



XIII

Bienal

de Música

Brasileira

Contemporânea

20 a 29 de outubro de 1999

Theatro Municipal

Centro Cultural Banco do Brasil

Sala Cecília Meireles

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea – 20 a 29 de outubro de 1999

Presidente da República
Fernando Henrique Cardoso

Ministro da Cultura
Francisco Weffort

Secretário de Música e Artes Cênicas
Joatã Vilela Berbel

Presidente da Fundação Nacional de Arte – Funarte
Márcio Souza

Diretora do Departamento de Artes – Funarte
Eliane Pszczol

Coordenadora de Música/Deart/Funarte
Cirlei de Hollanda

Governador do Estado do Rio de Janeiro
Anthony Garotinho

Vice-governadora do Estado do Rio de Janeiro
Benedita da Silva

Secretário de Estado de Cultura
João Carlos de Almeida Sampaio

Presidente da Fundação de Artes do Rio de Janeiro
Elizabeth Mendes de Oliveira

Presidente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Dalal Achcar

Vice-presidente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Ciro Pereira da Silva

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro
Luiz Paulo Fernandez Conde

Secretária Municipal de Cultura
Helena Severo

Presidente do Instituto Municipal de Arte e Cultura
Oduvaldo de Azeredo Braga

Diretora de Projetos do RioArte
Maria Júlia Vieira Pinheiro

Divisão de Música do RioArte
Ana Cristina Bernardes

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea – 20 a 29 de outubro de 1999

Patrocínio

Fundo Nacional de Cultura
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Realização

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Apoio institucional

RioArte
Associação de Amigos da Funarte
Escola de Música da UFRJ
Museu Villa-Lobos

Locais

Centro Cultural Banco do Brasil
Sala Cecília Meireles
Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Apoio cultural

Fundação de Artes do Rio de Janeiro
Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Jornal do Brasil
Hotel Augustus
Petrobrás
Secretaria de Estado da Cultura da Bahia
Secretaria de Estado da Cultura do Paraná
Universidade Federal Fluminense

Agradecimentos

Cecília Conde
Maria Júlia Vieira Pinheiro
Henrique Gandelman
Glícia Campos
Marcelo Rodolfo

Comissão de programação

Cirlei de Hollanda
Edino Krieger
Guilherme Bauer
Henrique Morelenbaum
João Guilherme Ripper
Maria Júlia Vieira Pinheiro
Míriam Dauelsberg
Roberto Duarte
Rodolfo Caesar

Curadoria

Cirlei de Hollanda

Produção executiva

Carlos César Belem
Flávio Silva

Equipe de produção

Edyr José Rosa de Lima
Isa Angélica César Viana
Katia Nazareth Machado
Maria José Queiroz Ferreira
Rosana Lemos Loureiro

Assistentes de produção

José Carlos da Silva Martins
Luís Carlos Silva

Gravação sonora

Eduardo Monteiro

Direção teatral

André Paes Leme

Direção de arte

Colmar Diniz

Apresentadores

Alexandre Mello
Candice Valduge

Personagem-compositor

Cláudio Mendes

Divulgação

Media Mania Assessoria e Marketing

Programação visual

Alexis Lobo

Produção gráfica

César Romero
Alexis Lobo

Produção editorial

José Carlos Martins

Peças promocionais

Trio Projeto Gráfico

Instalação com imagem de Villa-Lobos

Luís Carlos Falcão
Rui Pitombo

Patrocínio

Fundo Nacional de Cultura
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Realização

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Apoio institucional

RioArte
Associação de Amigos da Funarte
Escola de Música da UFRJ
Museu Villa-Lobos

Locais

Centro Cultural Banco do Brasil
Sala Cecília Meireles
Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Apoio cultural

Fundação de Artes do Rio de Janeiro
Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Jornal do Brasil
Hotel Augustus
Petrobrás
Secretaria de Estado da Cultura da Bahia
Secretaria de Estado da Cultura do Paraná
Universidade Federal Fluminense

Agradecimentos

Cecília Conde
Maria Júlia Vieira Pinheiro
Henrique Gandelman
Glícia Campos
Marcelo Rodolfo

Comissão de programação

Cirlei de Hollanda
Edino Krieger
Guilherme Bauer
Henrique Morelenbaum
João Guilherme Ripper
Maria Júlia Vieira Pinheiro
Míriam Dauelsberg
Roberto Duarte
Rodolfo Caesar

Curadoria

Cirlei de Hollanda

Produção executiva

Carlos César Belem
Flávio Silva

Equipe de produção

Edyr José Rosa de Lima
Isa Angélica César Viana
Katia Nazareth Machado
Maria José Queiroz Ferreira
Rosana Lemos Loureiro

Assistentes de produção

José Carlos da Silva Martins
Luís Carlos Silva

Gravação sonora

Eduardo Monteiro

Direção teatral

André Paes Leme

Direção de arte

Colmar Diniz

Apresentadores

Alexandre Mello
Candice Valduge

Personagem-compositor

Cláudio Mendes

Divulgação

Media Mania Assessoria e Marketing

Programação visual

Alexis Lobo

Produção gráfica

César Romero
Alexis Lobo

Produção editorial

José Carlos Martins

Peças promocionais

Trio Projeto Gráfico

Instalação com imagem de Villa-Lobos

Luís Carlos Falcão
Rui Pitombo

Falando da Bienal de Música, falando de riqueza

Um dos programas de maior sucesso da Funarte é a sua Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Idealizada por vários sonhadores do naipe de um Edino Krieger e uma Mirian Dauelsberg, a Bienal decolou praticamente desde a sua primeira edição, especialmente pela ousadia em reunir, durante uma semana, nas casas de concerto do Rio de Janeiro, o que havia de melhor na produção dos compositores brasileiros vivos. É claro que um evento como este atraía a atenção dos melhores intérpretes, dos melhores regentes e cantores líricos. Hoje, no limiar do novo milênio, a Bienal está madura e conquistou um enorme público de melômanos entusiasmados. É o maior evento de seu gênero em todo o mundo e expressa de forma definitiva a importância, a qualidade e a intensa produção de música clássica no Brasil.

Nesta sua 13ª versão, a Bienal vai passar em revista a sua trajetória, ao mesmo tempo em que poderemos ouvir a própria evolução da música nacional neste século XX. É uma festa. E no final, poderemos constatar que os artistas do século que se encerra souberam fazer avançar uma tradição musical única nas Américas. A música clássica, ou erudita, ou de concerto, como se queira dizer, é parte fundamental da formação da alma nacional, participando dos primórdios de nossa construção, ao lado da literatura, da arquitetura e das artes plásticas. Nenhum país americano pode apresentar semelhante extensão histórica e pináculos como Carlos Gomes, Villa-Lobos e Cláudio Santoro, como pode o Brasil. Mesmo países americanos ricos não conseguem empurrar sua história musical além da Segunda Guerra Mundial, mas o Brasil já mostrava gênio no século XVIII, um gênio mulato, indomável e que nos fez viver em constante ritmo, criando uma bela civilização musical nos trópicos.

A Bienal quis tratar em tempo real desta riqueza. E é de riqueza que estamos falando nessa XIII Bienal.

Márcio Souza

Presidente da Funarte

Vitalidade artística

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura e o RioArte, vem mantendo uma política cultural de valorização da arte em todas as suas manifestações, que tanto pode envolver uma mega Mostra Rio Gravura, um internacional Panorama RioArte de Dança ou incentivos às artes cênicas através dos 14 espaços da Rede Municipal de Teatros. O apoio à música contemporânea se caracteriza pelo incentivo, preservação e divulgação dos nossos compositores, seja através de lançamentos do Selo RioArte Digital, da realização de concertos, ou da participação em iniciativas como esta XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, da Funarte.

É uma trajetória rara e gloriosa – 13 edições – que reafirma a vitalidade artística do Rio de Janeiro. Ao longo desse último quarto de século, centenas de compositores e músicos se apresentaram para nossas platéias apontando direções, reafirmando caminhos, sugerindo alternativas, contribuindo, enfim, para fomentar a diversidade das músicas criadas neste país, o que coloca a Cidade na vanguarda das sonoridades contemporâneas.

Por isso, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro sente-se honrada em associar-se ao Ministério da Cultura para apoiar essa iniciativa da Funarte, investindo no talento, na criação e no desenvolvimento da atividade cultural desta maravilhosa e musical Cidade.

Luiz Paulo Fernandez Conde
Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro



Foto de Heitor Villa-Lobos e de Lucília Guimarães Villa-Lobos, ca. 1934:
acervo particular de Lavinia Viotti, São Paulo; fotógrafo desconhecido

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea – 20 a 29 de outubro de 1999

Dia 20, quarta-feira – 21h – Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Homenagens: Edino Krieger, José Siqueira, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro
Orquestra Sinfônica do Paraná; solista Dilson Florêncio (sax); regente Roberto Duarte

Dia 21, quinta-feira – 12h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

Panorama da música brasileira para piano: Brasília Itiberê, Ernesto Nazareth, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Frutuoso Viana, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Almeida Prado, Ronaldo Miranda, Amaral Vieira
Flávio Augusto, piano

Dia 21, quinta-feira – 18h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

Música de câmara: Carlos Cruz, Nelson Macedo, Odemar Brigido, Maria Helena Rosas Fernandes, Agnaldo Ribeiro, Pauxy Gentil-Nunes, Roberto Victorio, Marisa Rezende

Dia 21, quinta-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Em torno de Mário de Andrade: Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Guilherme Bauer, Francisco Mignone.
Orquestra Sinfônica Brasileira; solistas: Lais de Souza Brasil (piano), Erich Lehninger (violino); regente Henrique Morelenbaum

Dia 22, sexta-feira – 12h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

Panorama da música coral brasileira: Esther Scliar, Ernst Mahle, José Vieira Brandão, Francisco Mignone, Ronaldo Miranda, Cacilda Borges Barbosa, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Fernando Ariani, Aylton Escobar
Coral Harte Vocal, regente Solange Pinto Mendonça

Dia 22, sexta-feira – 18h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

Música de câmara: Ascendino Theodoro Nogueira, Bruno Kiefer, Henrique Morozowicz, Marlos Nobre, Breno Blauth, José Vieira Brandão, José Alberto Kaplan

Dia 22, sexta-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Trajatórias no nacionalismo: Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Leopoldo Miguez, Lorenzo Fernandez
Orquestra Petrobrás Pró Música; solista Noel Devos (fagote); regente Ernani Aguiar

Dia 23, sábado – 17h – Centro Cultural Banco do Brasil

Música cênica: Jorge Antunes, Willy Corrêa de Oliveira, H-J Koellreutter, Eduardo Guimarães Álvares

Dia 24, domingo – 17h – Centro Cultural Banco do Brasil

Música cênica: Tato Taborda, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Luiz Carlos Cseko, Cirlei de Hollanda, Tim Rescala

Dia 25, segunda-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Sinfonietta Rio: Mário Ficarelli, Ernest Mahle, Ricardo Tacuchian, Ernani Aguiar
Solistas: Luis Carlos Justi, corne inglês; Eladio Pérez-González, barítono; direção artística Erich Lehninger

Dia 26, terça-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Música eletroacústica: Rodolfo Caesar, Rodolfo Coelho de Souza, Vânia Dantas Leite, Rodrigo Cicchelli Velloso, Sílvio Ferraz, Aquiles Pantaleão, José Augusto Mannis, Jocy de Oliveira

Dia 27, quarta-feira – 18h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

Mesa-redonda sobre Direito Autoral: *“O impacto das novas tecnologias na arte de fazer música e na proteção aos direitos dos seus criadores: a influência do uso do computador, e em especial da internet, nas relações entre o criador, o intérprete e seu público”*
Debatedores: Dr. Dênis Borges Barbosa, Dr. Henrique Gandelman, Dra. Mirian Rocha Pitta

Dia 27, quarta-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Caminhos na Paulicéia: Sérgio Vasconcellos Corrêa, Edmundo Villani-Cortes, Gilberto Mendes, Aylton Escobar, Almeida Prado, Raul do Valle
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal Fluminense, regente Lutero Rodrigues

Dia 28, quinta-feira – 21h – Sala Cecília Meireles

Escola de Música da UFRJ - Uma escola de composição: João Guilherme Ripper, H. Dawid Korenchender, Murillo Santos, Ronaldo Miranda
Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ; solista Giulio Draghi (piano); regente André Cardoso

Dia 29, sexta-feira – 18h30 – Centro Cultural Banco do Brasil

O Grupo da Bahia: Wellington Gomes, Ernst Widmer, Paulo Costa Lima, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso
Orquestra Sinfônica da Bahia; solista Luciano Carneiro (contrabaixo); regente Erick Magalhães Vasconcelos

XIII

Bienal

de Música

Brasileira

Contemporânea

20 a 29 de outubro de 1999

Theatro Municipal

Centro Cultural Banco do Brasil

Sala Cecília Meireles

Dia 20 de outubro, quarta-feira, 21h
THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

HOMENAGENS

I

Edino Krieger
Fanfarra e seqüências (1970)

José Siqueira
Concerto para orquestra (1980)
(composto em homenagem ao 40º aniversário de fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira)
Allegro energico
Adagio
Allegro moderato

II

Radamés Gnattali
Concertino para sax alto e orquestra (1964)
solista: Dilson Florêncio

Cláudio Santoro
Sinfonia nº 11 (1984)
Andante
Allegro
Lento

ORQUESTRA SINFÔNICA DO PARANÁ
Roberto Duarte, regente

Retrospecção prospectiva

FLÁVIO SILVA

A concepção desta XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea como retrospectiva da música do século e as comemorações dos festejos relativos aos 500 anos do chamado descobrimento do Brasil, ensejam discussão ampla sobre as músicas feitas neste país-continente, desde seus primórdios, e sobre nossas perspectivas musicais.

Comecemos pela invenção do Brasil – melhor do que descobrimento. Pois não existia Brasil quando naus portuguesas chegaram a remota praia de terra desconhecida, sem limites geográficos e habitada por povos cujos costumes e formas de organização social diferiam substancialmente de tudo o que os europeus conheciam. Esses povos não habitavam um país que já existisse e que foi sendo inventado ao longo de séculos pela expansão colonizadora, cravando marcos na geografia e trazendo conceitos estranhos aos autóctones

À invenção de um país diverso, num processo de séculos, corresponde a de músicas também diversas. Olavo Bilac simplificou essa multiplicidade no soneto em que canta a “flor amorosa de três raças tristes”. Caldeira Filho, apoiado em ampla documentação, criticou a idéia de uma tristeza generalizada, sopostamente congênita às “três raças”, que não se coadunaria com as descrições de costumes em narrativas de colonizadores e viajantes estrangeiros.

As músicas dos povos indígenas foram, com eles, praticamente dizimadas. Os lusitanos trouxeram o gregoriano e práticas musicais várias, seja das regiões de que provinham, seja dos estamentos sociais a que pertenciam. As contribuições negras têm sido equivocadamente designadas como africanas – como se na África anterior às intromissões européias não houvesse mouros ou árabes. As enormes diferenças entre as práticas musicais de negros animistas e muçulmanos (estes com óbvia influência árabe), bem como as também consideráveis diferenças dentro dessa di-

visão básica, além da secular influência da Índia na costa oriental africana, dão à expressão "música negra" conteúdo impreciso.

Nossa música folclórica e popular, dominada pelas escalas de sete notas, é predominantemente tonal, com a harmonia girando em torno de dominante-tônica; os numerosíssimos instrumentos trazidos pelos negros de diferentes procedências, presentes, ainda no século passado, em tantos desenhos de viajantes estrangeiros, não resistiram à concorrência das cordas, dos sopros e até de percussões européias. As influências negras parecem mais marcantes na rítmica de muitas de nossas músicas, mas seria equívoco pensar que "nossos" ritmos negros aqui chegaram tais como hoje os conhecemos.

A mistura inventada

Foi a mistura principal de elementos ibéricos e negro-africanos, comandada pelos primeiros, que presidiu à invenção das músicas de um país em invenção. Inventadas aqui foram, também, as "danças dramáticas" e o candomblé: como assinalou Gérard Behague, não existe na África negra o panteão de múltiplos orixás encontrado no Brasil. Lá, os deuses eram venerados individualmente em territórios e templos separados; aqui, foram obrigados a coabitar, à medida que seus seguidores iam sendo misturados pelo escravismo.

Restaram pouquíssimas partituras de música profana do período colonial, mas ela deve ter sido intensamente praticada. Um dos raros testemunhos dessa produção parecem ser as cerca de 20 *Modinhas do Brasil* encontradas em Portugal. Gérard Behague, o primeiro a estudá-las, atribuiu sua autoria ao padre mulato Domingos Caldas Barbosa e datou-as do final do séc. XVIII; por essa época, um diplomata inglês em Lisboa louvava a superioridade das modinhas brasileiras sobre as portuguesas.

Graças ao impulso decisivo de Curt Lange, a intensificação de estudos e pesquisas sobre a música sacra colonial pode fornecer chaves básicas para o entendimento de como ocorreu o processo de invenção da maior parte das músicas brasileiras. A literatura era

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 21 de outubro, quinta-feira, 12h30
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – TEATRO II

Panorama da Música Brasileira para Piano

I

Brasílio Itiberê

A sertaneja (1869)

Ernesto Nazareth

Batuque (1906)

Alberto Nepomuceno

Dois peças líricas: Valsa - Galhofeira (1894)

Heitor Villa-Lobos

Vamos atrás da serra, calunga (1926)

(Ciranda nº 8)

Frutuoso Viana

As três irmãs

Lorenzo Fernandez

Moda (da 2ª *Suíte brasileira*) (1938)

Francisco Mignone

Valsa de esquina nº 8 (1940)

II

Radamés Gnattali

Valsa nº 7

Camargo Guarnieri

Dança selvagem (1931)

Ponteio nº 49 - Torturado (1959)

Cláudio Santoro

Paulistana nº 3 (1953)

Almeida Prado

Noturno nº 6 (1986)

Ronaldo Miranda

Suíte nº 3 (quarto movimento; 1973)

Amaral Vieira

Toccata (1980)

Flávio Augusto, pianista

Dia 21 de outubro, quinta-feira, 18h30
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – TEATRO II

Música de Câmara

I

Carlos Cruz

Suíte em 3 movimentos (1979)

Allegretto

Moderato

Allegro

Pauxy Gentil-Nunes, flauta

André Luis Góes, clarineta

Nelson Macedo

Trio brasileiro (1989)

Lento – Allegro

Variações

Rondô – Frevo

Andrea Ernst Dias, flauta

Jaime Vignoli, cavaquinho

Bartolomeu Wiese, violão

Odemar Brígido

Lobosianas I e II (1994) ***

Ruth Serrão, piano

Maria Helena Rosas Fernandes

Ciclo nº 3 (1984)

Das manhãs

Dos fins de tarde

Da floresta mágica

Ruth Serrão, piano

II

Agnaldo Ribeiro

In kantus, op.51, ou O centauro encantado (1986)

(piano)

Pauxy Gentil-Nunes

Músicas (1995)

(flauta, clarineta, violoncelo, trombone, contrabaixo, piano)

Roberto Victorio

Yucatan (1988)

(clarineta, violoncelo, piano)

Marisa Rezende

Ginga (1994)

(flauta, clarineta, fagote, violoncelo,

trombone, contrabaixo e piano)

Grupo Música Nova

Martha Martins, piano – André Luis Góes, clarineta (*Yucatan*)

Marcos dos Passos, clarineta (*Músicas – Ginga*)

Eleonora Rodrigues, violoncelo

João Luiz Areias, trombone – Alexandre Brasil, contrabaixo

André Luis Góes, regente

participação especial:

Pauxy Gentil-Nunes, flauta – Cosme Marques da Silveira, fagote

*** estréia mundial

reduto da aristocracia que tínhamos; música e artes plásticas eram artesanias praticadas por classes inferiores, em particular por uma grande massa de mulatos agrupados, no caso da música, em corporações. Em face da extensão e da profundidade do fantástico processo de fabricação de música sacra, sobretudo nos principais centros urbanos brasileiros de então, parece lícito supor que resida nesse processo a base maior para a fixação das principais características de nossas músicas.

A encomenda anual de música para as inúmeras cerimônias sacras e os privilégios herdados da metrópole possibilitavam a mestres de capela a cobrança de preços extorsivos para compor e executar obras novas. Essa situação possibilitou uma invenção desconhecida na Europa: o sistema de arrematação – espécie de concorrência pública – no qual ganhava quem fizesse a melhor oferta. José Maria Neves assinalou que os agrupamentos de músicos podiam ser chamados “partidos de música” ou “músicas de partido” – “partido” entendido como “grupo”; seria essa a origem da expressão “partido alto”?

De certa forma como as modinhas brasileiras de então, a música sacra colonial também apresentava feições que a diferenciavam do modelo importado: Luiz Heitor, José Maria Neves, este autor e outros mais fizeram músicos estrangeiros ouvirem gravações desta música e puderam neles constatar uma sensação de diferença com relação à matriz européia.

Passadas as condições que possibilitaram seu surgimento e expansão, a imensa produção sacra do período colonial caiu em desuso e foi de tal forma esquecida que, ainda em 1939, Mário de Andrade afirmava ser “perfeitamente possível [...] um Aleijadinho no séc. XVIII”, mas “seria de todo impossível um êmulo de Palestrina ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a colônia não poderia nunca executá-la.” (!)

No séc. XIX, a tradição sacra é continuada por um outro padre mulato: José Maurício parecia surgido de um nada musical antes das pesquisas

de Curt Lange. Chegam ao Brasil a corte portuguesa, a ópera, danças populares de várias procedências e também os imigrantes. O tecido social torna-se cada vez mais complexo, em particular nos centros urbanos, com uma densa troca de informações entre as novas camadas de população que se formavam; as práticas musicais se diversificam ainda mais com a multiplicação de públicos. Funda-se um Imperial Conservatório de Música; formam-se as músicas de barbeiros e, a partir delas, os grupos de choro; aumenta a quantidade de bandas; as orquestras e coros dedicadas à música sacra praticamente desaparecem. A importação maciça e indiscriminada de partituras foi fundamental para a decantação do que interessava e do que não interessava à invenção de um brasileiro musical despreocupado de originalidade. Duas trajetórias ilustram, de certa forma, essa variedade de manifestações: Ernesto Nazareth, de condição social inferior, aspira aos páramos da erudição musical, sonha com Chopin e compõe obras primorosas que deveriam ser apenas ouvidas, e não dançadas (Chopin também não admitia que suas mazurcas fossem dançadas!); Chiquinha Gonzaga desce a escada social para entregar-se às práticas populares coreográfico-musicais, sem deixar de adorar Carlos Gomes.

É possível que as primeiras menções a samba e a batucque, impressas em partituras, sejam as feitas por Levy na *Suíte brasileira* e por Nepomuceno na *Série brasileira*. Nepomuceno assistiu em Paris à estréia do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, fez a estréia brasileira dessa obra e pretendeu adotar o *Tratado de harmonia*, de Schoenberg, por ele traduzido, no Instituto Nacional de Música que dirigia. Um estudo recente afirma que o autor da *Garatuja* jamais afirmou algo do tipo "Não tem pátria o povo que não canta em sua língua" – o que não faria sentido, pois quem não cantava em português eram os adoradores da ópera.

Um desses adoradores – o maior operista das Américas – após lograr enorme sucesso na Itália com índios cantando em italiano, resolve fazer o mesmo com escravos negros. A pai-

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 21 de outubro, quinta-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

EM TORNO DE MÁRIO DE ANDRADE

I

Oswaldo Lacerda

Abertura n° 2 (1982)

Camargo Guarnieri

Seresta para piano e orquestra (1965)

Decidido

Sorumbático

Gingando

solista: Lais de Souza Brasil

participações especiais:

Sílvia Passaroto, harpa

Luis Almeida Anunciação, xilofone

Pedro Paiva Garcia Sá, tímpanos

II

Guerra-Peixe

Assimilações (1971)

Guilherme Bauer

Cadências para violino e orquestra (1982)

solista: Erich Lehninger

Francisco Mignone

Caramuru (1917)

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA
Henrique Morelenbaum, regente

Dia 22 de outubro, sexta-feira, 12h30
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – TEATRO II

Panorama da música coral brasileira

I

Esther Scliar

Canto menor com final heróico (1964)
(texto: Reynaldo Jardim)

Ernest Mahle

A arca de Noé (1978)
(texto: Vinícius de Moraes)

José Vieira Brandão

Trem de ferro (1950)
(texto: Manuel Bandeira)

Francisco Mignone

A velha Cotó (1965)

Ronaldo Miranda

Suíte nordestina (1983)

II

Cacilda Borges Barbosa

Procissão da chuva
(texto: Wilson Rodrigues)

Villa-Lobos

Duas lendas ameríndias (1952)
Estrela é lua nova (1933)

Guerra-Peixe

Série xavante (1972)

Fernando Ariani

Chorotango

Aylton Escobar

Sabiá coração de uma viola (1971)

CORAL HARTE VOCAL
Solange Pinto Mendonça, regente

xão pelo país natal, envolta em sonoridades liszt-wagnerianas, desabrocha na extraordinária floração de cantos de pássaros da inigualável *Alvorada*. Anos mais tarde, Villa-Lobos retomará esse caminho, com sua paixão, à sua maneira e em outro contexto sonoro, em obras como o também inigualável *Choros nº 10*.

Villa-Lobos

Villa-Lobos não quis ser mais um chorão; o impulso que o levou à “música séria” é muito mais importante para a sua criação do que as noitadas boêmias. Como ele declarou:

A música popular entra na coleção de discos escolhidos [...] para servir à educação do bom gosto artístico dos que se interessam pelo progresso da arte musical [...] apenas para prender a atenção dos ouvintes e servir-lhes de preparação, pois sem essa gradação, dificilmente se consegue despertar interesse pelas músicas sérias. [...] Nenhuma outra arte [como a “música séria”; acréscimo do autor] tira do povo maior soma dos elementos de que necessita *como matéria prima* [grifo do autor].

A idéia que ele tinha da música indígena é bastante “primitiva”; musicalmente, o que interessa é o tratamento que dá aos estereótipos que fabrica, a força com que opõe o “primitivo” ao “civilizado” (*da capo ao Choros nº 10*).

Mário de Andrade foi, talvez, o primeiro a lançar dúvidas sobre as datas de algumas obras básicas que, segundo Villa-Lobos, teriam sido por ele compostas “espiritualmente” antes de sua primeira viagem a Paris e só depois passadas para a o papel; para Mário, o compositor assim procederia “na presunção de se tornar genial pioneiro em tudo”. Villa-Lobos alardeava que fora a Paris para mostrar sua obra, e não para aprender – mas não era preciso que ele tivesse um professor em Paris para aprender com o que via e ouvia no efervescente ambiente musical da capital francesa. Antes daquela viagem, ele freqüentara no Rio de Janeiro a casa dos Leão Veloso, onde Darius Milhaud encontrara, por volta de 1917, um ambiente musical francamente favorável a certas vanguardas européias.

Villa-Lobos foi e é criticado pelo neo-classicismo das *Bachianas*, após a série dos *Choros*. É fácil afirmar que cada nova obra deva trazer e resolver um novo problema, como se o verdadeiro criador fosse obrigado a abater um *Sacre* por ano, como se isso fosse possível e, ainda, como se fosse função primordial da música inventar e resolver problemas.

Sua relação com o governo Vargas, antes e depois do Estado Novo, levou-o a ser chamado de comunista a fascista; ela explicaria o "conformismo" das *Bachianas*. É claro que Villa-Lobos beneficiou-se, e muito, da máquina que montou graças às suas ligações com o oficialismo vigente. Mas não devem ser desprezadas as suas alegadas preocupações com o destino da arte musical, na época crucial em que vivia:

[...] esqueci por completo que um artista só se deve expressar por meio de sua arte e [...] tomei a deliberação de iniciar, ousadamente, uma campanha tenaz em prol do levantamento e da independência da arte musical no Brasil [...].

Mesmo que os pressupostos de sua pregação cívico-moral-orfeônica sejam discutíveis, teria sido ele quem mais longe levou (à sua maneira, claro!) a exigência de seu admirador e crítico, Mário de Andrade, segundo a qual o músico brasileiro de então deveria sacrificar suas vaidades em função do bem comum.

Por confusos que sejam os escritos de Villa-Lobos, sempre é importante revisitá-los; infinitamente mais importante, porém, é a obra, que não deixa herdeiros, apesar de alguns atribuírem a terceiros, ou se atribuírem, a qualidade de sucessores do compositor.

Presença de Mário de Andrade

Para Jorge Antunes: "Foi importantíssima a influência que recebi do nacionalista Mário de Andrade: com ele aprendi a não ser nacionalista!" Gilberto Mendes lembra:

Depois da leitura do *Ensaio*, encaminhei-me para um nacionalismo musical, politicamente engajado [...]. Mas posteriormente, como nunca senti o problema do nacionalismo (pois vivo numa cidade onde não se tocava folclore, somente ouvia música de rádio e cinema nor-

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 22 de outubro, sexta-feira, 18h30
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - TEATRO II

Música de Câmara

I

Ascendino Theodoro Nogueira

Sertaneja nº 1 (1957)

(textos folclóricos)

Aprendi a tocá viola

Roxa saudade

Se eu for preso nos teus braços

Bruno Kiefer

Canção da garoa (1957)

(texto: Mário Quintana)

Henrique Morozowicz

Seis poemas de Helena Kolody (1999) *

Marlos Nobre

Dengues da mulata desinteressada (1966)

(texto: Ribeiro Couto)

Ruth Staerke, soprano
Luiz Senise, piano

II

Breno Blauth

Quinteto para sopros (1962)

José Vieira Brandão

Divertimento (1968)

José Alberto Kaplan

Quinteto de sopros (1994)

Quinteto Villa-Lobos
Marcelo Bonfim, flauta – Luís Carlos Justi, oboé
Paulo Sérgio Santos, clarineta – Philip Doyle, trompa
Aloysio Fagerlande, fagote

* estréia no Rio de Janeiro

Dia 22 de outubro, sexta-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

TRAJETÓRIAS NO NACIONALISMO

I

A. Nepomuceno

O garatuja (Abertura) (1904)

H. Villa-Lobos

Ciranda das 7 notas (1933)

solista: Noel Devos, fagote

II

Leopoldo Miguez

Ave libertas – Poema Sinfônico nº 2 (1890)

Lorenzo Fernandez

Suíte reisado do pastoreio (1930)

Pastoreio

Toada

Batuque

ORQUESTRA PETROBRÁS PRÓ MÚSICA

Ernani Aguiar, regente

te-americanos, esse é o meu folclore), voltei-me novamente para um cosmopolitismo musical [...].

O melhor discípulo de Mário foi, talvez, quem com ele não conviveu: Guerra Peixe conheceu o *Ensaio sobre a música brasileira* no "dia oito de agosto de 1939" e o leu "sem interrupção", bem antes de militar no que mais tarde chamaria "esquisito grupo Música Viva". Dos compositores que tiveram marcada influência do pensador, foi ele quem melhor obedeceu ao preceito afirmado em *O banquete*, de fazer "música de pesquisa brasileira" – desde que se entenda como pesquisa um sistemático trabalho de campo, análogo ao de Bartók. Como Mário, ele nunca quis viajar para o exterior.

Dos dois discípulos diretos e amigos pessoais de Mário, o mais rebelde era o mais jovem: aos 21 anos, Guarnieri entrou para o círculo do escritor, que pouco depois se referia, em carta a Manuel Bandeira, à inteligência – não apenas musical – do "músico". Quando, em 1934, Mário fez crítica cerrada à sua *Sonata nº 2 para violino e piano*, o compositor de 27 anos e parca formação escolar reagiu com veemência, rebatendo as acusações de "vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância". Em 1940, ele se relaciona com um jovem flautista alemão havia pouco chegado ao Brasil. No ano seguinte, compõe um *Improviso* para flauta solo a partir de obra desse flautista e a ele escreve "Carta aberta", publicada em revista, onde comenta:

Quanta gente ao ler a sua *Música de câmara* vai odiá-lo! Você será recriminado e alcuñado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora, uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude ainda, apensar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente.

Pouco depois, Guarnieri e o flautista Koellreutter se apresentam em recital de flauta e piano no Teatro Municipal de São Paulo organizado pelo músico paulista.

Voltando dos EUA, em 1943, Guarnieri faz crítica cerrada a Shostakovich; é possível que essa crítica tenha sido um dos fatores que levou Mário a fazer o elogio (com restrições) ao compositor russo em seu último grande texto. A boa relação de Guarnieri com Koellreutter (que a ele se referiu como um "sincero e verdadeiro amigo") não devia agradar Mário, que nunca mencionou o músico alemão, embora conhecesse e citasse o boletim do Música Viva. E n' *O banquete*, Mário afirma, pela voz de Janjão:

– Eu garanto que ainda no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar "livremente". O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnaturalizará e deixará de funcionar. Desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde [...].

Apesar do dirigismo dessa citação, deve-se lembrar que *O banquete* é obra póstuma e inconclusa; retiradas do contexto dialogal, as falas dos interlocutores podem servir para provar qualquer coisa – inclusive idéias contrárias ao que parece ser o pensamento mais profundo de Mário.

Mário morreu em 1945. Parece que é a partir dessa data que começa a afirmação de uma fidelidade guarnieriana sem restrições ao pensamento do amigo, e que culminaria na *Carta aberta* de novembro de 1950 onde, sem citar Koellreutter, faz crítica feroz à "degenerescência musical" dodecafônica.

Esta *Carta aberta*, bem diferente da de 1941, é um documento infeliz, onde os equívocos superam os acertos, e que até hoje rende bons dividendos aos detratores de plantão do compositor. Dos membros do Música Viva, ela só influenciou decisivamente Eunice Catunda, para quem, ainda em abril de 1950, "a música dode-cafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada", e que, logo após a divulgação da *Carta*, se dirigiu a Guarnieri declarando-se inteiramente solidária com seu teor.

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 23 de outubro, sábado, 17h
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – TEATRO II

Música Cênica

I

Jorge Antunes

Lecture (1990)

André Luis Góes, clarone

Willy Correa de Oliveira

Todas as valsas a valsa (1999)

"Analivia Plurabelle", atriz
Lucila Tragtenberg, soprano
Willy Correa de Oliveira, piano

II

H. - J. Koellreutter

Acronon (1978-79)

Sérgio Villafranca, piano
Paulo Márcio, percussão

Eduardo Guimarães Álvares

A decadência da tuba (1992)

Lucila Tragtenberg, soprano
Eliezer Rodrigues, tuba
Maria Teresa Madeira, piano
Paulo Márcio, percussão

Dia 24 de outubro, domingo, 17h
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL – TEATRO II

Música Cênica

I

Tato Taborda

Samba do crioulo doido (1993)

Duo Diálogos: Joaquim Abreu, Marco Monteiro

Nestor de Hollanda Cavalcanti

Cobras e lagartos (1980)

Inácio de Nonno, barítono

Maria Teresa Madeira, piano

Henrique Lissowsky, violão

Paulo Sérgio Santos, clarineta

Luiz Carlos Cseko

Canção dos dias vãos IV

Joaquim Abreu, percussão

II

Cirlei de Hollanda

O que se diz (1987)

(texto: Carlos Drummond de Andrade)

Ruth Staerke, soprano

Inácio de Nonno, barítono

Paulo Sérgio Santos, clarineta

Tim Rescala

Clichê Music (1985)

Eladio Pérez-González, barítono

Maria Teresa Madeira, piano – Davi Ganc, flauta

Lena Verani, clarineta – David Chew, violoncelo

Rodolfo Cardoso, percussão

Tim Rescala, regente

Santoro já era, antes da *Carta*, um ativo oponente do dodecafonismo e movia guerra aberta ao grupo a que pertencera. Quanto a Guerra-Peixe, ele se desligou do Música Viva em meados de 1950 evitando, a princípio, qualquer crítica à difusa ideologia político-musical desse grupo; mais tarde, ele começa a fazer críticas que sobem de tom num ritmo cada vez mais intenso, até proferir, em janeiro de 1953, virulento ataque ao atonalismo, ao dodecafonismo, a Schoenberg e a Koellreutter, bem mais grave que o da *Carta*, e que alguns historiadores preferem ignorar. Edino Krieger foi o único remanescente importante do grupo a defender o amigo e mestre.

A inconsistência do conteúdo da *Carta* acabaria sendo afirmada, de certo modo, pelo próprio Guarnieri, que não hesitaria, por volta de 1970, em se servir de recursos seriais e mesmo dodecafônicos em várias obras; no *Choro para viola e orquestra*, de 1975, ele não só usa uma série completa como também o seu retrógrado.

Mignone, o outro discípulo direto e amigo de Mário, foi sua mais difícil conquista. Havia que dobrar "a serenata italiana que lhe ressoava nas cordas das veias". Quando o pensador procurou atrair o compositor para as hostes nacionalistas, Mignone tinha mais de 30 anos e vinha de uma temporada de nove anos na Europa. Depois do Chico Bororó da juventude, com uma passagem pela *Congada* de 1922, ele enveredara por uma trilha francamente internacionalista, até ser convertido ao nacionalismo. Em 1968, porém, Mignone se manifestou de forma bem restritiva à influência que recebera de Mário:

[...] embrenhei-me no cipoal da música nacionalista [...] para não ser considerado uma "reve-rendíssima besta" – no dizer de Mário de Andrade. Compus, *compelido* [grifo do autor], quatro *Fantasia brasileira* [...], *Maracatu do Chico Rei*, *Festa das igrejas* e *Sinfonia do trabalho*. [...] Mas, voltando à minha fase nacionalista, devo confessar que não andava contente do que produzia. [...] Depois de dobrar o cabo das boas resoluções, aos sessenta e mais anos, entreguei-me a escrever música pela música. [...] Aceito e emprego todos os processos de composição co-

nhecidos. Transformo-os à minha maneira.

Nesse mesmo ano, ele declararia ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro: "Eu bem que gostaria de fazer experiências com a música eletrônica, mas onde?" Nove anos depois, ele reafirma sua fidelidade ao pensamento de Mário e acrescenta: "Em geral, condeno toda minha música atonalista."

A condenação do atonalismo era um dos temas mais caros a Mário que, referindo-se ao *Quarteto nº 1* de Guarneri, escrevera, em 1935: "o cromatismo, levado assim às suas últimas conseqüências atonais, torna esta esplêndida composição dum aridez ainda por demais inacessível à maioria. [...] O próprio ritmo chega a ser atonal!..." Algumas das críticas à *Carta aberta* referiam-se a uma concepção pouco clara que Guarneri teria de atonalidade, mas a confusão parecia mesmo geral, como se pode depreender de dois depoimentos de membros do Música Viva:

[...] há pessoas que, tendo convicções em oposição à música dodécáfônica, apreciam a música popular americana. E essa música [...] encontra-se em franco caminho para o atonalismo, através das criações de Stan Kenton [...]. [Guerra-Peixe, março de 1949]

Existiu de fato [a atonalidade] em toda a música que não adotou o sistema absolutista da predominância da tônica. A música chinesa é atonal, como a modal o era, como o é a música primitiva que permanece em muitos países. [Eunice Catunda, abril de 1950]

A fobia de Mário ao atonalismo e, em especial, ao schoenberguismo era tal que, em alguns de seus últimos artigos, ele chega a conclusões inacreditáveis. Referindo-se à música alemã, ele condena um

[...] nazismo profético que já estalava nessa polifonia estrita e obediente da música de Buxtehude e de João Sebastião Bach. [...] Na Alemanha o coral sempre assumiu destino político ou intencionalmente arianizante. [...] e vem a sombra malestarenta de Schoenberg, caso grave de conseqüências ainda nazistificantes, indo logo às do cabo em suas teorias, sem a menor delicadeza, sem a menor sensibilidade de inteligência, em que a regra é substituída pela ordem, pelo mando, pelo comando, o eterno fuehrismo germano. [...] é impossível separar o germano do nazismo [...].

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 25 de outubro, segunda-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

Sinfonietta Rio

I

Mário Ficarelli

Ricordanza (1986)

Ernst Mahle

Concertino para corne inglês * (1999)

solista: Luís Carlos Justi

II

Ricardo Tacuchian

Sinfonietta para Fátima (1985)

Ernani Aguiar

Balada do amor através das idades (1985)

(texto: Carlos Drummond de Andrade)

solo e realização cênica:

Eladio Pérez-González, barítono

Erich Lehninger, Carlos Eduardo Hack, João Jerônimo Menezes

Ángelo Dell'Orto, Leo Ortiz, Rogério Rosa, violinos

Jairo Diniz, Eduardo Pereira, violas

Alceu Reis, Marcelo Salles, violoncelos

Zoraima Alenfel, contrabaixo

direção artística: Erich Lehninger

produção: Lia Gandelman

administração: Isabel Lito

Pan Eventos e Projetos Culturais

* estréia no Rio de Janeiro

Dia 26 de outubro, terça-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

Música Eletroacústica

I

Rodolfo Caesar

Divertimento IV (1999) ***

Rodolfo Caesar, teclado

Silvio Ferraz, difusão

Rodolfo Coelho de Souza

O livro dos sons III: Cuíca (1999) **

Rodolfo Caesar, difusão

Vânia Dantas Leite

Paisagens espectrais (1999) ***

Paulo Passos, clarone

Vânia Dantas Leite, teclado

Rodolfo Caesar, difusão

Rodrigo Cicchelli Velloso

Multiple reeds (1993-94) *

José Arthur Rua, saxofone

Rodolfo Caesar, difusão

II

Silvio Ferraz

Cortazar ou Quarto com caixa vazia (1999) *

Lídia Bazarian, piano

Silvio Ferraz, processamento e difusão

Aquiles Pantaleão

In respect of ordinary things (1999) **

Rodolfo Caesar, difusão

Jocy de Oliveira

O mestre e a diva (1999) ***

(leitura pré-cênica de um segmento da

ópera em progresso *As Malibrans*)

Doriana Mendes, soprano – Ronaldo Vitório, tenor

Malu Galli, atriz – Leonardo Fuks, oboé

Paulo Passos, clarone – Eduardo Menezes, violoncelo

figurino / objeto, ambientação: Jefferson Miranda

criação de luz: Renato Machado

piano, concepção e direção: Jocy de Oliveira

apoio cultural: Werner Fábrica de Tecidos

Nos intervalos, será difundida a obra de José Augusto Mannis

Construções I a X (1989) *

Produção: Escola de Música da UFRJ

* estréia no Rio de Janeiro ** estréia no Brasil *** estréia mundial

Teria Mário conhecido afirmação de Schoenberg segundo a qual o dodecafonismo asseguraria "a supremacia da música alemã durante os próximos cem anos"? Embora esse projeto de Reich musical fosse bem mais modesto que o dos mil anos, ele já seria mais do que suficiente para confirmar a rejeição do ensaísta às idéias que condenava.

Prospecção retrospectiva

Foi talvez Gilberto Mendes quem primeiro declarou ver, na pregação de Mário, uma premonição do realismo socialista preconizado, em 1946, pelo líder comunista russo Andrei Jdanov. Com efeito, no *Ensaio* mariano de 1928, lemos: "por valiosa que seja a obra, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinski e Kandinski", autores considerados prejudiciais à consolidação do estado soviético e a teses do nacionalismo musical. Mário e Jdanov apoiaram, em termos quase idênticos, a condenação imposta a Shostakovitch em 1936.

O grupo Música Viva, ao qual Mário se opunha, defendeu e divulgou tanto idéias desse pensador e a doutrina de Jdanov como práticas e idéias musicais por eles condenadas, buscando uma hipotética conciliação entre dodecafonismo e comunismo e fazendo o elogio do "músico criador no estado socialista". Em 1945, quando Mário morreu, ele era uma liderança mais do que confirmada; Koellreutter, um líder em ascensão; o fim do Estado Novo assinalou também o início do fim da confusa ideologia patriótico-orfeônica e da estrutura montada por Villa-Lobos e, portanto, um declínio de sua influência. Pode-se estimar que, nos dias de hoje, as grandes lideranças de ontem perderam muito de sua força -- o que é bom, na medida em que os compositores ficam mais livres para procurarem seus caminhos. Em especial, parece superado o maniqueísmo do período pós-guerra, quando as concepções de Schoenberg, condenadas pelo nazi-fascismo, ressurgiam na Europa e eram combatidas por compositores "progressistas" influenciados pelo receituário de Jdanov. Essas

correntes antagônicas tinham em comum a pretensão de obedecer a lógicas evolucionistas, mutuamente excludentes:

1) por um lado, deduzia-se que, a partir da "dissolução da tonalidade" por Wagner, a saída "lógica" para a música seria um período atonal ao qual sucedesse, necessariamente, a reorganização dos doze sons de acordo com os princípios schoenberguianos. Essa "lógica" ignora que, em função do assunto da ópera, o cromatismo no *Tristão* tem função essencialmente dramática, realçada por momentos da maior platitude tonal; o caráter expressivo parece inerente aos cromatismos no sistema tonal e nos sistemas modais de outras culturas. Nas óperas seguintes, Wagner não repetiria o cromatismo do *Tristão*, por dele não precisar;

2) por outro lado, e como o mundo marchava para o socialismo, a música erudita deveria ser acessível às grandes massas; o compositor deveria basear sua criação nos procedimentos populares, dos quais ele seria o legítimo herdeiro, de acordo, talvez, com alguma cláusula do testamento de Adão. Ora, as "músicas eruditas" (que também ocorrem na Índia, China, Japão, em países árabes) surgem de necessidades de diferenciação e de expressão que não são satisfeitas pelas músicas "folclóricas" e "populares", das quais não são mero "desenvolvimento".

Foram vários os caminhos que a música erudita européia trilhou, numa busca incessante de renovação e de novos públicos. Ao incorporar modalismos medievais, ela se abriu para outras escalas, como as de cinco sons de músicas cultas da Ásia. As percussões e as cores sonoras ganharam maior relevo, a rítmica tornou-se mais complexa, em boa parte graças a compositores da Europa Oriental. A pesquisa etnomusicológica, sobretudo após a gravação em fita magnética, revelou riquezas musicais inauditas e práticas instrumentais desconhecidas; a difusão de músicas populares das Américas – em particular do jazz, mas também do tango e do nosso maxixe – também contribuíram para

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 27 de outubro, quarta-feira, 18h30

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

AUDITÓRIO – 3º ANDAR

Mesa-redonda sobre Direito Autoral

O impacto das novas tecnologias na arte de fazer música e na proteção aos direitos dos seus criadores: a influência do uso do computador, e em especial da internet, nas relações entre o criador, o intérprete e seu público.

debatedores:

Dr. Dênis Borges Barbosa

Dr. Henrique Gandelman

Dra. Mirian Rocha Pitta.

27 de outubro, quarta-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

CAMINHOS NA PAULICÉIA

I

Sérgio Vasconcellos Corrêa

O Retábulo de Sta. Joana Carolina (1977)*
(Prelúdio e Cena 1)

Edmundo Villani-Cortes

Caeté jururé (1991) ***
(versão sinfônica)

Gilberto Mendes

O último tango em Vila Parisi (1987) *

II

Aylton Escobar

Duas epígrafes sonoras (1989) *
Elegia (à memória de Lindembergue Cardoso)
Antífona (à memória de Cláudio Santoro)

Almeida Prado

Abertura São Paulo (1981)
I - *Introdução: um grito na noite*
II - *Sentinelas de concreto*
III - *Pulsção da cidade (fuga-fantasia)*
IV - *Ainda um pouco de verde*
V - *Um grito...*

Raul do Valle

Beija-Flor – Impressões sinfônicas (1994) *

* estréia no Rio de Janeiro *** estréia mundial

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL
DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Lutero Rodrigues, regente

o alargamento de fronteiras musicais. O que antes era visto como "música exótica" passou a ser apreciado por suas qualidades intrínsecas.

Béla Bartók considerava que as aglomerações urbanas polimorfas e cosmopolitas eram celeiros de músicas sem caráter, que deveriam ser desestimuladas; a pureza e a integridade estariam na música camponesa magiar (no caso da Hungria) e na música culta européia – essas sim, deveriam ser cultivadas. Ocorre que os cidadãos sempre fizeram músicas para seu consumo e lazer, independentemente da preferida pelos potentados de todos os tempos.

O barateamento dos processos de impressão de partituras e, sobretudo, o surgimento do disco, do rádio e do cinema sonoro, exigia mercados consumidores cada vez mais amplos; esse processo beneficiou, sobretudo, as músicas voltadas para crescentes camadas urbanas e irradiou sua influência para a área rural. O músico erudito – compositor ou intérprete – perde prestígio diante dos criadores interessados em expressar os sentimentos dessas camadas. Estes criadores deixam de ser sobretudo repetidores de tradições: eles se interessam por movimentos de vanguarda e por músicas de outras tradições, aprofundam-se nos recursos propiciados pelas novas tecnologias, estudam contraponto e harmonia: Koellreutter foi professor de Santoro, Guerra-Peixe, Tom Jobim, Gaya; Gershwin buscou Schoenberg e Ravel etc.

Um capítulo à parte é aberto quando um engenheiro francês começa a fazer experimentos com sons gravados, que redundariam na música concreta, depois na música eletrônica e no que hoje é designado como música eletroacústica. Em todas as épocas, as invenções tecnológicas sempre repercutiram nos meios de obter, transformar e utilizar sons, mas essa utilização costumava ser inserida num contexto já familiar e explorado – o da linguagem preexistente. Com a eletroacústica, a possibilidade de obter e de explorar novos sons foi extraordinariamente multiplicada, mas essa exploração, pelo seu ineditismo, não tinha apoio em nenhuma forma conhecida de organi-

zar sons. Tratava-se, de certo modo, de inventar não só os “vocábulos” como a linguagem sonora apropriada a esses novos recursos.

O computador é outro meio que pode ser utilizado para fabricar novos sons, para recriar e ampliar os de instrumentos tradicionais e para a atividade composicional, tradicional ou não.

Essas e outras novidades e exigências repercutiram no Brasil e contribuíram para o alargamento do domínio musical. No campo da pesquisa etnomusicológica, por exemplo, houve um redescobrimto da música indígena que propiciou a criação de obras liberadas do esquematismo villa-lobiano. A multiplicação de centros de formação musical contribuiu para o aperfeiçoamento do músico, embora estejamos ainda longe de padrões alcançados em países onde o currículo escolar inclui algum aprendizado de música.

Em particular, os novos caminhos parecem libertos do dilema nacionalismo x dodecafonismo ou serialismo. Música se faz com sons, não com idéias. Compor tonalmente não é mais o pecado denunciado por jovem vanguardista que, ao saber que Penderecki voltara a dó maior, clamou: “Fomos traídos!” Nem cabe mais denunciar os cultores da eletroacústica como antinacionais.

Mário de Andrade talvez objetasse:

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre músico chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinski e Kandinski.

A melhor resposta talvez esteja na página anterior do *Ensaio sobre a música brasileira*, de onde esta citação foi retirada:

[...] Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Maurício, *I Salduni*, *Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

Dia 28 de outubro, quinta-feira, 21h

SALA CECÍLIA MEIRELES

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ - UMA ESCOLA DE COMPOSIÇÃO

I

João Guilherme Ripper
Rio São Francisco (1987)

H. Dawid Korenchandler
Abertura (1988)

II

Murillo Santos
Fantasia para piano e orquestra (1991)
solista: Giulio Draghi

Ronaldo Miranda
Suíte festiva (1997)
Entrata
Luzes e sombras
Toccata

ORQUESTRA SINFÔNICA DA ESCOLA DE MÚSICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
André Cardoso, regente

Dia 29 de outubro, sexta-feira, 18h30
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - ROTUNDA

O GRUPO DA BAHIA

I

Wellington Gomes

Abertura baiana (1994) *
(obra dedicada à Orquestra Sinfônica da Bahia)

Ernst Widmer

Concerto para contrabaixo e orquestra op. 147 (1985-86) *
Adagio
Largo
Allegretto
solista: Luciano Carneiro

II

Paulo Costa Lima

Divertimento op.53 para orquestra – Atotô IV (1999) ***

Fernando Cerqueira

Paradigmas para orquestra (1986) *
Canto da seca
Aboio e samba
Lamentos
Rancho do caboclo

Lindembergue Cardoso

Ritual (1987) *

* estréia no Rio de Janeiro *** estréia mundial

ORQUESTRA SINFÔNICA DA BAHIA
Erick Magalhães Vasconcelos, regente

Algumas fontes bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Banquete, O*. São Paulo: Duas Cidades, 1989. 171p.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. 188p.
- _____. *Evolução Social da Música Brasileira*. Curitiba: Guairá, 1939. 39p.
- _____. Francisco Mignone. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/10/1939.
- _____. [Prefácio à biografia de Shostakovich por Victor Serov]. In COLI, Jorge. *Música Final*. [ver abaixo].
- BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas. *Yearbook/Anuário do Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical*, New Orleans, vol. VI, 1968/44-81.
- CALDEIRA FILHO, João. "... de três raças tristes"? *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, jan.-mar. 1974.
- COLI, Jorge. *Música final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. 420p. [transcrição e análise dos últimos artigos de Mário de Andrade e de seu prefácio à biografia de Shostakovich por Victor Serov].
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. 68p.
- FRANCISCO Mignone: aos 80 anos, uma preocupação – compor mais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/4/1977.
- MÁRIO de Andrade e a falsificação intelectual da invenção: carta de M. de Andrade a Camargo Guarnieri. *Caderno de Música*, São Paulo, (7):12-4, jun./jul. 1981.
- MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista Música*, São Paulo, maio 1991. p. 37-42.
- MIGNONE, Francisco. Do nacionalismo à música pela música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6/4/1968.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, 200p.
- _____. *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.
- MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luís Heitor Correia de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / (Brasília) INL, 1983. 174p. [essa obra traz depoimentos de vários compositores sobre Mário de Andrade].
- MÚSICA VIVA*: 16 boletins publicados no Rio de Janeiro de 1940 a 1948.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal/SEMA, 1937. 56p. e anexos.

Realização



Patrocínio



Apoio

