

osesp.art.br

@osesp_

/osesp

/videososesp

@osesp

@osesp

salasaopaulo.art.br

@salasaopaulo_

/salasaopaulo

/salasaopaulodigital

@salasaopaulo

fundacao-osesp.art.br

/company/fundacao-osesp/



Lei de Incentivo à
CULTURA



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
Secretaria de Cultura e Economia Criativa

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO



REVISTA
OSESP 2023

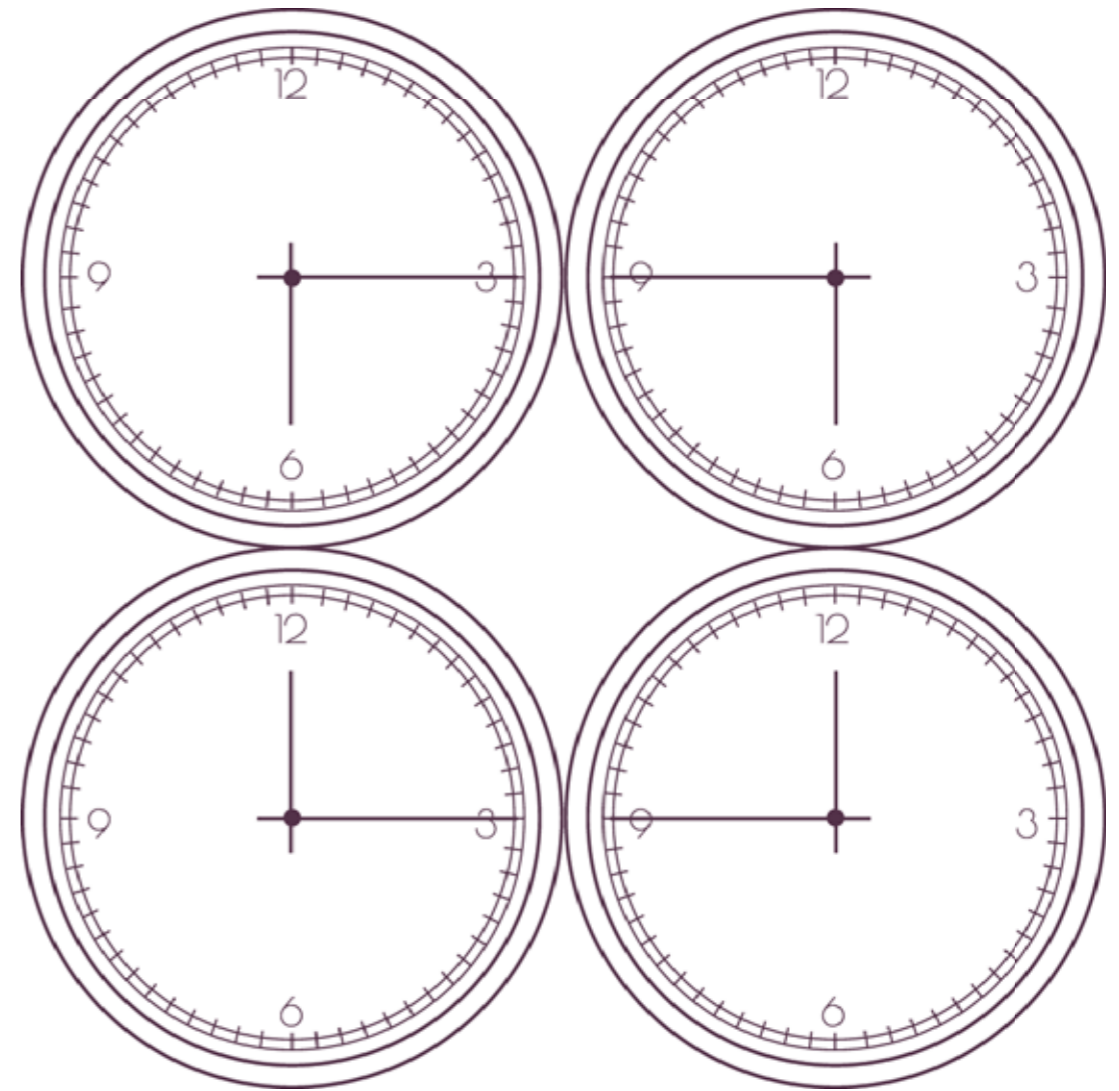
Sem Fronteiras

Gestão, transparência e responsabilidade

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

Mais informações:

transparenciacultura.sp.gov.br
www.fundacao-osesp.art.br



REVISTA OESP 2023 .

Sem Fronteiras

12 **Sem Fronteiras**
Marcelo Lopes e Thierry Fischer [APRESENTAÇÃO]

18 **Rachmaninov:
Exageradas Melodias Artificiais**
Stephen Hough [ARTISTA EM RESIDÊNCIA]

30 **A Música Luminosa e Perspicaz de Ligeti**
Alex Ross

38 **Henri Dutilleux em Retratos**
Pierre Gervasoni

44 **A Figura Musical de Aylton Escobar**
Regina Porto [SOBRE COMPOSITOR VISITANTE]



56 **Um Homem Entra no Inferno**
Nuno da Rocha [COMPOSITOR VISITANTE]

60 **Confluências de Mundos
Sonoros Distantes**
Jorge Villavicencio Grossmann [COMPOSITOR VISITANTE]

64 **Universos Infinitos**
Esteban Benzecry [ENTREVISTA COM COMPOSITOR VISITANTE]

70 **Adrian Petrutiu: Um Romeno em São Paulo**
[Entrevista com o Músico Homenageado]

76 **Elizabeth Del Grande: 50 Anos de Osesp**
[ENTREVISTA COM A MUSICISTA DECANA]

86 **Berlioz: A Danação de Fausto**
James Haar

92 **Pixinguinha: De Ouvidos
Abertos para o Mundo**
Cacá Machado

98 **Messiaen: Turangalíla**
Nigel Simeone

113 **As Liberdades de um
Concerto Revolucionário**
Jorge de Almeida



Agradecemos aos parceiros da Temporada 2023



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



Descubra a Orquestra na Sala São Paulo

Concertos didáticos, gincanas e cursos de iniciação musical para alunos e professores da rede pública de ensino.



www.osesp.art.br/descubra-a-orquestra

PARCEIROS



VEÍCULOS



ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA CULTURA



Ajude a Osesp a inspirar pessoas e transformar realidades através da música.

Para patrocinar e apoiar
marketing@osesp.art.br



PATROCÍNIO

COPATROCÍNIO



APOIO

PARCEIRO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA CULTURA



A música é uma forma de comunicação única entre os seres humanos, capaz de conectar as sociedades e promover, se não o entendimento, pelo menos uma propensão à escuta e à empatia.

Claro que nem todos a percebem da mesma forma. Há os que desfrutam da música como entretenimento, fuga ou devaneio. Outros, mergulham em camadas mais profundas e sondam as condições históricas e epistemológicas de sua criação. Isso é mais desafiador, porém amplia as áreas de contato entre o autor da obra e o público. Nesse aspecto, gosto de pensar a música como uma cápsula do tempo lançada por seu criador para falar de si e de seu mundo para a eternidade. Há, ainda, aqueles que têm na música uma busca metafísica, uma relação ainda mais complexa, pois aqui entramos na subjetividade e nos desvãos psicológicos do indivíduo.

Seja qual for nossa maneira de apreendê-la, o aprofundamento da informação sobre a música e sobre as condições de sua criação — ou de sua execução — altera a percepção, proporcionando o que podemos chamar de escuta ativa. Nesse sentido, a riqueza e a utilidade de uma publicação como a *Revista Osesp* estão em pavimentar a nossa jornada ao longo do ano.

Abrindo a *Revista*, a entrevista com o maestro Thierry Fischer, Diretor Musical da Osesp, nos revela com especial riqueza sua visão humanística e as reflexões sobre suas escolhas artísticas para 2023. As desventuras de Stephen Hough, nosso Artista em Residência, para as gravações dos *Concertos* de Rachmaninov irão diverti-lo(a) muito. Descobrir que Dutilleux tinha uma paixão especial pela fotografia vai fazê-lo(a) ouvir de outra forma sua peça *The Shadows of Time*. E também mudará sua perspectiva auditiva a provocação do jovem compositor português Nuno da Rocha, que nos conta sobre um homem que se redescobre ao entrar no inferno. Isso é apenas parte do conteúdo riquíssimo que você encontrará nas próximas páginas.

Que em 2023 sigamos descobrindo — com a Osesp — o prazer de ouvir uma música profunda e provocadora, desmedidamente envolvente e tocante, cada um do seu jeito e sem fronteiras.

●

Marcelo Lopes

Director Executivo da Fundação Osesp





↑ Thierry Fischer

Sem Fronteiras

Visões do maestro Thierry Fischer para a Temporada Osesp 2023.

A UNIVERSALIDADE DA MÚSICA

As obras-primas que estamos executando são mais importantes do que nós, que as estamos apenas recriando. Isso significa que a verdadeira universalidade é aquela retratada pelos compositores. As obras-primas nos inspiram. Gosto disso, pois quer dizer que, ao realizar concertos, nos imbuímos — e levamos isso para a audiência — dos sentimentos de humildade, de simplicidade, da percepção de que estamos a serviço das partituras que tocamos. Para mim, essa compreensão é absolutamente crucial.

Regi em quase todo o mundo e frequentemente me deparo com a seguinte questão: o que há de singular em dirigir uma orquestra no Japão, no Brasil, na América do Norte, na Alemanha, na França, na Itália ou na Coreia do Sul? Inicialmente, busquei respostas racionais, mas que não funcionaram. Cheguei a uma espécie de formulação suspensa, inacabada e em constante evolução. Não importa onde estou para fazer o que preciso e amo fazer. O que importa é a abordagem que desenvolvemos para transmitir os valores da arte. Faz parte da vida cantar, dançar, compartilhar... E a música é, provavelmente, um dos caminhos para exorcizar e espantar as dificuldades.

Veja o que está acontecendo com a natureza, com a política ao redor do mundo — hoje, esses conflitos afetam nossas vidas mais do que nunca. Por isso, fazer música em conjunto, ao vivo, é um jeito de nos permitir ultrapassar tais conflitos e de descobrir uma forma de esperança comum, independentemente do lugar. Por esse ponto de vista, a música não tem fronteiras. A música não “fala” apenas para uma só categoria de pessoas: a música “fala” para todo mundo. Porém, sinto-me sempre um tanto incomodado com um certo aspecto da universalidade da música que costuma ser apregoadado. É claro que a música é universal, o que não significa que todos precisem entendê-la tecnicamente. A universalidade não diz respeito à linguagem, mas à mensagem e à autenticidade; à nossa abertura para o significado do fazer musical; e às possíveis maneiras de se influenciar uma comunidade, uma região, um público em qualquer cidade do mundo. A universalidade diz respeito a nos deixarmos inspirar pelas formas a partir das quais podemos sempre buscar melhorar em nossas vidas.

Gustav MAHLER e Jean SIBELIUS

Começaremos a Temporada 2023 com a *Terceira Sinfonia* de Mahler. Sou obcecado por Mahler desde que comecei a reger: de tudo que ouvi e estudei, eu o considero único. Apesar de muito respeitado por sua música, como regente ou compositor, foi odiado como ser humano. Sua obsessão por clareza, a despeito das enormes orquestras para as quais escreve, me fascina. Mahler sempre disse que os detalhes precisam ser audíveis; por isso, escreve longas indicações na partitura. O antagonismo entre sua personalidade e a necessidade de clareza me atrai irresistivelmente. Estudar e executar Mahler é, então, um projeto de vida perfeito para mim: é como estar diante de um espelho. Agora, por exemplo, enquanto revisito loucamente a *Terceira Sinfonia*, tenho a sensação de estar diante de minhas próprias emoções, de minhas próprias imperfeições. Essa obra genial instiga a necessidade de superação em quem a executa, e também em quem a ouve. Mahler fala sobre amor, natureza, ódio, vida, morte. Fala sobre nós, sobre ele, sobre a vida de cada um. É radical e exige transparência. Vejo nele algo que pode alimentar a noção constante de crescimento que deve nos inspirar.

Sibelius, por outro lado, é um mistério. Sua obra, menos óbvia e menos radical [que a de Mahler], é constituída por camadas que precisam ser descobertas e observadas para que se encontre algo que nos ajude a entender melhor o coletivo de uma orquestra. Acredito que a oposição entre Mahler e Sibelius é absolutamente crucial para o desenvolvimento da Osesp. Sibelius requer que se escave uma camada após outra numa tentativa de esclarecer um mistério que nunca se revelará. Agora mude para a radicalidade e clareza de uma orquestra enorme como em Mahler. Que melhor projeto pode existir para uma orquestra em termos de sonoridade, de abordagem de cada músico ou da relação entre as seções, e de escuta um do outro e do todo?

Olivier MESSIAEN e Henri DUTILLEUX

Apresentaremos também a *Sinfonia Turangalila*, de Messiaen, que também exige uma orquestra monumental. É, simplesmente, uma canção de amor! Soa complexa, longa, alta, complicada, mas é apenas uma canção de amor. Em sânscrito, língua indiana em que Messiaen se inspirou para escrevê-la, *turanga* significa tempo e *lila* significa amor. Por isso ele lançou mão da palavra *Turangalila*. É também um hino à alegria. As noções de movimento, ritmo, vida e morte criam a aparente complexidade de sua música, que é totalmente contagiante, e farão, tenho certeza, o público se levantar, não para nós, mas por se sentir radiante devido à extravagância da obra e ao chamado irrefreável de celebração que evoca.

E temos Dutilleux. Por que eu escolheria *The Shadows of Time*? Porque todos nós temos sombras em nossas vidas. Essa peça, especialmente, vai além da poesia francesa. Pois Dutilleux é inteiramente voltado à poesia francesa. Ele seguiu [Pierre] Boulez, que sempre escrevia inspirado em [Stéphane] Mallarmé, [Claude] Debussy e outros, inspirados em tantos grandes poetas franceses.

É uma obra claramente sentimental, que diz respeito às unidades de tempo e de espaço. Isso é também universal. Em certo momento, Dutilleux se serve das vozes de crianças cantando em uníssono, como o som de uma ambulância, para dizer: “Por que nós? Por que nós?”. A peça tenta encontrar uma espécie de harmonia, questionando o porquê de tudo isso estar acontecendo conosco. Sua complexidade intelectual é muito próxima também das questões universais de Mahler.

Sergei RACHMANINOV e Stephen HOUGH

Estamos celebrando os 150 anos de nascimento de Rachmaninov com a imperdível apresentação completa de seu “Ciclo para Piano e Orquestra”. Somos todos um tanto nostálgicos — e cada um no planeta tem uma forma diferente de expressar nostalgia. A oportunidade de testemunhar a música de Rachmaninov em uma sala de concertos com um artista como Stephen Hough torna essa nostalgia especial. Ao chegar para ouvir os concertos para piano e orquestra ou a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini*, você perceberá a intensificação do seu humor. Sinto-me assim fisicamente ao reger ou ao ouvir sua música, o que é mais raro... Além disso, qual outro compositor é capaz de arrebatar uma plateia inteira com apenas dois compassos? E é possível até mesmo perceber a mudança de expressão no rosto do público quando a música de Rachmaninov irrompe. O *Primeiro Concerto para Piano*, o *Segundo*, o *Terceiro*... Frequentemente começa de modo muito simples, com um uníssono, sem harmonia. Começa com um vázio, e não dá para apreciar e se sentir confortável sem antes experimentar o esforço do esvaziamento. Então, seguem a opulência, as melodias intermináveis.

Stephen Hough fez uma gravação histórica dessas obras com a Orquestra Sinfônica de Dallas e [o regente Andrew] Litton. É maravilhoso! Ele estudou as gravações feitas pelo próprio Rachmaninov, cujas composições são sempre tocadas com muito rubato. E Hough foi o primeiro intérprete a ouvi-lo e dizer: “Não, ele vai além!”. Porque, emocionalmente, não é o caso de se lamentar a cada meia página. Hough foi o primeiro a interpretá-lo assim, pois a vida continua. Tocar os cinco concertos com esse pianista fabuloso, que realmente refletiu sobre o estilo de Rachmaninov — seus andamentos, suas relações e seu som —, é algo que aguardamos ansiosamente.

MÚSICA LATINO-AMERICANA

Teremos muita música da América do Sul nesta Temporada 2023. Um dos projetos — que não será aberto ao público, mas lançado em álbum pela Naxos — é a gravação das obras de Aylton Escobar, compositor que descobri no Brasil. Ele fará 80 anos em 2023. Tudo começou com uma ideia de Arthur Nestrovski [Diretor Artístico da Osesp de 2010-22]. Quando descobri a música de Escobar, fui arrebatado por sua radicalidade, sua música me tocou. Estou incrivelmente animado para a minha primeira gravação de música brasileira regendo a execução da Osesp das peças de Escobar.

Haverá ainda quatro semanas seguidas dedicadas a regentes, solistas e compositores latino-americanos. A Orquestra apresentará obras dos brasileiros Francisco Mignone e Edino Krieger, dos argentinos Esteban Benzecry e Astor Piazzolla, e do mexicano

Arturo Márquez, regida pela também mexicana Alondra de la Parra, pelo brasileiro Roberto Minczuk e pelo costa-riquenho Giancarlo Guerrero, com os pianistas brasileiro Fabio Martino e venezuelano Sergio Tiempo, e o violoncelista brasileiro Gabriel Martins [no projeto especial Diálogos Latinos].

BEETHOVEN-FEST

Essa proposta surgiu porque o Ciclo Beethoven de 2020 foi feito em condições terríveis em razão da pandemia. Assim, quisemos celebrar Beethoven do modo necessário e merecido — isto é, com uma orquestra tocando sem limitações. Para esta Temporada 2023, tive então a ideia de recriar exatamente o mesmo programa que Beethoven fez quando estreou suas *Quinta* e *Sexta Sinfonias*, um programa longo, com quase quatro horas de música. De fato, faremos quase igual ao que aconteceu 250 anos atrás, em 22 de dezembro de 1808. Com a recriação desse Beethoven extremista, desejo mostrar aos ouvintes como a audácia pode nos fazer pensar adiante. Beethoven divulgou o programa dizendo: “Por favor, venham a este concerto, vocês ouvirão apenas obras novas”. Não escreveu nada mais. Apenas posteriormente os musicólogos encontraram o programa daquela noite. O que se ouviu em 1808 foram: duas sinfonias, a *Quinta* e a *Sexta*, o *Quarto Concerto para Piano*, excertos da *Missa em Dó Maior* e a *Fantasia Coral*. Pura música contemporânea, e as pessoas foram à loucura. Nunca se esqueceram. E mesmo nós, mais de 200 anos depois, não seremos capazes de esquecer.

DIVERSIDADE

Nós, integrantes de uma instituição sólida e de grande importância no cenário latino-americano, temos a responsabilidade de contribuir para essa transformação. É complexo sanar todo o quadro estático do mundo sinfônico imediatamente — um desafio colocado tanto no Brasil quanto em qualquer outra parte do mundo —, mas devemos, com urgência e de maneira efetiva, buscar a diversidade e a inclusão em todos os aspectos, dos bastidores ao palco, e também através dos programas educacionais. No fim de setembro de 2022, regi uma apresentação que recebeu pessoas com deficiência auditiva. Elas usaram um colete vibratório para sentir o *Concerto para Violino* de Strauss e a *Primeira Sinfonia* de Shostakovich. Foi um momento que me marcou profundamente.

Precisamos pensar de maneira estruturada sobre a promoção da diversidade e de políticas de inclusão — me sinto mal por não ter refletido enfaticamente sobre tais urgências da sociedade mais cedo, ao longo da minha trajetória profissional. É inadiável encarar essa pauta com a devida honestidade e seriedade. Apesar de nossa educação ainda ser orientada para a execução de obras canônicas, há um mundo inteiro a se descobrir além daquilo que vemos na superfície.

Excertos da entrevista de **Thierry Fischer**, Diretor Musical e Regente Titular, a **Marcelo Lopes**, Diretor Executivo da Fundação Osesp.

Transcrição **Fabio Rigobelo** e **Giovana Sanches**.



concertos digitais

De março a dezembro,
Orquestra, Coro, Quinteto
e convidados levam música
ao vivo para onde quer
que você esteja.

/videososesp

Exageradas Melodias Artificiais

Stephen Hough



→ Os pianistas Vladimir Horowitz e Gitta Grádova (sem data) prometeram a Rachmaninov interpretar a versão revisada, de 1917, de seu Primeiro Concerto, e Gitta estava determinada a finalmente cumprir o combinado, apresentando-se no Festival de Ravínia, em 1985, sob a regência de James Levine.



O *Dicionário Grove de Música* de 1954 definiu, de modo infame, a música de Rachmaninov [Sergei Rachmaninov, 1873-1943] como “de textura monótona e repleta de melodias artificiais e exageradas”, prevendo que seu sucesso popular “duraria pouco”. Tamanho equívoco torna essa afirmação, hoje, não apenas datada, mas inofensiva. Praticamente todos os dias, a música de Rachmaninov se faz ouvir e aplaudir no mundo inteiro, e seus concertos serão executados enquanto houver pianos sendo fabricados e pianistas capazes de tocá-los.

Distribuídos ao longo de toda sua carreira criativa, seus quatro concertos para piano são como marcos na vida de Rachmaninov. Mas sua numeração não é exatamente cronológica. Existe, sim, um *Concerto para Piano em Fá Sustenido Menor — nº 1*, Op. 1 — escrito em 1891, quando ele tinha apenas 18 anos. Essa obra de juventude é inconfundivelmente do compositor de voz ímpar (aquela melancolia com o samovar aquecido um pouco mais do que o esperado), mas sua escrita — orquestral, pianística e estrutural — é desajeitada e desconfortável. Apesar do apelo abertamente sentimental de suas melodias voluptuosas, o corte é quadrado demais, as emendas, salientes. Em 1917 e com 38 obras de envergadura publicadas, Rachmaninov, então um maduro e internacionalmente conhecido compositor, pianista e regente, resolveu visitar aquela peça de juventude. Após a revisão, uma criação totalmente nova emergiria, retendo o vigor de suas origens juvenis, mas refinada pelo rigor do compositor experiente. O dirigível se tornara um caça numa obra supersônica que é, de fato, o seu “Quarto Concerto”, colocado no papel oito anos após completar o seu *Terceiro*. (Ele faria novamente pequenos ajustes na obra dois anos depois — uma alinhavada aqui e outra acolá.) Rachmaninov se orgulhava da versão revisada de seu *Primeiro Concerto* e pediu a dois de seus amigos pianistas, Vladimir Horowitz [1903-89] e Gitta Grádova [1904-85], que o interpretassem. Ambos prometeram fazê-lo, mas nenhum o fez. Eu aprendi o *Concerto* pela primeira vez como substituto de Grádova, que estava escalada para apresentá-lo com a Orquestra Sinfônica de Chicago sob a regência de James Levine [1943-2021], no Festival de Ravínia de 1985. Ela estava absolutamente decidida a cumprir a promessa feita a Rachmaninov, mas antes que pudesse fazê-lo, faleceu tragicamente, e quem tocou o concerto fui eu.

→ Rachmaninov em Ivanovka, Azerbaijão (território russo de 1920 a 1991), corrigindo seu Terceiro Concerto [1909]; O pianista Josef Hofmann [1898], a quem Rachmaninov dedicou a peça.



O *Segundo Concerto* (1901) foi a primeira das cinco peças para piano e orquestra escrita na forma atual, não sofrendo revisão ou cortes. É sua primeira grande obra, a mais popular, a mais frequentemente tocada e, em termos estruturais, possivelmente a mais perfeita. Fluiu tão naturalmente que parece ter se escrito sozinho; contudo, aparenta ter sido aquela que mais dificuldade de criação impôs ao compositor. Rachmaninov sofria de bloqueio criativo e, reza a lenda, somente os tratamentos hipnóticos do doutor Nikolai Dahl [1860-1939] (dedicatário da obra) teriam sido capazes de inspirá-lo novamente. Todavia, o neto de Rachmaninov me contou outra história. Seu avô estava apaixonado pela filha do tal psiquiatra, daí as visitas à casa do médico — a fonte dessa versão parece ter sido a própria esposa do compositor. Não há provas, mas isso não vem ao caso. O *Segundo Concerto* é uma obra de intensidade romântica extrema, onde as comportas da inspiração encontram-se plenamente desobstruídas. Foi escrito na Rússia num momento em que Rachmaninov se entendia mais como compositor do que pianista, e a parte do solista é, talvez, a mais estranha e a menos natural entre as cinco obras para piano e orquestra, graças à densa orquestração que continuamente ameaça soterrar o piano.

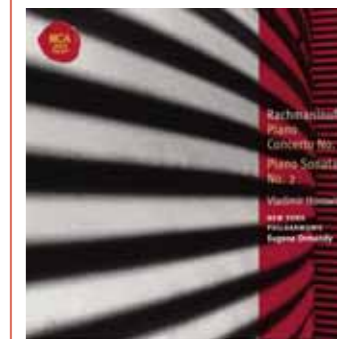
O *Terceiro Concerto* (1909) foi expressamente composto para sua primeira turnê como pianista nos Estados Unidos, e acredita-se que ele o tenha aprendido em alto-mar, durante a viagem para Nova York. Dedicada ao grande pianista Josef Hofmann [1876-1957], a peça jamais foi tocada por ele — possivelmente em razão de suas conhecidas mãos pequenas ou, mais provavelmente, por se tratar de uma obra que dá muito trabalho. Trata-se da mais abertamente virtuosística e tensa das cinco obras para piano e orquestra, uma verdadeira enciclopédia de desafios pianísticos. É virtuosidade em seu sentido mais puro: não apenas dedos rápidos, mas um verdadeiro universo de sonoridades, sutilezas, pedalizações, texturas, rubatos e controle de dinâmica. São essas qualidades que fazem do *Terceiro Concerto*, nas mãos certas, um estrondoso sucesso. É nele, também, que Rachmaninov empregou de modo mais refinado técnicas composicionais de transformação temática. Muitas dessas transformações estão escondidas, talvez, de modo mais humoradamente sagaz na remoinhosa dança que encerra o segundo movimento, onde o tema simples e melancólico que abre o concerto metamorfoseia-se no mais resplandecente e sofisticado bailado.



RACHMANINOFF PLAYS RACHMANINOFF
Orquestra da Filadélfia
 Eugene Ormandy REGENTE
 Leopold Stokowski REGENTE
 Sergei Rachmaninoff PIANO
 RCA Records, 1993
 [2 CDs]

Quando escreveu o *Quarto Concerto* (1926, revisado em 1941), Rachmaninov já havia deixado a Rússia permanentemente e não compunha havia dez anos. Estava ocupado se apresentando e tentando se adaptar à vida no Ocidente, um Ocidente que se modificava drasticamente naqueles anos terríveis que se seguiram à Primeira Guerra Mundial [1914-18] e à revolução [Revolução Russa, 1917] que expulsara o compositor de sua terra natal. A instabilidade permeava tudo, e nada (social, político ou musical) era certo, sendo o *Quarto Concerto* a reação de Rachmaninov a tais mudanças; era tanto a tentativa de se manter a par das tendências quanto a expressão do profundo desconforto diante do desaparecimento de um mundo que amava. Em sua fragmentação, sua melancolia e seu profundo desassossego, o *Quarto Concerto* é uma “Terra Desolada” musical, uma evocação da alienação análoga ao poema de T.S. Eliot [1888-1965], publicado quatro anos antes. Enquanto a nostalgia do *Segundo Concerto* é afetuosa e reconfortante, a do *Quarto* é pungente, dolorosa: um vislumbre do compositor exilado, solitário nos bastidores, sob a luz crua de seu camarim e não banhado nos holofotes do palco. De todas as suas obras, é a que soa mais “moderna”, é a menos tocada, a menos conhecida, a menos amada — exceto por alguns poucos que, como eu, amam-na mais que qualquer outra. A versão revisada, de 1941, é impecável, uma obra-prima do século xx, original e única.

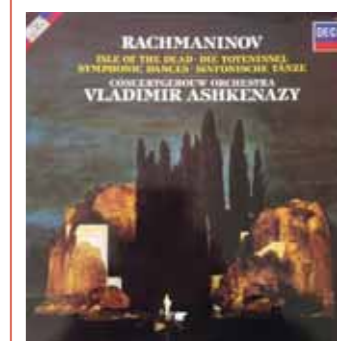
No pós-guerra, uma resposta musical a um romantismo cadivo e às inquietações inerentes às grandes mudanças sociais foi o neoclassicismo — uma grande faxina harmônica e formal, feita através de cores vivas, formas compactas lustrosas e ritmos nítidos. Stravinsky [Igor Stravinsky, 1882-1971], Prokofiev [Sergei Prokofiev, 1891-1953], Hindemith [Paul Hindemith, 1895-1963], Ravel [Maurice Ravel, 1875-1937], Busoni [Ferruccio Busoni, 1866-1924] e Strauss [Richard Strauss, 1864-1949], entre outros, experimentaram essa nova estética, e a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini* (1934) é o mais próximo que Rachmaninov chegou de escrever uma obra neoclássica. A orquestração leve e a escrita ligeira para piano eram um novo ponto de partida para ele. Somente a 18ª variação, um dos mais gloriosos exemplos de transformação temática, é recortada do mesmo veludo suntuoso de seu estilo anterior (e aparentemente esteve esquecida em um antigo caderno de anotações). A *Rapsódia* talvez seja a mais americana de todas as obras de Rachmaninov, não apenas pelo lirismo sentimental da variação 18 ou pelo surpreendente momento *big band* da variação 10 (acentos jazzísticos são claramente indicados na partitura), mas também por seu predominante otimismo. O cantochão “Dies Irae” oferece um sombrio contraponto ao tema vigoroso de Paganini [Niccolò Paganini, 1782-1840], embora nunca pareça tão sério em suas profecias apocalípticas. Afinal, a obra foi escrita apenas um ano após o fim da Proibição [Lei Seca, 1929-33] e talvez tenha um toque de *dry martini* (com vodca) em sua figuração pianística despojadamente brilhante, isso para não falar da homenagem, na variação 15, a Art Tatum [1910-56], que Rachmaninov admirava.



PIANO CONCERTO Nº 3 /
 PIANO SONATA Nº 2
Orquestra Filarmônica de Nova York
 Eugene Ormandy REGENTE
 Vladimir Horowitz PIANO
 RCA Records, 2004

Autenticidade ao tocar Rachmaninov

Um dos primeiros LPs que me deram quando eu começava a aprender a tocar piano, ainda criança, foi a de um recital misto que incluía a prodigiosa gravação de 1921 de Rachmaninov tocando sua própria transcrição de *Liebeslied*, de Fritz Kreisler [1875-1962]. Foi assim que uma porta se abriu, revelando-me um mundo pianístico onde eu imediatamente me senti em casa. Alguns anos depois, ganhei as gravações de seus concertos, muito antes de ouvir qualquer outra pessoa a tocá-los, e fiquei genuinamente pasmo quando, finalmente, ouvi algumas interpretações modernas dessas obras. Onde estava o rubato tão característico da execução do compositor? Onde estavam os tempos flexíveis e fluentes, avançando sempre fervorosamente? Onde estavam as provocantes e ocultas vozes internas, formando, através de cromatismos cambiantes, contrapontos harmônicos à melodia? E os portamentos deslizando nas cordas? Era como provar um prato típico longe de casa e sem os ingredientes corretos. O que seria um molho pesto sem alho? O que seria um sushi com arroz integral?



ISLE OF THE DEAD;
 SYMPHONIC DANCES
Orquestra Real do Concertgebouw
 Vladimir Ashkenazy REGENTE
 Decca, 1984



SYMPHONY Nº 2
Orquestra Sinfônica de Londres
 Simon Rattle REGENTE
 LSO Live, 2021

A preocupação com a prática interpretativa correta não se aplica unicamente aos períodos Barroco e Clássico; tem a ver com os dialetos da própria linguagem musical. Optar por um andamento muito lento, com numerosos ritardandos, para o primeiro tema do primeiro movimento do *Segundo Concerto* de Rachmaninov faz com que uma das mais longas melodias do repertório se torne fragmentada e enraizada, roubando do segundo tema, quando ele vier, seu lugar natural de repouso e sentimentalidade. Ignorar a anotação *vivacissimo* do compositor para o “grande tema” ao final do *Terceiro Concerto* transforma um ponto culminante dotado de energia extática em uma seção interminável, que soa pesada e emocionalmente saturada. (Seu desejo expresso por um andamento rápido é evidente, não apenas na partitura e em sua própria gravação, mas também numa gravação de 1941 de Horowitz, cuja interpretação da obra Rachmaninov considerava inigualável.) Falhar em capturar o verdadeiro estilo improvisatório das passagens melódicas solistas, com seus acentos agógicos e o equilíbrio sutil entre ardor e langor, é falhar na transmissão da própria mensagem. E se estamos preocupados, como deveríamos, com pontos e acentos em Schubert [Franz Schubert, 1797-1828], por que não daríamos o mesmo valor a algumas das anotações características de Rachmaninov: as linhas do *tenuto* indicando uma espécie de delonga ou muitas das ligaduras nas cordas sugerindo um leve glissando?

Seria um desserviço à música e artisticamente desinteressante simplesmente tentar copiar as interpretações gravadas do compositor. O que importa é compreender e tornar-se fluente no idioma pianístico daquela época — tanto o de Rachmaninov quanto o de seus contemporâneos, que, embora indivíduos únicos, partilhavam muitos “modos de falar”; assim, então, podemos tomar a liberdade de falar ou cantar nossas próprias palavras, com vocabulário e entonação autênticos.

Gravando Rachmaninov

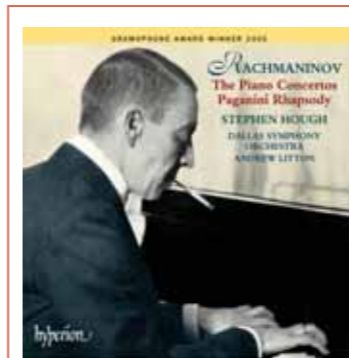
“Stephen, que tal gravar todos os concertos de Rachmaninov?”
 “Ótimo!”
 “Em Dallas?”
 “Ótimo!”
 “Gravações ao vivo?”
 “Ótimo!”
 “Em três semanas corridas?”
 “O quê?! Preciso pensar.”

Meu agente, no entanto, me pegou num lindo dia de sol, e eu havia dormido bem. Liguei para ele quinze minutos depois e disse: “Sim, vamos!”.

Passaram-se mais de dois anos entre essa conversa e a gravação, e em dias em que ou eu havia dormido mal ou eles não estavam lindos e ensolarados, muitas perguntas vinham me assombrar. Como eu poderia ter todas as peças prontas ao mesmo tempo? Eu tocaria de modo impreciso por conta do nervosismo? Eu tocaria de modo contido por conta do nervosismo? Eu tocaria de modo impreciso e contido? Como eu poderia me entregar e tocar livremente com microfones apontados para dentro do piano e para a orquestra como canos de espingarda? Como eu poderia ter a espontaneidade romântica necessária sabendo que cada respiração musical seria congelada na superfície de um CD, preso entre os dentes cerrados de sua capa de plástico?



PIANO CONCERTOS 1-4
 Orquestra Sinfônica de Londres
 André Previn REGENTE
 Vladimir Ashkenazy PIANO
 Decca, 1995
 [2 CDs]



THE PIANO CONCERTOS,
 PAGANINI RHAPSODY
 Orquestra Sinfônica de Dallas
 Andrew Litton REGENTE
 Stephen Hough PIANO
 Hyperion, 2004
 [2 CDs]

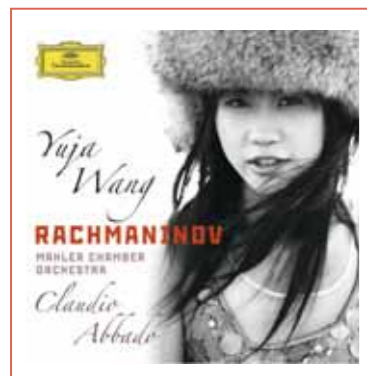


↑ Stephen Hough (sem data) e sala de concerto The Morton H. Meyerson Symphony Center, casa da Orquestra Sinfônica de Dallas.

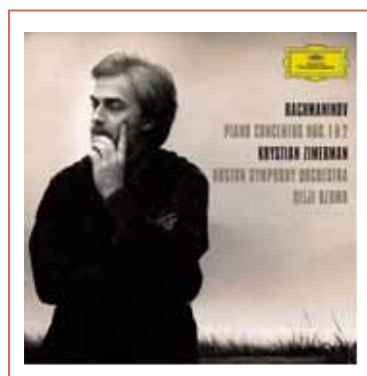
Eu já havia tocado todos os concertos de Rachmaninov e sempre quisera gravá-los, como queria gravar todo o repertório. Na medida em que digeriria a ideia de uma gravação “ao vivo”, ficava cada vez mais animado e entusiasmado, a despeito das preocupações práticas. Essas peças são obras “vivas”, escritas para um público “vivo”, os compassos finais de acordes entrelaçados do pianista pedem aplauso, as melodias cantantes atam um nó em cada garganta.

Durante a redação do contrato, ficou decidido que a *Rapsódia sobre um Tema de Paganini* seria gravada numa outra ocasião, depois de um concerto e na mesma sala de concertos, mas numa sessão de gravação em estúdio. Esse plano foi executado dez meses antes da maratona de três semanas e revelou-se uma boa maneira de pegar o jeito da coisa. Pude experimentar o Steinway Nova York, que se mostrou perfeito para o repertório. Pude desfrutar da estupenda suíte presidencial em um hotel nas redondezas, reparando no piano de meia cauda na sala de estar exageradamente grande. Pude ouvir como o piano e a orquestra soavam na gravação, conhecer o maravilhoso engenheiro de som, Jeff Mee, descobrir onde ficava a cabine técnica, onde ficava a cafeteira... noutras palavras, ter uma imagem mental clara e levá-la comigo ao longo dos meses seguintes, enquanto o puxado período de três semanas se aproximava. Acima de tudo isso, estava meu deleite em poder trabalhar com dois Andrews queridos: o produtor Keener e o regente Litton.

Queria que essa música soasse autêntica. Encontrei em Andrew Litton um regente que sentia exatamente o mesmo que eu e que passara anos em Dallas tratando dessas questões, com o apoio do *spalla* Emanuel Borok — um violinista cuja compreensão do estilo romântico ia de seu arco e espelho às profundezas de todo o naipe de cordas. Fiquei absolutamente maravilhado com a sonoridade que me rodeava no palco durante as primeiras semanas de concerto.



RACHMANINOV
Mahler Chamber Orchestra
Claudio Abbado REGENTE
Yuja Wang PIANO
Deutsche Grammophon, 2011



PIANO CONCERTOS Nºs 1 & 2
Orquestra Sinfônica de Boston
Seiji Ozawa REGENTE
Krystian Zimerman PIANO
Deutsche Grammophon, 2004

Mas a gravação começou mal. Passei a primeira noite em Dallas na companhia de alguns dos principais patrocinadores. Eu deveria falar com eles, no palco, sobre como escolho um piano para gravar e mostrar os dois pianos Steinway da Orquestra Sinfônica de Dallas, um Hamburgo e um Nova York. Conhecia o último da gravação da *Rapsódia* no ano anterior, então, sentei-me nele para mostrar à audiência aquilo que gostava a respeito de sua potência e sonoridade cantábil fabulosamente maleável. Só que, dessa vez, ele soava horrível. Havia se tornado mole, sem brilho e desigual. Entrei em pânico. O piano Hamburgo era lindo, mas com toque e nuances demasiadamente clássicos para Rachmaninov, e não havia tempo para encontrar um outro instrumento antes do ensaio da tarde seguinte. Telefonei imediatamente para o afinador James Williams para alertá-lo sobre a situação e acabei descobrindo que ele não via o instrumento havia dois meses. Fiquei furioso, mas respirei fundo e confiei o sucesso de toda a gravação às suas mãos habilidosas. Após oito horas de trabalho, o instrumento voltou à vida e já no segundo ensaio soava como o piano que amara.

Na primeira semana, fizemos quatro apresentações do *Segundo Concerto* e uma sessão de oitenta minutos de gravação de correções, apenas meia hora após o último concerto; na segunda semana, foram três apresentações do *Primeiro* e do *Quarto Concertos*, com uma sessão de correções um pouco mais longa em um outro dia; e a semana final foi como a primeira, mas então com o *Terceiro Concerto*. Nós nos reuníamos nas manhãs seguintes aos concertos e ouvíamos a gravação, anotando coisas que gostávamos e não gostávamos das apresentações. Quatro concertos parecem ser tempo demais para “se acertar”, mas quando se considera os toques de celular, os bipes, as tosses roucas, uma tempestade com raios e trovões que podiam ser ouvidos como cliques na gravação, as viradas de página barulhentas na orquestra, o ronco de alguém na plateia e as inevitáveis notas erradas e desencontros, os concertos não são nada. E as sessões de “enxerto”, rigorosamente controladas por regras do sindicato no que tange à sua duração e às pausas, pareciam desesperadamente curtas — servindo apenas para reparos de emergência. Ah, mencionei o alarme de incêndio?



A gravação, também, quase terminou mal. Ao chegar e encontrar-me com Andrew Litton pela primeira vez, ele me assegurou que o *Terceiro Concerto* seria o mais fácil de resolver, já que eles o haviam tocado dezenas de vezes e o conheciam muito bem. Contudo, o *Terceiro* revelou-se o mais problemático, pois tínhamos ideias muito divergentes a respeito de algumas questões musicais e estávamos convictos de nossas opiniões. Desentendemo-nos e batemos boca, mas, em retrospecto, acho que foi bom, pois produziu muita energia para a mais enérgica das peças. E permanecemos os melhores amigos do início ao fim, ajudados, claro, pelos suculentos bifés à moda do Texas e alguns excelentes vinhos tintos do estado que Rachmaninov escolheu para seu derradeiro lar.

↑ Casa em Beverly Hills, Los Angeles, onde Rachmaninov viveu seus últimos dias.



PIANO CONCERTOS 3 & 4
Orquestra Sinfônica de São Francisco
Edo de Waart REGENTE
Zoltán Kocsis PIANO
Universal Classics, 2015

O ensaio “Artificial Gushing Tunes” (Exageradas Melodias Artificiais), “Authenticity Playing Rachmaninov” (Autenticidade ao Tocar Rachmaninov) e “Recording Rachmaninov” (Gravando Rachmaninov) fazem parte do livro *Rough Ideas: Reflexions on Music and More*, do pianista e escritor ©Stephen Hough, publicado pela Farrar, Straus and Giroux, em 2019.

Rachmaninov na temporada osesp

16 MAR QUI 20H30
17 MAR SEX 20H30
18 MAR SÁB 16H30

OSESP
LOUIS LANGRÉE REGENTE

RACHMANINOV *Sinfonia nº 2 em Mi Menor, Op. 27*

8 JUN QUI 20H30
9 JUN SEX 20H30
10 JUN SÁB 16H30

OSESP
DAVID ROBERTSON REGENTE

RACHMANINOV *A Ilha dos Mortos, Op. 29*

29 JUN QUI 20H30
30 JUN SEX 20H30

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
● **STEPHEN HOUGH** PIANO
ARTISTA EM RESIDÊNCIA

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

6 JUL QUI 20H30
7 JUL SEX 20H30
8 JUL SÁB 16H30

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
● **STEPHEN HOUGH** PIANO

ARTISTA EM RESIDÊNCIA

RACHMANINOV *Concerto nº 1 para Piano em Fá Sustenido Menor, Op. 1*
Rapsódia sobre um Tema de Paganini, Op. 43

12 SET TER 20H30

EMMANUELE BALDINI VIOLINO
MARINA MARTINS VIOLONCELO
LUCAS THOMAZINHO PIANO

RACHMANINOV *Trio Elegíaco nº 2 em Ré Menor, Op. 9*

21 SET QUI 20H30
22 SET SEX 20H30
23 SET SÁB 16H30

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
● **STEPHEN HOUGH** PIANO

ARTISTA EM RESIDÊNCIA

RACHMANINOV *Concerto nº 4 para Piano em Sol Menor, Op. 40*

28 SET QUI 20H30
29 SET SEX 20H30
30 SET SÁB 16H30

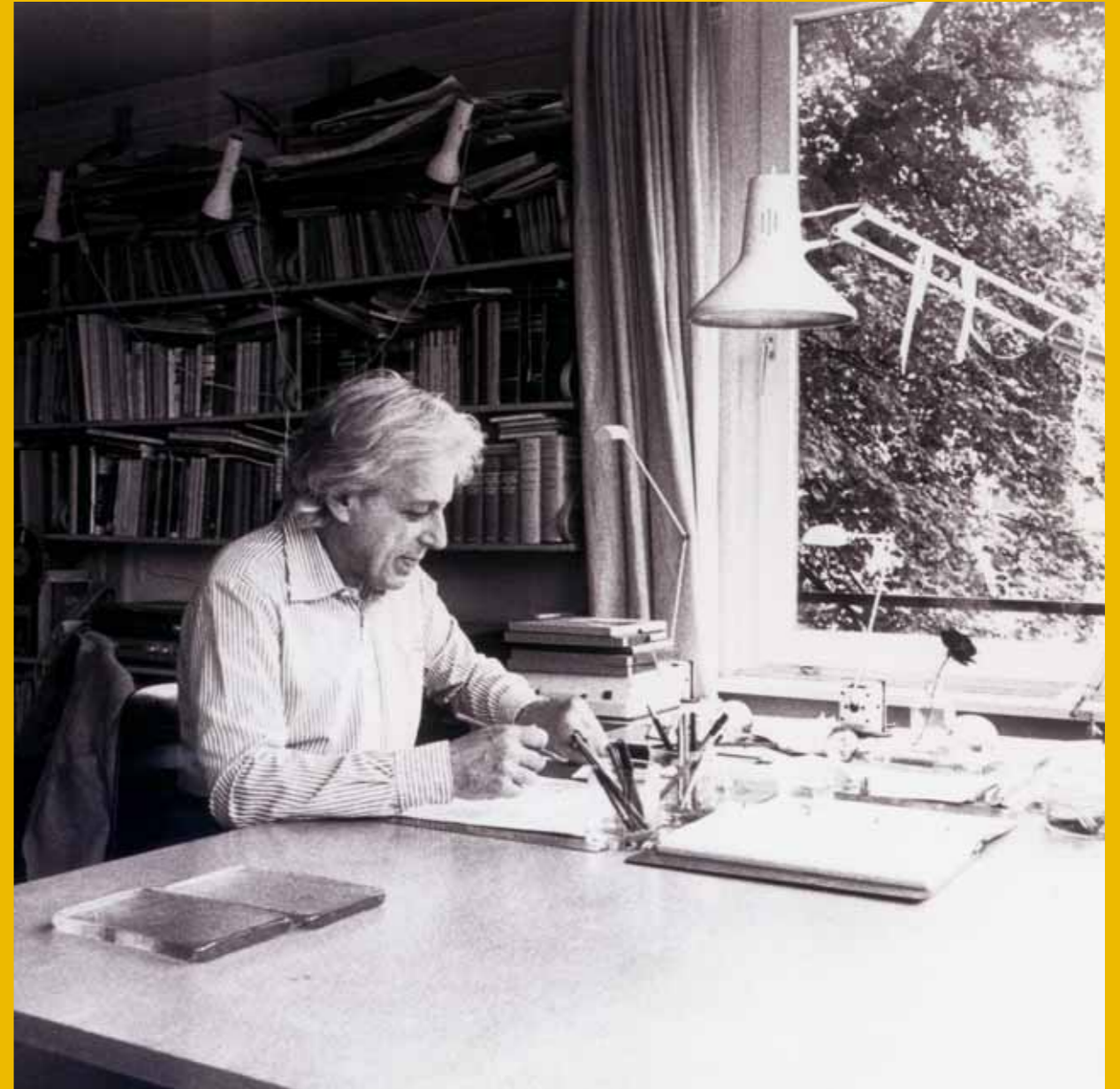
OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
● **STEPHEN HOUGH** PIANO
ARTISTA EM RESIDÊNCIA

RACHMANINOV *Concerto nº 3 para Piano em Ré Menor, Op. 30*



A Música Luminosa e Perspicaz de György Ligeti

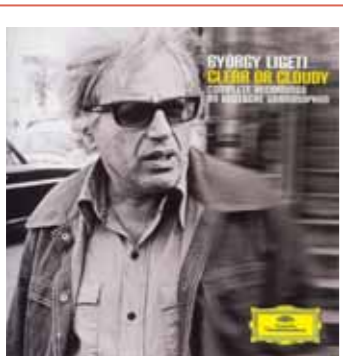
Alex Ross



↑ György Ligeti em seu estúdio em Hamburgo, Alemanha, 1982.

As dificuldades dos compositores de vanguarda pareciam intransponíveis. Para continuar sua busca pelo “moderno” era preciso chegar à beira do absurdo; e retroceder ao passado era admitir o fracasso. Numa palestra realizada em 1993, György Ligeti fez a seguinte descrição:

Quando a gente é aceito num clube, sem querer ou sem perceber assume certos hábitos em relação ao que está por dentro e ao que está por fora. Tonalidade está sem dúvida por fora. Compor melodias, mesmo melodias não tonais, era um tabu absoluto. Ritmo periódico e pulsação eram tabus, não possibilidades. A música tem de ser um a priori [...] Funcionou enquanto era nova, mas ficou estagnada. Agora não existem tabus; tudo é permitido. Mas não se pode simplesmente voltar à tonalidade, não é o caminho. Precisamos encontrar um caminho que não retroceda nem permaneça na vanguarda. Estou numa prisão: um muro é a vanguarda, o outro é o passado, e eu quero fugir.



GYÖRGY LIGETI: CLEAR OR CLOUDY – COMPLETE RECORDINGS ON DEUTSCHE GRAMMOPHON Deutsche Grammophon, 2006 [4 CDs]

LIGETI 100

↑ György Ligeti: aniversário de 100 anos em 28 de maio de 2023. Logo comemorativo da Schott Music, editora do compositor.

Ligeti conseguiu fugir ao não dizer não. Ele se abriu a todo o passado musical e ao presente, absorvendo tudo, desde as missas renascentistas de Johannes Ockeghem aos solos de saxofone de Eric Dolphy, das virtuosas composições para piano de Liszt à polifonia rítmica das tribos de pigmeus africanos. Ao mesmo tempo, conseguiu imprimir sua personalidade espinhosa, melancólica e sempre inquieta a tudo que caiu na sua rede.

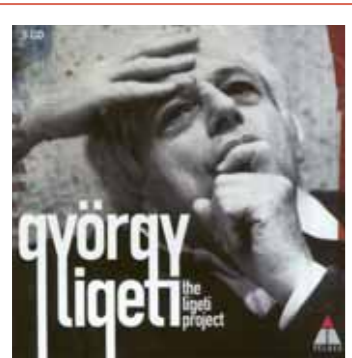
Muitos compositores do início do período da vanguarda testemunharam acontecimentos horríveis na juventude. O que Ligeti viu com seus próprios olhos é quase inimaginável. Ele nasceu em 1923 na Transilvânia, de uma família de judeus húngaros. Três anos antes de seu nascimento, a Transilvânia se tornou parte da Romênia, e Ligeti foi estudar num conservatório em Cluj, que já se chamava Kolozsvár. Em 1949, o governo fascista da Hungria recuperou o controle da Transilvânia, e Cluj tornou-se Kolozsvár outra vez. Em 1944, Ligeti foi mobilizado para uma turma de trabalhos forçados, usando a braçadeira amarela exigida pela regulamentação antissemita, transportando explosivos pesados para a frente oriental. Os nazistas tomaram o país mais tarde naquele ano, e começaram as deportações para os campos de extermínio. Calculando a probabilidade de ser morto em ação, fuzilado pela ss ou enviado para os campos, Ligeti desertou da linha de frente. Caiu em poder das tropas soviéticas, mas conseguiu se safar mais uma vez. Depois de uma longa caminhada para casa, descobriu que os russos haviam assumido o controle e que havia estrangeiros morando na casa de seus pais. Quando a guerra acabou, ele soube do destino de sua família: o pai fora morto em Bergen-Belsen, o irmão, em Mauthausen, e a tia e o tio, em Auschwitz. De alguma forma sua mãe havia sobrevivido.

O pesadelo não terminou em 1945. Ligeti foi estudar na Academia Franz Liszt em Budapeste, onde presenciou os soviéticos e seus fantoches tomarem o poder na Hungria; os mesmos brutamontes que haviam cometido atrocidades em nome do Partido da Cruz Flechada, de orientação fascista, foram trabalhar para os comunistas de Mátyás Rákosi.

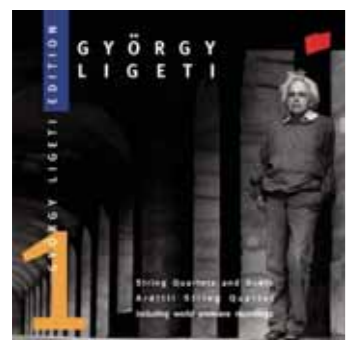


↑ Pierre Boulez, Bruno Maderna e Karlheinz Stockhausen (1957), integrantes do grupo de compositores de vanguarda que ficou conhecido como Escola de Darmstadt, se reuniam ao longo das décadas de 1950 e 1960 durante os cursos internacionais de verão do Instituto de Música Kranichstein de Darmstadt, Alemanha, com o propósito de reinventar a linguagem musical. John Cage (1958) também fez parte do grupo.

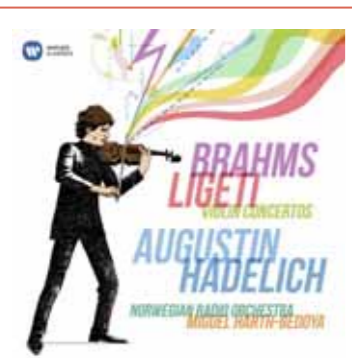
Durante a maior parte do tempo, Ligeti conseguiu evitar a odiosa tarefa de criar propaganda para o Partido. Em vez disso, mergulhou em pesquisas de música folclórica, provavelmente ciente de que Bartók havia colecionado canções nos arredores de uma cidade da Transilvânia onde a família de Ligeti morara durante um tempo. Em segredo, Ligeti envolveu-se em composições dodecafônicas, embora sua compreensão do método tivesse sido aprendida a esmo nas páginas de *Doutor Fausto*, de Mann, que ele leu em 1952. O primeiro movimento de *Musica Ricercata*, composta de 1951 a 1953, consiste em nada mais do que a nota Lá arranjada em várias oitavas, até um Ré entrar no final. O segundo movimento usa três alturas, o terceiro movimento, quatro, e assim por diante. Todas as doze notas circulam no movimento final, mas ao longo da trajetória o compositor se diverte com uma rica diversidade de material, inclusive uma doce e triste melodia folclórica que ele reviveria décadas mais tarde em *Concerto para Violino*, obra que seria o sumário de sua carreira. Mais tarde ele definiria algumas notas separadas para esfaquear o segundo movimento como “uma faca no coração de Stálin”.



THE LIGETI PROJECT
Tel dec, 2008
[5 CDs]



GYÖRGY LIGETI EDI TION 1:
STRING QUARTETS AND DUETS
Arditti String Quartet
Sony Classical, 1996



BRAHMS & LIGETI:
VIOLIN CONCERTOS
Orquestra da Rádio Norueguesa
Miguel Harth-Bedoya REGENTE
Augustin Hadelich VIOLINO
Warner Classics, 2019

Em 1956, um governo reformista em Budapeste tentou romper o controle soviético, porém tropas de ocupação logo se posicionaram para impedir o levante. Incapaz de enfrentar uma nova onda de repressão, Ligeti fugiu para o Ocidente, escondendo-se debaixo de sacolas de correio num trem postal e depois atravessando a fronteira com a Áustria sob a luz de sinalizadores militares. Buscou refúgio em Viena, onde formou alianças com líderes da vanguarda da Europa Ocidental. Quando estava na Hungria, Ligeti considerava esses trabalhos símbolos de liberdade criativa — durante uma sangrenta noite em 1956, ele permaneceu grudado numa transmissão radiofônica de *Gesang der Jünglinge* [Canto dos Adolescentes], de Stockhausen —, e em 1957 começou a aparecer em Darmstadt em companhia de seus heróis. Mas seu íntimo conhecimento da personalidade totalitária o deixou alerta em relação a qualquer ideologia musical com certezas demais quanto à sua retidão. “Eu não gosto de gurus”, declarou certa vez em entrevista, numa discussão sobre Stockhausen. Anos depois ele concedeu uma irritadiça entrevista em que comparou os conflitos de tendências em Darmstadt às lutas de poder nos regimentos nazista e stalinista. “É verdade que não havia pessoas sendo liquidadas”, falou, “mas por certo havia assassinatos de reputações”.

Ligeti tendia naturalmente para o extremo absurdo no espectro da vanguarda — a música sobre música de Kagel e Schnebel, o conceitualismo de Cage. Em seu *Apparitions* [Aparições] de 1960, fagotistas tocam seus instrumentos sem palhetas, os músicos dos metais batem nos bocais com as mãos e um percussionista quebra uma garrafa num caixote forrado de placas de metal (“Não se esqueça de usar óculos de proteção”, aconselhava a partitura). Em 1961 Ligeti interpretou uma peça conceitual de Cage chamada *The Future of Music* [O Futuro da Música], na qual ele ficou na frente de uma desprevenida plateia enquanto escrevia instruções num quadro-negro: “crescendo”, “più forte”, “silêncio”. O tumulto resultante formava a composição. E em 1962 Ligeti produziu o *Poème Symphonique pour 100 Métro nomes* [Poema Sinfônico para 100 Metrô nomos], que, justificando o nome, tinha cem metrô nomos de corda tique-taqueando o concerto. Como muitas das brincadeiras de Ligeti, essa também tinha uma séria proposta subjacente. O tom hilariante inicial da cena — um palco para concertos cheio de máquinas antigas inanimadas — dá lugar a uma inesperada complexidade: à medida que os metrô nomos mais rápidos param quando a corda chega ao fim, teias de ritmos emergem da nuvem de tiques. Quando balançam seus pequenos ponteiros no ar, os últimos sobreviventes parecem solitários, desamparados, quase humanos.



↑ Ligeti e sua assistente Louise Duchesneau na Universidade de Mainz, Alemanha, 1989: *Poème Symphonique pour 100 Métro nomes*.

Impaciente com os clichês do pontilhismo musical, com o que chamava de modelo de “evento – pausa – evento”, Ligeti resolveu restaurar as linhas espaçosas e de longa duração da composição instrumental. Para isso, inspirou-se em *Metastaseis*, de Xenakis, *Carré* [Quadrado], de Stockhausen, e em outros exemplos da “música textural” do final dos anos 50. Uma das características técnicas de Ligeti é chamada de micropolifonia: grandes estruturas que crescem a partir de um zunido como o de um inseto, cada instrumento tocando a mesma composição no seu próprio ritmo. O som aflora primeiro na última parte de *Apparitions* e se cristaliza na famosa *Atmosphères* [Atmosferas], de 1961. O acorde de abertura desse último trabalho tem 59 notas distribuídas por cinco oitavas e meia: o efeito é um sedutor limiar para um mundo exótico, mais misterioso que agressivo. Depois, entidades quase conhecidas, acordes quase tonais, ou criptotonais, são vislumbradas na bruma sônica. O processo dominante na música de Ligeti é o da emergência — formas emergindo das sombras, a escuridão cedendo à luz.

Criado como ateu, Ligeti nunca aceitou nenhuma doutrina religiosa. No entanto, em meados dos anos 60, compôs dois trabalhos de impacto revelador de influência religiosa: *Réquiem*, para dois solistas, duplo coral e orquestra, e *Lux Aeterna*, para dezesseis vozes solo. São diferentes de quaisquer outras peças sacras anteriores. *Réquiem* é um espancamento dos sentidos de 25 minutos — uma missa negra em que cantores sussurram, murmuram, falam, gritam e berram o texto da peça. Na “Kyrie”, a sobreposição de vozes individuais em estilo micropolifônico cria o efeito de um uivo subumano, de almas derretendo numa multidão infernal. Na “Lacrimosa” de encerramento, as harmonias dissonantes perdem seu aspecto diabólico e remetem à música das esferas: um Sol Bemol se espalha por uma ampla série de intervalos até um murmúrio primordial de uma quinta aberta em Ré e Lá. Coincidência ou não, parece existir uma transformação semelhante em *Apocalipsis cum Figuris*, de Adrian Leverkühn, em que um trecho do coral passa “por todas as matizes de sussurro gradual, discurso antifônico e quase canto para subir até a canção mais polifônica — acompanhada por canções que começam como simples ruídos, como tambores africanos mágicos e fanáticos e gongos ressonantes, apenas para chegar à mais alta música”.



BARTÓK, EÖTVÖS, LIGETI
Orquestra Sinfônica da
Rádio de Frankfurt
Peter Eötvös REGENTE
Patricia Kopatchinskaja VIOLINO
Naïve, 2012

O platô da “mais alta música” é mantido em *Lux Aeterna* e em sua companheira orquestral, *Lontano* [Distante]. Ambos os trabalhos têm características de objetos ocultos, ou de paisagens oníricas em que o som se transforma numa superfície tangível. Na abertura de *Lontano*, frases micropolifônicas se esgueiram para cima na região mais aguda da orquestra, depois param à beira de um abismo: um explosivo Dó agudo dá lugar a um Ré Bemol grave quase inaudível na tuba e no contrafagote. No meio da peça a harmonia gravita em direção ao tom de Sol Menor, e a orquestra executa um hino fantasmagórico que lembra vagamente o lamento da abertura de *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach. Há uma segunda e desesperada onda no agudo, seguida por um segundo e vertiginoso colapso, mas agora o ouvinte é levado em frente para um paraíso tonal secreto de quase-resoluções e quase-cadências. A bem-aventurada harmonia ao estilo de Messiaen parece ao alcance, mas os metais a afastam com um acorde grasnado e pesaroso. Triades se espalham pela partitura nas páginas finais, mas são eclipsadas e encobertas de uma forma que mal se pode ouvi-las. O que acontece no fim pode ser ouvido quase como um “Amém” cadenciado.

No início de 1968, poucos meses depois da estreia de *Lontano*, um amigo americano escreveu a Ligeti com a notícia de que o diretor cinematográfico Stanley Kubrick havia lançado um épico de ficção científica intitulado *2001: Uma Odisseia no Espaço*, no qual eram ouvidas nada menos que quatro partituras de Ligeti — *Réquiem*, *Lux Aeterna*, *Atmosphères* e *Aventuras* [Aventuras]. Embora o diretor não tivesse pedido permissão, e só tenha pago alguma coisa depois de uma demorada batalha judicial, Ligeti expressou admiração pela realização de Kubrick. *Réquiem* acompanha as diversas aparições do inescrutável monólito negro que representa a invasão de uma inteligência alienígena superior. Quando o astronauta interpretado por Keir Dullea empreende sua jornada final para o além, a micropolifonia de Ligeti se funde de forma hipnótica com os padrões abstratos de luz de Kubrick e com imagens superexpostas em negativo de paisagens naturais. Entre outras coisas, o filme agrupa com precisão todo o arco da história musical do século xx. Começa com *Assim Falava Zaratustra*, de Strauss, a música da majestade original da natureza. Na parte final, o filme inclui o universo alternativo de Ligeti, que espirala pelos limites extremos da expressão antes de retornar ao seu ponto de origem. Quando os acordes da magnífica *Zaratustra* soam mais uma vez no final, o ciclo está pronto para recomeçar.

Este texto faz parte de “Zion Park: Messiaen, Ligeti e a Vanguarda dos Anos 60”, 13º capítulo de *O Resto é Ruído: Escutando o Século XX*, do crítico de música da revista *The New Yorker*, Alex Ross, publicado pela Companhia das Letras em 2009 e gentilmente cedido pela editora para esta publicação. A obra conta a história da música erudita contemporânea de todo século xx e começo do xxi, período em que surgiram concepções musicais como o serialismo, o dodecafonismo e o minimalismo.

Tradução Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck

Ligeti na temporada osesp

9 MAR QUI 20H30
10 MAR SEX 20H30
11 MAR SÁB 16H30

OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE
AUGUSTIN HADELICH VIOLINO

● LIGETI *Concerto para Violino*
LIGETI 100

20 ABR QUI 20H30
21 ABR SEX 20H30
22 ABR SÁB 16H30

OSESP

KEVIN JOHN EDUSEI REGENTE

● LIGETI *Concert Românesc* [Concerto Romeno]
LIGETI 100

6 JUL QUI 20H30
7 JUL SEX 20H30
8 JUL SÁB 16H30

CORO DA OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

● LIGETI *Lux Aeterna*
LIGETI 100

27 AGO DOM 18H

QUINTETO OSESP

AMANDA MARTINS VIOLINO
SUNG-EUN CHO VIOLINO
MARIA ANGÉLICA CAMERON VIOLA
JIN JOO DOH VIOLONCELO
ANA VALÉRIA POLES CONTRABAIXO

● LIGETI *Quarteto de Cordas nº 2*
LIGETI 100

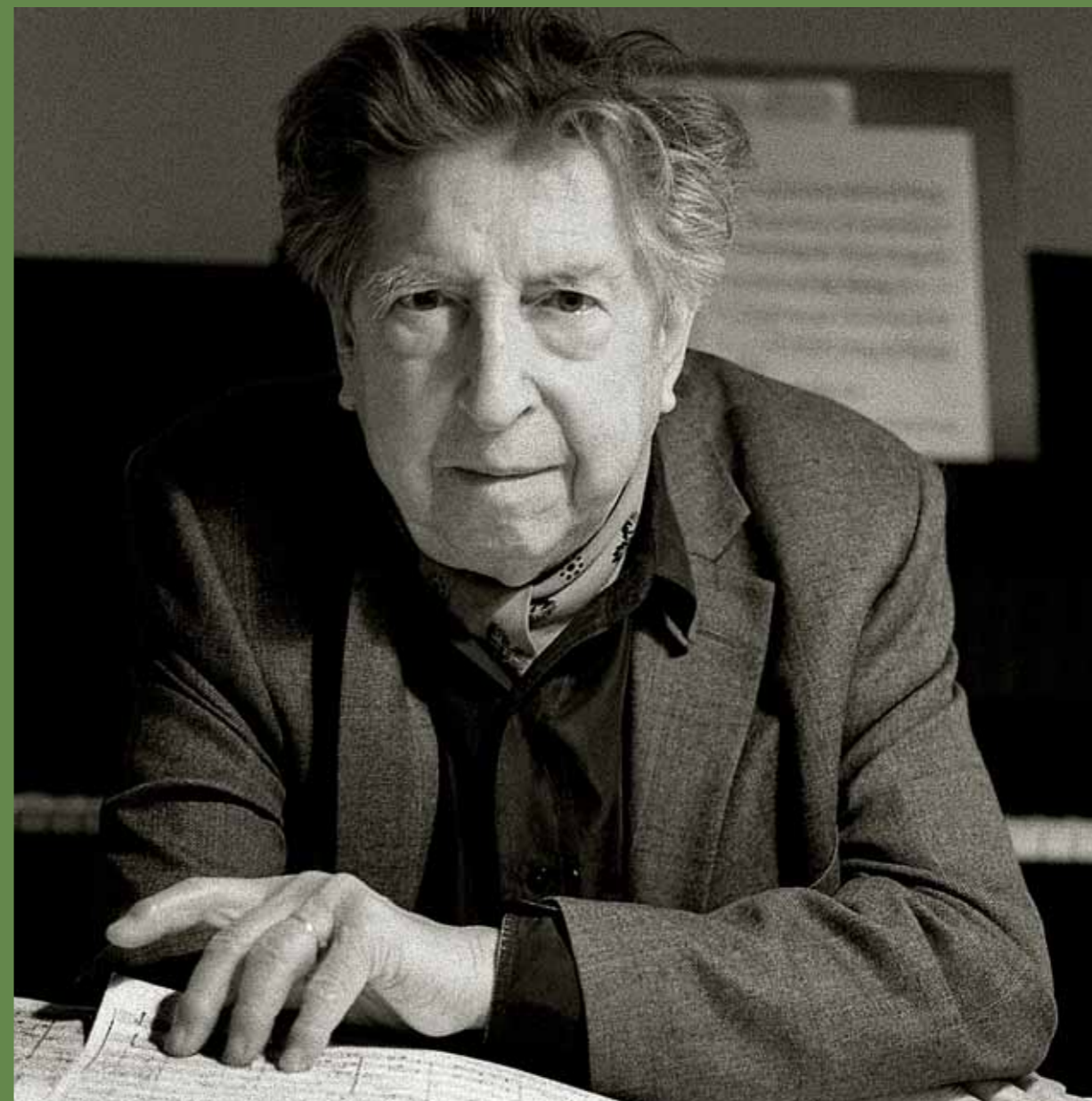


TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO

Henri Dutilleux

em Retratos

Pierre Gervasoni



Filho e neto de tipógrafos, Henri Dutilleux [1916-2013] venerou a escrita desde muito cedo. Na infância, aproveitava o silêncio dominical das impressoras para fazer os deveres de casa na oficina. Mas os primeiros prêmios pelo que escrevia não vieram na escola primária de Douai (cidade onde cresceu), mas no Conservatório de Paris (em 1935 e em 1936).

Aclamado nos círculos das artes plásticas pela beleza de suas partituras — a qualidade de seu grafismo musical lhe valeu várias exposições em galerias —, Dutilleux também poderia ser aplaudido por outras produções. O compositor era apaixonado por fotografia. Dotado de um temperamento de paisagista, a exemplo de seu bisavô Constant Dutilleux, na década de 1970, despertou a admiração dos mais próximos com suas paisagens de Belle-Île-en-Mer e dos recantos selvagens que percorreu com a máquina fotográfica a tiracolo. O precioso aparelho, da marca austríaca Voigtlander, foi dado pelo pai quando o compositor ainda não tinha 18 anos, presente tão emblemático de sua trajetória pessoal quanto a partitura de *Pelléas et Mélisande*, ópera de Debussy [1862-1918], que não saía de seu piano durante a adolescência.

Henri Dutilleux também amava o mar. Nas praias da Côte d’Opale, fez algumas fotos motivadas por uma sede de infinito que duraria por toda a vida. Às vezes, punha a Voigtlander no chão e acionava o temporizador, para treinar o autorretrato ou conservar a lembrança de um passeio em família. Mas bem depressa se tornou alvo dos fotógrafos.

A repercussão dos seus sucessos nos meios de comunicação não deixava de surpreendê-lo. Apesar de ser de natureza discreta, não reclamava quando precisava passar diante das objetivas dos profissionais. Ou melhor, colecionava com prazer as inúmeras cópias que lhe eram enviadas após concertos, júris ou simples viagens recreativas. Os momentos marcantes de sua vida estão registrados em seus álbuns. Portanto, sempre há alguma foto para dar a dimensão de Henri Dutilleux, ator e testemunha da história cultural do século xx. No ano de sua morte, aos 97 anos, mostrava a mesma felicidade e candura dos 18 por estar em uma foto.

1934. Foto de classe do Conservatório Nacional de Música e de Declamação. De bengala no braço e luvas nas mãos, o professor de composição — Henri Büsser [1872-73] — posa entre os alunos. Em todos, a expressão é de orgulho. Só um, o mais novo, tem um ar pensativo, ao mesmo tempo afável e sério. Vários dos colegas (Eugène Bozza [1905-91], Marcel Stern [1909-89], René Challan [1910-78], Victor Serventi [1907-2000]) ganharão o primeiro lugar do Prix de Rome. Nenhum deles terá direito à pompa reservada a Henri Dutilleux (o caçula do grupo), em julho de 1938, na cidade de Douai, após sucesso equivalente no concurso do Institut de France. Ruas enfeitadas, multidão em júbilo, cortejo de mais de um quilômetro e o compositor sentado numa caleche — tendo à frente o prefeito da cidade dos *gayants*¹ — em companhia de seus mestres. Um estadista não teria sido acolhido com mais esplendor. Comparativamente, o rei da Itália teve que se contentar com o protocolo mínimo ao visitar em trajes militares os residentes da Academia da França em Roma.

¹ Bonecos gigantes, símbolo de Douai. [N.T.]



DUTILLEUX: ORCHESTRAL WORKS
Orquestra Sinfônica de Seattle
Ludovic Morlot REGENTE
Seattle Symphony Media, 2016
[3 CDs]



CORRESPONDANCES
Orquestra Filarmonica da Radio France
Esa-Pekka Salonen REGENTE
Barbara Hannigan SOPRANO
Anssi Karttunen VIOLONCELO
Basile Buffin SOPRANO
Andrea Silvestrelli BAI XO
Armand Sztykgold SOPRANO
Deutsche Grammophon, 2013



THE SHADOWS OF TIME
Orquestra Sinfônica de Boston
Seiji Ozawa REGENTE
Warner Classics, 1998

Ao longo do tempo, os marcos fotográficos da vida agitada do compositor passaram a ser compostos por grupos mais restritos que os do período estudantil. A pose em quarteto é representada por duas fotos memoráveis. Uma, em março de 1953, em que Dutilleux aparece em companhia dos outros três artífices (Jean Carzou [1907-2000], Jean Anouilh [1910-87], Roland Petit [1924-2011]) de *O Lobo*, balé cuja música ele irá compor. A outra, em setembro de 1966, em que o compositor de *Metáboles* está ao lado de Charles Munch [1891-1968], Seiji Ozawa [1935-] e Olivier Messiaen [1908-92], por ocasião da apresentação de sua obra no Festival de Besançon.

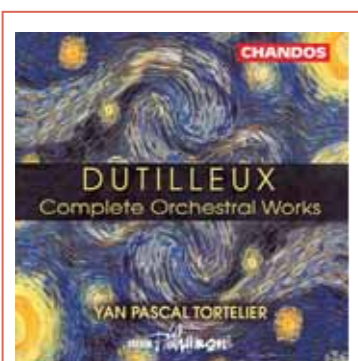


↑ Dutilleux com Jean Carzou, Jean Anouilh e Roland Petit, os outros três artífices de *O Lobo*, 1953.

As décadas seguintes podem ser resumidas numa série de duetos. Seria possível alimentar um volume inteiro com fotos dos encontros entre Henri Dutilleux e o violoncelista e regente Mstislav Rostropovich [1927-2007]. Abraços apertados, beijos, efusões apimentadas pelo uso de um inglês macarrônico, Henritchenka para cá e Slava para lá. É nesse clima que nascem o *Concerto para Violoncelo – “Tout un monde lointain...”* [Um mundo todo distante...], composto em Aix-en-Provence em 1970, e *Timbres, Espaço, Movimento*, díptico orquestral apresentado pela primeira vez em Washington (onde Rostropovich estava à frente da Orquestra Sinfônica Nacional), em 1978, com sucesso triunfal.

Em contraposição a esses instantâneos de amizade eruptiva, os retratos da relação — não menos profunda e essencial — entre Henri Dutilleux e Paul Sacher [1906-99] deixam transparecer uma paz benfazeja que não se explica apenas pela nacionalidade helvética do regente-mecenas. Com o mestre de Schönenberg, o compositor de *Mistério do Instante* (obra estreada por Paul Sacher e seu Collegium Musicum Zürich em 1989) sempre tem a sensação de não passar de simples elo da cadeia musical, ao lado de outros “veteranos” que o intérprete suíço já havia defendido: Bartók [1881-1945], Honegger [1892-1955], Stravinsky [1882-1971]... Nem mais, nem menos.

Um terceiro duo, por fim, permite abordar Henri Dutilleux na intimidade do ato criativo. É aquele formado de admiração e cumplicidade, e que o associou durante mais de sessenta anos à mulher Geneviève Joy [1919-2009]. Ninguém soube descrever melhor a complementaridade do casal do que Angelico Surchamp [1924-2018] num número da revista *Zodiaque*: a verve e a autoridade da pianista diante de “seu” compositor inclinado à elevação e ao mistério.



COMPLETE ORCHESTRAL WORKS
BBC Philharmonic
Yan Pascal Tortelier REGENTE
Boris Pergamenschikow VIOLONCELO
Chandos, 1997
[4 CDs]



↑ Henri Dutilleux e sua mulher, Geneviève Joy.

●

Pierre Gervasoni é musicólogo, crítico musical do jornal *Le Monde* e autor de *Henri Dutilleux* (Actes Sud, 2016). Texto publicado no site da Cité de la Musique, em maio de 2015, republicado sob autorização na edição de maio de 2016 e nesta edição da Revista.

◀

Tradução **Ivone Benedetti**

Dutilleux na temporada oresp

28 SET QUI 20H30
29 SET SEX 20H30
30 SET SÁB 16H30

OESP

THIERRY FISCHER REGENTE

● **DUTILLEUX** *The Shadows of Time* [As Sombras do Tempo]
— Cinco Episódios para Orquestra

ESCOLHA DO MAESTRO

10 ANOS DE MORTE



TEMPORADA COMPLETA EM:

WWW.OESP.ART.BR/PROGRAMACAO

A Figura Musical de Aylton Escobar

Regina Porto



“Toda criação é, na sua origem, a luta de uma forma em potencial contra uma forma imitada”. A frase de André Malraux — trazida por Jean-Paul Sartre no prefácio de um livro essencial sobre música e ideologia do compositor e teórico René Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience* (1949), livro que tanto contribuiu para a reflexão sobre a música do último século — também se presta aqui à perfeição para algumas considerações sobre a obra e as razões de um compositor que, no embate de uma vida com a *forma*, absorveu sem reservas as contradições estéticas, políticas e ideológicas de seu tempo e lugar: o brasileiro Aylton Escobar.

Aos 80 anos de idade e 60 de carreira, celebrado pela Osesp na Temporada 2023 como Compositor Visitante, Escobar, a cada vez que instado a discorrer em retrospecto sobre sua produção, principia pelo convívio de técnicas, tendências, estilos distintos, senão conflitantes, no conjunto da própria obra. É um assertivo indício primário para uma análise musicológica historicista, e que ajuda a compreender como sua obra se comporta no tempo e as relações que passa a estabelecer em condições extemporâneas. Em qualquer circunstância, todo o *painel Escobar* será sempre uma “confissão dos experimentos que confrontaram teorias no ringue da prática profissional”, como já declarou no passado numa frase reveladora.

Que a ideia de “arte” e a de “confissão” coabitem, em Escobar, o mesmo espaço de reflexão é algo que carrega já em seu bojo a ambivalência, característica que irá claramente perpassar a trajetória e os caminhos de um compositor para o qual, paradoxalmente, jamais faltou o domínio da escrita — ou das escritas, em bom plural. Nesse binômio humano (a confissão) e supra-humano (a arte), Freud e Agostinho, dois pilares do pensamento que, em boa medida, ainda moldam certo modelo prevalente na cultura ocidental, acabam por ser fatalmente convocados, tanto na feitura como na escuta de sua música. Quando não pela aproximação possível entre moral dogmática e emancipação psicanalítica, por certo, por propiciarem dois eixos de leitura, o que permite recodificar os signos de sua obra em amplo espectro, dando ao autor o status de sujeito histórico. Pois que Aylton não está isolado.

→ Coro da Osesp em apresentação de Vieira: Santo Antoni o Prega aos Peixes (Uma Cerímoni a), peça encomendada pela Orquestra a Aylton Escobar (no centro do palco), sob regência a de Maria Guinand na Sala São Paulo em 2018.



A ideia de “forma em potencial” contra “forma imitada” de que fala o esteta Malraux — impasse que, há mais de um século, rege em particular a chamada música contemporânea — encontra sua correspondência clássica no postulado freudiano totêmico, segundo o qual uma dada forma-matriz é substituída por outra, sucessiva e indefinidamente, sempre em relação de contiguidade, seja por laços de “parentesco” ou por transmissão hereditária. Dá-se que, na psique como na cultura e na arte, romper é um imperativo humano. Mas não só. É preciso romper e garantir a permanência do grande totem (da origem, da espécie, do tronco: em uma palavra, da linhagem). Eis, porém, que, para cada *artífice* da música dos séculos xx e xxi, o que antes era premissa ontológica coletiva, língua comum, acaba por se tornar idioma individual, código fechado: a evolução como tarefa particular, isolada, intransferível. A progressão dialética da história dá, assim, lugar a responsabilidades pessoais, em que a cada um cumpre dar conta, sozinho, da contemporaneidade do mundo — e de si. Uma luta e tanto.

Músicos e criadores não ignoram os aspectos terríficos do confronto com eles mesmos e com a alteridade. Está dado o “ringue” de que fala Escobar. Desnecessário apontar as angústias daí decorrentes, em que os sentidos de individualidade e anonimato (a “angústia do saber” de que fala Freud) se invertem, ora na constituição do sujeito, ora na afirmação da coletividade. No cenário atual, tal dilema tomou um tempo desmedido de compositores em profundas crises criativas e de autoidentificação. Contudo, outro “paradoxo da autonomia” resultou em um número infinito de possibilidades formais, técnicas e compositivas, a um grau jamais alcançado em qualquer dos capítulos anteriores da história da música, nem mesmo quando somados — o que é igualmente espantoso e fascinante.

No quadro brasileiro de um compositor como Aylton Escobar, em seu livre trânsito entre o nacionalismo e a experimentação, essa problemática ganha um contorno a mais quando inserida no contexto de país historicamente “novo”, parâmetro espinhoso, hoje revisto e ampliado à luz da decolonialidade, nesse que é um impasse teórico adicional em pleno ponto crítico. Para a geração dele, de Escobar, e a seguinte, os esforços de crescimento e de afirmação cultural da própria identidade se deram no limiar entre as forças locais e a estabelecida “tradição de vanguarda” do Velho Mundo, a Europa intelectual — que, por séculos, estabeleceu-se, em préstimo próprio ou por empréstimo, como epicentro do legado do saber ocidental. Contingências históricas e forças transculturais, que migraram entre civilizações ao choque de uma colonização, produziram diferentes escalas de tempo de maturação, assimilação e autonomia — lapso esse que, mesmo mitigado por maior fluxo de informação, ainda persiste.

Em outras palavras, o criador brasileiro dito moderno, o modernista, o pós-moderno, mesmo o pós-pós-moderno (e Escobar é todos), sempre esteve dividido entre dois valores: a herança local de seu riacho e o vasto oceano do pertencimento universal, leia-se, hoje, eurocentrista, no viés conceitual em debate. Posto o paradigma de “universalidade” sob nova égide, fortalece-se já o entendimento de que nenhuma música é universalista; é sempre partidária.

Alheio a essa discussão em seu tempo, a alta educação formal de Aylton Escobar certamente deu a ele firmeza através das diferentes trilhas compositivas. Destacam-se seus anos de estudos sólidos com um titã nacionalista, o ferrenho e “magnético” Camargo Guarnieri, com quem num primeiro momento Aylton abraçou um programa estético, na acepção mais ideológica do termo (o Estado-Nação como entidade geopolítica e unidade cultural,



AYLTON ESCOBAR: OBRAS PARA CORO
Coro da Osesp
Naomi Munakata REGENTE
Selo Digital Osesp, 2012
[Álbum Digital]

a agência subjetiva a serviço de uma identidade nacional). O compositor assimilou um amplo leque de bases técnicas e metodológicas para suas boas práticas no ofício da escritura musical, não obstante as confessas “reviravoltas” e “incertezas” que posteriormente viriam a afligi-lo ao longo de seu percurso artístico e do desenvolvimento de sua personalidade. O fato de a biografia de Escobar prosseguir nos Estados Unidos, com especialização em um universo tão contrastante como o da música eletroacústica, poderia sinalizar uma ruptura com os cânones vigentes, não fosse o que foi: o rearranjo e a recomposição das novas ferramentas e fontes formais.



↑ Estreia de *A Rua dos Douradores: Litanias da Esperança* com a Orquestra e o Coro da Osesp sob regência de Osmo Vänskä na Sala São Paulo em 2015.

Em síntese, para além dos códigos dados e dos sentidos, sua música passa a ter como assinatura a combinação radical de signos contrários e opostos: uníssonos e consonâncias contra *clusters*; notações convencionais combinadas a grafismos; timbres temperados e ruídos desconexos; a dissonância e sua rendição; os sons próximos e os extremos; o rigor e a liberdade. Um misto de junção e disjunção, sincronia e diacronia, estrutura e desestrutura, em que não faltam referências, melhor dizendo, reverências a totens do chamado

“museu imaginário” da música culta, de Bach a Webern. Esse será seu primeiro traço identificável, seu valor de face primordial. Em flashes de narrativa. Simbólico como um sonho.

Menos imediato, porém, e possivelmente mais decisivo na construção de sua figura musical, parece ser o ponto comum que subjaz a toda sua escritura, embora nem sempre facilmente detectável, nem sempre explicitamente em primeiro plano: a voz humana. Como se, mesmo quando ausente, sem um traço sequer na partitura, houvesse sempre essa “presença da voz” a cada obra sua. Pode-se especular, hipoteticamente, sobre o artista e sua consciência, sua profundidade psíquica, sua vontade de transcendência e devir espiritual, sua ânsia metafísica; ou ainda, quem sabe, sobre a voz do sujeito histórico, que ousa tanger a dissonância social: alguém que profere seus princípios ao mundo (a preleção) e alguém cujo discurso clama por uma escuta (a psicanálise). Não por acaso seus títulos dão indícios evocativos de uma fala ou de um canto, não importa o quanto a composição seja enfática no texto, ou o quanto se abandone em si mesma, expressa no silêncio da música pura, sem palavras, como nas peças instrumentais. De um modo ou de outro, sua obra percorre cirandas e cantochão

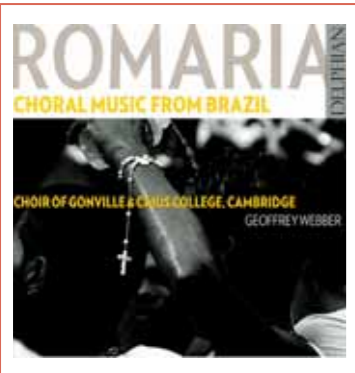


← Recorte da partitura de *Rua dos Douradores: Litanias da Esperança* [2015], de Aylton Escobar. A peça sinfônica coral, escrita por encomenda da Osesp, será gravada, sob regência de Thierry Fischer, para álbum dedicado ao compositor a ser lançado pelo selo Naxos em 2023, como parte do projeto Brasil em Concerto.

medieval, antífonas e cantigas de roda, ladainhas e litanias, salmódias monocórdias e vozes semitonadas. Aparentemente uma disparidade de signos, mas todos perpassados pelo mistério da voz.

Não deixa de ser emblemático que a obra vocal de Aylton Escobar seja quase toda ela de orientação, digamos, laico-religiosa, se é que nele é possível (e é) mais esse paradoxo. A mesma voz matriz geradora de sua obra é plena de referências litúrgicas de orientação bíblica. *Os Salmos* [2008]. *Ave Maria* [1963]. *A Escada de Jacó* [2022, estreia mundial nesta Temporada 2023], paráfrase poética da escada de Jacó.¹

¹ A escada de Jacó (Gênesis 28, 11-19) refere-se à escada que os anjos utilizam para transitarem entre o céu e a terra na visão do patriarca Jacó.



ROMARIA: CHORAL MUSIC FROM BRAZIL
Caius College
Geoffrey Webber REGENTE
Delphi an, 2015



CANÇÕES DO BRASIL
Coro da Osesp
Naomi Munakata REGENTE
Biscuito Fino, 2009



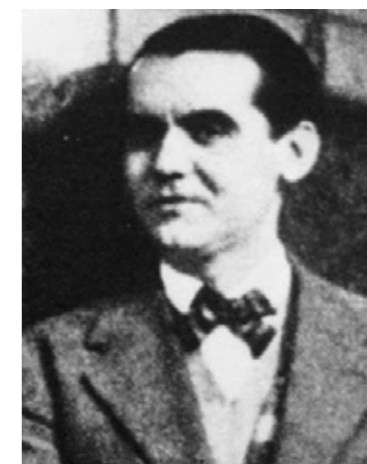
ORQUESTRA FILARMÔNICA NORTE NORDESTE E AYLTON ESCOBAR
Orquestra Filarmônica Norte Nordeste
Aylton Escobar REGENTE
CPC-UMES, 2000

A *Missa* [1964] e seu *Agnus Dei* [1967]. Mas nunca, conforme ele mesmo afirma, o credo. “Não há música para o ‘Credo’: por alguma razão, sempre me neguei a musicar essa parte da liturgia católica”. Como se sabe, é no credo que se canta, se declara e se reafirma uma fórmula doutrinária e uma profissão de fé, desde os Concílios de Nicéia (séc. IV) e de Constantinopla (séc. IV). Uma reelaboração simbólica similar à das justaposições de valor entre ressonâncias “puras” e “impuras”, observadas no repertório de inspiração religiosa de Aylton Escobar, será uma constante também nas suas peças “profanas”. Nelas, repete-se o padrão de comportamento dual, num jogo entre o estável e o instável, o prazer e o desprazer, a transcendência da alma e a concretude do mundo, agora em cena. O maniqueísmo, inevitável, é de origem externa, mas é o compositor quem terá de se haver com a crise dada. Quanto maior a angústia da dissonância, maior a força atratora da consonância — seja esta ou aquela prevalente. Em Escobar, vêm juntos o sacro e o profano, a liturgia e a contravenção, a adoração do totem e a violação do tabu. Freud. Agostinho. Dezesesseis séculos de herança agostiniana, ainda vigente em diferentes graus nas sociedades de maioria cristã, estão entre os pontos cegos com os quais ele tem de se haver, por vias conscientes ou inconscientes. A tradição. A contradição.

Musicalmente é, por exemplo, justapor esforços harmônicos hercúleos rendidos a um singelo intervalo de quinta justa, numa espécie de resolução musical e “moral” com raízes em séculos de codificação sonora. Como se, após um extravio, o compositor voltasse à regra, à correção, à ordem “superior”, curvando-se, num ato simbólico, a todo um sistema tonal erguido sobre a tradição pitagórica, em cuja fundamentação matemática da música, o intervalo de quinta justa representa “a essência de todas as coisas”: o número puro. Pois se Pitágoras assentou a fundação primordial da música na física acústica e Platão a sublimou, lançando-a às esferas do intangível — daí chamada de “música das esferas” ou “música mundana”, isto é, a música universal —, foi Agostinho, ele mesmo um filósofo neoplatônico, quem a consagrou no âmbito teológico monoteísta como expressão imaculada e excelsa da virtude do espírito.

Foi Agostinho quem legou ao Ocidente a associação entre música, moralidade e religião — não obstante ter deixado inconcluso seu obscuro, fascinante e místico tratado musical, “De Musica” (387-391). Até ele, no século IV, a palavra “música” designava uma combinação de canto, palavra e dança — incluía o corpo físico, em sua imanência e esplendor. Foi também Agostinho quem teceu os fundamentos filosóficos da celebração litúrgica em forma de música — estratégia religiosa e política antes sistematizada por Santo Ambrósio para a difusão do texto bíblico nos primórdios da era medieval, quando ler e escrever era dado a uma parcela mínima da população. Com Agostinho, não só a missa cantada, como toda a música, passa a só se justificar na esfera sacra e como instrumento de elevação vertiginosa para a verdade divina: ascensão do espírito, ascensão sobre o corpo. O gozo espiritual em lugar do prazer sensorial.

Séculos se passaram, e a missa cantada subsiste até hoje; raramente na forma de celebração litúrgica, é verdade, mas com frequência até surpreendente no grande repertório de concerto. Com o tempo, e ainda que no inescapável tema da espiritualidade, a missa musical foi se tornando música cada vez mais corpórea, terrena; mais “encarnada”, para se usar um termo de alerta recorrente no tempo de Agostinho, ou mais humana, logo, vulnerável aos pecados do mundo. Tornou-se, assim, uma, manifestação religiosa cada vez mais longe dos modelos de Roma, mesmo que obedeça a convenção da igreja e mantenha o latim eclesiástico, como em regra se faz.



↑ Muitas composições de Aylton Escobar celebram outros artistas, diálogos com eles ou se inspiram neles e em suas obras (da esquerda para a direita): Mário de Andrade (Orbis Factor), Federico García Lorca (Punhal), Miguel de Unamuno (Salmos Elogios), Hil da Hilst, Almeida Prado (Tombeau) e Fernando Pessoa (Rua dos Douradores).

No catálogo de Aylton Escobar destacam-se duas missas em latim, muito contrastantes, embora ambas do mesmo período (anos 1960) e sobre a mesma referência nacional, o poeta modernista Mário de Andrade. No primeiro caso, o compositor passeia pela escrita medieval (o gregoriano, a heterofonia, o “punctus contra punctum”, a polifonia) em uma cantiga para ninar o Cordeiro de Deus, o modal “Agnus Dei”, último movimento daquela que é sua primeira missa, por assim dizer, mestiça. Motetos e madrigais medievos se cruzam sincreticamente com a música cabocla e as brasilidades de época. Vem aos microcosmos do século xx, vai à noite dos tempos. Seria dubiamente gnóstica ou dubiamente pós-modernista?

Outra missa — *Orbis Factor* — retoma ciclicamente a jornada espiritual do compositor de forma transgressora, no extremo esfacelamento dos cânones da música sacra, com uma saraivada de eventos atonais simultâneos de grande densidade cromática e raros descansos tonais. A paz — “dona nobis pacem” —, “nunca mais”, canta a antífona. “A obra se livrou dos impuros serialismos e de certo modo respirou mais livre, tecnicamente mais divertida e expressivamente mais irônica.” Freud. Agostinho. A moral dogmática. A liberação psicanalítica.

Para os tempos modernos, Agostinho é, antes de tudo, o autor de *Confissões*, o que é, aqui também, conotativo. Escobar usa “confessar” suas errâncias e desvios musicais ao falar da própria obra, como já foi dito. Fica claro, em seu repertório, que compor é também um artifício de reeditar e ressignificar psicanaliticamente sua experiência músico-religiosa. E, em seu caso, sempre por meio de uma orientação de teor emocional e afetivo, naquele sentido humano proibitivo da Igreja primeva, no rigor de seus mandamentos na determinação da ascese. Foi no ápice desse jogo conflitante de corpo e espírito que Aylton celebrou com uma obra o colega de ofício José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), esse para muitos a expressão viva e sem conflito do compositor agostiniano/antiagostiniano, no duplo senso da graça divina e da celebração do mundo físico pela via da música. A vida. A morte.

Mistério maior do corpo e do espírito, o tema da morte figura para Escobar em *Puñal* (2010) como música dramática, teatral: em clarificadores termos aristotélicos, música focada nas paixões e no coração humano, em que a linguagem musical se subordina à eloquência retórica, ao *pathos* e ao paroxismo do texto. Sobre uma “recitación” extraída de uma coletânea importante de Federico García Lorca (“Poema del Cante Jondo”, 1921), a peça recorre à tragédia de sangue característica do repertório flamenco e do folclore andaluz, à qual o compositor confere uma visão quase crística do anônimo martirizado. Toda a imagética é noturna, sombria, e a cor local é emulada pela ornamentação recorrente com *appoggiaturas* de segunda menor. “São cenas que se iluminam escassamente, e os silêncios abrem chagas na paisagem.” Como estigmas.



FIOS DA TRAMA
Berro, 2021
[Álbum Digital]

Ao se aproximar dos mistérios da cultura espanhola, Escobar como que busca outras bases metafísicas — tão gritantes em Lorca e que remetem sempre a um texto assombroso seu, “Teoria e Prática do Duende”, uma alegoria diversa do clichê do bibelô esotérico. Nele, o poeta reflete sobre essa figura mítica do *daímôn* louco, essa entidade que povoa o imaginário de um povo como um ideal de arte, de gênio, de vida e de morte, esse “espírito oculto da dolorida Espanha”. Esse duende mora em poucos. E só sua chama é capaz de promover, naqueles em que habita, reféns tornados de um “poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica”, a “evasão real e poética deste mundo”. Como não pensar, então, num certo estado de êxtase que aproxima o gozo estético, o físico e, sobre todas as coisas, o espiritual (como em Teresa D’Ávila², citada por Lorca), num só segredo íntimo: “Ay, que vivo y muero...”

Mais recentemente, Aylton Escobar voltou-se para outro espanhol, o filósofo Miguel de Unamuno, morto no mesmo ano que Lorca, 1936, ambos sob condições políticas hostis, o governo franquista e a Guerra Civil Espanhola. Unamuno, a quem Escobar dedica seus *Salmos* [2008], é tido como o principal representante espanhol do chamado “existencialismo cristão”, corrente de pensamento que desagradou fortemente a Igreja, a ponto de ter sua obra mais conhecida condenada pelo Santo Ofício. *Do Sentimento Trágico da Vida: Nos Homens e nos Povos*, um ensaio crítico de teor místico e filosófico influenciado por Kierkegaard e Inácio de Loyola, juntamente com outro título seu, *A Agonia do Cristianismo*, foi inserido postumamente no *Índice dos Livros Proibidos* pela Santa Sé. No livro, o autor discorre sobre a condição humana, a imortalidade, o racionalismo e... Deus, ele mesmo. Questiona-o enquanto figura do Ser Supremo, do Deus antropomórfico, questiona-o tal como apreendido pela teologia escolástica e pela filosofia (a Ideia-Deus). E ainda que admita a total impossibilidade de a razão ou mesmo o poder provar sua inexistência, conclui em defesa de um Deus interior: “Porque o homem foi a Deus em busca do divino, em vez de deduzir o divino de Deus”.

Fica patente a identificação do compositor com o filósofo, suas considerações e sua crise. Afinal, qual Deus busca Aylton Escobar, ou de qual Deus se esquiva? Esse será um conflito histórico ou metafísico, ou simplesmente humano, demasiado humano? Na perspectiva freudiana vigente no mundo intelectual, o Deus descrito pela religião é uma sublimação paterna. Na resposta de Jacques Lacan, “Deus é inconsciente”, e “o estatuto do inconsciente é ético, e não ôntico”. Não há dúvida de que, ao recorrer com tal ênfase ao tema da religião, seja no seu viés íntimo ou no comunitário, a obra de Aylton Escobar visa a uma revelação epifânica, humana que seja, voltada para ideais complexos contidos em conceitos como ética, valor e verdade.

No âmbito da arte, porém, tudo aquilo que se pretende como construção de sentido e desenvolvimento de um discurso será sempre historicamente contingente. Não se escapa ao contexto espaço-temporal. Sobretudo quando se almeja o alicerce infinito subjacente à agência da vida subjetiva, a pedra angular do si mesmo, mais todas as pedras do caminho. Sobreviverá o artista que lograr performar identidades e realidades coletivas (culturais, sociais, políticas) com independência afirmativa acima de qualquer ideologia. Por obra do desejo.



MEMÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA,
VOL. I: DUOS SOPROS
E PIANO CONTEMPORÂNEOS
Alexandre Barros OBOÉ
Miguel Rossellini PIANO
Três Marias Produções
Artísticas, 2019

² Teresa de Cepeda y Ahumada [1515-82], conhecida como Teresa de Jesus, nasceu em Ávila, na Espanha. Entrou para o convento carmelita da Encarnação aos 21 anos, foi canonizada pelo papa Gregório xv, em 1622, e proclamada Doutora da Igreja — ela e Santa Catarina de Sena [1347-80] foram as duas primeiras mulheres a obterem esse título — pelo papa Paulo vi em 1970. (N. E.)

No exercício da psicanálise, demonstra-se que cada um é aquilo que carrega, voluntária ou involuntariamente. “O sujeito vive a repetição como algo real e atual, sem saber que o passado é uma força atuante”, escreveu Freud. Ou como bem testemunhou Henri Matisse: “Nossos sentidos têm uma idade de desenvolvimento que não advém do ambiente imediato, mas de um momento da civilização”. Ou como ponderou Jean-Paul Sartre a propósito da “presença silenciosa, em todo objeto sonoro, de uma época inteira e sua concepção do mundo”.

Estando no centro da questão um compositor que é tantos, como Aylton Escobar, talvez responda à questão dialética que põe o artista no epicentro da sociedade o mesmo René Leibowitz inicial, ao afirmar: “O músico engajado é aquele que, desafiando a ordem estabelecida no plano musical, desafia a mesma ordem no plano social e colabora assim para a instauração de uma sociedade de liberdade”. Esse será privilegiado pela fonte do *desideratum*.

●

Regina Porto é compositora, ensaísta e documentalista. É mestranda em musicologia pela Unicamp e foi pesquisadora em arquivologia pela ECA-USP com extensão em patrimônio documental pelo IEB-USP. Dirigiu a rádio Cultura FM de SP, foi editora de música na revista *Bravo!*, curadora de concertos na CPFL Cultura e documentarista audiovisual na Osesp. Pesquisou o Acervo Koellreutter e a obra de Debussy. Criou o projeto Ludovica® OpenMusic. Texto originalmente publicado no encarte do álbum *Aylton Escobar — Obras para Cora*, Osesp, 2012, revisado e ampliado pela autora especialmente para esta edição.

Escobar na temporada osesp

8 OUT DOM 18H

CORO DA OSESP
VALENTINA PELEGGI REGENTE

● **ESCOBAR** *Agnus Dei*
COMPOSITOR VISITANTE
ESCOBAR 80

3 DEZ DOM 18H

QUINTETO OSESP
AMANDA MARTINS VIOLINO
SUNG-EUN CHO VIOLINO
MARIA ANGÉLICA CAMERON VIOLA
SARAH NASCIMENTO VIOLA
JIN JOO DOH VIOLONCELO

JABEZ LIMA TENOR

● **ESCOBAR** *A Escada de Jade — Noturnos para Tenor*
e Quinteto de Cordas

COMPOSITOR VISITANTE
ESCOBAR 80
ENCOMENDA OSESP
ESTREIA MUNDIAL



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO



↑ Nuno da Rocha [sem data].

Um Homem Entra no Inferno

Nuno da Rocha

“Um homem entra no Inferno. Sem saber por quê, aproxima-se de suas portas. Entra. Na estranheza de sua existência, vê-se a si próprio como nunca tinha se visto.”

Esse foi o mote que dei ao escritor Clément Bondu para que construísse uma narrativa em torno dessa imagem dantesca. Queria que a narrativa fosse como uma fina película que envolvesse o material musical. Não que ocupasse um plano de imposição sobre a percepção de quem a segue, mas que oferecesse um pequeno conforto perante a música, que pode ser sempre tantas coisas diferentes para cada um dos que a escutam.

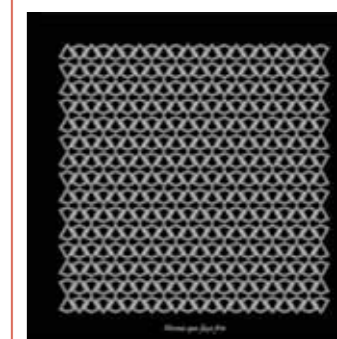
Primeiro, o homem que ali entra encontra um conjunto de vozes — como um coro quase imperceptível na sua mensagem — que o recebe e o traz para dentro daquele espaço. Depois, ele ouve uma só voz. Serena, mas firme. Parece que fala com ele, que lhe é dirigida. Mais tarde, as vozes que o receberam começam a se tornar menos difusas. O espaço é como uma torre de Babel. “Eu pequei”, diz uma das vozes. “Do you know what Charon told me?” [Sabe o que Caronte me contou?], pergunta outra. Gradualmente, o espaço torna-se cada vez mais familiar para o homem. Como se ele já fosse dali. Como se pertencesse ao lugar. Como um sem-teto após a primeira semana na rua, depois que se torna “normal”. Já imaginaram a primeira semana de um sem-teto na rua?

Aquela voz serena volta a falar com ele. Apresenta-se. Meio indiferente, parece. E o homem que ali chegou e que a escuta vê nela um espelho de si próprio. Através de cada uma das palavras, em cada uma delas. No conforto de sua não existência, percebe que, afinal, não chegou ao Inferno.

Encomenda conjunta da Fundação Osesp e da Fundação Gulbenkian de Lisboa, *Inferno — Concerto para Multi-Instrumentista, Coro e Orquestra* terá sua estreia latino-americana nesta temporada de 2023 na Sala São Paulo.



O QUE SERÁ DO RIO
Di vi no Sospi ro
Massi mo Mazzeo DIREÇÃO ARTÍSTICA
MPMP, 2022



MESMO QUE SEJA FRI O
Coro Infantil do Instituto
Gregoriano de Lisboa
Fili pa Palhares REGENTE
Pedro Ferro PIANO
José Valente ACORDEÃO
Tangente, 2016

Sobre o Compositor

Nuno da Rocha nasceu em 1986. Estudou composição com Vasco Mendonça, Carlos Marecos, Luís Tinoco, Carlos Caires e António Pinho Vargas. Licenciou-se em composição [2008-11] pela Escola Superior de Música de Lisboa. No verão de 2009, participou da 19ª Internationale Sommerakademie, na Áustria, onde trabalhou com o compositor Nigel Osborne, o maestro Michael Wendeborg e o reconhecido grupo de música contemporânea Klangforum Wien. Em 2010, esteve presente no 16th Young Composers Meeting, em Apeldoorn, Holanda, com a Orquestra de Ereprijs. Em 2012, alcançou a terceira colocação no Concurso de Composição da SPA/RTP, com a peça para orquestra barroca *O Que Será do Rio Without John Cage?*, cuja estreia pelo grupo Divino Sospiro, com direção de Massimo Mazzeo, ocorreu no Festival Jovens Músicos desse ano.

Foi finalista do TENSO Award 2014, em Copenhague, Dinamarca. Ainda nesse ano, estreou a peça *I Could Not Think of Thee As Piecèd Rot*, com a Orquestra Gulbenkian e a soprano Inês Simões, sob direção de Magnus Lindberg. Em 2015, estreou a peça *Restart*, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, na abertura da temporada da casa. Nesse ano, foi o Jovem Compositor em Residência na Casa da Música (Porto), de cuja experiência resultaram três encomendas: para o Trio Portucale, para o REMIX Ensemble e para a Orquestra Sinfónica Casa da Música. Em 2016, foi um dos compositores residentes na Song and Creation Residency, promovida pela Academia do Festival de Aix-en-Provence, na França. Durante a residência, estreou a peça *Ecce Puer*, para mezzo soprano, barítono e piano preparado. Em 2017, foi um dos compositores nomeados para a TOTEM, organizada pelo Festival d'Avignon, na França. Em 2018, estreou a peça *Recorded Concerto* no Festival Jovens Músicos. Em 2020, estreou a peça *Inferno*, para coro, orquestra e multi-instrumentista, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian e da Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo. Em 2022, estreou a ópera *O Tempo (Somos Nós)*, parte do projeto Ópera na Prisão, com a participação de jovens reclusos do Estabelecimento Prisional de Leiria para Jovens. Em janeiro de 2023, irá estreiar a ópera *Paraíso*, encomenda do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, com a companhia de dança espanhola La Veronal.

Nuno da Rocha é doutorando em composição pela Royal Academy of Music, Londres, Reino Unido.

Nuno da Rocha na temporada oresp

19 OUT QUI 20H30
20 OUT SEX 20H30
21 OUT SÁB 16H30

OSESP

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

NUNO COELHO REGENTE

ANDRÉ HENCLEEDAY MULTI-INSTRUMENTISTA

●● NUNO DA ROCHA *Inferno* — Concerto para
Multi-Instrumentista, Coro e Orquestra

COMPOSITOR VISITANTE

COENCOMENDA SP-LX Nova Música*

ESTREIA LATINO-AMERICANA

* Desde 2015, a Fundação Oresp e a Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal) desenvolvem o projeto SP-LX – Nova Música. Além de Nuno da Rocha, a iniciativa já acolheu obras inéditas dos brasileiros Aylton Escobar, Celso Loureiro Chaves, João Guilherme Ripper e Marlos Nobre, e dos portugueses Vasco Mendonça e Luís Tinoco.



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO





COMPOSITOR
VISITANTE

Confluência de Mundos Sonoros Distantes

Jorge Villavicencio Grossmann

O *Concerto para Violoncelo* apresenta desafios do ponto de vista instrumental e formal que são muito diferentes daqueles de minhas peças anteriores — *Mosoq*, um miniconcerto para violino, cordas e eletrônica, de 2013, o *Concerto para Piano*, de 2014, e o *Concerto para Piano e Cordas*, de 2002. O papel designado à orquestra favorece, na maior parte, a diafanidade da textura orquestral, que complementa a parte do solista. A peça revela também meu interesse pelo tratamento da textura dentro do conceito de forma dinâmica, que se baseia na percepção da forma como um fluxo contínuo de eventos musicais, ou seja, uma narrativa fluida ao invés de uma sucessão de blocos ou partes bem definidas, como por exemplo na forma ternária ABA. O intuito de tal abordagem formal é oferecer ao ouvinte não só (ou necessariamente) a percepção arquitetônica das seções da obra, mas expô-lo a um discurso musical fluido, onde qualidades como atividade rítmica, densidade harmônica e trajetória dinâmica e de registro interagem para criar uma curva formal e dramática para a composição.



FROM AFAR
Talea Ensemble
Mivos Quartet
James Baker REGENTE
Kyle Armbrust VIOLA
Anna D'Errico PIANO
Joshua Oxford ELETRÔNICA
Kairos, 2020

O *Concerto para Violoncelo* foi escrito especialmente para o violoncelista Luiz Fernando Venturelli. Trata-se de uma obra em três movimentos, em que o segundo movimento, um “Scherzo”, no qual utilizo a técnica de pizzicatos especialmente desenvolvida por Luiz Fernando, graças a sua experiência como guitarrista, é um interlúdio fugaz entre o meditativo primeiro movimento e o multifacetado terceiro movimento. O uso, na orquestra, de instrumentos cerâmicos da cultura pré-Inca de Chimú representa um interesse recente na minha pesquisa artística, que mira o encontro de mundos sonoros distantes, o pré-colombiano e o europeu. Uma coleção de vasilhas assobiadoras que produzem som quando o ar é impulsionado para fora delas pela água que contêm desempenha um papel importante na coloração orquestral no terceiro movimento.

Encomenda da Osesp, esta é minha quarta obra orquestral com solista, e sua estreia mundial será nesta Temporada 2023 na Sala São Paulo.



JACK QUARTET: ALTAVOZ COMPOSERS
JACK Quartet
New Focus Recordings, 2014

Sobre o Compositor

Jorge Villavicencio Grossmann nasceu em 1973, em Lima, no Peru, e é filho de mãe brasileira e pai peruano. Em 1978, iniciou-se na música com aulas de piano e flauta doce. Começou a estudar violino em 1985, com Luis Fiestas e Véronique Daverio. Em 1989, mudou-se para o Brasil, onde passou a ter aulas de violino com Alberto Jaffé e, de composição e teoria da música, com Paulo Maron. Um ano depois, ingressou na Faculdade Santa Marcelina e estudou violino com Ayrton Pinto, formando-se bacharel no instrumento. Em 1998, mudou-se para os EUA, onde participou do programa de mestrado em composição na Florida International University, como aluno de Orlando García e Fredrick Kaufmann. Em 2000, mudou-se para Boston, iniciando os estudos de doutorado em composição com John Harbison e Lukas Foss, formando-se em 2004, ano em que também foi contratado como professor da Universidade de Nevada. Nesse meio-tempo, ganhou o prêmio Charles Ives da Academia Americana de Artes e Letras, e a Bolsa de Artes da Associação Vitae de São Paulo, em 2003. Escreveu a primeira obra do ciclo *Siray I* em 2005, obra interpretada em mais de 20 países e pela qual recebeu diversos prêmios. Com a peça *Pasiphaë*, recebeu o prêmio Jacob Druckman do Festival de Aspen, em 2007. Escreveu o *Quarteto de Cordas nº 3 — Música Fúnebre e Noturna* em 2009, em memória de Lukas Foss e Ayrton Pinto (ambos falecidos naquele ano). A obra, gravada pelo JACK Quartet para o selo New Focus, recebeu o Borromeo String Quartet Award da Aaron Copland House. Em 2010, foi contratado pelo Ithaca College como professor, recebendo também a bolsa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Em 2012, a obra *Anemoi*, escrita para orquestra, estreou em Kiev, com a Orquestra Nacional da Ucrânia. Um ano depois, o compositor recebeu uma encomenda da Fromm Foundation da Universidade de Harvard. A Orquestra Sinfônica Nacional do Peru estreou, em 2014, seu *Concerto para Piano*, no Grande Teatro Nacional de Lima. Em 2015, foi nomeado diretor do programa de composição da VIPA, Valencia International Performance Academy and Festival, na Espanha. Em 2016, recebeu uma bolsa da Fulbright para estudos e os trabalhos de criação na Espanha, e estreou na Osesp, sob regência de Marin Alsop, *Gravitações*, uma encomenda da própria Osesp. Em 2018, o conjunto Klangforum Wien estreou *Siray III*, em Nicósia, no Chipre. Em 2021, recebeu novamente uma bolsa da Fulbright para atuar como professor visitante na Universidade de Santa Catarina e compor o *Concerto para Violão*.

Um pouco da obra e do trabalho do compositor, violinista e regente pode ser conferido em: www.shadowofthevoices.com/ e na discografia recomendada.

Grossmann na temporada osesp

9 NOV QUI 20H30
10 NOV SEX 20H30
11 NOV SÁB 16H30

OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

LUIZ FERNANDO VENTURELLI VIOLONCELO

● GROSSMANN *Concerto para Violoncelo*

COMPOSITOR VISITANTE

ENCOMENDA OSESP

ESTREIA MUNDIAL



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO





COMPOSITOR
VISITANTE

Universos Infinitos

O argentino Esteban Benzecry, Compositor Visitante da Temporada Osesp 2023, conta como une, em sua música, elementos inspirados em tradições latino-americanas a cores orquestrais francesas.

Vamos começar pelo *Concerto para Piano* estreado por Sergio Tiempo junto à Orquestra Filarmônica de Los Angeles, sob regência de Gustavo Dudamel, em 2019: o que está por trás do título *Universos Infinitos*?

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

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

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

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

Muitas vezes, nesse mundo de etiquetas, quando me perguntam nas entrevistas como descrevo minha música, me sinto obrigado a mencionar como referências compositores como Ginastera, Villa-Lobos ou Revueltas, entre outros, que integraram à sua música raízes folclóricas, ritmos, danças, melodias, mitologia — não com a intenção de fazer etnomusicologia, porém, de maneira intuitiva, tomando-as como fontes de inspiração para desenvolver sua própria linguagem, em fusão com os procedimentos da música acadêmica contemporânea.

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

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

Piazzolla, homenageado em nossa Temporada [de 2021], foi importante na sua formação?

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

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

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

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

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

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

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

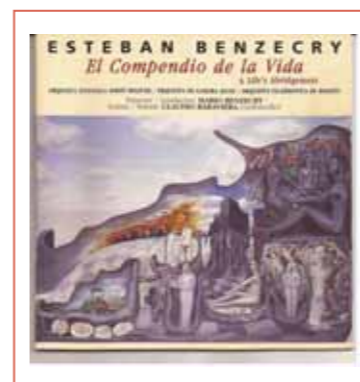


ESTEBAN BENZECRY:
 CICLO DE CANCIONES,
 CONCIERTO PARA VIOLINO,
 CONCIERTO PARA CLARINETE
 Orquestra Filarmônica Nacional de Lviv
 Pablo Boggi ano REGENTE
 Xavier Inchausti VIOLINO
 Ayako Tanaka SOPRANO
 Mariano Rey CLARINETE
 Naxos, 2020

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

Durante a pandemia, compus uma ópera de câmara, *Garasha*, que estreou em Quioto, no Japão, em novembro [de 2021]. A obra foi concebida em um formato ideal para tempos de pandemia e apresentada em turnê por várias cidades do Japão, como Nagoya e Amanohashidate, e no Teatro Nacional de Noh, em Tóquio, com transmissão pela rede de TV NHK e, por streaming, em várias plataformas japonesas. Haverá outras apresentações em 2023.

Uma obra encomendada pela Orquestra da Filadélfia vai estrear em dezembro de 2023, sob a regência de Yannick Nézet-Séguin. Atualmente, estou envolvido em um projeto com a Osesp, que deve ser estreado em breve e que também terá um desdobramento discográfico. E acabo de concluir a composição de uma suíte de peças para órgão encomendada pelo organista titular da igreja Saint-Paul-Saint-Louis, em Paris.



ESTEBAN BENZECRY:
 EL COMPENDIO DE LA VIDA
 Orquestra Sinfônica Simon Bolívar
 Orquestra Filarmônica de Bogotá
 Orquestra de Cámara Mayo
 Mario Benzecry REGENTE
 Ediciones Consentino, 1997

Entrevista a **Arthur Nestrovski**, publicada originalmente na *Revista Osesp 2021*.

Sobre o Compositor

Esteban Benzecry, filho de pais argentinos, nasceu em 1975, em Lisboa, Portugal. Devido ao trabalho do pai, regente e diretor de orquestra, morou também em Nova York e Houston, nos Estados Unidos, até sua família se instalar em Buenos Aires. Ele tinha 4 anos então. Em 1985, aos 10 anos, começou a estudar música de forma autodidata, continuando sua formação com os professores de piano e composição Sergio Hualpa e Haydeé Gerardi. A carreira profissional como compositor começou em 1991, quando o maestro Alberto Lysy estreou sua *Introducción y Capricho*, para violino solo, no Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1992, graduou-se na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón. Em 1994, estreou mundialmente sua primeira sinfonia, *El Compendio de la Vida*, com a Sinfônica Nacional da Argentina, sob regência de Pedro Ignacio Calderón. A obra é inspirada em quatro pinturas do próprio compositor. Em seguida, compôs as *Sinfonias nºs 2 e 3*. Em Paris, onde passou a morar a partir de 1997, estudou com Jacques Charpentier e Paul Méfano. Em 2004, *Colores de la Cruz del Sur*, encomenda da Radio France, teve sua estreia com a Orquestra Nacional da França, sob regência de Laurent Petitgirard. O solista Nemanja Radulovic estreou, em 2009, seu *Concerto para Violino*, na Sala Pleyel, em Paris, com a Orquestra Padeloup, sob regência de Wolfgang Doerner. Em 2010, *Rituales Amerindios*, encomendada pela Orquestra Sinfônica de Gotemburgo e pelo Festival Internacional de Música das Ilhas Canárias, teve sua estreia mundial, sob regência de Gustavo Dudamel, que a levou em turnê com a Orquestra Simón Bolívar, com apresentações no Carnegie Hall (Nova York), Royal Festival Hall (Londres) e Concertgebouw (Amsterdã). Sua obra sinfônico-coral *De Otros Cielos, Otros Mares...*, encomendada pela Orquestra e Coro da Comunidade Autônoma de Madri, estreou em 2014. Benzecry foi Compositor Convidado do Festival Présences, da Radio France, no ano seguinte. Ainda em 2015, Gautier Capuçon estreou seu *Concerto para Violoncelo*, e Giancarlo Guerrero regeu a estreia de *Madre Tierra*, duas encomendas da Radio France. Em 2016, Benzecry foi Compositor Residente da Orquestra Padeloup, em Paris. Oito de suas obras orquestrais foram apresentadas na cidade: na Philharmonie, na Sala Gaveau e no Théâtre du Châtelet. Em 2019, recebeu o Prêmio Konex de Platina como o compositor argentino mais importante da década. E seu *Concerto para Piano — Universos Infinitos*, teve estreia mundial com Sergio Tiempo e a Orquestra Filarmônica de Los Angeles, sob regência de Gustavo Dudamel. Em 2020, *Universos Infinitos* foi interpretado cinco vezes pela Filarmônica de Nova York, no Lincoln Center. O selo Naxos lançou, nesse ano, um CD monográfico com o *Concerto para Violino*, o *Ciclo de Canções* e o *Concerto para Clarinete*, com a Filarmônica de Lviv (Ucrânia) regida por Pablo Boggiano. Estreou sua ópera para uma voz, *Garasha*, em Quioto, no Japão, em 2021, ano em que duas de suas peças ganharam estreias brasileiras no palco da Sala São Paulo: *Sinfonietta Americana*, com a Osesp e o maestro Roberto Tibiriçá, e *Wirin — Senderos*, com o Quarteto Osesp.

Benzecry na temporada osesp

3 AGO QUI 20H30

4 AGO SEX 20H30

5 AGO SÁB 16H30

OSESP

ROBERTO MINCZUK REGENTE

SERGIO TIEMPO PIANO

● **BENZECRY** *Universos Infinitos — Concerto para Piano*

COMPOSITOR VISITANTE

ESTREIA BRASILEIRA



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO





Um Romeno em São Paulo

Adrian Petrutiu, Músico Homenageado, representa bem a universalidade da música, tema desta Temporada 2023 "Sem Fronteiras". Ele nasceu na Romênia em 1974, chegou à Osesp em 1998 e, dez anos depois, assumiu a posição de *spalla* dos segundos violinos. Através de Adrian — que estará presente por diversas vezes nos concertos ao longo de 2023 —, a Osesp celebra também todos os músicos estrangeiros que adotaram o Brasil, especialmente a nossa Orquestra, como seu segundo lar.

Conte-nos um pouco sobre sua iniciação musical em Bucareste, Romênia, quando criança. Sendo filho de uma professora de violino, foi natural tornar-se também violinista?

Nascido em uma família de músicos, com meu pai professor de clarinete e minha mãe professora de violino, foi natural estudar música e aprender a tocar um instrumento. Meus pais decidiram que meu instrumento seria o violino. Então, oficialmente, comecei o estudo em uma escola de música, com 6 anos de idade, ao mesmo tempo em que iniciei a escola regular. Como criança, precisei sacrificar o tempo livre, o tempo de brincar. Mas, agora, olhando para a minha trajetória profissional, acho que valeu a pena todo o sacrifício. Não tem outro jeito de alcançar seus objetivos sem muitos anos de estudo.

Você iniciou a carreira profissional quando ainda era um estudante na Academia de Música de Bucareste. Como foi esse período?

É verdade. Eu consegui entrar em uma orquestra profissional, a Orquestra Nacional da Rádio Romena, depois de acabar o primeiro ano de faculdade. A partir do segundo ano, até o final [da graduação], eu era estudante e, também, músico profissional. De um lado, foi muito bom, pois aprendi desde cedo o trabalho de músico de orquestra, com todos os segredos que não se aprendem na escola, e, sim, com colegas mais experientes. De um lado, foi difícil, pois muitas das aulas da universidade aconteciam ao mesmo tempo que os ensaios da orquestra, e como eu não podia faltar aos ensaios, acabava faltando nas aulas. Então, no final do semestre, na época dos exames das disciplinas da faculdade, alguns professores não aceitavam que os estudantes que não frequentaram muito as aulas fizessem os exames. Foi um período de sufoco, mas, graças a Deus, já passou. Não fiquei de recuperação em nenhuma matéria e terminei a faculdade com sucesso.

Como aconteceu a sua vinda para São Paulo e para a Osesp em 1998?

A história da minha chegada à Osesp é muito interessante. Quando a banca examinadora da Osesp — então formada pelo maestro Roberto Minczuk, assistente do maestro John Neschling, por Cláudio Cruz, *spalla* da Osesp à época, e um *impresario* romeno, amigo de confiança do maestro — chegou a Bucareste para organizar um concurso, não me apresentei na audição. Estava com o melhor preparo possível para um jovem estudante, porque tinha acabado de me formar na Universidade de Música de Bucareste. Uns dias antes, tinha apresentado meu exame final e estava curtindo as férias de verão. Depois do concurso da Osesp em Bucareste, soube que alguns colegas participaram da audição e iriam viajar pra São Paulo. Naquela época, o Brasil parecia muito longe e foi impossível me imaginar vivendo em São Paulo.

Alguns meses se passaram, a primeira temporada da Osesp (a minitemporada de 1997) se encerrou e, então, em dezembro, quando meus colegas romenos voltaram para casa, contaram como foi linda a experiência em São Paulo, como foram bem recebidos pela Osesp e que estavam super ansiosos para voltar para o início de uma temporada completa, a temporada de 1998, que começaria em fevereiro do ano seguinte. Eu ouvia as histórias sobre o Brasil contadas por eles como um conto de fadas de

outro mundo, impossíveis de acontecer comigo já que eu tinha perdido a chance em Bucareste e a distância era grande demais para tentar a sorte e participar de um concurso em São Paulo. Em fevereiro de 1998, uma das colegas violinistas romenas que fez parte do grupo inicial da Osesp comunicou ao maestro John Neschling que não poderia mais retornar a São Paulo por motivos pessoais. Então, ele pediu para aquele *impresario* amigo seu, que estava na Europa, que encontrasse mais um violinista para completar o grupo dos romenos que iriam retornar a São Paulo em fevereiro de 1998.

Absolutamente por acaso, encontrei com esse *impresario* na Sala Rádio, sede da minha orquestra da época, depois do ensaio geral e, conversando, soube que ele estava à procura de um violinista, e ele descobriu que eu estava interessado em fazer parte da Osesp. Os astros estavam começando a se alinhar. Combinamos que eu iria tocar para ele naquela noite, antes do concerto da minha orquestra, um concerto de Mozart — assim como qualquer candidato violinista tem que apresentar um concerto de Mozart nas audições de todo o mundo.

Estudei intensamente, por horas, o concerto de Mozart, me apresentei para o *impresario*, que disse que eu iria viajar para São Paulo junto com os outros romenos. Fiquei muito feliz, mas ainda restava o problema do visto brasileiro. Como fiz a audição na sexta-feira à noite, somente na segunda-feira pude comparecer à Embaixada do Brasil para dar entrada no pedido de visto de trabalho, e o grupo dos romenos tinha marcado a viagem para o Brasil para a sexta-feira seguinte.

→ Adrian Petrutiu liderando os segundos violinos da Osesp em apresentação das Sinfonias n.ºs 1 e 2 de Robert Schumann em orquestração de Gustav Mahler sob regência de Marin Alsop na Sala São Paulo em 2019.





HEITOR VILLA-LOBOS:
CONCERTOS PARA VIOLÃO E
HARMÔNICA, SEXTETO MÍSTICO
E QUINTETO INSTRUMENTAL

Orquestra Sinfônica do
Estado de São Paulo
Giancarlo Guerrero REGENTE
Manuel Barrueco VIOLÃO
José Staneck HARMÔNICA
Cláudia Nascimento FLAUTA
Layla Köhler OBOÉ
Douglas Braga SAXOFONE ALTO
Fábio Zanon VIOLÃO
Rogério Zaghi CELESTA
Suélem Sampai o HARPA
Adrian Petrutu u VIOLINO
Ederson Fernandes VIOLA
Adriana Holtz VIOLONCELO
Naxos, 2019

É difícil descrever o que foram aqueles cinco dias. O departamento administrativo da Osesp resolveu a parte deles muito rapidamente, e eu também ia todos os dias à Embaixada para resolver o que era necessário de minha parte. E, como que por um milagre, tudo deu certo. Na sexta-feira de manhã eu ainda estava na Embaixada sem saber se conseguiria viajar com os outros. Em casa, a minha mãe empacotava minha mala. Horas depois, quando soube que o visto ia sair, meus pais chegaram de carro na Embaixada e me levaram para o aeroporto. Nem sabia o que havia na mala. Naquela manhã, acordei sem saber que à noite estaria no avião que me levaria para o começo de uma nova etapa da vida. Tinha 23 anos e estava pronto para conhecer novos horizontes.

Você chegou ao Brasil um ano antes da inauguração da Sala São Paulo. O que mais te marcou nessa época de mudanças tão importantes para a Orquestra?

Tudo na minha vida, naquela época, era uma mudança! Sob todos os pontos de vista: a saída do meu país [Romênia], o afastamento da minha família, dos amigos e colegas romenos, a mudança para um outro estilo de vida, até a situação da Osesp, que estava recomeçando depois de uma reestruturação, procurando deixar uma marca no cenário nacional e internacional, enquanto ainda não tinha casa própria. Todas essas mudanças pelas quais a Osesp estava passando coincidiram com as mudanças radicais na minha vida. Foi uma época cheia de incertezas, bem diferente da situação atual da Orquestra, com sede própria, com tudo o que hoje em dia representa a Fundação Osesp.

Como você enxerga sua experiência na Osesp nesses últimos 25 anos? E depois que se tornou chefe de naipe dos segundos violinos, em 2008, as coisas mudaram?

Sou extremamente grato por esses últimos 25 anos! As pessoas e os colegas aqui da Osesp nos receberam com muita amizade, com o coração aberto, crescemos juntos, nos aperfeiçoamos juntos, aprendemos a confiar uns nos outros, aprendemos a criar momentos musicais mágicos juntos.

Depois de me tornar chefe de naipe dos segundos violinos, é claro que a minha vida mudou. Mas só por um aspecto: a responsabilidade é outra! Antes de assumir oficialmente essa posição, por uns anos, eu já tocava na primeira estante, como assistente, mas a responsabilidade e o nível do estresse mental não se comparam com os da cadeira de liderança. Mas me sinto “sortudo” por ter ao meu redor colegas talentosos e dedicados, profissionais de verdade, que me ajudam na minha “missão”.

→ Adrian Petrutu u aos 23 anos, em 1998, quando chegou em São Paulo.



A Osesp é uma orquestra com músicos de múltiplas nacionalidades, e você é um deles. É importante para uma orquestra sinfônica ter integrantes de diferentes formações e experiências?

É importante, claro, mas requer também muita paciência e tolerância entre os colegas, considerando que cada um vem de uma escola diferente, de culturas diferentes, às vezes, com visões diferentes. O profissionalismo de cada membro da Osesp é incontestável, a gente só precisou se “sintonizar” um pouco para conseguir um resultado excepcional. No momento em que a gente está no palco, quando se instaura aquele silêncio, segundos antes do início do concerto, precisamos pensar todos do mesmo jeito, respirar todos do mesmo jeito e, por que não, sentir todos do mesmo jeito, para criar algo único, um concerto impressionante para a plateia e, assim, alcançar os corações do público.

Você tem outras atividades ou projetos paralelos além de sua atuação na Osesp? Conte-nos também um pouco dos seus planos e expectativas para 2023.

Não tenho muitos projetos fora da Osesp, mas meu desejo para 2023 é poder continuar a realizar o meu trabalho da melhor forma possível, com responsabilidade, seriedade e inspiração. Quero continuar me dedicando à música sem deixar que ela vire uma rotina, para poder, junto com meus amigos no palco, transmitir ao público a energia que pode “curar as almas”.

Entrevista a **Fábio Rigobelo**, Assessor de Comunicação da Fundação Osesp.

A Decana

Timpanista Elizabeth Del Grande completa 50 anos de Osesp.



Em 1973, quando a presença de mulheres em orquestras se contava nos dedos, ela juntou-se à percussão da Osesp e fez história. Bolsista do célebre Festival de Tanglewood, nos EUA, com vários prêmios no currículo, dedicou-se ao ensino da percussão sinfônica e participou de diversas gravações sinfônicas, de música popular, de trilhas sonoras e até mesmo de *jingles*. Neste ano, fará a estreia mundial, como solista, de *A Hora das Coisas*, encomenda a Paulo C. Chagas para celebrar as cinco décadas de Elizabeth Del Grande com a Osesp.

Você começou na música tocando bateria nos anos 1960. Em um cenário dominado por homens, ficou conhecida como “a menina da bateria” nos programas de televisão. Como foi o começo de tudo?

Em casa, a música sempre esteve presente — por causa do meu avô, ouvíamos muita ópera. Mas nunca pensei que fosse me tornar musicista profissional. Embora seja nascida e criada em São Paulo, tudo começou quando mudamos para Bagé, Rio Grande do Sul, onde meu pai foi trabalhar por um tempo na década de 1960. Já estávamos na ditadura, e Bagé é uma cidade que tem mais quartel do que gente. Em toda festividade cívica, saíam bandas e fanfarras pelas ruas. Eu morava perto de um colégio e podia ouvir o pessoal ensaiar. Meu pai me levava para ver os desfiles, e eu ficava alucinada com os tambores. Nessa época, tinha 5, 6 anos, e ele comprou um tamborzinho para mim — eu ia tocando ao lado da fanfarra. Voltamos para São Paulo e essa lembrança se apagou da minha memória.

Quanto eu tinha cerca de 9 anos, a cantora italiana Rita Pavone estourou em São Paulo. Eu já curtia ouvir muita música popular, que também estava no auge, com Chico [Buarque] começando ainda, enquanto Milton [Nascimento], Elis [Regina] e Jair [Rodrigues] já tinham nome. Eu era aficionada pelo Zimbo Trio! A [música] “*Da-temi un Martello*”, da Rita Pavone, acabou aguçando essa coisa da bateria em mim. Infernizei meu pai; queria uma bateria de todo jeito. No final de 1963, ganhei uma bateria em miniatura de surpresa. Depois, ele contou que, quando foi comprar a bateria, o dono, amigo de infância dele, falou: “Olha, se o menino tiver talento, você

compra já uma bateria maior, uma semiprofissional”. Naquele Natal de 1963, fiz todo mundo chorar: saí na rua gritando de alegria até a casa da minha tia, que morava em uma rua próxima.

O bairro onde cresci, conhecido como Vila Pompeia, sempre foi reduto de gente que fazia música. Rita Lee morava perto de casa, todo o pessoal de Os Mutantes, na verdade. A gente não tinha telefone, então usávamos o aparelho da vizinha, que era costureira e fazia roupas para uma moça chamada Ivete Zani. A Ivete, excelente cantora de MPB na época, estava na costureira um dia e minha vizinha falou: “Você precisa ver essa menina tocar bateria”. Ela foi lá em casa, coloquei o disco do Zimbo Trio e comecei a acompanhar a música com a bateria. Ela ficou admirada, deu muita risada, achando lindo, e então falou: “Vou te levar qualquer hora para você conhecer o baterista do grupo que a gente toca”.

Era no antigo Paramount, que hoje é o Teatro Renault. Nos anos 1960, o Paramount ficou conhecido como “Templo da Bossa”. Quem fazia a produção era um cara chamado Walter Silva, que tinha um programa na Bandeirantes, o *Picape do Pica-Pau*. Ele lançava um monte de artistas.

Fiquei cobrando a Ivete, até que ela me levou em um sábado. Lembro muito bem a gente entrando no teatro e, no fundo, onde estava o palco, um cara tocava violão. Ela de longe falou: “E aí, Paulinho!”. Como eu já conhecia muita gente da MPB, achei que era Paulinho Nogueira, mas, na verdade, era o Toquinho. Aí ela disse: “Trouxe essa menina aqui, ela toca bateria”. A cada um que me apresentava, eu sentava na bateria e tocava, uma coisa de criança. O pessoal ria, dava pulos... Nisso, chegou o Tuca, o Amilson Godoy, irmão do Amilton (eles todos têm nome parecido). O Amilton é do Zimbo, o Tuca e o Adilson, outro irmão, também são pianistas. A Ivete falou: “Olha só, é o irmão do pianista do Zimbo”. Sabe como é o pessoal da música popular! A Ivete falou da bateria, e ele pediu para eu tocar. Eles acharam incrível. Até que o Walter Silva chegou e, quando me viu, foi logo convidando para tocar no show de segunda-feira. Fui logo respondendo: “Preciso falar para meus pais”. Então eles foram até minha casa pedir autorização.

E como foi esse primeiro show, aos 9, 10 anos?

O Paramount ficava lotado! Na primeira parte do espetáculo, o Walter lançava quem estava despontando — compositores, cantores etc. —, então tinha um intervalo e, na segunda parte, subia alguém já famoso no palco, como Elis, Jair. No dia que participei, estava o Chico na primeira parte falando “Pedro pedreiro pensou esperando o trem...”. Imagina só! O Chico começando, o Milton cantando “Travessia”. Esse era o pessoal da primeira parte do espetáculo, só para você ter uma ideia. Ensaiei com o Tuca, o Amilson. Foi o primeiro pianista com quem toquei. Eles tinham um trio chamado Bossa Jazz Trio, e o baterista, Zé Roberto, cedeu o lugar para eu tocar naquela segunda. Fui apresentada como uma novidade, uma atração. Eu era apaixonada por um arranjo que o Zimbo Trio tinha [de uma música] do Baden Powell, “Consolação” [cantarola um trecho]. Tinha um *feeling* de chimbal na bateria, eu era apaixonada pelo Rubinho [Barsotti, do Zimbo]. Eu cantava e perguntava: “Como você não sabe o arranjo do seu irmão?”. No fim, o Tuca foi atrás do arranjo e a gente acabou tocando exatamente ele.

Na hora do show, quando acabou a primeira parte, o palco ficou vazio, apagaram todas as luzes e só lembro de alguém me jogando lá para dentro [risos]. Quando entrei, vi um foco de luz em cima de mim, me acompanhando até a bateria. Estava usando uma calça de veludo com suspensórios, que minha mãe fez por causa da Rita Pavone, era igual a uma roupa dela. Sentei na bateria, o Tuca e o contrabaixista já estavam no palco. E aí... [cantarola “Consolação”]. Comecei então a tocar em festivais de música popular, fiz uma série de gravações na extinta TV Tupi, cheguei a fazer *O Fino da Bossa*, que a Elis apresentava na antiga Record, na rua da Consolação.

Foi seu batismo oficial!

Foi! E logo depois que toquei, todo mundo foi correndo me esconder, porque eu precisava ter autorização de menores para tocar e não deu tempo de fazer [risos]. Logo em seguida, meu pai já foi tratando de fazer a autorização para eu tocar na noite.

Depois desse dia de fortes emoções no Paramount, o que mais aconteceu?

Dos 10 até os 13 anos segui tocando, até que tive uma grande decepção, que foi justamente em uma das apresentações em *O Fino da Bossa*. Chegava todo mundo de manhã para ir ensaiando e o show era à noite. Fui para lá numa segunda-feira cedo, com minha mãe. Eu não tinha um grupo formado, então um baterista tinha que ceder o lugar para mim. Foi chegando a hora do espetáculo e nada de definir com quem eu tocaria. Meu pai foi falar com o produtor, porque passei o dia inteiro lá com minha mãe e nada de ensaiar. Nessa ocasião, o Edu Lobo veio do Rio, e acabaram me substituindo por ele. Meu pai ficou muito chateado, começou a achar que o pessoal me tirava não só porque eu era criança, mas também porque era menina e autodidata. Mal sabia ele que a maioria ali era autodidata, ninguém tinha formação na época. Meu pai falou: “Vai estudar, se você realmente quiser fazer isso, outro dia você volta”. Fiquei obviamente chateada, mas esqueci.

Continuava ouvindo muita coisa. Depois de um ano, o Airton Rodrigues me chamou ao vivo no programa de televisão dele, na extinta Tupi. Acho que era sábado, e estávamos almoçando em casa [quando] começaram a falar: “Liga a televisão, estão chamando a Beth”. O Airton tinha uma orquestra. Era incrível, todas as televisões tinham uma orquestra ao vivo. Ele estava conversando com o baterista e propôs que fizesse um duelo comigo. Meus pais ficaram indecisos, mas acabei indo. Chegando lá, a gente foi ensaiar, e montaram duas baterias, uma para o profissional da orquestra e outra para mim. Tinha um percussionista também, o Ernesto De Lucca. Ele me viu tocar, foi cumprimentar meu pai e contou que estavam abrindo inscrições para uma orquestra jovem da prefeitura: “O senhor leva ela para se inscrever”.

Nessa época, eu já estudava um pouco de piano, mas ainda não tinha noção de teoria musical. Tinham me indicado um professor, para me dar um pouco de base técnica, que ficou um tempo comigo até falar para minha mãe que eu precisava de alguém que

pudesse ir além. Como falei, nessa época todo mundo era autodidata, a gente tinha dificuldade de acesso não só a instrumentos, mas também a bibliografias, a métodos. Muitos dos bateristas, quando viajavam para fora, compravam métodos e traziam para cá. O Conservatório de Tatuí e a Escola Municipal [de Música, EMMSP] foram pioneiros na percussão.

Meu pai falou que eu não tinha conhecimento para tocar em uma orquestra. O De Lucca era daqueles argentinos descendentes de italiano, ficou bravo e não aceitou. Quando voltamos para casa, meu pai foi logo falando que nada tinha mudado, porque eu sentei para fazer a minha parte no duelo e começaram a falar: “Faz isso, faz aquilo, não faz aquilo”. Meu pai então disse: “Quando você sentar lá de noite, vai fazer o que você quiser, você vai tocar do seu jeito”. E foi o que fiz! Queriam dar uma cortada, eu me sobressaía mesmo, mas não acreditava que poderia tocar em uma orquestra sinfônica. Minha mãe e eu fomos receber o cachê na Tupi e nos encontramos com De Lucca. Ele me reconheceu e perguntou se já havia feito a inscrição. Minha mãe falou que decidimos não fazer, porque eu não tinha preparo para tocar na orquestra, precisava de mais informação e orientação. Ele voltou a insistir, e minha mãe prometeu conversar com meu pai.

Não recebi o cachê naquele dia e tive que voltar. Adivinha quem estava lá? O De Lucca! Isso é destino. Quando perguntou mais uma vez sobre a inscrição e falamos que não, ele literalmente pegou minha mãe e eu pela mão e nos levou até o Theatro Municipal para fazer a inscrição. Ele era o timpanista do Theatro e tocava na orquestra da Tupi como *freelancer*.

A prova foi em um antigo casarão na travessa da rua Amaral Gurgel, onde hoje tem uma biblioteca. Cheguei, com meu pai (sempre estava acompanhada dele ou de minha mãe, porque era menor de idade). A *spalla* da orquestra nessa época era a Elisa Fukuda, a primeira flauta era o Toninho Carrasqueira, a primeira viola era o Horácio [Schaefer, colega de Elisabeth na Osesp]. Imagine o nível do pessoal que estava fazendo o teste! Quando chegou minha hora, vi o tímpano, o xilofone... Não conhecia nada. Só conhecia a caixa, por causa da bateria. Não sei o que fiz, mas passei [risos]. Acho que o De Lucca queria mesmo que eu tivesse essa oportunidade.

Como foi esse início acidental em uma orquestra?

No primeiro ensaio, a gente fez a leitura da “Marcha Húngara”, do Berlioz. O De Lucca me deu uma parte para tocar. Eu não tinha a mínima noção do que era uma partitura de orquestra. Era uma parte de triângulo, e perguntei para o professor: “Onde que eu toco?”. Só aí ele se ligou mesmo que eu não tinha conhecimento, não sabia ler música. Estava só engatinhando no piano, tinha 14 anos, em 1968. Comecei a decorar onde tinha que tocar, e ele recomendou ter aulas de teoria com Cláudio Stephan, primeiro percussionista do Municipal. De Lucca seguia me orientando na orquestra. No ano seguinte, a Escola Municipal foi criada. Fui a primeira aluna. Hoje sou professora lá e brinco que minha carteirinha é a número 01.

Eu cursava o técnico em química industrial, minha ideia era fazer engenharia, depois mudei para biologia. Nada a ver, né [risos]? Não tinha curso de percussão ainda na universidade. Queria fazer faculdade de música mesmo, então precisei esperar. Concluí o técnico e fiz estágio no Theatro Municipal, toquei muita ópera e balé, aprendi pra caramba.

Na década de 1970, surgiu a oportunidade de fazer teste para a Filarmônica, que estava sendo formada em São Paulo. Passei e, lá, conheci aquele que veio a ser meu grande professor de tímpano, Arnaldo Calusio, também argentino, que veio para [o Brasil] ser o timpanista da orquestra. A Filarmônica funcionou de 1970 a 1972. Em 1973, teve a primeira reestruturação da orquestra, que se tornaria a Osesp, feita pelo [maestro] Eleazar [de Carvalho]. Fiz a prova e estou aqui até hoje. Parece coisa do destino!

Como era a Osesp de 1973?

A Orquestra foi reestruturada, mas não tinha sede, isso só aconteceu em 1999, com a Sala São Paulo. A gente ensaiava no saguão de um prédio na avenida Paulista, muito próximo da Gazeta, acho que era o prédio da Secretaria de Cultura. Estavam terminando ainda de construir, nem os vidros estavam colocados, a gente ensaiava no saguão, entre as colunas. Lembro que para ver o Eleazar, às vezes eu ficava entre uma coluna e outra. De lá, fomos para o [Theatro] São Pedro e, depois, para o [Teatro] Cultura Artística e para o Memorial da América Latina. A Orquestra era boa. Veio muita gente de fora, especialmente norte-americanos, porque o Eleazar estava vindo dos Estados Unidos. Na própria percussão, tinha o Calusio, argentino, e dois americanos, Paul e Debbie. Falo que comecei como *office boy*, que fui aprovada como última da fila. Acho que viram meu potencial. O Eleazar conseguia tirar som de qualquer orquestra, essa é que é a verdade, a gente sente saudade dele. Diria que a fase áurea foi a do Cultura Artística. Fizemos concertos memoráveis! O Eleazar fazia ciclos completos de Mahler, Beethoven, temporadas dedicadas à Bach. Eu era muito jovem, não tinha a experiência que obviamente tenho hoje, mas acredito que não era uma orquestra como a que temos hoje, que é realmente a melhor da América Latina.

Eram outros tempos. A orquestra evoluiu e a percussão também. Muito do que a gente acabou não tendo naquela época, não era por falta de músico de qualidade, era por [falta de] vontade política, de ter uma sede melhor, de ter condições melhores, de ter instrumental melhor, ou seja, de ter uma infraestrutura melhor. Músico de qualidade a gente sempre teve, por isso é difícil comparar.

Infelizmente, depois dos tempos áureos no Cultura Artística, tudo voltou a degradingolar. Fomos ensaiar no Copan, uma queda só. Teve uma época que a gente tocava dentro do restaurante do Memorial da América Latina. A orquestra morreu junto com Eleazar. Sempre falo isso, morreu com ele e ressuscitou com a reestruturação do [maestro John] Neschling. Nunca mais vou me esquecer daquele concerto do Mahler. É meu momento mais importante aqui.



↑ Elizabeth Del Grande e Osesp em imagens: (1 e 2) Festival de Campos de Jordão, início e
 → final dos anos 1970; (3 e 4) Theatro São Pedro, décadas de 1970 e 1980; (5) Teatro Cultura
 Artística, década de 1980; (6) Formação da Osesp em 1974.

ORQUESTRA SINFONICA DO ESTADO DE SAO PAULO

Regente Titular: MAESTRO ELEAZAR DE CARVALHO
 Regente Assistente: MAESTRO TULLIO COLACIOPPO

COMPONENTES

Primeiros Violinos:

Ayrton Adelino Teixeira Pinto (spalla)
 Rafael Fernando Garcia Saavedra
 (ass. do spalla)
 Audino Eliseo Nuñez Aparicio
 Oswaldo José Sbarro
 Orlando Digenova
 Henrique Brucoli
 Margarida Carvalho Leite
 Nestor Carlos de Lima
 Antonio Munhoz Filho
 Eduardo Szwec
 Ruy Sérgio Gabriel Salles
 Oveci Blitzman

Segundos Violinos:

Jean Rigo
 José Maurício Guimarães
 Alfredo Coppola
 Altamir Téa Bueno Salinas
 Dante Zanoli
 Constantino Machado Pedrosa
 Helio Engholm
 Cezarino Vannucci
 Etoze Agile

Violas:

Michel Verebes
 Hector Eduardo Pace
 Adriana Ribeiro de Grande
 Paulo Simões da Silva
 Celso Monteiro Mercaldi

Violoncelos:

Edward P. Sienkiewicz
 Shinji Ueda
 Lauro Del Claro
 Marco Antonio Guimarães
 Song Hwan Han
 Mônica Mühleise

Contra-Baixos:

João Gomes Ferreira
 Paulo Roberto Toledo Santos
 Pugliesi
 Isidro German Pellegrero Resano
 José Carlos Alvarenga
 Evaldo Decio Reis Maia
 Mauriti Costa Verônica

Flauta:

Norman Julius Dee
 Mary Glee Lagasse

Oboés:

Mark Joseph Maryanski
 Ruth Ann Cameron

Corno Inglês:

Cleon Adriano de Oliveira

Clarinetas:

Alejandro Alonso Camus
 Lynn Ann Curtis

Clarone:

Antonio Bove

Fagote:

Richard Allen Kandetzke

Trompas:

Ray Kent Wagner
 Mário Sérgio Rocha
 Juliano Garini
 Decio Diccini

Trompetes:

Gilberto Francisco Siqueira
 Edgar Batista dos Santos

Trombones:

Michael Stuart Kelli
 Antonio Cecato
 Gilberto Caldeiras Dantas

Tuba:

Donald Smith

Piano:

Ana Lúcia Altino Garcia

Timpanos:

Arnaldo Calusio
 Paul Reid Richardson

Percussão:

Débora Jean Schwartz
 Elizabeth Del Grande

Inspetor de Orquestra:
 DANTE PERINI

Arquivista:
 VITÓRIO SANTONI

Montagem:
 WALDIR DE SOUZA SILVA

Ajudante:
 SEZINANDIDO DRUMOND

A inauguração da Sala São Paulo em 9 de julho de 1999, quando tocaram a *Segunda Sinfonia* de Mahler, é um momento *hors-concours* de fato. Como você se recorda desse dia?

Nesse dia, a Orquestra reviveu. Enfim, tínhamos uma sala, um instrumental de percussão decente... Passei o concerto quase inteiro chorando, uma emoção muito grande. Imagine, naquela hora, eu tocava um instrumento novo, nosso, em uma sala nossa, que tanto se lutou para conquistar. Faça as contas: de 1973 a 1999, esperamos 26 anos para termos um lugar próprio.

Outro ponto alto, só que mais recente, foi quando a gente fez *A Sagração da Primavera* [de Stravinsky] com o [maestro] Kristjan Järvi, em 2010. Nos aplausos, ele saiu do pódio e foi lá em cima, no praticável, me cumprimentar. O reconhecimento depois da *Sagração* me fez ficar muito emocionada. Sem contar os concertos com o [regente Frank] Shipway, todos inesquecíveis, especialmente a *Sinfonia Alpina*, de Strauss, que ele fez em 2012. Foi de chorar também.

Por falar em reconhecimento, em 2014, quando foi homenageada na Temporada Osesp, você estreou *A Lua do Meio-Dia*, de Eduardo Guimarães Álvares, escrita para você. Em novembro deste ano, vai ser a solista em outra peça que encomendamos para você, *A Hora das Coisas*, de Paulo C. Chagas. Vocês já estão conversando sobre a peça? O que o público pode esperar?

Estou muito contente, sempre admirei muito a música dele. Por incrível que pareça, a gente nunca teve contato mais próximo, e estou adorando fazer esse trabalho com ele, é sensacional. Toda vez que ele precisa, me liga e conversamos sobre a peça. Ele foi para Rússia, agora está em Berlim, falamos na semana passada, me mandou o início da obra. Já fui correndo ver, já estou nervosa! Além dele escrever muito bem, o Paulo escreve difícil. Estou adorando, realmente vai ser uma emoção muito grande, mais uma. Ele está superpreocupado com os detalhes técnicos, com os instrumentos. Estou aprendendo pra caramba nesse processo.

•

Entrevista a **Mariana Garcia**, Gerente de Comunicação da Fundação Osesp.

•

Transcrição **Gi ovana Sanches**

Elizabeth Del Grande na temporada osesp

9 NOV QUI 20H30
10 NOV SEX 20H30
11 NOV SÁB 16H30

OSESP

NEIL THOMSON REGENTE

● ELIZABETH DEL GRANDE TÍMPANOS

50 ANOS DE OSESP

● PAULO C. CHAGAS *A Hora das Coisas*

ENCOMENDA OSESP

ESTREIA MUNDIAL

A timpanista também se apresentará em meio à Orquestra em diversos concertos ao longo do ano.



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO



A Danação de Fausto

James Haar



↑ Gravura de Julien Tinayre [1859-1923] com cenas teatrais de *A Danação de Fausto*, Teatro de Monte Carlo, 1893. A gravura foi publicada em um jornal francês da época (sem identificação).

Berlioz [Hector Berlioz, 1803-69] se referia a essa obra como uma “ópera de concerto”, ainda que sua escolha final de um nome para o gênero tivesse sido “lenda dramática”. A obra foi encenada, por exemplo, em Monte Carlo, em 1893, e por Beecham [Thomas Beecham, 1879-1961], em Londres, em 1933.¹ E Berlioz, após completar a partitura, considerou transformá-la em uma ópera, com a ajuda do libretista da Opéra [de Paris] Eugène Scribe [1791-1861], que produziu o texto necessário para uma apresentação em Londres.² Em alguns aspectos, a obra se assemelha muito a uma ópera, segundo o entendimento que Berlioz tinha do gênero. Suas quatro partes poderiam, com alguma expansão do elenco e do enredo, equivaler a quatro atos (Berlioz disse a Scribe que seriam necessários aproximadamente 45 minutos de música a mais para que a partitura final virasse uma ópera). Ou poderíamos ainda considerar a primeira parte, com Fausto feito um observador solitário das festas camponesas e a “Marche Hongroise” [Marcha Húngara], como um prólogo, seguido de três atos e um epílogo (Margarida no céu). Não há abertura, mas a ópera *Os Troianos* também começa sem uma. O papel do coro é grande, mas não desproporcionalmente grande, ao menos para Berlioz. Fausto, Mefistófeles e Margarida possuem papéis operísticos dramáticos; seria preciso acrescentar apenas mais uma personagem feminina e, talvez, um ou dois personagens secundários.

Abundam ações movimentadas e coloridas, e há proporcionalmente pouco do lado introspectivo da obra de Goethe [Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832] (grande preocupação de Schumann [Robert Schumann, 1810-56] em suas *Cenas de Fausto de Goethe*, da mesma época). Algumas cenas, tais como a de Fausto bisbilhotando no quarto de Margarida e escondendo-se no momento em que ela entra para cantar “Le Roi de Thulé” [O Rei de Tule], pedem uma encenação. Outras, como a de Fausto e Mefistófeles transportando-se pelo ar para um outro lugar e, especialmente, a de sua cavalgada para o inferno, na quarta seção, são certamente melodramáticas, mas talvez sejam difíceis de serem levadas ao palco (Berlioz acreditava que os maquinistas das óperas em Londres resolveriam essa questão facilmente; já sobre os cantores, não diz nada).



HUIT SCÈNES DE FAUST
Orchestra Sinfônica de Montreal
Coro da Orquestra
Sinfônica de Montreal
Charles Dutoit REGENTE
Susan Graham SOPRANO
Susanne Mentzer MEZZO SOPRANO
John Mark Ainsley TENOR
Philip Cocorinos TENOR
Decca, 2003

¹ A encenação de 1893 foi realizada por Raoul Gunsbourg, que citou uma nota (fictícia) de Berlioz, que dizia que a obra deveria ser uma ópera encenada. Ver TIERSOT, Julien. Hector Berlioz, *Le Musicien Errant 1842-1853*. Paris: Calman-Lévy, 1927, p. 164. A encenação de Sir Thomas Beecham recebeu uma resenha lamentavelmente negativa de MCNAUGHT, W. La Damnation de Faust as an Opera, *The Musical Times*, v. 74, pp. 645-46, 1933.

² Para acesso às cartas de Berlioz a Scribe, de agosto a dezembro de 1847 ver BERLIOZ, Hector. *Correspondance Générale (1842-1850)*. Vol. 3. (Ed. Pierre Citron). Paris: Flammarion, 1978, pp. 445-85. A obra deveria se chamar “Méfistophélès”, em parte por conta de já existir um Fausto, de Spohr, mas também em reconhecimento, creio, ao verdadeiro personagem central do enredo. Gounod, certamente, reverteria o título para Fausto, em 1859.

No final das contas, *A Danação de Fausto* não virou ópera, e ninguém deveria tentar transformá-la em uma. Naquela época de sua vida, Berlioz não pensava no conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerke* [obra de arte total], mas em obras dramático-musicais que cruzassem, nos dois sentidos, a fronteira entre o sinfônico e o operístico. *Romeu e Julieta* pertence a esse novo gênero tanto quanto *A Danação de Fausto*, sendo a única diferença entre elas o papel muito maior da voz solo nessa última. Apresentada na Opéra Comique (alugada pelo compositor), *A Danação de Fausto* foi um fracasso, em parte, certamente, por causa de sua forma aparentemente híbrida, totalmente distinta daquilo a que o público da casa estava acostumado. Berlioz pensou em transformar a obra em ópera não por tê-la concebido assim, mas porque apenas obras encenadas tinham qualquer chance de sucesso com o público parisiense da época.³ Por uma ironia tipicamente berlioziana, *A Danação de Fausto* viria a se tornar uma de suas obras mais populares no final do século XIX.



LA DAMNATION DE FAUST
Orchestre Lamoureux
Choeurs Elisabeth Brasseur
Igor Markevitch REGENTE
Consuelo Rubino SOPRANO
Richard Verreau TENOR
Pierre Mollet BARI TONO
Deutsche Grammophon, 1960



La Damnation de Faust
Orchestra da Ópera
Nacional de Lyon
Coro do Festival de Edimburgo
Michael Myers TENOR
Jean-Philippe Lafont BARI TONO
Anne-Sofie von Otter CONTRALTO
René Schirrer BAI XO-BARI TONO
Fiona Wright MEZZO SOPRANO
Philips, 1989
[2 CDs]

³ Ver BERLIOZ, Hector. *New Edition of the Complete Works*. Vol. 8 (Ed. de Hugh Macdonald). Kassel: Bärenreiter, 1979-86, p. 458. O fracasso da apresentação de 1846 foi parcialmente dirimido por uma outra apresentação, muito bem-sucedida, dirigida pelo próprio Berlioz, em Viena, em 1866.



↑ Caricatura em aquarela de Hector Berlioz (autoria anônima, 1845); e Franz Liszt ao piano, rodeado por Hector Berlioz (em pé), Carl Czerny (pianista, compositor e professor de Liszt, ao lado de Berlioz), Heinrich Wilhelm Ernst (violonista, violista e compositor) e Josef Kriehuber (litógrafo), em litografia de 1845, do vienense Kriehuber.

Berlioz criou *A Danação de Fausto* canibalizando suas *Oito Cenas de Fausto*, de 1828-29. A peça anterior foi usada integralmente, inclusive as famosas “Canção do Rato”, de Brander, “Canção da Pulga”, de Mefistófeles, e as duas principais árias de Margarida.⁴ Ele manteve a maior parte daquilo que escrevera quinze anos antes, acrescentando material de introdução, conclusão e transição, e enriquecendo a textura do acompanhamento — um exemplo perfeito de um compositor maduro que repensa sua obra de juventude sem renegá-la. Novos episódios foram criados, e a ordem dos acontecimentos rearranjada de modo a compor uma sequência de cenas satisfatória, se não um enredo, como comumente entendido. Uma adição extraordinária é o “Amen” fugal, uma bênção pseudorreligiosa ao rato morto da canção de estudante de Brander. A fuga, baseada na abertura da canção, é estritamente correta. O humor irreverente da peça torna-se mais explícito ao longo das dúzias de vezes em que os améns silábicos são repetidos na *coda*, e, ainda assim, os ouvintes da época, especialmente na Alemanha, não tinham certeza se a obra seria intencionalmente séria ou cômica. O humor gaulês nem sempre viaja bem.⁵

⁴ As cenas às quais o autor se refere de modo lato são, respectivamente, “Écot de Joyeux Compagnons. Histoire d’un Rat” [Conta de Companheiros Felizes. História de um Rato] e “Chanson de Méphistophélès. Histoire d’une Puce [Canção de Mefistófeles. História de uma Pulga], “Le Roi de Thulé. Chanson Gothique” [O Rei de Tule. Canção Gótica] e “Romance de Marguerite. Chœur de Soldats” [Romance de Margarida. Coro de Soldados]. Essas cenas foram incorporadas à obra *A Danação de Fausto* como “Chanson de Brander” [Canção de Brander], parte 2, cena 6, “Chanson de Méphistophélès” [Canção de Mefistófeles], parte 2, cena 6, “Le Roi de Thulé” [O Rei de Tule], parte 3, cena 11, e “Romance de Marguerite”, parte 4, cena 15. [N. T.]

⁵ Para o comentário pesaroso de Berlioz a esse respeito, ver BERLIOZ, Hector. “Est-ce une ironie?”. In *Les Grotesques de la Musique*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859, pp. 30-32.

Além de sua inventiva riqueza musical — como Mendelssohn [Felix Mendelssohn Bartholdy, [1809-47] em seu *Sonho de uma Noite de Verão*, Berlioz foi capaz de criar um material novo, que combinasse com a verve das cenas de *Fausto* de sua juventude —, uma das características mais marcantes de *A Danação de Fausto* é sua unidade musical. Em parte, isso é obtido através de desenvolvimentos e transformações melódicas. Um exemplo: o tema orquestral que percorre a cena de abertura da obra, tipicamente berlioziano, parece derivado da melodia que domina o “Concert de Sylphes” [Concerto de Silfos] (1828-29) ou o “Chœur de Gnomes et de Sylphes” [Coro de Gnomos e Silfos] (1845-46); variações aparecem em vários momentos proeminentes da música.

Berlioz também emprega motivos repetidos a fim de identificar os personagens (especialmente Mefistófeles) ou em referência a eventos e situações, geralmente citando um fragmento daquilo que, à frente, irá se tornar uma melodia plenamente desenvolvida.⁶ O personagem dramática e musicalmente mais rico e satisfatório da obra é Mefistófeles. Isso não é nenhuma surpresa vindo do compositor da *Sinfonia Fantástica*. Nem Margarida, nem Fausto conseguem ser dramaticamente tão interessantes, sendo que esse último sequer canta tanta música boa. Tendo a pensar que Goethe é tão responsável por isso quanto Berlioz; a verdade, contudo, é que as páginas mais animadas dessa partitura raramente tediosa são aquelas em que Mefistófeles dá o ar da graça. Para as sensibilidades do século xx, a cena final, em que Margarida é recebida no céu, pode ser um anticlímax após o pandemônio infernal que a precede. Aqui, em especial, devemos tentar ouvir com ouvidos do século xix e agradecer pelo fato de a música não ser tão melosa quanto talvez viesse a ser, se escrita por outras mãos. Berlioz dedicou *A Danação de Fausto* a Liszt [Franz Liszt, 1811-86]. A amizade íntima entre os dois esfriou gradualmente, mas nos anos 1850 Liszt ainda era um ativo advogado da música de Berlioz, interpretando em Weimar tanto *Benvenuto Cellini* quanto *Fausto*. Em 1857, a *Sinfonia Fausto* de Liszt, pertinentemente dedicada a Berlioz, foi estreada.

O artigo “A Danação de Fausto” [La Damnation de Faust] – © Cambridge University Press, reproduzido com a permissão da editora através do PLSclear – integra a coletânea *The Cambridge Companion to Berlioz*, editada por Peter Bloom e publicada em 2000, com ensaios escritos por especialistas sobre o lugar de Berlioz na vida cultural francesa do século xix. O musicólogo James Haar [1929-2018], autor de inúmeros estudos fundamentais sobre a música do período renascentista, foi William R. Kenan Jr., professor emérito de música da Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill. Seu livro *The Science and Art of Renaissance Music* [1997] traz um capítulo sobre Berlioz e a “primeira ópera” e um capítulo sobre a música renascentista do ponto de vista dos românticos.

Tradução Igor Reyner e Catherine Carignan

⁶ Ver HOLOMAN, D. Kern; MINNICK, Jonathan. *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*. Kassel-Basel-London-New York-Praha: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1987, pp. 372-79.

Berlioz na temporada oesp

11 MAI QUI 20H30

12 MAI SEX 20H30

13 MAI SÁB 16H30

OESP

CORO DA OESP

CORO ACADÊMICO DA OESP

CORO INFANTIL DA OESP

THIERRY FISCHER REGENTE

KARINA DEMUROVA MEZZO SOPRANO

JOHN IRVIN TENOR

RODERICK WILLIAMS BARÍTONO

BERLIOZ *A Danação de Fausto, Op. 24*



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OESP.ART.BR/PROGRAMACAO



De Ouvidos Abertos para o Mundo

Cacá Machado



Aclamado como gênio, quintessência, semideus da música popular brasileira, Pixinguinha, cujo aniversário de morte completa 50 anos em 2023, incorporou os dilemas da cultura sonora de sua época e transitou por diversos circuitos graças a seu talento como instrumentista, compositor, regente e arranjador.

Em seu número de 15 de janeiro de 1929, a revista *Phono-Arte* publicou a seguinte crítica sobre a gravação de “Carinhoso”, música de Pixinguinha (1897-1973), interpretada pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga: “Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias do jazz. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-troat [sic] e que, no seu decorrer, apresenta combinações de música popular yankee. Não nos agradou”.

Como se vê, muito antes de Carlos Lyra compor “Influência do Jazz”, na década de 1960, ironizando em samba-bossa-salsa a suposta má influência do ritmo norte-americano sobre o nosso (“Pobre samba meu/ Foi se misturando, se modernizando, e se perdeu/ [...] Influência do jazz”), já vigorava desde o final dos anos 1920 a preocupação de preservar uma música brasileira “autêntica”. Hoje em dia, soa estapafúrdio acusar “Carinhoso”, quase um segundo hino nacional, de “música popular yankee”. O crítico da *Phono-Arte* não enxergou ou não quis enxergar nesse tema de Pixinguinha (cuja letra foi escrita por João de Barro, o Braguinha, em 1936) a nossa mais profunda tradição seresteira, que, por sua vez, remonta à tradição modinheira do Brasil Imperial.

Perguntado muito tempo depois, em 1968 (depoimento para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro), sobre qual seria a definição do gênero musical de “Carinhoso”, Pixinguinha respondeu: “Quando fiz a música, ‘Carinhoso’ era uma polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca. O andamento era esse de hoje. Por isso, eu chamei de polca lenta ou polca vagarosa. Depois, passei a chamar de choro. Mais tarde, alguns acharam que era um samba”.



GENTE DA ANTIGA: PIXINGUINHA, CLEMENTINA DE JESUS, JOÃO DA BAIANA
Odeon, 1968



PI XI NGUI NHA
RCA Camden, 1973



BENEDITO LACERDA E PI XI NGUI NHA
RCA Camden, 1961



↑ Com letra de Braguinha, escrita em 1936, Orlando Silva gravou “Carinhoso” em 1937. A composição foi feita bem antes, em 1916.

É surpreendente a agudeza da leitura de Pixinguinha, pois ao mesmo tempo em que cria certa linearidade dos chamados “gêneros nacionais”, que vai da polca ao samba, também sintetiza um imbrólio do período: como Mário de Andrade já tinha observado, a formação da música popular urbana no Brasil se fez sob uma “enorme misturada rítmico-melódica” e, de modo semelhante, a República nascente também se formava em torno de uma série de indefinições socioculturais conflitantes.

O país havia acabado de sair de uma monarquia e de um passado colonial ancorados profundamente na escravidão, tendo como meta uma “modernização” que superasse o “arcaico” mundo rural. Por outro lado, esse mundo era reconhecido como a autêntica “alma nacional”. As novas tecnologias, como a eletricidade, o telégrafo, o automóvel, o fonógrafo, entre outras, ajudaram a incrementar uma convivência urbana que, paradoxalmente, colocava em risco a busca por uma “identidade nacional” que tinha na cultura rural sua “matriz” em forma de folclore. Esse era o viés das discussões tanto para os intelectuais tradicionalistas como para os modernistas. Se internamente os conflitos eram suficientemente complexos, a “influência” estrangeira trazia ainda mais “problemas” para a afirmação do Brasil como um país moderno e autônomo no cenário mundial. Nesse ambiente de ambiguidades e contradições, a fricção de diferentes tradições musicais (negra, europeia, dos povos originários e dos nascidos no território colonial e pós-colonial) ganhava sociabilidade em torno das festas populares, do teatro de revista, das salas de concerto, da indústria fonográfica e, mais tarde, a partir de 1930, do rádio.

Pixinguinha foi personagem e protagonista dessa cena que marcou o início do século XX. Mais do que isso, como conceituou a pesquisadora Virgínia Bessa, o músico desenvolveu uma *escuta aberta*, isto é, incorporou em sua trajetória biográfica e musical os dilemas da cultura sonora do período: moderno ou típico, popularesco ou folclórico, entretenimento ou arte, cosmopolita ou nacional, branco, negro ou mestiço? Diferentemente de seus antecessores, como Ernesto Nazareth (focado apenas na obra pianística), ou de seus contemporâneos, como Noel Rosa e Ismael Silva (artistas cancionistas do mundo do disco e do rádio), Pixinguinha sempre transitou por diferentes circuitos como estratégia de sobrevivência, seja por certa ascensão social proporcionada pela profissionalização da música popular nascente, seja pelo seu talento como instrumentista e compositor.



OITO BATUTAS
Revivendo, 1994

No arco de sua escuta singular, o músico teve uma fase regionalista (1919-28), seguindo a moda “sertaneja” da época, como líder de uma orquestra típica — Os Batutas —, período em que excursionou pela Europa e trouxe o saxofone para o cenário da música nacional, prova dos seus ouvidos abertos para o jazz que dominava os salões europeus dos anos 1920. Trabalhou na indústria do entretenimento (1928-37) como instrumentista e arranjador nas nascentes fábricas de disco ao lado de arranjadores europeus radicados no Brasil, como Simon Boutman, contribuindo para a criação da linguagem “fonogênica”¹ da música popular — o grande herdeiro dessa tradição foi Radamés Gnattali a partir dos anos 1940. No meio disso tudo, compôs uma centena de choros, fixando o gênero como um produto do disco/rádio que, posteriormente, seria identificado como o mais “autêntico” artigo nacional, junto com o samba.

A partir daí, houve certa museificação de sua música e personalidade, isto é, a memória e a história da música popular em construção começaram precocemente a tratar o músico como representante da “velha guarda”. Marco disso foi em 1947, quando o radialista e cantor Almirante criou, na Rádio Tupi, o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, que foi ao ar até 1952, tendo Pixinguinha como figura central — além de diretor musical da orquestra do programa, ele também tinha um dueto com Benedito Lacerda e liderava o conjunto Os Chorões. Surge, assim, o “músico de antigamente”, associado a uma nostálgica e onírica “época de ouro” da música popular, espécie de guardião da tradição e, por contiguidade, da “identidade nacional”. Pixinguinha não tinha ainda completado 50 anos.

¹ “Linguagem fonogênica” é um termo desenvolvido pelo pesquisador Maurício Teixeira, que afirma que “a indústria do disco e seus músicos começam a criar uma linguagem sonora própria que pode ser chamada de fonogênica. Esta consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era, nesse momento, uma das principais ferramentas desse padrão”. [TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em Conserva: Arranjadores e Modernistas na Criação de uma Sonoridade Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2002, p. 66].



↑ Benedito Lacerda formava um dueto com Pixinguinha em *O Pessoal da Velha Guarda*, na Rádio Tupi, que foi ao ar de 1947 a 1952. Almirante apresenta a orquestra, que também integrava o programa: Salvador Correia Barraca (ao lado do apresentador e radialista), Waldemar de Melo (cavaquinho), Rubens Bergman (violão), João da Baiãna (pandeiro), Pixinguinha (saxofone), Donga (prato e faca), Alfreidinho (flautim), Mirinho (violão) e Nelson.



ORQUESTRA TÍPICA
PIXINGUINHA-DONGA
Instituto Moreira Salles
– Discografia Brasileira

Entre essas idas e vindas, o autor de “Carinhoso”, o filho de Ogum “Bexiguento”, também deixou que a ancestralidade da cultura afro-brasileira escorresse generosamente por sua música (“Yaô”, “Benguelê”). Talvez Pixinguinha encarne, como disse Almirante, “o mais brasileiro dos músicos brasileiros” não pelo viés nacionalista e identitário que o radialista quis lhe dar, mas, ao contrário, pela liberdade radical de manter os ouvidos sempre abertos para o mundo.

●
Cacá Machado é compositor e historiador, professor do Instituto de Artes da Unicamp.

Pixinguinha na temporada oresp

2 JUL DOM 18H

QUINTETO ORESP

AMANDA MARTINS VIOLINO

SUNG-EUN CHO VIOLINO

MARIA ANGÉLICA CAMERON VIOLA

SARAH NASCIMENTO VIOLA

JIN JOO DOHS VIOLONCELO

ALEXANDRE RIBEIRO CLARINETE

● **PIXINGUINHA** *Suíte Pixinguinha* [Arranjo de Alexandre Ribeiro e Tiago Costa]

ENCOMENDA ORESP

ESTREIA MUNDIAL

5 AGO SÁB 20H30

FESTA INTERNACIONAL DO PIANO – FIP | JAZZ

HÉRCULES GOMES PIANO

NAILOR PROVETA CLARINETE

Obras de Pixinguinha.

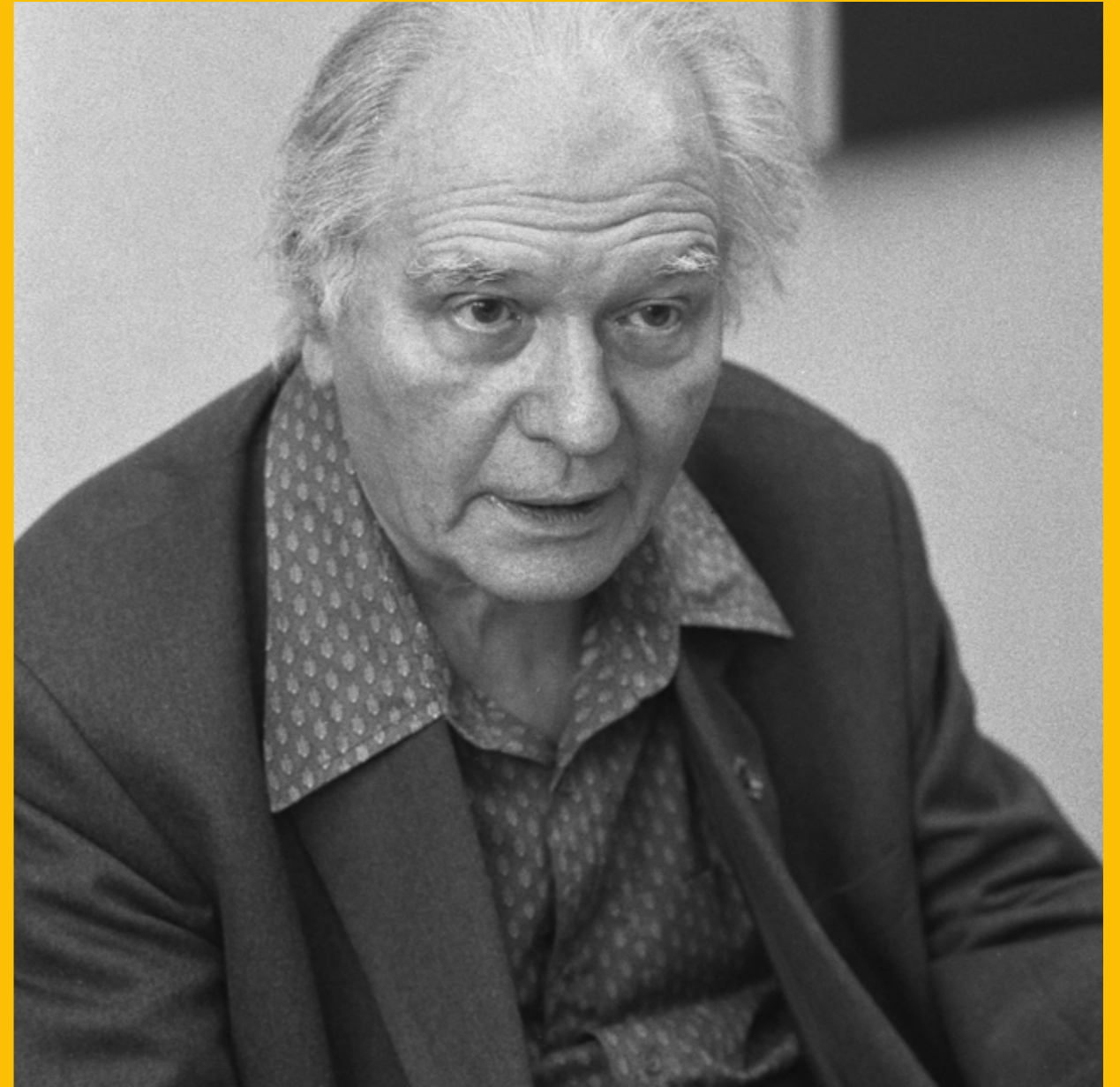


TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.ORESP.ART.BR/PROGRAMACAO



Turangalila

Nigel Simeone





TURANGALILA-SYMPHONIE
The Philharmonia Orchestra
Esa-Pekka Salonen REGENTE
Paul Crossley PIANO
Tristan Murail ONDAS MARTENOT
Sony, 2018



TURANGALILA-SYMPHONIE
Orquestra Sinfônica da Rádio Finlandesa
Hannu Lintu REGENTE
Angela Hewitt PIANO
Valérie Hartmann-Claverie ONDAS MARTENOT
Ondine, 2014

A primeira grande encomenda internacional de Messiaen [Olivier Messiaen, 1908-92] veio de Serge Koussevitzky [1874-1951], regente da Orquestra Sinfônica de Boston de 1924 a 1949. Em 25 de junho de 1945, ele escreve ao compositor a fim de solicitar-lhe uma nova obra.

Prezado Sr. Messiaen,

Tenho enorme prazer em informá-lo que o Conselho Diretor da Fundação de Música Koussevitzky votou a favor de pedir-lhe que aceitasse a encomenda de uma composição para orquestra sinfônica.

A encomenda é de mil dólares, a serem pagos quando da conclusão do manuscrito. Talvez lhe interesse saber que entre os compositores que já escreveram para a Fundação estão Béla Bartók [1881-1945], Bohuslav Martinu [1890-1959], Darius Milhaud [1892-1974] e Igor Stravinsky [1882-1971]...

Messiaen não o respondeu por dois meses devido a uma combinação de atraso dos correios e problemas com a língua, como explica em resposta de 20 de agosto.

Mon cher Maître,

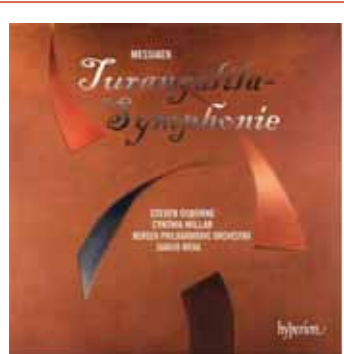
Desculpo-me por responder com tamanho atraso à sua carta de 25 de junho. (Ela demorou um mês para chegar à França; o senhor a endereçou ao Conservatório e eu estava de licença, de modo que ela precisou me caçar por mais 15 dias; e, então, precisei encontrar um tradutor, pois não falo nada de inglês.) Aceito com prazer sua encomenda. Estou muito tocado por esse seu gesto. E gostaria de fazer todo o esforço possível para escrever uma obra que seja bela e de considerável proporção. Para isso, preciso de tempo para sonhar com ela, amá-la, aperfeiçoá-la e orquestrá-la sem pressa. Isso exigirá pelo menos seis meses e, no máximo, um ano. Vou pensar sobre isso agora e o manterei a par de meu trabalho.

Messiaen escreveu essa carta de sua casa de verão em Pétichet, ao sul de Grenoble, enquanto terminava o ciclo de canções *Harawi*. Ele tinha, também, uma encomenda urgente de Henry Barraud [1900-97] de uma peça em memória dos deportados durante a guerra, para um concerto no dia 2 de novembro de 1945. O *Chant des Déportés* [Canto dos Deportados] foi escrito rapidamente: em 22 de setembro, uma semana após concluir *Harawi*, Messiaen nota que precisa “entregar a Barraud a partitura” de sua curta peça comemorativa. Seu pensamento poderia finalmente se voltar para a comissão da Fundação Koussevitzky,

e, a 10 de outubro, Messiaen escreve em seu diário que iria “compor uma obra sinfônica para Koussevitzky”, ainda que a docência e os concertos significassem que ele não iria poder se dedicar à nova sinfonia antes do verão seguinte. A data inicial na partitura é de 17 de julho de 1946, e, em 14 de agosto, Messiaen anota no diário que deve “escrever a terceira peça para orquestra”, sugerindo que duas já estavam finalizadas. O musicólogo Klaus Schweizer obteve do próprio Messiaen uma valiosa descrição da ordem na qual os movimentos foram compostos: “Primeiro, escrevi os movimentos 1, 4, 6 e 10. Então, os três estudos rítmicos chamados ‘Turangalila’ I, II e III. Então, o número 2. Depois, o grande desenvolvimento, que é o 8. E terminei com o 5”.



Vista da casa de verão e o estúdio de Messiaen em Pétichet, Grenoble (sem data), onde terminou de compor o ciclo de canções *Harawi*, integrante da “trilogia de Tristão”.



TURANGALILA-SYMPHONIE
Orquestra Filarmônica de Bergen
Juanjo Mena REGENTE
Steven Osborne PIANO
Cynthia Millar ONDAS MARTENOT
Hyperion, 2012



TURANGALILA-SYMPHONIE
Orquestra Real do Concertgebouw
Riccardo Chailly REGENTE
Jean-Yves Thibaudet PIANO
Takashi Harada ONDAS MARTENOT
Decca, 2012

A partir desse relato, percebemos que Messiaen começou escrevendo quatro movimentos que poderiam ter funcionado como uma estrutura sinfônica padrão: um movimento de abertura introduzindo os principais temas cíclicos (1); um “scherzo e dois trios”, ainda descritos como tais na nota de Messiaen para a versão acabada da sinfonia (4); um movimento lento ampliado (6); e um *finale* (10). Mas Messiaen claramente sentiu a necessidade de escrever algo menos ortodoxo e decididamente grandioso. Em uma carta para Schweizer traçando a subsequente evolução do trabalho, Messiaen fala sobre a ordem da “composição” — essa palavra necessita ser tratada com cuidado. Ele se referia à composição da obra na forma de redução orquestral (sua prática usual); a orquestração viria mais tarde. A primeira evidência de música plenamente orquestrada surge no começo de 1947. Em 9 de janeiro, Messiaen escreve que três movimentos estavam sendo passados a limpo “sob o título ‘Trois Tâla [Três Talas] I-II-III’”. Messiaen evidentemente queria ouvir como soariam antes de avançar. Mas a palavra “Tâla” oferece um espaço considerável para confusão: Messiaen, às vezes, chamava de “Tâla” os três movimentos “Turangalila”, chegando mesmo a contemplar a hipótese de chamar toda a obra de “Symphonie Tâla”, mas as notas de programa para as apresentações de ensaio mostram que o que foi tocado foram os movimentos III, IV e V da futura sinfonia, o que é confirmado por uma partitura fotocopiada cujo cabeçalho indica “Trois Tâla”.

Em março de 1947, Koussevitzky recebeu um relatório de progresso do compositor e declarou à revista *Time* que a nova obra era uma sinfonia “que teria oito movimentos, ao invés dos quatro habituais”. Messiaen passou o verão de 1947 orquestrando alguns dos movimentos compostos no ano anterior e, em 23 de setembro, visitou Koussevitzky em Paris, a fim de tocar para ele a peça. Koussevitzky ficara deslumbrado com o que ouvira, mas a *Turangalila* ainda estava um tanto longe de ser terminada. O número e a ordem dos movimentos estavam incertos — de acordo com dois planejamentos nas costas do diário de Messiaen de 1947, a obra teria aumentado dos oito movimentos citados na *Time* para nove ou dez. No começo do ano seguinte, as coisas se tornaram mais claras — na frente do diário de 1948, Messiaen escreve:

Para a Sinfonia: não esquecer da dedicatória à [Fundação] Koussevitzky. Chamar o oitavo movimento de “Développement de l’Amour” [Desenvolvimento do Amor]. Chamar as três pequenas “Tâla”: “Turangalila I”, “Turangalila II”, “Turangalila III”. Chamar os dois cantos de amor: “Chant d’Amour I”, “Chant d’Amour II”. Chamar a sinfonia de *Sinfonia Turangalila*. Colocar o grande movimento lento depois: nº 6.



Théâtre des Champs-Élysées, Paris, e o regente André Cluytens [sem data].

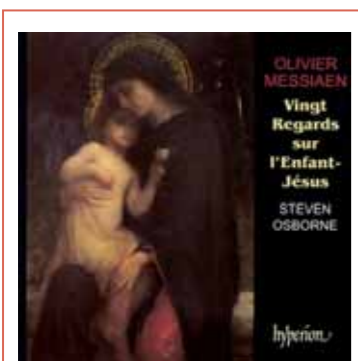


Foi apenas nesse momento que as primeiras apresentações de ensaio aconteceram. Em 14 de fevereiro (ensaio geral aberto ao público) e em 15 de fevereiro (concerto), as “Trois Tâla” foram tocadas no Théâtre des Champs-Élysées pela Orchestre de la Société des Concerts, regida por André Cluytens [1905-67]. A nota de programa não mencionava que as três peças faziam parte de uma obra maior, mas as notícias da apresentação chegaram aos Estados Unidos quando [o compositor e crítico] Jacques de Menasse [1905-60] escreveu, na coluna “Current Chronicle” da revista *Musical America*, que “este trabalho é baseado em materiais hindus, como indicado pelo título, e é um exemplo bem-sucedido das preocupações de Messiaen com ritmos exóticos e sonoridades”.

O verão de 1948 foi usado para terminar a *Turangalila*. Em 26 de julho, Messiaen anotou que a “Sinfonia foi terminada hoje”, embora tenha continuado a fazer revisões na obra por todo o outono, finalmente escrevendo no diário: “9 de dezembro: Sinfonia terminada e boa de todos os pontos de vista. Escrevi uma carta para Koussevitzky em 11 de dezembro”.

Uma triste consequência do fato de Messiaen ter precisado de três anos para concluir a *Turangalila* ficou patente quando ele viajou para Tanglewood¹, no verão de 1949: Serge Koussevitzky estava então muito fraco para reger na estreia da obra e delegara a tarefa a seu brilhante pupilo, Leonard Bernstein [1918-90]. Era a primeira visita de Messiaen aos Estados Unidos. Ele havia sido convidado para assumir uma turma de composição em Tanglewood e, em 29 de julho, conseguiu tocar a *Turangalila* inteira para Koussevitzky e Bernstein. Messiaen retornou à França no final de agosto, mas logo cruzaria mais uma vez o Atlântico, permanecendo em Boston durante os últimos dez dias de novembro a fim de participar dos intensos ensaios para a primeira apresentação da sinfonia.

A estreia aconteceu no Symphony Hall, em Boston, na sexta-feira, 2 de dezembro de 1949 (sendo repetida no dia seguinte), com Yvonne Loriod² [1924-2010] ao piano, Ginette Martenot³ [1902-96] no ondas Martenot e a Sinfônica de Boston regida por Leonard Bernstein. A resposta da imprensa foi uma mistura de perplexidade e ridicularização. No *Boston Globe*, Cyrus Durgin chamou a obra de “a música mais longa e fútil da história”, enquanto Rudolph Elie, escrevendo para o *Boston Herald*, dizia ter ficado perturbado com “a estupefata vulgaridade dos três grandes temas cíclicos ouvidos por toda a obra... O primeiro é uma citação de seis notas que Gershwin conceberia melhor... O terceiro, uma dança de júbilo, poderia ser atribuída a um grupo de caipiras hindus, se é que algo assim existe”.



MESSIAEN: VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS
Steven Osborne PIANO
Hyperion, 2002
[2 CDs]

Leonard Bernstein, →
1955; Serge Koussevitzky →
deixando a Koussevitzky
Music Shed, em
Tanglewood, 1948.



¹ Instalações de verão da Orquestra Sinfônica de Boston, em Lenox, Massachusetts, EUA. [N. E.]

² Pianista e segunda mulher de Olivier Messiaen, de cujas obras era a principal intérprete. [N. E.]

³ Pianista francesa, considerada a especialista e a primeira a tocar o ondas Martenot, um dos primeiros instrumentos eletrônicos existentes, inventado pelo irmão e violoncelista francês Maurice Martenot [1898-1980], em 1928. [N. E.]



MESSIAEN: VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS
Martin Helmchen PIANO
Alpha Classics, 2019
[2 CDs]

Koussevitzky estava entusiasmado com sua última encomenda, como disse a Olin Downes durante uma transmissão da NBC, em 28 de novembro, que incluía trinta minutos do ensaio de Bernstein. Em seu inglês inimitável, Koussevitzky declarou:

Minha opinião é de que essa *Sinfonia* é, após *A Sagração da Primavera*, a melhor composição composta em nosso século... Gostaria apenas de pedir ao público que tenha mais paciência e que escute a *Sinfonia*... Esta *Sinfonia* é inovadora em todos os aspectos: nas linhas melódicas, na estrutura harmônica, na forma. Portanto, tenham paciência e escutem segundo seu próprio interesse, se realmente amam a música.

Após as apresentações em Boston, os mesmos músicos estrearam a obra em Nova York, no Carnegie Hall, em 10 de dezembro. W. G. Rogers começa sua resenha citando algumas das reações hostis da plateia antes de apresentar um veredito mais positivo:

“Eu não daria um tostão sequer por toda essa porcaria”, disse um funcionário do Carnegie Hall enfurecido por ter de assistir àquilo. “Se ao menos fosse ruim o suficiente para incitar uma rebelião”, um membro da plateia reclamou. A maioria do público, no entanto, claramente achou bom o suficiente para merecer aplausos generosos... Para o ouvinte, a *Sinfonia* pareceu uma das mais radicais ampliações de gama, cor e expressividade orquestrais idealizadas por um compositor moderno.





↑ Yvonne Loriod ao piano e Jeanne Loriod no ondas Martenot em apresentação de *Turangalila* com a Orquestra Sinfônica de Boston regida por Seiji Ozawa, 1975.

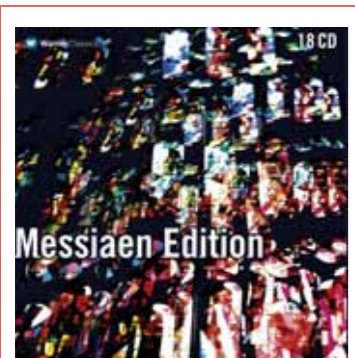


Não foram apenas os críticos que externaram suas dúvidas: também o fizeram membros da elite musical norte-americana. Em 23 de janeiro de 1950, Aaron Copland [1900-90] escreveu para Irving Fine [1914-62] sobre “O Monstro Messiaen”, dando uma ideia do porquê de Bernstein nunca ter retornado à obra: “O Monstro Messiaen gerou várias reações — que revelam mais sobre a pessoa que reage do que sobre a peça em si. Kouss[evitzky] foi feito para isso; — L[eonard] B[ernstein] frio, a despeito do brilhante trabalho de regência... Não era a minha praia — embora eu perceba o apelo que exerça sobre outros”.

Seis décadas e centenas de apresentações depois, a *Turangalila* estabeleceu-se como um dos mais surpreendentes clássicos do século xx. E há uma reflexão inesperada sobre sua duradoura posteridade: na série animada de ficção científica de Matt Groening, *Futurama* [EUA, 1999], a capitã da Nave Planet Express — atlética, de um olho só e frequentemente sem sorte no amor — chama-se Turanga Leela.

A *Sinfonia Turangalila* é o pilar da trilogia de obras de Messiaen inspiradas na lenda de Tristão e Isolda (orlada por *Harawi* e os *Cinq Rechants* [Cinco Refrões]). A nota de programa do compositor para a estreia em Boston traz uma breve descrição de cada movimento e dos temas recorrentes da obra:

1. “Introduction” [Introdução]: aqui se ouvem os dois temas cíclicos — o primeiro, em pesadas terças nos trombones; o segundo, em ternos arabescos nos clarinetes.
2. “Chant d’Amour I”: esse movimento é um refrão, evocando dois aspectos violentos e contrastantes do amor: o amor carnal apaixonado e o amor terno e idealista.
3. “Turangalila I”: um tema nostálgico no ondas Martenot; um tema mais pesado nos trombones; uma lenta melodia, evocando uma canção, no oboé; execução rítmica em três planos para maracas, *woodblock* e bumbo.
4. “Chant d’Amour II”: um scherzo com dois trios. Na recapitulação, o scherzo e os dois trios aparecem simultaneamente, criando um andaime musical em três níveis.
5. “Joie du Sang des Étoiles” [Alegria do Sangue das Estrelas]: esse é o clímax da paixão sensual expresso através de uma longa e frenética dança de júbilo. O desenvolvimento contém um cânone rítmico reversível entre os trombones e trompetes, enquanto o piano adiciona seu veemente brilho ao selvagem clamor do movimento.



MESSIAEN EDITION
 Orquestra Filarmônica de Berlim
 Kent Nagano REGENTE
 Pierre-Laurent Aimard PIANO
 Dominique Kim ONDAS MARTENOT
 Solistes des Choeur de l'ORTF
 Marcel Couraud REGENTE
 Rachel Yakar SOPRANO
 Yvonne Loriod PIANO
 Erato, 2006
 [18 CDs]

6. “Jardin du Sommeil d’Amour” [Jardim do Sono de Amor]: aqui aparece o terceiro tema cíclico: aquele do amor. Trata-se de uma longa melodia para ondas Martenot e cordas, decorada pelo vibrafone, o *glockenspiel* e o canto de pássaro do piano. Amor etéreo, idealista e terno.

7. “Turangalila II”: padrão rítmico para a percussão junto a um “cromatismo rítmico” dos valores de tempo.

8. “Développement de l’Amour”: esse movimento desenvolve os três temas cíclicos.

9. “Turangalila III”: um modo rítmico, usando um “cromatismo rítmico” de figuras de 17 valores: ele usa cinco instrumentos de percussão, *woodblock*, pratos, maracas, tambor da região de Provença e tantã. Cada som percussivo é reforçado por um acorde nas cordas, que é a realização de sua ressonância particular, reunindo assim as linhas quantitativas e fonéticas.

10. “Final”: aqui há dois temas: (1) uma fanfarra de trompetes e trompas; (2) o “tema” de amor. A *coda* é baseada no tema de amor.

Messiaen descreve a *Turangalila* a Claude Samuel [1931-2020] como “o mais melódico, quente, dinâmico e colorido” de seus trabalhos. Alhures, ele levanta uma intrigante questão sobre gênero: de acordo com o compositor, a parte do piano solo é de tal importância e requer tamanho virtuosismo que “se poderia dizer que a *Sinfonia Turangalila* é quase que um concerto para piano e orquestra”. Além disso, Messiaen chamava a *Turangalila* de “uma canção de amor, um hino à alegria. É também um vasto contraponto de ritmos”. O que ele não faz é tentar explicar a obra em termos sinfônicos, mas talvez isso não devesse nos surpreender, já que a manipulação da forma na *Turangalila* por Messiaen é tudo, menos convencional. O único movimento com alguma conexão óbvia com a forma-sonata é o quinto, que é uma espécie de sonata-scherzo. Enquanto esse movimento é precedido por um scherzo e trio relativamente descomplicado e seguido por um movimento que serve como uma extasiante meditação sobre o amor, a maior parte do restante da obra não tem nenhum ponto de referência sinfônico óbvio. E, através da escrita de um movimento inteiro (8) dedicado ao “desenvolvimento”, Messiaen amplia ainda mais a convenção daquilo que deve ser pensado como “sinfônico”, especialmente porque sua preocupação em “Développement de l’Amour” tem mais a ver com desenvolvimento emocional e expressivo do que motivico, principalmente em sua revelação climática, através de uma quase-citação, de uma ligação direta com “Liebestod” [Morte de Amor] de *Tristão e Isolda*, de Wagner [Richard Wagner, 1813-83].

Em termos do argumento musical de *Turangalila*, Messiaen acresce uma dimensão ao empregar os chamados “personagens rítmicos”. Messiaen cunhou esse termo para descrever a expansão e contração dos motivos rítmicos em *A Sagração da Primavera* de Stravinsky [Igor Stravinsky, 1882-1971] e, por extensão, para identificar grupos rítmicos distintos em sua própria música. Ele emprega amplamente a técnica em *Turangalila*. Não está claro onde essa terminologia bastante usada por Messiaen teria início, mas é intrigante indagar se o compositor sabia da pintura de Joan Miró [1893-1983] intitulada *Personagens Rítmicos*, de 1934 — uma representação de jocosas figuras em transformação, derivadas de formas humanas e animais.

Em termos de orquestração, as omissões em *Turangalila* são quase tão surpreendentes quanto os instrumentos adicionais do gamelão psicodélico de Messiaen, embora a ausência de tímpanos e harpas seja a última coisa que notaríamos nesse mundo sonoro abarrotado e surreal. Piano solo e ondas Martenot se misturam com uma vasta gama de instrumentos de percussão, com e sem alturas definidas, e com cordas, madeiras e metais, a fim de produzir uma música com um tipo de opulência erótica diferente de tudo o mais em Messiaen.

●
 Nigel Simeone é escritor, crítico e músico, professor na English Martyrs’ Catholic School, em Leicester, Inglaterra. “Turangalila” é o texto de encarte do CD *Turangalila-Symphonie*, Hyperion, 2012, gentilmente cedido pelo autor para esta publicação.

●
 Tradução Igor Reyner

Messiaen na temporada osesp

11 JUN DOM 18H

STEVEN OSBORNE PIANO

MESSIAEN *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*
[Vinte Olhares sobre o Menino Jesus]

28 SET QUI 20H30
29 SET SEX 20H30
30 SET SÁB 16H30

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE

MESSIAEN *Les Offrandes Oubliées* [As Oferendas Esquecidas]
— *Meditações Sinfônicas*

30 NOV QUI 20H30
1 DEZ SEX 20H30
2 DEZ SÁB 16H30

OSESP
THIERRY FISCHER REGENTE
JASON HARDINK PIANO
CYNTHIA MILLAR ONDAS MARTENOT

MESSIAEN *Sinfonia Turangalila*



TEMPORADA COMPLETA EM:
WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO



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



Academia de Música da Osesp

Formação profissional
para jovens instrumentistas,
cantores, regentes e
críticos musicais.

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

[www.osesp.art.br/
academia-musica](http://www.osesp.art.br/academia-musica)



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



COPATROCÍNIO

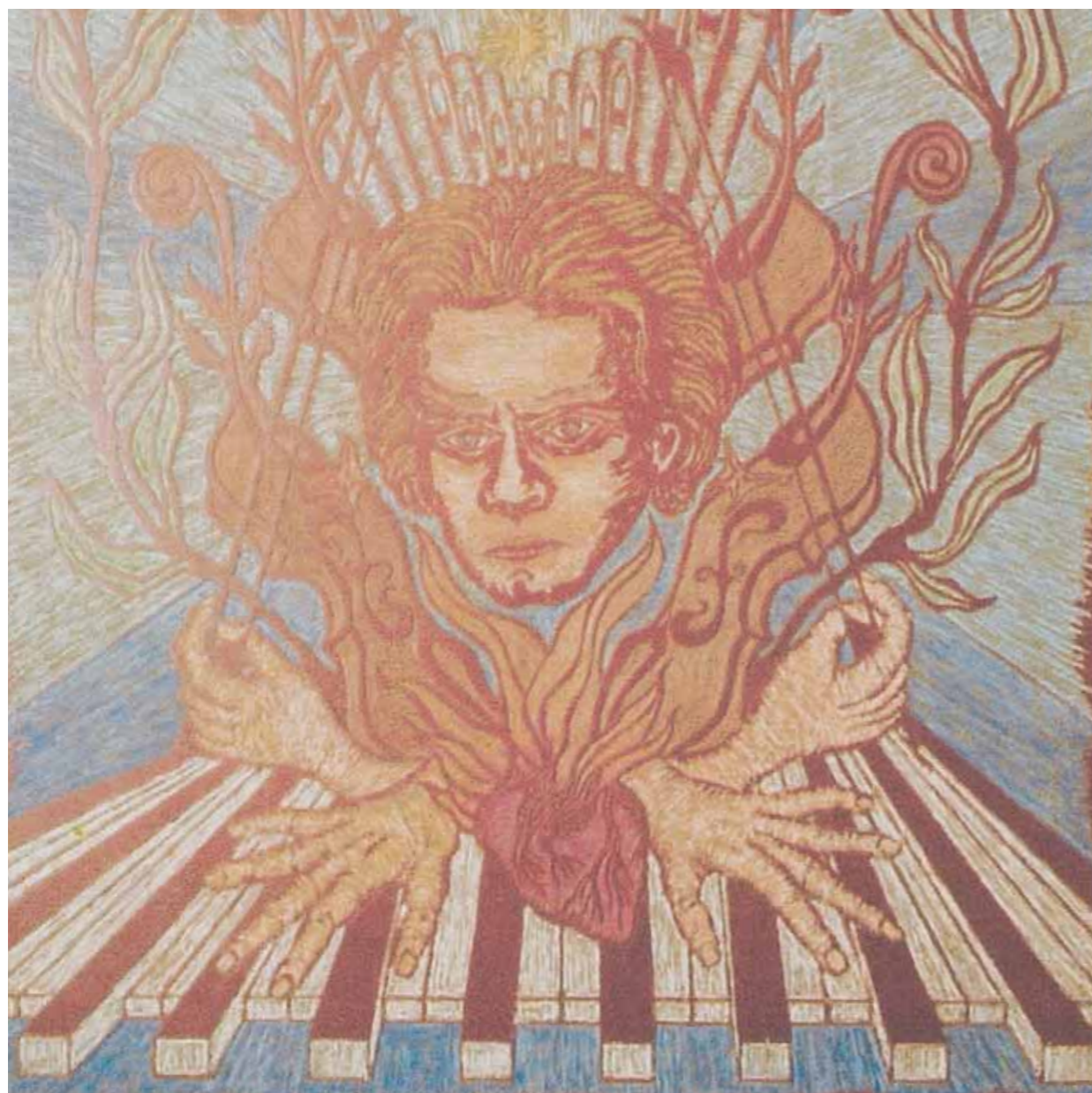


MINISTÉRIO DA
CULTURA



As Liberdades de um Concerto Revolucionário

Jorge de Almeida



Inspirado pelo espírito revolucionário da época e pelos caminhos abertos por seus antecessores, Beethoven [Ludwig van Beethoven, 1770-1827] se rebelou (“heroicamente”, como ressaltam alguns biógrafos) contra o papel social tradicionalmente atribuído aos músicos e a outros artistas. Seus mestres vienenses, Haydn [Joseph Haydn, 1732-1809] e Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91], haviam passado boa parte da vida como criados ou funcionários de casas aristocráticas, embora tenham buscado, a partir de meados da década de 1780, fugir a esse destino (o aposentado Haydn, com suas lucrativas viagens a Londres; o jovem Mozart, com sua produção final: as óperas compostas para o Teatro de Praga e a iluminista *Flauta Mágica*, produções não patrocinadas pela corte).

Essa busca por autonomia, característica daqueles tempos conturbados, acabou gerando um interessante debate entre historiadores, críticos e sociólogos. Arnold Hauser [1892-1978], autor de uma monumental história social da arte, identificou nesse anseio o movimento histórico de progressiva afirmação dos valores da burguesia ascendente, em oposição aos ideais aristocráticos que ainda organizavam a produção artística e musical:

A mudança final da composição objetiva, feita por encomenda, para a composição como confissão pessoal ocorre algures entre Mozart e Beethoven, ou seja, imediatamente antes da *Eroica* — numa época, portanto, em que a organização de concertos públicos já está plenamente desenvolvida e o comércio musical, que começa a ganhar terreno com a necessidade de repetidas audições, forma a principal fonte de renda do compositor.¹

Segundo Hauser, é nesse contexto que devemos entender a célebre “academia musical” organizada por Beethoven na noite de 22 de dezembro de 1808. Uma academia [*Akademie*] era um evento público com cobrança de ingressos cuja renda era destinada a alguma instituição ou aos próprios músicos. A ideia já era corrente em cidades como Paris e Londres, mas tinha chegado tardiamente a Viena — não a tempo de salvar da pobreza Mozart e outros tantos músicos. Ao organizar o evento, as expectativas de Beethoven eram altas, mas logo surgiram vários problemas. Naquela mesma data, o *Kapellmeister* Antonio Salieri [1750-1825] — compositor italiano incorporado à corte austríaca, conhecido atualmente menos por sua música do que por sua suposta rivalidade com o genial Mozart — anunciou uma outra academia beneficente, em prol das viúvas e órfãos dos membros filiados à Sociedade dos Músicos de Viena. Os melhores músicos da cidade decidiram então, por livre pressão ou vontade, tocar no concerto de Salieri, restando a Beethoven compor o coro e a orquestra de seu evento com músicos amigos e com profissionais menos qualificados.

↑ Representação alegórica de Beethoven de Kurt Otto Bingler [2006] em linoleogravura.

¹ HAUSER, Arnold Hauser. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 579. [N. A.]



BEETHOVEN: THE SYMPHONIES ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE
John Eliot Gardiner REGENTE
ARCHIV PRODUKTION, 2010
[5 CDS]



↑ O Theater an der Wien [c. 1810] foi inaugurado em 1801 e permanece até os dias de hoje como uma das principais casas de espetáculos de Viena. Atualmente está em reforma, com previsão de reabertura em 2024.



↑ Emanuel Schikaneder, fundador do Luxuoso Theater an der Wien, e conde Ferdinánd Pálffy de Erdöd, patrono de Beethoven e principal comprador do teatro após a falência de seu idealizador, em 1807. O príncipe Nikolaus Esterházy II doou vultosa quantia para a Akademi e de Beethoven, realizada no teatro na noite de 22 de dezembro de 1808.

Para piorar a situação, Viena amanheceu gelada a três dias do Natal. Mesmo assim, o Theater an der Wien (inaugurado em 1801, às margens do rio Wien, o que explica seu nome) estava razoavelmente cheio. Idealizado pelo *impresario* Emanuel Schikaneder [1751-1812] — conhecido pelas encomendas que fez a Mozart —, o teatro era uma bem-vinda novidade numa capital onde a maioria

das apresentações musicais era realizada nos salões das mansões aristocráticas ou nos grandes teatros controlados pela corte do Império. Os acordes dissonantes da economia e da política vienense, no entanto, logo cobraram seu preço. Com graves problemas financeiros e dívidas geradas por sua construção luxuosa, o teatro acabou sendo comprado, em 1807, por um grupo de aristocratas liderados pelo conde Ferdinánd Pálffy de Erdöd [1774-1880], um dos mais importantes patronos de Beethoven, que assegurou ao músico uma cadeira cativa próxima ao palco para compensar os efeitos de sua já avançada surdez.

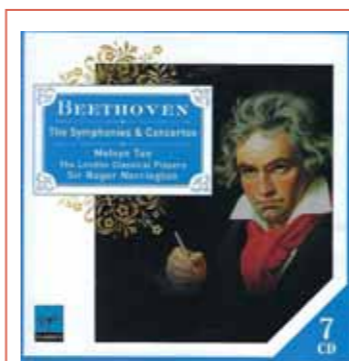
O longo concerto daquela fria quinta-feira ficou célebre por uma série de razões: a importância histórica das obras ali apresentadas (Beethoven anunciou todas elas como inéditas, embora algumas, como o *Quarto Concerto para Piano*, já tivessem sido ouvidas em reuniões privadas); a reação dividida dos ouvintes, muitos deles amigos de Beethoven (o compositor Johann Reichardt [1752-1814] chegou a dizer que o concerto teria demonstrado ser possível “sofrer pelo excesso de coisas boas, ainda mais se elas são tão poderosas”); as críticas publicadas na imprensa (o *Allgemeine musikalische Zeitung* chegou à conclusão de que “julgar todas essas peças após uma única audição, especialmente considerando a linguagem das obras de Beethoven, sendo a maioria delas tão grandes e longas, é absolutamente impossível”); e, finalmente, a controvérsia sobre o sentido de eventuais mensagens de cunho político (os ideais revolucionários se espalhavam pela Europa e as Guerras Napoleônicas [1803-15] estavam na ordem do dia) reconhecidas pelo público nas obras compostas para a ocasião.

No fim das contas, a academia organizada por Beethoven em busca da tão esperada “autonomia burguesa” gerou uma renda considerável, mas não graças aos ingressos pagos pelo público. Comovido com os vários problemas daquela noite, o príncipe Nikolaus Esterházy decidiu fazer a Beethoven uma doação de 100 moedas de ouro, uma pequena fortuna na época, que infelizmente seria corroída pela inflação do ano seguinte, causada pela ocupação de Viena pelas tropas de Napoleão (que já havia decepcionado Beethoven ao trair os ideais democráticos da Revolução [Revolução Francesa, 1789-99] e se autoproclamar imperador, como testemunha o violento rasgo na dedicatória do manuscrito da *Terceira Sinfonia, a Eroica*).

Os resultados práticos da academia sugerem que a tese de Hauser sobre o avanço dos ideais burgueses na esfera artística, mesmo que seja correta de um ponto de vista geral, deve ser lida com cuidado em relação a casos específicos. A socióloga Tia DeNora, por exemplo, baseada em novas fontes e estudos sobre a vida musical de Viena, argumentou com razão que o relacionamento de Beethoven com seus patronos aristocratas foi bem melhor e mais extenso do que pensamos. A aristocracia não era um bloco político ou cultural homogêneo, e as disputas entre as diversas facções afetavam o tipo



BEETHOVEN HARNONCOURT:
SYMPHONIES NOS. 1-9
Orquestra de Câmara da Europa
Nikolaus Harnoncourt REGENTE
Teldec, 2005
[5 CDS]



BEETHOVEN: SYMPHONIES & CONCERTOS
The London Classical Players
Roger Norrington REGENTE
Melvyn Tan FORTEPIANO
Virgin Classics, 2011
[7 CDS]

de música (mais ou menos complexa, galante ou barroca, grandiosa ou agradável) apresentada nos salões dos nobres austro-húngaros. Em seu livro, DeNora investigou os pressupostos sociais que possibilitaram a criação da imagem de gênio heroico e rebelde que hoje atribuímos a Beethoven, e também as razões pelas quais o autor de uma obra tão complexa superou em reconhecimento póstumo outros compositores bem-sucedidos da época. Seus argumentos são pertinentes, mas suas conclusões acabam deixando de lado o “valor intrínseco” (conceito rejeitado por sua concepção de sociologia da cultura como sendo arbitrário e ilusório) da própria obra musical de Beethoven; além de não levar em consideração o contexto mais amplo daquele agitado momento político da história europeia. Arrogante e estrategista, o Beethoven criado por DeNora parece agir de forma obsessiva em busca de reconhecimento pessoal, pois continuava a depender em larga medida do apoio de patronos aristocratas, apesar de sua atitude “radical”: “Beethoven é frequentemente visto como um compositor ‘revolucionário’, uma força central no desenvolvimento da música. O termo revolucionário é forte, mas impreciso como indicador do lugar de Beethoven na história da música; além disso, não explica quase nada”.²

Um outro caminho para a compreensão da relação tensa entre Beethoven e seu tempo foi esboçado pelo filósofo e músico Theodor Adorno [1903-69]. Nas anotações de seu livro sobre Beethoven, infelizmente inacabado, Adorno recupera a imagem do compositor como expoente histórico do novo indivíduo burguês, aproximando dialeticamente o ideal da autonomia do artista e o difícil desenvolvimento da própria música em direção à sua emancipação. Para Adorno, a relação de Beethoven com o seu tempo deveria ser interpretada, mais do que à luz de sua biografia ou dos relatos de seus contemporâneos, a partir dos conflitos e tensões presentes na configuração original de suas composições: a própria forma das obras seria capaz de revelar, para ouvidos atentos, o substrato histórico ali sedimentado. Dialogando a cada compasso com os problemas de sua época (a peculiar notação “meilleur” [melhor], onipresente nos manuscritos rabiscados, é um testemunho desse esforço), Beethoven responderia musicalmente aos desafios históricos daquela época, já presentes no “trabalho de composição” necessário para a criação de suas obras, que seriam “revolucionárias” em um duplo sentido: artístico e político. Por isso, quando Adorno discute o “caráter revolucionário burguês” intrínseco à música de Beethoven, ele insiste: “Vamos refletir sobre Beethoven. Se ele já é o protótipo da burguesia revolucionária, é ao mesmo tempo o protótipo de uma música inteiramente autônoma do ponto de vista estético, uma música que escapou da tutela social, que não é mais servil”.³

Ou seja, o caráter “burguês revolucionário” da música de Beethoven poderia ser encontrado nas próprias obras, o que ajuda a entender melhor as contradições do heroísmo coroado no conturbado concerto de 1808. O longo programa daquela noite se dividia em duas partes, e as discussões acaloradas sobre a música estranha e complexa que ali se ouvia se concentraram na estreia de duas grandes sinfonias: a *Sexta* e a *Quinta* (a ordem da apresentação das obras no concerto gerou confusão sobre os números), consideradas por muitos críticos, desde então, como antagônicas em forma, teor e intenção. Cabe então comentar as duas sinfonias em conjunto, para pensar se há algo que as une.

A *Quinta Sinfonia em Dó Menor*, Op. 67, foi considerada pelo escritor e crítico musical E. T. A. Hoffmann [1776-1822], contemporâneo de Beethoven, um momento decisivo na busca da autonomia da música. Em uma resenha polêmica, que mudou o paradigma crítico da época, ele considera a obra em termos puramente musicais, atribuindo à *Sinfonia* um sentido “filosófico”, na medida em que a obra “abandona um sentimento determinado para entregar-se a um anseio indizível”.⁴ O leitor de Hoffmann buscaria em vão qualquer referência explícita à Revolução Francesa e a seus ideais, embora eles ecoem na referência romântica aos “tons jubilosos”, às contraditórias dores de “esperança e amor” de “extasiados visionários”. De um modo muito “alemão”, as tensões revolucionárias são transportadas para o mundo etéreo do idealismo filosófico romântico. A sublimação “espiritual” de conflitos políticos reais, cujos efeitos alcançam os reinos e principados germânicos, contrabandeia para o âmbito “puro” da forma, mediante o desejo por sua “autonomia”, os conflitos que a realidade política não consegue resolver e que os críticos da época não querem ou evitam enunciar. A resenha de Hoffmann era inspirada pelos novos meios de expressão e construção usados por Beethoven, que rompiam violentamente com o antigo equilíbrio “clássico” buscado por Haydn e Mozart. Na *Quinta Sinfonia*, o anseio pelo “absoluto” habitaria a própria forma: no contraste de intensidades e massas sonoras; no uso enfático do silêncio como elemento de tensão; na ousadia das modulações em longas seções de desenvolvimento; na construção de temas por meio da reiteração de motivos contrastantes; na unidade do todo, que reconfigura os movimentos isolados; no desprezo pelo predomínio da “ideia melódica”; na contraposição abrupta de timbres; e em vários outros procedimentos que podemos perceber ao longo de seus quatro revolucionários movimentos.

O problema é que a *Sexta Sinfonia em Fá Maior*, Op. 68, que abriu o concerto da academia, também apresentava as mesmas inovações técnicas, embora fosse claramente inspirada em eventos extramusicais. A primeira edição da partitura dessa “sinfonia característica” (como Beethoven a chamava em sua correspondência) deixa clara a intenção representativa: *Pastorale: Erinnerung an das Landleben* [Pastoral: Lembrança da Vida no Campo]. Os títulos dos cinco movimentos (dois deles interligados) delineiam o sentido geral da obra: I. “Despertar de Sensações Alegres na Chegada ao Campo”; II. “Cena à Beira de um Riacho”; III. “Em Companhia da Alegre Gente do Campo”; IV. “Raios e Tempestade”; V. “Canção dos Pastores: Sentimentos Alegres e Agradecidos Após a Tempestade”. Além disso, o “programa” afetaria o próprio material da sinfonia, unindo elementos bucólicos campestres (como os cantos dos pastores e as danças populares dos camponeses) e naturais (cantos de pássaros, murmúrio do riacho, trovões e ventos da tempestade, o sopro ameno da brisa). No entanto, uma breve frase, incluída na partitura e muito citada desde então, colocava em perspectiva o caráter figurativo da obra: “mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey”, ou seja, mais expressão de sensações do que pintura. A natureza, cujo conceito naquela época englobava as discussões de Rousseau [Jean-Jacques Rousseau, 1712-78] sobre os vícios da civilização, deixa de ser um mero objeto de representação e passa a gerar, no sujeito, um conjunto complexo de emoções, que só a música poderia “expressar”.

² DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 2. [N. A.]

³ ADORNO, T. W. *Beethoven, Philosophie der Musik* (Ed. de Rolf Tiedemann). Frankfurt: Suhrkamp, 1993, p. 74. [N. A.]

⁴ HOFFMANN, E. T. A. *A Música Instrumental de Beethoven*. (Trad. e notas de Bruno Berlendis de Carvalho). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 17, n. 16, pp. 132-139 (p. 132), 2012. [N. A.]

Mas eis que, ecoando os trovões do assunto, o turbilhão das interpretações posteriores surpreendeu a todos com uma inusitada reconfiguração do sentido dessas obras “heroicas” de Beethoven, trazendo à tona algo já vislumbrado anteriormente, mas que havia sido esquecido, recalçado ou mesmo reprimido pela história da recepção de suas obras. O erudito maestro John Eliot Gardiner, um dos grandes músicos da atualidade, redescobriu por acaso a obra de um musicólogo alemão pouco conhecido, Arnold Schmitz [1893-1980]. Em seu livro⁵ publicado em 1927, Schmitz teria levantado a curiosa hipótese de que haveria citações subversivas nas sinfonias de Beethoven. Gardiner, diretor da *Orchestre Révolutionnaire et Romantique* desde a década de 1990, resolveu pesquisar os manuscritos de Beethoven e os arquivos da Biblioteca Nacional da França, em Paris, onde reconheceu e identificou inúmeros desses motivos e temas.

→ *Jornal Allgemeine Musikalische Zeitung* com a programação da Akademi e de Beethoven na noite de 22 de dezembro de 1808, e as capas das primeiras edições das partituras da *Quinta e Sexta Sinfonias*, preservados na The Lobkowitz Collections, República Tcheca.



⁵SCHMITZ, Arnold. *Das romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik*. Berlin: Dümmler, 1927. [N. E.]

A tese de Gardiner, exposta também em suas interpretações das sinfonias, afirma que, por razões não inteiramente definidas, mas que certamente tinham a ver com o ambiente político e a terrível censura em Viena, Beethoven teria inserido citações que remeteriam, para os ouvidos atentos de sua época, às perigosas ideias revolucionárias. Lembremos que o exército francês foi inicialmente recebido com aplausos pela população de Viena. Foi só após o desânimo com o violento jugo napoleônico que a Áustria retornou ao conflito, em um período de idas e vindas políticas e militares. Para Gardiner, é evidente que esse momento conturbado deixou marcas não apenas na vida, mas na produção musical de Beethoven. Em uma de suas entrevistas recentes, o maestro comenta:



RUDOLF SERKIN PLAYS BEETHOVEN: PIANO CONCERTOS, CHORAL FANTASIA, SONATAS
Orquestra Filarmônica de Nova York
Leonard Bernstein REGENTE
Rudolf Serkin PIANO
Sony Classical, 2012
[11 CDs]



BEETHOVEN: PIANO CONCERTOS 1 & 4
Orquestra Sinfônica de Berlim
Andrew Manze REGENTE
Martin Helmchen PIANO
Alphaviva, 2020

Esta é uma música escrita em um dos períodos mais eletrizantes da revolução e da contrarrevolução na história da Europa. Os primeiros trinta anos do século XIX são um período de grande excitação. Eu penso em Francisco Goya, um contemporâneo exato de Beethoven que também, por acaso, acabou surdo. Desenhou com detalhes explícitos os horrores da Guerra Peninsular, decorrente da invasão da Espanha por Napoleão. Para mim, Beethoven está fazendo algo similar em ao menos duas de suas sinfonias, refletindo sua convicção de que os valores da Revolução Francesa, que se espalharam como um incêndio pela Europa, estavam sob ameaça e precisavam de uma defesa eloquente.⁶

Gardiner “redescobre” e comprova, citando inúmeras fontes e exemplos, a enorme influência da música francesa da época revolucionária sobre a obra de Beethoven. Compositores hoje pouco conhecidos, como François-Joseph Gossec [1734-1829], Étienne-Nicolas Méhul [1763-1817], André-Ernest-Modest Grétry [1741-1813], além de Claude-Joseph Rouget de Lisle [1760-1836], autor de *A Marselhesa*, e o grande Luigi Cherubini [1760-1842], eram estudados e apreciados por Beethoven.⁷ Não cabe aqui entrar em detalhes, mas Gardiner nos convence, por exemplo, de que na *Sexta Sinfonia* haveria um elogio às revoltas camponesas ocorridas durante a Revolução por meio de citações das obras de Méhul. Se esse subtexto fosse entendido pelos ouvintes, como soariam, em 1808, os títulos “pastorais” dos vários movimentos? Seria possível perceber um sentido alegórico no progressivo “despertar de sentimentos alegres na chegada ao campo”, na alegria incontida da “dança camponesa” que antecede a violenta “tempestade”, culminando no “canto dos pastores, após a tempestade”? Não há como saber ao certo, mas a hipótese é interessante e afeta inclusive as opções de interpretação musical, como bem demonstra Gardiner em suas gravações.

⁶“A Revolutionary Approach to Beethoven”, entrevista com John Eliot Gardiner. *The New York Times*, 14 fev. de 2020. [N. A.]

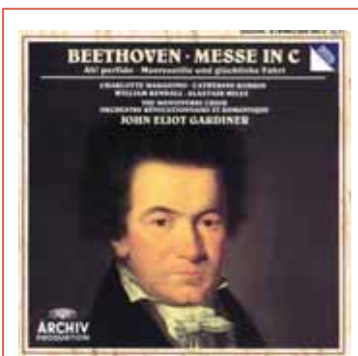
⁷Sobre o assunto, ver Enio Squeff, *A Música na Revolução Francesa* (Porto Alegre: L&PM, 1989). [N. A.]



BEETHOVEN & MENDELSSOHN:
VIOLIN CONCERTOS
Phi Harmonia Orchestra
Carlo Maria Giulini REGENTE
Izhak Perlman VIOLINO
Warner Classics, 2010



BERG & BEETHOVEN:
VIOLIN CONCERTOS
Orchestra Mozart
Claudio Abbado REGENTE
Isabel Faust VIOLINO
Harmonia Mundi, 2012



BEETHOVEN: MESSE IN C,
AHI PERFIDO, MEERESSTILLE
UND GLÜCKLICHE FAHRT
Orchestre Révolutionnaire
et Romantique
The Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner REGENTE
Archiv Produktion, 2002

Na *Quinta Sinfonia*, as “citações subversivas” seriam ainda mais detalhadas. O famoso motivo inicial (chamado por muitos de “o motivo do destino”, com ressonâncias maçônicas), uma sequência de três notas curtas e uma nota longa que, ao ser repetida reiteradamente em diversas formas, configura o primeiro movimento e ecoa por toda a sinfonia, teria uma relação direta com o *Hino do Panteão* (1794), de Gossec. No movimento final, Gardiner sugere que Beethoven estaria citando, disfarçadamente, um trecho de outra canção revolucionária, o *Hino Ditirâmico*, de Rouget de Lisle, conhecido também com o título de *Chant du Neuf Thermidor*; que traria o seguinte texto, na versão original: “Chantons la Liberté, couronnons sa statue!” [Cantemos a Liberdade, coroemos a sua estátua!]. A frase musical de Lisle sobre as palavras “La Liberté” equivale à inversão do motivo inicial da *Sinfonia* de Beethoven, agora com uma nota curta seguida por três notas longas: La-li-ber-té! Esse é justamente o tema que irrompe, triunfalmente, no *finale* da *Quinta Sinfonia*. Para Gardiner (que nos ensaios canta para sua orquestra “romântica e revolucionária” essas palavras, incentivando os músicos a sentir e compreender o tom político do anseio configurado musicalmente por Beethoven), os ouvintes da época certamente reconheceriam a citação, entendendo o sentido alegórico da metamorfose que atravessa a *Quinta Sinfonia*, caminhando do “destino” inicial para a “liberdade” final.

Esse apelo revolucionário estaria presente nas outras obras apresentadas naquela noite de 22 de dezembro? O *Quarto Concerto para Piano em Sol Maior*, Op. 58, que encerra a primeira parte do programa, tem um início surpreendente, com o piano afirmando sozinho o tema principal, indicando o sentido geral da obra: um diálogo não mais reconciliador (como ainda ocorria em Mozart), mas agora tenso, entre o solista e a orquestra, entre o indivíduo e o todo. Do ponto de vista harmônico, esse concerto é uma das obras mais complexas de Beethoven: nas seções de desenvolvimento do primeiro movimento, o piano se aventura para muito longe da tonalidade principal, e seu retorno ainda soa tenso e inconclusivo até a cadência que abre a *coda*. A textura das frases atribuídas ao piano se expande do muito grave ao muito agudo, e a intensidade também reflete os extremos, revelando a obsessão de Beethoven pelo desenvolvimento do instrumento nessa época. O movimento lento foi considerado por muitos, entre eles Liszt [Franz Liszt, 1811-86], como tendo uma base programática: um desacordo entre o piano tranquilo e as cordas exaltadas. Essa conversa caminha, confiante, para a reconciliação no agitado *finale*, um rondó no qual a alegria abre espaço para um renovado virtuosismo.



Do céu, Beethoven admoesta: “Amigos, não é essa nota!”; e Beethoven como Adão sendo expulso do Paraíso, inspirado na obra de Michelangelo. As duas caricaturas são de Arpad Schmidhammer (c. 1920).

Em 1808, o público de Viena já reconhecia Beethoven como compositor, mas a opinião pública o havia destacado primeiro como grande e excêntrico pianista, famoso por suas improvisações e duelos com outros músicos. Afinal, seu modo tempestuoso de fazer soar o piano era muito diferente do estilo mais delicado e elegante de seus antecessores, entre eles o próprio Mozart. Uma lembrança de Anton Reicha [1770-1836] ilustra bem a diferença entre os dois mestres:

Beethoven tocava um concerto de Mozart e me pediu para virar as páginas. Mas eu passei a maior parte do tempo ocupado com as cordas que estouravam no pianoforte, enquanto os martelos atacavam as cordas rompidas. Beethoven insistiu em terminar o concerto, e assim eu pulava de um lado para o outro, arrumando uma corda, destravando um martelo e virando as páginas. Trabalhei muito mais do que ele naquele dia.⁸

⁸ DENORA, Tia DeNora, *op. cit.*, p. 175. [N. A.]

Um incidente parecido também teria atrapalhado, na noite de 22 de dezembro, a performance do *Quarto Concerto*: além de quebrar algumas cordas, Beethoven, em sua agitada dupla função de regente e solista, teria derrubado duas vezes as lamparinas que iluminavam o piano, o que levou a plateia às gargalhadas. O triste espetáculo marcou o fim da primeira parte do concerto, para constrangimento dos amigos do compositor.

Beethoven estava acostumado, no entanto, com os frequentes desencontros com o seu público. Um ano antes, sua *Missa em Dó Maior*, posteriormente publicada como seu Op. 86, havia sido muito mal recebida pelo príncipe Nikolaus Esterházy, que a encomendara para uma ocasião solene. Escrevendo a um amigo, o patrono aristocrata comentou: “A *Missa* de Beethoven é insuportavelmente ridícula e detestável, eu nem posso me convencer de que ela possa ser tocada honestamente: estou furioso e ofendido!”.⁹ Conhecemos o contato do jovem compositor com o pensamento iluminista de sua época, mas sua relação com a religião (lembrando que Viena era a capital de um império católico) ainda permanece muito controversa. De qualquer modo, não encontramos em sua *Missa* a religiosidade espontânea que emana das obras de Bach [Johann Sebastian Bach, 1685-1750], Händel [Georg Friedrich Händel, 1685-1759] ou Haydn. Beethoven é frequentemente visto como um deísta, aquele que acredita racionalmente na existência de um Deus, mas desconfia das tradições religiosas que supostamente o representam. Sabemos que ele frequentava a maçonaria e que expressou, em um de seus cadernos, sua admiração por Sócrates e Jesus como exemplos de coerência moral e de capacidade de suportar o sofrimento com dignidade, sofrimento que o próprio compositor padecia em razão de suas desilusões amorosas e da progressiva doença, que o deixaria completamente surdo. Duas partes dessa controversa *Missa*, o “Gloria” e o “Sanctus”, foram apresentadas na academia de 1808, em um ambiente profano, talvez mais adequado ao ímpeto romântico que subverte o sentido religioso da obra.

Por fim, o longo concerto terminou com a *Fantasia Coral para Piano, Solistas, Coro Misto e Orquestra*, Op. 80, obra que funciona como uma espécie de compêndio de tudo o que veio antes: improvisação virtuosística, concerto para piano, música de câmara, canção, sinfonia, cantata. O aspecto variado da obra faz jus ao conceito de “fantasia”, que também evoca uma livre apropriação de diversas formas, do tema com variação ao rondó, do *allegro-de-sonata* às marchas e danças. A tinta das partituras ainda estava fresca, o coro, mal ensaiado, os músicos, estressados, e o público, cansado; a noite não terminou bem. A obra, no entanto, é hoje reconhecida por ter antecipado o uso do coro junto à massa sinfônica, anunciando não apenas em forma, mas também em espírito, o ideal de união da humanidade presente anos depois na “Ode à Alegria”, da *Nona Sinfonia*. Os ouvintes brasileiros saberão reconhecer a melodia



BEETHOVEN: MASS IN C
Orquestra Sinfônica de Londres
Coro da Orquestra
Sinfônica de Londres
Colin Davis REGENTE
LSO Live, 2008

⁹ ALBRECH, Theodore. *Letters to Beethoven and Other Correspondence*. 1824–1828. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, p. 194. [N. A.]

principal, citada na última parte da peça *Os Saltimbanco*s, adaptada com maestria por Chico Buarque. A dimensão política do texto, traduzido em plena ditadura brasileira [“Todos juntos somos fortes/ Somos pedra e somos arco/ Todos nós no mesmo barco/ Não há nada pra temer”], ecoa o apelo presente no texto original utilizado para a *Fantasia*, um poema de Christoph Kuffner [1780-1846], do qual destacamos os seguintes versos:

Quando reina a magia dos sons
E fala a palavra consagrada,
Algo de grandioso deve acontecer,
Noite e tempestade se tornam Luz.
[...]
Aceitai, portanto, belas almas,
Alegremente os dons da bela arte.
Quando o amor e a força se juntam,
O favor dos deuses recompensa os homens.

A ideia de que a academia de 1808 pode ser pensada como resultado das contradições do período “revolucionário” de Beethoven é polêmica e tem incomodado muitos comentadores, principalmente aqueles que se sentem mais confortáveis com a concepção biográfica ou idealista do seu “heroísmo”. O musicólogo Lewis Lockwood, por exemplo, diz o seguinte sobre o *finale* da *Quinta Sinfonia*:

Esse *finale* é, às vezes, ligado ao *éclat triumphal* [fulgor triunfal] da Revolução Francesa, com o qual talvez pudesse ter associações para os ouvintes da época de Beethoven. Mas é certo que, em tempos mais recentes, e hoje tanto quanto antes, essa abertura transporta a imaginação do ouvinte para um plano mais elevado da experiência, incorporando e indo além de tudo o que passou.¹⁰

Sem dúvida, cada geração redefine com seus próprios sentidos a música do passado. O próprio Beethoven, a partir de 1809, vai rever algumas de suas posições estéticas e políticas diante das reviravoltas causadas pelas Guerras Napoleônicas e pela restauração arquitetada no Congresso de Viena (1814-15). No entanto, no caleidoscópio histórico das interpretações, cujos arranjos também espelham cores políticas, dificilmente alguém que tenha conhecido a leitura proposta por Adorno ou Gardiner pode deixar de ouvir, no destino triunfal daquelas obras apresentadas em 1808, um insistente e poderoso anseio pela liberdade, que ainda nos cala fundo, duzentos anos após o fracassado concerto de um heroico compositor em busca de respeito e autonomia.

Jorge de Almeida é doutor em filosofia e professor de teoria literária e literatura comparada na Universidade de São Paulo (USP).

¹⁰ LOCKWOOD, Lewis Lockwood. *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*. Nova York: Norton, 2015. [N. A.]

Beethoven–Fest

OSESP

CORO DA OSESP

CORO ACADÊMICO DA OSESP

THIERRY FISCHER REGENTE

MARTIN HELMCHEN PIANO

CAMILA TITINGER SOPRANO

ANA LUCIA BENEDETTI MEZZO SOPRANO

LUIZ GUIMARÃES TENOR

JOÃO VITOR LADEIRA BARÍTONO

14 DEZ QUI 20H30

16 DEZ SÁB 17H

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

Ah, Perfido!, Op. 65

Missa em Dó Maior, Op. 86: Gloria

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

15 DEZ SEX 20H30

16 DEZ SÁB 20H30

BEETHOVEN *Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op. 67*

Missa em Dó Maior, Op. 86: Sanctus

Pour Elise

Fantasia Coral, Op. 80

mais Beethoven na temporada Osesp

20 ABR QUI 20H30

21 ABR SEX 20H30

22 ABR SÁB 16H30

OSESP

KEVIN JOHN EDUSEI REGENTE

NING FENG VIOLINO

BEETHOVEN *Concerto para Violino em Ré Maior, Op. 61*

1 JUN QUI 20H30

2 JUN SEX 20H30

3 JUN SÁB 16H30

OSESP

DAVID ROBERTSON REGENTE

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

12 OUT QUI 20H30

13 OUT SEX 20H30

14 OUT SÁB 16H30

OSESP

GERGELY MADARAS REGENTE

LOUIS SCHWIZGEBEL PIANO

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



TEMPORADA COMPLETA EM:

WWW.OSESP.ART.BR/PROGRAMACAO





Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osesp

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — Osesp realizou seu primeiro concerto em 1954 e, em sua trajetória, tornou-se parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas. Nos primeiros anos, foi regida pelo maestro Souza Lima [1898-1982] e pelo italiano Bruno Roccella, mais tarde sucedidos por Eleazar de Carvalho [1912-96], que dirigiu a Orquestra por 24 anos, desenvolvendo intensa atividade artística. Eleazar deixou um projeto de reformulação e, com o empenho do então governador Mário Covas, foi escolhido o maestro que conduziria a orquestra em sua nova fase. Em 1997, o regente John Neschling assumiu a Direção Artística da Osesp e, com o maestro Roberto Minczuk como Diretor Artístico Adjunto, redefiniu e ampliou as propostas deixadas por Eleazar. Em pouco tempo, a Osesp abriu concursos no Brasil e no exterior e melhorou as condições de trabalho de seus músicos.

A Sala São Paulo foi inaugurada em 1999 e, nos anos seguintes, surgiram os Coros Sinfônico, Juvenil e Infantil, o Centro de Documentação Musical, os Programas Educacionais — dentre eles a Academia de Música — e a Editora de partituras. A criação da Fundação Osesp, em 2005, representou um marco na história da Orquestra. Com o presidente Fernando Henrique Cardoso então à frente do Conselho de Administração, novos padrões de gestão foram colocados em prática, tornando-se referência no meio cultural brasileiro. Além das turnês na América Latina (2000, 2005, 2007), nos Estados Unidos (2002, 2006, 2008, 2022), na Europa (2003, 2007, 2010, 2012, 2013, 2016), no Brasil (2004, 2008, 2011, 2014) e na China e em Hong Kong (2019), o grupo mantém, desde 2008, o projeto Osesp Itinerante, que realiza pelo interior do Estado de São Paulo concertos, oficinas e cursos de apreciação musical para mais de 70 mil pessoas.

A Osesp iniciou a Temporada de 2010 com a nomeação do maestro francês Yan Pascal Tortelier como Regente Titular e de Arthur Nestrovski como Diretor Artístico — funções desempenhadas pelo primeiro até 2011 e pelo segundo até 2022. Em 2012, a norte-americana Marin Alsop tornou-se Regente Titular da Orquestra e, em 2013, também sua Diretora Musical — cargos que ocupou até 2019; em 2020, ela foi nomeada Regente de Honra da Orquestra. Ainda em 2012, em sequência aos concertos no festival BBC Proms, de Londres, e no Concertgebouw, de Amsterdã, a Osesp foi apontada pela crítica estrangeira (*The Guardian* e *BBC Radio 3*, entre outros) como

uma das orquestras de ponta no circuito internacional. Lançou também seus primeiros discos pelo selo Naxos, com o projeto de gravações da integral das *Sinfonias* de Prokofiev, regidas por Marin Alsop, e da integral das *Sinfonias* de Villa-Lobos, regidas por Isaac Karabtchevsky. Em 2013, a Osesp realizou nova turnê europeia, apresentando-se em salas como a Philharmonie, em Berlim, e, em 2014, celebrando os 60 anos de sua criação, fez uma turnê por cinco capitais brasileiras. No ano seguinte, foi iniciado o projeto SP-LX — Nova Música Contemporânea de Brasil e Portugal, em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian.

Em 2016, a Osesp, com Marin Alsop, realizou uma turnê pelos maiores festivais de verão da Europa e conquistou prêmios de melhor concerto sinfônico e de câmara (com Isabelle Faust). Em 2019, também com Marin Alsop, realizou turnê na China — sendo a primeira orquestra brasileira profissional a tocar no país — e em Hong Kong. No mesmo ano, a Osesp estreou projeto em parceria com o Carnegie Hall, com a *Nona Sinfonia* de Beethoven cantada ineditamente em português.

Em 2020, o suíço Thierry Fischer tornou-se Diretor Musical e Regente Titular da Osesp, iniciando um trabalho minucioso de sonoridade com a Orquestra a partir das *Sinfonias* de Beethoven — que a Osesp apresentou em 2019 e 2020 em comemoração aos 250 anos de nascimento do compositor. Durante a pandemia e o período de isolamento social, a instituição reinventou suas formas de chegar ao público, produzindo uma intensa programação on-line que incluiu a transmissão digital frequente dos concertos — formato que passou a ser permanente desde a Temporada de 2021. Em outubro de 2022, a Osesp estreou no Carnegie Hall, em Nova York, realizando dois programas: o primeiro como convidada da prestigiosa série oficial de assinaturas da casa e o segundo com o elogiado projeto “Floresta Villa-Lobos”, que trazia a música do maior compositor brasileiro entrelaçada com peças de Clarice Assad, Edino Krieger, Tom Jobim, Almeida Prado e Philip Glass.

DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR

THIERRY FISCHER

VIOLINOS

EMMANUELE BALDINI SPALLA

DAVID GRATON SOLISTA

– PRIMEIROS VIOLINOS

YURI YRAKEVICH SOLISTA

– PRIMEIROS VIOLINOS

LEV VEKSLER* SOLISTA

– SEGUNDOS VIOLINOS | EMÉRITO

ADRIAN PETRUTIU SOLISTA

– SEGUNDOS VIOLINOS

IGOR SARUDIANSKY CONCERTINO

– PRIMEIROS VIOLINOS

MATTHEW THORPE CONCERTINO

– SEGUNDOS VIOLINOS

ALEXEY CHASHNIKOV

AMANDA MARTINS

ANDERSON FARENELLI

ANDREAS UHLEMANN

CAMILA YASUDA

CAROLINA KLIMANN

CÉSAR A. MIRANDA

CRISTIAN SANDU

DÉBORAH SANTOS

ELENA KLEMENTIEVA

ELINA SURIS

FLORIAN CRISTEA

GHEORGHE VOICU

INNA MELTSEV

IRINA KODIN

KATIA SPASSOVA

LEANDRO DIAS

MARCIO AUGUSTO KIM

PAULO PASCHOAL

RODOLFO LOTA

SORAYA LANDIM

SUNG-EUN CHO

SVETLANA TERESHKOVA

TATIANA VINOGRADOVA

VIOLAS

HORÁCIO SCHAEFER SOLISTA | EMÉRITO

MARIA ANGÉLICA CAMERON CONCERTINO

PETER PAS CONCERTINO

ANDRÉ FERREIRA RODRIGUES

ANDRÉS LEPAGE

DAVID MARQUES SILVA

ÉDERSON FERNANDES

GALINA RAKHIMOVA

OLGA VASSILEVICH

SARAH PIRES

SIMEON GRINBERG

VLADIMIR KLEMENTIEV

VIOLONCELOS

HELOISA MEIRELLES CONCERTINO

RODRIGO ANDRADE CONCERTINO

ADRIANA HOLTZ

BRÁULIO MARQUES LIMA

DOUGLAS KIER

JIN JOO DOH

MARIA LUÍSA CAMERON

MARIALBI TRIOLIO

REGINA VASCONCELLOS

CONTRABAIXOS

ANA VALÉRIA POLES SOLISTA

PEDRO GADELHA SOLISTA

MARCO DELESTRE CONCERTINO

MAX EBERT FILHO CONCERTINO

ALEXANDRE ROSA

ALMIR AMARANTE

CLÁUDIO TOREZAN

JEFFERSON COLLACCO

LUCAS AMORIM ESPOSITO

NEY VASCONCELOS

HARPA

LIUBA KLEVTSOVA SOLISTA

FLAUTAS

CLAUDIA NASCIMENTO SOLISTA

FABÍOLA ALVES PICCOLO

JOSÉ ANANIAS

SÁVIO ARAÚJO

OBOÉS

ARCADIO MINCZUK SOLISTA

JOEL GISIGER SOLISTA

NATAN ALBUQUERQUE JR. CORNE INGLÊS

PETER APPS

RICARDO BARBOSA

CLARINETES

OVANIR BUOSI SOLISTA

SÉRGIO BURGANI SOLISTA

NI VALDO ORSI CLARONE

DANIEL ROSAS REQUINTA

GIULIANO ROSAS

FAGOTES

ALEXANDRE SILVÉRIO SOLISTA

JOSÉ ARION LIÑAREZ SOLISTA

ROMEU RABELO CONTRAFAGOTE

FRANCISCO FORMIGA

TROMPAS

LUIZ GARCIA SOLISTA

ANDRÉ GONÇALVES

JOSÉ COSTA FILHO

NIKOLAY GENOV

LUCIANO PEREIRA DO AMARAL

EDUARDO MINCZUK

TROMPETES

FERNANDO DI SSENHA SOLISTA

ANTONIO CARLOS LOPES JR. * SOLISTA

MARCOS MOTTA UTILITY

MARCELO MATOS

TROMBONES

DARCIO GIANELLI SOLISTA

WAGNER POLISTCHUK SOLISTA

ALEX TARTAGLIA

FERNANDO CHIPOLETTI

TROMBONE BAIXO

DARRIN COLEMAN MILLING SOLISTA

TUBA

FILIPPE QUEIRÓS SOLISTA

TÍMPANOS

ELIZABETH DEL GRANDE

SOLISTA | EMÉRITA

RICARDO BOLOGNA SOLISTA

PERCUSSÃO

RICARDO RIGHINI 1ª PERCUSSÃO

ALFREDO LIMA

ARMANDO YAMADA

RUBÉN ZÚÑIGA

TECLADO

OLGA KOPYLOVA SOLISTA

(*): CARGO INTERINO



Sala São Paulo Acessível

Visitas monitoradas e
concertos gratuitos com
recursos de audiodescrição
e Libras ao longo de todo o ano.

Confira a programação
e saiba como agendar:



[www.salasaopaulo.art.br/
acessibilidade](http://www.salasaopaulo.art.br/acessibilidade)

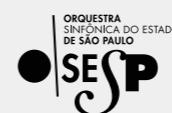


COPATROCÍNIO



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



APOIO



MINISTÉRIO DA
CULTURA





Coro da Osesp

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

Entre 1995 e 2015, o Coro da Osesp teve Naomi Munakata como Coordenadora e Regente e, entre 2015 e 2018, Marcos Thadeu como Preparador Vocal. De 2017 a 2019, a italiana Valentina Peleggi assumiu a regência do Coro, tendo William Coelho como Maestro Preparador — posição que ele mantém desde então. Em 2009, o Coro da Osesp lançou seu primeiro disco, *Canções do Brasil*, com obras de Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Villa-Lobos, entre outros compositores brasileiros.

Para o Selo Digital Osesp, gravou obras de Aylton Escobar (2013) e álbum em comemoração aos 250 anos de José Maurício Nunes Garcia (2017).

Em 2015, gravou obras de Bernstein junto à Orquestra Sinfônica de Baltimore, regida por Marin Alsop, para um álbum lançado pelo selo Naxos.

Em janeiro de 2020, o Coro se apresentou na abertura do Fórum Econômico Mundial, em Davos, na Suíça, sob regência de Marin Alsop, repetindo o feito em 2021, também sob a batuta de Marin, em um filme musical (virtual) com participação de Yo-Yo Ma e vários outros artistas de sete países. No fim de 2020, sob regência de Valentina Peleggi, o Coro lançou o CD *Villa-Lobos: Choral Transcriptions*, pelo selo Naxos — como parte do projeto Brasil em Concerto, promovido pelo Ministério das Relações Exteriores —, com transcrições inéditas de Villa-Lobos para obras instrumentais de J. S. Bach, Schumann, Mendelssohn e outros compositores. Em outubro de 2022, o Coro estreou junto à Osesp no Carnegie Hall, realizando dois concertos em um dos mais importantes palcos da música clássica.

MAESTRO PREPARADOR

WILLIAM COELHO

SOPRANOS

ANNA CAROLINA MOURA

ELIANE CHAGAS

ERIKA MUNIZ

FLÁVIA KELE DE SOUSA

JI SOOK CHANG

MARINA PEREIRA

NATÁLIA ÁUREA

REGIANE MARTINEZ MONITORA

ROXANA KOSTKA

VALQUÍRIA GOMES

VIVIANA CASAGRANDI

MEZZOS E CONTRALTOS

ANA GANZERT

CELY KOZUKI

CLARISSA CABRAL

CRISTIANE MINCZUK

FABIANA PORTAS

LÉA LACERDA

MARIA ANGÉLICA LEUTWILER

MARIA RAQUEL GABOARDI

MARIANA VALENÇA

MÔNICA WEBER BRONZATI

PATRICIA NACLE

SILVANA ROMANI

SOLANGE FERREIRA

VESNA BANKOVIC MONITORA

TENORES

ANDERSON LUIZ DE SOUSA

ERNANI MATHIAS ROSA

FÁBIO VIANNA PERES

JABEZ LIMA

JOCELYN MAROCCOLO

LUIZ EDUARDO GUIMARÃES

ODORICO RAMOS

PAULO CERQUEIRA MONITOR

RÚBEN ARAÚJO

BARÍTONOS E BAIXOS

ALDO DUARTE

ERICK SOUZA

FERNANDO COUTINHO RAMOS

FLAVIO BORGES

FRANCISCO MEIRA

ISRAEL MASCARENHAS

JOÃO VITOR LADEIRA

LAERCIO RESENDE

MOISÉS TÉSSALO

SABAH TEIXEIRA MONITOR

PIANISTA CORREPETIDOR

FERNANDO TOMI MURA



Conheça a nossa casa em
um passeio guiado pela
arquitetura e história desse
patrimônio do estado.

Visitas Monitoradas à Sala São Paulo

Saiba como agendar
a sua Visita em:



[www.salasaopaulo.art.br/
visita-monitorada](http://www.salasaopaulo.art.br/visita-monitorada)



REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Sou Osesp

Agradecemos aos Apoiadores do Sou Osesp pela contribuição que nos ajuda a inspirar pessoas e a transformar realidades através da música.

SUPER PATRONO

Ana Carla Abrão Costa
 André Rodrigues Cano
 Andrea e Daniel Anger
 Antonio Quintella
 Cadu e Amanda Peyser
 Carolina e Patrice Etlin
 Claudio Haddad
 Conrado Engel
 Cristiano Guimaraes Duarte
 Fabio Colletti Barbosa
 Fábio Ulhoa Coelho
 Flávia B. de Almeida
 Flávia e José Berenguer
 Flávia Leão Fernandes e Rogerio Leão
 Flávio e Marcia Teles de Menezes
 Guilherme Affonso Ferreira
 Horácio Lafer Piva
 Jackson Schneider
 Jacques Sarfatti
 José Artur Lima Gonçalves
 José Augusto de Carvalho Jr.
 José Pascua Teles de Menezes
 Lia Briedelli
 Marcelo Kayath
 Marco Castro
 Maria Helena Peres Oliveira
 Maurício Machado de Minas
 Paula Paes e Fernando Spnola
 Pedro Pullen Parente
 Roberta e Daniel Bassan
 Roberta e Daniel Darahem
 Rodrigo Choi e Karen Barbieri
 Rui e Luciana Chammas
 Tania e Alejandro Chocolat
 Tatyana e Fernando Freitas
 Victor e Jujuba Hallack
 Walter Appel
(18 anônimos)

PATRONO

Alessandro e Marina Anastasi
 Alexandre Boggió
 Andrea F. Andrezo e Filipe B. Areno
 Antonio Ailton Caseiro
 Antonio Coutinho e Leonardo Resende
 Dan Loschpe
 Eduardo Soares e Glicia Espósito
 Família Eichhorn
 Família Parnes
 Felipe e Priscilla Tezotto
 Fernando Augusto Paixão Machado
 Juliana e Eugênio de Zagottis
 Leonardo Guimarães Correa
 Mario Engler
 Mônica e Eduardo Vassimon
 Nádia e Olavo Setubal
 Ricardo Botelho
 Rosie e Marco Magnatti
 Sami Foguel
 Silvia Valadares
 Victor Tomita
(6 anônimos)

PRESTO

Antonio Farinha
 Carlos Eduardo Seo
 Deborah Neale
 Diego de Carvalho Martins
 Fátima Cristina Bonassa
 Giovanni Fiorentino
 Hamilton Dias de Souza
 Israel Vainboim
 Joaquim Vieira Ferreira Levy
 Lucas Havelha Gerassi Bauermann Estevam
 Marcelo Cintra
 Marcelo Frontini
 Marcio H. B. Fabbri
 Maria Alice Setubal
 Mariana Mohr e André Costa Pinto
 Nelson Pacheco Sirotsky
 Nelson Russo Ferreira e Família
 Paulo Aparecido dos Santos
 Pedro Wagner Almeida Silvestrini
 Regina Lúcia Elia Gomes
 Ricardo De Carli
 Sueli Caleffi
 Thilo Mannhardt
(7 anônimos)

VIVACE CON BRIO

Alan de Souza Cardoso
 Alexandre Aléo
 Alexandre Olivieri
 Ana Beatriz Lorch Roth
 Anita Leoni
 Anna Beatriz e Artur Damasceno
 Beth Brait
 Bruno Moschetta
 Caio, Juliana e Logan Luminatti
 Carlos Eduardo Mansuelli Fornereto
 Cassio Krokowitz de Toledo
 Chisleine Fátima de Abreu
 Cláudio Câmara
 Clodoaldo A. Anibal
 DaiRon C. Irigoite
 Daniel Martins e Flávia Glasser
 Debora Arns Wang
 Eduardo Alcebiades Lopes
 Eduardo André Souza de Melo
 Efraim Cristian Zuniaga Saavedra
 Eliana R. M. Zlochevsky
 Eurico Ribeiro de Mendonça
 Evandro Bucciari
 F. Pretel
 Fábio Adirón
 Fernanda Maria Villaça Boueri
 Fernando Koury Lopes
 Fernando Pacélli
 Frederico Lohmann
 Guilherme Segalla de Melo
 Gustavo Dias
 Heitor Teixeira Penteadó
 Helga Verena Leoni Maffei
 Ilma Teresinha Arns Wang
 Isis Cristina Barchi
 João Pedro Rodrigues
 José Carlos Gonsalves
 José Carlos Rossini Iglézias
 José Pastore
 Lauro Kuester Marin
 Luís Marcello Gallo
 Luizila e Roberto Calvo

Sou Osesp

Marcelo Fernandes da Rocha
 Marcos Gomes Amorim
 Marcus Vinicius M. D. Gonçalves
 Mariana Serrambana Melo
 Marli Tassinari
 Maurício Gomes Zamboni
 Paulo Gomes d'Almeida
 Paulo Roberto Porto Castro
 Paulo Teixeira
 Pedro Paulo Antonioli
 Peter Greiner
 Raquel Szteling Nelken
 Ricardo Busato Carvalho
 Ricardo Malaquias
 Rodrigo Barbosa Mello
 Stephan Wolynec
 Tarcísio Saraiva Rabelo Jr.
 Tomasz Kowalowski
 Vera Lucia Peres Pessôa
 Vítorio Luis Kemp
 Wagner Coppede Junior e Hiromi Coppede
 Weverton Henrique Melito

(21 anônimos)

VI VACE

Alberto Garcia Fernandez Varela
 Alexandra Christino da Silva
 Alicia Juliana Kowalowski
 André Loes
 André Luiz de Oliveira Toldo
 Andre Pasquale Rocco Scavone
 Antonio Marcos Vieira Santos
 Bertha Rosenberg
 Carlos Eduardo Almeida Martins de Andrade
 Carlos Macruz Filho
 Cecilia Landgraf
 Cicero Matthiesen Granja
 Cid Martins de Carvalho
 Claudio Minoru Fuzinaga e Família
 Cristiane Magalhães
 Daniel Brasil Magnani
 Dario Cardoso
 Doris Catharine Corneli e Knatz Kowalowski
 Edson Minoru Fukuda
 Elias Audi Junior
 Eliseu Martins
 Emilio Eugênio Auler Neto
 Etsuko Ikeda de Carvalho
 Felipe Zanotelli Mattedi
 Fernanda de Miranda Martinho
 Fernando Luiz Rostock
 Francisco Neves da Rocha
 Gastão Rachou Neto
 Gonzalo Vecina Neto
 Gustavo Alberto Fonseca Teixeira
 Gustavo Kehl Jobim
 Huei Diana Lee
 Jacques Allain
 Jairo Okret
 Jean Larcher
 Jennifer Lee Iverson
 José Carlos Baptista do Nascimento
 José Eduardo Z. Deboni
 Jose Luiz Alvim Borges
 José Mauro Silveira Peixoto
 Julio Honda Junior
 Karl Heinz Kienitz

Leonardo de Carvalho Garcia
 Luis Roberto Silvestrini
 Luiz Abilas
 Luiz Cesário de Oliveira
 Luiz Henrique de Castro Pereira
 Luiz Maximiano
 Luiz Sergio Fonseca de Azevedo
 Marcelo Gomes Sodrê
 Marcelo Junqueira Angulo
 Marcio March Garcia
 Marcos Borba L. F. Jardim
 Marcos Toshikazu Takara
 Marcos Vinicius Albertini
 Marília Castagnari
 Miguel Parente Dias
 Miguel Sampil Pou
 Neli Aparecida de Faria
 Nilton Divino D'Addio
 Patricia Radino Rouse
 Paulo Campos Carneiro
 Pedro Paulo Archer Sutter
 Plínio Tadeu Cristofolatti Junior
 Priscila Goldenberg e José Goldenberg
 Provi denza Bertoncini
 Raphael A. N. de Freitas
 Ricardo Farias Galassi
 Ricardo Porto Ferro
 Ródney de Oliveira Mourão
 Rosicler Albuquerque de Sousa
 Salvator Licco Haim
 Sara Mota Borges Bottino
 Simone Monari
 Sonia Margari da Csordas
 Sueli da Silva Moreira
 Thais Teizen
 Tharsis Baldinotti
 Tiáia Tavares e Rafael Torres
 Wilton Queiroz de Araujo
 Wu Feng Chung
 Zilma Souza Cavadas
 Zoroastro Andrade
 (24 anônimos)

ALLEGRO

Albino de Bortoli
 Alfredo J. Mansur
 Ana Lucia Henrique Teixeira Gomes
 Andre Carneiro Alves Rocha
 Andre Matsushima Teixeira
 Andrea Colmato
 Anna Cristina Barbosa Dias de Carvalho
 Antonio Salatino
 Arnaldo Caique D'Oliveira
 Bruna Borges e Silvió Cascione
 Bruno Tsunashima Enachev
 Carlos Frederico Ramos de Jesus
 Carlos R. Appoloni
 Cassio Richter Jr.
 Célio Corrêa de Almeida Filho
 Christina Carvalhal
 Cintia e Edison Terra
 Claudia Liebert Augusto Piscopo
 Claudinei Masutti Alcantara
 Dalva de Moura Almendro
 Daniel de Almeida Okino
 Daniel de Mello
 Daniel e Akemi Iwazawa Okino
 Daumer Martins de Almeida
 Deocleciano Bendocchi Alves
 Derek Barnes
 Dió Kozlowski
 Donato Roberto Muceri no
 Douglas Castro dos Reis
 Edith Ranzini
 Eduardo Adamovitz Ribeiro de Carvalho
 Elizabeth e Mauro Guiotoku
 Ernani Pereira da Cunha
 Fabiana B. Brigido
 Fábio Araújo Costa
 Fausto Mantovani
 Filipe Vasconcellos de Freitas Guimarães
 Glória Maria de Almeida Souza Tedrus
 Guilherme Filippini Augusto
 Hayton Santos
 Heloisa Fleury
 Heloise Assis Fazzolari

Sou Osesp

Hernandes F. Carvalho
 Jayme Volich
 Jeanette Azar
 Jenny Krybus e Marco Aurelio
 Scarpi nella Bueno
 João Guilherme Mazzini Bruschi
 Jorge Boucinhas
 Jose Adauto Ribeiro
 José Alencar
 Jose Cerchi Fusari
 José Cláudio Simão
 Jose de Paula Monteiro Neto
 José Estrela
 José Roberto Fornazza
 José Rubens Pirani
 Júlio Cesar Pizzi Damão
 Koichi Mizuta
 Leandro Haddad Florio
 Leonardo Pagano
 Lília Blima Schraiber
 Luci Banks Leite
 Lucia Machado
 Luciano Andrade Silva
 Luiz do Nascimento Pereira Junior
 Luiz Eduardo Cirne Correa
 Luiz Henrique Dourado
 Luzia Rachel dos Santos Braga
 Marco Frade e Silvia Passos
 Maria Kadunc
 Maria Rosa Lombardi
 Maria Teresa Rolim Rosa
 Marina Pereira Bittar
 Mauro Fisberg
 Miella Maria Sakamoto
 Napoléon Goh Mizusawa
 Nataniel Picado Alvares
 Nathan Rocha Fernandes
 Nelcio Azevedo Jr (in memoriam)
 Neusa Maria de Souza
 Olavo Azevedo Godoy Castanho
 Osvaldo Yutaka Tsuchiya
 Oswaldo Yoshimi Tanaka
 Patricia Pires Martins Giesteira

Paulo Eichhorn
 Pedro Luiz Melo Cezar Salgado
 Pedro Morales Neto
 Rafael Gazi
 Regina Bracco
 Robert A. Wall
 Roberto Barioni
 Roland Koberle
 Rosa Rangel
 Roseli Marinheiro
 Rubens Pimentel Scaff Junior
 Santo Boccia Junior
 Saulo Wellington Marchiori Magron
 Sidnei Fortuna
 Sílvia Regina Franceschini
 Sílvio Alexo
 Sonia Maria Schincarioli
 Valter Satomi
 Vânia e Luiz Brandão
 Vito R. Vani n
 Wagner Almeida
 Walter Ribeiro Terra
(56 anônimos)

ALLEGRETTO

Adriana Picarelli
 Adriana Raveli Ribeiro Gilliotti
 Alberto Cazaux
 Anderson Tadeu
 Antonio Carlos Manfredini
 Camilla Sunatis Donini
 Carla Brunet
 Carlos Bianco
 Carmen Silvia de Melo
 César Pollini
 Cesar Walmor Araujo Azevedo
 Ciro Kirchenchtein
 Cláudia Isadora Fernandes de Oliveira
 Coraci Pereira Malta
 Daniel Bleecker Parke
 Denis Regis Florencio
 Edith Lucia Miklos Vogel

Edson Kater
 Eloisa Milani
 Fabiana Crepaldi Pereira
 Fabiana Portela de Lima
 Fabio Favarsani
 Fábio Kiyoshi Sakata
 Fabio Piason França
 Feliciano Lumini
 Fernando Scavone
 Gilberto Ildefonso Ferreira Conti
 Gina Maria Manfredini Oliveira
 Gustavo Gasparian
 Humberto Miyoshi
 Ieda Maria Daniel
 Irapua Teixeira
 Íris Gardino
 Janos Belakovesi
 Joacks Lemos
 João Cláudio Loureiro
 João Francisco de Oliveira Bastos
 José Augusto Mannis
 José Saliby
 Laura Paladino de Lima
 Líria Kaori Inoue
 Lucia Vergara
 Luis Fernando Miléo
 Luis Otavio Marchezetti
 Luiz Gonzaga Pinto Saraiva (in memoriam)
 Marcio Araujo
 Marcio Augusto Ceva
 Maria Cecilia Censoni
 Maria Cecilia Comegno
 Maria Cecilia Rossi
 Maria Hermínia Tavares de Almeida
 Maria Rita Aprile
 Maria Virgínia Graziola
 Marília de Arruda Cardoso Smith
 e Ricardo Luiz Smith
 Mário Nelson Lemes
 Marjorie F. R. Silva
 Marlene Correia
 Masatake Haseyama
 Melvina Afra Mendes de Araújo
 Miguel Matteo
 Nobuo Yamamoto
 Osman Bagdede
 Oziris de Almeida Costa
 Patrícia Gama
 Regina Celía
 Regina Helena da Silva

Renato Atilio Jorge
 Roberto Lopes Donke
 Roberto Moretti Bueno
 Rodolfo R. C. Pelitz
 Selma Schuartz Cernea
 Sergio Alberto Pinto
 Silvia Candal Morato Leite
 Susana Amalia Hughes Superviel
 Tércio Laterza Lopes
 Tereziha Aparecida Sávio
 Thereziha Motta
 Tiago Martinez Giorgetto
 Tomaz Carvalho Dias de Gouvêa
 Ulisses Nehmi
 Valdimir Bononi
 Weni Dias
 Yvan Leonardo Barbosa Lima
 Zelita Caldeira Ferreira Guedes
(39 anônimos)

Lista atualizada em 24 de janeiro de 2023.



Apoie
 financeiramente
 a Osesp

CATEGORIAS

SUPER PATRONO – ACIMA R\$ 40.000
 PATRONO – DE R\$ 16.000 A R\$ 39.999
 PRESTO – DE R\$ 8.000 A R\$ 15.999
 VIVACE CON BRIO – DE R\$ 4.000 A R\$ 7.999
 VIVACE – DE R\$ 2.000 A R\$ 3.999
 ALLEGRO – DE R\$ 1.000 A R\$ 1.999
 ALLEGRETTO – DE R\$ 500 A R\$ 999

Créditos Fotográficos

Capa Timesquare (11/11/2015), 2015. Angel a Detanico e Rafael Lain. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Cleusa de Campos Garfinkel, 2017. Foto: Isabella Matheus

p. 4 Rachmani nov – Staatsarchiv Luzern

p. 5 Beethoven ©GiorgiosArt

p. 11 Trompete em concerto da Osesp ©Mariana Garcia

p. 12 Thierry Fischer ©Marco Borggreve

p. 19 Sergei Rachmani nov – Library of Congress Prints and Photographs Division: Bain News Service Photograph Collection ta Gradova e Vladimir Horowitz ©Thomas Cottle (direitos de reprodução gentilmente cedidos)

p. 21 Sergei Rachmani nov em Ivanovka – Domínio Público – Wikimedia Commons – autor desconhecido

p. 21 Josef Hofmann – Library of Congress Prints and Photographs Division: Bain News Service Photograph Collection

p. 24 Orquestra Sinfônica de Dallas em The Morton H. Meyerson Symphony Center ©Gittings, 2019

p. 25 Stephen Hough ©Robert Torres

p. 27 Casa de Rachmani nov em Beverly Hills – Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 ©SteveShelokhonov

p. 31 György Ligeti ©Peter Andersen

p. 33 Pierre Boulez, Bruno Maderna e Karlheinz Stockhausen – Darmstadt School – Autor desconhecido

p. 33 John Cage ©Phillip Harrington/Alamy Stock Photos

p. 35 György Ligeti com metrônomo ©Milan Wagner/Schott Music

p. 39 Henri Dutilleux ©Thomas Hammje/Schott Music

p. 41 Henri Dutilleux, Jean Carzou (Karnik Zouloumi an), Roland Petit e Jean Anouilh ©Lipnizki, Collection Particulière Henri Dutilleux

p. 42 Henri Dutilleux e Geneviève Joy ©Foyer Geneviève Joy et Henri Dutilleux

p. 45 Aylton Escobar ©Alessandra Fratus

p. 46 Coro da Osesp e Aylton Escobar ©Mariana Garcia

p. 48 Coro da Osesp ©Natália Kikuchi

p. 51 Domínio Público – Wikimedia Commons ©Michel Rizzo (1869-1929)

p. 51 Almeida Prado – Acervo Pessoal

p. 51 Federico García Lorca – Autor desconhecido – Fundación Federico García Lorca. L. Pérez Rodríguez, 1934 – Domínio Público

p. 51 Hilda Hilst – Correio da Manhã/ Acervo do Arquivo Nacional

p. 51 Miguel de Unamuno – Bibliothèque Nationale de France/Agence de Presse Meurisse – Domínio Público

p. 51 Fernando Pessoa – Domínio Público – Autor desconhecido

p. 56 Nuno da Rocha ©Márcia Lessa

p. 60 Jorge Villavicencio Grossmann ©Heather MacDonal

p. 64 Esteban Benzecry ©Alita Baldi

p. 70 Adrian Petrutiu ©Mariana Garcia, 2022

p. 73 Adrian Petrutiu ©Mariana Garcia, 2019

p. 75 Adrian Petrutiu – Acervo pessoal, 1998

p. 76 Elizabeth Del Grande ©Mariana Garcia, 2022

p. 82 Elizabeth Del Grande 1 a 4 – Acervo pessoal

p. 82 Elizabeth Del Grande e Osesp no Teatro Cultura Artística – Acervo Fundação Eleazar de Carvalho

p. 83 Programa de concerto da Osesp, 1974 – Acervo Fundação Eleazar de Carvalho

p. 86 Gravura de Julien Tinayre (1859-1923). Domínio público, Gallica, Bibliothèque Nationale de France

p. 88 Capa do libreto de A Danação de Fausto. Domínio público, 1893, Gallica, Bibliothèque Nationale de France

p. 89 Caricatura em aquarela e tinta preta de Hector Berlioz – Autor anônimo, c. 1845, Museu Hector Berlioz

p. 89 Eine Matinee bei Liszt [Manhã com Liszt], litografia de Josef Kriehuber (1800-76), de 1845. Domínio público, Gallica, Bibliothèque nationale de France

p. 92 Pixingui nha – Domínio Público/ Arquivo Nacional Brasileiro – Fundo Correio da Manhã, setembro de 1959

p. 94 Orlando Silva e Pixingui nha – Domínio Público/Arquivo Nacional Brasileiro – Fundo Correio da Manhã, setembro de 1959

p. 96 Benedito Lacerda – Domínio Público/ Acervo Arquivo Nacional – Fundo Correio da Manhã

p. 96 Grupo da Velha Guarda – Domínio Público/ Acervo Arquivo Nacional – Fundo Correio da Manhã, julho de 1956

p. 99 Messiaen ©Rob Croes/Anefo Nationaal Archief, Domínio Público, 1986

p. 101 Jardim da casa de Messiaen em Petichet ©Maison Messiaen – Bruno Moussier

p. 101 Escritório de Messiaen em Petichet ©Maison Messiaen – AIDA

p. 103 André Cluytens ©Ron Kroon/Anefo Nationaal Archief, Domínio Público, 1965

p. 103 Teatro Champs-Élysées – Wikimedia Commons, Domínio Público ©Anvilaquarius

p. 104 Leonard Bernstein ©World Telegram & Sun photo by Al. Ravenna, 1955. Library of Congress

p. 105 Serge Koussevitzky – Autor desconhecido, c. 1948. BSO Archives

p. 106 Execução da Sinfonia Turangalila ©Weissesstein Heinz/Whitestone Photo, 1975, BSO Archives

p. 112 Litogravura de Kurt Otto Bingler ©Beethoven-Haus Bonn

p. 114 Theater an der Wien – Domínio Público – The New York Public Library

p. 114 Emanuel Schikaneder – Domínio público – Wikimedia Commons

p. 114 Ferdinand von Palffy-Erdöd – Austrian National Library – Domínio Público

p. 114 Príncipe Nikolaus Esterházy II – Autor desconhecido – Domínio Público

p. 118 Jornal Allgemeine musikalische Zeitung, 25 de janeiro de 1809 – BSB Bayerische Staatsbibliothek

p. 118 Capa da partitura da Sexta Sinfonia ©The Lobkowitz Collections, Fair use

p. 118 Capa da partitura da Quinta Sinfonia ©The Lobkowitz Collections, Fair use

p. 121 Caricaturas de Arpad Schindhammer ©Beethoven-Haus Bonn Arpad Schindhammer

p. 126 Osesp e Thierry Fischer ©Isadora Vitti

p. 132 Coro da Osesp e William Coelho ©Laura Manfredini

A REVISTA OSESP ENVIADOU 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.

Matinais na Sala São Paulo

Assista à Osesp e
a grupos parceiros
em concertos gratuitos
nas manhãs de domingo.

Confira a programação:



[www.salasaopaulo.art.br/
matinais](http://www.salasaopaulo.art.br/matinais)



PATROCÍNIO

COPATROCÍNIO

REALIZAÇÃO

ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA
FUNDAÇÃO OSESP



MINISTÉRIO DA
CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GOVERNADOR
TARCÍSIO DE FREITAS

VICE-GOVERNADOR
FELÍCIO RAMUTH

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO

SECRETÁRIA DE ESTADO
MARI LIA MARTON

SECRETÁRIO EXECUTIVO
FREDERICO MASCARENHAS

CHEFE DE GABINETE
DANIEL SCHEIBLICH RODRIGUES

COORDENADORA DA UNIDADE DE MONITORAMENTO DOS CONTRATOS DE GESTÃO
GISELA COLAÇÃO GERALDI

COORDENADOR DA UNIDADE DE DIFUSÃO CULTURAL, BIBLIOTECAS E LEITURA
CHRISTIANO LIMA BRAGA

FUNDAÇÃO OSESP

PRESIDENTE DE HONRA
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE
PEDRO PULLEN PARENTE

VICE-PRESIDENTE
STEFANO BRIDELLI

CONSELHEIROS
ANA CARLA ABRÃO COSTA
CÉLIA KOCHEN PARNES
CLAUDIA NASCIMENTO
LUIZ LARA
MARCELO KAYATH
MÁRIO ENGLER PINTO JUNIOR
MÔNICA WALDVOGEL
NEY VASCONCELOS
PAULO CEZAR ARAGÃO
SÉRGIO GUSMÃO SUCHODOLSKI
TATYANA VASCONCELOS ARAUJO DE FREITAS

COMISSÃO DE NOMEAÇÃO

PRESIDENTE
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

COMISSÃO
CELSO LAFER
FÁBIO COLLETTI BARBOSA
HORACIO LAFER PIVA
JOSÉ ERMÍRIO DE MORAES NETO
PEDRO MOREIRA SALLES

CONSELHO FISCAL
ESTELA VIEIRA
JÂNIO GOMES
MIGUEL SAMPOL POU

CONSELHO CONSULTIVO
ALTAIR ROSSATO
BÁRBARA MORAL
DAN LOSCHPE
DANIEL DARAHÉM
EDUARDO SARON
FÁBIO COELHO
FÁBIO MAGALHÃES

FÁBIO SZWARCOWALD
FLÁVIA BERENGUER
FERNANDA DI AMANT
FLAVIO MENEZES
JACKSON SCHNEIDER
JEFFIS CARVALHO
JOÃO PEDRO GERMANOS
JOSÉ EUSTACHIO
JOSÉ PASTORE
JOSÉLIA AGUIAR
KATI ALMEIDA BRAGA
LEANDRO KARNAL
MARCELO TAS
MÁRCIO FABBRI S
MARCO CASTRO
MARI RITA DRUMMOND
MILTON SELIGMAN
OCTAVIO DE BARROS
PATRICE ETLIN
PHILIP YANG
RAUL JUSTE LORES
ROSEMARIE N. SETÚBAL
SAMUEL PESSOA
SÉRGIO FAUSTO
SÉRGIO SIMON
TANIA CHOCOLAT
VITOR HALLACK
WILLIAM VEALE
YACOFF SARKOVAS

DIRETOR EXECUTIVO
MARCELO LOPES

SUPERINTENDENTE GERAL
FAUSTO A. MARCUCCI ARRUDA

+ www.fundação-osesp.art.br/equipe

REVISTA OSESP 2023

O CONTEÚDO É DE RESPONSABILIDADE DOS RESPECTIVOS AUTORES.
ISSN 2238-0299
EDIÇÃO FINALIZADA EM 24 DE FEVEREIRO DE 2023.

COORDENAÇÃO EDITORIAL
MARIANA GARCIA

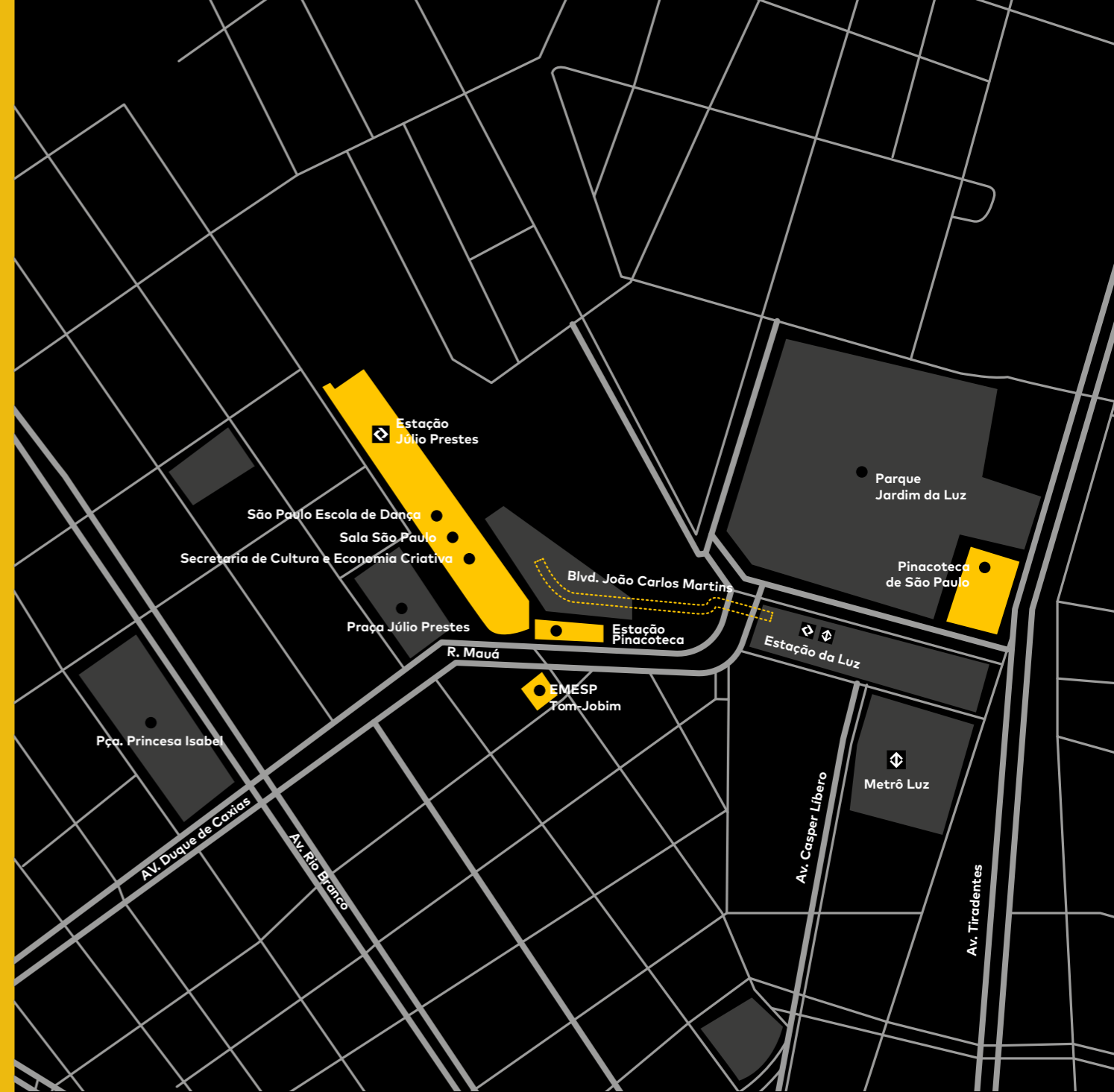
EDIÇÃO
CLAUDIA RIBEIRO MESQUITA

PREPARAÇÃO TEXTUAL E REVISÃO TÉCNICA
IGOR REYNER

ASSISTENTES EDITORIAIS
GABRIELA DE SOUZA
HELENA HOFFMANN
JÉSSICA JARDIM

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
BERNARD BATISTA

AGRADECEMOS ESPECIALMENTE A ARTHUR NESTROVSKI, DIRETOR ARTÍSTICO DA OSESP DE 2010 A 2022, RESPONSÁVEL PELA SELEÇÃO PRINCIPAL DOS TEMAS E AUTORES QUE COMPÕEM ESTA EDIÇÃO DA *REVISTA*.



SALA SÃO PAULO

Praça Júlio Prestes, 16
Campos Elíseos
+55 (11) 3367-9500