, redefine e amplia as propostas deixadas por Eleazar. Em pouco tempo, a Osesp abre concursos no Brasil e no exterior e melhora as condições de trabalho de seus músicos. A Sala São Paulo é inaugurada em 1999 e, nos anos seguintes, são 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, representa um marco na história da Orquestra. Com o presidente Fernando Henrique Cardoso à frente do Conselho de Administração, a Fundação coloca em prática novos padrões de gestão, que se tornaram referência no meio cultural brasileiro. Além das turnês pela América Latina (2000, 2005, 2007), Estados Unidos (2002, 2006, 2008), Europa (2003, 2007, 2010, 2012, 2013, 2016), Brasil (2004, 2008, 2011, 2014) e, recentemente, China e Hong Kong (2019), o grupo mantém desde 2008 o projeto Osesp Itinerante, pelo interior do Estado de São Paulo, realizando concertos, oficinas e cursos de apreciação musical para mais de 70 mil pessoas. A Osesp inicia a temporada 2010 com a nomeação de Arthur Nestrovski como diretor artístico e do maestro

francês Yan Pascal Tortelier como regente titular. Em 2011, a norte-americana Marin Alsop é anunciada como nova regente titular da Orquestra por um período inicial de cinco anos, a partir de 2012. Também a partir de 2012, Celso Antunes assume o posto de regente associado da Orquestra. Nesse mesmo ano, em sequência a concertos no festival BBC Proms, de Londres, e no Concertgebouw, de Amsterdã, a Osesp é apontada pela crítica estrangeira (*The Guardian* e *BBC Radio 3*, entre outros) como uma das orquestras de ponta no circuito internacional. Lança 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. Em 2013, Marin Alsop é nomeada diretora musical da Osesp e a orquestra realiza nova turnê europeia, apresentando-se pela primeira vez na Salle Pleyel, em Paris, no Royal Festival Hall, em Londres, e na Philharmonie, em Berlim. Em 2014, celebrando os 60 anos de sua criação, a Osesp fez uma turnê por cinco capitais brasileiras. No ano seguinte, merecem destaque uma série de apresentações regidas por Isaac Karabtchevsky de *Gurre-Lieder*, de Schoenberg, que conquistou os prêmios de melhor concerto do ano nos principais jornais e revistas, e o início do 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; em 2017, Alsop é anunciada como Regente de Honra a partir de 2020. No mesmo ano, a Osesp conquista prêmios de Melhor Concerto Sinfônico e também de Câmara (com Isabelle Faust). Pela conclusão de projeto de gravação das *Sinfonias* de Villa-Lobos, recebe em 2018 o Grande Prêmio da *Revista Concerto*, após já ter recebido o quarto Prêmio da Música Brasileira.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIRETORA MUSICAL E REGENTE TITULAR
MARIN ALSOP

VIOLINOS

EMMANUELE BALDINI SPALLA

DAVI GRATON SPALLA***

YURIY RAKEVICH

LEV VEKSLER*** EMÉRITO

ADRIAN PETRUTIU

IGOR SARUDIANSKY

MATTHEW THORPE

ALEXEY CHASHNIKOV

AMANDA MARTINS

ANDERSON FARINELLI

ANDREAS UHLEMANN

CAMILA YASUDA

CAROLINA KLIEMANN

CÉSAR A. MIRANDA

CRISTIAN SANDU

DÉBORAH WANDERLEY DOS
SANTOS

ELENA KLEMENTIEVA

ELINA SURIS

FLORIAN CRISTEA

GHEORGHE VOICU

INNA MELTSEV

IRINA KODIN

KATIA SPÁSSOVA

LEANDRO DIAS

MARCIO AUGUSTO KIM

PAULO PASCHOAL

RODOLFO LOTA

SORAYA LANDIM

SUNG-EUN CHO

SVETLANA TERESHKOVA

TATIANA VINOGRADOVA

VIOLAS

HORÁCIO SCHAEFER EMÉRITO

MARIA ANGÉLICA CAMERON

PETER PAS

ANDRÉS LEPAGE

DAVID MARQUES SILVA

ÉDERSON FERNANDES

GALINA RAKHIMOVA

OLGA VASSILEVICH

SARAH PIRES

SIMEON GRINBERG

VLADIMIR KLEMENTIEV

ALEN BISCEVIC*

VIOLONCELOS

VICTORIA HARRILD*

HELOISA MEIRELLES

RODRIGO ANDRADE SILVEIRA

ADRIANA HOLTZ

BRÁULIO MARQUES LIMA

DOUGLAS KIER

JIN JOO DOH

MARIA LUÍSA CAMERON

MARIALBI TRISOLIO

REGINA VASCONCELLOS

WILSON SAMPAIO

CONTRABAIXOS

ANA VALÉRIA POLES

PEDRO GADELHA

MARCO DELESTRE

MAX EBERT FILHO

ALEXANDRE ROSA

ALMIR AMARANTE

CLÁUDIO TOREZAN

JEFFERSON COLLACICO

LUCAS AMORIM ESPOSITO

NEY VASCONCELOS

HARPA

LIUBA KLEVTSOVA

FLAUTAS

CLAUDIA NASCIMENTO

FABÍOLA ALVES PICCOLO

JOSÉ ANANIAS SOUZA LOPES

SÁVIO ARAÚJO

OBOÉS

ARCÁDIO MINCZUK

JOEL GISIGER

NATAN ALBUQUERQUE JR.

CORNE INGLÉS

PETER APPS

RICARDO BARBOSA

CLARINETES

OVANIR BUOSI

SÉRGIO BURGANI

NIVALDO ORSI CLARONE

DANIEL ROSAS

GIULIANO ROSAS

FAGOTES

ALEXANDRE SILVÉRIO

JOSÉ ARION LIÑAREZ

ROMEU RABELO CONTRAFAGOTE

FRANCISCO FORMIGA

TROMPAS

LUIZ GARCIA

ANDRÉ GONÇALVES

JOSÉ COSTA FILHO

NIKOLAY GENOV

LUCIANO PEREIRA DO AMARAL

EDUARDO MINCZUK

TROMPETES

FERNANDO DISSENHA

GILBERTO SIQUEIRA EMÉRITO

ANTONIO CARLOS LOPES JR. ***

MARCELO MATOS

TROMBONES

DARCIO GIANELLI

WAGNER POLISTCHUK

ALEX TARTAGLIA

FERNANDO CHIPOLETTI

TROMBONE BAIXO

DARRIN COLEMAN MILLING

TUBA

FILIPE QUEIRÓS

TÍMPANOS

ELIZABETH DEL GRANDE EMÉRITO

RICARDO BOLOGNA

PERCUSSÃO

RICARDO RIGHINI 1ª PERCUSSÃO

ALFREDO LIMA

ARMANDO YAMADA

EDUARDO GIANESELLA

RUBÉN ZÚÑIGA

TECLADOS

OLGA KOPYLOVA

(*) MÚSICO CONVIDADO

(***) CARGO INTERINO

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

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

SOU
SESP

APOIE OS PROGRAMAS
EDUCACIONAIS DA OSESP

Escolha seu plano e faça parte dessa causa

/PLANO VERDE

- _Sem incentivo fiscal
- _Gratuidades e descontos em concertos, cinemas e museus
- _R\$ 160 por ano¹

¹ R\$ 90 para estudantes e professores

² Pela Lei Rouanet, com recuperação de 100% do valor investido, limitado a 6% do IR devido

/PLANO AZUL

- _Com incentivo fiscal²
- _Ingressos para palestras e concertos
- _A partir de R\$ 500 por ano com opção de parcelamento

Saiba mais:

fundacao-osesp.art.br/souosesp

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA







coro da oresp

Criado em 1994 como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, o Coro da Oresp (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 Oresp, 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, Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Villa-Lobos. Entre 1995 e 2015, o Coro da Oresp teve Naomi Munakata como coordenadora e regente e, entre 2005 e 2018, Marcos Thadeu como preparador vocal. Em 2014, Naomi foi nomeada Regente Honorária do grupo. Em 2009, o Coro da Oresp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, que inclui obras de Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Villa-Lobos, entre outros compositores brasileiros. Em 2013, lançou gravação de obras de Aylton Escobar (Selo Oresp 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 Oresp Digital). Ainda em 2017, a regente italiana Valentina Peleggi foi convidada a assumir a direção do Coro. Na temporada 2019, ela continua como regente, tendo William Coelho como maestro preparador.

CORO DA ORESP

REGENTE

VALENTINA PELEGGI

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

VIVIANA CASAGRANDI

CONTRALTOS / MEZZOS

ANA GANZERT

CELY KOZUKI

CLARISSA CABRAL

CRISTIANE MINCZUK

FABIANA PORTAS

LÉA LACERDA

MARIA ANGÉLICA LEUTWILER

MARIA RAQUEL GABOARDI

MARIANA VALENÇA

MÔNICA WEBER BRONZATI

PATRÍCIA NACLE

SILVANA ROMANI MONITORA

SOLANGE FERREIRA

VESNA BANKOVIC

TENORES

ANDERSON LUIZ DE SOUSA

ERNANI MATHIAS ROSA

FÁBIO VIANNA PERES

JABEZ LIMA

JOCELYN MAROCCOLO MONITOR

LUIZ EDUARDO GUIMARÃES

ODORICO RAMOS

PAULO CERQUEIRA

RÚBEN ARAÚJO

BAIXOS / BARÍTONOS

ALDO DUARTE

ERICK SOUZA

FERNANDO COUTINHO RAMOS

FLAVIO BORGES

FRANCISCO MEIRA

ISRAEL MASCARENHAS

JOÃO VITOR LADEIRA

LAERCIO RESENDE

MOISÉS TÉSSALO

PAULO FAVARO

SABAH TEIXEIRA MONITOR

PIANISTA CORREPETIDOR

FERNANDO TOMIMURA

PROGRAMA SOU OSESP PLANO AZUL

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

PATRONO /ACIMA R\$ 16.000

ALESSANDRO E
MARINA ANASTASI
ALIDA MARIA FLEURY BELLANDI
ANDRÉ RODRIGUES CANO
ANTONIO QUINTELLA
CARLOS EDUARDO
MORI PEYSER
FABIO COLLETTI BARBOSA
HORACIO LAFER PIVA
PAULO APARECIDO
DOS SANTOS
PAULO JOSÉ BILEZIKJIAN
PEDRO GUILHERME ZAN
VITOR E JUJUBA HALLACK
(2 ANÔNIMOS)

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

ANTONIO AILTON CASEIRO
JOSÉ CARLOS DIAS
LEONARDO GUIMARÃES
CORREA
LIA BRIDELLI
LUIZ FRANCO BRANDÃO
MARCELO KAYATH
NICOLAS SOUDKI SAAD
RODRIGO CHOI
RUTH E JOSÉ ROBERTO
MENDONÇA DE BARROS
TATYANA E FERNANDO FREITAS
THILO HELMUT GEORG
MANNHARDT
(6 ANÔNIMOS)

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

ANA BEATRIZ LORCH ROTH
CAIO E JULIANA LUMINATTI
CAMILA DANTAS
CARLOS EDUARDO
MANSUELLI FORNERETO
CARLOS ROBERTO APPOLONI
CARMEM LUIZA GONZALEZ
DA FONSECA
CHISLEINE FÁTIMA DE ABREU

CLODOALDO A. ANNIBAL
DEBORAH NEALE
EURICO RIBEIRO
DE MENDONÇA
FERNANDA MARIA
VILLAÇA BOUERI
FRANCISCA E RUI ALVES
HELGA VERENA LEONI MAFFEI
ILMA TERESINHA ARNS WANG
JOÃO GUILHERME CRUZ
COSTA ALVES
JOSÉ CARLOS BAPTISTA
DO NASCIMENTO
JOSÉ PASTORE
JOSÉ ROBERTO BENETI
JUNIA BORGES BOTELHO
LUIZ ANTONIO ALVES FILHO
MARCIO AUGUSTO CEVA
MARCOS GOMES AMORIM
MARIA LUIZA PIGINI
SANTIAGO PEREIRA
PATRICIA RADINO ROUSE
PETER GREINER
RAQUEL SZTERLING NELKEN
RITA DE CASSIA
BARRADAS BARATA
SILVIA VALADARES
STEPHAN WOLYNEC
SUELI CALEFFI
TOMASZ KOWALTOWSKI
VERA LUCIA PERES PESSÓA
VITÓRIO LUIS KEMP
WALDEMAR COELHO HACHICH
(10 ANÔNIMOS)

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

ABNER OLIVA
ALBERTO CAZAUX
ALCEU LANDI
ALEXANDRE BOGGIO
ALFONSO HUMBERTO
CELIA SILVA
ANA PAULA TOMMASO
E FÁBIO CURTI
ANITA LEONI
ANNA BEATRIZ E ARTUR
HENRIQUE DE
TOLEDO DAMASCENO
ANTONIO DIMAS
ANTONIO MARCOS
VIEIRA SANTOS
ARNALDO MALHEIROS
BERTHA ROSENBERG
CARLOS A L SANTOS
CARLOS ALBERTO
MATTOSO CISCATO
CARLOS EDUARDO ALMEIDA
MARTINS DE ANDRADE
CARLOS EDUARDO SEO
CARLOS ROBERTO
CAZAROTTO GOMES
CICERO MATTHIESEN GRANJA
CID MARTINS DE CARVALHO

CLÁUDIO CÂMARA
DANIELE MOTTA
DEBORA ARNS WANG
DORIS CATHARINE CORNELIE
KNATZ KOWALTOWSKI
EDILSON DE MORAES
REGO FILHO
EDNA DE LURDES
SISCARI CAMPOS
EFRAIN CRISTIAN
ZUNIGA SAAVEDRA
ELIANA R. M. ZLOCHEVSKY
ELISABETH BRAIT
ELISEU MARTINS
ETSUKO IKEDA DE CARVALHO
FRANCISCO SCIAROTTO NETO
FRANCISCO SEGNINI JR
GABRIEL ZAMBON NÓBREGA
GONZALO VECINA NETO
HELIO ELKIS
ISIS CRISTINA BARCHI
IVAN CUNHA NASCIMENTO
J. ALLAIN
JAIME PINSKY
JAIRO OKRET
JAYME VOLICH
JOÃO PEDRO RODRIGUES
JOAQUIM VIEIRA DE
CAMPOS NETO
JOSE BILEZIKJIAN
JOSÉ CARLOS GONSALES
JOSÉ CARLOS
ROSSINI IGLÉZIAS
JOSÉ GERALDO FALCÃO DE
MENDONÇA FILHO
JOSÉ LUIZ
GOUVEIA RODRIGUES
JUDITH MIREILLE BEHAR
KARL HEINZ KIENITZ
LEONARDO KENJI
RIBEIRO KITAJIMA
LUCIA HELENA
RODRIGUES CAPELA
LUIZ ROBERTO SILVESTRINI
LUIZ ABLAS
MANUELA CARNEIRO
DA CUNHA
MARCELO JUNQUEIRA ANGULO
MARCIO MARCH GARCIA
MARCOS PIRES DE CAMPOS
MARIA DE FÁTIMA VIEIRA
DE AZEVEDO
MARIA HELENA
LEONEL GANDOLFO
MAURICIO CARLOS
MARTINS REZENDE
MAURICIO GOMES ZAMBONI
MIGUEL PARENTE DIAS
MOYSÉS FERREIRA MARTINS
NELI APARECIDA DE FARIA
NELSON DE OLIVEIRA BRANCO
OSCAR MATHIAS FERREIRA
OSWALDO HENRIQUE SILVEIRA

PAULO CAMPOS CARNEIRO
PAULO ROBERTO
PORTO CASTRO
PEDRO SPYRIDION YANNOULIS
PLINIO TADEU
CRISTOFOLETTI JUNIOR
PROFA. DRA. ISELI NANTES
RAPHAEL PEREIRA CRIZANTHO
RICARDO BUSATO CARVALHO
RODRIGO RIBEIRO NOVAES
ROSICLER ALBUQUERQUE
DE SOUSA
SAMI TEBECHRANI
SANTO BOCCALINI JUNIOR
SELMA MARIA SCHINCARIOLI
SERGIO PAULO RIGONATTI
SIDNEI FORTUNA
SUELI DA SILVA MOREIRA
VÂNIA E LUIZ BRANDÃO
WAGNER SILVA RIBEIRO
WILTON QUEIROZ DE ARAUJO
WU FENG CHUNG
ZILMA SOUZA CAVADAS
(20 ANÔNIMOS)

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

ADEMAR PEREIRA GOMES
ALBINO DE BORTOLI
ALFREDO J. MANSUR
ANIBAL MARONE
ANTONIO SALATINO
BARBARA HELENA
KLEINHAPPEL MATEUS
CARLOS ALBERTO PINTO
DE QUEIROZ
CARLOS INÁCIO DE PAULA
CARLOS MACRUZ FILHO
CÁSSIO DREYFUSS
CASSIO F G RICHTER JR
CRISTINA ASSAHINA
DANIEL BLEECKER PARKE
DAUMER MARTINS DE ALMEIDA
DIANA VIDAL
DIDIO KOZLOWSKI
EDELSON RIBEIRO PEREIRA
EDITH RANZINI
ELIEZER SCHUINDT DA SILVA
ELIZABETE TSUBOMI
SAITO GUIOTOKU
ELIZANDRA DE
LIMA VASCONCELOS
EMILIO EUGÊNIO AULER NETO
FERNANDA DE
MIRANDA MARTINHO
FILIPPE VASCONCELLOS DE
FREITAS GUIMARÃES
FLAVIA HELENA PIUMA SILVEIRA
FRANCISCO NEVES DA ROCHA
FRIEDRICH THEODOR SIMON
GERALDO GOMES SERRA
GLORIA MARIA DE ALMEIDA
SOUZA TEDRUS
HAMILTON BOKALEFF DE

OLIVEIRA JUNIOR
HAYLTON SANTOS
JEANETTE AZAR
JORGE EDUARDO
LEAL MEDEIROS
JOSE ADAUTO RIBEIRO
JOSE ANTONIO
MEDINA MALHADO
JOSÉ ARMANDO VALENTE
JOSE CERCHI FUSARI
JOSE DE PAULA
MONTEIRO NETO
JOSE DE SOUZA
FONSECA FILHO
JOSÉ ROBERTO FORNAZZA
JOSÉ RUBENS PIRANI
KOICHI MIZUTA
LAURENT MAURICE OHANA
LILIA BLIMA SCHRAIBER
LUCI BANKS LEITE
LUCIANO ANDRADE SILVA
LUCIANO GONZALES RAMOS
LUIZ EDMUNDO PINTO
DA FONSECA
LUÍS MARCELLO GALLO
LUIZ CARLOS FERNANDES
LUIZ CESÁRIO DE OLIVEIRA
LUIZ DO NASCIMENTO
PEREIRA JUNIOR
MARCELO PENTEADO COELHO
MÁRCIA CRISTINA VIANA
MARIA AUGUSTA BUARRAJ
MARIA CECILIA
SENISE MARTINELLI
MARIA KADUNC
MARIA TERESA ROLIM ROSA
MARINA PEREIRA BITTAR
MAURO FISBERG
MESSIAS MACIEL DO PRADO
MIGUEL SAMPOL POU
MOZART ANTONIO DE CAMPOS
NADIR DA GLORIA
H. CERVellini
NAPOLEON GOH MIZUSAWA
NATANIEL PICADO ALVARES
NEUSA MARIA DE SOUZA
NILDE TAVARES LIMA
OLAVO AZEVEDO
GODOY CASTANHO
OSVALDO YUTAKA TSUCHIYA
PAULO DE TOLEDO PIZA
PAULO MENEZES FIGUEIREDO
PEDRO ALLAN GIGLIO SARKIS
PEDRO MORALES NETO
RAPHAEL A. N. DE FREITAS
REGINA LÚCIA ELIA GOMES
RENATO YOSHIO MURATA
RICARDO BOTELHO
ROBERT A WALL
ROBERTA MARCONDES
ROBERTO LOPES DONKE
RÓDNEY DE OLIVEIRA MOURÃO
ROLAND KOBERLE

ROSA RANGEL
SERGIO OMAR SILVEIRA
SÍLVIA REGINA FRANCESCHINI
SILVIO ALEIXO
SILVIO PARTITI
SONIA MARGARIDA CSORDAS
THEREZINHA PRADO DE
ANDRADE GOMES
THOMAZ WOOD JUNIOR
VALDIR JOSÉ DOS
SANTOS JÚNIOR
VALÉRIA GADIOLI
VICENTE PAIVA CORREIA LIMA
WALTER MONKEN
ZILDA KNOPLACH
(38 ANÔNIMOS)
ALLEGRETTO /DE R\$ 500 A R\$ 999
ADRIANA RAVANELLI
RIBEIRO GILLIOTTI
ALEXANDRE JOSE MARKO
ALEXANDRE SILVESTRE
ALOÍSIO PUNHAGUI CUGINOTTI
ANA ELISABETH ADAMOVICZ
DE CARVALHO
ANATOLY TYMOSZCZENKO
ANDRÉ LUIZ DE MEDEIROS
M. DE BARROS
ANDRE PASQUALE
ROCCO SCAVONE
ANNA LAURA OLIVA
ANTONIO CARLOS MANFREDINI
AQUINOEL NEVES
BORGES NETO
ARNALDO JORGE PINA CABRAL
AVA NICOLE DRANOFF BORGER
CARLA BRUNET
CARLOS ALBERTO ALVES
DE ALMEIDA
CARLOS BOTAZZO
CARMEN GOMES TEIXEIRA
CÉLIA MARISA PRENDES
CÉLIO CORRÊA DE
ALMEIDA FILHO
CELSO CORACINI
CESARE TUBERTINI
CLAUDIA LEMOS
CORACI PEREIRA MALTA
DANIEL DE ALMEIDA OKINO
DANUSA STUDART LUSTOSA
PINTO OLIVEIRA
DARCI VIERA DA
SILVA BONETTO
DARIO CARDOSO
DAVID XIMENES ÁVILA
SIQUEIRA TELLES
DEBORÁ ESPASIANI
DEMILSON BELLEZI GUILHEM
ÉBER ROBERTO CESCHIN
EDGAR OUTA
EDMUNDO LUCIO GIORDANO
EDNEI ANTONIO FAVARETTO
EDSON DEZAN

EDUARDO ALGRANTI
EDUARDO PAOLUCCI
ELI RODRIGUES DA SILVA
ELOISA THOMÉ MILANI
ELY CAETANO XAVIER JUNIOR
EMA ELIANA TARICCO DE FIORI
ERNANI PEREIRA DA CUNHA
ESMERIA ROVAI
EVANDRO BUCCINI
FÁBIO FERREIRA MARINS
FÁTIMA GALVÃO
FAUSTO MANTOVANI
FELIPE AUTRAN DOURADO
LEITE RIBEIRO
FERNANDO L. P. ROSTOCK
FERNANDO LUIS
LEITE CARREIRO
GINA MARIA
MANFREDINI OLIVEIRA
HELENA LEIKO TSUCHIYA
HÉLIO JORGE GONÇALVES
DE CARVALHO
HELOISA FREURY
IDEVAL BERNARDO
DE OLIVEIRA
IEDA MARIA DANIEL
IRAPUA TEIXEIRA
ÍRIS GARDINO
JOAO APPARECIDO FRATTINI
JOSÉ ESTRELLA
JOSE FERDINANDO DUCCA
JOSE HERNANI ARRYM FILHO
JOSÉ SALIBY
LAURA PALADINO DE LIMA
LIRIA KAORI INOUE
LUCIANO ANTÔNIO
PRATES JUNQUEIRA
LUIZ MARCIO BARBOSA
LUIZ CARLOS CORSINI
MONTEIRO DE BARROS
LUIZ CESAR KIMURA
LUIZ DIEDERICHSEN VILLARES
LUIZ EDUARDO CIRNE CORREA
LUIZ GONZAGA PINTO SARAIVA
(IN MEMORIAN)
LUZIA RACHEL DOS
SANTOS BRAGA
MARCELO SOARES RODRIGUES
MARCIA HIRATA
MARCIO SOMMER E DRIELE
PEIXOTO BITTENCOURT
MARCO FRADE E SILVIA PASSOS
MARCUS TOMAZ DE AQUINO
MARIA CECILIA COMEGNO
MARIA CECILIA PEREZ DE
SOUZA E SILVA
MARIA CECILIA ROSSI
MARIA CRISTINA DE SOUZA
CARVALHO VANTINI
MARIA DE LAS MERCEDES
LANDEIRA LISTE
MARIA EVANGELINA RAMOS
DA SILVA

MARIA HERMÍNIA TAVARES
DE ALMEIDA
MARIA RITA APRILE
MARIA TEREZA
LABATE MANTOVANINI
MARIA VIRGINIA GRAZIOLA
MARIANGELA SCHIAVETTI
NASCIMENTO
MARILENA PACINI FARINA
MÁRIO NELSON LEMES
MARLENE CORREIA
MASATAKE HASEYAMA
MAURICIO TRAVAGLIA
MELVINA AFRA MENDES
DE ARAÚJO
NANCY ZABELLI
NELSON ANDRADE
NELSON MERCHED
DAHER FILHO
NILTON DIVINO D'ADDIO
NÍSIA CHAVES
ORESTES GONCALVES
OZIRIS DE ALMEIDA COSTA
PASCHOAL MILANI NETTO
PATRÍCIA GAMA
PATRICIA PIRES
MARTINS GIESTEIRA
PAULO FACHIN
PAULO ROBERTO SABALOUSKAS
PAULO VICELLI
RAFFAELLA OLIVA
REBECA LÉA BERGER
REGINA HELENA DA SILVA
REGINA P MARKUS
RENATA KUTSCHAT
RENATO ATILIO JORGE
ROSANA TAVARES
RUBENS PIMENTEL
SCAFF JUNIOR
SANDRA SOUZA PINTO
SELMA S. CERNEA
SERGIO ALBERTO PINTO
SILVIA CANDAL MORATO LEITE
SONIA MARIA SCHINCARIOLI
SONIA PONZIO DE REZENDE
SUSANA AMALIA
HUGHES SUPERVIELLE
TÂNIA A. TSUCHIYA
TEREZINHA APARECIDA SÁVIO
THIAGO RANGEL FRANCO
DE GODOI
WALDEMAR TARDELLI FILHO
WALTER RIBEIRO TERRA
WILIAM BASSITT
WILMA PARTITI
YVAN LEONARDO
BARBOSA LIMA
ZELITA CALDEIRA
FERREIRA GUEDES
(35 ANÔNIMOS)
ATUALIZADA EM 29/01/2019

CRÉDITOS FOTOGRAFICOS

CONTRACAPA E PÁG. 1 SALA SÃO PAULO © MARIANA GARCIA

PÁG. 3 GRAND CANYON © SEAN PAVONE/SHUTTERSTOCK.COM

PÁG. 10 CAMARGO GUARNIERI © ARQUIVO DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS USP – FUNDO CAMARGO GUARNIERI, CÓDIGO DO DOCUMENTO: CG-F001-001

PÁG. 13 PROGRAMA DE RECITAL © ARQUIVO DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS USP – FUNDO MÁRIO DE ANDRADE, CÓDIGO DO DOCUMENTO: MA-PMB-0273

PÁG. 15 PARTITURA DE CAMARGO GUARNIERI © CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL (CDM) DA OSESP

PÁG. 20 OBRA FOTOGRAFICA *HIDING IN THE CITY – FAMILY*, 2012 © LIU BOLIN STUDIO, BEIJING, CHINA. ESTA IMAGEM SÓ PODE SER UTILIZADA NO BRASIL PELA REVISTA OSESP. NÃO PODE SER REPRODUZIDA DE NENHUMA OUTRA FORMA SEM AUTORIZAÇÃO PRÉVIA E POR ESCRITO.

PÁG. 22 CENTRO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS (PEQUIM) © CHUYUSS / SHUTTERSTOCK.COM

PÁG. 27 GUGIN © METROPOLITAN MUSEUM OF ART. PURCHASE, CLARA MERTENS BEQUEST, IN MEMORY OF ANDRÉ MERTENS, SEYMOUR FUND, THE BOSTON FOUNDATION GIFT, GIFT OF ELIZABETH M. RILEY, BY EXCHANGE, AND FUNDS FROM VARIOUS DONORS, 1999

PÁG. 33 PARTITURA DE *A PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATEUS*. OBRA EM DOMÍNIO PÚBLICO. ACERVO CONSULTADO: BACH ARCHIV LEIPZIG. DISPONÍVEL EM: BACH-DIGITAL. DE/RECEIVEBACHDIGITALSOURCE_00000842?LANG=EN

PÁG. 46 PAULO SZOT © LAURA MARIE DUNCAN

PÁG. 60 CONCERTO REGIDO POR GENNADY ROZHDESTVENSKY © ALEXANDRE FÉLIX

PÁG. 67 MARLOS NOBRE © MARIA LUIZA NOBRE

PÁG. 74 FELIPE LARA © ROLEX HUGO GLENDINNING

PÁG. 78 HUANG RUO © WENJUN MIAKODA LIANG

PÁG. 86 CLAUDIO SANTORO © HERDEIROS DE CLAUDIO SANTORO

PÁG. 88 AUDITÓRIO CLAUDIO SANTORO © JOSÉ LUÍS DA CONCEIÇÃO

PÁG. 90 PARTITURA DE CLAUDIO SANTORO © CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL (CDM) DA OSESP

PÁG. 94 GRAND CANYON © SEAN PAVONE/SHUTTERSTOCK.COM

PÁG. 97 OLIVIER MESSIAEN © JAKUES SARRAT/SYGMA VIA GETTY IMAGES

PÁG. 106 CASA DE BEETHOVEN © ARTHUR NESTROVSKI

PÁG. 110 ESTANTE DE MÚSICA DE BEETHOVEN © ARTHUR NESTROVSKI

PÁG. 115 JACQUELINE DU PRÉ © PA IMAGES VIA GETTY IMAGES

PÁG. 118 MARIN ALSOP © GRANT LEIGHTON

PÁG. 121 MARIN ALSOP NA SALA SÃO PAULO © ALESSANDRA FRATUS

PÁG. 122 APRESENTAÇÃO DA OSESP NA SALA SÃO PAULO © ACERVO OSESP

PÁG. 122 APRESENTAÇÃO DA OSESP NO BBC PROMS © ARTHUR NESTROVSKI

PÁG. 123 APRESENTAÇÃO DA OSESP EM SANTOS © DESIRÉE FURONI

PÁG. 124 APRESENTAÇÃO OSESP NO MASP © MARIANA GARCIA

PÁG. 125 MARIN ALSOP EM CONCERTO NA SALA SÃO PAULO © FABIO FURTADO

PÁG. 126 OSESP © RODRIGO ROSENTHAL

PÁG. 130 CORO DA OSESP © RODRIGO ROSENTHAL

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.

CRÉDITO DAS OBRAS

/CAPA E PÁG 8
MAURO RESTIFFE
SÃO JOSÉ DO RIO PARDO, SP, 1970
ÁLBUM (BELVEDERE, 2009)
PARTE DE **ÁLBUM**, 1996-2017
POLÍPTICO DE 73 FOTOGRAFIAS
EM EMULÇÃO DE PRATA SOBRE
PAPEL FIBRA
DIMENSÕES VARIÁVEIS
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DO ARTISTA - EM
PROCESSO.

/PÁG 19
RENINA KATZ
SÃO PAULO, SP, 1925
ÉBANO, 1999
LITOGRAFIA EM CORES SOBRE
PAPEL
35 X 50,3 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DA ARTISTA, 2010.
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

/PÁG 30
BEATRIZ MILHAZES
RIO DE JANEIRO, RJ, 1960
JAMAICA, 2007
SERIGRAFIA E XILOGRAVURA EM
CORES SOBRE PAPEL
178 X 177,6 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DA ARTISTA E
DURHAM PRESS, 2016
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

/PÁG 38
WAGNER MALTA TAVARES
SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL,
1964
ONDAS CURTAS, 2013
VÍDEO - DURAÇÃO 8 MINUTOS E
45 SEGUNDOS
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DO IGUATEMI SÃO
PAULO, POR INTERMÉDIO DA
ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E
CULTURA - APAC - EM PROCESSO
STILL DE VÍDEO

/PÁG 54
MARINA SALEME
SÃO PAULO, SP, 1958
TRÊS PESSOAS, 1999
ÓLEO SOBRE TELA
184 X 300 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DA ARTISTA, 2004
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

/PÁG 64
ALBERTO MARTINS
SÃO PAULO, SP, 1958
SEM TÍTULO, 1999
XILOGRAVURA SOBRE PAPEL
37 X 47 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO
CULTURAL DOS AMIGOS DOS
MUSEUS CASTRO MAYA, 2003
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

/PÁG 72
NUNO RAMOS
SÃO PAULO, SP, 1960
PROTEU, 2015
CERA, ESPELHO, LINHAÇA,
METAIS, ÓLEO, PIGMENTOS,
PLÁSTICO, PREGO, TECIDOS E
VASELINA SOBRE MADEIRA
365 X 148 X 35 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DO ARTISTA, 2016
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

/PÁG 102
CLAUDIO TOZZI
SÃO PAULO, SÃO PAULO,
BRASIL, 1944
ASTRONAUTA LIBERDADE,
1969-1970
ACRÍLICA E TINTA ALQUÍDICA
SOBRE TELA COLADA SOBRE
AGLOMERADO
241 X 415,6 X 5 CM
COLEÇÃO ROGER WRIGHT, EM
COMODATO COM A PINACOTECA
DO ESTADO DE SÃO PAULO
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: ACERVO
DO ARTISTA

/PÁG 112
ATHOS BULCÃO
RIO DE JANEIRO, RJ, 1918 -
BRASÍLIA, DF, 2008
**OUTONO (TEATRO MUNICIPAL DO
RIO DE JANEIRO, 1998), 1999**
DO ÁLBUM ATHOS BULCÃO
SERIGRAFIAS
SERIGRAFIA EM CORES SOBRE
PAPEL
50 X 70,3 CM
ACERVO DA PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO.
DOAÇÃO DE EMANOEL
ARAÚJO, 2001
CRÉDITO FOTOGRÁFICO:
ISABELLA MATHEUS

**GOVERNO DO
ESTADO DE
SÃO PAULO**

GOVERNADOR
JOÃO DÓRIA

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

SECRETÁRIO
SERGIO SÁ LEITÃO

SECRETÁRIA ADJUNTA
CLÁUDIA PEDROZO

FUNDAÇÃO

OESP

PRESIDENTE DE HONRA
FERNANDO HENRIQUE
CARDOSO

COMISSÃO DE NOMEAÇÃO

FERNANDO HENRIQUE
CARDOSO
PEDRO MOREIRA SALLES
CELSO LAFER
HORACIO LAFER PIVA
JOSÉ ERMÍRIO DE MORAES
NETO

**CONSELHO DE
ADMINISTRAÇÃO**

PRESIDENTE
FÁBIO COLLETTI BARBOSA

VICE-PRESIDENTE
ANTONIO CARLOS
QUINTELLA

CONSELHEIROS
ALBERTO GOLDMAN
ENEIDA MONACO
HELIO MATTAR
JOSÉ CARLOS DIAS
LUIZ LARA
MARCELO KAYATH
MÔNICA WALDVOGEL
PAULO CEZAR ARAGÃO
STEFANO BRIDELLI

CONSELHO FISCAL
JÂNIO GOMES
MANOEL B. GUILHERME NETO
MIGUEL SAMPOL POU
CONSELHO CONSULTIVO
ANDRÉ VITOR SINGER

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

DIRETOR EXECUTIVO
MARCELO LOPES

DIRETOR ARTÍSTICO
ARTHUR NESTROVSKI

SUPERINTENDENTE
FAUSTO A. MARCUCCI
ARRUDA

REVISTA OESP 2019

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

EXPEDIENTE

EDIÇÃO FINALIZADA
EM 18/02/2019

EDITORA
CLAUDIA MORALES

PREPARAÇÃO E REVISÃO
MÔNICA REIS

COORDENAÇÃO EDITORIAL
ANA PAULA MONTEIRO
GIOVANNA CAMPELO

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
BERNARD BATISTA

osep.art.br

REALIZAÇÃO



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSEP



MINISTÉRIO DA
CIDADANIA

