

**MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNARTE APRESENTAM**

**DE 23 A 30 DE NOVEMBRO**

**XI BIENAL DE  
BRASILEIRA**

**MÚSICA  
CONTEMPORÂNEA**

**THEATRO MUNICIPAL  
SALA CECÍLIA MEIRELES  
TEATRO CARLOS GOMES  
SALA FUNARTE SIDNEY MILLER**

**1975/1995  
20 ANOS**

**PRESIDENTE DA REPÚBLICA**  
Fernando Henrique Cardoso  
**MINISTRO DA CULTURA**  
Francisco Weffort

**FUNARTE**

**Presidente**  
Márcio Souza  
**Coordenadora de Música**  
Valéria Ribeiro Peixoto

**XI BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

**Comissão Organizadora**

Valéria Ribeiro Peixoto - Funarte  
Edino Krieger (coordenador)  
Emílio Kalil - Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro  
Ronaldo Miranda - Sala Cecília Meireles  
Dudu Sandroni - Teatro Carlos Gomes

**Comissão de Programação**

**maestros**  
Norton Morozowicz  
Roberto Duarte  
**compositores**  
Luís Carlos Csekó  
Marisa Rezende  
Rodolfo Caesar  
Tim Rescata  
Vânia Dantas Leite

**Produção**

**Coordenação Adjunta**  
Alfredo Barros

**Coordenação Administrativa**  
Carlos Maldonado  
Isa Angélica Viana  
Raimundo Rodrigues Roma

**Coordenação de Ensaios**

Aloysio Fagerlande

**Contra-regra**

Marinaldo Gomes da Cruz

**Divulgação**

Cléa Cury

**Coordenadoria de Comunicação**

André Andries

**Ciclo de debates Encontros/Desencontros**

Carole Gubernikoff  
Maria Idalina Ismael  
Adauto Novaes

**Projeto Gráfico**

Alfredo Barros (programação e editoração eletrônica)  
Eliane Moreira (cartaz e capa)

**Divisão de Texto**

Ivan Junqueira

**Coordenação de Edições**

Luís Falcão

**Apoio**

Paulo Rezende  
Rosana Lemos Loureiro

# XI BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNDO NACIONAL DE CULTURA  
FUNARTE

Rio de Janeiro  
23 a 30 de novembro de 1995

Theatro Municipal  
Sala Cecília Meireles  
Teatro Carlos Gomes  
Sala Funarte Sidney Miller

## Apoio

Secretaria de Estado de Cultura e Esportes do Rio de Janeiro  
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro  
Rio Arte  
Academia Brasileira de Música  
Centro Cultural Banco do Brasil  
Viação Aérea Riograndense-VARIG

## Ciclo de debates Encontros/Desencontros

Mestrado em Música Brasileira do Centro de Letras e Artes da  
Universidade do Rio de Janeiro - UniRio

## Homenagem

H. J. Koellreutter (80 anos)  
Waldemar Henrique (1905-1995)  
Myrian Dauelsberg (realização da primeira Bienal)  
Edino Krieger (criador do projeto das Bienais)

## Agradecimentos

Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro  
Sala Cecília Meireles - Funarj  
Teatro Carlos Gomes  
Rádio Cultura de São Paulo  
Associação dos amigos da Funarte

X I B I E N A L D E M Ú S I C A B R A S I L E I R A C O N T E M P O R Â N E A

Rio de Janeiro  
23 a 30 de novembro de 1995

Programação

DIA	HORA	LOCAL	PROGRAMA
<u>QUI 23</u>	20h15  21h	Theatro Municipal	Entrega do Prêmio Nacional da Música aos vencedores Almeida Prado (compositor), Mário Tavares (regente), Eudóxia de Barros (pianista), H. J. Koellreutter (professor), Cleofe Person de Mattos (musicóloga) Coro e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal - Concerto de Abertura regente: Mário Tavares
<u>SEX 24</u>	14h 21h	Teatro Carlos Gomes Sala Cecília Meireles	Abertura da Sala acusmática Pierre Schaefer Conjunto Música Nova da Universidade Federal do Rio de Janeiro regente: Flávia Vieira Grupo Novo Horizonte de São Paulo regente: Graham Griffiths
<u>SAB 25</u>	18h30 21h	Sala Cecília Meireles	Música de câmara Conjunto Bahia Ensemble regente: Piero Bastianelli
<u>DOM 26</u>	14h 17h  21h	Teatro Carlos Gomes Theatro Municipal  Sala Cecília Meireles	Reunião da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense regente André Cardoso Música de Câmara
<u>SEG 27</u>	14h às 17h 18h 18h30 21h	Sala Funarte Sidney Miller Sala Cecília Meireles	Ciclo de debates Encontros/Desencontros: Os músicos e as instituições Lançamento do CD <i>Koellreutter 80 anos</i> Música de Câmara Orquestra de Câmara Ars Musica regente: Norton Morozowicz
<u>TER 28</u>	14h às 17h 17h30 18h 18h30 20h15 21h	Sala Funarte Sidney Miller Teatro Carlos Gomes	Ciclo de debates Encontros/Desencontros: Existe uma música eclética? Abertura da Sala Acusmática Pierre Schaefer Lançamento do mini CD <i>Música eletrônica 70's II</i> de Jorge Antunes Música Eletroacústica I Lançamentos dos CDs <i>Estúdio da Glória</i> e <i>Música Eletroacústica Brasileira</i> Música Eletroacústica II
<u>QUA 29</u>	14h às 17h 18h30 20h30 21h	Sala Funarte Sidney Miller Sala Cecília Meireles Teatro Carlos Gomes	Ciclo de debates Encontros/Desencontros: A música e suas leituras Música de Câmara Lançamento do CD <i>Contemporary Percussion Music from Brazil</i> - Duo Diálogos Música Cênica e Multimeios
<u>QUI 30</u>	14h às 17h 21h	Sala Funarte Sidney Miller Theatro Municipal	Ciclo de debates Encontros/Desencontros: Os músicos e as novas tecnologias Orquestra Sinfônica Brasileira - Concerto de Encerramento regente: Roberto Duarte

XI BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

1975 . 20 ANOS . 1995

Quinta-feira, 23 de novembro de 1995

## THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Entrega do Prêmio Nacional da Música aos vencedores - 20h15

H. J. Koellreutter (professor), Eudóxia de Barros (pianista),

Cleofe Person de Mattos (musicóloga), Mário Tavares (regente), Almeida Prado (compositor)

Concerto de Abertura - 21h

<b>Edmundo Vilani-Cortes</b>	<i>A lenda do caipora*</i> (1994)	7'
<b>Ricardo Tocuchian</b>	<i>Hayastan***</i> (1990)	12'
<b>Murillo Santos</b>	<i>Fantasia para piano e orquestra</i> (1990/91) solista: Linda Bustani	12'

\* \* \*

<b>Ernest Mahle</b>	<i>Concerto para contrabaixo e orquestra</i> (1990) Allegro moderato Andante Vivo solista: Antonio Arzolla	23'
<b>Eduardo Escalante</b>	<i>Sertões***</i> (1991) (coro e orquestra) A terra O homem A fé A luta	20'

### CORO E ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

regente: Mário Tavares

preparador do coro: Manuel Cellário

\* estréia mundial

\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Sexta-feira, 24 de novembro de 1995

**TEATRO CARLOS GOMES**  
Abertura da Sala Acusmática Pierre Schaefer - 14h  
**SALA CECÍLIA MEIRELES**  
Concerto - 21h

<b>Marcos Nogueira</b>	<i>Viés*</i> (1995) (flauta, trombone, contrabaixo e piano)	5'
<b>Alexandre Rachid</b>	<i>Quarteto*</i> (1995) (clarineta, fagote, contrabaixo e piano)	4'
<b>Alexandre Schubert</b>	<i>Em si</i> (1994) (flauta, clarineta, trombone tenor, violino e contrabaixo)	8'
<b>Marcus Ferrer</b>	<i>Folhagem</i> (1995) (flauta, clarineta, fagote e trombone)	4'30"
<b>Alfredo Barros</b>	<i>Sexteto*</i> (1995) (quarteto de sopros, contrabaixo e piano)	6' 40"
<b>Marisa Rezende</b>	<i>Recorrências</i> (1995) (quarteto de sopros, contrabaixo e piano)	8'30"
<b>Pauxy Nunes</b>	<i>Músicas*</i> (1995) (quarteto de sopros, contrabaixo e piano)	10'

**CONJUNTO MÚSICA NOVA UFRJ**  
(apolo CNPq)

flauta: Sammy Fuks	contrabaixo: Alexandre Brasil
clarineta: Cristiano Alves	trombone: João Luiz Areias
fagote: Juliano Barbosa	piano: Marisa Rezende
	violinista convidada: Ludmila Plitek

regente : Flávia Vieira

\* \* \*

<b>Marcos Mesquita</b>	<i>De barrô é feito João, e sopra**</i> (1994) (conjunto instrumental e fita magnética)	7'
<b>Gilberto Mendes</b>	<i>Uma foz, uma fala***</i> (1994) (soprano e conjunto instrumental) solista: Heloisa Petri	7'
<b>Fernando Iazetta</b>	<i>Versa***</i> (1994) (conjunto instrumental)	7'
<b>Harry Crowl</b>	<i>Concerto para clarone, percussão e piano**</i> (1994/95) solista: Otinilo Pacheco	12'
<b>Roberto Victorio</b>	<i>Concerto**</i> (1995) (flauta, violão e conjunto instrumental) solistas: Alexandre Eisenberg, flauta Paulo Pedrassoli, violão	20'

**GRUPO NOVO HORIZONTE DE SÃO PAULO**

clarinetas: Otinilo Pacheco	saxofones: Vadim Arsky
trompete: Anor Luciano Júnior	percussão: Roberto Saltine, Eduardo Giancesella
trombone: Todd Murphy	piano: Lídia Bazarian

regente: Graham Griffiths

\* estréia mundial  
\*\* estréia brasileira  
\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Sábado, 25 de novembro de 1995

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Música de Câmara - 18h30

<b>Silvio Ferraz</b>	<i>Os Silêncios de um estranho jardim**</i> (1994) flauta: Pauxy Nunes	7'
<b>Alexandre Eisenberg</b>	<i>Variações</i> (1995) flauta: Alexandre Eisenberg violão: Nicolas Souza Barros	13'
<b>Patrícia Regados</b>	<i>As mulheres belas</i> As Mulheres Belas jovens e idosas mais belas  soprano: Rose Vic barítono: Marcelo Coutinho flauta: Eloá Sobreiro clarineta: André Góes trompete: Delton Braga percussão: Karla Bach piano: Priscila Bomfim contrabaixo: Alexandre Brasil  regente: Roberto Victorio	12'
* * *		
<b>Edson Zampronha</b>	<i>Modelagem II*</i> (1994) piano: Beatriz Balzi	12'30"
<b>Gisele Galhardo</b>	<i>Crisálida**</i> (1994) flauta: Pauxy Nunes clarineta: Paulo Passos violoncelo: Mônica von Büllow piano: Neils Hamel narrador: Eládio Pérez-González	14'
<b>Leonardo Sá</b>	<i>Episódio para quarteto de cordas</i>	10'
<b>Guilherme Bauer</b>	<i>Cantos eróticos*</i> (1995) mezzo-soprano: Merte Borges barítono: Inácio de Nono QUARTETO GUERRA-PEIXE violino I: Ricardo Amado violino II: Mariana Salles, Carlos Moreno viola: Jairo Diniz violoncelo: Marcus Ribeiro	18'

- \* estréia mundial
- \*\* estréia brasileira
- \*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Sábado 25 de novembro de 1995

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Concerto - 21h

<b>Luciano Caróso</b>	<i>Inner side</i> ***+ (1994) (conjunto de câmara)	5'30"
<b>Rodolfo Coelho de Souza</b>	<i>Invariantes</i> *** (1995) (quinteto de sopros e piano)	9'
<b>Wellington Gomes</b>	<i>Fantasia</i> *** (1992) (violoncelo e conjunto de câmara) solista: Christian Knop	10'
<b>Agnaldo Ribeiro</b>	<i>Arketipus II op. 62</i> *** (1995) (conjunto de câmara)	10'
<b>Paulo Costa Lima</b>	<i>Atoto III - Ibeji</i> *** (1995) (flauta clarineta e conjunto de câmara) solistas: Lucas Robatto e Pedro Robatto	8'30"
<b>Cláudio Luz do Val</b>	<i>Crista</i> ***+ (1994) (conjunto de câmara)	6'
<b>Mário Ficarelli</b>	<i>Metábole</i> *** (1994) (trompete, trombone, percussão e piano)	8'
<b>Fernando Cerqueira</b>	<i>Desnovele</i> *** (1994) (soprano e conjunto de câmara) solista: Ana Paula Barreiro	10'

### BAHIA ENSEMBLE

flautas:	Lucas Robatto, Antônio Carlos Portela, Elena Rodrigues
oboé:	Gustavo Seal de Carvalho
fagote:	Cláudia Ribeiro Sales
clarineta:	Pedro Robatto
trompete:	Joseni da Cruz Santos
flügel horn:	Boanerges Castro
trombone:	Gerson Barbosa
percussão:	Oscar Mauchle, Jorge Luis Sacramento
piano:	Francisco de Paula Gondim
violina I:	Teodoro Ribeiro Salles
violino II:	Ana Margarida Cerqueira Lima e Lima
viola:	Wellington Gomes
violoncelos:	Christian Knop, Cláudio Luz do Val
contrabaixo:	Juracy Cardoso
assistente:	Antonio Abad
soprano convidada:	Ana Paula Barreiro
regente:	Piero Bastianelli

\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

+ obras premiadas na XXI Apresentação de Compositores da Bahia

Domingo 26 de novembro de 1996

**TEATRO CARLOS GOMES**

Reunião da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica - 14h às 16h

**THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**

Concerto - 17h

<b>Estêrcio Marques</b>	<i>Movimento ***</i> (1993) (sopros e percussão da OSN-UFF)	15'
<b>Odemar Brigido</b>	<i>Etnia brasileira*</i> (1992) A pajelança A Amazônia e os seus elementos Os dois Brasis	14'
<b>Sérgio Vasconcellos Corrêa</b>	<i>Concerto do agreste</i> (1992) (violão e orquestra) Deciso - Lento Em calmaria Impetuoso solista: Ângela Muner	12'

\* \* \*

<b>Frederico Richter (o freídio)</b>	<i>O amanhecer no planeta*</i> (1992)	15'
<b>Hubertus Hofmann</b>	<i>Mensagem celestial*</i> (1995) (coro misto e orquestra)	15'

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

regente: André Cardoso

preparadora do coro: Marty Mattos

- \* estréia mundial
- \*\* estréia brasileira
- \*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Domingo 26 de novembro de 1995

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Música de Câmara - 21h

<b>João Guilherme Ripper</b>	<i>Metamorphosis*</i> (1995) (violino e piano)	8'
<b>Elaine Thomazi Fretas</b>	<i>Duo n.º. 1***</i> (1993) (violino e piano)	5'
<b>Ascendino Nogueira</b>	<i>Trio n.º. 1*</i> (1995) (violino, violoncelo e piano)	15'
<b>Chico Mello</b>	<i>Debaixo da bossa*</i> (1995) (violino, violoncelo e piano)	6'

### TRIO AQUARIUS

violino: Ricardo Amodo  
violoncelo: Ricardo Santoro  
piano: André Carrara

\* \* \*

<b>José Alberto Kaplan</b>	<i>Quinteto de sopros</i> (1994)	14'
<b>Carlos Almada</b>	<i>Sulite panamericana*</i> (1984) (quinteto de sopros) Tango Choro Salsa Blues Rock	11'

### QUINTETO VILLA LOBOS

flauta: Kátia Pierre  
oboé: Luis Carlos Justi  
clarineta: Paulo Sérgio Santos  
fagote: Elione Medeiros  
trompa: Philip Doyle

<b>Ronaldo Miranda</b>	<i>Noneto</i> (1994) Toccata Noturno Entreato Finale	12'
------------------------	--	-----

### SOLISTAS DO RIO

flauta: Kátia Pierre  
oboés: Luís Carlos Justi, Lia Gandelman  
clarinetas: Paulo Sérgio Santos, José Freitas  
trompas: Philip Doyle, Zdenek Svab  
fagotes: Elione Medeiros, Aloysio Fagerlande

\* estréia mundial  
\*\* estréia brasileira  
\*\*\* estréia na Rio de Janeiro

Segunda-feira 27 de novembro de 1995

## SALA FUNARTE SIDNEY MILLER

Encontros/Desencontros - 14h às 17h

(Os músicos e as instituições: Carlos Kater, José Maria Neves e Edino Krieger)

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Lançamento do CD *Koellreutter 80 anos* - 18h  
(apoio Goethe Institut e Vinícola Mazon Daudt Ltda)  
Música de Câmara - 18h30

<b>Teresa Fogundes</b>	<i>Diálogos*</i> (1995)	10'
	DUO SANTORO DE VIOLONCELOS Ricardo Rossi Santoro Paulo Rossi Santoro	
<b>Carlos Cruz</b>	<i>Imagens do Agreste***</i> (1995)	7'
	Allegretto Andante Allegretto gracioso  flauta: Pauxy Nunes harpa: Cristina Braga	
<b>H. J. Koellreutter</b>	<i>Panta rhei***</i> (1994)	15'
	vibrafone: André Juarez	
* * *		
<b>Caio Senna</b>	<i>Sambas*</i> (1995)	10'
	barítona: Inácia de Nono piano: Caio Senna	
<b>Tato Taborda</b>	<i>Expirat*</i> (1995)	12'
	(piano e guitarra elétrica dentro do piano) piano: Tato Taborda	
<b>Almeida Prado</b>	<i>Sonata n.º. 3*</i> (1991)	14'
	violino: Constança Audi de Almeida Prado piano: Almeida Prado	

\* estréia mundial  
\*\* estréia brasileira  
\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Segunda-feira 27 de Novembro de 1995

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Concerto - 21h

<b>José Penalva</b>	<i>Três momentos para cordas</i> (1996) Momento I - <i>Ponteio</i> Momento II - <i>Lied</i> Momento III - <i>Rondô</i>	13'
<b>Nestor de Hollanda Cavalcanti</b>	<i>3 ais</i> (1994) (soprano e orquestra de cordas) Aos donos do poder Aos gananciosos Aos legisladores  solista: Patrícia Endo	6'
<b>Antônio Jardim</b>	<i>Agonos*</i> (1995) (orquestra de cordas) Agonos Dança agônica	8'
<b>Geraldo Magela</b>	<i>Concerto para flauta e cordas*</i> Dórica Romance onírico pueril Tocata gótica  solista: Sammy Fuks	15'
***		
<b>Sílvia de Lucca</b>	<i>R. S. V. P.**</i> (1995) (voz feminina, clarineta, marimba e cordas) solistas: Ruth Staerke, soprano Paulo Sérgio Santos, clarineta Pinduca, marimba	15'
<b>Henrique de Curitiba</b>	<i>Vocalize</i> (1993) (soprano e orquestra de cordas)	4'20"
<b>Waldemar Henrique</b> (homenagem póstuma)	<i>Canções</i> (soprano e orquestra de câmara; orquestração de Guerra-Peixe ) Senhora Dona Sancha Côco penerauê Tambatajá  solista: Ruth Staerke	10'

### ORQUESTRA DE CÂMARA ARS MUSICA

oboés:	Luis Carlos Justi, Lia Gandelman	músicos convidados:	
trompas:	Zdenek Svab, Phillip Doyle	violino I:	Nicole Lerch
violinos I:	Ricardo Amado ( <i>spalla</i> ), Márcia Lehninger, Tatjana Grubic	violino II:	Ricardos Menezes
violinos II:	Walter Hack, Andréa Moniz, Vera Maria de Castro	viola:	Deborah Prates
violões:	Eduardo Pereira, Nayran Pessanha	violoncelo:	Marcelo Salles
violoncelo:	Maria Flávia Martins		
contrabaixo:	Antonio Arzolla		

regente: Norton Morozowicz

\* estréia mundial

\*\* estréia brasileira

Terça-feira 28 de novembro de 1995

## SALA FUNARTE SIDNEY MILLER

Encontros/Desencontros - 14h às 17h

(Existe uma música eclética?: Lorenzo Mammi, Marisa Rezende e Almeida Prado)

## TEATRO CARLOS GOMES

Lançamento do Mini CD *Música eletrônica 70's II* de Jorge Antunes - 18h

Lançamento dos CDs *Estúdio da Glória* e *Música Eletroacústica Brasileira* - 20h15

Concertos de Música Eletroacústica - 18h30 e 21h

### Música Eletroacústica I

<b>Igor Lintz-Maues</b>	<i>Triflauto soliloquy</i> ** (1993/94) (fita magnética e flauta) flauta: Murilo Barquette	10'
<b>Ignacio de Campos</b>	<i>Amen</i> *** (1995) (fita magnética) intérprete: Ignacio de Campos	4'19"
<b>Jônatas Manzolli</b>	<i>Quadrilátero</i> *** (1995) (fita magnética, luva interativa) luva interativa: Jônatas Manzolli	11'
<b>Denise Garcia</b>	<i>Trem-pássaro</i> *** (1993) (fita magnética) intérprete: Denise Garcia	8'30"
<b>Aquiles Pantaleão</b>	<i>A matéria I - materialma</i> *** (1995) (fita magnética) intérprete: José Augusto Mannis	15'
<b>Flo Menezes</b>	<i>Parcours de l'Entité</i> *** (1994) (fita magnética, flauta e percussão) flauta: Murilo Barquette percussão: Eduardo Giancesella	15'41"

### Música Eletroacústica II

<b>Jocy de Oliveira</b>	<i>For cello</i> * (1994) (fita magnética e violoncelo) violoncelo: Peter Schuback	4'30"
<b>Victor Lazzarini</b>	<i>O moinho dos cantos</i> *** (1995) (fita magnética) intérprete: Guto Caminhoto	14'
<b>Eduardo Reck Miranda</b>	<i>Olivine trees</i> ** (1995) (fita magnética) intérprete: Rodolfo Caesar	9'
<b>Celso Aguiar</b>	<i>Piece of mind</i> *** (1994/95) (fita magnética) intérprete: José Augusto Mannis	8'
<b>Lívio Tragtenberg</b>	<i>Qohéle</i> * (1995) soprano: Lucila Tragtenberg	5'30"
<b>Guto Caminhoto</b>	<i>Momento angular</i> *** (1995) (fita magnética) intérprete: Guto Caminhoto	5'17"
<b>Rodolfo Caesar</b>	<i>Nemietoia</i> *** (1994) (fita magnética) intérprete: Rodolfo Caesar	11'
<b>Rodrigo C. Velloso</b>	<i>Latitudes emaranhadas</i> ** (1994) (fita magnética e violoncelo) violoncelo: Peter Schuback	14'43"

### DIREÇÃO CÊNICA

Tim Rescala

### DIREÇÃO ELETROACÚSTICA

José Augusto Mannis  
Rodolfo Caesar

- \* estréia mundial
- \*\* estréia brasileira
- \*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Quarta-feira 29 de novembro de 1995

## SALA FUNARTE SIDNEY MILLER

Encontros/Desencontros - 14h às 17h

(A música e suas leituras: Paulo Bosisio, Oscar Dourado e Glacy Antunes)

## SALA CECÍLIA MEIRELES

Música de Câmara - 18h30

<b>Lourdes Saraiva</b>	<i>Retrato metafísico de Porto Alegre*</i> (1995) violão: James Corrêa	5'
<b>Roul do Valle</b>	<i>Vitrais</i> (1993) flauta: Michel Rodrigo oboé: Luís Carlos Justi violão: Luís Carlos Mantovani	8'
<b>James Corrêa</b>	<i>O óbvio e o obtuso*</i> (1994) soprano: Mônica Maciel flautas: Eduardo Monteiro Eloá Sobreiro vibrafone: Paraguassu Abraão violão: Bartholomeu Wiese violoncelo: Paulo Santoro regente: Roberto Victório	6'
<b>Antônio Guerreiro</b>	<i>Divertimento</i> (1995) gaita: Rildo Hora piano: Ruth Serrão	6'
<b>Heitor Alimonda</b>	<i>Estudo*</i> (1994) trompete: Enrique Maia Sanchez trombone baixo: Antonio Henrique Seixas de Oliveira	3'

### CONJUNTO DE PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA - UFRJ

marimbo: David Cerqueira Luiz  
xilofone: Sérgio Naidin  
tímpanos: Eliseu Moreira Costa  
caixa-clara: Paulo Raimundo Bogado  
bombo: Cláudio Luiz Lima Teixeira  
triângulo: Liliane Farias Ferreira  
direção: José Cláudio das Neves

<b>Kilza Setti</b>	<i>Hôkrépol*</i> (1995) contralto: Cristina Passos flauta: Eduardo Monteiro fagote: Aloysio Fagerlande contrabaixo: Antonio Arzolla piano: Priscila Bomfim percussão: Eliseu Moreira Costa, tímpanos Paulo Raimundo Bogado, caixa-clara Sérgio Naidin, prato suspenso David Cerqueira Luís, mbarakás regente: Roberto Victório	12'
--------------------	--	-----

\* estréia mundial  
\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Quarta-feira 29 de novembro de 1995

## TEATRO CARLOS GOMES

Lançamento do CD *Contemporary Music from Brazil* - Duo Diálogos - 20h  
Música Cênica e Multimêios - 21h

<b>Augusto Valente</b>	<i>Quand dernier rameau de l'être**</i> (1993) (fita magnética)	10'
<b>Tim Rescala</b>	<i>Cantos</i> (1993) soprano: Carol McDavit	4'25"
<b>Dalga Larrondo</b>	<i>Streepte*</i> (1994) (trompete com cena) trompete: Gilberto Heinmeyer	10'
<b>Vânia Dantas Leite</b>	<i>Sforzatto/piano</i> (1994) (eletroacústica, dança e efeitos de superposição de imagens) dançarina: Joana Corrêa coreografia: Vera Lopes cenário: Cassi figurino: Rubinho	8'30"
* * *		
<b>Luís Carlos Csekö</b>	<i>Canções do alheamento 5</i> (1993) (trio de percussão, iluminação e movimento) percussão: Duo Diálogos, Eduardo Giancesella	6'
<b>José Augusto Mannis</b>	<i>Reflexos***</i> (1994) (percussão e fita magnética) percussão: Duo Diálogos	4'30"
<b>Peter Schuback</b>	<i>The last words of Hamlet*</i> (1993) (trio de percussão e violoncelo) percussão: Duo Diálogos, Eduardo Giancesella violoncelo: Peter Schuback	6'
<b>Eduardo Guimarães Álvares</b>	<i>Pocema</i> (1994) para dois tam-tans e dois percussionistas vocalistas percussão: Duo Diálogos	5'
<b>Paulo Chagas</b>	<i>Bonfim***</i> (1994) (dois percussionistas e música eletrônica) percussão: Duo Diálogos	8'30"

### DUO DIÁLOGOS

Joaquim Abreu (Zito)

Carlos Tarcha

percussionista convidado: Eduardo Giancesella

\* estréia mundial  
\*\* estréia brasileira  
\*\*\* estréia no Rio de Janeiro

Quinta-feira 30 de novembro de 1995

**SALA FUNARTE SIDNEY MILLER**

Encontros/Desencontros - 14h às 17h

(Os músicos e as novas tecnologias: Rodolfo Caesar, Jorge Antunes e Jarmy Oliveira)

**THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**

Concerto de Encerramento - 21h

<b>H. Dawid Korenchender</b>	<i>Abertura-fantasia*</i> (1992/93)	13'
<b>Mário Tavares</b>	<i>Concerto para viola e orquestra</i> (1987/88) Poco allegretto Lied - <i>canção a um pequeno órgão</i> Allegro con spirito solista: Jairo Diniz	18'
<b>Oswaldo Lacerda</b>	<i>Variações sobre Mulher rendeira</i> (1992)	12'
<b>Rufo Herrera</b>	<i>Sinfonia breve*</i> (1995) (bandoneon, soprano e orquestra) Canto da terra mãe Elegia tanguera soprano: Sylvia Klein bandoneon: Rufo Herrera	18'

**ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA**  
regente: Roberto Duarte

\* estréia mundial

**AGNALDO RIBEIRO** (Jequié BA 1943). A obra *Arkétipus II, op. 62* (1995) é formada por fragmentos variados e contínuos que aparecem não como forma-variação, mas como complementação de um novo momento formado ou, às vezes, anunciando algum outro elemento que está por vir. Esses elementos se misturam, se combinam, se separam, aparecem novamente em situações diferentes, invertidos, superpostos e/ou retrogradados, formando assim um só complexo. No final fica bem clara a diversidade de cores, de climas e o jogo tenso e contrastante de comportamentos sonoros, algo sempre muito presente nos trabalhos do compositor.

**ALEXANDRE EISENBERG** (Rio de Janeiro RJ 1966). *Variações* (1995) é o 3º movimento de uma sonata para flauta e violão. Segue a forma tradicional de um tema com variações e pode bem ser executado como uma obra à parte, dada sua autonomia estética. Sua peculiaridade é a busca do improviso, através dos mais variados graus de alusão ao tema com grandes contrastes de textura. As dez variações partem ora da estrutura melódico-escalar do tema – com sua harmonia implícita – ora de *improvisos* que simplesmente brotam das notas da melodia do tema, que, nas variações mais remotas, ensejam o aparecimento de novos temas com características bastante particulares, nas quais são explorados estados de espírito ligados à história mesma do violão (guitarra) na música americana em geral – do tango ao jazz.

**ALEXANDRE RACHID** (Rio de Janeiro RJ 1961). *Quarteto* (1995), para clarineta, fagote contrabaixo e piano, apresenta uma divisão em três seções. A primeira apresenta o tema no fagote e depois na clarineta e no piano, tem uma característica alegre e ritmicamente movimentada. Na parte central há um aumento de intensidade com a participação dos quatro instrumentos numa ambientação de caráter nostálgico. A última parte reapresenta o material inicial de forma relativamente variada.

**ALEXANDRE SCHUBERT** (Manhumirim MG 1970). A obra *Em si* (1994) divide-se em três partes: *Busca*, *Intermezzo* e *Ausência*, sendo explorados os contrastes provocados pelos diversos parâmetros utilizados: uníssono/*cluster*, ritmos estáticos/fragmentação polirrítmica, *tutti/solo* e dinâmica.

**ALFREDO BARROS** (Teresinha PE 1966). *Sexteto* (1995) é uma obra inspirada num fato puramente musical. Nasceu da observação de como um determinado complexo de interrelações, alturas, acordes etc., dados como uma estrutura básica, pode se transformar e, sendo conceitualmente ele mesmo, torna-se tão diferente e gera tanto contraste quando apresentado sob texturas e caracteres distintos. A obra pode ser ouvida nessa direção.

**ALMEIDA PRADO** (Santos SP 1943). A *Sonata Nº. 3* (1991), para violino e piano, inicia-se com acordes em fortíssimo no piano. Sobre uma guirlanda em pianíssimo, como um pedal modal no piano, um canto muito lírico é enunciado pelo violino, numa ampla melodia (*tema A*). Uma transição mais movimentada, com grande elã rítmico, leva-nos ao *tema B*, que tem alguma semelhança com o *tema A*, porém com caráter calmo e *cantabile*. Toda a seção é em pianíssimo. Uma nova transição, com acordes e arpejos pelo piano, leva-nos ao *tema C*, que é um *scherzo* em 3/8, vivo, brilhante. Este *scherzo* tem a forma ABACA, sendo que o material sonoro dos dois trios vem dos acordes do piano da introdução. Segue-se uma reexposição do *tema A*, um tanto variada, e um desenvolvimento desse mesmo tema, em caráter sonoro e grande amplitude melódica. Uma nova transição, lenta, nos leva a uma nova seção, um movimento calmo em 5/8, o *tema D*. Surge então um *tempo livre*, que dá lugar a uma breve cadência do violino e do piano, e depois uma cadência do violino solo. A *Sonata* termina com uma *coda*, que é a rápida recapitulação do *scherzo*, num clima de muito brilho e alegria.

**ANTÔNIO GUERREIRO** (Rio de Janeiro RJ 1949). O *Divertimento* (1994), para gaita de boca e piano, foi especialmente dedicado a Ruth Serrão e Rildo Hora. Compõe-se de três movimentos: os dois primeiros são de caráter seccional e o último utiliza a forma clássica da sonata, com dimensões reduzidas.

**ANTÔNIO JARDIM** (Rio de Janeiro RJ 1953). *Agonos* (1995), para orquestra de cordas, é uma obra escrita em dois movimentos, construída a partir do desdobramento de células primárias comuns, numa trama em que as idéias vão se constituindo e se desfazendo rapidamente. O primeiro movimento é mais *cantabile*, e o segundo mais enérgico. Em ambos é mantida a idéia geradora da obra, isto é, a experiência da qual o título da obra pretende dar conta. *Agonos* seria o que se origina da experiência da angústia, da ansiedade.

**AQUILES PANTALEÃO** (São Paulo SP 1965). *A matéria I - materialma* (1995). *Materialma* inicia um ciclo de composições intitulado *A matéria*. Este ciclo, que ainda prevê outras duas peças, é sobre a concretude, a manifestação física, a corporificação possível do som. É sobre substância e definição de formas. A identificação da origem dos materiais utilizados não tem importância. Por sua vez, as referências a objetos, ambientes, e diferentes qualidades e/ou estados da matéria são inúmeras. O título formado pelas palavras matéria - material - alma, reflete o princípio gerador desta composição. Através de técnicas de *cross synthesis* sons ásperos, arranhados, quebrados, ambientais, ruídos vacilantes de comportamento incerto - talvez a matéria - foram transformados pelo conteúdo harmônico - talvez a alma - de um som ressonante agudo. Os materiais resultantes dessa fusão agora incorporam também essa ressonância que atravessa insistentemente a peça como um eixo, ou centro gravitacional em torno do qual diversas relações são criadas e desfeitas entre seus inúmeros componentes. A obra foi composta nos estúdios da City University, Londres.

**ASCENDINO NOGUEIRA**. O *Trio nº. 1* (1995) é estruturado a partir da forma sonata tradicional com as inflexões rítmicas e melódicas da música brasileira tal como cateretê, baião e outros.

**AUGUSTO VALENTE** (Rio de Janeiro RJ 1959). *Quand dernier rameau de l'etre* (1993) é uma peça para fita magnética, tendo exclusivamente sons vocais como matéria-prima sonora. O ponto de partida foi o poema *L'avenir* (O futuro, 1934), do belga Henri Michaux, cuja estrutura e dramaturgia estão refletidas na música: a) partindo de fonemas entrecortados, uma linguagem se articula; neologismos selvagens esboçam um cenário de morte e putrefação; b) desfilam cortejo de metamorfoses surrealistas regidas pelo processo de degradação generalizado; c) a (pre)visão apocalíptica se completa: o *apavorante-implacável* dá cabo deste mundo fechado, contraído. No fim, restam apenas a dor - último ramo do ser - e o espaço. Essa peça foi composta no estúdio de música eletrônica da Escola de Música de Colônia e estreada em 1993.

**CAIO SENNA** (São Paulo SP 1958). *Sambas* (1995) é um conjunto de nove canções sobre poemas de Júlio Duarte, entre as quais foram escolhidas três para apresentação nesta Bienal. Essas canções foram encomendadas pelo barítono Inácio de Nonno.

**CARLOS ALMADA** (Paraíba do Sul RJ 1958). A *Suite Panamericana* (1984) é uma peça composta dentro da técnica dodecafônica, em cinco movimentos que apresentam ritmos/estilos da música popular das três Américas (do Sul: *tango* e *choro*; Central: *salsa*; do Norte: *blues* e *rock*). Essas miniaturas apóiam-se principalmente nos desenhos rítmicos característicos (e suas variações) dos respectivos estilos, já que se encontram fora do seu habitual contexto harmônico tonal. Têm formas bem simples, com a exceção dos movimentos extremos: *tango* (espécie de minueto em compasso quaternário) e o *choro* (fuga a quatro partes).

**CARLOS CRUZ** (Vitória ES 1936). *Imagens do agreste* (1995) é uma peça para harpa e flauta, escrita dentro de modos da música nordestina. Tem três movimentos - *allegretto*, *andante*, *allegretto grazioso* -, onde o compositor procura colocar em nuances o sentimento do homem do sertão sobre o agreste: "Zona geográfica do Nordeste brasileiro entre a mata e a caatinga, caracterizada por solo pedregoso e vegetação escassa e raquítica."

**CELSO AGUIAR** (Palo Alto EUA 1957). *Piece of mind* (1994/95) tem no seu título um trocadilho, na língua inglesa, com as palavras de mesmo som: *piece* (peça, pedaço) e *peace* (paz). Representa uma reação do autor às diferenças culturais na maneira de encarar o prazer. "O prazer é perigoso!" - diz o compositor - "assim me disseram aqui na 'America'. Por isso *Piece of mind* fala sobre a violência do prazer ou o prazer da violência (como se desejar) em doses mais altas do que nos permitimos em nosso cotidiano." É uma obra absolutamente irresponsável e pouco econômica ao abrir a "caixa de Pandora" para uma miríade de sons incongruentes na busca de suas congruências, condensando e digerindo seu próprio passado, o que custou ao compositor alcançar sua paz de espírito. A obra apresenta um amálgama de técnicas derivadas de processamento de gravação como *sampling* e síntese granular (por falta de melhor termo aqui denominadas *musique concrète*), e a poderosa síntese por modelamento espectral (SMS). Imagens estéreo de diferentes sons de sino e um trecho de voz feminina (canção andaluz: "*Tres cosas hay en la vida...*") foram analisados em SMS e os arquivos resultantes (espectro determinístico e estocástico) convertidos para o formato *Lisp*. A criação de um leque de possibilidades de associação entre as diferentes identidades sonoras - um dos objetivos explícitos da composição - foi obtida através da escrita de instrumentos que permitiam a manipulação tanto no domínio do tempo (*musique concrète*) quanto no domínio espectral, além de lidar com outros detalhes, como posicionamento espacial, reverberação etc. Os *softwares* utilizados na composição foram as linguagens baseadas em *Lisp* desenvolvidas no CCRMA: CLM para síntese direta da Common Music para controle de parâmetros, além dos programas SMS de análise espectral desenvolvidos por Xavier Serra. Nesse sentido, o trabalho resulta também de uma colaboração com o pesquisador espanhol.

**CHICO MELLO** (Curitiba PR 1959). *Debaixo da bossa* (1995) refere-se à possibilidade de se ouvir linhas e silêncios no interior, "debaixo" da bossa nova.

**CLÁUDIO LUZ DO VAL** (Belo Horizonte MG 1957). A obra *Cristal* (1994) parte, formalmente, do sugestivo fragmento final do poema *O sonho dos minerais*, do próprio compositor: "... você girando em torno de mim/ vê um lado de cada vez./ um lado a cada tempo./ Mas você não vê!/ Talvez por não estar num ponto/ ainda não atingido/ eu todo, a um só tempo". A tentativa de alcançar o ponto sobre-humano é, obviamente, frustrada pela absoluta incapacidade de abolir o tempo. Resta a esperança de que na memória do ouvinte forme-se uma idéia instantânea, quem sabe, de um pouco de paz.

**DENISE GARCIA** (Campinas SP). *Trem-pássaro* (1993) compõe, com mais três obras, a instalação sonora *Casa do poeta*, inspirada na obra literária *Poema sujo* de Ferreira Gullar. Enquadrando-se nas propostas poéticas da áudio arte, o trabalho se constrói com sons registrados de antigos trens e gravações de exposições de canários. Esses signos sonoros representam, no *Poema sujo*, a imaginação dinâmica do poeta e a união deles cria a idéia de um sonho de vôo e desejo ascensional, ligados à imagem da viagem de trem. As gravações do trem e dos pássaros foram feitas em Campinas e o trabalho foi editado e composto no Estúdio Tecnologia Musical, em São Paulo.

**EDMUNO VILANI-CORTES** (Juiz de Fora MG 1930). *A lenda do caipora* (1993) faz referência ao medo, à incerteza que se apodera dos índios e sertanejos em relação à aparição do caipora (caa - mato, pora - habitante). Quem o encontra se torna infeliz nos negócios e em tudo que empreende. A única defesa é a presença de um tição flamejante, pois o caipora foge da claridade. O princípio da peça descreve o ambiente da mata escura, onde o índio caminha temeroso. Um solo de flauta anuncia a aproximação do caipora. Após uma seção mais movimentada, onde o motivo apresentado pela flauta é desenvolvido, chegamos a um ponto culminante, quando o caipora foge, assustado pela claridade do tição. Tendo conseguido escapar dos feitiços do caipora, o índio prossegue a caminhada pela mata, que aos poucos vai clareando, pois já vai raiar o dia.

**EDSON ZAMPRONHA** (Rio de Janeiro RJ 1963). *Modelagem II* (1994), para piano, faz parte da série *Modelagens*, cuja preocupação básica é construir sintaxes musicais auto-organizadas. Na *Modelagem II*, essa organização é obtida por similaridade recíproca entre a macro e a microestrutura: a macroestrutura da obra gera sete microestruturas e reaparece de maneira distorcida dentro de cada uma delas. É como se um objeto fosse visto através de sete perspectivas diferentes, as mesmas sete que compõem o objeto. Cada microestrutura, por sua vez, tem uma característica própria, distorcida em razão desta auto-similaridade, o que cria um dinamismo todo particular, fruto desse processo de distorções simultâneas.

**EDUARDO ESCALANTE** (Buenos Aires 1949). *Sertões* (1991) é um poema coral-sinfônico dividido em quatro partes, *A terra, O homem, A fé e A luta*. Segue passo a passo a seqüência da obra literária homônima de Thalma Tavares contando apenas com um desdobramento (3ª parte); uma importante imagem musical: a fé, que se registra na procissão (tema autêntico, colhido pelo autor, conservado tal qual foi ouvida) – é um momento de realismo da obra e a primeira participação do coral, à qual se segue o tema musical que prenuncia o aparecimento de Antônio Conselheiro; ele profere, então, as célebres profecias: "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão"; "Haverá chapéus e poucas cabeças...". Um esclarecimento: o porquê de um gênero (poema sinfônico) aparentemente novecentista. Euclides da Cunha escreveu *Os sertões* na passagem do século; daí entender o compositor que a fidelidade ao texto deveria prevalecer.

**EDUARDO GUIMARÃES ÁLVARES** (Uberlândia MG 1959). *Pocema* (1994)

**EDUARDO RECK MIRANDA** (Porto Alegre RS 1963). *Olivine trees* (1995), para fita magnética é, talvez, a primeira obra no mundo a utilizar um supercomputador paralelo. A música foi composta com sons sintetizados pelo programa *Chaosynth* em um computador CM-200. O *Chaosynth* é um software de síntese sonora desenvolvido pelo autor no Edinburgh Parallel Computing Centre, na Escócia. A técnica de síntese produz uma grande quantidade de minúsculos eventos sonoros (ou partículas sonoras) que, no seu total, formam eventos sonoros complexos. Os sons produzidos pelo programa assemelham-se aos sons da natureza tais como sons de água em movimento, vento, insetos e pássaros. A obra foi inspirada no quadro *Olivine trees* de Van Gogh. As pinceladas coloridas que formam as imagens desse quadro inspiram a produção dos sons que formam os componentes sonoros da peça.

**ELAINE THOMAZI FREITAS** (Caxias do Sul RS 1970). *Duo n.º 1* (1993), para violino e piano, divide-se em seções contínuas cujos nomes determinam seu caráter: *Cristalino, Determinado, Energico, Cristalino e Conclusivo*. A passagem de uma seção para outra é sempre gradativa, reforçando a unidade da peça. A técnica composicional empregada faz uso dos 12 sons de uma maneira livre, onde o que determina a seleção das alturas são as sonoridades buscadas. No aspecto melódico evitam-se motivos recorrentes, buscando-se sempre uma maior diversidade. Intervalos amplos são explorados nos dois instrumentos, mas não há uma hierarquização que determine um intervalo principal na construção da obra. Verticalmente, há uma predominância de intervalos de sétimas e segundas. Ainda assim, o elemento construtivo são as sobreposições de diferentes intervalos. O ritmo é um elemento estrutural de grande importância. A concatenação de ritmos diversos, de subdivisões irregulares, confere à obra a ausência de um pulso regular e perceptível, embora a unidade metronômica não seja alterada.

**ELI-ERI MOURA** (Campina Grande PB 1963). *Nocturnales* (1995), para orquestra de câmara, é uma composição eclética na qual são abordados diversos processos composicionais e traços estilísticos. Baseada em um modelo extra-musical – estágios do sonho e do sono –, sua estrutura é o resultado da alternância de superposição de momentos lineares e não lineares, contínuos e descontínuos. Duas técnicas de serialismo limitado organizam os parâmetros da altura e do ritmo. Na dimensão da altura, o método *serialização motivica* assegura um constante fluxo do total cromático através da utilização de conjuntos cujos elementos são submetidos a princípios de permutação e a um tratamento modal. Para organizar o ritmo é usado, além das divisões métricas convencionais de 2 e 3, um sistema cuja base é um conjunto de durações geradas a partir da série de Fibonacci.

**ERNEST MAHLE** (Stuttgart 1929). *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1990) é a primeira obra do autor para contrabaixo com afinação solista (um tom acima). O primeiro movimento tem forma de sonata com um 1.º tema sincopado e um 2.º tema baseado na série harmônica. No andante, também em forma de sonata, destaca-se o modo pentatônico, quartas e quintas paralelas e o cromatismo da coda. O terceiro movimento é uma valsa-choro em forma de rondó, com temas em compassos de 3/4, 2/4 e 6/8 que são apresentados ao mesmo tempo no final.

**ESTÉRCIO MARQUES** (Goiatuba GO 1941). *Movimento* (1993), para sopro e percussão, foi pensado como uma textura de *linhas e pontos*. As linhas expostas pelo prolongamento dos sons e os pontos dados pelos batimentos sonoros agem como interferências de timbres, os quais mascaram as entradas e saídas dos diversos instrumentos. Essa massa sonora, em alguns instantes, serve de fundo para pequenas referências melódicas. Em outro instante, gradativamente as linhas desaparecem, formando então uma textura densa, construída apenas com pontos: superposição de segmentos isorrítmicos. O material sonoro usado é serial, guardando entretanto elementos tonalizantes. Esse material serial funciona apenas como uma ordem que a todo instante se interpola e se inverte.

**FERNANDO CERQUEIRA** (Ilhéus BA 1941). A obra *Desnovo* (1994), para soprano e conjunto de câmara, foi encomendada pela Secretaria da Cultura de São Paulo - Universidade Livre de Música, para ser executada no 30.º Festival de Música Nova e no 25.º Festival de Inverno de Campos do Jordão. A idéia musical da obra foi concebida a partir do poema "Debussy", de Manuel Bandeira. A estrutura da obra reitera no texto poético a base formal, especificamente a *música fundamental* do poema que se desveia da própria estrutura da linguagem falada enquanto discurso rítmico e melódico, tema de pesquisa do compositor na sua tese de mestrado em teoria da literatura, na UFBA. Mesmo evitando a submissão da música ao texto verbal, é assumida a busca interativa de *respeito ao poema* enquanto obra artística total, cuja essência sonora vem situar a poesia nas fronteiras da música. Essa proximidade foi genialmente sentida pelo poeta, ao confessar ter concebido o poema "Debussy" – publicado em 1919 no seu livro *Carnaval* – "na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de *La jeune fille aux cheveux de lin* (cito esta peça de caso pensado; pois no meu verso inicial repetido 'para cá, para lá...' havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial)". (Cf. Manuel Bandeira: *Itinerário de Pasárgada*). Sem desmerecer a homenagem modernista ao compositor francês, abrigada na intertextualidade criada pelo poeta, *Desnovo* não pretende reconstruir musicalmente o estilo de Debussy, cuja única referência direta no poema é o título. Pretende, no entanto, resgatar a essência contida na idéia de *movimento*, desnovelado e tecendo em música o fio das imagens poéticas. Transposição de energia entre diferentes artes, ou uma sutil e talvez inocente troca de brinquedos?

**FERNANDO IAZZETA**. A obra *Versa* (1994) foi composta para o Grupo Novo Horizonte de São Paulo e estreada durante o Festival de Música Nova de São Paulo em 1994. Longe de apontar para caminhos experimentais, a linguagem utilizada na construção da obra é simples e clara. Contrapontos rítmicos, apoiados por um quase modalismo formam a estrutura da peça. A instrumentação é dividida em três grupos: piano e trombone formam a base harmônica do início da obra para assumir o papel de solistas na segunda metade. A percussão funciona como base rítmica à maneira de um grupo de música popular. O terceiro grupo, formado pela clarineta, sax e trompete, é responsável pela criação de uma textura sonora que serve de suporte timbrístico para a peça.

**FLO MENEZES** (São Paulo SP 1962). *Parcours de l'entité* (1994) para flautas amplificadas, percussão metálica e fita magnética baseia-se em técnicas composicionais de proliferação intervalar que elaboro desde cerca de 1984 e com as quais me (pre)ocupo a cada novo passo de minha trajetória: refiro-me, por um lado, aos *módulos cíclicos*, e, de outro, às *projeções proporcionais* de frequência. O objetivo de tais métodos é o de desenvolver ou deduzir estruturas harmônicas (*entidades*), seja no âmbito do temperamento (*modos cíclicos*), seja no que se refira a espaços não temperados (*projeções*). A partir de uma evidente fusão espectral, no início da peça, entre os sons de flauta e os derivados de instrumentos metálicos de percussão (sobre os quais se baseia o material inicial da fita magnética), tem-se uma cada vez maior divergência entre estas "qualidades sonoras" (a acústica e a eletroacústica) em direção a uma estrutura essencialmente melódica da flauta em dó, da metade até o final da composição. No momento desta cisão formal, o percussionista silencia e é substituído pela fita magnética, dando lugar a uma intervenção sempre crescente de sons computadorizados, sintéticos, baseados em modelos acústicos de instrumentos de percussão metálica, mas realizados integralmente com o clássico programa de síntese por computador *Music V*. Tais sons sintéticos se opõem ao desenvolvimento solista da flauta, ainda que seus dados de frequência sejam sem exceção derivados da mesma entidade harmônica que percorre toda a peça, sob diversos estados acústicos (daí, aliás, o título da obra: *percurso da entidade*). Com exceção dos sons construídos com o programa Music V, todos os outros sons da fita são derivados ora das flautas utilizadas na obra, ora de instrumentos de percussão de metal. A obra foi escrita para o Duo Parisiense, formado por Isabelle Hureau (flautas) e Thierry Miroglio (percussão), que a estreou em 5 de junho de 1994 no *Festival Synthèse* de Música Eletroacústica de Bourges, França. Salienta-se que a obra acaba de ser agraciada, em junho de 1995, com o prestigioso Prix Ars Electronica de Linz, Áustria, onde foi gravada em CD.

**FREDERICO RICHTER (O frerídio)** (Porto Alegre RS 1932). *O amanhecer no planeta* (1992) é um quadro sinfônico ecológico: o sol nasce detrás das montanhas numa manhã translúcida – a escuridão domina no começo da obra, aos poucos os raios de sol varam as trevas, a vida começa a acordar e o dia está em todo o seu esplendor. Mas simultaneamente as máquinas transformam tudo em ruído. Tudo é perturbado, a natureza tenta se sobrepor, mas em vão – uma *elegia* pelo planeta lamenta a situação em que se encontra a Terra sendo devastada; a obra conclui mostrando a magestade do sol, dos pássaros e da natureza, sua beleza e o canto maravilhoso do sabiá. Desce mais uma tarde e passa-se mais um dia no planeta Terra.

**GERALDO MAGELA** (Mar de Espanha MG 1958). *O Concerto para flauta e orquestra de Jordas* (1994) foi concebido em linguagem *sui generis*, que reúne elementos de várias tendências, entre elas a música clássica, romântica, contemporânea, jazz, rock e MPB. Suas harmonias conciliam claramente o tonalismo, o modalismo, o atonalismo e o dodecafonismo. A preocupação com o colorido rítmico-harmônico é uma constante, com várias intervenções de ritmos em *ostinato*. A obra é enérgica no primeiro e terceiro movimentos, entrecortada pelo segundo, de uma lírica poesia pueril.

**GILBERTO MENDES** (Santos SP 1922). *Uma foz, uma fala* (1994) foi concebida a partir do poema concreto de Augusto de Campos. "Sempre pensei em musicar esse impressionante poema" – diz o compositor –, "que conta toda uma possível estória em pouquíssimos substantivos dispostos num ziguezague decê vertiginosa. Retomei o pique de meu *Beba coca-cola*, a rapidez do *motet* renascentista francês. Só que essa minha antiga peça é um *rap* polifônico sobre um acorde em diversas posições, e agora esta música é desenvolvida, passa por muitas situações harmônicas e melódicas diferentes, num fluir narrativo que tenta decifrar musicalmente o que quer contar a seqüência telegráfica de palavras do poema."

**GISÈLE GALHARDO** (Guaratinguetá SP). *Crisálida* (1994) é fruto de uma pesquisa sobre a natureza dos sentimentos humanos e a ligação que podemos estabelecer entre eles e os sons musicais. A obra evoca o sentimento de solidão que o ser humano experimenta quando, numa busca interior, encontra a sua própria imagem. "O objetivo da peça é provocar em cada pessoa experiente uma sensação diferente, acreditamos que em nosso corpo os sons musicais possam vibrar por simpatia, evocando assim sensações precisas e constantes. Um estudo do quinteto de cordas com dois violoncelos em dó maior de Schubert foi feito para estabelecer alguns paralelos entre aquilo que na época foi feito intuitivamente e o que hoje tentamos elaborar cientificamente."

**GUILHERME BAUER** (Rio de Janeiro RJ 1950). *Cantos eróticos* (1995) é um ciclo composto por sete poemas sobre visões e sensações de sexualidade, do ponto de vista do homem e da mulher. Os seis primeiros poemas alternam a masculinidade e a feminilidade, sendo o sétimo o encontro do homem e da mulher. A música faz alternar as vozes de barítono e *mezzo-soprano*, acompanhados de um quarteto de cordas, para expressar, contrastantemente, os desejos e satisfações de ambos os sexos. O compositor utiliza-se de *modos*, de uma forma geral, como o hipodórico na primeira canção, ou de seis notas dos xangôs do Recife na tranquilidade do fraseado modal da segunda canção, com acompanhamento em insistentes terças nos dois violinos, que acabam por atingir um sentido de satisfação, com um acalanto para a mulher deitada. Os *modos* são transformados ao longo de algumas canções, que vão assim "perdendo os modos", tornando-se no canto livre do amor.

**GUTO CAMINHOTO** (Londrina PR 1967). *Momento angular* (1995) é uma obra composta para fita magnética. A idéia inicial para a criação dessa peça surgiu durante uma conversa na qual se tentava explicar o que seria o momento angular de uma partícula atômica, entre outros assuntos relacionados ao seu comportamento. Isso gerou um processo de micro e macroestruturação dos sons, das partículas isoladas às constelações dos "átomos sonoros". Quase todo o material sonoro contido na peça foi extraído de um único som sintetizado por modulação de frequência, no qual os parâmetros da moduladora recebiam um fluxo contínuo de dados randômicos a alta velocidade, gerando um som complexo caracterizado por uma corrente de pulsos de várias frequências, amplitudes e graus de modulação. Os sons foram criados selecionando-se e retirando-se partículas granulares desse referido som inicial, submetendo-as a diversos processamentos e superpondo-as a intervalos regulares de tempo. A obra foi composta no estúdio DEL, Londrina, utilizando sons sintetizados por computador através do programa Csound e processados através de programas do CDP (*Composer's Desktop Project*).

**H. DAWID KORENCHENDLER** (Rio de Janeiro RJ 1948). A *Abertura-fantasia* (1992) "origina-se" – informa o compositor – "na *Fantasia para piano*, composta em 1992, estreada no Panorama da Escola de Música da UFRJ. Ainda naquele mesmo ano senti a necessidade de orquestrá-la. Neste proceder, naturalmente, ampliei a peça, sem, porém, modificar sua estrutura. Tal como a *Fantasia*, é a *Abertura-fantasia* estruturada em estribilhos e estrofes. A tensão e explosão, o 'desespero', são a tônica do estribilho, enquanto as estrofes variam do tenso ao calmo, do romântico ao nostálgico. Essa *Abertura* é quase um poema sinfônico que conta a história de uma grande paixão, e, no final, a Coda, calcada em material do estribilho retrata o triunfo dessa paixão, desvanecendo-se a tensão e o 'desespero' numa grandiosa explosão." A obra é dedicada a sua esposa Maria Luiza.

**H. J. KOELLREUTTER** (Freiburg Alemanha 1915). *Panta rhei* (1994) "A obra" – diz o compositor – "(melhor, 'ensaio', porque uma obra-de-arte, a meu ver é sempre imperfeita. É por isso que eu prefiro a palavra ensaio, do francês *essai*), consiste de uma primeira parte (*alaap*) apresentando os *gestalts* (unidades estruturais) principais do trabalho, e uma segunda parte de variações e transformações dos mesmos. A técnica de composição é planimétrica, o idioma sonoro multifônico, o estilo estruturalista, combinando sons de altura determinada e efeitos ruidistas. A sintaxe é serial."

**HARRY CROWL** (Belo Horizonte MG 1958). O *Concerto para clarone e piano* (1995) foi concebido não como um concerto tradicional, mas como uma composição onde a exploração dos timbres é levada ao extremo. As partes da percussão são bastante elaboradas e o piano tem uma função de complementação da percussão. Algumas referências programáticas aparecem de forma bastante discreta nesta peça que, em alguns momentos, procura descrever o desdobramento das névoas sobre as montanhas que circundam Ouro Preto. Um pequeno fragmento da 5ª *Sinfonia* de Carl Nielsen aparece num solo de caixa-clara. Trata-se de uma homenagem ao compositor dinamarquês, um vez que a obra foi estreada na sua cidade natal, Odense.

**HEITOR ALIMONDA** (Araraquara SP 1922). *Estudo* (1994), para xilofone, marimba, metais e percussão, é uma transcrição livre de um estudo para piano de 1970, acrescentado de curta parte central com evidência dos metais. A obra se baseia em traços cromáticos, o que a torna atrativa para o virtuosismo do xilofone e da marimba.

**HENRIQUE DE CURITIBA** (Curitiba PR 1934). *Vocalize* (1995), para soprano e cordas, foi escrita sob inspiração no *Vocalise* de Rachmaninov. Eminentemente lírica, deixa de lado a "ditadura do texto" para usar a voz em sua própria expressividade sonora, tal qual um instrumento musical.

**HUBERTUS HOFFMANN** (Gotha Alemanha) *Mensagem celestial* (1995) é a realização de um recado angelical aos homens num plano sonoro, com referências a estilos que vão do canto gregoriano até o jazz. A escrita é tradicional, o propósito foi a economia máxima dos meios. O uso do sintetizador se restringe aos timbres de piano e órgão numa "ambientação cósmica".

**IGNACIO DE CAMPOS** (Campinas SP 1966). *Amen* (1995) A idéia desta peça remonta às sessões de improvisação irrestrita de Free Jazz que aconteciam nos encontros anuais de amigos músicos. *Amen* tornava-se símbolo da música espontânea onde a sensibilidade e a naturalidade do fazer musical era o que importava. Nessa *Amen* eletroacústica, uma macro estrutura derivada das improvisações é utilizada como suporte para um mantra. O caráter hipnótico das improvisações é transposto e "o instrumento que conduz o pensamento" será o pedal inicial baseado num canto ritual tibetano. Suas sucessivas transformações e reaparições definirão a retórica da peça. A peça toda foi feita com tratamento de sons num computador PC.

**IGOR LINTZ-MAUÉS** (São Paulo SP 1955). *Triflauto soliloquy* (1994), para flauta e UPIC (*Unite Polyagogique Informatique du CeMaMu*), diz respeito à lenda de Orfeu – de como ele controla (ou pensa que controla) o mundo através da música, e de como ele perde subitamente o objeto do seu desejo (Eurídice), recuperando-o depois através da arte, para perdê-lo, outra vez, definitivamente. *Triflauto* é o título de um *ritornello* da ópera *Eurídice*, de Jacopo Peri. É a primeira partitura a trazer o nome do instrumento que deveria executá-la. Mas que instrumento seria esse? Um aulos, uma flauta de Pã? E não seria o UPIC, de Xenakis, um instrumento desse tipo?

**JAMES CORRÊA** (Porto Alegre RS 1968). *O óbvio e o obtuso* (1994) é uma obra de câmara a partir de texto de S. Beckett. É a primeira obra de um grupo de trabalhos preocupado em criar uma direcionalidade fora do campo gramatical do tonalismo, criando centros de gravitação autônomos, explorando jogos diversos, ora orbitando em um lugar, ora em outro, às vezes em nenhum. Na realidade, apenas um grande jogo com luzes e sombras e, claro, palavras.

**JOÃO GUILHERME RIPPER** (Rio de Janeiro RJ 1959). *Metamorphosis* (1995), para violino e piano, explora o conceito de “variação por desenvolvimento”, aplicado por Schoenberg e outros anolistas no estudo das obras de Brahms. Após a apresentação do tema, tradicional em sua sintaxe e linguagem harmônicas, segue uma série de variações geradas a partir das técnicas usualmente empregadas nessa forma musical. As novidades ficam na introdução dos elementos étnico e estilístico como base para algumas das variações, além da exploração dos recursos tímbricos de ambos os instrumentos.

**JOCY DE OLIVEIRA** (Curitiba PR 1936). *For cello* (1994) é composta de dois segmentos. O primeiro para violoncelo solo seguido de uma parte com *tape* eletracústico. Microelementos se compõe e se decompõe como fractais sonoros enunciando melodias nunca acabadas, interrompidas, que, finalmente, são deglutidas pela síntese sonora. No início, uma escritura determinada explora novas dimensões do instrumento que por sua vez tem diferente afinação permitindo ressonâncias harmônicas contrastantes com as elaborações virtuosísticas. O *tape* é construído com um material básico composto de cordas processadas por um *vocoder* que, simultaneamente, controla dois sintetizadores. Como na ordem sistêmica que é rompida pelos causadores de ruídos ou erros, o elemento imprevisível afeta o processo composicional e, posteriormente, volta a atuar no segundo segmento, na execução improvisatória em tempo real.

**JÔNATAS MANZOLLI** (Olimpia SP 1961). *Quadrilátero* (1995), para interface gestual, luz e fita magnética, é um estudo composicional que usa a integração do gesto enquanto som como sua temática geradora. O som se integra ao espaço na medida em que o *performer* preenche o campo visual do ouvinte. A improvisação e a espontaneidade são os elementos condutores da obra. A luz se contrapõe a estes elementos gerando sombras que articulam o gesto e fragmentos luminosos que criam ritmo através do efeito estroboscópico.

**JOSÉ ALBERTO KAPLAN** (Rosário Argentina 1935). O *Quinteto de sopros* (1994) foi composto a pedido do Quinteto Latino-Americano de Sopros da UFPB. Sua estréia teve lugar no Salon Dorado do Teatro Colón de Buenos Aires, em 1994. A obra é, na verdade, um exercício de “intertextualidade”, pois nela utiliza-se grande parte do material da *Sonata para piano*, escrita pelo próprio autor em 1992. Motivos, giros melódicos e ritmos da música folclórica e popular do Nordeste estão presentes na composição. Isto se evidencia especialmente na *toccata* final, que outra coisa não é senão um verdadeiro *moto perpetuo* em ritmo de xaxado.

**JOSÉ AUGUSTO MANNIS** (São Paulo SP 1958). A obra *Reflexos* (1991) apresenta um material inicial proposto a partir de simples sons da marimba e do vibrafone. Sons previamente programados por computador são introduzidos produzindo acordes arpejados. Esses “ruídos” produzem na obra uma série de situações inesperadas.

**JOSÉ PENALVA** (Campinas SP). Os *Três momentos* (1994), para cordas, tiveram sua estréia em 1994 a cargo da Orquestra de Câmara de Curitiba, sob a regência de Lutero Rodrigues. *Momento I* (ponteio) remete às sonoridades do rasqueado do violão, dentro de uma linguagem harmônica livre. *Momento II* (*lieu*) é um andante expressivo de caráter eminentemente melódico. *Momento III* (rondó) registra a presença obsessiva do ritmo brasileiro, em contraste com o lirismo de algumas passagens.

**KILZA SETTI** (São Paulo SP 1932). *Hōkrépoi* (1995) significa, para os índios Krahô do Tocantins (com os quais a autora trabalha em pesquisas antropológicas), mulheres cantoras. Estas têm papel importante na construção musical Krahô, que revela clara tendência polifônica. O aspecto camerístico dessa música foi captado e transferido para códigos de nassos conjuntos instrumentais. O texto (em idioma Jê) contém fonemas e exclamações registrados pela compositora entre músicos Krahô, e relacionados aos ritos. A sociedade Krahô divide-se em pares de metades. Nessa peça foram utilizados nominativos relacionados às regiões Leste/Oeste, cujas metades correspondem a nomes de aves/animais. Procurou-se evidenciar aqui a idéia de núcleo tonal, inicialmente fixado pelo tímpano e piano e mantido insistentemente pelos outros instrumentos. Foram priorizados os registros graves muito valorizados pelos Krahô.

LEONARDO SÁ (Rio de Janeiro RJ 1954). *Episódio para quarteto de cordas*

LIVIO TRAGTENBERG (São Paulo SP 1961). *Qohélet* (1989). "a partir de traduções do hebraico do poeta Haroldo de Campos inicie" – informa o compositor – "um estudo relacionado à cantilação hebraica bíblica e a entoação da música popular brasileira". Esta composição começou a ganhar corpo em 1989 como integrante do espetáculo *A cena da origem* (dirigido por Bia Lessa em São Paulo) numa versão para eletrônica, saxofones, percussão e três vozes). Desde então ela vem sendo trabalhada no sentido da miniaturização sonora. A versão ora apresentada está sendo gravada para edição em CD, e o autor acredita que, ao menos para o momento, esta é a sua forma definitiva."

LOURDES SARAIVA (Porto Alegre RS). *Retrato metafísico de Porto Alegre* (1995). "A idéia original da peça" – informa a compositora – "partiu da concepção de um cristal de rocha de duas pontas em cuja molécula, formada por três átomos, baseei-me para montar o motivo gerador: cada átomo uma nota. A partir daí procurei, segundo minha concepção, expressar as sensações que a cidade de Porto Alegre me transmite. Em termos gerais, a peça é dividida em três partes. Na primeira há uma tendência mais tradicional e a textura é simples; aparece logo de início o motivo gerador. Por quase toda a peça este motivo surgirá de forma variada, passeando pelas diversas nuances sonoras, como se pode observar pelo desenvolvimento da peça, onde utilizo efeitos violonísticos e gradações de textura."

LUCIANO CARÔSO (Salvador BA 1968). *Inner side* (1994), para conjunto de câmara, é baseada num acorde de cinco sons e divide-se em três partes: a primeira é constituída de pequenos eventos que, no seu decorrer, vão se contrapondo ao acorde referido, o qual vai gradativamente se insinuando pelo conjunto. Na segunda parte, surge esse mesmo acorde trazendo mais movimento e levando a música para o registro agudo. O acorde se transforma numa seqüência de notas que será a base do desenvolvimento desta sessão, onde sempre gera dois planos, um baseado na sua forma primitiva e outro onde aparece transposto meio-tom acima. Os planos vão se transformando durante a seção e uma sonoridade grave aflora aos poucos na obra, tomando o lugar dos sons agudos que predominavam até então. A terceira e última parte se instala contrastando com o contexto sonoro até então apresentado: é a primeira vez em que há uma condução homofônica declarada, levando a música para o seu fim.

LUÍS CARLOS CSEKÖ (Salvador BA 1945). *Canções dos dias vão I* (1995) "inicia" – diz o compositor – "uma série de peças com grande diversidade instrumental, que possuem como denominador comum o título e a citação '... não ignoro o que esqueço, canto por esquecê-lo...' de Fernando Pessoa. A interface de lua/sombra, espaço acústico e cênico, drama e movimento, contraponto do aleatório usando elementos de alto índice de definição de identidade está presente em todo o meu trabalho. Nessa obra ela se realiza com iridescentes colunas de luz que esculpem o volume negro do teatro em total escuridão, fluindo com a contraposição de texturas rarefeitas e a propulsão de sons esparsos no tempo, estabelecendo vários níveis de fluxo de duração (conjugação de pontilhismo e aceleração) e imbricação de volumes tímbricos. *Canções dos dias vão I* se remete ao âmago insólito do tempo."

MARCOS MESQUITA (Rio de Janeiro RJ 1959). A obra *De barro é feito João, e sopro* (1994), para seis instrumentistas e fita magnética, foi escrita sob encomenda de Graham Griffiths e foi estreada pelo Grupo Novo Horizonte no Festival de Campos de Jordão de 1994. A parte de fita foi realizada do *Studio Panorama* da FASM/Unesp sob a supervisão de Flô Menezes. "Em minha fase criativa mais recente" – diz o compositor – "busco novos caminhos para a integração da música folclórica e popular à minha maneira de pensar e realizar o som no espaço e no tempo. A obra é dedicada a Carlos Alberto Ferreira Braga, de cujas canções extraí diversos elementos rítmicos, melódicos e tímbricos para a realização tanto das partes instrumentais quanto da fita magnética."

MARCOS NOGUEIRA (Rio de Janeiro RJ 1962). A obra *Viés* (1995) foi composta a partir do processo de serialização e iteração de um único signo propondo uma relativização da escuta em distintos planos texturais, simultâneos ou não; é um discurso adirecional articulado em forma seccional a partir de polarizações acústicas relacionadas entre si.

**MARCUS FERRER** (Rio de Janeiro RJ 1963). *Folhagem* (1995) foi escrita para o Conjunto de Música Nova da UFRJ. O seu processo de composição é derivado de um trabalho em conjunto com o grupo. Esse trabalho durou, aproximadamente, três meses e proporcionou uma ampla experimentação na elaboração musical. Portanto, a obra é, também, o resultado de uma pesquisa sonora. Textura e timbre são os principais elementos e a música pode ser ouvida dando-se ênfase a eles. É uma peça de curta duração, e tanto a forma geral quanto as subseções são muito transparentes.

**MÁRIO FICARELLI** (São Paulo SP 1937). *Metábole* (1994) é a designação que os gregos utilizavam para indicar qualquer mudança rítmica ou melódica no decurso de uma composição. Essa obra é inspirada no conjunto da obra de Quintana. E o título dado, mais do que ao seu aspecto musical, refere-se à arte do poeta; sua obra está eivada de metáboles sem, contudo, deixar de ser uma no pensamento, no conteúdo intrínseco à filosofia plena de graça e leveza, ausente do romantismo vulgar, rica do mais profundo do sentir humano.

**MÁRIO TAVARES** (Natal RN 1928). O *Concerto para viola e orquestra* (1987/88) é uma obra que tem no seu primeiro movimento, *poco allegretto*, um tema baseado em uma célula temática que nasce concebida em um ritmo de cinco tempos e desenvolve-se todo ele em linguagem bastante cromática e difusa, levando, às vezes, a algumas variações rítmicas da célula principal. A segunda idéia nasce a partir da idéia inicial em *pizzicati* nos baixos, como fórmula de acompanhamento. Após breve parte central, volta o clima do começo seguido de uma pequena *coda*. O segundo movimento é um *lied* de profunda melancolia e tristeza, subtítulo *Canção a um pequeno órfão*, onde predomina um caráter modal. Uma *cadenza* solista conduz ao terceiro movimento, *allegro con spirito*, rítmico, de temática binária e dançante, contrastante em relação ao tempo anterior. Uma pequena série de episódios livres conduz à segunda *cadenza*, a qual antecede o *tempo primo* e a uma *coda* brilhante e conclusiva.

**MARISA REZENDE** (Rio de Janeiro RJ 1944). *Recorrências* (1995) consta de um único movimento formado por pequenas seções em que são desenvolvidas variações sobre alguns motivos, expondo-os a transformações radicais. A construção por fragmentos atinge um ponto de saturação pela repetição consecutiva de um mesmo motivo seguida de sua transfiguração. Essas situações limites levam a um retorno do material inicial, também transformado.

**MURILLO SANTOS** (Rio de Janeiro RJ 1931). *Fantasia para piano e orquestra* (1990/91) é uma obra de grande efeito pianístico à maneira dos grandes concertos para piano e orquestra do romantismo. Sua característica principal é o alternância do piano com a orquestra em breves períodos cadenciais, num estilo quase rapsódico, culminando com uma grande *cadência* virtuosística. O final é apoteótico.

**NESTOR DE H. CAVALCANTI** (Rio de Janeiro RJ 1949). A obra *3 ais* (1994), para soprano solo e orquestra de cordas, foi escrita a partir de textos dos profetas Miquéias, Jeremias e Isaías, do Velho Testamento. Nesses textos os profetas denunciam e ameaçam, em nome d'Aquele que criou os céus e a terra e o que neles há, aqueles que planejam iniquidades (1º movimento: *Aos donos do poder*), aqueles que praticam injustiça (2º. movimento: *Aos gananciosos*) e aqueles que decretam leis iníquas (3º. movimento: *Aos legisladores*).

**ODEMAR BRÍGIDO** (Rio de Janeiro RJ 1941). *Etnia brasileira* (1994) é uma suite sinfônica de sabor ecológico, dividida em três partes. A primeira é um *andante* que se intitula *A pajelança*: cria-se uma atmosfera ritualística e mística, que vai aos poucos se intensificando até chegar a um *tutti* orquestral apoteótico-selvagem, terminando num clima mais calmo e ameno. A segunda parte é um *moderato* denominado *À Amazônia e os seus elementos*, mostrando os diversos matizes da mata virgem e a sua força transcendental. A terceira parte, *Os dois Brasis*, mostra, através dos ritmos, a diferença cultural e econômica existente entre o Norte e o Sul do nosso país.

**OSVALDO LACERDA** (São Paulo SP 1927). *Variações sobre Mulher rendeira* (1992) A primeira versão desta obra data de 1957; foi estreada em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 1992, o autor a reorquestrou e a reformulou amplamente, de maneira que a segunda versão é, pra todos os efeitos, uma obra nova, que está tendo sua estréia mundial nesta XI Bienal. O tema foi extraído do *Ensaio sobre música brasileira* de Mario de Andrade, que esclarece ser ele um côco, cantado pelo bando de Lampeão ao atacar Mossoró, RN. Seguem-se 14 variações livremente elaboradas, com grande variedade de instrumentação.

**PATRICIA REGADAS** (Rio de Janeiro RJ). *As mulheres belas* (1994) inspira-se numa combinação fundamentalmente temática (também o motivo do texto de Walt Whitman, base desta peça), onde os instrumentos e vozes solistas alternam-se de forma proporcionalmente importante, pela apresentação de elementos rítmicos e melódicos semelhantes ou distintos, que recorrem e reiteram-se ao longo da obra e de sua concepção formal própria e livremente delineada.

**PAULO CHAGAS** (Salvador BA 1953). *Bonfim* (1994) é inspirada na procissão e na festa do Senhor do Bonfim que se realizam anualmente em Salvador. Gravações originais desse evento serviram de base para a realização da música eletrônica que estabelece o suporte temporal da obra. São os sons e cantos da multidão e o ritmo das batucadas das ruas transformados eletronicamente que, combinados à execução dos tambores e percussão ao vivo, criam um efeito estonteante, de enorme impacto sonoro.

**PAULO COSTA LIMA** (Salvador BA 1954). *Atotô III - Ibeji* (1995), para conjunto de câmara, flauta e clarinete solistas. "Poderiam" – indaga o compositor – "a composição e a etnomusicologia trocar olhares respeitosos, esquivando-se dos fáceis paraísos de nosso passado? Essa tem sido uma esperança de algumas de minhas últimas peças, embora reconheça que o terreno é tão pantanoso quanto a libido musical. Não é incomum em elevadores achar que se está subindo quando em direção ao térreo. Não sei se nossa música já pode se considerar fora do tradicional modelo elevatório da vanguarda, que prega um lugar mais moderno, mais radical, mais puro e melhor. A questão talvez seja o que fazer com o tempo se a história acabar... Essa seria uma questão muito estranha no universo iorubá, com seu ideal de permanência, não-linearidade e gozo. O *Atotô III* gira em torno dessas questões e pretende buscar simultaneamente reflexão e celebração, através de seus ritmos e texturas."

**PAUXY GENTIL-NUNES** (Rio de Janeiro RJ 1963). "A peça *Músicas* (1995) integra" – informa o compositor –, "juntamente com as obras *Quarteto cinético* e o *Trio náutico*, um tríptico que tem como característica a conjugação de elementos discursivos tradicionais com procedimentos técnicos mais recentes de estruturação formal, conjugação que talvez possa ser enquadrada sob o rótulo de 'pós-moderna'. Esses procedimentos visam aproximar o discurso, organizadamente, de situações de liberdade expressiva máxima. Há uma certa inflexão de ritmos e harmonias que gosto de chamar de 'cariocas'."

**PETER SCHUBACK**. A obra *The last word of Hamlet* (1993) é, segundo seu autor, um louvor à possibilidade que se encontra diante do fim absoluto. Os parâmetros tendem para direções variadas que são, ao mesmo tempo, uma só. É num "som do agora", presente na célebre passagem de Hamlet – "o resto é silêncio" –, que surgem as possibilidades de uma música a-estruturada. Essa peça pertence a uma obra-tríptico junto com *Frammenti di Hamlet*, para violoncelo solo e *Five songs for Hamlet*, para voz solo. As três peças situam-se no veneno no ouvido, na escuta suspeita, temas no drama de Shakespeare.

**RAUL DO VALLE** (Leme SP). *Vitrais* (1994), para flauta, oboé e violão, é uma obra modular e interativa que tem seu interesse centrado no contraste entre módulos e formações instrumentais, com o resultado sonoro sempre renovado.

**RICARDO TACUCHIAN** (Rio de Janeiro RJ 1939). *Hayastan* (1994), um balé para orquestra sinfônica. *Hayastan* é o nome pelo qual os armênios chamam a sua própria terra. A obra é uma síntese poética de doze minutos, narrando quase quatro mil anos de história do povo armênio. Está dividida em seis seções, cada uma representando um aspecto da vida daquele povo. *Nascimento* é a primeira seção e mostra a chegada dos armênios às montanhas do Cáucaso. *Glória* retrata o esplendor de uma civilização e sua contribuição para os valores espirituais da humanidade. *Guerra* representa o fatalismo de um povo, sempre envolvido em lutas contra a tentativa de seu extermínio. *Prece* descreve a religiosidade do primeiro povo a adotar o cristianismo e que perdeu tantos filhos em defesa dos seus princípios morais e de sua terra. *Díspora* narra a aventura dos armênios que emigraram para todos os cantos do planeta. Por fim, a sexta seção, *Renascimento*, descreve a conquista da independência e a esperança por um futuro próspero e um convívio fraterno com todos os povos. A obra foi composta pelo técnico do sistema-T, um controle de alturas inventado pelo autor.

**ROBERTO VICTORIO** (Rio de Janeiro RJ 1959). O *Concerto* (1995) para flauta, violão e septeto foi, na verdade, escrito para nove solistas; o trato instrumental durante seu percurso para septeto que "acompanha" o duo solista lhe confere essa característica. A intenção foi de criar nos três tempos (mais cadência para o duo) um jogo com os quatro naipes presentes: duo solista, percussão, sopros e piano, partindo em cada movimento de microcélulas que se desenvolvem durante o percurso total da obra.

**RODOLFO C. DE SOUZA** (São Paulo SP 1952). *Invariantes* (1995) foi concebida na forma clássica de variações sobre um material original. Porém, diferentemente do tema com variações, não é sobre um motivo melódico que as variações são construídas, mas sobre uma estrutura invariante, que procura manter constantes certas relações intervalares e harmônicas do material básico. Do material original geram-se então sete variações que desenharam um crescendo na complexidade e nas exigências à virtuosidade dos intérpretes. O resultado estilístico dessa espécie de *chacone* contemporânea justifica a avaliação de uma corrente "neobarroca" proposta por Haroldo de Campos para a produção recente de poetas e músicos da vanguarda paulistana.

**RODOLFO CAESAR** (Rio de Janeiro RJ 1950). *Nemietoia* (1994) foi encomendada pelo Arts Council of England e pelo Sonic Arts Network. Sendo um pouco mais (ou menos) que uma homenagem a Ligeti, às orquestras e aos seres noturnos, na verdade esta peça aumenta minha dívida para com eles. Alguém poderia pensar nas palavras de um poeta esquecido: "... no auge da noite/ por um latido de cão seu vale imenso..."

**RODRIGO CICHELLI-VELLOSO** (Rio de Janeiro RJ 1966). *Latitudes emaranhadas* (1993), para fita magnética e violoncelo, foi encomendada pela violoncelista Judith Mitchell, tendo recebido o primeiro prêmio no XVI Concurso Internazionale Luigi Russolo (Itália 1994). Uma das razões de ser da música eletroacústica é a habilidade de projetar e desenvolver o som no espaço. Há, entretanto, diferentes níveis em que a habilidade pode ser explorada. Em trabalhos só para fita, compositores estão inteiramente livres para desenvolver nuances e contrastes espaciais de acordo com as necessidades expressivas da obra. Em peças mistas, porém, esta manipulação se torna um assunto mais complexo. Compositores têm que, então, pensar e desenvolver o espaço tendo em mente que a atenção auditiva e visual dos ouvintes estará focalizada no instrumentista em cena. Desta forma o que acontecer na parte não visível da obra (seu lado puramente acústico) será escutado como sendo dependente da fonte sonora tangível e imóvel. As extraordinárias capacidades do violoncelo, entretanto, permitem a exploração de situações mais ambíguas. Em *Latitudes emaranhadas* o instrumento é por vezes convidado a desempenhar seu papel como solista envolvido por uma variedade de fontes sonoras transformadas. Ele pode, porém, ele mesmo, envolver o que acontece na fita, expandindo o campo espectral ou pode ser convidado a fundir-se com os sons gravados, de forma a criar um terceiro universo sonoro. Esse jogo entre violoncelo e fita – o constante emaranhamento – é por vezes confinado a latitudes estreitas, mas pode também expandir-se por outras mais amplas. É um constante esforço de cruzar limites, misturá-los ou simplesmente abolir-los.

**RONALDO MIRANDA** (Rio de Janeiro-RJ, 1948). O *Noneto* (1994) foi composto por solicitação de Aloysio Fagerlande, diretor artístico da série "Solistas do Rio", no Centro Cultural Banco do Brasil, onde a obra foi estreada. O primeiro movimento, *Toccata*, valoriza a movimentação rítmica, obstinada e ininterrupta. O segundo, *Noturno*, ressaltava o elemento melódico-harmônico, reservando ao oboé o solo do motivo principal. *Entreato*, o terceiro movimento, destina à clarineta um sinuoso recitativo, enquanto o *Finale* retorna o aspecto rítmico, em tom lúdico e burlesco.

**RUFO HERRERA** (Córdoba Argentina). *Sinfonia breve* (1995). "Esta obra" – diz o autor –, "concebida metaforicamente como sinfonia para orquestra mais ou menos barroca, com voz soprano e bandoneon solistas, nada tem que precise ser explicado: estruturalmente simples, segue a linha do meu pensamento musical das últimas décadas. Quanto ao estilo, achei uma boa confirmação num texto de Alejo Carpentier: 'A América Latina é barroca por definição e desde suas origens.' No mais, sendo um compositor ativamente participante de todos os movimentos de vanguarda cabíveis desde a década de 1960, onde se experimentou e se propôs tudo o que a imaginação concebeu, acho que está na hora de averiguar o que é que o coração e o ouvido de nossos semelhantes têm a dizer sobre a música que fazemos."

**SÉRGIO DE VASCONCELLOS CORRÊA** (São Paulo SP 1934). *Concerto do agreste* (1992), para violão e orquestra, explora as constâncias rítmicas e melódicas bem como peculiaridades do maneira de tocar ou de fazer soar a música na região do chamado agreste brasileiro. A obra compõe-se de três movimentos: *Deciso-Lento*, *Em calmaria* e *Impetuoso*. A forma é a da tradicional *forma sonata* (1º movimento), do *tema com variações* (2º movimento), e da *tocata* (3º movimento). A ambientação sonora é polifônico-modal e o desenvolvimento rítmico instável e instigante.

**SÍLVIA DE LUCCA** (São Paulo SP 1960). *R. S. V. P.* (1995) foi composta a partir de um texto que a autora escreveu especialmente estruturado com palavras que são entendidas e utilizadas internacionalmente. Tal políglotismo visa simultaneamente homenagear a Suíça, políglota por natureza, para onde se reservou a estréia dessa obra, e a união dos povos por um laço de identidade. A primeira parte apresenta-se como despreocupada, embalada por coisas comuns. A segunda é densa e escura, enfoca aspectos negativos da nossa civilização. A terceira parte propõe uma solução via espiritualidade. O mote *Un bacio, eine Schokolade* que atua como um refrão clamado por solidariedade, é contrabalançado por outro - *pietà!* - que roga por socorro, enfatizado por aquele que dá título à obra e suplica pela orientação: *Repondez S'il Vous Plaît*.

**SILVIO FERRAZ** (São Paulo SP 1959). A obra *Silêncios de um estranho jardim* (1994) foi composta durante o Voix Nouvelles 1994, na Fundação Royaumont, sob a orientação do compositor Brian Ferneyhough, e trabalhada junto com o flautista Felix Renggly, responsável por sua apresentação no Festival de Outono em Paris, em outubro do mesmo ano. Duas imagens: *O estranho jardim*, quadro de Paul Klee; e o "silêncio harmonioso do céu", imagem construída por Messiaen ao falar do canto dos pássaros e sons ambientais em sua *Liturgie de cristal*. No quadro de Klee, um grande número de personagens escondidos se deixam entrever em meio a uma textura densa. Misturando as duas imagens de Klee e Messiaen, a peça trata um material melódico – o canto de um pássaro estranho – que pouco busca escapar de uma gaiola de notas fixas. Uma série de procedimentos matemáticos serviu como geradora de complexas transformações no perfil e no espectro harmônico do canto de pássaro. Uma segunda idéia se junta a essa: a abertura de janelas que permitem inserir dentro de um ambiente sonoro um outro e assim por diante, para depois fechá-los gradualmente.

**TATO TABORDA** (Curitiba PR 1960). *Expiral* (1995), piano e guitarra elétrica dentro do piano. "Fusão" – diz o autor – "de expirar com espiral: é um recurso que cria a ilusão de se voltar ao mesmo ponto sem jamais voltar a ele mesmo. A guitarra repousa sobre as traves de um piano, passa por um processador e está afinada de modo que suas cordas (e os harmônicos que delas derivam) vibrem por simpatia, excitadas por notas e dinâmicas tocadas no teclado. Algumas notas do piano são preparadas com materiais diversos alterando timbre e altura enquanto outras são destemperadas para propiciar os 16 primeiros harmônicos naturais de mi 1. A obra é dedicada aos 80 anos de H. J. Koellreutter, com cujas dúvidas eu sempre aprendi muito."

**TERESA FAGUNDES** (Aimorés MG). A obra *Diálogos* (1995) é um trabalho em dois planos sonoros interligados, emitidos por duas fontes iguais, dois violoncelos. Em muitos momentos, cada um desses planos se pseudopluraliza e, em outros, quase se anula. Sequências rítmico-melódicas aparecem entre os dois planos, criando um interessante resultado musical.

**TIM RESCALA** (Rio de Janeiro RJ 1961). *Cantos* (1993), para voz solo, é uma peça de teatro musical. Nela, a intérprete deve cantar e falar, alternando diversos tipos de emissão vocal. A estrutura formal da peça é construída a partir dessa alternância, que se reflete também na postura cênica, na maneira de cantar, na língua utilizada e, conseqüentemente, no timbre da voz.

**VÂNIA DANTAS LEITE** (Rio de Janeiro RJ 1945). *Sforzatto/piano* (1994) utiliza em seu processo composicional meios eletro-eletrônicos e acústicos. O título da obra foi escolhido em função das características dos sons que dão origem à composição, de natureza percussiva, obtidos através de ataques em *sforzattos* e suas ressonâncias naturais. Para a criação desses materiais (amostragens captadas por microfone, gravadas e sampleadas), foram utilizados um violão preparado e berimbaus de boca, executados por Márcia Taborda. No processo composicional, com a ajuda de um computador Mackintosh, as duas fontes sonoras básicas são tratadas em alternância ou em superposição, criando uma fusão de timbres e polirritmias na mistura das rítmicas próprias de cada material. A concepção coreográfica de Deborah Colker para a bailarina Joana Corrêa parte das idéias que estruturam a música: um corpo com uma superposição alternada de uma outra imagem, cujos movimentos estão em contraponto com os ritmos e com o deslocamento dos sons num espaço octofônico.

**VICTOR LAZZARINI** (Londrina PR 1969). *O moinho dos cantos* (1995) é uma obra que se baseia na manipulação por computador de trechos de cantochão do *Graduale* cantados por Philip Weller. Os textos latinos destes cantos são relacionados com a adoração da Virgem Maria, mas foram cuidadosamente selecionados de maneira a não terem nenhuma alusão textual à santa, deixando explícito o discurso amoroso presente nos mesmos. A peça foi inicialmente concebida como uma *coda* para *Incipt Vita Nova*, que é uma obra cênica para vozes, percussão, clarineta, fita magnética e eletrônica. Todos os sons utilizados na obra são produtos de manipulações diversas nas gravações originais, com a exceção de pequenos trechos que incluem algumas simulações de vozes humanas realizadas por síntese.

**WELLINGTON GOMES** (Feira de Santana BA 1960). *Fantasia* (1994), para violoncelo e conjunto de câmara, é o resgate da simplicidade perdida pela "música de vanguarda" que tanto nos trouxe surpresas (principalmente na década de 1970), e que hoje torna-se obsoleta. A estrutura formal da obra é semelhante a um concerto tradicional para instrumento solo e orquestra, diferenciando-se pela junção dos três movimentos (rápido-lento-rápido) em um único movimento. O mundo sonoro de *Fantasia* justapõe o familiar ao estranho (o velho ao novo) numa tentativa de estreitar a comunicabilidade entre o compositor (criador de uma mensagem sonora) e o ouvinte (cansado de decifrar apenas o *estranho*).

ENCANTRO NACIONAL  
DE  
PESQUISADORES E MÚSICOS

## Encontros / Desencontros

A Bienal de Música Brasileira Contemporânea é o maior e mais importante evento do calendário nacional dedicado exclusivamente à música erudita feita no Brasil. Ao longo dos seus vinte anos de atividade ininterrupta, apresentou painéis bi-anuais das atividades dos compositores e dos intérpretes brasileiros, constituindo-se, muitas vezes, na única oportunidade de acesso a estas obras.

O Brasil tem passado por crises infindáveis. Para os músicos, a crise se reflete na falta de editores de música contemporânea, de gravações, de uma linha editorial para livros e na perda de contato com os demais centros. A consequência pode vir a ser o isolamento e a desconfiança, por parte dos músicos, quanto ao interesse de uma sociedade que nem sempre corresponde aos esforços empreendidos na montagem de eventos desta natureza.

Nestes vinte anos o Brasil também mudou muito. Pela primeira vez em nossa história, a música ganhou *status* de objeto de estudo acadêmico, multiplicando-se as universidades que comportam departamentos de música e que oferecem cursos de pós-graduação com programas de rigor e de caráter acadêmico. De certa forma, a antiga relação de aprendizagem individual, junto ao grandes mestres, se deslocou: Em sua grande maioria, os compositores, intérpretes e educadores foram incorporados às instituições, ou já se formaram nelas. Isto forçosamente se reflete na produção tanto dos mestres, quanto dos discípulos.

Este ano a XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea se realiza. Dessa vez estamos propondo um balanço, uma parada para reflexão durante o fazer. Nós acreditamos que fazer e pensar são a mesma coisa, ocorrem simultaneamente. Mas não é suficiente constatar, é preciso fazer aparecer essa reciprocidade.

Se lembrarmos de Theodor Adorno, pensador e sociólogo da arte, que dizia que uma cultura ou civilização deve estar preparada para atender às necessidades e ao estado de desenvolvimento de sua época e de seus materiais, esse desafio nos está posto a cada dia, a cada relação, a cada encontro ou desencontro com os quais nos deparamos cotidianamente, seja como músico-compositor, músico-intérprete, músico-teórico ou como músico-professor. Foram selecionadas as quatro áreas de atividade que retratam a série de encontros e desencontros destes desafios: a relação dos músicos em geral com as instituições, a dos intérpretes com as partituras e a dos compositores com as tendências estéticas e com a tecnologia.

Do ponto de vista institucional, que tipo de instituição e qual o impacto da crescente institucionalização sobre a produção musical nos últimos vinte anos? Se durante algum tempo acreditamos que os músicos se distribuíam entre conservadores ou de vanguarda, ambos, atualmente, partilham, no mínimo, a convivência institucional. A relação dos intérpretes com seus instrumentos e com a composição é outro dos desafios cotidianos. Estar à altura das necessidades técnicas das forças expressivas de seu tempo, corresponder a esse desafio e encontrar seus limites, para poder superá-lo ou não, é atualizar a virtualidade da partitura, encontrar o ponto optimal para que a cumplicidade com o compositor e com o público se estabeleça. Além disso, é importante verificar que o acesso ao material de trabalho é precário: faltam editores, revendedores e lojas de fácil acesso, falta um mercado estável de importação de partituras e faltam partes de orquestra. Mais do que pensar a relação do intérprete com a partitura, é importante, antes de mais nada, que haja partituras que estimulem o desejo de tocar.

Outro desafio encontra-se no campo da estética, da composição e dos recursos da tecnologia de ponta a serviço dos músicos. A questão das escolhas pessoais se torna cada vez mais aguda na medida em que elas não dizem respeito apenas à estética da composição, mas também aos meios disponíveis para atingir seus objetivos. Esses meios podem ir desde um instrumento considerado "primitivo", como uma flauta de madeira ou uma ocarina, até os equipamentos eletrônicos mais avançados e informatizados, com acesso aos programas, ou agenciadores de sintaxe composicional, os mais sofisticados. Mais importante que nunca, entretanto, a mesma antiga questão se coloca para os compositores: o que dizer e como. Aparentemente, todas as possibilidades estão abertas, desde a "nova simplicidade" até a "nova complexidade". Resta saber se não há apenas *uma* atualização, aquela que é a da própria obra e por onde se abre o caminho da sensibilidade e da arte.

Carole Gubernikoff

**O mestrado em música brasileira do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro e a Funarte têm o prazer de convidar todos os interessados a participar dos debates do Encontro Nacional de Músicos e Compositores na XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea.**

Segunda-feira, 27 de novembro de 1995

SALA FUNARTE SIDNEY MILLER

debate - 14h às 17h

## OS MÚSICOS E AS INSTITUIÇÕES

### A música e as instituições (de ensino superior)

*Carlos Kater*

A música praticada nas instituições superiores de ensino, enfocada como reflexo de apenas uma das características básicas do tempo múltiplo que vivemos, é causa do constante e oneroso mal-entendido que verificamos fora das salas de aula. Serão tecidas considerações sobre o distanciamento das diversas representações sociais da realidade, a falta de sistemática e continuidade de iniciativas nas áreas criativa, didática e de animação musical, a limitação no reaproveitamento embasado de experiências e as contribuições anteriores às necessidades atuais da sociedade.

### Mecenato institucional

*José Maria Neves*

As práticas musicais da chamada área erudita no Brasil estiveram sempre muito relacionadas com instituições promotoras, podendo ser caracterizada uma espécie de mecenato institucional público ou privado, pelo menos até as primeiras décadas do século XX. De que maneira este mecenato afastou-se do apoio a posturas estéticas renovadoras, tendendo a torna-se adepto de propostas mais conservadoras?

### O compositor e as instituições

*Edino Krieger*

O trabalho criador do compositor é um trabalho solitário. Passa-se no universo introspectivo no plano da fantasia, da elaboração silenciosa de idéias abstratas. Talvez por isso - e por uma dose de individualismo próprio da psicologia do brasileiro - o compositor, no Brasil, é, via de regra, um ser antinstitucional. Não florescem aqui, como em muitos países, as associações de compositores. Temos certa dificuldade para a atuação profissional organizada. Por outro lado, não existem aqui instituições voltadas para o compositor: não temos uma fundação para a música brasileira nos moldes da Donemus e da Gaudeamus, na Europa, ou da American Composers Orchestra, nos Estados Unidos. São organizações mantidas pelo Estado ou com recursos particulares, com a finalidade de dar apoio institucional à atividade criadora.

Terça-feira, 28 de novembro de 1995

**SALA FUNARTE SIDNEY MILLER**

debate - 14h às 17h

## **EXISTE UMA MÚSICA ECLÉTICA?**

### **História e estilo**

*Lorenzo Mammi*

A recuperação do ecletismo é um fenômeno que se origina sobretudo nas áreas de arquitetura e artes plásticas, a partir do final da década de 1970 (pós-modernismo, transvanguarda). A música seguiu essa tendência de forma tímida e amiúde confusa. Prevaleceu uma identificação imediata, e sem dúvida simplista, entre arte figurativa e totalismo de um lado, abstracionismo e atonalismo, de outro. Mas a questão central é que o ecletismo, nas artes plásticas, opera graças a uma suspensão das relações sintáticas dos elementos estilísticos empregados (não importa se figurativos ou abstratos). Ora, é possível em música uma suspensão da sintaxe, sem que a forma musical perca completamente seu sentido? Tal suspensão já foi imaginada como situação-limite, por muitos autores da vanguarda pós-weberniana. Nesse caso, porém, a coerência formal era garantida pela confiança de que todos os códigos de comunicação fossem racionais ou racionalizáveis. Hoje essa confiança se esvaneceu e a questão deve ser posta sobre outras bases. Para sair do impasse seria preciso reavaliar uma idéia de forma baseada sobre a dialética de estruturas profundas e estruturas de superfície, herdadas do romantismo e consolidadas pelas técnicas contemporâneas de composição e de análise.

### **Ecletismos**

*Mariza Resende*

Discussão do conceito de ecletismo no contexto da música brasileira do século xx, abordando questões estéticas, culturais e musicais.

*Almeida Prado*

O compositor Almeida Prado falará sobre sua trajetória pessoal.

Quarta-feira, 29 de novembro de 1995

SALA FUNARTE SIDNEY MILLER

debate - 14h às 17h

## AS MÚSICAS E SUAS LEITURAS

### A composição brasileira para cordas: uma abordagem instrumental

*Paulo Bosisio*

Tratados como o de Casella, Piston e Leibowitz parecem não subsidiar inteiramente os complicados meandros da instrumentação, sobretudo no referente à escrita para instrumentos de corda. A própria nomenclatura dos golpes de arco, suas definições e propriedades, encontram-se muito aquém do ideal, mesmo em obras consagradas à técnica violinística, cujas mais apropriadas abordagens são ainda as de Flesch (1928) e Galamian (1962). A freqüente e até certo ponto desculpável impropriedade instrumental que certas obras brasileiras (e estrangeiras) possam apresentar constituiu talvez o mais palpável motivo pelo qual o intérprete abandona a leitura de uma partitura.

Estar permanentemente em contato com instrumentistas pode suprir uma expressiva parcela dessa deficiência, mas não seria também uma eterna e enfadonha dependência entre as duas partes? Parece-me oportuno e necessário, mesmo que extremamente difícil, a elaboração de trabalho escrito, de caráter prático e didático, talvez sob forma de apostila, alertando nossos compositores da propriedade ou inviabilidade técnica ou abordagem instrumental. Projeto como este poderia nascer dos departamentos de música das universidades brasileiras onde periódicos seminários sobre a matéria complementariam e dinamizariam o empreendimento.

### Leituras e sociedade

*Oscar Dourado*

O desafio social que é lançado hoje ao instrumentista diz mais respeito à sua inserção no mercado de trabalho do que a sua preparação "artística pura" dissociada do contexto social. Por outro lado, as escolhas feitas pelos compositores, no tratamento de suas idéias musicais, podem colocá-lo dentro ou fora da corrente estética vigente, determinando assim a assimilação ou não da sua obra, indicativo do grau de reconhecimento do seu trabalho.

Interpretações ou criticismos de um trabalho artístico variam com modismos intelectuais e o clima moral de seus tempos. Repertórios que estão hoje esquecidos poderão ser "revividos" tão logo as mudanças exigidas pela demanda social comecem a agir nessa direção, podendo o mesmo ocorrer também na situação inversa (repertório "vivo"-esquecimento).

Em nosso país vivemos expostos às manifestações urbanas e rurais de diversos grupos étnicos que compõem o panorama multifacetado da música brasileira atual. O instrumentista brasileiro, exposto aos meios de comunicação de massa, deve ter uma formação que o sensibilize a perceber a complexidade dos eventos à sua volta, para que, assim, possa melhor colocar-se profissionalmente.

### Dimensões e processos de leitura

*Glacy Antunes*

Propor dimensões que possam ser consideradas como parâmetros para a compreensão essencial da composição e do compositor, para a percepção da unidade orgânica e da vitalidade intrínsecas ao fenômeno musical. A coerência e a compreensão resultantes da capacidade de organizar e interligar estas dimensões dependem de processos de leituras. Consideramos três amplas dimensões: teórico-históricas; dramático-estéticas e impulso-criativas.

Quinta-feira, 30 de novembro de 1995

**SALA FUNARTE SIDNEY MILLER**

debate - 14h às 17h

## **OS MÚSICOS E AS NOVAS TECNOLOGIAS**

### **Diabolus in machina**

*Rodolfo Caesar*

O receio que se nutria ontem pela aplicação de tecnologia à música cedeu lugar ao consumo de música micro-computadorizada. O temor real não foi contra a tecnologia, mas tão somente rejeição a determinadas propostas musicais dependentes daquela. Alguns desses rejeitados são material ao alcance de uma educação musical mais aberta e inclusivista, menos atrelada aos "valores musicais" informatizados. Se há uma tecnologia a ser receada, é precisamente essa que já conquistou os lares.

### **O músico e as tecnologias**

*Jorge Antunes*

O que é tecnologia? Quando ela começou a ser utilizada pelos músicos? Confunde-se tecnologia com *recursos eletrônicos*, com *recursos eletroacústicos* e com *Informática*. Mas é preciso lembrar que Stradivari usava alta tecnologia ao construir seus instrumentos e que Athanasius Kircher também o fazia em 1630. Mas uma pergunta deve estar na ordem do dia: deve o músico estar sempre preocupado em conhecer a última palavra em tecnologia de ponta, para aplicá-la em seu trabalho? Conheço jovens mestrandos que passam meses à frente da tela do computador, tentando construir sons que podem ser construídos em minutos no estúdio analógico tradicional de música eletrônica. São jovens que dão pulos em seus aprendizados e que desconhecem a tradição antiga e a tradição recente. Entendo que as novas tecnologias devem ser adotadas apenas quando as tecnologias antigas realmente passam a ser obsoletas.

### **Os músicos e as novas tecnologias**

*Jamary Oliveira*

O desaparecimento das práticas instrumentais devido ao surgimento de novas exigências musicais, assim como a não aceitação de práticas e instrumentos recém-criados devido às exigências musicais correntes, têm acontecido com alguma frequência em passados próximos. Em qual dessas situações enquadraríamos as novas tecnologias de nosso mundo contemporâneo? Nossos violinos, assim como a viola da gamba, ou nossos computadores multimídia, assim como o Teremin, passarão a fazer parte da história. Este trabalho procura levantar alguns aspectos que determinaram essas duas situações, conjecturando sobre as razões passadas e suas possíveis aplicações à situação corrente, e procura efetuar uma auto-análise do papel do músico educador e do compositor no contexto político-social no qual atuamos.

**Os debates serão gravados e transcritos para arquivo, documentação e posterior publicação.**

#### **Comissão organizadora**

Carole Gubernikoff - Mestrado em Música Brasileira - UniRio

Maria Idalina Ismael - Coordenadoria de Música - Funarte

Adauto Novaes - Núcleo de Estudos e Pesquisas - Funarte

#### **Informações**

Rua da Imprensa, 16, sala 709

tel.: 297-6116 - r 277, 263

Av. Pasteur, 436 fundos

tel.: 295-2696

#### **Apoio**

UniRio

**Apoio:**  
**Secretaria de Estado de Cultura  
e Esportes do Rio de Janeiro**  
**Academia Brasileira de Música**  
**Varig**



Associação de Amigos da FUNARTE

