

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

REVISTA OSESP



2018



REVISTA OESP

-
- 4 Natureza dos sons
ARTHUR NESTROVSKI
- 9 *Viva Villa!*
VILLA-LOBOS EM 10 CITAÇÕES
KARABTCHEVSKY REENCONTRA VILLA
[ENTREVISTA]
- 27 A era de Beethoven
ARTHUR NESTROVSKI
- 35 Prefácio a *Vida de Rossini* [excerto]
LORENZO MAMMÌ
- 41 *Signor Tambourossini*
LARRY WOLFF
- 47 Improviseo em homenagem a Stravínski
MILAN KUNDERA
- 53 Dialética da Sagração e paradoxos da Primavera
JORGE DE ALMEIDA
- 63 A invenção da brasilidade
CELSO LOUREIRO CHAVES
- 71 Richard Strauss, *Sinfonia Alpina*
MALCOLM MACDONALD
- 78 Philippe Manoury
[ENTREVISTA]
- 84 Emmanuel Pahud
[ENTREVISTA]
CRONOLOGIA E GRAVAÇÕES RECOMENDADAS
- 92 Marcos Thadeu e a paixão pela música
[ENTREVISTA]
- 99 Marin Alsop: *Too Hot to Handel*
[ENTREVISTA]

PATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



VEÍCULOS



PARA PATROCINAR E APOIAR A OSESP
marketing@osesp.art.br

MINISTÉRIO DA CULTURA.
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
SECRETARIA DA CULTURA
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

APOIO

GRUPO SEGURADOR



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



natureza do

“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá.” Esses famosos versos, abrindo a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, guardam uma ironia significativa. O fato é... que o sabiá da palmeira *não* canta. Essa terra de onde o poeta se sente exilado, portanto, não existe: é um Brasil de sonho, um país da imaginação ou da promessa, do qual sente saudade, não por ter lá vivido, mas justamente o contrário.

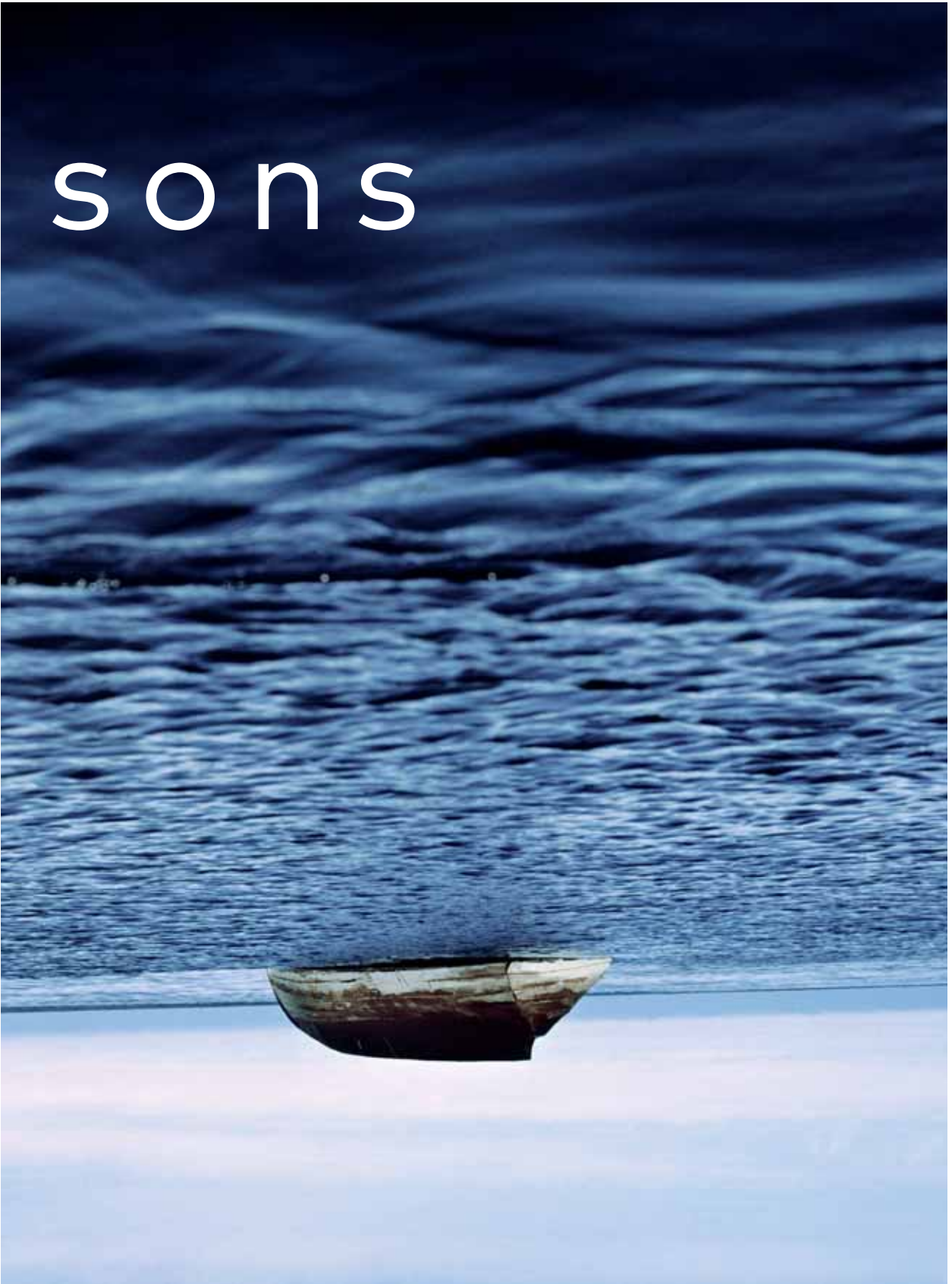
O poema é de 1843. Quase 200 anos depois, pode-se ir mais fundo nessa linha, reconhecendo ali, por um lado, a terra que até hoje não se realizou como deveria, mas, por outro, uma formulação certa do que nos define do modo mais essencial: pois o que haveria de mais brasileiro no Brasil senão a natureza e a música?

Poucas culturas têm riqueza natural como a nossa; e poucas também, semelhante patrimônio musical, com enorme variedade de gêneros e estilos. Agora, e de modo cada vez mais expressivo, a música clássica ganha espaço nesse contexto. Cada vez mais pessoas cultivam a música de concerto em seu cotidiano, o que só pode ser motivo de alegria, especialmente pelo que representam como quebra de barreiras — culturais, sociais e profissionais.

É bem verdade, no entanto, que nossa música, tanto quanto nossa natureza, vem sendo ameaçada, de muitos modos, nesse período tão complexo. Cuidar da música, como cuidar da natureza, vai-se tornando, mais do que nunca, exercício de convicção: uma prática diária de persistência, em tempos de crise. Mas cá estamos, na companhia de artistas, parceiros, amigos, espectadores. E é nesse espírito, então, em nome de todos nós, que a Osesp apresenta sua Temporada 2018: “Natureza dos Sons”.

Thiago Rocha Pitta
Atlas/Oceano, 2014

S
sons



De março a dezembro, serão 32 semanas de assinatura, com três ou mais concertos sinfônicos cada uma. Começamos com a *Sétima* de Mahler, regida pela nossa Diretora Musical, Marin Alsop, em continuidade ao ciclo que ela vem regendo ano a ano.

Antes disso, na "pré-temporada" da Osesp, em fevereiro, teremos o festival *Viva Villa!*, para comemorar o término das gravações da integral das 11 *Sinfonias* de Villa-Lobos, regidas por Isaac Karabtchevsky, com revisão musicológica das partituras, um verdadeiro legado dessa geração de músicos e pesquisadores da Osesp.

Ao longo da Temporada, teremos as *Nove Sinfonias* de Beethoven, regidas por Marin e pela Regente em Residência, Valentina Peleggi, e por sete convidados, incluindo a Artista Associada (2016-18), Nathalie Stutzmann. Também estão programados um ciclo "Rossini — 150 Anos de Morte", com aberturas, árias e a *Petite Messe Solennelle*; "Stravinsky Essencial", com os três grandes balés modernistas — *O Pássaro de Fogo*, *Petruchka* e *A Sagração da Primavera* —, dentre outras peças; e ainda uma "Maratona Mozart", com os cinco vencedores do concurso Jovens Solistas da Osesp interpretando concertos do mais jovem dos gênios e a Osesp tocando cinco sinfonias, ao longo de uma semana, sob regência de Neil Thomson.

O Artista em Residência será Emmanuel Pahud, um querido amigo da Orquestra, considerado por consenso um dos maiores, se não o maior flautista do mundo. Além de tocar dois concertos diferentes com a Orquestra, um no primeiro e outro no segundo semestre (quando fará a estreia latino-americana do *Concerto* de Philippe Manoury — que, por sua vez, será nosso Compositor Visitante), Pahud vai apresentar dois recitais solos, em tardes de sábado, antes de tocar com a Osesp. Também dará uma *masterclass* e fará música de câmara, primeiro com o Quarteto Osesp — que volta a apresentar quatro programas na Sala São Paulo — e depois com os sopros da Academia da Osesp.

Na série "Recitais", vamos receber alguns dos mais prestigiados pianistas da atualidade, que aparecem também como solistas da Osesp: Gabriela Montero, Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich (fazendo uma verdadeira residência de três semanas, tocando juntos e separadamente), Steven Osborne, Igor Levit e Roger Muraro (que faz a estreia latino-americana de um concerto do compositor português Vasco Mendonça, no âmbito de nossa parceria com a Fundação Gulbenkian de Lisboa). Teremos ainda um pequeno, mas irresistível festival do Piano Brasileiro, com o Duo Gisbranco, Leandro Braga e Cristóvão Bastos, e André Mehmari.

O Coro fará sua habitual série de cinco concertos *a cappella*, três dos quais regidos por Valentina Peleggi. Os programas abarcam desde as *Vésperas* de Rachmaninoff, com ambientação especial no saguão de entrada da Sala, até um programa com música da América Latina dos séculos XVI ao XXI, a cargo da regente venezuelana Maria Guinand, quando ouviremos a estreia de uma peça encomendada a Aylton Escobar, para coro e oboé barroco, sobre textos de Antonio Vieira.

Outro grande compositor brasileiro, Ronaldo Miranda, vai comemorar conosco seus 70 anos, na estreia de uma peça para soprano (Rosana Lamosa), coro e orquestra (regida por Claudio Cruz). Chegando aos 70, também, o Músico Homenageado será Marcos Thadeu, preparador vocal do Coro da Osesp e Regente Titular do nosso Coro Acadêmico, que ele dirige desde sua criação há cinco anos.

Nada disso seria realizável sem o empenho de centenas de pessoas, a começar pelos músicos. Fica aqui nosso agradecimento aos amigos e instituições que contribuem para o sucesso continuado de todas as atividades da Fundação Osesp — com destaque para a Secretaria de Estado da Cultura e para nossos patrocinadores, apoiadores e parceiros. Muito obrigado ao Conselho e a todas as equipes da própria Fundação, sem esquecer os queridos voluntários, e a todos que contribuem para nossas atividades educativas. E nossos agradecimentos, sempre, ao público; são vocês, com seu aplauso, que justificam, afinal, todo o trabalho.

Falamos, no início, de natureza e música. Faltou chegar ao âmago da questão. Pensando bem, não é verdade que todo instrumento pertence ao mundo da natureza? Um instrumento, afinal, produz sons, que são do mundo natural. A cada vez que um músico começa a tocar, entra no domínio da natureza. Dessa perspectiva, não será demais descrever cada obra musical como uma espécie de jardim, ou floresta sonora. E não será demais, também, pedir de cada um de nós aquela atenção vital, que preserva e renova a natureza e a música, e o que mais nos resta.

Arthur Nastrovski
Diretor Artístico da Osesp





viva villa!

Foram sete anos de trabalho, desde 2011. Ao longo desse tempo, sempre sob a coordenação do maestro Isaac Karabtchevsky, juntamente com nosso Centro de Documentação Musical (dirigido por Antonio Carlos Neves), a Osesp revisou e editou as partituras, apresentou em concerto e gravou a integral das *Sinfonias* de Villa-Lobos. Verdadeiro legado desta geração de músicos e pesquisadores, tornando acessível um patrimônio musical raro e oferecendo gravações de referência de uma das parcelas mais significativas, mas ainda menos conhecidas, do nosso maior compositor.

No mês de fevereiro, apresentamos o Festival *Viva Villa!*, com concertos sinfônicos, de câmara e corais, além de palestras e conversas, para celebrar o lançamento de uma caixa especial, reunindo os 6 CDs (selo Naxos), com as 11 sinfonias e outras peças.

A seleção de citações a seguir dá uma ideia do reconhecimento nacional e internacional de Villa-Lobos. A entrevista com o maestro Karabtchevsky esmiúça detalhes de todo o trabalho e será um documento relevante para todos que se debruçarem sobre as *Sinfonias* — e sobre o que terá sido uma das maiores, se não a maior contribuição da Osesp para a música brasileira, nesta complexa década de 2010.

A. N.

Romy Pocztaruk
A última aventura de
Emílio Médici, 2011



villa-lobos

.em 10 citações

**JOSÉ MARIA
NEVES**
O NACIONALISMO

"Escrevo música obedecendo a um imperioso mandato interior. E escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seus filhos e seus sonhos, suas esperanças, e suas realizações. A minha obra musical é consequência da predestinação. Se ela é em grande quantidade é [porque é] fruto de uma terra extensa, generosa e quente."

[Citado pelo musicólogo José Maria Neves em *Villa-Lobos: o Choro e os Choros* (São Paulo: Musicália, 1978, p. 15).]

"'Seria preciso que o mundo fosse um pouco mais calmo para poder meditar sobre as transformações profundas que a arte sofreu em toda a Terra e, principalmente, novo continente' — declarou o grande compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos. 'O progresso material e psicológico dos tempos modernos se realizou violentamente, rapidamente, e a mentalidade humana mal pôde adaptar-se às novas circunstâncias para compreender a pintura, a dança, a escultura de hoje. Mas a música, não. Em sua compreensão musical, a humanidade permaneceu no décimo oitavo século.'

A incompreensão musical de seus contemporâneos, de que se queixa Villa-Lobos, é devida, segundo ele, à 'falsa educação musical no mundo todo'. 'É preciso abandonar as escolas à maneira de' — prosseguiu com vigor. 'Por que fazer isto ou aquilo, à maneira espanhola, francesa ou russa? É necessário ensinar à maneira de seu país, seus costumes, seu clima. Quanto a mim, sou brasileiro, descendente de índios do Brasil e jamais tive mestres estrangeiros. Meus estudos, fi-los em nossos rios, nossas florestas, nossas árias folclóricas' [...]."

[Durante cobertura de viagem do maestro a Washington ("Villa-Lobos defende a ideia de nacionalização da música", *Folha da Manhã*, 24 jan. 1952, p. 6).]

TOM JOBIM
A FORÇA
CRIADORA

"Quando nasci em 1927, Villa-Lobos já era objeto da galhofa nacional. Quando eu era garoto, em Ipanema, escutava as piadas e gozações a respeito do ensandecido maestro, demente mesmo, um tal de Vira-Loucos. Consta que era maluco. Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos Choros nº 10, regido pelo maestro Werner Janssen, peça sinfônica com coral misto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. [...]"

**[Manuscrito pertencente ao acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim. Íntegra disponível em:
[<www.jobim.org/acervo/handle/2010.0/22741>]**

**MANUEL
BANDEIRA**

"Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que chegue cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. A ardente fé, a vontade tenaz, a fecunda capacidade de trabalho que o caracterizam renovam a cada momento em torno dele aquela atmosfera de egotismo tão propícia às criações verdadeiramente pessoais."

[Trecho de artigo publicado na revista *Ariel* (out. 1924); republicado em *Crônicas Inéditas: 1920-31 – V.1* São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 39.]

**CARLOS
DRUMMOND
DE ANDRADE**

"Era um espetáculo. Tinha algo de vento forte na mata, arrancando e fazendo redemoinhar ramos e folhas; caía depois sobre a cidade para bater contra as vidraças, abri-las ou despedaçá-las, espalhando-se pelas casas, derrubando tudo; quando parecia chegado o fim do mundo, ia abrandando, convertia-se em brisa vespéral, cheia de doçura. Só então percebia que era música, sempre fora música."

[Trecho de crônica publicada por ocasião da morte do maestro ("Glória Amanhecendo", *Correio da Manhã*, 19 nov. 1959); republicada em *Presença de Villa-Lobos, V.6* (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 68).]

**GILBERTO
AMADO**
UMA EXPRESSÃO
DO BRASIL

"Este músico não é apenas um músico: é uma expressão luminosa do Brasil novo, é um embaixador da mentalidade musical da nossa pátria, é uma conformação pessoal em que cantam todas as sinfonias esparsas do nosso país."

[Trecho de discurso proferido durante votação que aprovou o projeto de lei que autorizava a concessão de auxílio para que o maestro pudesse viajar à Europa (Congresso Nacional, 24 jul. 1922), publicado por Donatello Grieco em *Roteiro de Villa-Lobos* (Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. p. 58).]

**MENOTTI
DEL PICCHIA**

"Criação última de um gênio ainda em ascensão escalada incessante para o mais alto. Sagração da música à mística da Pátria, integração consciente e profunda da voz oculta da terra e do homem às transcendent finalidades de um país e de um povo que se transmudam em nação."

[Sobre *Sinfonia n° 10*. Trecho publicado por Donatello Grieco em *Roteiro de Villa-Lobos* (Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. p. 123).]

**THE NEW YORK
TIMES**
PELA CRÍTICA
INTERNACIONAL

[Quando *Uirapuru* foi executada pela primeira vez nos Estados Unidos (NY, 12 fev. 1945); *The New York Times* escreveu:]

"O programa é suficiente para se notar como o compositor retrata a natureza brasileira e suas cores e sons; para interpolar essas passagens com a música de danças selvagens, o chamado da flauta pelo inimigo do Uirapuru, as explosões de música sensual. São páginas soberbas, páginas não meramente fotográficas ou de ventriloquia, mas de um impressionismo genuíno e altamente individual. Uma vez foi dito [da] orquestração de Rimsky-Korsakoff que sua coloração era tão sensual que não apenas se ouvia, mas podia-se sentir o tom instrumental. O mesmo pode ser dito sobre a pontuação de Villa-Lobos, que, em algumas passagens, permite sentir o cheiro, bem como ouvir a floresta, ver o jogo de luzes, estar diante da noite tropical e de seu estranho encantamento. [...]"

[Citado em Eero Tarasti, *Heitor Villa-Lobos – The Life and Works, 1887-1959* (Jefferson, Carolina do Norte: McFarland & Company, 1995; p. 365). Trad.: André Cristi.]

**OLIN
DOWNES**

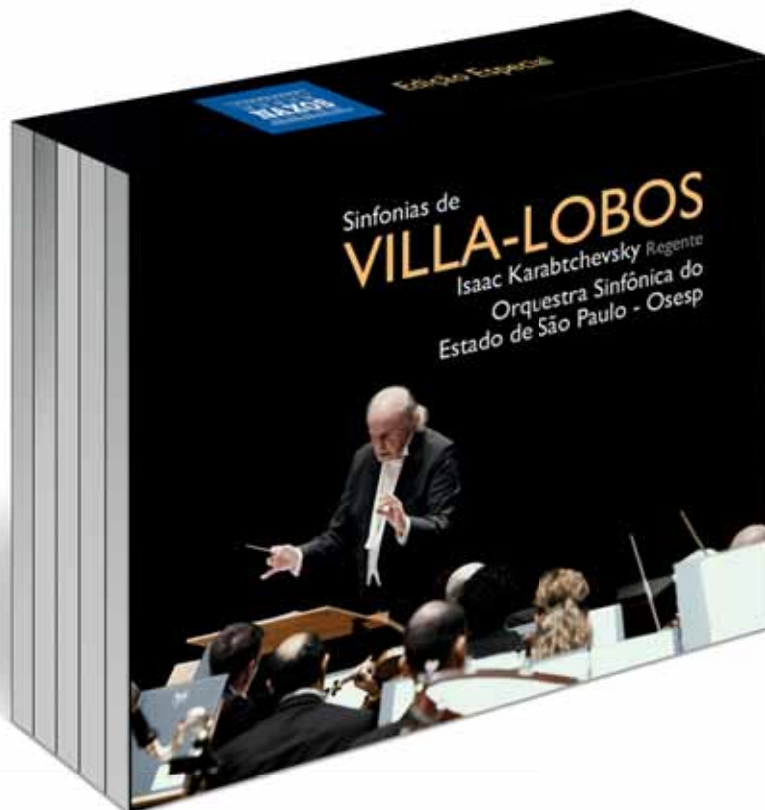
"[...] Villa-Lobos é um músico de dotes extraordinários, um dos mais incalculáveis dentre todos os compositores modernos. Ele tinha um senso harmônico e orquestral soberbo. Produziu páginas de um poder primitivo, acento e cor que poucos de seus contemporâneos podem combinar para essas qualidades [...]."

[Trecho de artigo publicado no jornal *The New York Times* ("Barbirolli Offers Villa-Lobos Suite", 12 fev. 1943). Trad.: André Cristi.]

**TOM
SERVICE**

"[...] um artista que, sem dúvida, mais do que qualquer outro compositor do século xx, resumiu um país inteiro em sua música. Villa-Lobos afirmou que seu primeiro professor de harmonia era um mapa do Brasil, e com efeito sua vida na música é um reflexo da expansiva, explosiva diversidade cultural, geográfica e musical de seu país de origem [...]."

[Trecho de artigo publicado no jornal *The Guardian* ("Villa-Lobos: Get to Know Brazil's Greatest Composer", 7 mar. 2014). Trad.: André Cristi.]



Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria da Cultura e Itaú Personalité apresentam:

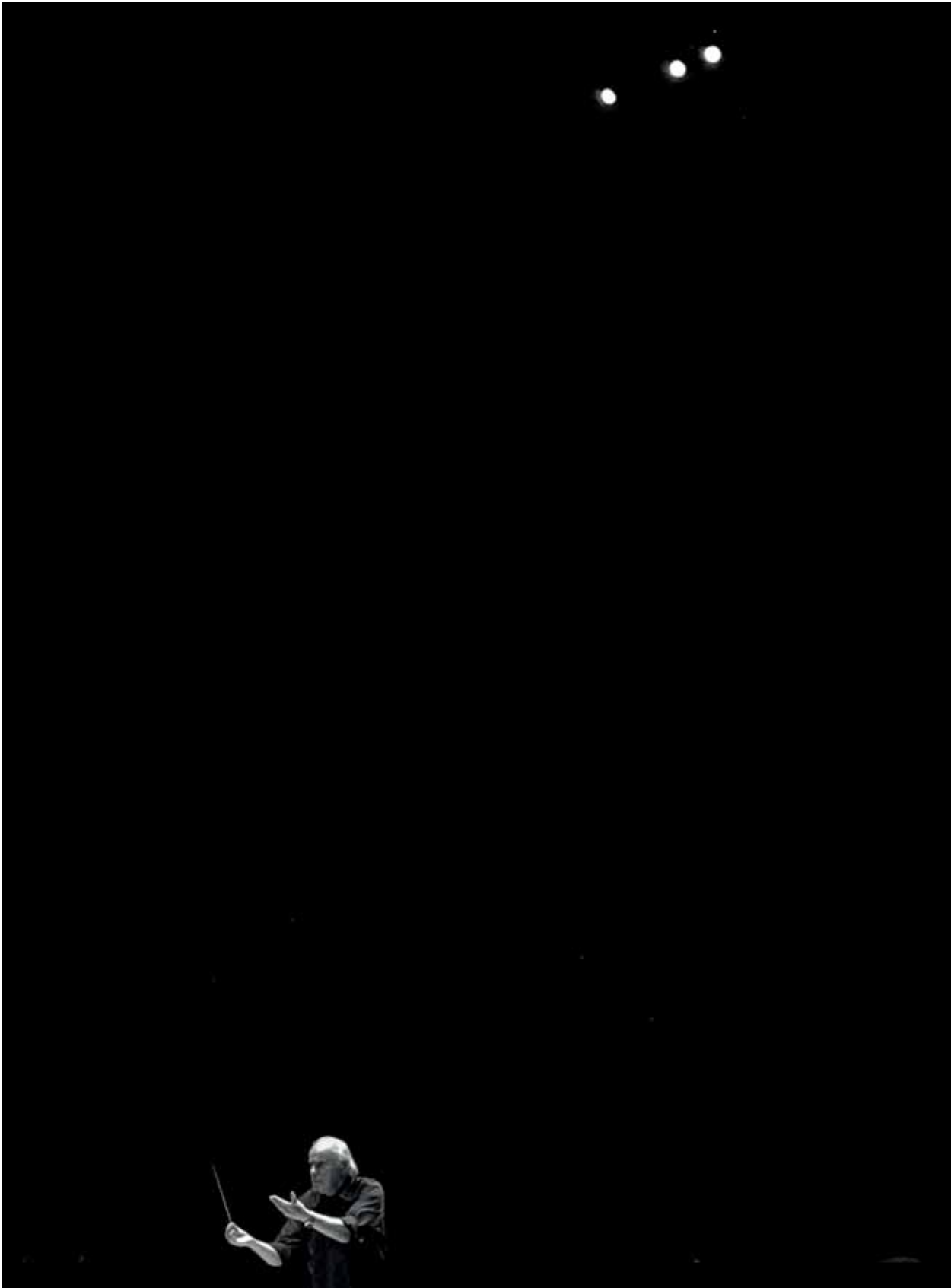
ITAÚ PERSONNALITÉ
11 ANOS

APOIANDO
A OSESP



DPTZST





karabtchevsky reencontra villa

Épico. Essa é a palavra que vem à cabeça quando pensamos no projeto de revisão e gravação integral das *Sinfonias* de Villa-Lobos comandado pelo maestro Isaac Karabtchevsky na Osesp.

Uma conversa com Karabtchevsky e o coordenador do Centro de Documentação Musical da Fundação Osesp, Antonio Carlos Neves Pinto, torna ainda mais evidente o gigantesco desafio de resgatar a parte sinfônica da obra do nosso compositor maior.

Segundo o próprio maestro, tamanho empenho para a revisão e o lançamento integral das 11 *Sinfonias* — feito pelo selo Naxos a partir das apresentações da Osesp sob a direção de Karabtchevsky na Sala São Paulo — resultou “de um esforço coletivo, onde todos do departamento de musicólogos da Osesp, comandado pelo Toninho [Antonio Carlos Neves Pinto], e os músicos, durante os ensaios, participaram efetivamente, ajudando a exaurir questões sobre acordes, ligaduras e articulações”.

As gravações têm recebido resenhas elogiosas nas principais publicações nacionais e internacionais; e o trabalho de revisão das partituras está sendo adotado por publicações oficiais — inclusive a editora Max Eschig, detentora dos direitos de parte da obra de Villa-Lobos, sem falar na Academia Brasileira de Música, que administra a maior parte desse acervo.

Na entrevista a seguir, Karabtchevsky e Antonio Neves falam desse acontecimento histórico para a música brasileira e mundial.

Como foi que esse projeto começou e como é formada a equipe de musicólogos que trabalha com a revisão e o estabelecimento das partituras?

Antonio Neves: Essa equipe e os trabalhos foram se alterando ao longo do projeto, que surgiu de uma conversa entre o Diretor Artístico da Osesp, Arthur Nestrovski, e o maestro Karabtchevsky. Eu, na verdade, participei da metade da produção para cá.

Em 2011, o maestro gravou quatro sinfonias em três semanas. As sinfonias nº 6, 7, 3 e 4. Revisou antes, ao lado da Maria Elisa (Milly) Pasqualini, coordenadora do Centro de Documentação Musical, ensaiou uma semana com os músicos e nas duas semanas seguintes gravou as obras.

No ano seguinte, o sistema mudou. O maestro começou a revisar a *Décima Sinfonia*, depois a Osesp tocou e, em 2013, a obra foi gravada, revisada pelo maestro, pela Milly e por mim, que já havia assumido o Centro de Documentação Musical. A *Décima Sinfonia* é enorme, tem mais de 60 minutos, coro, orquestra, enfim, uma grande instrumentação. "Nesse momento, o maestro e a Milly já haviam feito cerca de 400 correções na *Décima Sinfonia*..."

Depois, encontramos outros tantos de erros. Muitos problemas resultam dos manuscritos que estavam em posse da editora Max Eschig.

Até então, a Osesp tocava as sinfonias utilizando o material da Max Eschig, com quem Villa-Lobos assinou um contrato em 1924. Toda sua produção era enviada para essa editora. Quando a Max Eschig recebeu a *Décima*, que é tardia, de 1957, eles apenas colocaram um carimbo sobre os manuscritos. Fomos nós que revisamos e posteriormente gravamos a *Décima Sinfonia*, dita *Ameríndia*.

Quando você começa a editar os manuscritos, também produz erros, justamente porque está copiando dos manuscritos. Muitas vezes foi uma das esposas do compositor, a pianista Lucília Guimarães [primeira esposa de Villa-Lobos] ou Mindinha [Arminda Neves d'Almeida, segunda esposa do compositor], quem cumpriu o papel de copista.

Essas cópias eram enviadas para o maestro Isaac, que apontava os erros na nossa edição. Quando tudo isso estava afinado, a orquestra então tocava o material e levava ao público a sinfonia revisada. Dali a três ou quatro apresentações, ainda era possível descobrir outras questões.

Depois disso, eram feitas novas revisões. No ano seguinte, já no começo do ano, ensaiava-se de novo, para chegar à gravação final.

Karabtchevsky: Esse mesmo modelo de gravação foi utilizado pela Filarmônica de Berlim com Karajan, isto é, a revisão só é finalizada e a gravação final realizada *após* a experiência do concerto. Porque um concerto revela vários problemas de unidade, de sonoridades e de dinâmica. Isso só pode ser estabelecido dentro de uma sala, dentro de um teatro e em contato com o público. Nesse sentido, a orquestra tem um papel de relevância e de protagonismo. Descobrem-se assim alguns problemas que o simples exame da partitura não permite diagnosticar.

Como se consolidaram os acordes dentro das composições e como foi a experiência de viver esse imenso trabalho de restauro, resgate e gravação integral das 11 *Sinfonias* de Villa-Lobos?

Karabtchevsky: Foi uma experiência que eu considero, sob o nosso ponto de vista, fascinante. Por exemplo, nós conseguimos chegar a certos acordes sem contestação porque esses acordes faziam parte do próprio universo harmônico de Villa-Lobos.

Antonio Neves: Tem um acorde muito característico nas *Sinfonias* de Villa-Lobos porque ele é um acorde maior com sétima menor e nona aumentada. Então é dó, mi, si bemol, ré sustenido ou mi bemol. Os violoncelistas, porque os músicos da Osesp também participaram desse processo, perguntavam: "Por que estou tocando mi natural, não é mi bemol? Mas eu não estou tocando uma nota errada?". Nós tínhamos que explicar que não, que aquele acorde fazia parte da obra de Villa-Lobos. Aliás, é um acorde muito utilizado no *jazz*. Mas Villa-Lobos fazia muito uso desse acorde.

Depois desse trabalho editorial, onde ficam as *Sinfonias*, comparadas com outros ciclos e obras orquestrais importantes de Villa-Lobos?

Karabtchevsky: É muito difícil dizer. As obras são igualmente boas, igualmente geniais, mas diferentes. As *Bachianas*, por exemplo, têm um estrato estilístico que provém do Barroco, na construção e na forma. Já as *Sinfonias* pretendem evocar a forma de sonata tradicional das sinfonias de Beethoven, Haydn, Mozart. Elas têm alguma relação com a forma de sonata, mas ao mesmo tempo escapam, fogem completamente dessa forma. Da mesma maneira, a temática *Bachiana* está de alguma maneira presente em algumas construções de Villa-Lobos, porém ele sempre escapa, ele foge. Não está seguindo rigorosamente as formas preestabelecidas. Ele as impregna de um espírito próprio, que se identifica mais com o nosso folclore, com os temas de rua, com os ritmos brasileiros.



Isaac Karabtchevsky
e Antonio Neves

O pretexto é Bach, mas o que vem é música brasileira. Nas *Sinfonias* o pretexto é Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, do ponto de vista das edições, mas o que vem é totalmente brasileiro na sua forma.

Antonio Neves: Agora, é possível dizer que as *Sinfonias* estão um passo à frente das *Bachianas* e dos *Choros*, porque ainda há erros nessas obras. Já nas *Sinfonias*, 99,9% dos problemas foram superados.

É claro que não é possível fazer a edição de um material produzido por Villa-Lobos sem o devido respeito. Não se pode achar que se vai corrigir Villa-Lobos. Desde o início, trabalhamos com todo respeito, querendo realmente mostrar uma música autêntica e valiosa. Porém, como essas partituras foram produzidas por copistas ou pelo próprio Villa-Lobos, nessa época em que não existia computador, muitos erros acabaram ocorrendo e muita gente aceitou esses erros. Esse era o problema.

É comum esse trabalho de revisão da obra de grandes compositores?

Karabtchevsky: De todos. No panorama internacional, compositores consagrados passaram por esse "crivo de segurança". Essa noção de que as obras desses compositores teriam sido compostas efetivamente por eles sem o menor retoque não corresponde à realidade.

Compositores como Mozart, Haydn e Beethoven escreviam com enorme rapidez, sofregamente. Sentiam que o tempo passava e urgia colocar o que pensavam no papel.

Mozart, em um pequeno espaço de tempo, compôs inúmeras sinfonias, Haydn compôs mais de cem. Cabia aos assistentes e alunos, na época, esse trabalho de revisão, sempre sujeito a muitos erros. Agora mesmo saiu uma revisão dos originais de Beethoven.

Villa-Lobos tinha esse lado sôfrego também. Ele escrevia literalmente nas coxas. Não havia nem mesa à sua disposição. Os sobrinhos estavam sempre brincando à sua volta. O rádio ligado. Essa atmosfera conturbada alimentava seu espírito criativo e ele só compunha assim.

Isso quem me contava era sua mulher, quando eu comecei a trabalhar no Rio de Janeiro, jovem regente.

Conheci a Mindinha, a quem é dedicada grande parte dessas *Sinfonias*.

"Ela me dizia: 'Você não tem ideia em que circunstâncias o trabalho criativo de Villa-Lobos se desenvolvia'."

Inúmeros sobrinhos brincando na casa, o rádio em um volume histérico e ele compondo.

Villa tinha uma mente tão fértil, tão ligada à essência daquilo que ele queria, que não importava o barulho. Ele tinha seu mundo interior, seu ouvido interior. E é lá que se processava todo esse milagre.

Mas esse fator ambiental foi responsável por erros, que nós descobrimos nas partituras hoje. Erros talvez de cópia, ou de distração; podem ser muitos fatores, mas há erros evidentes, que atribuímos principalmente à precariedade dos meios de reprodução dos manuscritos.

Quais foram os maiores desafios?

Antonio Neves: O maestro Karabtchevsky tentou sempre entender qual seria o raciocínio de Villa-Lobos nas articulações, porque há trechos onde tudo é muito vago. Um instrumento com uma dada articulação e outro sequer fazendo a mesma coisa ou nada. Isso foi ajustado nessas revisões, o que é utilíssimo para uma orquestra.

Também foram revistos os equilíbrios entre os naipes de orquestras. Muitas vezes, quando se seguia os manuscritos, na hora do ensaio a coisa não funcionava. Por esse motivo, nada como um grande maestro, que conhece tão bem a orquestra — não que Villa-Lobos não conhecesse, imagino que, em todos os concertos e ensaios dele, esses acertos também eram feitos. Quem me confirmou foi a prof^a

Flávia Toni (USP), cujo o pai, Olivier Toni, assistiu a ensaios conduzidos por Villa-Lobos. Ele construía, entusiasmado, as sonoridades com os músicos, mas não anotava nada.

Animava-se em construir esse universo sonoro, mas não transferia a construção para as partituras. Aliás, nós nos perguntávamos se não haveria material dele nas orquestras por onde passou, mas não encontramos nada. Ele construía na hora. Tinha uma mente inegavelmente fértil, que se adaptava à acústica do local onde a obra seria executada, fazia uma música maravilhosa e não deixava nada escrito.

Em qual panorama histórico as *Sinfonias* foram compostas? Há marcas de outros compositores nas sinfonias?

Karabtchevsky: As primeiras sinfonias de Villa-Lobos foram compostas durante a Primeira Guerra Mundial. A data da concepção da *Sinfonia n° 2* é 1917, durante a Primeira Guerra. E a *Sinfonia n° 1* foi pouco anterior a isso.

O fato de as quatro primeiras sinfonias terem sido elaboradas no princípio do século XX, significa que Villa-Lobos absorveu diversas influências. É muito interessante, historicamente, ver essas influências refletidas no desenrolar dos anos.

A primeira fase de Villa-Lobos é seguramente D'Indy, Debussy, César Franck, o romantismo francês tardio; mas posteriormente há traços evidentes (ainda que não reconhecíveis) de Stravinsky, de Béla Bartók, de Ravel e outros compositores.

Foi um período extremamente rico aquele que precedeu a Primeira Guerra Mundial e especialmente o momento pós-Primeira Guerra. *A Sagração da Primavera*, por exemplo, estreou um ano antes da eclosão da Primeira Guerra.

Os estilos musicais estavam todos em permanente ebulição na mente e no inconsciente coletivo dos compositores desse período, os quais já haviam intuído um período de profunda transformação política, social e cultural.

A Europa transformou-se radicalmente. Os grandes impérios desapareceram e deram origem a outros países. As nações que haviam provocado a Primeira Guerra Mundial se dividiram.

O Império Austro-Húngaro, que é a essência e a efervescência de todo um estrato cultural muito específico, cujo maior representante era Johann Strauss, deu lugar a outros países. A Itália invadiu parte do Império Austro-Húngaro. Regiões como Verona e Milão, que são tão italianas, eram austríacas.

As novidades dessa reconfiguração geopolítica apareceram antes na música?

Karabtchevsky: Sim, é uma coisa impressionante: a música aponta que alguma coisa vai acontecer.

Nas primeiras sinfonias de Villa-Lobos, ele começa placidamente e de repente explode num todo. Aquilo foi algo da época. Aquela politonalidade, a eclosão de ritmos efervescentes que não tinham nada que ver com os ritmos tradicionais do Brasil pós-colonial, do Brasil República.

Eles estão lá, latentes. Imagino que essa fase tenha sido uma profunda descoberta para os brasileiros. No sentido de reconhecer aqueles ritmos. O cateretê que aparece na *Segunda Sinfonia*, por exemplo, não tinha nada que ver com o sambão dos *Choros n° 10*.

Há muitas diferenças entre as sinfonias, cronologicamente falando?

Karabtchevsky: No sentido estilístico, sim. A primeira fase foi nitidamente francesa. O universo sonoro, os planos, onde as melodias se desenvolviam e se organizavam, eram bem o espírito francês, da *Belle Époque*. Aquele tema de valsa da *Segunda Sinfonia* cabe perfeitamente como tema de um salão parisiense.

"Esse espírito (francês) está nitidamente presente em algumas sinfonias, como a Primeira, a Segunda, a Quarta e a Sexta, mas de forma geral o que prevalece é o choro, o canto da rua, o folclore, o ritmo, ou seja, a essência da música brasileira. Isso é o que prevalece."

Eu considero que apenas Villa-Lobos e Claudio Santoro tentaram e chegaram a essa essência brasileira, essa combinação perfeita entre nossas raízes e as formas consagradas.

Muitos críticos afirmam que Villa-Lobos é um dos mais incríveis melodistas do século XX. É possível dizer que as 11 Sinfonias são uma prova disso?

Karabtchevsky: Eu concordo. Não chegava àquela mesma fonte universal que eram as valsas de Strauss, uma melodia atrás da outra. É outro conceito de melodia: elas estão incrustadas no desenvolvimento geral da sinfonia, mas essas melodias que se salientavam tinham um caráter por vezes bucólico, por vezes rítmico, mas sempre autênticas, originais e profundamente brasileiras.

Onde podemos enquadrar as sinfonias de Villa-Lobos dentro do Modernismo brasileiro? É possível dizer que ele é o nosso maior modernista?

Karabtchevsky: Certamente. Depois de 1922, ele chegou a Paris com uma atitude muito pouco humilde. Convivia com Ravel, Prokofiev, Stravinsky, grandes compositores, e dizia: "Estou aqui para mostrar minha música". Ele não era nada modesto e vivia em igual nível de competição com todos os outros.

Sua obra é resultante desse estado de espírito que se coloca acima de todos, mas não deixa de refletir algumas influências marcantes. Prokofiev está presente na obra dele. Ravel, nem se fala. E, em alguns momentos, Stravinsky é bem caracterizado. Por exemplo, na *Terceira Sinfonia*.

Por fim, é possível dizer que esse trabalho só poderia ser feito aqui no Brasil?

Karabtchevsky: Acho que seria muito difícil para um intérprete que não esteja familiarizado com as raízes do nosso folclore e, principalmente, com o canto e o choro — a música que era desenvolvida nas ruas do Rio de Janeiro, executada com violão — fazer um trabalho de revisão como esse.

Essa música tinha uma dinâmica própria e também aquilo que nós chamamos de *rubato*, que não era o *rubato* chopiniano, que é um *rubato* típico da música brasileira. É impossível escrever. É indefinível.

Rubato é um termo que vem do italiano e significa "roubar, roubar o tempo". Quando você faz o *rubato*, você está roubando de um tempo e passando para outro. São coisas praticamente impossíveis de você escrever em uma partitura musical.

Você pode apontar: "Aqui eu quero *rubato*", mas só conhecendo e vivenciando aquele estilo desde criança você pode reproduzir isso de verdade.

Isso não significa dizer que só artistas brasileiros podem tocar Villa-Lobos. Segovia, por exemplo, tocou Villa-Lobos com profundidade e fidelidade a esse espírito. Outros intérpretes famosos também cantaram e executaram Villa-Lobos. E assim como há grandes intérpretes chopinianos que não são poloneses, é necessário que essa música de Villa-Lobos seja tocada cada vez mais, que seja conhecida dos artistas em todo mundo, e que consigam reproduzi-la com maior fidelidade.

Esse trabalho nosso foi, nesse sentido, algo de absoluta vanguarda. É um trabalho que ficará retido na memória de todos como um dos pontos altos da nossa programação.

O simples fato de uma orquestra brasileira, pela primeira vez, empreender a gravação das 11 *Sinfonias* com revisão das partituras é um trabalho absolutamente inédito e comprova que nós estamos interessados em deixar um legado. Algo diferente das gravações que existem no mercado e que estão repletas de problemas e incompreensões.

Certamente considero que essa nova gravação poderá servir como referência para todos que se interessarem em divulgar a obra desse grande gênio.

APRESENTAÇÕES DE OBRAS DE VILLA-LOBOS

20.2 terça 19H30

GRATUITO

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
CORO DA OSESP
ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

—
Uirapuru

Sinfonia n° 7: 2º Movimento
Choros n° 10 — Rasga o Coração

21.2 quarta 19H30

GRATUITO

—
FABIO ZANON VIOLÃO
QUARTETO OSESP
CLAUDIA NASCIMENTO FLAUTA
SUÉLEM SAMPAIO HARPA
LAYLA KÖHLER OBOÉ
DOUGLAS BRAGA SAXOFONE
ROGÉRIO ZAGHI CELESTA
ADRIAN PETRUTIU VIOLINO
HORÁCIO SCHAEFER VIOLA
Adriana Holtz VIOLONCELO

—
Cinco Prelúdios Para Violão
Quarteto de Cordas n° 11
Quinteto Instrumental
Sexteto Místico

22.2 quinta 19H30

GRATUITO

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

—
Sinfonia n° 1: 1º Movimento
Sinfonia n° 4: 3º Movimento
Sinfonia n° 6

23.2 sexta 19H30

GRATUITO

—
LUCAS THOMAZINHO PIANO
—
Rudepoema
Suíte Floral

—
CORO DA OSESP

VALENTINA PELEGGI REGENTE
—
Bachianas Brasileiras n° 9
(arranjo para Vozes)

24.2 sábado 19H30

GRATUITO

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE
CORO DA OSESP

—
Sinfonia n° 2: 2º Movimento
Sinfonia n° 9: 2º Movimento
Sinfonia n° 10: 1º Movimento
Choros n° 10 — Rasga o Coração

25.2 domingo 11H

GRATUITO

—
MARCELO BRATKE PIANO
CORO INFANTIL DA OSESP
CORO JUVENIL DA OSESP

—
Caixinha de Música Quebrada
A Prole do Bebê n° 1
Guia Prático: Excertos
Bachianas Brasileiras n° 2:
O Trenzinho do Caipira



a era de beethoven

ARTHUR NESTROVSKI

Para nós, hoje, a música de concerto está diretamente associada à música instrumental, a música "pura" ou sem palavras. A despeito do grande interesse pela ópera nas últimas décadas, a música de concerto ainda é, primariamente, o domínio da sinfonia, do quarteto ou da sonata. A música sem palavras tem uma responsabilidade imaginária de zelar pelos valores mais elevados da arte; é como se, sem palavras, a música fosse mais música, e tanto mais profunda quanto mais distante da compreensão verbal. Esses valores estão entranhados na nossa cultura e dificilmente nos damos conta, portanto, do caráter especial desse repertório, no contexto mais amplo da tradição musical do Ocidente.

Dois mil anos de filosofia e teoria da música não mantiveram uma opinião muito alta sobre a composição sem palavras. Desde Platão e Aristóximo até os comentaristas do Século das Luzes existe um consenso sobre a necessidade de a música reunir em si três domínios: "harmonia", que é a relação racional entre os tons; "ritmo", um sistema musical de tempo; e "logos", a linguagem como expressão humana. Naturalmente, sempre houve música instrumental em todos os períodos da história. Mas mesmo os contemporâneos de Haydn e Mozart, em pleno classicismo, via de regra estão longe de descrever as sinfonias como uma linguagem compreensível em si mesma, com ambições além do mero passatempo. A própria ideia de se escutar uma obra em silêncio, com uma concentração comparável à da reflexão ou da leitura, causaria espanto às plateias de 250 anos atrás.

SUGESTÕES

DE LEITURA

Lewis Lockwood

BEETHOVEN'S SYMPHONIES
— *AN ARTISTIC VISION*

Norton, 2015

Carl Dahlhaus

LUDWIG VAN BEETHOVEN
UND SEINE ZEIT

Laaber, 1987; tradução inglesa,
Oxford 1991

Charles Rosen

THE CLASSICAL STYLE
— *HAYDN, MOZART,*
BEETHOVEN

Faber, 1971 e reeds.

Theodor W. Adorno,

BEETHOVEN
— *PHILOSOPHIE DER MUSIK*

Suhrkamp, 1993

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

BEETHOVEN:

THE SYMPHONIES

GEWANDHAUSORCHESTER

Riccardo Chailly, regente

Decca, 2011

BEETHOVEN: THE

SYMPHONIES

AND REFLECTIONS

SYMPHONIORCHESTER

DES BAYERISCHEN

RUNDFUNKS

Mariss Jansons, regente

BR Klassik, 2012

É importante notar a extraordinária transformação na ideia de música que se dá em fins do século XVIII. Escrevendo sobre a música — a música instrumental — numa seção da *Crítica do juízo* (§ 53), Kant descreve essa arte como "o mero jogo das sensações", comparável aos perfumes, "mais uma questão de entretenimento do que de cultura". É da mesma época o aforismo de Samuel Johnson de que "a música é um método de se empregar a mente sem nenhum trabalho de pensar". Já na *Estética de Hegel* (1818), a música sem palavras é descrita, pelo contrário, como "o puro jogo das formas" e por isso mesmo aquele domínio onde ela é capaz de alcançar sua própria natureza. Para Hegel, a função da música instrumental é "tornar a interioridade inteligível a si mesma" (noção recuperada há alguns anos por Susanne Langer, ao dizer que a música é "nosso mito da vida interior"). Em contraponto com uma linhagem de comentários que se estende dos ensaístas Tieck e Wackenroder a filósofos como F. Schlegel e outros, na primeira geração do romantismo, Hegel vê a música sem palavras como um processo de interiorização, exprimindo "o eu em si, sem nenhum conteúdo acessório". Adverte, no entanto, que ao abandonar qualquer conteúdo definido a música caminha para uma condição abstrata e vazia.

A formalização corresponde, para ele, a uma perda real de substância. A música só chega a si num movimento que, paradoxalmente, deve conduzi-la à esterilidade.

Mais três citações podem servir de emblema para o que é, com efeito, uma nova estética musical da modernidade. A primeira está em Schopenhauer, no *Mundo como vontade e representação*, quando diz (§ 52) que a música pura é a expressão mais íntima do mundo, a expressão "da Vontade em si". A segunda vem do influente tratado sobre *O belo musical* de Eduard Hanslick (1854), no qual define a música, à maneira de Hegel, como "formas sonoras em movimento", onde "forma" não é tanto o padrão de montagem como a "ideia", o princípio potencial da composição. E, por fim, pode-se lembrar a grande frase do crítico inglês Walter Pater, de que "toda arte aspira constantemente à condição de música" (*A renascença*, 1873).

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

BEETHOVEN THE NINE

SYMPHONIES

MINNESOTA ORCHESTRA

Osmo Vänskä, regente

BIS, 2009

BEETHOVEN:

THE SYMPHONIES

ORCHESTRE

REVOLUTIONNAIRE ET

ROMANTIQUE

John Eliot Gardiner, regente

Archiv/DGG, 2010

BEETHOVEN:

SYMPHONIES NOS. 1 - 9

CHAMBER ORCHESTRA

OF EUROPE

Nikolaus Harnoncourt, regente

WarnerClassics, 2003

Como dar conta dessas mudanças? Do mero entretenimento à expressão mais íntima do mundo; de um pasatempo ao mito da vida interior: como explicar uma alteração tão radical nas formas de se pensar a música? A resposta é complexa, envolvendo muitos fatores. Os mais importantes dizem respeito, por um lado, às versões modernas de consciência religiosa e às teorias da arte como religião. Associar arte e religião pode parecer estranho numa era tão vigorosamente laica como a nossa; mas é raro o problema de estética que não reproduz questões teológicas. Historicamente, a equação entre romantismo, religião e música aparece repetidas vezes em Hegel, como em Hoffmann, Kierkegaard e outros importantes autores do período. "A música é religião plenamente revelada", escreve Tieck; e mesmo Adorno, já em nossos dias, vai construir uma teologia negativa da música como o "nome de Deus... a tentativa humana, sempre frustrada, de pronunciar o nome em si e não de multiplicar significados".

Metáforas religiosas se confundem com aspirações poéticas, no momento em que a indefinição de significados na música passa a ser vista não como um defeito, mas sim sua maior virtude. A estética moderna da música nasce de uma ideia poética e teológica da inexpressibilidade: da música como uma linguagem acima da linguagem, capaz de nomear o inominável. Como já analisou, melhor que ninguém, o musicólogo Carl Dahlhaus, a estética da música, no período moderno, é uma verdadeira metafísica da música instrumental.

Por outro lado, seria preciso considerar também as teorias da linguagem que surgem nos primórdios do romantismo, teorias essas que fazem da língua a criação e não apenas a reprodução do pensamento. O "espírito" se manifestando de dentro para fora da linguagem, teorema de um linguista como Humboldt, é também o ponto de partida para a estética de um Hanslick. Mas nenhuma dessas ideias teria tido o efeito que tiveram sobre a estética musical se não fosse o desenvolvimento paralelo das próprias formas da composição e o surgimento de uma lógica musical capaz de dar corpo mais que metafórico à figura da música como linguagem. Sonatas, sinfonias e quartetos têm em comum a noção da música como elaboração de ideias, de verdadeiros argumentos conduzidos em som. É a integração de temas e a descoberta de possibilidades narrativas e dramáticas

da tonalidade que fazem da música de fins do século XVIII uma arte do pensamento — uma arte das ideias em estado gestual, sem a definição e limitação da palavra. Se a música instrumental moderna é, como queria Hegel, um processo de "interiorização" e corresponde, portanto, a mais uma etapa na história da religião, não é menos verdade que essa interiorização, no plano formal; corresponde a uma absorção da ópera e da música "humana", ou vocal, em termos de música pura, inumana, "absoluta". A transformação deixa suas marcas, que se percebem até hoje. Como veremos, a música pura manifesta sempre uma certa nostalgia do canto e da voz, mesmo no mais autêntico dos compositores instrumentais.

Muito sucintamente, é este o contexto em que surge a obra de Beethoven. "Surge" não é o termo mais adequado: de muitas maneiras, é a sua obra que *inventa* as formas modernas de escrever e de escutar música. Naturalmente, a despeito dos próprios mitos de originalidade associados à figura de Beethoven, nenhum compositor "surge" do nada e não haveria Beethoven sem Haendel, Haydn ou Mozart. Mas a verdade é que também não haveria Mozart sem Beethoven, ou pelo menos não Mozart como foi compreendido no século passado e no nosso. Todos os fatores descritos acima encontram sua realização suprema nas composições de Beethoven. Ele é o grande divisor das águas e pode-se bem dividir a história da música em dois períodos: antes de Beethoven (a.B.) e depois de Beethoven (d.B.), ou mais simplesmente B., já que, depois dele, não houve, até hoje, nenhum compositor que já não estivesse, de alguma forma, contido em Beethoven. Se é difícil acompanhar a transformação nas ideias de música descritas acima, isto é justamente porque estamos todos contidos em Beethoven, e o que é, de fato, excepcional nos parece rotineiro como um fato da natureza. A modernidade começa

em Beethoven, como deve também acabar em Beethoven, naquele dia em que alguém for capaz de inventar outras formas de música — o que, no momento, é uma perspectiva insondável. Depois de Beethoven, tudo é comentário e nós vivemos na era de Beethoven; a sua força sobre a cultura é tamanha que já não se pode mais distinguir entre os que conhecem e os que não conhecem sua música. Como Platão, como Shakespeare ou Freud, Beethoven tem força inaugural e é uma contingência tão forte a ponto de passar despercebida. Assim como nossa moral é freudiana, nossa música é beethoveniana, o que pode não ser uma bênção, mas é a circunstância inalienável da nossa imaginação musical.

Visando a concisão, podemos nos deter sobre apenas três momentos, três emblemas da novidade ou modernidade de Beethoven, todos extraídos de obras bem conhecidas. O primeiro é uma passagem de dois compassos, no adágio da *Sonata Op.110*, onde a música se suspende e uma nota Lá é repetida nada menos que 29 vezes. Passagens similares ocorrem, entre outras, no terceiro movimento da *Sonata Op.106* e no primeiro da *Sétima Sinfonia*. Ouvida fora de contexto, essa passagem nem música é: é o mero material da música, a música reduzida a som e o som, a seguir, elevado mais uma vez às riquezas do significado. É uma das formas que a música de Beethoven encontra para questionar sua própria natureza. A composição, em Beethoven, é sempre "sobre" a composição. É o que Schlegel ou Novalis chamavam, tecnicamente, de *ironia*.

Outra cena marcante é o início da *Sonata n° 17*, "A tempestade". A sonata começa com um simples arpejo, as três notas em sequência de um acorde de dominante. Mais tarde, quando se apresenta claramente o primeiro tema, percebe-se, em retrospecto, que aquele acorde não era só uma introdução, mas sim o tema.

E, por outro lado, a "exposição" funciona também como uma transição, de tal modo que as expectativas formais são revertidas. O "tema" é uma introdução e uma transição; a exposição, por assim dizer, não existe. O tema, bem pensado, não é um tema, mas sim uma célula básica que assume as mais variadas formas e funções. A ideia musical vai além do que se apresenta na fachada; é um padrão de intervalos ou ritmos que se percebe em todo e nenhum lugar, um modelo que só existe em suas realizações parciais, atualizações da ideia invisível. Cria-se, assim, uma espécie de contraponto entre a estrutura superficial e outra estrutura "profunda", que organiza a obra. A música, aqui, está além da simples exposição auditiva. A partitura é um texto, com todas as implicações da palavra. O tema é apenas o objeto de um processo, onde o significado depende da superposição temporal dos elementos. É o que se chama de *alegoria*.

O terceiro exemplo é um movimento inteiro, a "Cavatina" do Quarteto *Op.130*. Equivalentes se encontram em qualquer outro quarteto ou sonata, mas a "Cavatina" é um movimento mais amplo, e supostamente a preferida, entre todas as suas obras, pelo próprio compositor. O que é interessante, aqui, é a maneira como a "Cavatina" integra características vocais a um idioma puramente instrumental. Recitativos e árias se sucedem na música de Beethoven, e assumem quase um caráter de citação; mas são citações transformadas, traduzidas a um outro reino. A "Cavatina" é música vocal, mas que voz é esta? Que espécie de voz habita, como um espectro, essa música "absoluta" e moderna? Questões dessa ordem são mais bem trabalhadas na teoria literária do que na musicologia, mas nem um grande analista da voz, como Geoffrey Hartman, tem um nome para o que se dá na música de Beethoven. É uma evidência, entre outras, de que Beethoven ainda está à nossa frente e que ainda há de nos ensinar outras formas de interpretar sua música.

"De Beethoven vêm todas as coisas ainda hoje escritas e discutidas entre os homens da música." São palavras de Emerson, trocando *Platão* por *Beethoven* e *ideias* por *música*. Em Beethoven estão todos os modernismos, de Berlioz a Boulez, e com repercussões importantes na filosofia e na literatura (basta pensar em Nietzsche e Proust, ou em Mallarmé e os praticantes da *poésie absolue*). Estudar Beethoven, num sentido crucial, é estudar a nós mesmos, e compor música é uma forma de escutar Beethoven. A última palavra pode ficar com o profeta e comediante George Bernard Shaw. Num texto escrito para o *Radio Times*, em 1927, em comemoração ao centenário de nascimento do compositor, Shaw reclamava, lucidamente, da força que tem Beethoven para "impor sobre nós seu temperamento avassalador". Mas reconhecia que compreender Beethoven é "compreender também o que há de mais profundo em toda música que veio depois dele". Três gerações musicais mais tarde, as palavras de Shaw permanecem válidas, e dão testemunho da atualidade permanente de Beethoven na nossa cultura.

[1996]

ADORNO, Theodor. "Fragment über Musik und Sprache. In: _____. *Quasi una fantasia*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1963 e reed.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1978.

_____. *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig, 1967.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

SHAW, George Bernard. *Shaw on music*. Ed. Eric Bentley. New York: Doubleday, 1955.

TEXTO EXTRAÍDO DO LIVRO
IRONIAS DA MODERNIDADE:
ENSAIOS SOBRE LITERATURA E
MÚSICA. SÃO PAULO: EDITORA
ÁTICA, 1996, PP. 136-142.

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES DAS SINFONIAS DE BEETHOVEN

22.3 quinta 20H30

JAC

23.3 sexta 20H30

PEG

24.3 sábado 16H30

IPÊ

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

—
*Sinfonia n° 3 em Mi Bemol Maior,
Op.55 – Eroica*

29.3 quinta 20H30

CED

30.3 sexta 20H30

ARA

31.3 sábado 16H30

MOG

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP
VALENTINA PELEGGI REGENTE

—
Sinfonia n° 5 em Dó Menor, Op.67

12.4 quinta 20H30

PAU

13.4 sexta 20H30

SAP

14.4 sábado 16H30

JEQ

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP
ALEXANDER SHELLEY REGENTE

—
Sinfonia n° 4 em Si Bemol Maior, Op.60

3.5 quinta 20H30

CAR

4.5 sexta 20H30

PAI

5.5 sábado 16H30

IMB

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP
ARVO VOLMER REGENTE

—
Sinfonia n° 2 em Ré Maior, Op.36

7.6 quinta 20H30

JAC

8.6 sexta 20H30






PEG

9.6 sábado 16H30

IPÊ

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP
LOUIS LANGRÉE REGENTE

—
Sinfonia n° 1 em Dó Maior, Op.21

22.8 quarta 20H30 
23.8 quinta 20H30 
24.8 sexta 20H30 
25.8 sábado 16H30 
26.8 domingo 19H 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP

/OSESP 60

ALEXANDER LIEBREICH REGENTE

CARLA COTTINI SOPRANO

DENISE DE FREITAS MEZZO SOPRANO

CHRISTIAN ELSNER TENOR




FRANZ-JOSEF SELIG BAIXO

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

CORAL JOVEM DO ESTADO

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

30.8 quinta 20H30 
31.8 sexta 20H30 
1.9 sábado 16H30 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP

NEIL THOMSON REGENTE




—
Sinfonia nº 8 em Fá Maior, Op.93

26.9 quarta 19H30 **GRANDES CLÁSSICOS**

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP

ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

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

1.11 quinta 20H30 
2.11 sexta 20H30 
3.11 sábado 16H30 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO – OSESP

NATHALIE STUTZMANN REGENTE

/ARTISTA ASSOCIADA

—
Sinfonia nº 7 em Lá Maior, Op.92



prefácio a *vida de rossini* (excerto)

LORENZO MAMMÌ

[...] Prunières tem razão: quanto mais Stendhal divaga, mais acerta o alvo. A música, para ele, é a alma de um povo, a expressão mais radical de seu caráter. Seus sinais e causas se encontram em toda parte: nas paixões amorosas e na política, no estofado de uma poltrona ou na cenografia de um balé. Se uma fonte nasce de uma montanha (a metáfora é do próprio Stendhal), e eu não sei por que sua água é tão pura, tudo o que diz respeito à montanha me interessa.

Ninguém como Stendhal soube criar ligações convincentes entre fatos aparentemente fragmentários e dispersos. Para reencontrar constelações parecidas, é preciso avançar até Walter Benjamin. *Vida de Rossini* é um labirinto de muitas saídas. As anotações que seguem pretendem apenas sugerir alguns percursos entre os infinitos que o texto sugere.

Em primeiro lugar, por que Rossini? A adesão do escritor ao compositor não é total. Demorou a apreciá-lo, a descobrir valores autênticos atrás do brilho ofuscante de sua música. Ainda na *Vida*, que sem dúvida é obra de um rossiniano, aparecem frases deste tipo: "Rossini parece feito para proporcionar êxtases aos medíocres.

Todavia, se é ultrapassado de longe por Mozart no gênero terno e melancólico e por Cimarosa no estilo cômico e apaixonado, é o primeiro quanto à vivacidade, à rapidez, ao picante, e a todos os efeitos que dele derivam". Isso é tudo? Essas qualidades superficiais podem justificar uma defesa tão ampla e apaixonada? Por que um ouvinte não medíocre deveria se deliciar com Rossini?

Avanço em zigue-zague, contornando a montanha, como Stendhal sugere: dou uma olhada na cronologia. Nada de mais distante, oposto aliás, do que as vidas de Stendhal e de Rossini.

O escritor é filho de um advogado abastado e conservador, que as autoridades da Revolução de 1789 julgaram oportuno prender por mais de um ano. Foi oficial de Napoleão e a vida inteira suspeito de conspirar contra as monarquias restauradas.

Já Rossini era filho de um pobre trompista de aldeia simpatizante da Revolução, que também foi preso pela polícia pontifícia, mas por razões opostas. Entrou na história como músico da Restauração, trabalhando para Ferdinando IV de Nápoles, Carlos X da França e o barão de Metternich. Jamais se liberou da fama de reacionário.

A ascensão de Rossini foi meteórica, mas interrompida bruscamente com a segunda Revolução Francesa, em 1830. Depois dessa data, nunca mais o compositor escreveu para o teatro, sobrevivendo quase 40 anos à sua glória.

Apesar de ser nove anos mais velho, Stendhal se impôs na cena literária com *O vermelho e o negro* em 1830, quando Rossini encerrava sua carreira. No mesmo ano, encontrou a tranquilidade econômica com o cargo de cônsul em Civitavecchia concedido pelo novo governo. A consagração, porém, se deu apenas em 1839, com *A cartuxa de Parma*. Morreu três anos depois, e sua fama foi em grande parte póstuma.

Simetria tão perfeita quase parece um desenho do destino. De fato, as personalidades de Rossini e Stendhal são, de certa forma, complementares: ambos nascidos em clima revolucionário e crescidos na sombra de Napoleão, viveram a desilusão da volta das monarquias e a passagem dos ideais universais à busca da felicidade pessoal.

Prunières observou que os defeitos que Stendhal encontra em Rossini (negligência, excesso de repetições, falta de equilíbrio formal e quedas de gosto) são aqueles dos quais poderia ser acusado ele mesmo.

É o próprio escritor, aliás, quem o confessa: "Escrevo isso e sempre escrevi tudo como Rossini escreve música; penso nisso escrevendo cada dia o que encontro na minha frente no libreto" (*Vie de Henry Brulard*).

Mas Stendhal possui, em seu hedonismo, uma capacidade de reflexão teórica que o leva quase contra a vontade à melancolia — daí suas paixões infelizes (ou melhor, sua paixão pelas paixões infelizes); daí sua preferência por Mozart. O hedonismo autêntico e desabusado de Rossini o deixa de sobreaviso.

Para seduzir seu público, Rossini recorre à excitação física de ritmos acelerados e marcados, ao virtuosismo levado às últimas conseqüências, à quebra das convenções que gera surpresa, mas se presta a uma compreensão imediata. Tudo isso condimentado por uma ironia que permite multiplicar continuamente os planos de leitura, rompendo os limites dos gêneros e, ao mesmo tempo, comentando e caricaturando esses limites.

Como em *O barbeiro*, quando Rossini encaixa um de seus famosos crescendos numa situação em que seria necessário o máximo de silêncio, com duas personagens desesperadas que tentam convencer os outros a falar mais baixo; ou em *O turco na Itália*, onde um dos cantores encarna um libretista que tenta inutilmente influenciar os eventos segundo as convenções do teatro lírico.

Outros exemplos, mais musicais: na abertura de *Signor Bruschino*, quando frustra a expectativa de um tema *cantábile*, prescrevendo que os violinos batam o arco sobre as estantes em vez de tocar (revelando assim, com sinceridade nítida, o caráter essencialmente percussivo de suas melodias); no sexteto "*Siete voi? Voi Prence siete?*", da *Cinderela*, quando transforma gradativamente o desnorreamento das personagens num gaguejar sem sentido, até o canto se fundir com os instrumentos, reduzindo a voz humana quase a um ruído.

Na primeira frase do livro, Stendhal põe Rossini em relação com Bonaparte: a comparação não é meramente retórica. O autor de *O barbeiro* se aproveita de uma circulação mundial que o império napoleônico inaugurou, e não é mais possível revogar. Seu público é composto de indivíduos que aprenderam a confiar em suas reações imediatas, fora das convenções de classe e de casta.

De Napoleão, Rossini possui uma virtude fundamental: a rapidez. Suas orquestras tocam mais rápido, seus cantores cantam mais rápido do que os outros; os eventos correm mais rápido em suas obras. Essa qualidade não é apenas técnica, é tática: faz com que Rossini (como Napoleão)

chegue sempre primeiro, antes que o público possa prever o próximo movimento e esboçar uma reação. Em sua música não há tempo para o ouvinte pensar: os afetos codificados da ópera setecentista deixam lugar a estímulos, que exigem uma resposta nervosa imediata.

Stendhal insiste, em muitas páginas do livro, sobre o caráter francês (leia-se: parisiense) da música do compositor italiano. A Revolução de 1789 fez com que o espírito da cidade saísse dos salões e descesse para a rua.

O escritor observa, num capítulo de importância capital na economia da obra (o xvii, "Sobre o público, em relação às belas-arts"), que um homem solteiro de 1820 janta 300 vezes por ano no restaurante, frequenta diariamente o café e o teatro. Vive exposto, sujeito a encontros ocasionais, num cruzamento contínuo de castas e grupos sociais.

Sua vida e sua carreira não são mais traçadas de antemão: dependem em grande parte de eventos imprevisíveis. Ele está permanentemente alerta. A música que parecia sedutora em 1780 o aborrece: tranquila demais, de uma elegância frágil e aconchegante, como uma conversa em família.

Por outro lado, os grandes mestres (Mozart em primeiro lugar, depois Haydn e Cimarosa, na opinião de Stendhal) exigem um certo intervalo de meditação e de devaneio que nem sempre é possível. A música de Rossini, ao contrário, não pertence ao campo da reflexão, e sim ao do comportamento.

Em teatro, permanece submersa por um certo prazo de tempo, quase acompanhando as conversas dos camarotes, e de repente explode com uma força de sedução (às vezes com uma violência) inesperada. Não exige compreensão: deixa o público eletrizado, pronto a retomar a conversa com a tez mais corada, os gestos um pouco mais soltos.

A música operística, observa Stendhal pensando em Rossini, exige uma alternância de invenções arrebatadoras e momentos banais, onde o espírito possa encontrar repouso. É feita para uma atenção flutuante. De êxtases medíocres, sem dúvida. Mas esses momentos de desnorreamento parcial, mais físicos do que psicológicos, quebram a casca das convenções e deixam que um novo homem venha à luz.

Cinismo, ironia, desumanização da voz, mecanização do ritmo, deslocamentos contínuos da ópera séria à ópera bufa, do realismo à caricatura, enfim: perda da aura — com anos de antecipação sobre o conceito criado por Baudelaire para Constantin Guys, e com muito mais direito do que o desenhista francês, Rossini é um “artista da vida moderna”.

Paris está fadada a se encontrar com o músico que transformou a tradição napolitana e o classicismo vienense numa linguagem para o homem da rua e do restaurante. E isso acontecerá, de fato, poucos meses depois da publicação de *Vida de Rossini*, com a nomeação de Rossini para o posto de diretor artístico do Théâtre Italien.

Embora a produção francesa do compositor seja limitada (três óperas apenas e versões modificadas de outras duas), sua influência foi enorme. Em termos estilísticos, derivam de Rossini duas das maiores contribuições francesas ao teatro lírico do século XIX: a opereta de Offenbach e o *grand opéra*. Dois gêneros, não por acaso, baseados mais nos efeitos arrebatadores do que na expressão dos sentimentos. [...]

TRECHO EXTRAÍDO DO
ENSAIO “PREFÁCIO A VIDA
DE ROSSINI”, PUBLICADO NO
LIVRO A FUGITIVA – ENSAIOS
SOBRE MÚSICA (SÃO PAULO:
COMPANHIA DAS LETRAS,
2017; P. 218-223).

Mahomet II.

M^r Derivis
(1^{er} costume)



signor tambourossini

LARRY WOLFF

Dois dias após o ataque terrorista a Barcelona, em 17 de agosto de 2017, um coro de guerreiros gregos cantou em um palco na pequena cidade de Pesaro, na costa adriática da Itália: "Empunhemos nossas espadas; os muçulmanos escalam nossas muralhas". Um coro de soldados turcos encontrava-se com eles na abertura da próxima cena, celebrando a conquista: "A chama veloz e a espada assassina espalharam horror por todos os cantos". A ópera era *Le Siège de Corinthe* (*O Cerco de Corinto*), obra-prima de Gioachino Rossini, escrita em 1826, sobre a resistência de uma comunidade cristã a um ataque muçulmano — dramatização operística do que Samuel Huntington já chamou de "choque de civilizações" entre cristãos e muçulmanos.

O *Cerco de Corinto* raramente é apresentado. No verão europeu de 2017, a ópera foi realizada no Rossini Opera Festival, na cidade em que o compositor nasceu, em 1792. A produção foi montada pela companhia La Fura dels Baus, de Barcelona, e a performance começou com uma declaração de solidariedade à tragédia que atingiu a cidade de Barcelona "e todo o mundo civilizado". A ópera talvez seja a realização mais audaciosa de Rossini — o compositor pretendia mobilizar nossas paixões mais profundas e nossas angústias mais desconfortáveis através da obra.

Hippolyte Lecomte (1781-1857)

*Le siège de Corinthe: estudos
de figurino (1826): Mahomet II*

Enquanto habitualmente associamos Rossini ao entretenimento cômico de sua obra mais popular, *Il Barbieri di Siviglia*, *Le Siège de Corinthe* apresenta uma narrativa muito diferente e bem mais sombria.

A ópera é dominada por Mehmed II, o sultão otomano conhecido historicamente como Mehmed Fatih, o Conquistador, em virtude do cerco e conquista que realizou à capital bizantina de Constantinopla, em 1453. Mehmed partiu para a conquista da Grécia, e sua vitória foi dramatizada por Rossini. Apesar da produção apresentada em Pesaro transcorrer num futuro pós-apocalíptico, com gregos e turcos competindo por água potável, o figurino *steampunk* do sultão, é o aspecto mais espetacularmente "turco" da produção.

O figurino de 1826, da produção original parisiense, desenhado pelo artista francês Hippolyte Lecomte, recriava de maneira extravagante os detalhes da aparência de Mahomet com as joias de seu grande turbante branco, a longa túnica azul de mangas douradas, a calça pantalone vermelha e sandálias turcas. A maravilhosa música de Rossini transforma Mahomet numa estrela carismática. "Eu farei o Universo se submeter ao meu poder", canta, como conquistador que aspira dominar o mundo, o guerreiro muçulmano, com linhas vocais lindamente ornamentadas.

Para a geração de Rossini, um conquistador assim era instantaneamente reconhecido. O sultão otomano dos palcos parisienses de 1826 permitia ao público francês recordar a figura política dominante daqueles tempos: Napoleão Bonaparte, derrotado em Waterloo em 1815 e falecido na ilha de Santa Helena em 1821. A fantasia da conquista do Universo, apesar da vestimenta otomana, pertencia à história recente da Europa.

O próprio Rossini foi celebrado como conquistador napoleônico por Stendhal, o qual escreve [em sua *Vida de Rossini*]: "*Napoleão está morto; mas um novo conquistador se apresenta ao mundo; de Moscou a Nápoles, de Londres a Viena, de Paris a Calcutá, seu nome é dito em todas as línguas*".

Rossini era mais querido e aclamado que Beethoven na década de 1820, época na qual ele se dedica à obra *O Cerco de Corinto*, como se fosse um intruso italiano decidido a transformar completamente a ópera francesa — o que ele faria novamente com *Guillaume Tell*, em 1829, a última dentre suas cerca de 40 óperas. Depois, misteriosamente, Rossini desistiu da composição operística pelo resto das suas quatro décadas de vida. [...]

Nos anos recentes, a Metropolitan Opera fez suas primeiras produções de *Armida*, de Rossini, para Renée Fleming; *O Conde Ory*, para Juan Diego Flórez; e *A Dona do Lago*, para Flórez e Joyce DiDonato. A última temporada triunfante de *Guillaume Tell*, com Gerald Finley, foi a primeira em mais de 80 anos. Teremos ainda o *revival* da produção de 1990 de *Semiramide* chegando em 2018. Tudo graças, em grande parte, ao trabalho feito pelos musicólogos de Pesaro, nos últimos 38 verões.

O mundo da ópera pode agora conhecer Rossini e apreciar seu gênio melhor do que em qualquer outro período desde o auge do seu sucesso nos anos 1820. [...]

As óperas que tematizavam os turcos nos palcos europeus pertencem a uma tradição muito esquecida, porém de suma importância: ela refletia tanto as complicadas relações entre europeus e otomanos quanto o envolvimento entre cristãos e muçulmanos durante o Iluminismo. Essas óperas eram constantemente escritas e apresentadas no século XVIII — a mais

famosa de todas é de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (O Rapto do Serralho) — , mas o Mahomet de Rossini em 1826 seria o último protagonista turco a tomar o palco.

Óperas do século XIX apresentavam diversos exotismos — os druidas de Bellini e os egípcios antigos de Verdi, a gueixa japonesa e a princesa chinesa de Puccini — mas não há personagens turcos no repertório clássico após Rossini.

Rossini criou uma série de turcos cantantes em *L'italiana in Algeri* (A Italiana na Algéria), *Il turco in Italia* (O Turco na Itália) e nas várias versões de Maometto-Mahomet. Um colaborador muito próximo do compositor era o espetacular cantor italiano Filippo Galli, que se especializou nos papéis turcos de Rossini, criados para o baixo, registro vocal ultramasculino. A cultura turca também se tornou parte da identidade de Rossini, no aspecto público e privado. Como compositor, ele adorava a percussão janízara turca de tambores, sinos e pratos, anteriormente utilizada por Gluck, Haydn e Mozart. Essa característica se tornou tão associada a Rossini que sua caricatura em Paris era a de um homem usando turbante e batendo um grande tambor — o *Signor Tambourossini*, retratado como turco em função de sua música ser tão clamorosamente violenta para o delicado ouvido francês.

O musicólogo suíço Reto Müller, ao trabalhar na publicação das correspondências do compositor, descobriu nas cartas familiares de Rossini que ele transformou o próprio pai num turco de apelido "Mustafá" — o mesmo nome do cômico tirano turco de *L'italiana in Algeri*.

O Mehmed histórico, que conquistou a Grécia e chegou a enviar um exército para a Itália (o desembarque ocorreu em Otranto em 1480), via a si próprio como herdeiro da Grécia e da Roma antigas. O sultão era fascinado

pelo Renascimento Italiano e trouxe o pintor veneziano Gentile Bellini (irmão do célebre Giovanni Bellini) a Constantinopla.

Em *O Cerco de Corinto*, Mahomet inicialmente surge como o mais civilizado dos conquistadores, impedindo seus soldados de destruírem Corinto e recomendando a eles respeito aos monumentos gregos. Ele canta sua ambição de alcançar a glória e a imortalidade através das artes e das armas — e Rossini deu a esse sentimento um acompanhamento orquestral de sonoridade lindíssima.

Mahomet aparece na ópera como um figura culta e refinada. O Mehmed histórico, afinal, foi o sultão que não apenas transformou a igreja bizantina de Hagia Sofia [Istambul] em uma mesquita, como fez da arquitetura bizantina o modelo para futuros templos otomanos. [...]

O *Cerco de Corinto*, apesar de teoricamente se passar no século xv, tomou como tema a Guerra de Independência Grega de então. Um dos críticos se queixou do tom jornalístico da ópera: "Se a obra é um boletim sobre a Grécia, que seja impresso no *Moniteur* [jornal francês fundado em 1789]. Se é uma ópera, que seja assim executada". Nunca houvera até então uma ópera que tratasse tão diretamente das manchetes de jornais. O *Cerco de Corinto*, de 1826, pode ser visto como tão perturbador quanto *Death of Klinghoffer* (A Morte de Klinghoffer), composição de 1991 do americano John Adams. Esta é uma ópera baseada no caso do sequestro do cruzeiro *Achille Lauro* pela Frente pela Libertação da Palestina em 1985 e chocou o público ao criar beleza musical sobre a violência terrorista. Quando Rossini transformou Maometto Secondo em *Le Siège de Corinthe*, um outro baixo foi adicionado, o ancião grego que mobilizava seu povo contra Mahomet, recordando que seus ancestrais lutaram nas Termópilas e

SUGESTÕES

DE LEITURA

Emanuele Senici (ed.)

THE CAMBRIDGE

COMPANION TO ROSSINI

Cambridge University Press, 2004

Richard Osborne

ROSSINI: HIS LIFE

AND WORKS

Oxford University Press, 2007

Stendhal

VIDA DE ROSSINI

PREFÁCIO DE LORENZO

MAMMÌ. TRADUÇÃO DE

MARIA LÚCIA MACHADO.

Companhia das Letras, 1995

SUGESTÕES

DE LEITURA

Larry Wolff,

THE SINGING TURK:

OTTOMAN POWER AND

OPERATIC EMOTION ON THE

EUROPEAN STAGE FROM

THE SIEGE OF VIENNA TO

THE AGE OF NAPOLEON

Stanford University Press, 2016

Lorenzo Mammì

A FUGITIVA –

ENSAIOS SOBRE MÚSICA

Companhia das Letras, 2017

TRECHOS EXTRAÍDOS

DO ARTIGO *SIGNOR*

TAMBOUROSSINI (*THE NEW*

YORK REVIEW OF BOOKS,

12 OUT. 2017; P. 17-18). TRAD.:

ANDRÉ CRISTI.

em Maratona. Rossini compôs um hino de independência da Grécia à maneira da *Marselhesa* e o público parisiense de 1826 se colocou a seus pés ao aderir ao entusiasmo patriótico grego. [...]

As óperas de Rossini sugerem que ele próprio quis levar ao palco uma possibilidade de integração de alturas. A obra é ambígua, no entanto, no que se refere a até onde essa possibilidade pode levar. Criar harmonia é prerrogativa do compositor, e alguns de seus personagens turcos permitiam que ele imaginasse uma espécie de integração cultural em suas composições operísticas. Na ópera *Il turco in Italia*, de 1814, a italiana Fiorilla e o viajante turco Selim são irresistivelmente atraídos um pelo outro. Ela canta, flertando: "*In Italia certamente non si fa l'amor così*" ("Na Itália certamente não se faz amor assim"), ao que ele responde: "*In Turchia sicuramente non si fa l'amor così*" ("Na Turquia seguramente não se faz amor assim"). A música de Rossini, no entanto, revela tamanha compatibilidade nas linhas e ornamentações dos amantes que se torna perfeitamente claro que eles fazem amor exatamente da mesma maneira. Na tragédia de *O Cerco de Corinto*, no entanto, quando o sultão turco e a mulher grega se apaixonam, não há lugar em seu universo geopolítico que permita a realização do romance. Parte da emoção da ópera é a incapacidade de o amor atravessar o abismo cultural criado pela história europeia. Mahomet quer preservar os monumentos gregos de Corinto, mas acaba destruindo a cidade. Ele se torna o turco que todos temiam desde o início. [...]

Mahomet, o último turco a dominar os palcos operísticos da Europa, tem a simpatia musical de Rossini, enquanto permanece rodeado pela violência e pela destruição que ele próprio suscitou. Conquistou Corinto, mas o tenor Luca Pisaroni (que fez o papel em Pesaro) o vê como "um homem destruído que perdeu tudo que tinha". E, ao hesitarmos sobre estender nossa solidariedade a Mahomet, reconhecemos o gênio de Rossini e o poder da ópera em iluminar conflitos culturais traumáticos, que ainda nos cercam no século XXI.

APRESENTAÇÕES DE OBRAS DE ROSSINI

CONFIRAS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

INTERNET

ROSSINIOPERAFESTIVAL.IT

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

HERMANN PREY,
TERESA BERGANZA,
LUIGI ALVA, ENZO DARA
E PAOLO MONTARSOLO
London Symphony Orchestra
Claudio Abbado, regente
2 CDs
Deutsche Grammophon, 1998

OVERTURES

ORCHESTRA

DELL'ACCADEMIA
NAZIONALE DI
SANTA CECILIA
Antonio Pappano, regente
Warner Classics, 2014

ROSSINI

ARMONIA ATENEA
Franco Fagioli, contratenor
George Petrou, regente
Deutsche Grammophon, 2016

29.3 quinta 20H30

CED

30.3 sexta 20H30

ARA

31.3 sábado 16H30

MOG

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

VALENTINA PELEGGI REGENTE

CAMILA TITINGER SOPRANO

CORO DA OSESP

La Gazza Ladra: Abertura

O Cerco de Corinto:

Giusto Ciel, in tal Periglio

Semiramis: Bel Raggio Lusinghier

12.4 quinta 20H30

PAU

13.4 sexta 20H30

SAP

14.4 sábado 16H30

JEQ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

ALEXANDER SHELLEY REGENTE

O Barbeiro de Sevilha: Abertura

15.4 domingo 19H

COR

CORO DA OSESP

JULIO MORETZSOHN REGENTE

ÉRIKA MUNIZ SOPRANO

SOLANGE FERREIRA MEZZO SOPRANO

LUIZ GUIMARÃES TENOR

JOÃO VITOR LADEIRA BARITONO

GABRIEL LEVY ACORDEÃO

FERNANDO TOMIMURA PIANO

RICARDO BALLESTERO PIANO

Petite Messe Solennelle

1.11 quinta 20H30

JAC

2.11 sexta 20H30

PEQ

3.11 sábado 16H30

IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

NATHALIE STUTZMANN REGENTE

/ARTISTA ASSOCIADA

Guilherme Tell: Abertura

15.11 quinta 20H30

CAR

16.11 sexta 20H30

PAI

17.11 sábado 16H30

IMB

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

VALENTINA PELEGGI REGENTE

La Scala di Seta: Abertura



improviso em homenagem a stravínski*

MILAN KUNDERA

O passado milenar da música que, durante todo o século XIX, saía lentamente das brumas do esquecimento, apareceu de súbito, por volta do meio do século XX (duzentos anos depois da morte de Bach), como uma paisagem inundada de luz, em toda a sua extensão; momento único em que toda a história da música está totalmente presente, totalmente acessível, disponível (graças às pesquisas historiográficas, graças aos meios técnicos, ao rádio, aos discos), totalmente aberta às questões que investigam seu sentido; a meu ver, é na música de Stravínski que esse momento do grande inventário encontra seu monumento.¹

Se essa tendência a reler e reavaliar toda a história da música é comum a todos os grandes modernistas (se ela é, na minha opinião, o traço que distingue a grande arte modernista do cabotismo modernista), é todavia Stravínski que a exprime mais claramente que qualquer outro (e, diria, de maneira hiperbólica). É aliás nisso que se concentram os ataques de seus detratores: em seu esforço para enraizar-se em toda a história da música, veem ecletismo; falta de originalidade; perda de

inventividade. Sua "inacreditável diversidade de procedimentos estilísticos [...] parece uma ausência de estilo", diz Ansermet. E Adorno, sarcasticamente: a música de Stravínski não se inspira apenas na música, ela é "a música sobre a música".

Julgamentos injustos: pois se Stravínski, como nenhum outro compositor, antes e depois dele, inclinou-se sobre toda a extensão da história da música tirando dela a inspiração, isso não diminui em nada a originalidade de sua obra. Não quero apenas dizer que atrás das mudanças de seu estilo perceberemos sempre os mesmos traços pessoais. Quero dizer que é precisamente seu perambular através da história da música, portanto seu "ecletismo" consciente, intencional, gigantesco e sem igual, que é sua total e incomparável originalidade.²

A música, antes de Stravínski, nunca soubera dar uma forma aos ritos bárbaros. Não se sabia imaginá-los musicalmente. O que quer dizer: não se sabia imaginar a *beleza* da barbárie. Sem sua beleza, essa barbárie continuaria incompreensível. (Frisando: para conhecer a fundo esse ou aquele fenômeno, é preciso compreender sua beleza, real ou potencial.) Dizer que um rito sangrento possui uma beleza, eis o escândalo, insuportável, inaceitável. No entanto, sem compreender esse escândalo, sem ir até o fundo desse escândalo, não podemos compreender grande coisa sobre o homem. Stravínski dá ao rito bárbaro uma forma musical forte, convincente, mas que não mente: escutemos a última sequência de *A Sagração*, a dança do sacrifício: o horror não é escamoteado. Está lá. Que seja apenas mostrado? Que não seja denunciado?

Mas se ele fosse denunciado, isto é, privado de sua beleza, mostrado em sua feiura, seria uma deslealdade, uma simplificação, uma "propaganda". É *porque* ele é belo que o assassinato da moça é tão horrível.

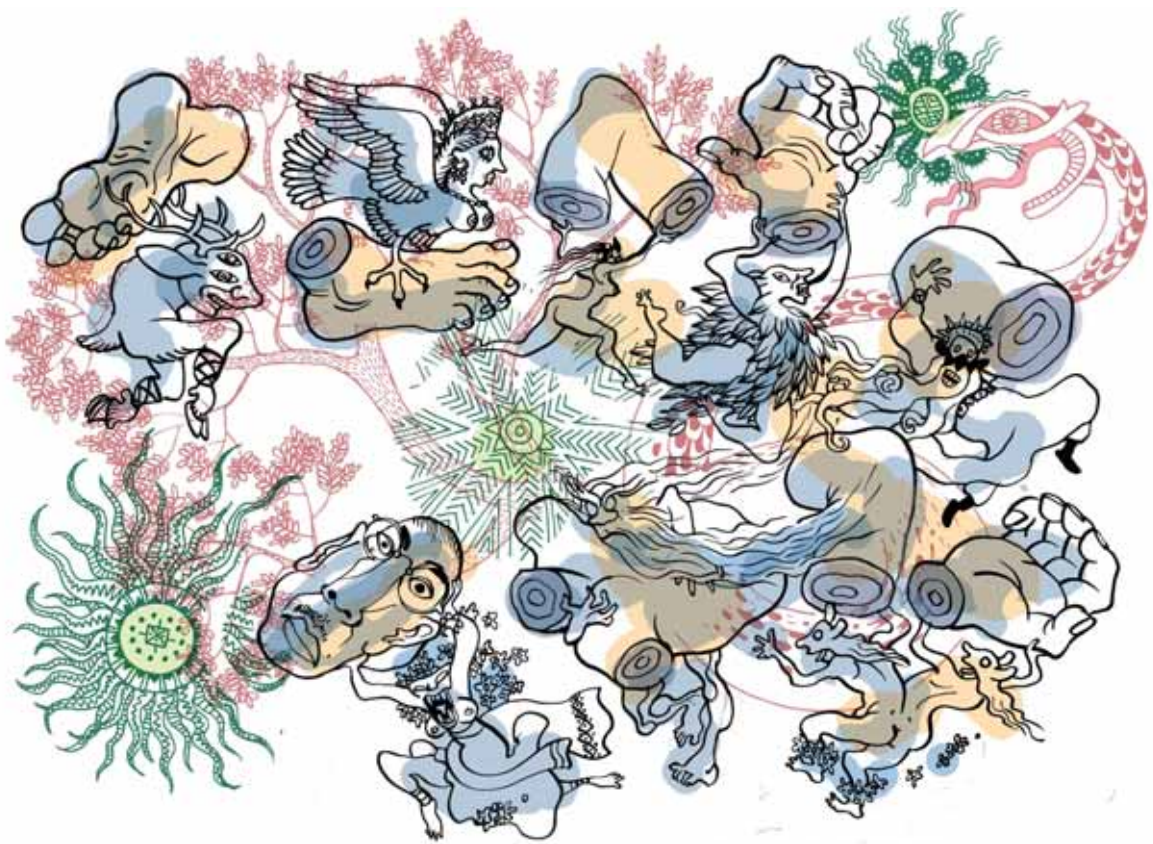
Assim como ele fez um retrato da missa, um retrato de uma festacampestre (*Petrouchka*), Stravínski fez aqui o retrato do êxtase bárbaro. É ainda mais interessante que ele tenha se declarado sempre e explicitamente partidário do princípio apolíneo, contrário ao princípio dionisíaco: *A Sagração da Primavera* (notadamente suas danças rituais) é o retrato apolíneo do êxtase dionisíaco: nesse retrato, os elementos extáticos (a batida agressiva do ritmo, alguns motivos melódicos extremamente curtos, muitas vezes repetidos, nunca desenvolvidos e parecendo gritos) são transformados em grande arte requintada (por exemplo, o ritmo, apesar de sua agressividade, torna-se tão complexo na alternância rápida de compassos diferentes que cria um tempo artificial, irreal, inteiramente estilizado); no entanto, a beleza apolínea desse retrato da barbárie não esconde o horror; ela nos mostra que no fundo do êxtase não se encontra senão a dureza do ritmo, as batidas severas da percussão, a insensibilidade extrema, a morte.³

A vida de Stravínski está dividida em três partes de tamanhos mais ou menos iguais: Rússia: 27 anos; França e Suíça francófona: 22 anos; América: 32 anos.

O adeus à Rússia passou por várias fases: Stravínski fica primeiro na França (a partir de 1910) como numa longa viagem de estudos.

² Idem, pp. 82-83.

³ Ibidem, pp. 98-99.



Desenho de Laerte, 2013
A Sagração da Primavera

Esses anos são, aliás, os mais russos de sua criação: *Petrushka*, *Zvezdoliki* (baseado na poesia de um poeta russo, Balmont), *A Sagração da Primavera*, *Pribaoutki*, o começo de *As bodas*. Depois vem a guerra, os contatos com a Rússia tornam-se difíceis; no entanto, ele continua sempre compositor russo com *Renard* e *A história do soldado*, inspirados pela poesia popular de sua pátria; só depois da revolução compreende que seu país natal estava perdido para ele, provavelmente para sempre: começa a verdadeira emigração.

Emigração: uma estadia forçada no estrangeiro para aquele que considera seu país natal sua única pátria. Mas a emigração prolonga-se e uma nova fidelidade começa a nascer, aquela do país adotado; vem então o momento da ruptura. Pouco a pouco, Stravínski abandona a temática russa. Escreve ainda, em 1922, *Mavra* (ópera-bufa baseada em *Púchkin*), depois, em 1928, *O beijo da fada*, essa lembrança de Tchaikóvski; depois, a não ser por algumas exceções marginais, não volta a ela. Quando morre, em 1971, sua mulher Vera, obedecendo à sua vontade, recusa a proposta do governo soviético de enterrá-lo na Rússia e faz com que seja transferido para o cemitério de Veneza.

Sem dúvida, Stravínski trazia em si a ferida de sua emigração, como todos os outros. Sem dúvida, sua evolução artística teria tomado um caminho diferente se tivesse podido ficar onde tinha nascido. Realmente, o começo de sua viagem através da história da música coincide mais ou menos com o momento em que seu país natal não mais existe para ele; tendo compreendido que nenhum outro país poderia substituí-lo, ele encontra sua única pátria na música; isso não é, de minha parte, uma bela versão lírica, penso assim de modo inteiramente concreto: sua única pátria, sua única casa, era a música, toda a música de todos os músicos, a história da música; foi ali que ele decidiu se instalar, se enraizar, morar; foi ali que ele acabou encontrando seus únicos compatriotas, seus únicos parentes, seus únicos vizinhos, de Pérotin a Webern; foi com eles que começou uma longa conversa que só parou com a morte.

Ele fez tudo para sentir-se em casa: parou em todas as peças dessa casa, tocou todos os cantos, acariciou todos os móveis; passou da música do antigo folclore para Pergolesi, que lhe deu *Pulcinella* (1919), para os outros mestres do barroco, sem os quais seu *Apollon Musagète* (1928) seria impensável, para Tchaikóvski, de quem transcreveu as melodias em *O beijo da fada* (1928), para Bach, que é o padrinho de seu *Concerto para piano e instrumentos de sopro* (1924), seu *Concerto para violino* (1931) e de quem reescreveu as *Variações canônicas Vom Himmel hoch* (1956) para o jazz, que celebra em *Ragtime para onze instrumentos* (1918), em *Piano-rag-music* (1919), em *Prelúdio para jazz band* (1937) e em *Ebony Concerto* (1945), para Pérotin e outros velhos polifonistas, que inspiram a Sinfonia dos salmos (1930) e sobretudo sua admirável *Missa* (1948), para Monteverdi, que estuda em 1957, para Gesualdo, de quem transcreveu os madrigais em 1959, para Hugo Wolf, de quem faz o arranjo de duas canções (1968) e para a dodecaфонia, à qual a princípio fizera restrições, mas que, finalmente, depois da morte de Schönberg (1951), reconheceu também como uma das peças de sua casa.

TRECHOS EXTRAÍDOS
DO ENSAIO "IMPROVISO
EM HOMENAGEM A
STRAVÍNSKI", PUBLICADO
NO LIVRO OS TESTAMENTOS
TRAÍDOS (SÃO PAULO:
COMPANHIA DAS LETRAS,
2017). TRAD.: TERESA
BULHÕES CARVALHO
DA FONSECA E MARIA
LÚÍZA NEWLANDS.

Seus detratores, defensores da música concebida como expressão dos sentimentos, que se indignavam com a insuportável discricção de sua "atividade afetiva" e o acusavam de "pobreza de coração", não tinham eles próprios coração bastante para compreender qual ferida sentimental se encontrava por detrás desse seu perambular através da história da música.⁴

⁴. Ibidem, pp. 102-104.

(*) N.E.: Neste artigo, grafa-se "Stravínski" em respeito à edição utilizada.

MINISTÉRIO DA CULTURA,
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
SECRETARIA DA CULTURA
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

PATROCÍNIO



facebook

COPATROCÍNIO



APOIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Весна священная

Le Sacre du Printemps.

Летит пернат
Поземный зыбнет

Российское Музыкальное Издательство
Russischer Musikverlag
Cl. 10, 10-Pl.
Berlin S.W., Dossenerstr. 17
nahe Potsdamer Platz.

Premiere partie
L'adoration de la terre

Igor Stravinsky

Lento (♩ = 90) - tempo rubato

proco accelerando
lolo (tempo moderato)

in tempo

lolo
o espost.

accelerando

Tempo

Pro mosso (♩ = 120)

Russischer Musikverlag

dialética da sagração e paradoxos da primavera

JORGE DE ALMEIDA

Cem anos atrás, a ruidosa estreia de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky [1913], colocou em pauta um novo arranjo na dialética entre civilização e barbárie. Em plena *Belle Époque*, a temporada da "mais ousada produção dos Ballets Russes" chocou e seduziu o cultivado público de Paris e de Londres.

O escritor inglês Aldous Huxley, com irônica indignação, argumentou que "pessoas civilizadas podem gostar da barbárie aqui e ali, nos finais de semana. Mas não podem suportar isso todos os dias. Homens civilizados devem apreciar música civilizada"; enquanto o compositor francês Claude Debussy, atento às contradições de sua época, considerou a obra "extraordinariamente selvagem... Uma música primitiva com todos os recursos modernos".

O paradoxo estava na ordem do dia. A mesma civilização que exaltava os ideais de racionalidade e progresso, justificando assim a violenta colonização de boa parte do mundo, buscava na espontaneidade do "selvagem e primitivo" um contraponto a seu crescente mal-estar.

Fac-símile da *partitura original*
de *A Sagração da Primavera*
(Boosey & Hawkes, 2013)

A Sagração da Primavera, um ritual neolítico apresentado como obra de vanguarda, adquire um sentido mais amplo quando, para além do escândalo, é ouvida como um eco da crise histórica retratada pelas ambiguidades do modernismo europeu. Afinal, poucos anos antes, Picasso encontrara na arte africana a inspiração para o desenvolvimento do cubismo; Matisse exaltara a dança primitiva como resposta ao individualismo burguês; Gauguin pintara a exótica Polinésia com as cores de um desejo sem culpa; e Derain afirmava que "o grande perigo para a arte é o excesso de cultura".

Reação e progresso, ruptura e continuidade, a peça se insere no contexto das mesmas contradições que (des)norteavam a melhor produção artística da época. O poeta Jean Cocteau, presente na tumultuada estreia, localizou bem a questão: "*A Sagração* é ainda uma obra do fauvismo, uma obra *fauve* organizada". A dialética histórica entre civilização e barbárie não aparecia, portanto, como uma mera referência a elementos folclóricos externos, mas sim como um modelo para a renovação de procedimentos formais esgotados.

A aparente espontaneidade era o resultado de uma organização rigorosa, que buscava sistematicamente romper com os hábitos de um público acostumado à contemplação e ao entretenimento. Diante do decorativo academicismo *art-nouveau* e de um impressionismo cada vez mais aguado, *A Sagração*, como lembra Pierre Boulez, "trouxe o sangue novo dos 'bárbaros', uma espécie de choque elétrico que, sem maiores preparações, foi administrado a organismos anêmicos".

O novo alento, entretanto, não vinha de exóticas colônias distantes, mas do periférico e atrasado Império Russo, a meio caminho entre a Europa e o Oriente. Como lembra o musicólogo Richard Taruskin, a novidade de *A Sagração* deve muito a um antigo debate da *intelligentsia* russa, que

oscilava, desde o Romantismo, entre a exaltação urbana dos valores progressistas da "cultura europeia" e a idealização quase religiosa da simplicidade espontânea do "povo russo". De Tolstói a Dostoiévski, de Tchaikovsky a Rimsky-Korsakov, os artistas russos se aqueceram nas fagulhas desse conflito e, questionando a "frieza" da pragmática burguesia europeia, acabaram incendiando a imaginação de toda a Europa, a ponto de Marcel Proust se referir à onipresente arte russa como uma "encantadora invasão".

Um momento decisivo do diálogo entre a tradição russa e o modernismo europeu foi o polêmico sucesso dos Ballets Russes, companhia fundada em 1909 por Serguei Diaghilev. Atribuindo ao balé, gênero predileto da elite russa, o lugar antes preenchido pela ópera como "obra de arte total", Diaghilev compreendia seus espetáculos como (lucrativos) episódios de uma "regeneração radical" da sociedade europeia, sob o comando de sua controversa "moderna sensibilidade".

Além de espetáculos baseados na música de seus conterrâneos (Borodin, Rimsky-Korsakov, Prokofiev e o próprio Stravinsky), Diaghilev encomendou obras aos compositores mais avançados da França (Debussy, Ravel, Satie e Poulenc, entre outros) e confiou cenários e figurinos a nomes importantes da arte moderna (como Picasso, Matisse, Miró e Dalí).

O impacto de cada temporada dos Ballets Russes ultrapassava em muito a cena artística, pois a sensualidade, a ousadia e a novidade de suas produções logo se tornavam assunto público, mobilizando admiradores e inimigos exaltados.

Mas nenhuma outra obra causou tanta polêmica quanto *A Sagração da Primavera*. Os motivos começam, sem dúvida, com a escolha do tema: um ritual pagão de adoração à terra, que culmina no sacrifício de uma jovem virgem em homenagem ao renascer da primavera.

SUGESTÕES

DE LEITURA

Robert Craft

STRAVINSKY – CRÔNICA

DE UMA AMIZADE

Tradução de Eduardo

Francisco Alves

Difel, 2002

Igor Stravinsky

LE SACRE DU PRINTEMPS

— *A FACSIMILE OF THE*

AUTOGRAPH SCORE

Ulrich Mosch (ed.)

Paul Sacher Foundation/
Boosey & Hawkes, 2013

Stephen Walsh

STRAVINSKY: THE SECOND

EXILE: FRANCE AND

AMERICA, 1934-1971

Knopf, 2006

Stephen Walsh

IGOR STRAVINSKY:

A CREATIVE SPRING:

RUSSIA AND FRANCE,

1882-1934

Knopf, 1999

A paternidade desse enredo é objeto de muita controvérsia. Os três "colaboradores" — Stravinsky, Nijinsky e Roerich — legaram versões conflitantes, e até mesmo Diaghilev, seguindo os seus autodeclarados "pouquíssimos princípios", pretende uma improvável participação na ideia.

Sabemos, entretanto, que um papel fundamental cabe a Nicholas Roerich, um erudito místico russo, autor dos cenários e do figurino da estreia. Pintor, poeta e arqueólogo, Roerich acreditava que "o triunfo da cultura russa viria de uma nova apreciação dos mitos e das lendas antigas" e incentivava seus conterrâneos a dar uma forma moderna aos ritos de seus ancestrais.

Stravinsky teria assumido a tarefa (ou sonhado com ela, como conta em suas memórias não muito confiáveis) de compor um enredo mítico "unificado por uma só ideia: o mistério e o jorro do poder criativo da primavera".

As várias seções da partitura, esboçada entre 1911 e 1913, trazem títulos diferentes em russo e francês, mas basicamente descrevem os diversos momentos do ritual pan-teísta. A primeira parte ("O Beijo da Terra", no original; "A Adoração da Terra", em francês) tem início com o despertar da natureza, após o longo inverno.

Comentando essa passagem, Stravinsky evoca uma experiência de infância: "A violenta primavera russa que parecia começar no espaço de uma hora, e era como se toda a terra estivesse em convulsão".

Seguem-se "Os Augúrios Primavera", com uma "Dança das Adolescentes", que antecede os rituais "Do Rapto" e "Das Tribos Rivais", entremeados por uma dança de roda. O "Cortejo dos Anciãos" prepara o ponto alto do rito, "O Beijo da Terra", que termina com uma dança sagrada.

O sacrifício ocorre na segunda parte, quando o "Círculo Místico das Adolescentes" prepara a "Nomeação e Glorificação da Escolhida". Os anciãos invocam o espírito dos ancestrais, e um novo ritual culmina na "Sagrada Dança Sacrificial", na qual a virgem escolhida dança até a morte, cercada por toda a tribo.

Do ponto de vista musical, o uso de "recursos modernos" para expressar uma "música primitiva" seria a principal característica da *Sagração*, como bem notou Debussy (que tocou com Stravinsky a versão para dois pianos da obra, em junho de 1912).

Seguindo a inspiração do programa (a ideia de um sacrifício individual em nome do bem coletivo), as "células motílicas" que constituem os principais temas da obra não são "desenvolvidas", como na tradição musical do século XIX, mas sim justapostas, condensadas e mesmo destroçadas, em nome do efeito geral.

Ainda que parte significativa desses "temas" derivem literalmente de canções e danças populares russas (como descobriu Taruskin), o resultado está longe de ser folclórico, pois as melodias são submetidas a um tratamento "visceral" de expansão e contração contínua, de renascimento e morte. Na calculada "organização" dos motivos (e também de acordes e tonalidades distintas, no âmbito da harmonia), a aparente anarquia da *Sagração* é marcada por uma rigorosa articulação do contraste, como demonstrou Pierre Boulez em uma análise minuciosa da partitura.

O resultado, mais uma vez paradoxal, é uma música orgânica que soa como mecânica, e vice-versa, rompendo com os modelos tanto do romantismo tardio germânico quanto do impressionismo francês. Em grande medida, isso decorre do uso inovador de elementos rítmicos como parâmetros de construção (e desconstrução) da forma, como fica claro na leitura dos esboços manuscritos da obra.

A relação mimética entre a primazia do ritmo e o sacrifício ancestral é evidente, mas gerou críticas tão desconcertantes quanto a própria música, como aquela publicada em Londres, um dia após a estreia inglesa: "Se o senhor Stravinsky tivesse desejado ser realmente primitivo, teria sido mais sábio abandonar a orquestra grandiosa e compor seu balé apenas para tambores".

Na verdade, o que o civilizado Stravinsky desejou foi justamente submeter a "orquestra grandiosa" à batuta imperiosa do ritmo; não apenas do ritmo particular que configura temas e motivos, mas também do ritmo geral que brota do encadeamento, frequentemente assimétrico, entre duração, repetição, andamento e pulsação.

Do ponto de vista histórico, isso significou uma redefinição do próprio discurso orquestral, como percebeu o crítico alemão Paul Bekker: "As cordas querem cantar, ser expressivas, e é isso que Stravinsky não quer. Sua orquestra é um organismo rítmico. [...] É uma concepção visual da música. Seu modelo não é mais o cantor, mas sim o dançarino".

Não podemos esquecer, por isso, que *A Sagração* foi, antes de tudo, uma obra coreográfica. A partitura manuscrita anotada conjuntamente por *A Stravinsky* e Nijinsky demonstra o quanto os dois trabalharam juntos na organização da sequência dos atos e na dinâmica geral do enredo.

**SUGESTÕES
DE LEITURA**

Igor Stravinsky

CHRONIQUES DE MA VIE,
2 VOLS.

Denoël et Steele, 1935.

Trad. inglesa, com prefácio
de Eric Walter White:

AN AUTOBIOGRAPHY
(1903–1934). Boyars, 1990.

Alex Ross

O RESTO É RUÍDO.

ESCUTANDO O SÉCULO XX

Tradução de Claudio Carina
e Ivan W. Kuck

Companhia das Letras, 2009



Igor Stravinsky, em 1929

Naquela época, Nijinsky era o grande astro da companhia dos Ballets Russes, incensado pelos jornais franceses como *"le dieu de la danse"* (o deus da dança). Capaz de proezas inacreditáveis, sua sensualidade e carisma impressionavam a plateia, que se dividia entre a sedução ("Nunca havia visto nada tão belo", teria dito Proust) e o ciúme ("Um gênio perverso... um jovem selvagem... Este sujeito faz fusas com os pés, confere-as nos braços, e depois, de repente, meio paralisado, para irritado observando a música passar. É terrível!", reclamava Debussy).

Entusiasmado com o tema de *A Sagração* e influenciado por Roerich, que lhe mostrou documentos antropológicos e imagens de representações tribais, Nijinsky concebeu uma dança que rompia com os padrões convencionais de beleza, leveza e elegância associados ao balé tradicional. Seus movimentos, contorcidos e angulosos — "como um quadro cubista", diria um contemporâneo — exigiam dos dançarinos posições precisas e desconfortáveis, tornando a execução da peça um literal sacrifício, compensado pela certeza de que a obra, "nova, bela e totalmente diferente", mudaria a história da dança.

Após um período conflituoso de ensaios, a estreia foi marcada para a noite de 29 de maio de 1913, no recém-inaugurado Théâtre des Champs-Élysées, considerado por vários parisienses "uma afronta arquitetônica ao bom gosto".

Na primeira parte do longo programa, três modernas coreografias de Fokine, que já constavam do repertório da companhia: as *Silfides* (Chopin), *O Espectro da Rosa* (Weber) e as *Danças Polovtsianas* (Borodin). O público, com seus fraques e suas joias, incorporava orgulhoso a imagem do "dernier cri", a mais recente moda parisiense, que seria copiada em seguida pelas revistas do mundo inteiro.

Diante do colorido cenário de Roerich, o fagote iniciou solitário, no centro da imensa orquestra, o despertar da primavera, seguido pela trompa, pelos clarinetes e, logo depois, pelos primeiros gritos e assobios de uma bárbara confusão vinda da plateia, enquanto o maestro Pierre Monteux regia, impassível, os ritmos de Stravinsky, e os dançarinos se esforçavam para não perder o passo, seguindo com precisão as contagens gritadas, da coxia, por Nijinsky.

Entre os vários relatos, verdadeiros ou fantasiosos, sobre o que de fato ocorreu naquela noite, dois poetas merecem ser ouvidos. Acostumado à rotina dos escândalos que abalavam Paris, Jean Cocteau descreveu a revolta como parte do espetáculo: "A sala representou o papel que lhe tocava: ela se revoltou logo de início. Risos, vaias, assobios, imitações de gritos de animais, tudo isso podia muito bem ter se acalmado, se a multidão de estetas e alguns músicos, levados por um zelo excessivo, não tivessem insultado, e mesmo intimidado, o público dos camarotes. A algazarra degenerou em luta".

Siegfried Sassoon, cujos poemas ainda nos lembram os sacrifícios da barbárie que começaria um ano depois, interpretou *a posteriori* a

violência daquela sacração: "[...] Vamos, dançemos! Aproveitemos essa chance clamorosa de agir / criativamente, – abandonando qualquer pudor / em um antissocial aplauso rapsódico! / Linchem o maestro! Degolem a percussão! / Massacrem os sopros! Ensanguentem as cordas! / Estrangulem as flautas! ... O abril de Stravinsky chega / com a pompa impiedosa e a dor de sagradas primaveras... / Incendeiem o teatro com os fogos resinosos / de rabeças sacrificiais que crepitam e guincham!".

Stravinsky, fiel ao radical conservadorismo de sua obra posterior, sempre atribuiu o suposto fiasco à coreografia de Nijinsky, lembrando que a estreia da *Sagração* como peça de concerto, um ano depois, foi aclamada pela crítica e pelo público.

Outros consideram o tumulto daquela noite uma obra-prima do próprio Diaghilev, que teria orquestrado a polêmica para obter um lucrativo "*succès de scandale*", expressão típica da moderna relação entre escândalo e sucesso.

Apesar de toda a violência da música e a confusão da estreia, *A Sagração* teve outras tranquilas apresentações em Paris, seguidas por uma curta temporada em Londres. O único a assumir com orgulho a revolta causada por sua criação foi Nijinsky, que desprezou o mau-gosto de um público incapaz de reconhecer a beleza brutal de sua coreografia. Condenada ao esquecimento, essa "dança sagrada" só voltaria ao palco no final dos anos 1980, em uma versão reconstruída a partir de manuscritos, fotos e depoimentos.

Em um livro polêmico, *Rites of Spring* (2000), o historiador Modris Eksteins interpreta *A Sagração* como uma obra emblemática das contradições do século xx. Aproximando vanguarda artística e vanguarda militar, o historiador descreve o modo como os ideais de beleza e liberdade do Modernismo se converteram

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

STRAVINSKY: LE SACRE

DU PRINTEMPS

MUSICA ETERNA

Teodor Currentzis, regente

Sony Classical, 2015

LE SACRE DU PRINTEMPS

Fazil Say, piano

Teldec, 2001

BOULEZ REGE STRAVINSKY

Chicago Symphony Orchestra

The Cleveland Orchestra

Berlin Philharmonic Orchestra

Ensemble Intercontemporain

Pierre Boulez, regente

6 CD, Box, 2012

IGOR STRAVINSKY

THE COMPLETE COLUMBIA

ALBUM COLLECTION

Igor Stravinsky, regente

Columbia, 2015

na estetização da guerra e na ideologia da técnica, a partir da liberação dos impulsos primitivos que levariam, um ano após a conturbada estreia, à catástrofe das trincheiras: "O soldado desconhecido se encontra à frente e no centro de nossa história. Ele é a vítima de Stravinsky".

Com uma visão menos conservadora da dialética do Modernismo, Theodor Adorno também tece duras críticas à *Sagração*, uma "peça virtuosística da regressão musical". Na "falta de compaixão" da coexistência indiferente ou sobreposição violenta das células rítmicas e temáticas, a obra mimetizaria um desejo de submissão do indivíduo ao coletivo, aproximando-se do irracionalismo vitalista da época.

Na estetização do ritual, a vítima do sacrifício não é lamentada, mas sim glorificada, e a fruição artística desse acontecimento brutal traz as marcas do sadomasoquismo: "Por meio dos choques, o individual toma imediatamente consciência de sua nulidade diante da máquina gigantesca do sistema totalizante".

Os choques vanguardistas de *A Sagração*, baseados na constante ruptura de expectativas, logo se convertem na mera expectativa das rupturas, e os instintos supostamente liberados nesse círculo vicioso (como na dança de roda que cerca a virgem escolhida) voltam-se contra o próprio sujeito, em uma espécie de "catarse recalcada". Algo disso foi pressentido na estreia, e a escandalosa revolta do público não deve ser reduzida a uma curiosa anedota. O próprio Stravinsky teria se chocado com a reação violenta, convertendo-se, depois da guerra, no principal defensor do "retorno à ordem" proposto pelo neoclassicismo artístico da década de vinte.

A Sagração da Primavera é, portanto, um manancial de contradições, choques e paradoxos: civilização e colonização, no contexto político; primitivismo com recursos modernos, na música; forma orgânica e ritmo mecânico, na composição; música de concerto e coreografia, na gênese; sensualidade e violência, no enredo; e um bárbaro sucesso de escândalo, na estreia.

Um século depois, *A Sagração* ainda pode nos chocar? Qual o sentido do sacrifício ritual que ela um dia representou diante das catástrofes do século xx? Transformada em um clássico, o interesse por suas contradições ainda sobrevive? São questões importantes, mas que certamente não mobilizarão o público de hoje com o mesmo ardor primaveril de cem anos atrás.

Que nenhuma música consiga nos empolgar dessa forma talvez seja um chocante traço de barbárie da consagrada cultura de nossa época.

TEXTO PUBLICADO




ORIGINALMENTE EM 1º DE

MAIO DE 2013, POR OCASIÃO

DO CENTENÁRIO DE




A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA.

APRESENTAÇÕES DE OBRAS DE STRAVINSKY

5.4 quinta 20H30 
6.4 sexta 20H30 
7.4 sábado 16H30 




—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
ROBERT TREVIÑO REGENTE

—
A Sagração da Primavera

2.8 quinta 20H30 
3.8 sexta 20H30 
4.8 sábado 16H30 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
DAVID ROBERTSON REGENTE

—
Sinfonias Para Sopros
/EM MEMÓRIA DE CLAUDE DEBUSSY

17.5 quinta 20H30 
18.5 sexta 20H30 
19.5 sábado 16H30 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
MARIN ALSOP REGENTE
CORO DA OSESP
CORO ACADÊMICO DA OSESP
MARCOS THADEU




—
/MÚSICO HOMENAGEADO

—
Sinfonia dos Salmos

29.9 sábado 19H30 




—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE

—
O Pássaro de Fogo: Suíte (versão 1919)

22.11 quinta 20H30 
23.11 sexta 20H30 
24.11 sábado 16H30 

—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
GIANCARLO GUERRERO REGENTE

—
Petrouchka (versão 1947)

24.5 quinta 20H30 
25.5 sexta 20H30 
26.5 sábado 16H30 

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

—
Concerto Para Violino em Ré Maior

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura
e GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL E MAPFRE apresentam



PROMOVER A
CULTURA
É
TRANSFORMAR
A VIDA DAS
PESSOAS.

O GRUPO SEGURADOR BANCO DO BRASIL E MAPFRE
têm orgulho em anunciar mais um ano de parceria com a OSESP.
Afinal, cuidar da cultura e da educação é a melhor maneira
de transformar a vida das pessoas.



Patrocínio:

GRUPO SEGURADOR



MINISTÉRIO DA
CULTURA





a invenção da brasilidade

CELSO LOUREIRO CHAVES

Francisco Mignone foi um dos inventores da brasilidade na música de concerto brasileira. Mas que brasilidade é essa inventada por ele?

Todas as biografias se demoram na presença de Mário de Andrade. O próprio Mignone reconheceu — mesmo à medida que os anos avançaram — a marca andradeana na construção da sua voz pessoal: em 1947, na autocrítica "A Parte do Anjo", Mário de Andrade é a corrente subjacente de parágrafos inteiros, vindo à superfície duas ou três vezes.

Em 1968, a referência é explícita: "[...] amparado na cordial e espontânea amizade de Mário de Andrade, embrenhei-me no cipal da missa nacionalista e, também, para não ser considerado (não sendo compositor nacionalista) uma 'reverendíssima besta' — no dizer de Mário de Andrade".

Já em 1977, Mignone transfere para uma conversa hipotética a frase notória do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de quase 50 anos antes: "Mário me mostrou a importância do que é nosso, dizendo aquela célebre frase: 'O compositor brasileiro que não escreve música nacionalista é uma reverendíssima besta'".

A intersecção entre Mário de Andrade e a música de Mignone se dá em três momentos definidores. Em 1928, ano do *Ensaio*, Mário de Andrade arrasa *O Inocente*, a ópera de Mignone estreada há pouco: "Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis".

SUGESTÕES

DE LEITURA

Vasco Mariz, org.

FRANCISCO MIGNONE:

O HOMEM E A OBRA

Funarte/Eduerj, 1997

Flávio Silva

FRANCISCO MIGNONE:

CATÁLOGO DE OBRAS

Academia Brasileira de Música, 2016

Bruno Kiefer

MIGNONE VIDA E OBRA

Movimento, 1983

Mário de Andrade

MÚSICA, DOCE MÚSICA

Martins, 1963

A mudança de foco de Mignone é imediata e assim, em 1931, a crítica é mais benevolente, na estreia da primeira *Fantasia Brasileira*: "Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação com o universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar sua personalidade".

No entanto, há nova mudança de humor e, em 1939, o julgamento de Mário de Andrade é áspero: "Francisco Mignone, descobertos os violentos ritmos, as belíssimas formas melódicas, as obsessões dinâmicas dos negros brasileiros, lança-se com uma euforia dionisíaca, com uma volúpia inventiva extraordinária no aproveitamento desse filão. Mas parou honestamente a tempo, porque se o filão negro lhe dera algumas obras principais da nossa música, na verdade era uma riqueza artisticamente muito pobre por causa do seu excesso de caráter. E o compositor sentiu que em breve estaria a ser repetir".

Num comentário arguto, Jorge Coli é um dos únicos a apontar que a interferência de Mário de Andrade tem tanto de "cordial e espontânea amizade" quanto de subtexto destrutivo: "Assim, depois de ter abafado a serenata italiana que lhe corria nas veias, já que os italianos não fariam parte da trindade racial formadora [portuguesa, negra, indígena], Mário de Andrade extirpa o vigor dionisíaco que Mignone encontrava na poderosa África imaginária que lhe dava forças, para não desequilibrar a sutil dosagem da boa fórmula".

Hoje, longe das idas e vindas de opinião, das transformações de estilo e das incertezas criativas, percebe-se que a música de Francisco Mignone é mais vasta do que as querelas. Na verdade, havia Francisco Mignone antes de Mário de Andrade e houve muito Francisco Mignone depois dele.

Antes foi Chico Bororó, o pseudônimo do compositor das músicas dançáveis dos 1910. Logo surgem a *Congada* (1921) e as primeiras *Lendas Sertanejas* (a partir de 1923) — sinais iniciais dessa brasilidade que se concretizaria nas quatro *Fantasias Brasileiras* para piano e orquestra (1929, 1931, 1934 e 1936).

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

FRANCISCO MIGNONE —
MARACATU DO CHICO REI
— FESTA DAS IGREJAS
— SINFONIA TROPICAL
Orquestra Sinfônica
do Estado de São Paulo
John Neschling, regente
Coro da Orquestra Sinfônica
do Estado de São Paulo
Naomi Munakata, regente
Bis, 2005

FRANCISCO MIGNONE
Orquestra Sinfônica
Nacional da Rádio MEC
Maria Josefina, piano
Noel Devos, fagote
Coleção Itaú Cultural,
Acervo Funarte MEC, 1999

Os títulos da Osesp também
estão disponíveis para compra
de mp3 nas lojas digitais, e
para streaming gratuito na
plataforma Spotify.

COLEÇÃO FRANCISCO
MIGNONE, VOL. 1–17
CHOROS PARA PIANO
Maria Josephina Mignone, piano
Rubin Mignone Música, 2016

COLEÇÃO FRANCISCO
MIGNONE, VOL. 2–2 PIANOS
Maria Josephina Mignone, piano
Rubin Mignone Música, 2016

A brasilidade à moda de Mignone passou a ser, a partir de então, a marca característica da sua música.

A *Fantasia Brasileira nº 4* é um bom exemplo. Os seus primeiros momentos se afastam da dança e dos ritmos "nativos" mais estereotípicos e, talvez, mais esperáveis. O que se ouve é o delineamento de uma melodia cujo desenho é atavicamente sertanejo. O conteúdo harmônico, no entanto, vem de um profundo conhecimento técnico, sem nenhuma concessão modal. Isso é tanto basilar quanto discordante, pois se pensaria que a sofisticação no encadeamento de acordes — e na própria construção dos acordes — ultrapassa em muito o que seria aceitável para uma música que tem sido elogiada e criticada por querer ser "acessível".

Do diálogo entre piano e orquestra — melodias "melódicas" e suporte harmônico inusitado, se faz o primeiro parágrafo da *Fantasia nº 4*. A passagem para o segundo parágrafo é imperceptível e, quando piano e flautim iniciam sua conversa, mal se sabe como se chegou até aqui.

A oxigenação do terceiro parágrafo é anunciada por um solo do piano e surge uma dança desenfreada em direção ao final da peça. Final monumental, quase fora de proporção para uma peça sem a duração do concerto, mas que aproveita os imprevistos e a estrutura flexível da fantasia. O desenho melódico é o marcador de brasilidade na *Fantasia*, antes do ritmo e da cor orquestral. É a melodia, o "melodismo entusiasmado" como o quer José Eduardo Martins, que empurra os acontecimentos.

O repertório de piano e orquestra foi frequentado muitas vezes por Francisco Mignone. Bem mais tardia, *Burlesca e Tocata*, de 1958, prolonga essa brasilidade que mistura melodismo, ritmo e profundidade harmônica. Nela, há sinais da distância em relação aos anos formadores, e também dos polêmicos anos 1940 — de Koellreutter e do grupo Música Viva — e das mudanças ideológicas de Mignone.

No seu livro sobre Mignone, Bruno Kiefer cita o comentário de Edino Krieger à estreia de *Burlesca e Tocata*, em 1975. Krieger assinala "a convivência, nessa obra, de uma temática nitidamente nacionalista, característica de toda a fase de consagração do compositor[,] e de uma linguagem mais

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

COLEÇÃO MIGNONE, V.3

— DUO MIGNONE

Maria Josephina Mignone, piano

Miriam Ramos, piano

Rubin Mignone Música, 2016

COLEÇÃO FRANCISCO

MIGNONE, VOL. 4 —

SONATAS E SONATINAS

Esther Naiberguer,

Heitor Alimonda,

Miriam Ramos,

André Carrara e

Estela Caldi, piano

Rubin Mignone Música, 2017

MIGNONE POR

FÁBIO CURY — 16 VALSAS

PARA FAGOTE SOLO

Fábio Cury

Selo Sesc, 2014

A MÚSICA PARA FLAUTA

DE FRANCISCO MIGNONE

Sérgio Barrenechea

e convidados

Gravadora Independente, 2010

FRANCISCO MIGNONE

Orquestra Sinfônica

do Estado de São Paulo

Quarteto Osesp

Robert Treviño, regente

Neil Thomson, regente

Fabio Mechetti, regente

Selo Digital, lançamento

previsto para 2018

atual, comum às suas produções mais recentes. Há uma espécie de síntese, de encontro feliz de dois Mignone que se completam e se identificam nessa obra".

Mas talvez o diálogo tenha mais arestas do que Krieger faz crer. Se nas *Fantasia Brasileira* houve o encontro de Mignone com o caminho que Chico Bororó já havia trilhado (no dizer de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo), na *Burlesca e Tocata* há duas partes simétricas, mas divergentes.

Desde o início da peça, a pianística de Mignone se revela plenamente e a orquestra nunca intervém se não houve antes uma provocação do piano. Isso propicia diálogos constantes do solista ora com a orquestra toda, ora com instrumentos individuais ou naipes bem caracterizados, sem grandes solos.

O estilo não lembra nem de longe o Mignone "clássico", o da sua brasilidade, o que é confirmado em um longo episódio onírico. *Burlesca e Tocata* poderia terminar aí mesmo, mas de repente se abre o espaço para a dança, para a melodia reminiscente, para as variações temáticas, para o Mignone que se espera. Sim, é verdade que em *Burlesca e Tocata* há dois Mignone. Qual diverge de qual? Não é mais possível dizer.

Fantasia Brasileira nº 4 e Burlesca e Tocata contribuem para a reflexão sobre a brasilidade de Mignone. Assim, as melodias folclóricas ou parafolclóricas (o recente catálogo de Mignone organizado por Flávio Silva é o único dos catálogos a mencionar que a *Fantasia* aproveita dois temas populares de A. de Carvalho), o conteúdo harmônico firme na construção e no encadeamento de acordes, a melancolia, a dança, e, no caso específico do piano e orquestra, um pianismo dos mais férteis da música de concerto brasileira — isso é o que compõe a "brasilidade Mignone".

São também esses os elementos que levaram José Maria Neves a afirmar, num julgamento implacável de 1977, que "as soluções propostas por Mignone para a tensão entre forma e conteúdo não correspondem às preocupações dos dias de hoje e por isto mesmo perdem toda a sua força". Mas, naquela altura da vida, Mignone já estava acostumado a julgamentos implacáveis, nem cogitando alterar seu pensamento compositivo. Não era mais tempo.

Um último elemento vem se somar à brasilidade de Mignone, este sim bem de seu tempo. É o desejo socializante que Manuel Bandeira resumiu em conferência de 1955: "Mignone quer pois ser claro, tecnicamente requintado, inflexivelmente nacionalista, não só exteriormente mas em profundidade, e determinadamente socializante, isto é, escrevendo música para a comunidade, porque isso concorda com o que ele considera as suas qualidades pessoais: abundância, clareza, visualismo, gosto do brilho e do esplendor".

De fato, o socializante é, como Mignone diz em "A Parte do Anjo", "música determinadamente socialística, fazer arte social, arte para a comunidade", algo que "concorda com os meus instintos".

No mesmo "A Parte do Anjo", Mignone desvia seus pensamentos para a ideia do gênio: "Não, não sou um gênio inato. [...] Sou inteligente e me critico demais, e duvido de mim e não tenho confiança em mim. É certo, portanto, que não sou levado pelas forças cegas e transcendentais que fizeram um Beethoven, um Palestrina, um Mussorgsky, esses ignorantes sublimes (disse 'ignorante', mas queria dizer 'burros sublimes')".

A homenagem a um desses "ignorantes sublimes" vem em trabalho não datado, mas que se supõe ser do mesmo período da *Festa das Igrejas* de 1940: a orquestração de *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky.

Para que outra orquestração depois da versão de Ravel? Para demonstrar que a peça pianística original é inesgotável em seus desafios ao bom orquestrador, quer a orquestra confirme os cacotes da orquestração russa, quer siga caminhos próprios — o que Ravel fez, e também Mignone. A orquestra utilizada por Mignone é quase idêntica à de Ravel, com mínimas diferenças. Isto se depreende da dissertação de Sergio di Sabbato, na qual é também

proposta a ideia de que a orquestração seja semelhante ao processo de tradução poética.

Na tradução de Mignone, uma característica logo se destaca: o reforço do teor melódico através deste ou daquele recurso instrumental. Ou talvez essa seja apenas uma ilusão auditiva pelo que se espera de Mignone, na comparação com a versão de Ravel, mais fundada na cor harmônica. As interferências no texto de Mussorgsky são mínimas e depois de dois ou três movimentos esquece-se do orquestrador e fica-se com a orquestração — mas nela está *Festa das Igrejas*, sem tirar nem pôr!

O imenso catálogo da música de Francisco Mignone mostra um compositor de muitas faces. Passado o tempo da discórdia, das críticas boas e más, das pontificações, a música de Mignone se encarregou de mostrar, trabalho após trabalho, que a música é maior do que os embates — que a sua música é maior do que os julgamentos aos quais tantas vezes têm sido submetida. A própria presença de Mignone e sua música na primeira Bienal de Música Brasileira, no Rio de Janeiro, serviu para apaziguar os ânimos.

Esse desejo de concórdia deve servir de exemplo. A música de Mignone, embora um pouco esquecida depois de sua morte, em 1986, merece ser ouvida sempre. Ela sempre revelará mais do que se espera, algo que ainda não se sabia do Brasil.

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES DE OBRA DE FRANCISCO MIGNONE

21.6 quinta 20H30

JAC

22.6 sexta 20H30

PEQ

23.6 sábado 16H30

IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP

/OSESP 60

NEIL THOMSON REGENTE

FABIO MARTINO PIANO

Fantasia Brasileira n° 4

ACADEMIA DE MÚSICA

MINISTÉRIO DA CULTURA.
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO,
SECRETARIA DA CULTURA
E FUNDAÇÃO OSESP APRESENTAM



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

osesp.art.br



PATROCÍNIO

Deloitte.

APOIO



CAIXA
seguradora

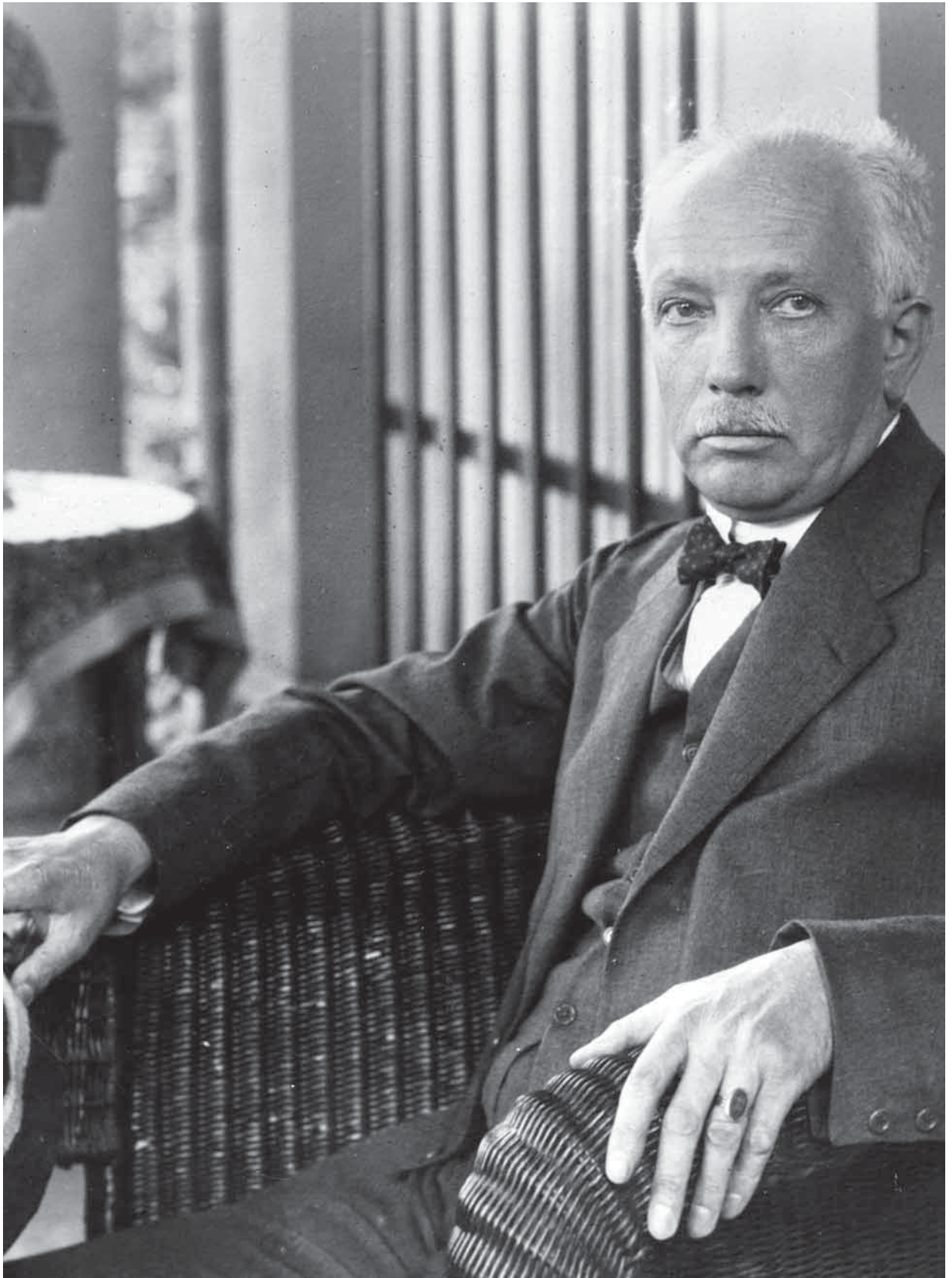
REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA





richard strauss

sinfonia alpina

MALCOLM MACDONALD

A Sinfonia Alpina (Alpensinfonie), de Richard Strauss, não é exatamente uma sinfonia. É, na verdade, o último poema sinfônico de uma trajetória iniciada em 1886 com *Da Itália (Aus Italien)* e que inclui obras-primas como *Don Juan*, *As Alegres Aventuras de Till Eulenspiegel (Till Eulenspiegel)*, *Assim Falou Zaratustra (Also Sprach Zarathustra)* e *Uma Vida de Herói (Ein Heldenleben)*. Foram essas obras que erigiram a reputação de Strauss como maior dramaturgo do som na Europa.

A penúltima dessas obras (a *Sinfonia Doméstica*, um autêntico poema sinfônico apesar de seus elementos de telenovela) aparecera em 1903. Strauss, desde então, estabeleceu uma segunda reputação: a de compositor de óperas mais bem-sucedido de toda Europa, com *Salomé*, *Elektra* e *O Cavaleiro da Rosa (Der Rosenkavalier)*.

Assim, a estreia de *A Sinfonia Alpina* (no dia 28 de outubro de 1915, em Berlim, com a Orquestra de Dresden sob batuta do próprio Strauss) soou como o retorno de um modo de fazer musical que havia ficado para trás — e desta vez, dada a imensa orquestra, com uma contundência inédita.

As origens dessa obra remontam a um tempo em que o poema sinfônico era ainda a forma que Strauss preferia para suas criações de grande escala. Já em 1900 ele escreveu a seus pais dizendo que planejava um poema sinfônico que se iniciaria com um nascer do sol na Suíça; "até agora só existem a ideia (tragédia amorosa de um artista) e alguns temas".

Em outro escrito, o compositor anotou que a "tragédia amorosa de um artista" seria "em memória de Karl Stauffer".

Stauffer (1857-91), também conhecido como Stauffer-Bern, era um retratista suíço de muito sucesso que Strauss parece ter conhecido em Berlim nos anos 1880. O artista se apaixonou por Lydia Welti, a esposa de um membro abastado do patronato suíço. Assim que a paixão dos dois foi exposta publicamente, ambos foram lançados a manicômios. Stauffer, então, morreu — sofreu overdose, mas não se sabe se ele pretendia o suicídio. Lydia se matou meses depois. Strauss preparava uma obra em dois movimentos em memória de Stauffer, sendo que o tema de abertura de *A Sinfonia Alpina* já estava presente nos rascunhos iniciais.

Strauss retornou aos rascunhos em 1911, após enfrentar um estremeamento em virtude da morte de seu outrora amigo e rival Gustav Mahler — isto apesar de Richard nunca ter estimado muito a música de Mahler. "Não era um compositor, apenas um regente brilhante", foi como o autor da *Alpensinfonie* definiu Mahler certa vez. Strauss à época planejava escrever a "tragédia de um artista" que seria chamada *O Anticristo: uma Sinfonia Alpina*. Este título referia-se à obra *O Anticristo* (1888), escrita por Friedrich Nietzsche, um ataque não a Jesus Cristo, mas ao cristianismo, visto pelo filósofo alemão como o veneno da cultura ocidental.

Em seu diário de 19 de maio de 1911, um dia após a morte de Mahler, Strauss escreveu que "o judeu Mahler ainda era capaz de encontrar elevação no cristianismo [mas] é absolutamente claro para mim que a nação alemã só pode conquistar novo vigor livrando-se do cristianismo. Eu chamarei minha *Sinfonia Alpina* de *Anticristo* pois ela incorpora purificação moral através da força do indivíduo, emancipação através do trabalho e culto à eterna e gloriosa natureza".

Strauss compartilhava com Nietzsche o desprezo pela religião já havia celebrado a filosofia de seu conterrâneo em *Assim Falou Zaratustra*. *A Sinfonia Alpina* é, nesse sentido, a continuação daquela obra. Como em 1900, Strauss planejou uma obra de dois movimentos — "Homem, o Admirador da Natureza" e "Homem, o Meditador". Mas *A Sinfonia Alpina* se encerra na primeira parte — ela ficou tão imensa que o compositor acabou contentando-se com seu único e gigante movimento retratando o "culto à eterna e gloriosa natureza".

Conhecer as origens da obra ajuda a conter a costumeira impressão de que *A Sinfonia Alpina* seria a simples visão de uma paisagem e de um dia no sopé da montanha. Ela evoca o mundo natural, mas está repleta de recursos pictóricos orquestrais, recurso no qual Strauss era um mestre.

O elemento de "tragédia amorosa" desapareceu, mas a natureza é cultuada num espírito intoxicado de super-homem nietzschiano: o trabalho duro — nesse caso o empenho do alpinista em chegar ao topo da montanha — liberta o espírito (um aspecto que Strauss admirava tanto em Stauffer quanto em Mahler era a capacidade de permanecer trabalhando apesar de qualquer adversidade).

Em seu aspecto filosófico, Strauss encara a escalada e a descida da montanha como metáforas para as aspirações do homem, as quais atingem seu clímax longe do alcance das pessoas comuns para em seguida, inexoravelmente, decair.

Strauss compôs a versão reduzida da obra entre 1911 e 1913 e a completou em fevereiro de 1915, período em que a "nação alemã" estava envolvida numa guerra de ferocidade inédita, que ceifaria milhões de vidas.

A composição foi feita para a maior orquestra já usada por Strauss para uma peça orquestral. São quatro instrumentos de sopro (heckelfone [da família do oboé, porém mais grave], clarinete baixo e dois fagotes), oito trompas, quatro trompetes, quatro trombones, quatro tubas, duas tubas contrabaixas, cordas, órgão, celesta, duas harpas e muitos instrumentos de percussão, incluindo máquinas de trovão e vento e — um toque devidamente mahleriano — sinos de vaca (campanas).

A respeito de *A Sinfonia Alpina*, o compositor uma vez disse que ele havia "finalmente aprendido como orquestrar". Não obstante, temeroso de que os instrumentistas pudessem não conseguir sustentar notas tão imensamente longas, indicou o uso do aerofone de Bernhard Samuel: uma ferramenta que oferece oxigênio extra ao intérprete por meio de uma bomba de pé (orquestras atualmente se saem bem sem precisar da ajuda desse mecanismo considerado obsoleto).

Strauss também especificou, em duas seções, um conjunto de metais alheios ao palco com doze trompas, dois trompetes e dois trombones — o ápice da extravagância, a menos que recordemos do uso de conjuntos similares nas obras *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Tristão e Isolda* (*Tristan und Isolde*), de Wagner — à época, Strauss simplesmente se convenceu de que o teatro de ópera mais próximo daria conta do recado. E não há dúvida de que esse é tanto seu maior poema sinfônico quanto o mais wagneriano: mesmo que Strauss tenha assumido ter se livrado do cristianismo, Wagner nessa peça, aparece como deus sentado no topo da montanha.

A Sinfonia Alpina começa na noite profunda. As cordas num longo e uníssono si bemol, a escala desce com cada uma das notas soando junto das anteriores e criando grossa cortina de som.

Surge dessa cortina uma massa de granito: o maravilhoso tema da montanha trazido suavemente por tubas e trombones. É assim o início das 22 seções nas quais a obra de Strauss está dividida, seções que fluem numa sequência ininterrupta, marcando a escalada e a descida da montanha, desde antes do sol nascer até depois que tenha ido embora.

Muito se argumenta que essas seções são agrupadas no sentido de criar uma sinfonia de um só movimento, estruturada em introdução, *allegro*, *scherzo*, final e epílogo, mas o efeito que prevalece na obra é o de uma ilustração pictórica e descritiva de acontecimentos e paisagens que se desvelam.

A noite dá lugar à abundância musical do nascer do sol e com um tema inspirador e expansivo conduzido pela trompa nosso grupo de montanhistas caminha pelo sopé da montanha ao som de uma trilha vistosa, semelhante a uma marcha. Uma caçada é escutada à distância (o conjunto extra de metais entra em cena pela primeira vez) e a um clímax magnífico é criado antes de a música tornar-se um contraponto sombrio pela floresta (alguns dos pássaros nas árvores soam completamente mahlerianos).

O tema da escalada é agora lento e reflexivo. Uma passagem apressada apresenta que chegamos a uma corrente de água que se torna uma cachoeira e produz um arco-íris no qual se vê o que Strauss chama de "aparição" — uma pequena e plangente melodia no oboé evoca a lenda do espírito alpino que habita a queda-d'água.

Os montanhistas emergem num campo florido (as flores são sem dúvida as cores leves trazidas pelos instrumentos de sopro, as harpas e as cordas em *pizzicato*) e prosseguem para uma pastagem alta, com evocações de trompas, cantos à tirolesa e sinos de vacas.

SUGESTÕES

DE LEITURA

Norman Del Mar

RICHARD STRAUSS:
*A CRITICAL COMMENTARY
ON HIS LIFE AND
WORKS. 3 VOLS.*

Cornell University Press, 1986.

Günter Brosche

RICHARD STRAUSS:
WERK UND LEBEN

Steinbauer, 2008.

Michael Walter

RICHARD STRAUSS

Laaber, 2000.

INTERNET

B. Gilliam & C. Youmans

"Strauss, Richard (Georg)."

Em: Grove Music Online (2010).

Deane Root (ed.)

oxfordmusiconline.com/grovemusic

richardstrauss.at

Um tema abrupto e esganiçado (uma águia, talvez?) nos leva à seção em que o grupo se perde: um novo tema surge, de início confiante, e traz consigo uma passagem dissonante de contraponto extraordinário e instáveis tons cromáticos. Os alpinistas agora se encontram numa geleira (que Strauss retrata com a ajuda de um órgão). Conforme se aproximam do ápice, momentos perigosos, de maior instabilidade cromática e figuras acidentadas, são experimentados junto do tema ascendente.

Enfim, no topo da montanha, depois de um momento de muidez atordoada diante da vista (um solo hesitante do oboé), Strauss trança uma grandiosa constelação de todos os seus temas, terminando numa triunfal cadência em dó maior. Essa nota é imediatamente substituída por seu misterioso oposto, o fá sustenido, quando nossos alpinistas são acometidos pela "visão" de uma transformação mística da paisagem que desvela os mecanismos internos do cosmos. Uma poderosa reafirmação do tema da montanha encerra a seção e precipita a segunda parte da trama — a descida.

A atmosfera torna-se opressiva — figuras desoladas são trazidas pelos instrumentos de sopro e escalas sombrias retratam o levantar de um nevoeiro. Durante a "Elegia" nós estamos passando pela experiência sinistra de uma mudança no clima que põe em sequência a calma e a tempestade. Chuviscos em *pizzicato* gotejam desde as rochas anunciando a aproximação da tempestade, na qual Strauss saca de todo seu arsenal de efeitos pictóricos para nos fazer consternar diante de seu trovão (só os pobres de espírito sussurrariam que Beethoven realizou o mesmo e de maneira similarmente brilhante com apenas um terço dos instrumentos em sua *Sinfonia Pastoral*).

No meio dessa investida, nosso grupo desce pela encosta da montanha tão rápido quanto possível (o tema da subida é apresentado de maneira inversa), com breves alusões aos episódios da subida.

As nuvens então se vão a tempo de fornecer uma última e impressionante visão da montanha (desta vez trazida pelo órgão) antes do sol passar a se pôr. A seção "*Ausklang*" é uma espécie de epílogo carregado de êxtase e serenidade, rememorando temas vistos de maneira mais completa no topo da montanha. A música parece chegar a uma conclu-

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

EINE ALPENSINFONIE

Frank Shipway, regente
São Paulo Symphony Or-
chestra (Osesp)
BIS, 2012

EINE ALPENSINFONIE

Berlin Philharmonic
David Bell, órgão
Herbert Von Karajan, regente
Deutsche Grammophon, 1993

HORN CONCERTO N. 1

Royal Philharmonic Orchestra
Rudolf Kempe, regente
Testament, 2008

EINE ALPENSINFONIE/TOD UND VERKLÄRUNG

Symphonieorchester des Bay-
erischen Rundfunks
Mariss Jansons, regente
BR Klassik, 2016

são brilhante quando é perturbada pelo som penetrante que sugerimos anteriormente ser o de uma águia em pleno voo. O fluxo melódico se esvai às sombras de um si bemol menor e da cortina da noite que desce. A montanha paira inviolada na escuridão.

Assim como *A Sinfonia Alpina* poderia ser tomada como a peça orquestral de maior excelência entre as compostas por Richard Strauss, sua pesada fábula em forma de ópera *A Mulher Sem Sombra (Die Frau ohne Schatten)*, sobre um libreto de Hugo von Hofmannsthal, pode ser considerada a mais ambiciosa e extravagante de suas obras. Iniciada pouco após a *Alpensinfonie* e composta em intervalos que vão de 1914 a 1918, estreada em Viena em outubro de 1919 com elenco brilhante que incluía Maria Jeritza e Lotte Lehmann, a ópera é a contrapartida de Strauss para *A Flauta Mágica (Die Zauberflöte)*, de Mozart.

Conta a história de dois casais de personagens, ambos sem filhos. Um Imperador casa-se com uma *peri*, um ser espiritual, filha do deus Kaikobad. Sendo ele incapaz de dar-lhe uma filha, é transformado numa pedra como punição por sua presunção. Barak, um honesto tintureiro, deseja ter filhos — diferentemente de sua esposa. Também há uma intrigante enfermeira (Amme) que supervisiona a Imperatriz para o deus Kaikobad. A capacidade de projetar a própria sombra simboliza a capacidade de dar à luz uma criança.

Amme arma um esquema para que a Imperatriz tenha um filho, induzindo a esposa de Barak a vender sua criança sob a promessa de obter riquezas e amantes. Após uma série de agonias e provações, ambos os casais alcançam um momento de sabedoria (e são redimidos pelos espíritos de seus próprios futuros, os de seus filhos ainda não nascidos) num elaborado e fantástico ato final. O Imperador é libertado de seu estado calcificado, Barak e sua esposa se reconciliam.

Apesar de levemente baseado nos temas de *As Mil e Uma Noites*, a fábula é invenção do próprio Hofmannsthal, e é tão sobrecarregada de simbolismo que o autor sentiu-se forçado a publicar uma narrativa separada — o *Erzählung* —, em prosa, para elucidar seu significado. Strauss também enfrentou problemas ao dar vida a esse mundo mítico.

co, mas o resultado foi uma fantasmagoria impressionante contendo trechos de sua escrita orquestral mais espetacular e colorida. Strauss chegou a reconhecer essa ópera como sua obra-prima.

As apresentações de *A Mulher Sem Sombra*, no entanto, são relativamente raras, muito em função do custo de suas extraordinárias demandas cênicas e orquestrais.

Strauss realizou (ou permitiu que outros realizassem) fantasias ou suítes orquestrais baseadas em várias de suas obras. Ele permitiu, por exemplo, uma versão *pout-pourri* de *A Mulher Sem Sombra* organizada por seu amigo Ernst Roth. Mas logo após a Segunda Guerra Mundial ele empregou seu tempo na produção de sua própria *Fantasia Sinfônica sobre A Mulher Sem Sombra* (*Symphonische Fantasie aus 'Die Frau ohne Schatten'*) a partir de passagens pelas quais ele era particularmente apaixonado.

Estreada em Viena sob a batuta de Karl Böhm em outubro de 1947, a *Fantasia* foi escrita para uma grande orquestra (ainda assim consideravelmente menor do que aquela usada para a ópera). Apesar de a música seguir mais ou menos do início ao fim *A Mulher Sem Sombra*, não é de maneira alguma uma sinopse da peça: com início no sinistro tema de Kaikobad, Strauss omite quase toda música relativa ao Imperador, concentrando-se nos episódios envolvendo Barak e sua esposa (a voz de Barak pode ser ouvida num dos solos de maior nobreza, conduzido por um trombone, próximo à metade da apresentação).

Não obstante, o compositor dramatiza a obra de maneira muito efetiva a partir da conexão de episódios, com destaque para os trechos relacionados às transformações mágicas e a neutralização das intenções malignas de Amme.

O resultado é lírico, fantástico, colorido, por vezes violento. *A Fantasia* termina, como na ópera, com a gloriosa música na qual os dois casais unem-se novamente numa ponte sobre um arco-íris no reino de Kaikobad após terem passado pelos suplícios da purificação espiritual.

TEXTO EXTRAÍDO DO
ENCARTE DO DISCO
RICHARD STRAUSS –
EINE ALPENSINFONIE
(SÃO PAULO SYMPHONY
ORCHESTRA [OSESP],
FRANK SHIPWAY
[REGÊNCIA]). BIS, 2012.
TRAD.: ANDRÉ CRISTI.

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES DE OBRAS DE RICHARD STRAUSS

5.4 quinta 20H30

CAR

6.4 sexta 20H30

PAI

7.4 sábado 16H30

IMB

—

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
ROBERT TREVIÑO REGENTE

LAYLA KÖHLER OBOÉ

—

Concerto Para Oboé em Ré Maior

19.4 quinta 20H30

JAC

20.4 sexta 20H30

PEQ

21.4 sábado 16H30

IPÊ

—

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP
CLÁUDIO CRUZ REGENTE

—

Assim Falou Zaratustra, Op.30

28.6 quinta 20H30

PAU

29.6 sexta 20H30

SAP

—

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

—

Don Juan, Op.20

5.7 quinta 20H30

CAR

6.7 sexta 20H30

PAI

—

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

BOLSISTAS DO FESTIVAL

—

Sinfonia Alpina, Op.64

11.10 quinta 20H30

CED

12.10 sexta 20H30

ARA

13.10 sábado 16H30

MOG

—

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

—

O Cavaleiro da Rosa, Op.59: Suíte



philippe
manoury

Ele é um dos compositores mais importantes da atualidade, particularmente reconhecido pelo trabalho com música computacional. Philippe Manoury, que já viveu no Brasil e ensinou música clássica em um conservatório de São Paulo, será o compositor visitante da Osesp nesta temporada. Serão apresentadas duas de suas obras, o *Concerto para Flauta*, composta especialmente para Emmanuel Pahud, Artista em Residência da Osesp 2018, e o *Quarteto de Cordas nº 1 — Stringendo*, que será tocado pelo Quarteto Osesp.

Em seus últimos trabalhos, Manoury revolucionou a interação dos músicos com a tecnologia, transformando suas obras em verdadeiros laboratórios, em que novas possibilidades sonoras e interativas são testadas em cada apresentação. Sua ligação com as novas tecnologias representa uma face importante da produção contemporânea e também do futuro da música clássica.

Em setembro de 2018, a Osesp e Emmanuel Pahud apresentarão pela primeira vez ao público latino-americano seu *Concerto Para Flauta* — o qual terá sua estreia apenas uma semana antes dessa apresentação. O que o senhor pode nos contar sobre essa nova peça?

Comecei essa composição utilizando uma grande quantidade de temas e os organizei em um sistema que eu chamo de *gramática gerativa musical*. É uma maneira de construir frases musicais da mesma forma que são construídas as frases em uma língua. Porém, as regras são totalmente diferentes. Obviamente, estou pensando em Emmanuel Pahud [Artista em Residência da Temporada 2018 da Osesp] ao compor essa peça. Emmanuel é único, possui uma expressividade tremenda.

Em razão disso, quero compor algo que seja capaz de jogar luz sobre as maravilhosas qualidades musicais de Emmanuel, algo que seja capaz de surpreender os ouvintes ao explorar as enormes capacidades expressivas desse músico. Será uma peça cheia de nuances.

Emmanuel será acompanhado por outros quatro solistas que estarão distribuídos pela sala de concerto. Quero criar uma espécie de dramaturgia musical, a qual será provavelmente composta em um único e longo movimento.

O senhor estudou composição com Michel Philippot, que viveu e ensinou no Brasil por alguns anos, como o senhor. O que aprendeu mais com ele e o que lembra dos seus anos em São Paulo?

Michel Philippot e eu éramos muito próximos. Foi ele quem me introduziu a diferentes técnicas de composição, principalmente aquelas que utilizam modelos matemáticos. Quando terminei meus estudos no Conservatório de Paris, Philippot me convidou para acompanhá-lo no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Lá, conheci o maestro Eleazar de Carvalho, que era então diretor do Festival.

Depois disso, decidi ficar mais tempo no Brasil, onde vivi entre 1979 e 1980. Philippot me pediu para fazer cinco palestras a respeito da ópera *Wozzeck*, de Alban Berg.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

PENTAPHONE PRELUDE & WAIT SOUND & FURY

Orchestre Philharmonique
de Radio France

Zoltan Pesko, regente

Naïve, maison d'artistes

(Radio France), coleção

Densité 21, 2010

FRAGMENTS POUR

UN PORTRAIT

Ensemble InterContemporain

Susanna Mälkki, regente

Kairos, 2009

MANOURY: 60TH PARALLEL

Orchestre de Paris

David Robertson, regente

Naxos, 1997

PHILIPPE MANOURY —

JUPITER; LA PARTITION

DU CIEL ET DE L'ENFER

Ensemble Intercontemporain

Pierre Boulez, regente

Musidisc, 1999

Entre os estudantes que participaram desse seminário estava um jovem rapaz chamado Flo Menezes.

Na sequência a esse curso, tentei uma posição como professor na Unesp, mas não deu certo. Então, tornei-me professor do Conservatório Musical Brooklin Paulista, escola então dirigida por Sígrido Levental.

Tenho ótimas recordações desse período e das minhas aulas sobre Boulez, Xenakis e Stockhausen. Nesse período, além de Hans-Joachim Koellreutter, conheci vários compositores. Entre eles, Walter Smetak, que vivia em Salvador e inventava seus próprios instrumentos, e Jorge Antunes, que era professor em Brasília.

O Brasil vivia o fim da ditadura militar. O país caminhava para uma lenta transição democrática e a vida dos músicos eruditos era muito difícil. A música popular era muito forte, enquanto a música erudita praticamente não existia.

Passei muitas noites em ensaios de escolas de samba. Era um momento em que a maior parte dos grandes músicos brasileiros vivia fora do país. Lembro-me claramente que, depois de muitos meses vivendo no Brasil, assisti a um concerto da Orquestra de Paris, sob a regência de Daniel Barenboim, em São Paulo.

Em minha cabeça, esse evento era um sinal de que necessitava retornar para a Europa. Antes de me mudar para o Brasil, havia enviado um projeto de pesquisa para o IRCAM [Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique]. Quando retornei, em 1980, descobri que meu projeto havia sido aprovado. Nesse momento, começaram meus mais de 30 anos de colaboração com esse instituto em Paris.

O que um compositor pode realmente aprender de outros compositores? Até onde vai o autodidatismo na composição?

É impossível se tornar um compositor sem receber influências. O único que fez algo que se aproximou disso foi Xenakis. Recentemente, descobri algumas peças ini-

ciais de piano que ele escreveu antes de encontrar seu próprio estilo. Ele era uma espécie de compositor folclórico-nacionalista!

Mas o ofício, a orquestração, as técnicas de desenvolvimento, todos nós aprendemos a partir da pontuação de outros compositores. Mesmo negativamente, quando você não gosta de um compositor, você aprende.

Quando alguns compositores pensam que são absolutamente autodidatas, é porque eles não estão conscientes do que aprenderam com os outros. Há também, e eu já vi esse caso com frequência, aqueles que querem esconder uma influência. Por exemplo, Prokofiev não gostava muito de Rachmaninoff porque sabia exatamente o que havia roubado dele. Isso é diferente do estilo pessoal, que pode chegar cedo, tarde ou nunca.

Por que alguns músicos têm a capacidade de inventar novas formas musicais e outros não? Ninguém jamais responderá a essa pergunta.

Seu trabalho é muito importante para a computação musical. Qual é o futuro dessa área da música clássica?

A utilização de computadores na música é inevitável. Os computadores estão em todo lugar: música, cinema, vídeo, literatura, gastronomia, medicina, ciências. Os jovens de hoje têm muito mais facilidade para lidar com um computador do que os da minha geração.

A questão, na verdade, não é o futuro da tecnologia na música clássica, mas o futuro da música clássica em si. Isto sim é algo muito difícil de prever. E é uma questão de fundo sociológico, quando cada vez menos pessoas ouvem música clássica e cada vez mais ouvem *rock* ou música *pop*, em razão das rádios, das TV e da internet: torna-se muito difícil imaginar como será o futuro da música clássica.

Nós vivemos em um mundo de comunicação em massa onde é muito importante fazer parte de um grande grupo. Porém, apesar desse quadro, eu não sou totalmente pessimista. Vejo que, em diferentes culturas, muita gente segue se interessando por música clássica. Você consegue imaginar quantos milhões de crianças chinesas estão nesse momento estudando piano ou violino? Milhões de pessoas no Japão e na Coreia do Sul são apaixonadas pela música clássica ocidental ou contemporânea. Isso é uma esperança.

Talvez, daqui a algumas décadas, nós seremos obrigados a aprender com outros povos a nossa própria cultura!

Como a inserção da tecnologia nas últimas décadas alterou o processo criativo da composição?

Em minha opinião essa foi a mais importante revolução musical das últimas décadas. A música que sou capaz de compor utilizando as novas tecnologias é baseada em análises das maneiras possíveis de se tocar um instrumento.

Hoje, nós temos ferramentas sofisticadas capazes de interagir com os músicos durante as apresentações ao vivo. A música que eu componho é em sua maioria feita em tempo real. Isso significa que, se o músico toca algo diferente em seu instrumento, a parte eletrônica vai se modificar também. Nada é fixo, tudo é interativo.

Vou compor uma nova obra para Daniel Barenboim, na qual todas essas possibilidades vão se tornar evidentes. A meu ver, a tecnologia não significa nada se não há uma participação humana. A parte mais interessante da tecnologia é estar adaptada à complexidade do nosso cérebro e das nossas sensibilidades musicais.

Nós ficaremos perplexos com o que vai aparecer nessa área nos próximos anos. Uma coisa é certa: se agora utilizamos a tecnologia, isso significa que a música atual precisa ser diferente daquela que foi composta sem esse ingrediente.

O senhor já disse que, assim como há ideias matemáticas que não podem ser expressas sem as equações, existem ideias musicais que não podem ser expressas em palavras. Existe sempre algo puramente intuitivo sobre a experiência musical?

Sempre me preocupei com o fato de não ser possível expressar algumas ideias musicais de outra maneira que não fosse por meio da partitura. Quando você realmente entende teoria quântica ou matemática, é capaz de manipular as equações. Sem isso, jamais vai chegar ao cerne da questão.

É a mesma coisa na música. Muitas vezes, as pessoas me perguntam qual é o sentido de uma obra que eu compus. Eu simplesmente não sou capaz de dizer porque não sou capaz de colocar isso em palavras. O som fala por si.

Na maioria dos casos, não entendemos as razões que nos fazem ser tocados por uma determinada obra musical. A intuição é intrínseca à música. É impossível fazer música sem intuição; mas a intuição não é suficiente para dar conta da criação musical.

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES DE OBRAS DE PHILLIPPE MANOURY

9.9 domingo 19H



—
QUARTETO OSESP

—
Quarteto de Cordas nº 1 - Stringendo

13.9 quinta 20H30



14.9 sexta 20H30



15.9 sábado 16H30



—
ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO — OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

EMMANUEL PAHUD FLAUTA

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

—
Concerto Para Flauta



emmanuel
pahud

/ARTISTA EM RESIDÊNCIA

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

EMMANUEL PAHUD

— CPE

BACH FLUTE CONCERTOS

Trevor Pinnock, regente

Warner Classic, 2016

EMMANUEL PAHUD

— FLUTE CONCERTOS:

DALBAVIE — JARRELL

— PINTSCHER

Orquestra Filarmônica

da Rádio France

Matthias Pintscher,

Peter Eötvös e

Pascal Rophé, regentes

EMI, 2008

Como o senhor organiza sua rotina de trabalho entre recitais, concertos e aulas?

Não há rotina — cada dia traz informações e repertórios diferentes para diferentes encontros, acústicas e locais... É claro que preciso me manter em boa forma, o que não é difícil, afinal toco todo dia. Acredito que não precisarei me preparar especificamente para uma ou outra atividade enquanto estiver em boa forma em relação ao meu instrumento... Exercícios de aquecimento, é claro, são a primeira atividade de todo dia, realizados sempre antes de ir a algum ensaio ou concerto.

O senhor tem sido constantemente requisitado para estreitar novas obras para flauta nos últimos anos. Como escolhe compositores para essas novas obras?

A escolha de um compositor é feita a partir de conversas e acordos entre quem apresenta o concerto — muitas vezes, o próprio solicitante do concerto — e eu, o intérprete. Cada lado prepara uma lista de convidados, e quase sempre há dois ou três nomes em comum, e então contatamos um dos compositores, a fim de convidá-lo para um projeto de obra para flauta. Algumas vezes, é ao encontrar o compositor que as peças começam a ganhar forma. Eu não interfiro muito nesse momento, já que prefiro que as peças não sejam feitas sob medida para mim. Prefiro muito mais os desafios que a livre criação do compositor me traz.

Entre tantos ensaios, concertos e gravações, o senhor encontra tempo para escutar música? Que tipo de música ouve?

Gosto de escutar música que não conheço. Música de improvisação, como o *jazz*, ou a bossa nova e o chorinho brasileiros, mas também algumas óperas e música experimental contemporânea. Sempre fui fascinado pela voz. Escutar ópera é despertar o "pequeno garoto" que há em mim. O que me importa é escutar música capaz de expandir meu horizonte musical para além da música clássica para flauta.

GRAVAÇÕES
RECOMENDADAS

EMMANUEL PAHUD: MOZART
– **FLÖTENKONZERTE 1 & 2**
– **KONZERT FÜR FLÖTE**
UND HARFE

Orquestra Filarmônica
de Berlim
Claudio Abbado, regente
EMI, 1997

O senhor se tornou o principal flautista da Orquestra Filarmônica de Berlim aos 22 anos de idade. Quanto sua vida como músico mudou desde aquele período?

Minha vida como músico evoluiu em muitos sentidos, em termos de responsabilidade e respeito, em termos de quantidade de trabalho. Aos 22 anos eu ainda tinha muito a descobrir, ao mesmo tempo em que já estava exposto a muita coisa, de maneira que eu sempre sofri pressão, mas nunca mudei meu sentimento [em relação à música]. Agora, de um lado, eu ganhei muito mais experiência: sou capaz de lidar com mais coisas. De outro, preciso de mais tempo de preparação entre projetos. Mas eu ainda estou ávido por muitas descobertas e a cada ano a procura de novos horizontes me exige mais energia.

Qual é a importância do método de Stanislavski para o seu trabalho? Como o senhor, sendo músico, se utiliza desse método de preparação para atores ou outras técnicas teatrais?

Isso não está diretamente incorporado no meu método de treinamento. Porém, li alguns livros sobre Stanislavski quando era jovem, o que me ajudou de maneira tremenda a aumentar meu nível de consciência, comprometimento, concentração, foco. Agora, já mais maduro, eu acho a ioga uma outra forma muito eficiente de questionar certas coisas e desenvolver um novo nível de consciência e controle.

Em sua opinião, o que torna grandioso um flautista ou uma música?

“O bom nunca é bom o bastante.” Como intérpretes, nós sempre podemos melhorar em nossas tentativas de servir ao grande espírito da música. Devemos nos considerar privilegiados por dedicar nossas vidas ao gênio de algumas das mentes mais brilhantes da história da humanidade... Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Bartók, Stravinsky, Bernstein ou Boulez, para citar alguns.

Ao praticar um instrumento, a meta é avançar contra quaisquer limites e fazer as coisas parecerem fáceis. Manter o espírito vivo, no entanto, é o objetivo definitivo.

ENTREVISTA A RENATO
ROSCHEL E AOS
FLAUTISTAS DA OSESP,
JOSÉ ANANIAS SOUZA
LOPES, FABÍOLA ALVES
E SÁVIO ARAÚJO

cro no lo gia

_1970 Nasce em Genebra, na Suíça.

_1970-4 Infância marcada por viagens. Seu pai trabalhava para uma empresa dos Estados Unidos que obrigava a família a se mudar continuamente. Em razão disso, nos três primeiros anos de vida, Pahud vive em Bagdá, Paris e Madri.

_1974 Sua família se estabelece em Roma. No prédio em que moravam, na capital italiana, vivia também a família suíço-francesa Binet, em que todos eram músicos. O pai (François) era um flautista que estudava em Zurique e Paris.

Aos quatro anos, ouve diariamente seu vizinho praticar flauta. Aos seis, começa a estudar flauta com Philippe (que tinha apenas 15 anos) e nos três anos seguintes com François.

_1978 Sua família se muda para Bruxelas, na Bélgica. Começa a estudar na Academia de Música de Uccle com Michel Moinil.

_1984 Passa a estudar com Carlos Bruneel, então flautista principal da ópera Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas. Estuda com Bruneel até 1987.

_1985 Ganha o Concurso Nacional da Bélgica. No mesmo ano, toca seu primeiro concerto com a Orquestra Nacional da Bélgica: *Concerto K.313 em sol maior*, de Mozart.

_1987 Muda-se para Paris, onde começa a estudar com alguns dos melhores músicos da Europa, entre eles Peter-Lukas Graf. Frequenta o Conservatório de Paris, onde estuda com Michel Debost, Alain Marion, Pierre Artaud e Christian Larde.

cro no lo gia

- _1988** Vence uma competição em Duino, na Itália. No mesmo ano, fica em segundo lugar na International Scheveningen Music Competition, na Holanda.
- _1989** Vence uma competição em Kobe, no Japão. Torna-se o flautista principal na Basel Radio Symphony, sob a direção de Nello Santi.
- _1990** Conclui os estudos no Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, obtendo o Primeiro Prêmio.
- _1992** Ocupa o papel de flautista principal na Filarmônica de Munique, sob a regência de Sergiu Celibidache, e tem aulas com o suíço Aurèle Nicolet, o qual o prepara para o Concurso Internacional de Música de Genebra e para a audição para o posto de flautista principal da Orquestra Filarmônica de Berlim.
- Ganha o concurso e passa a ser o flautista principal da orquestra comandada por Claudio Abbado. Aos 22 anos, é o músico mais jovem a atingir essa posição.
- _1993** Após um ano em Berlim, participa de vários festivais e concertos internacionais como solista de várias orquestras, entre elas: Orquestra Sinfônica Yomiuri Nippon, Orquestra Sinfônica de Londres, Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim, Orquestra Sinfônica de Baltimore, Orquestra Filarmônica de Londres, Orquestra Sinfônica NHK e Orquestra Filarmônica da Rádio France.
- _1996** Assina contrato com a EMI Classics (atualmente, Warner Classics). Ao longo dos anos, produz dezenas de gravações premiadas e aclamadas pela crítica; e faz a estreia de inúmeras obras.

- _2005-6** Participa com a Orquestra de Câmara da Austrália de famosas apresentações dos Concertos para Flauta de Vivaldi.
- _2005-6** Solista em concertos com a Sinfônica de Utah, a Orquestra Filarmônica de Luxemburgo, Orquestra de Câmara de Paris, Orquestra de Câmara de Potsdam e a Orquestra Sinfônica de Bamberger.
- _2008** Grava o *Concerto para Flauta* do francês Marc-André Dalbavie (interpretaria essa mesma obra com a Osesp em 2014).
- _2009** Recebe, na França, o título de Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.
- _2011** Torna-se membro honorário (*hon RAM*) da Royal Academy of Music, em Londres.
- _2014-5** Apresenta-se com a Osesp, entre outras orquestras de relevo: Orquestra Nacional de Bordeaux Aquitaine, Orquestra Sinfônica de Valencia, Mozarteum Salzburg, Filarmônica de Belgrado, Orquestra Nacional de Lyon, Orquestra Sinfônica de Berna, Filarmônica de Oslo, Filarmônica de Praga e Filarmônica de Helsinque, entre outras.
- _2017** Solista com a Orquestra de Câmara da Austrália e com a Postdam Chamber Orchestra (na Sala São Paulo, inclusive) entre outras orquestras.
- _2018** Artista em Residência da Osesp. Concertos com Orquestra do Capitólio de Toulouse e Franz Liszt Chamber Orchestra.

APRESENTAÇÕES COM EMMANUEL PAHUD

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

10.5 quinta 20H30

PAU

11.5 sexta 20H30

SAP

12.5 sábado 16H30

JEQ

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

FOBBES *Fantasia Sobre “A Flauta Mágica”*
BERNSTEIN *Halil*

13.9 quinta 20H30

JAC

14.9 sexta 20H30

PEQ

15.9 sábado 16H30

IPÊ

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE

MANOURY *Concerto Para Flauta*
/COMPOSITOR VISITANTE

12.5 sábado 14H45

ESP

TELEMANN *Dois Fantasias*
WIDMANN *Petite Suite*
(em memória de Aurèle Nicolet)
SEBASTIAN BACH *Partita em*
Lá Menor, BWV 1013
TELEMANN *Dois Fantasias*
EMANUEL BACH *Sonata em*
Lá Menor, Wq 132

15.9 sábado 14H45

ESP

TAKEMITSU *Voice*
FERROUD *Bergère Captive*
VARÈSE *Density 21.5*
HONEGGER *La Danse de la Chèvre*
BERIO *Sequenza I*
FERROUD *Jade*
PINTSCHER *Beyond (A System of Passing)*
FERROUD *Toan-Yan*
DEBUSSY *Syrinx*

13.5 domingo 19H

QUA

QUARTETO OSESP

MOZART *Quarteto Com Flauta*
em Dó Maior, KV 285b
CARTER *Scrivo in Vento*
MOZART *Quarteto nº 1 Para Flauta e*
Cordas em Ré Maior, KV 285
DVORÁK *Quarteto Americano*
(versão para flauta e trio de cordas)

16.9 domingo 19H

REC

ALUNOS DA ACADEMIA DA OSESP
GOUNOD *Petite Symphonie em*
Mi Bemol Maior, Op.216
JOACHIM RAFF *Sinfonietta, Op.188*

Há 80 anos, todos os dias, o Brasil é Ultra.



Em 1937, o Ultra iniciou uma jornada com o compromisso de produzir e distribuir produtos e serviços de excelência em nosso país. Tornou-se uma companhia multinegócios com posição de liderança em cinco diferentes áreas de atuação e com mais de 15 mil colaboradores.

Hoje tem orgulho de conectar a vida das pessoas e estar presente, diariamente, nas estradas, portos, indústrias, farmácias e em milhões de lares brasileiros.



www.ultra.com.br



marcos thadeu e a paixão pela música

Em uma longa carreira voltada para a música clássica e para o ensino, não seria incorreto dizer que nas últimas décadas a música coral no Brasil é, em boa parte, resultado e reflexo da paixão desse mineiro pelo canto erudito. Marcos Thadeu forjou dezenas de cantores em diversos coros pelo país. Foi preparador vocal do Coro da Osesp por 17 anos.

Nos últimos cinco anos, assumiu também a regência do Coro Acadêmico e acaba de assumir o Coro Juvenil da Osesp.

Para ele, ser artista e professor são coisas diferentes, porém igualmente gratificantes. Na sua juventude, Marcos Thadeu saía toda semana de Belo Horizonte para enfrentar sacolejantes viagens de ônibus de 14 horas em estrada de terra. Tudo isso para dar aula de canto no Conservatório Lorenzo Fernandez, na cidade de Montes Claros, também em Minas Gerais. Thadeu fez essa peregrinação por mais de dez anos e conquistou títulos e prêmios para o coral da cidade do norte de Minas.

Essa mesma paixão, que arrebatava o menino Marcos Thadeu quando ouvia música clássica no rádio da família em Belo Horizonte, reverbera ainda hoje nos cantores dos Coros da Osesp. Sua incansável disposição para aceitar desafios e fazer música de alto nível é um privilégio para o nosso público.

Na entrevista a seguir, Marcos Thadeu, Músico Homenageado da Temporada 2018, fala de sua carreira, do amor arrebatador pela música alemã e de, assim como outro grande mineiro, ser *gauche* na vida.

Como foi sua formação de músico? Poderia comentar a sua trajetória?

Tive uma infância muito complicada, porque eu me interessava por coisas que não sabia exatamente o que eram. Foi muito complicado, porque eu, um menino negro, gostava de um programa da Rádio Aparecida do Norte no qual não entendia o que era falado. O locutor anunciava o programa e eu ouvia aquilo com falta de ar de tanta emoção, mas não sabia o que ele dizia.

Só vim a entender muitos anos depois, quando comecei a estudar alemão, que o programa se chamava *Die Deutsche Stunde*, ou seja, *A Hora Alemã*. Schubert, Schumann. Aquilo era uma loucura, porque eu não entendia o que era. Não sabia de onde vinha ou mesmo o que significava.

O que eu sentia era que aquelas músicas causavam em mim muita angústia. Não sabia que universo era aquele. Só sabia que eu *tinha* de ouvir aquele programa, mesmo que fosse num rádio que chiasse como o diabo.

É por isso que, na hora que eu passar dessa para outra, vou pedir explicação. Perguntar: "Como apareceu isso na minha vida, gostar tanto de música alemã, eu, uma criança de sete ou oito anos em Belo Horizonte?".

Na verdade, sempre fui ao contrário de tudo. Na minha rua, as crianças gostavam de jogar futebol. Eu não gostava, queria jogar vôlei. Queriam que eu jogasse futebol com elas e eu exigia que, depois do futebol, nós jogássemos vôlei.

Sua família teve um papel importante nesse seu contato inicial com a música?

Eu tinha um irmão mais velho que foi padre e tocava violino. Minha mãe tocava flauta, na minha família todos conheciam música. Pai, mãe, as tias que cantavam na igreja.

Depois, por volta dos meus 16 anos, eu cantava no coro da igreja quando o regente morreu. Nesse momento, os membros do coro acharam que eu devia assumir esse trabalho. Portanto, com 16 anos comecei a dirigir um coro, na Igreja de São Judas Tadeu, no bairro da Graça, em Belo Horizonte.

Aos 17 anos, eu trabalhava com coro e estudava no colégio, onde uma professora de música se encantou com a minha voz. Ela me levou para uma escola particular, a Fundação de Educação Artística, onde estudei música.

Depois, comecei a participar do Coro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, regido pelo Carlos Alberto Fonseca. Essa foi realmente minha grande escola. Foi minha turma, aliás, em meados da década de 1960, que mudou o nome desse coro para Coral Ars Nova.

Ter trabalhado com Carlos Alberto e estudado regência com ele ajudou muito na minha formação. Com esse coral eu viajei muito. Estados Unidos, Coreia, Filipinas. Ainda hoje, o Ars Nova é o coro mais premiado do Brasil, com vários prêmios na Europa e nos Estados Unidos.

Em sua carreira de tenor solista, quais foram os momentos mais marcantes?

Um acontecimento marcante na minha vida foi a primeira ópera que eu cantei. Isso ocorreu quando o maestro Carlos Eduardo Prates me ouviu estudando e disse: "Você tem acentos dramáticos na voz e deveria estudar a *Carmen*, de Bizet". Depois, me convidou para interpretar Dom José nessa montagem.

Como nunca havia cantado ópera, aquela foi uma experiência marcante e muito boa. Abriu esse campo que eu não conhecia. Sempre fui mais de música de câmara. Depois vieram várias outras óperas, mas *Carmen* foi minha entrada no mundo da ópera.

O senhor foi aluno de Sergio Magnani, Esther Scliar e Eladio Pérez-Gonzáles, entre outros. Como os ensinamentos desses mestres estão presentes no seu atual trabalho com os músicos do Coro Acadêmico e do Coro Juvenil da Osesp?

Realmente eu tive grandes mestres. Esther Scliar era uma mulher à frente de sua época, uma musicista e pedagoga fantástica. O maestro Sergio Magnani também, mas principalmente o Carlos Alberto Fonseca. O que eu aprendi com esse pessoal, além das partes teóricas e práticas, é gostar muito de fazer música de alto nível, de fazê-la bem. Eram todos músicos de altíssimo gabarito e o legado que me deixaram, e que eu tento passar para a frente, é a paixão de fazer a grande música, ou pelo menos de tentar fazer grande música.

Há cinco anos, essa oportunidade me foi dada de presente quando comecei a trabalhar com o Coro Acadêmico da Osesp. O Marcelo Lopes e o Arthur Nestrovski me chamaram para me dar um desafio, que era cantar a *Missa Glagolítica*, de Janáček. Como gosto muito de desafios, aceitei e fiz o coro cantar essa obra.

A partir desse momento, passei a colocar toda a carga dos grandes mestres que recebi nesse trabalho, e desde então os resultados têm sido muito interessantes. Hoje, o Coro Acadêmico é um coro muito importante no nosso cenário.

Qual o balanço geral que podemos fazer dos cinco anos do Coro Acadêmico da Osesp?

Ter conseguido fazer o Coro Acadêmico cantar as obras que cantou nesses últimos cinco anos não tem como descrever, é algo muito relevante. O Coro Sinfônico da Osesp, formado por cantores com 20 ou 30 anos de experiência, hoje interpreta obras junto ao Coro Acadêmico, sem que esse seja um arresto, seja um peso. Ao contrário, o Coro Acadêmico dá uma contribuição grande ao Sinfônico.

Agora, o desafio é manter a qualidade. Às vezes, atingir uma meta é difícil, porém, é ainda mais difícil permanecer dentro da qualidade atingida. Manter-se no alto nível é muito desafiador, principalmente porque a cada três anos eu tenho um outro coro, os cantores só ficam três anos.

Quais são as suas expectativas para a produção coral no Brasil a partir de projetos como esse e outros similares? O que nos falta fazer para desenvolver a produção coral brasileira?

É complicada a questão da música coral no Brasil porque não temos tradição nessa área. Existem grandes polos aqui, mas não é como na Alemanha, por exemplo, onde desde 1200 há gente cantando, ensinando a cantar, fazendo música vocal e organizando coros.

Aqui há ainda outro agravante. Tiraram a música da escola e não colocaram nada no lugar. É uma dificuldade, porque quando o jovem resolve que vai estudar canto ou pertencer a um coro, ele já tem por volta de 17 anos, e essa idade já é um pouco tarde, quando comparamos com países como a França e a Alemanha, onde o ensino de música ocorre desde o jardim da infância.

O trabalho coral no Brasil já esteve até um pouco mais intenso do que agora. Quando eu canta-

va no Ars Nova, por exemplo, nós tínhamos quatro ensaios por semana e, portanto, tínhamos um ritmo de trabalho de profissionais. Tudo isso sem ajuda de custo. Nós pagávamos o ônibus e o lanche pelo gosto de cantar no coro.

Hoje, a vida ficou tão complicada que o jovem não tem mais condição de fazer isso. Se você marcar dois ensaios por semana para um grupo, eles não vão conseguir comparecer porque precisam trabalhar ou não têm apoio ou dinheiro. Isso é um complicador para o desenvolvimento do canto coral no Brasil.

Para alterar esse quadro, é preciso reinserir a música no ensino fundamental?

Sim. Na minha época de ginásio, por exemplo, você tomava "bomba" em música. Se você erasse um solfejo era reprovado. Também me parece que naquela época não se tinha tanta necessidade de consumo como agora. Nós tínhamos *uma* roupa, *um* sapato. Agora, as pessoas precisam ter muito, gastar muito, ter celular de grife, roupa de grife. Isso faz com que as pessoas se distanciem de uma coisa que inicialmente não vai dar dinheiro para elas.




Para se ganhar dinheiro com canto, o músico leva pelo menos uns dez anos de estudos e práticas.

Mais intersecções entre o erudito e o popular poderiam ajudar a trazer o público jovem para a música clássica?

Eu acho que não. É interessante trabalhar nessas intersecções. Eu mesmo faço *shows* de música popular e faço música popular com o Coro, mas acho que o que devem aparecer são condições para os jovens brasileiros aprenderem a fazer música erudita. Eu gostaria de ver que o Brasil amanheceu com possibilidades de fomentar a arte erudita.

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES COM MARCOS THADEU

17.5 quinta 20H30 
18.5 sexta 20H30 
19.5 sábado 16H30 

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

ENTREVISTA A PAULO
VERANO E RENATO
ROSCHER



marin alsop: *too hot to handel*

Uma mistura de *gospel*, *jazz* e música clássica. Essa é a proposta de *Too Hot to Handel*, projeto comandado, desde seu nascimento, pela regente titular da Osesp, Marin Alsop.

Versão corajosa e contagiante da magistral obra *O Messias*, de George Frideric Handel, *Too Hot to Handel* é um trabalho desafiante de uma regente pioneira em muitos aspectos. A nova-iorquina Alsop foi a primeira mulher na história a comandar uma importante orquestra nos Estados Unidos, a Sinfônica de Baltimore, e a primeira a conduzir uma orquestra durante a famosa *Last Night*, noite de encerramento do conceituado festival britânico de música clássica, BBC Proms (onde a Osesp também já se apresentou, sob a regência dela em duas ocasiões, em 2012 e 2016).

Alsop é reconhecida mundialmente pelas abordagens inovadoras, pelo profundo compromisso com a educação e também por sua disposição em encarar desafios. *Too Hot to Handel* é mais um fruto do perfil desbravador dessa regente repleta de novas ideias.

GRAVAÇÕES

RECOMENDADAS

TOO HOT TO HANDEL:

THE GOSPEL MESSIAH

Colorado Symphony Orchestra

Colorado Symphony Chorus

Majestic Praise Choir

Marin Alsop, regente

Too Hot, LLC, 2005

Como surgiu o projeto *Too Hot to Handel?*

Quando eu conversava com amigos sobre *O Messias*, de Handel, todos diziam que demorava muito para chegar àquela parte em que o público se levanta e canta junto. Isso me levou a pensar que *O Messias* poderia ganhar uma atualização.

Já havia pensado em fazer uma versão do século xx para *O Messias*. Conseguia imaginar facilmente o "Aleluia" se tornando uma apresentação *gospel*. Depois, quando a ideia foi se tornando mais clara, tudo começou a se encaixar.

O próprio Handel era muito receptivo quando músicos adicionavam novos ornamentos ou improvisações às suas composições. E o próprio Mozart, por exemplo, fez uma versão de *O Messias*. Aliás, esse trabalho nunca pareceu completamente despropositado para mim. Em muitos trechos, eu era capaz de ver que um tratamento de *jazz* seria muito natural.

Tive de encontrar os arranjos para dar conta desse projeto de duas horas e meia de duração. Procurei ajuda de dois grandes amigos, Bob Christianson e Gary Anderson. Eu os conhecia da época em que trabalhava como violinista em Nova York e sabia que seus estilos dramaticamente diferentes seriam ideais para oferecer ao projeto a variedade e a diversidade que eu buscava.

Quando os trabalhos começaram, percebi que não poderia ter sonhado com uma equipe mais comprometida e talentosa. Nunca vou me esquecer da nossa primeira reunião, na qual, depois de confirmarem que ambos estavam de acordo sobre o fato de eu estar completamente maluca, fomos ouvir cada número para determinar a nova "sensação" que buscaríamos.

Eu queria manter os "ossos" intactos. As melodias, as letras e a forma de cada número permaneceriam iguais. Isso deixou a harmonização, a instrumentação e o *groove* totalmente em aberto.

Nós conversamos sobre a instrumentação. O original é extremamente modesto e íntimo, enquanto *Too Hot to Handel* é qualquer coisa, menos modesto ou íntimo. Passamos da ins-

trumentação original de cordas e instrumentos de sopro para uma seção de *jazz* composta pra órgão Hammond B3, piano *gospel*, bateria, guitarra elétrica, baixo Fender e baixo acústico, cinco saxofones, cordas e percussão.

Depois, precisávamos encontrar cantores excepcionais, capazes de improvisar. Passamos então a fazer *scat* [técnica de improvisação vocal do *jazz*, que consiste em cantar sílabas sem significado específico] com os melhores do ramo.

Desde a nossa primeira apresentação no Lincoln Center com a Orquestra Concordia e o Morgan State Choir, em 1993, *Too Hot to Handel* decolou para se tornar um evento anual com orquestras em todo o mundo. A experiência é única e inigualável para mim: é indescritível ser capaz de atrair uma audiência diversificada, que se integre plenamente à experiência, dançando nos corredores, cantando e desfrutando o concerto.

A senhora já disse que a instrumentação original de *O Messias* é extremamente modesta e íntima, enquanto *Too Hot to Handel* é capaz de fazer a audiência dançar e cantar junto. Quanto essa transformação do trabalho íntimo de Handel para o *jazz* expansivo de *Too Hot to Handel* afeta a expressão da música?

O "DNA" da peça está completamente intacto. O texto, as melodias, a estrutura — mas todo o resto foi retrabalhado para o nosso tempo. Acho que Handel adoraria!

Como a senhora descreveria a relação musical entre os músicos eruditos da orquestra e o mundo sonoro do baixo elétrico, da guitarra elétrica e do órgão Hammond?

As orquestras que tocaram adoraram a experiência. É uma chance para eles realmente se divertirem e se envolverem ativamente na experiência do concerto.

Qual reação a senhora acha que o público brasileiro terá?

Acho que vai adorar! Realmente é uma versão cheia de suingue, tem ótimos grooves e é muito divertida — bem ao espírito do nosso público brasileiro!

CONFIRA AS
ABREVIATURAS
DAS SÉRIES NA PÁG. 103

APRESENTAÇÕES DE *TOO HOT TO HANDEL*

13.12 quinta 20H30

JAC

14.12 sexta 20H30

PEQ

15.12 sábado 16H30

IPE

ORQUESTRA SINFÔNICA DO
ESTADO DE SÃO PAULO – OSESP

MARIN ALSOP REGENTE

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

.legendas

GRATUITO

GRANDES CLÁSSICOS

.séries sinfônicas

ARA ARAUCÁRIA
CAR CARNAÚBA
CED CEDRO
IMB IMBUIA
IPÊ IPÊ
JAC JACARANDÁ
JEG JEQUITIBÁ

MOG MOGNO
PAI PAINEIRA
PAU PAU-BRASIL
PEQ PEQUIÁ
SAP SAPUCAIA
MAT MATINAIS

.câmara e coro

COR CORO DA OSESP
QUA QUARTETO OSESP
REC RECITAIS
ESP RECITAIS ESPECIAIS
PBR PIANO BRASILEIRO



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, tornando-se a instituição que é hoje. Reconhecida internacionalmente por sua excelência, a Orquestra é parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas. Nos primeiros anos, foi dirigida pelo maestro Souza Lima e pelo italiano Bruno Roccella, mais tarde sucedidos por Eleazar de Carvalho (1912-96), que por 24 anos dirigiu a Orquestra e desenvolveu intensa atividade. Nos últimos anos sob seu comando, o grupo passou por um período de privações. Antes de seu falecimento, porém, Eleazar deixou um projeto de reformulação da Osesp. 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, eleva os salários 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 Criadores do Brasil e a Academia de Música. Uma parceria com o selo sueco Bis e com a gravadora carioca Biscoito Fino garante a difusão da música brasileira de concerto. 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) e Brasil (2004, 2008, 2011, 2014), o grupo mantém desde 2008 o projeto Osesp Itinerante, pelo interior do estado de São Paulo, realizando concertos, oficinas e cursos de apreciação musical para mais de 70 mil pessoas. A Osesp iniciou a temporada 2010 com a nomeação de Arthur Nestrovski como diretor artístico e do maestro francês Yan Pascal Tortelier como regente titular. Em 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 (projetos concluídos em 2017). 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, merece 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. 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. A Osesp conquista prêmios de Melhor Concerto. Sinfônico e também de Câmara (com Isabelle Faust).

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

DIRETORA MUSICAL E REGENTE TITULAR
MARIN ALSOP

REGENTE EM RESIDÊNCIA
VALENTINA PELEGGI

VIOLINOS
EMMANUELE BALDINI SPALLA

DAVI GRATON SPALLA**

YURIY RAKEVICH

LEV VEKSLER***

ADRIAN PETRUTIU

IGOR SARUDIANSKY

MATTHEW THORPE

ALEXEY CHASHNIKOV

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

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

ILIA LAPOREV

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. CORNEINGLÉS

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

FILIPE DE CASTRO

FRANCISCO FORMIGA

TROMPAS

LUIZ GARCIA

ANDRÉ GONÇALVES

JOSÉ COSTA FILHO

NIKOLAY GENOV

LUCIANO PEREIRA DO AMARAL

EDUARDO MINCZUK

TROMPETES

FERNANDO DISSENHA

GILBERTO SIQUEIRA

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

RICARDO BOLOGNA

PERCUSSÃO

RICARDO RIGHINI 1ª PERCUSSÃO

ALFREDO LIMA

ARMANDO YAMADA

EDUARDO GIANESELLA

RUBÉN ZÚÑIGA

TECLADOS

OLGA KOPYLOVA

(***) CARGO INTERINO

Os Nomes estão relacionados

em ordem alfabética, por

categoria. Informações

sujeitas a alterações.



CORO DA OSESP

Criado em 1994, como Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, o Coro da Osesp (como é chamado desde 2001) reúne um grupo de cantores de sólida formação musical e é uma referência em música vocal no Brasil. Nas apresentações junto à Osesp, em grandes obras do repertório coral-sinfônico, ou em concertos *a cappella* na Sala São Paulo e pelo interior do estado, o grupo aborda diferentes períodos musicais, com ênfase nos séculos xx e xxi e nas criações de compositores brasileiros, como Almeida Prado, Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Francisco Mignone, Liduino Pitombeira, João Guilherme Ripper e Villa-Lobos. Entre 1995 e 2015, o Coro da Osesp teve Naomi Munakata como coordenadora e regente. Em 2014, Naomi foi nomeada Regente Honorária do grupo. Em 2009, o Coro da Osesp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, que inclui obras de Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Villa-Lobos, entre outros compositores brasileiros. Em 2013, lançou gravação de obras de Aylton Escobar (Selo Osesp Digital) e, em 2015, gravou obras de Bernstein junto à Orquestra Sinfônica de Baltimore, regida por Marin Alsop, para CD do selo Naxos. Para as temporadas 2017 e 2018, a regente italiana Valentina Peleggi foi convidada a assumir a direção do Coro.

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

CORO DA OSESP

REGENTE TITULAR 2017-8

VALENTINA PELEGGI

SOPRANOS

ANNA CAROLINA MOURA

ELIANE CHAGAS

ÉRIKA MUNIZ

FLÁVIA KELE DE SOUSA

JAMILE EVARISTO

JI SOOK CHANG

MARINA PEREIRA

MAYNARA ARANA CUIN

NATÁLIA ÁUREA MONITORA

REGIANE MARTINEZ

ROXANA KOSTKA

VIVIANA CASAGRANDE

CONTRALTOS / MEZZOS

ANA GANZERT

CELY KOZUKI

CLARISSA CABRAL

CRISTIANE MINCZUK

FABIANA PORTAS

LÉA LACERDA

MARIA ANGÉLICA LEUTWILER

MARIA RAQUEL GABOARDI

MARIANA VALENÇA

MÔNICA WEBER BRONZATI

PATRÍCIA NACLE

SILVANA ROMANI 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

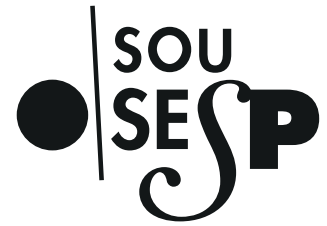
PAULO FAVARO

SABAH TEIXEIRA MONITOR

PIANISTA CORREPETIDOR

FERNANDO TOMIMURA

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



APOIE OS PROGRAMAS EDUCACIONAIS DA OSESP

Escolha seu plano e
faça parte dessa causa

/PLANO VERDE

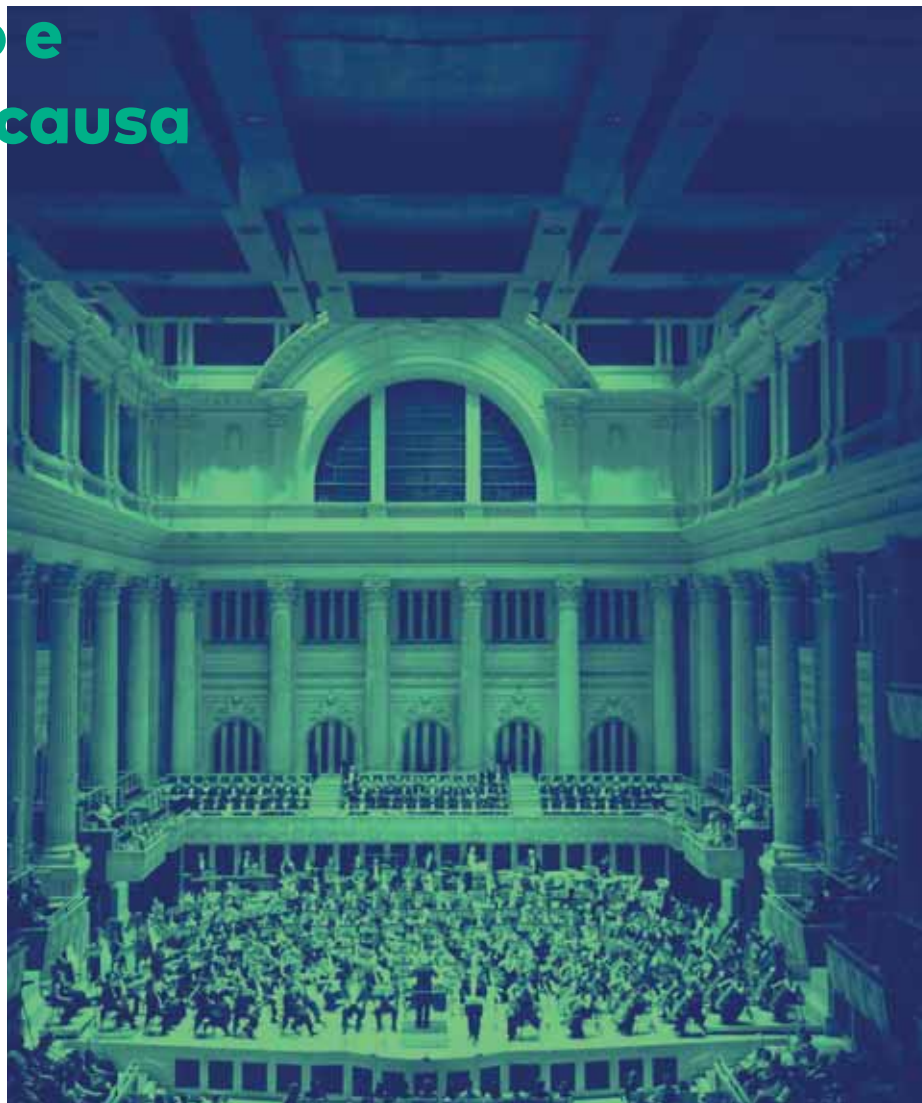
- _ Sem incentivo fiscal
- _ Gratuitades e descontos em concertos, cinemas e museus
- _ R\$160 por ano¹

/PLANO AZUL

- _ Com incentivo fiscal²
- _ Ingressos para palestras e concertos
- _ A partir de R\$500 por ano com opção de parcelamento

¹ R\$ 90 estudantes e professores

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



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



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



SOU OSESP / PLANO AZUL

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

PATRONO/ ACIMA DE R\$16.000

ALVARO LUIZ
BRUZADIN FURTADO
ANDRE RODRIGUES CANO
ANTONIO QUINTELLA
CARLOS EDUARDO MORI PEYSER
FABIO COLLETTI BARBOSA
PAULO APARECIDO DOS SANTOS
(2 ANÔNIMOS)

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

ALESSANDRO ANASTASI
ANTONIO DE JESUS MENDES
CIRO CESAR SORIANO
DE OLIVEIRA
DANIEL BARBOSA
CORREA ANGER
ELZA LARA LOEB
HORACIO LAFER PIVA
JOSÉ CARLOS DIAS
LEONARDO GUIMARÃES CORREA
LILIA MORITZ SCHWARCZ
LUIZ FRANCO BRANDÃO
MARCELO KAYATH
MARCOS GOMES AMORIM
MARIA LUIZA PIGINI
SANTIAGO PEREIRA
NICOLAS SAAD
PEDRO SALMERON CARVALHO
REGINA LÚCIA ELIA GOMES
RODRIGO HUNG SOO
PICANCO CHOI
STEFANO BRIDELLI
THILO HELMUT
GEORG MANNHARDT
VÍTOR SARQUIS HALLACK
(6 ANÔNIMOS)

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

ANTONIO AILTON CASEIRO
CHISLEINE FÁTIMA DE ABREU
DEBORAH NEALE
EURICO RIBEIRO DE MENDONÇA
FERNANDA MARIA
VILLAÇA BOUERI
FERNANDO ANTONIO FOLLADOR
HELGA VERENA LEONI MAFFEI
ILMA TERESINHA ARNS WANG
ISRAEL VAINBOIM
JOAO GUILHERME CRUZ
COSTA ALVES
JONATHAN KELLNER
JOSE AUGUSTO C DE
CARVALHO JUNIOR
JOSÉ CARLOS BAPTISTA
DO NASCIMENTO
JOSÉ ROBERTO BENETI
JULIO CESAR DA COSTA
JUNIA BORGES BOTELHO
LUIZ DO NASCIMENTO
PEREIRA JUNIOR
MAURICIO CASTANHO TANCREDI
PETER GREINER
RAQUEL SZTERLING NELKEN
RITA DE CASSIA
BARRADAS BARATA
RODRIGO DE
ALBUQUERQUE MARANHÃO
SILVIA MOURTHE VALADARES
STEPHAN WOLYNEC
TARCISIO BARRETO CELESTINO
TOMASZ KOWALTOWSKI
VERA LUCIA PERES PESSÓA
VITÓRIO LUIS KEMP
WALDEMAR COELHO HACHICH
(7 ANÔNIMOS)

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

ABNER OLIVA
ADONE TOTTI JUNIOR
ALBERTO CAZAUX
ALEXANDRE BOGGIO
ALFONSO HUMBERTO
CELIA SILVA
ALICIA KOWALTOWSKI
ALMIR FERREIRA DE SOUSA
ANA BEATRIZ LORCH ROTH
ANITA LEONI
ANTONIO DIMAS
ANTONIO MARCOS
VIEIRA SANTOS
ARNALDO MALHEIROS
BERTHA ROSENBERG
CAIO JOSÉ GRANADO LUMINATTI
CARLOS EDUARDO A.
M. DE ANDRADE
CARLOS EDUARDO
MANSUELLI FORNERETO
CARLOS ROBERTO APPOLONI
CARMEM LUIZA GONZALEZ
DA FONSECA
CICERO MATTHIESEN GRANJA
CLÁUDIO CÂMARA
CLODOALDO
APARECIDO ANNIBAL
DEBORA ARNS WANG
DORIS CATHARINE CORNELIE
KNATZ KOWALTOWSKI
EDILSON DE MORAES
REGO FILHO
EDSON MINORU FUKUDA
ELIANA AYAKO HIRATA ANTUNES
DE OLIVEIRA
ELIANA R. M. ZLOCHEVSKY
ELISABETH BRAIT
ELISEU MARTINS
ETSUKO IKEDA DE CARVALHO
FÁBIO DE CARVALHO
E MELLO CURTI
FRANCISCO SCIAROTTA NETO
FRANCISCO SEGNINI JR
FREDERICO GARCEZ LOHMANN
GONZALO VECINA NETO
ILAN AVRICHIR
ISELI LOURENCO NANTES
ISIS CRISTINA BARCHI
IVAN CUNHA NASCIMENTO
JAIME PINSKY
JAIRO OKRET

JAYME VOLICH
JOÃO PEDRO RODRIGUES
JOSE BILEZIKJIAN
JOSÉ CARLOS GONSALES
JOSÉ CARLOS ROSSINI IGLÉZIAS
JOSÉ GERALDO FALCÃO DE
MENDONÇA FILHO
JOSÉ LUIZ GOUVEIA RODRIGUES
JOSÉ MAURO SILVEIRA PEIXOTO
JOSELINA BERNARDO FLORA
JUDITH MIREILLE BEHAR
KARL HEINZ KIENITZ
LORENA MARTINS FERREIRA
LUCIA HELENA
RODRIGUES CAPELA
LUIZ ROBERTO SILVESTRINI
LUIZ ABLAS
LUIZ GONZAGA
MARINHO BRANDÃO
MARCELO JUNQUEIRA ANGULO
MARCIO AUGUSTO CEVA
MARCIO MARCH GARCIA
MÁRCIO SOMMER BITTENCOURT
MARCOS PIRES DE CAMPOS
MARIA DE FÁTIMA VIEIRA
DE AZEVEDO
MARIA HELENA
LEONEL GANDOLFO
MIGUEL PARENTE DIAS
MOYSÉS FERREIRA MARTINS
NELI APARECIDA DE FARIA
NELSON DE OLIVEIRA BRANCO
OSCAR MATHIAS FERREIRA
OSWALDO HENRIQUE SILVEIRA
PATRICIA RADINO ROUSE
PAULO CAMPOS CARNEIRO
PAULO ROBERTO
PORTO CASTRO
PEDRO SPYRIDION YANNOULIS
PLINIO TADEU
CRISTOFOLETTI JUNIOR
PROVIDENZA BERTONCINI
ROSELI RITA MARINHEIRO
SAMI TEBECHRANI
SANTO BOCCALINI JUNIOR
SELMA MARIA SCHINCARIOLI
SERGIO PAULO RIGONATTI
SIDNEI FORTUNA
SUELI DA SILVA MOREIRA
WILTON QUEIROZ DE ARAUJO
WU FENG CHUNG
ZILMA SOUZA CAVADAS
(12 ANÔNIMOS)

ALLEGRO/ DE R\$1.000 A 1.999
ALBINO DE BORTOLI
ALFREDO JOSÉ MANSUR
ANIBAL MARONE
ANNA CRISTINA BARBOSA
DIAS DE CARVALHO
ANTONIO SALATINO
ARTUR HENRIQUE DE
TOLEDO DAMASCENO
BARBARA HELENA
KLEINHAPPEL MATEUS
CARLOS INÁCIO DE PAULA
CARLOS MACRUZ FILHO
CRISTINA ASSAHINA
DAN ANDREI
DANIEL BLEECKER PARKE
DAUMER MARTINS DE ALMEIDA
DIANA VIDAL
DIDIO KOZLOWSKI
EDELSON RIBEIRO PEREIRA
EDITH RANZINI
FABIO BATISTA BLESSA
FABIO VILLARES DE OLIVEIRA
FELICIANO LUMINI
FERNANDA DE
MIRANDA MARTINHO
FLAVIA HELENA PIUMA SILVEIRA
FRIEDRICH THEODOR SIMON
GABRIEL ZAMBON NÓBREGA
GLORIA MARIA DE ALMEIDA
SOUZA TEDRUS
HAMILTON BOKALEFF DE
OLIVEIRA JUNIOR
HAYLTON SANTOS
HELIO JULIO MARCHI
IRENE DE ARAUJO MACHADO
JEANETTE AZAR
JOAQUIM VIEIRA DE
CAMPOS NETO
JORGE EDUARDO LEAL
MEDEIROS
JOSE ADAUTO RIBEIRO
JOSE ANTONIO
MEDINA MALHADO
JOSE CERCHI FUSARI
JOSE DE SOUZA FONSECA FILHO
JOSÉ ROBERTO FORNAZZA
JOSÉ RUBENS PIRANI
KATIA LARA LOEB
KOICHI MIZUTA
LAURA PALADINO DE LIMA
LILIA BLIMA SCHRAIBER

LUCI BANKS LEITE
LUCIANO GONZALES RAMOS
LUIZ EDMUNDO PINTO
DA FONSECA
LUÍS MARCELLO GALLO
LUIZ CARLOS FERNANDES
LUIZ CESÁRIO DE OLIVEIRA
MARCELO PENTEADO COELHO
MÁRCIA CRISTINA VIANA
MARCIO VERONESE ALVES
MARIA ANNA OLGA
LUIZA BONOMI
MARIA CECILIA
SENISE MARTINELLI
MARIA HELENA PERES OLIVEIRA
MARIA LUCIA TOKUE ITO
MARILENA PACINI FARINA
MARINA PEREIRA BITTAR
MAURO FISBERG
MESSIAS MACIEL DO PRADO
MIGUEL SAMPOL POU
MÔNICA MAZZINI PERROTTA
NADIR DA GLORIA
HAGUIARA CERVellini
NAPOLEON GOH MIZUSAWA
NATANIEL PICADO ALVARES
NELCIO AZEVEDO JUNIOR
NEUSA MARIA DE SOUZA
NILDE TAVARES LIMA
OLAVO AZEVEDO
GODOY CASTANHO
OSCAR WINDMÜLLER
OSVALDO YUTAKA TSUCHIYA
PAULO DE TOLEDO PIZA
PAULO MENEZES FIGUEIREDO
PEDRO ALLAN GIGLIO SARKIS
PEDRO MORALES NETO
PEDRO SÉRGIO SASSIOTO
RAPHAEL ANTONIO NOGUEIRA
DE FREITAS
RAPHAEL RAMOS HADDAD
RENATO YOSHIO MURATA
RICARDO BOTELHO
RITA VERQUINE NIKOLIAN
ROBERT ANDREW WALL
ROBERTA MARCONDES
ROBERTO LOPES DONKE
ROLAND KOBERLE
ROSA RANGEL
SALVATOR LICCO HAIM
SERGIO OMAR SILVEIRA
SÍLVIA REGINA FRANCESCHINI

SILVIO ALEIXO
SILVIO LUIZ PARTITI FERREIRA
VALÉRIA GADIOLI
WALTER MONKEN
WILMAR DIAS DA SILVA
YVAN LEONARDO BARBOSA LIMA
ZILDA KNOPLOCH
(28 ANÔNIMOS)

ALLEGRETTO/ DE R\$500 A R\$999
ADRIANA RAVANELLI
RIBEIRO GILLIOTTI
ALEXANDRE JOSE MARKO
ALEXANDRE SILVESTRE
ALOÍSIO PUNHAGUI CUGINOTTI
ANA MARIA PEREIRA
ANATOLY TYMOSZCZENKO
ANDERSON TADEU DE SANTI
BARBOSA DE ALMEIDA
ANDRÉ LUIZ DE MEDEIROS M.
DE BARROS
ANDRE PASQUALE
ROCCO SCAVONE
ANNA LAURA OLIVA
ANTONIO CARLOS MANFREDINI
ARNALDO JORGE PINA CABRAL
AVA NICOLE DRANOFF BORGER
AZOR NEGRAO FREIRE NETO
BELA FELDMAN
BERNARDO KOBASHI SILVA
CAMILLE CHIANCA RODRIGUES
CARLOS ALBERTO ALVES
DE ALMEIDA
CARLOS ALBERTO PINTO DE
QUEIROZ
CARLOS BOTAZZO
CARLOS EDUARDO SEO
CÉLIA MARISA PRENDES
CELINEA VIEIRA PONS
CÉLIO CORRÊA DE
ALMEIDA FILHO
CELSO CORACINI
CLARA AKIKO KOBASHI SILVA
CLARISSA KOBASHI SILVA
CLAUDIONOR SPINELLI
CORACI PEREIRA MALTA
DAIANE NUNES SILVA
DANIEL DE ALMEIDA OKINO
DANIELE AKEMI
IWAZAWA OKINO
DANUSA STUDART LUSTOSA
PINTO OLIVEIRA

DÁRCIO KITAKAWA
DARIO DE ARAUJO CARDOSO
DAVID XIMENES ÁVILA
SIQUEIRA TELLES
DEBORÁ ESPASIANI
DEMILSON BELLEZI GUILHEM
DENISE KOBASHI SILVA
DULCIDIVA PACCAGNELLA
EDGAR OUTA
EDSON KATER
EDUARDO ALGRANTI
EDUARDO BRASIL PAOLUCCI
EDUARDO GERMANO DA SILVA
ELI RODRIGUES DA SILVA
ELOISA THOMÉ MILANI
ELY CAETANO XAVIER JUNIOR
EMA ELIANA TARICCO DE FIORI
EMILIO EUGÊNIO AULER NETO
ERNANI PEREIRA DA CUNHA
ESMERIA ROVAI
EVANDRO BUCCINI
FABIO SCHMEIDER
FAUSTO MANTOVANI
FERNANDO LUIS LEITE CARREIRO
FERNANDO SILVA
FLAVIO ROGERIO GROSSI
GERTJAN BEEKMAN
GINA MARIA
MANFREDINI OLIVEIRA
HELENA LEIKO TSUCHIYA
HÉLIO JORGE GONÇALVES
DE CARVALHO
HELOISA JUNQUEIRA
FLEURY RICHEZ
HERMAN BRIAN ELIAS MOURA
HILTON BARLACH
IDEVAL BERNARDO DE OLIVEIRA
IEDA MARIA DANIEL
IRAPUA TEIXEIRA
ÍRIS GARDINO
IVAN CÉSAR RIBEIRO
IVONETE MARTINEZ
JAIME MEIRA DO
NASCIMENTO JUNIOR
JANOS BELA KOVESI
JOAO APARECIDO FRATTINI
JOÃO CLÁUDIO LOUREIRO
JOSÉ CLAUDIO SIMÃO
JOSÉ ESTRELLA
JOSE FERDINANDO DUCCA
JOSÉ FRANCISCO KERR SARAIVA
JOSÉ SALIBY DE SIMONI

LIRIA KAORI INOUE
LUCAS DE LIMA NETO
LUCIA HELENA
DORSA CRESTANA
LUIZ MARCIO BARBOSA
LUIZ CARLOS C. MONTEIRO
DE BARROS
LUIZ CARLOS DE CASTRO
VASCONCELLOS
LUIZ DIEDERICHSEN VILLARES
LUIZ EDUARDO CIRNE CORREA
MARA SOFIA DE
TOLEDO ZANOTTO
MARCIA HIRATA
MARCIO BACCAN
MARCO ANTONIO
FERNANDES FRADE
MARCUS TOMAZ DE AQUINO
MARIA CECILIA COMEGNO
MARIA CECILIA ROSSI
MARIA DE LAS MERCEDES
LANDEIRA LISTE
MARIA EVANGELINA
RAMOS DA SILVA
MARIA HERMÍNIA TAVARES
DE ALMEIDA
MARIA KADUNC
MARIA LUCIA MARTORANO
DE ROSA
MARIA LUCIA PEREIRA MACHADO
MARIA TEREZA LABATE
MANTOVANINI
MARIA VIRGINIA GRAZIOLA
MÁRIO NELSON LEMES
MARIO SERGIO DOTTAVIANO
MASATAKE HASEYAMA
MAURO ISSAMU GUIOTOKU
MELVINA AFRA MENDES
DE ARAÚJO
MIRIAN LERNER LOMASKI
NANCY ZABELLI
NELSON MERCHED
DAHER FILHO
NICOLAU KOHN
NILTON DIVINO D'ADDIO
NOBUO YAMAMOTO
ORESTES GONCALVES

OSÉAS DAVI VIANA
OTAVIO DE SOUZA RAMOS
OZIRIS DE ALMEIDA COSTA
PASCHOAL MILANI NETTO
PATRÍCIA GAMA
PAULO ROBERTO
FRANCESCINI MEIRELLES
PAULO ROBERTO SABALOUSKAS
RAFFAELLA OLIVA
REBECA LÉA BERGER
REGINA HELENA DA SILVA
REGINA PEKELMANN MARKUS
RENATA KUTSCHAT
RENATO ATILIO JORGE
ROSANA TAVARES
RUBENS PIMENTEL
SCAFF JUNIOR
SANDRA SOUZA PINTO
SELMA S. CERNEA
SERGIO ALBERTO PINTO
SONIA MARIA SCHINCARIOLI
SUSANA AMALIA
HUGHES SUPERVIELLE
TÂNIA AKEMI TSUCHIYA
TEREZINHA APARECIDA SÁVIO
TIAGO DE GOIS BORGES
VALÉRIA DOS SANTOS GABRIEL
WALDEMAR TARDELLI FILHO
WALTER RIBEIRO TERRA
WILLIAM BASSITT
WILMA PARTITI FERREIRA
ZELITIA CALDEIRA
FERREIRA GUEDES
(45 ANÔNIMOS)

ATUALIZADA EM 31/01/2018

parceria pina

.crédito das obras

CAPA E PÁG. 5

Thiago Rocha Pitta
Tiradentes, MG, 1980
Atlas/Oceano, 2014
vídeo — duração 09 minutos
e 05 segundos
Doação dos Patronos da Arte
Contemporânea da Pinacoteca do
Estado de São Paulo 2015,
por intermédio da Associação
Pinacoteca Arte e Cultura
— APAC, 2017.
Still de vídeo

PÁG. 8

Romy Pocztaruk
Porto Alegre, RS, 1983
**A última aventura de
Emílio Médici**, 2011
da série **A última aventura**
impressão digital sobre papel
— 49,5 x 69,5 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de
São Paulo, Brasil. Doação do
Banco do Espírito Santo S/A, 2014.
Crédito fotográfico:
Isabella Matheus

PÁG. 26

Emanoel Araújo
Santo Amaro da Purificação,
BA, 1940
Sem título, 1980
xilografia a cores sobre
papel — 75,5 x 107 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de
São Paulo, Brasil. Doação do
artista, 1993.
Crédito fotográfico:
Isabella Matheus

PÁG. 46

Beatriz Milhazes
Rio de Janeiro, RJ, 1960
O passeio em rosa e marrom, 2016
do Álbum de Múltiplos
— Pinacoteca 110 anos
serigrafia a cores sobre papel
— 53,5 x 40,7 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de
São Paulo, Brasil. Doação da
artista para o projeto Álbum de
Múltiplos - Pinacoteca 110 anos, 2017.
Crédito fotográfico:
Isabella Matheus

PÁG. 62

Maurício Nogueira Lima
Recife, PE, 1930 - Campinas,
SP, 1999
Pintura II, 1960
têmpera sobre tela — 99,3 x 72 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de
São Paulo, Brasil. Transferência
do Departamento de
Museus e Arquivos, 1984.
Crédito fotográfico:
Isabella Matheus

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. Para a edição deste ano, colaborou também a curadora sênior da Pinacoteca, Fernanda Pitta.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

MARIN ALSOP: © NATÁLIA KIKUCHI
VILLA-LOBOS: © ADRIAN SIEGEL/
ACERVO MUSEU VILLA-LOBOS
VILLA-LOBOS: ACERVO MUSEU VILLA-LOBOS
ISAAC KARABTCHESKY: © ARTHUR NESTROVSKI
ISAAC E ANTONIO: ACERVO PESSOAL
DE ANTONIO CARLOS NEVES
ROSSINI: GETTY IMAGES
HIPPOLYTE LECOMTE: ACERVO BIBLIOTECA
NACIONAL DA FRANÇA
DESENHO DE LAERTE: © LAERTE/FUNDAÇÃO OSESP
IGOR STRAVINSKY: GETTY IMAGES
STRAUSS: GETTY IMAGES
MANOURY: © PHILIPPESTIRNWEISS
PAHUD: © JOSEF FISCHNALLER
MARCOS THADEU: © ARTHUR NESTROVSKI
MARIN ALSOP: © FÁBIO FURTADO
OSESP: © RODRIGO ROSENTHAL
CORO DA OSESP: © RODRIGO ROSENTHAL

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

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

GOVERNADOR
GERALDO ALCKMIN

**SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA**

SECRETÁRIO
JOSÉ LUIZ PENNA

SECRETÁRIO ADJUNTO
ROMILDO CAMPELLO

COORDENADORA DA UNIDADE DE
DIFUSÃO, BIBLIOTECAS E LEITURA
SÍLVIA ANTIBAS

FUNDAÇÃO OESP

PRESIDENTE DE HONRA
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

CONSELHO DE ORIENTAÇÃO
PEDRO MOREIRA SALLES
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
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
MÔNICA WALDVOGEL
PAULO CEZAR ARAGÃO
STEFANO BRIDELLI

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

CONSELHO CONSULTIVO

ANDRÉ VITOR SINGER
ANTONIO CARLOS C. DE CAMPOS
ANTONIO C. VALENTE DA SILVA
AUGUSTO LUIS RODRIGUES
DRAUZIO VARELLA
EDUARDO GIANNETTI
EDUARDO PIRAGIBE GRAEFF
EUGÊNIO BUCCI
FÁBIO MAGALHÃES
FRANCISCO VIDAL LUNA
GUILHERME WISNIK
GUSTAVO ROXO FONSECA
JAC LEIRNER
JAYME GARFINKEL
JOSÉ EUSTACHIO
JOSÉ HENRIQUE REIS LOBO
JOSÉ PASTORE
JOSÉ R. WHITAKER PENTEADO
LORENZO MAMMÌ
LUIZ SCHWARCZ
MARCOS ARBAITMAN
NELSON RUSSO FERREIRA
PERSIO ARIDA
PHILLIP YANG
RAUL CUTAIT
RICARDO LEAL
RICARDO OHTAKE
RÔMULO DE MELLO DIAS
SÉRGIO ADORNO
SÉRGIO GUSMÃO SUCHODOLSKI
TATYANA FREITAS
THILO MANNHARDT
VITOR HALLACK
WILLIAM VEALE
ZÉLIA DUNCAN

DIRETOR EXECUTIVO
MARCELO LOPES
DIRETOR ARTÍSTICO
ARTHUR NESTROVSKI
SUPERINTENDENTE
FAUSTO A. MARCUCCI ARRUDA

REVISTA OESP 2018

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

EDIÇÃO FINALIZADA EM 16/02/2018

EDITORES
PAULO VERANO
RENATO ROSCHEL

COORDENAÇÃO EDITORIAL
ANA PAULA MONTEIRO
GIOVANNA CAMPELO

REVISÃO
LEANDRA TRINDADE

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
BERNARD BATISTA

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



SALA SÃO PAULO

—
Praça Júlio Prestes, 16
11 3367 9500

📍 Júlio Prestes 📍 Luz

🐦 📘 /osesp
osesp.art.br

salasaopaulo.art.br
fundacao-osesp.art.br