

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**MÚSICA CÊNICA PARA PIANO
CINCO PEÇAS BRASILEIRAS**

Maria Clara de Almeida Gonzaga

2005.304700

**NATAL – RN
2002**

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	G 589 m
V	EX
TOMBO BCI	52181
PROC.	129103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

CM00180092-0

BIBID - 285557

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G589m Gonzaga, Maria Clara de Almeida.
Música cênica para piano : cinco peças brasileiras /
Maria Clara de Almeida Gonzaga. -- Campinas, SP:
[s.n.], 2002.

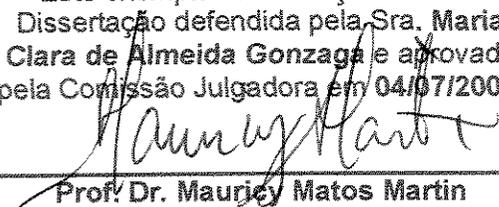
Orientador: Mauricy Martin, José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Música para piano. 2. Artes cênicas. 3. Música
brasileira. I. Martin, Mauricy. II. Zan, José Roberto.
III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
IV. Título.

MARIA CLARA DE ALMEIDA GONZAGA

**MÚSICA CÊNICA PARA PIANO
CINCO PEÇAS BRASILEIRAS**

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Maria
Clara de Almeida Gonzaga e aprovada
pela Comissão Julgadora em 04/07/2002.


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Artes sob a
orientação do Prof. Dr. Mauricy Martin e co-
orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan.

**NATAL – RN
2002**

À Nair Pedrozo Duarte, responsável pela trajetória que possibilitou a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de auxílio financeiro no período de novembro de 2001 a março de 2002.

À UFRN e UNICAMP, por viabilizarem o Programa de Mestrado Interinstitucional em Artes.

Ao meu orientador, professor Dr. Mauricy Martin, pela confiança em mim depositada.

Ao meu co-orientador, professor Dr. José Roberto Zan, pela generosa contribuição.

À professora Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal, pela carinhosa revisão da análise musical das peças estudadas.

Aos demais professores da UNICAMP, pela simpatia com que fizeram tanto elogios quanto restrições a este trabalho.

À professora Dra. Cleide Dorta Benjamim, pelo grande empenho e paciência. Ao professor André Luiz Muniz Oliveira, pela iniciativa de elaboração do Projeto MINTER e constante preocupação na vigilância dos prazos a serem cumpridos.

Aos compositores Willy Corrêa de Oliveira, Henrique Morozowicz, Jorge Antunes, Gilberto Mendes e H. Dawid Korenchandler e aos intérpretes Mariúga Lisboa Antunes, Antônio Eduardo Santos e Sônia Vieira, que concederam entrevistas e materiais, sem os quais não seria possível a realização deste trabalho.

Aos amigos Marcos Aurélio, Brígida, Luiza e Victor, pela imensa generosidade com que me receberam em Campinas.

Aos colegas, companheiros de jornada que, sempre, muito me incentivaram.

Aos meus pais, minha irmã Cláudia e demais irmãos, ao meu marido John Franklin, aos meus filhos John Fidja, Kadja, Caio, Amanda e Rafael e demais familiares, pela extrema compreensão com que me auxiliaram nos momentos mais difíceis.

SUMÁRIO

RESUMO
ABSTRACT

INTRODUÇÃO	9
1 – OS COMPOSITORES.....	18
1.1 – Willy Corrêa de Oliveira	18
1.2 – Henrique Morozowicz.....	21
1.3 – Jorge Antunes	24
1.4 – Gilberto Mendes	33
1.5 – H. Dawid Korenchandler	43
2 – AS PEÇAS.....	49
2.1 – Willy Corrêa de Oliveira: Cinco kitschs (1968).....	49
2.2 – Henrique Morozowicz: Comentários para uma peça de Mozart – Collage – 76 (1976)	55
2.3 – Jorge Antunes: Redundantiae – variações para um arabesco e um suspiro (1979)	62
2.4 – Gilberto Mendes: Música para piano n.2 (Recado a Schumann) – de um velho caderno de notas (1983)	69
2.5 – H. Dawid Korenchandler: XI Variações (1983)	75
3 – OS RECURSOS CÊNICOS	82
3.1 – Willy Corrêa de Oliveira: Cinco kitschs (Narcissus)	82
3.1.1 – O intérprete	83
3.1.2 – A proposta.....	83
3.2 – Henrique Morozowicz: Comentários para uma peça de Mozart (Collage 76).....	84
3.2.1 – O intérprete	86
3.2.2 – A proposta.....	86
3.3 – Jorge Antunes: Redundantiae (variações para um arabesco e um suspiro).....	87
3.3.1 – O intérprete	88
3.3.2 – A proposta.....	89
3.4 – Gilberto Mendes: Música para piano n.2 (Recado a Schumann) ...	90
3.4.1 – O intérprete	91
3.4.2 – A proposta.....	94
3.5 – H. Dawid Korenchandler: XI Variações (Saudosamente)	94
3.5.1 – O intérprete	95
3.5.2 – A proposta.....	98
CONCLUSÃO	100

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	109
ANEXOS – DEPOIMENTOS COMPLETOS	110
Anexo 1 - Willy Corrêa de Oliveira	110
Anexo 2 - Henrique Morozowicz.....	113
Anexo 3 - Jorge Antunes	131
Anexo 4 - Gilberto Mendes.....	138
Anexo 5 - H. Dawid Korenchender.....	150
Anexo 6 - Os intérpretes	164

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. Música cênica para piano: cinco peças brasileiras. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Natal, 2002.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo investigar a Música Cênica para piano produzida no Brasil do século XX, no período que envolve os anos 70 e suas proximidades, a fim de constatar as possibilidades de realização artística no gênero e contribuir, desta maneira, para a pesquisa e a prática do ensino, assim como para a divulgação da Música Contemporânea Brasileira. Cinco peças representativas foram tomadas como objeto de estudo: Cinco kitschs-1968 (Willy Corrêa de Oliveira); Comentários sobre uma peça de Mozart-1976 (Henrique Morozowicz de Curitiba); Redundantiae-1979 (Jorge Antunes); Recado a Schumann-1983 (Gilberto Mendes) e XI Variações-1983 (H.Dawid Korenchandler). A necessidade de focalizar o assunto é decorrente da escassez de bibliografia a respeito e da ausência quase total desse repertório nos programas de concerto. A abordagem passa pelos dados dos compositores, descrição das peças, análise dos recursos cênicos nelas utilizados, referência às interpretações de pianistas que tiveram oportunidade de realizá-las, proposta de utilização de tecnologia nas apresentações em público e relação de outras peças de Música Cênica dos mesmos autores. Em anexo, depoimentos completos das entrevistas com os compositores e intérpretes.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. Música cênica para piano: cinco peças brasileiras. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Natal, 2002.

ABSTRACT

This work intends to investigate the scenic music for piano made in Brazil during the twentieth century, especially in the period around the 1970s, verifying the possibilities of performance of this kind of music and contributing for research and education practices of Brazilian contemporary music as well as divulge this repertoire. Five representative pieces were taken as objects of study: Cinco kitschs – 1968 (Willy Corrêa de Oliveira); Redundantiae 1979 (Jorge Antunes); Recado a Schumann – 1983 (Gilberto Mendes) e XI Variações – 1983 (H. Dawid Korenchandler). This study was motivated by the scarce bibliography on this subject and almost total absence of this repertoire in most of the recital programs. Included are some information about the composers, a description of the pieces, an analysis of the scenic resources used, some references to the interpretation of pianists who had the opportunity to perform the pieces, a proposal for the usage of technology in public performances, and a relation of other scenic pieces by the same composers. Also annexed to this work are the complete interviews with the composers and performers.

INTRODUÇÃO

A distância existente entre a música dos compositores brasileiros de vanguarda da segunda metade do século XX e os intérpretes do início do século XXI – e aí se pode incluir, perfeitamente, os pianistas –, seja pelo desconhecimento dessa produção, seja pela falta de interesse nela, passa pela escassez editorial e pela precariedade da comunicação entre as obras desse período e o intérprete deste século e do anterior.

A ausência dessas obras recentes nos programas de ensino das escolas de música e nos programas dos recitais de piano no Brasil – advertem compositores e intérpretes - deve-se, em grande parte, a uma falta de preparo dos pianistas para enfrentar questões específicas das linguagens contemporâneas tais como indeterminação, nova notação, mistura de linguagens artísticas, compreensão de estrutura. Portanto, o levantamento do repertório de música contemporânea ainda ignorado por intérpretes, professores e alunos de música, para uma abordagem que tanto promova quanto facilite o relacionamento destes com a música do seu tempo, se torna necessário.

A pesquisadora Salomea Gandelman (RJ), em *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950-1988)*¹, reúne peças de autores brasileiros

¹ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Relume Dumará, 1997.

cujos nomes tenham constado como participantes das Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro ou dos Festivais de Música Nova de Santos – eventos dos mais representativos no cenário musical brasileiro – entre os anos de 1975 e 1988.

Dessa catalogação, foram extraídas cinco peças classificadas por Salomea Gandelman como peças para piano com, “atuação cênica” cujas composições incorporam elementos cênicos diversos, anotados na partitura pelos próprios compositores - para apreciação e análise, uma vez que entre o já pouco executado repertório brasileiro contemporâneo, esse gênero (se assim podemos chamar) encontra-se ainda mais raramente contemplado.

Tais peças escolhidas como representativas da categoria são:

1) Willy Corrêa de Oliveira, **Cinco kitschs (Narcissus n. 5)**. Ano: 1968 (São Paulo). Edição: Ricordi. Duração: 14’45”.

Recurso cênico: O pianista sai do palco e toma assento em meio à platéia após acionar fita pré-gravada com momentos de sua própria performance para ouvir, aplaudir com veemência – com gritos de “bravo!” – e conclamar o público a fazer o mesmo, no momento final da peça.

2) Henrique Morozowicz de Curitiba, **Comentários para uma peça de Mozart (Collage 76)**. Ano: 1976 (Curitiba). Manuscrito. Duração: 12’00”.

Recurso cênico: Ambientação que retira o pianista do contexto local/temporal da apresentação em determinado momento da peça, simulando uma mesma possível situação ocorrida no século XVIII, ao som de cravo, para a qual o próprio autor

sugere a possibilidade de utilização de ator ou atriz, figurino, cenário, iluminação, projeção de imagens pré-gravadas.

3) Jorge Antunes, **Redundantiae I – variações para um arabesco e um suspiro**. Ano: 1979 (Brasília). Edição: Sistrum. Duração: 7'22".

Recurso cênico: Utilização de cinco suspiros sonoros a serem emitidos pelo pianista com boca aberta e boca fechada em momentos determinados na partitura, para que sejam atribuídos, a cada um, intensidade, altura e duração diferentes, à escolha do intérprete.

4) Gilberto Mendes, **Música para piano número 2 – Recado a Schumann (de um velho caderno de notas)**. Ano: 1983 (Austin-Texas). Edição: Alain Van Kerckoven. Duração: 2'00".

Recurso cênico: Indicações de movimentação ou não movimentação corporal do pianista, além de expressão facial (com movimentação de cabeça).

5) H. Dawid Korenchender, **XI Variações (Saudosamente)**. Ano: 1983 (Rio de Janeiro). Manuscrito. Duração: 5'08".

Recurso cênico: Declamação dos dois versos finais do poema "O florir do encontro casual", de Fernando Pessoa, simultânea à execução pianística do texto musical.

Os assuntos a serem abordados nos capítulos que se seguirão se referem aos dados do compositor, incluindo informações retiradas de entrevistas inéditas, realizadas exclusivamente para este trabalho (depoimentos completos em anexo), além de relação de outras peças desses compositores em que ocorra

utilização de recurso cênico; à descrição detalhada de cada uma das cinco peças escolhidas, com análise dos recursos cênicos e proposta de utilização de tecnologia na apresentação das mesmas.

A inclusão de elemento cênico na música instrumental vem de longa data. Já no século XVIII, encontramos registros dessa prática.

É bem verdade que tais iniciativas tiveram origem, natureza e objetivos muitos diversificados. Mesmo assim, se encaixam na categoria Música Cênica, ora investigada e exemplificada com compositores e obras que deixaram a sua marca através dos tempos.

A Sinfonia de número 45, de Joseph Haydn, denominada "Sinfonia do Adeus", composta em 1772, foi motivada pela permanência cada vez mais prolongada do príncipe Nikolau, patrão de Haydn, no castelo de Esterháza, isolado, distante, onde os músicos que o acompanhavam ficavam longe de suas famílias, saudosos e até mesmo deprimidos.

Assim, Haydn realizou a sinfonia com um adágio final em que cada músico, um a um, terminava a execução de sua parte, apagava a vela que lhe iluminava a estante de partitura e se retirava do recinto até que restassem apenas dois violinistas, solitários com sua música. Se o objetivo do compositor foi sensibilizar o príncipe, Joseph Haydn obteve sucesso. Nikolau entendeu o "espírito

da coisa”: “*Bem, se todos partem, é melhor fazer o mesmo*” – e no dia seguinte, todos partiram para Viena².

No século XIX, os pianistas, por si só, já haviam acrescentado o elemento visual na apresentação das peças através da maneira com que passaram a executá-las, com a amplitude dos seus movimentos e com a explicitação dos sentimentos, ao tocar, chegando ao exibicionismo malabarístico, numa verdadeira encenação performática; enquanto o compositor Richard Wagner (1813-1883) anunciava uma “arte do futuro” que, de fato, seria desenvolvida mais tarde, no chamado Teatro Musical erudito, com utilização de meios eletrônicos, mímica, dança, fala, canto, expressão corporal, iluminação, cenário, projeção em tela de gravação em vídeo e participação da platéia na música vocal ou instrumental.³

No século XX, podem ser citados vários compositores que contribuíram para o desenvolvimento dessa interação entre linguagens artísticas diversas. Erik Satie, no balé *Parade* (1917), considerado anti-romântico por apresentar uma música “essencialmente rítmica”, onde desfilam fragmentos, melodias, temas de danças, refrões da moda, uma sirene e uma máquina de escrever, provocou um escândalo tão grande na época, que levou o compositor a ser condenado a uma semana de cadeia. A prisão foi relaxada, em seguida, mas Satie não parou de usar e de fazer suas críticas em forma de música. Escreveu, junto com Darius Milhaud, *Música para preencher espaços*, em que coloca um conjunto instrumental

² GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997; LANDON, H. C. Robbins. *Haydn chronicle and works*. London: Thames and Hudson, 1994. v.2, p.180-181.

³ MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2 th. New York: W. W. Norton & Company, 1979. p.465-466.

no meio de uma galeria de artes, repetindo, ininterruptamente, sempre as mesmas frases melódicas⁴ como sátira à utilização da arte como “fundo musical” para ambientes e eventos variados.

Em 1918, Igor Stravinsky escreveu *A história do soldado* que retorna da guerra, mas é rejeitado pelos seus, em sua terra natal, uma vez que o haviam tomado como morto. Atordoado, sai do país, faz fortuna, porém não encontra felicidade. Quando resolve voltar novamente, é interpelado pelo demônio e levado ao inferno. Essa história parece simbolizar o estado de exílio pelo qual Stravinsky passou em sua vida, em decorrência da revolução russa. Peça para sete instrumentos, onde o piano exerce papel preponderante, utiliza um narrador, uma bailarina e dois atores⁵. Dependendo do teor cênico e musical utilizado no balé, tal gênero tende a confundir-se com Música Cênica.

A partir de uma proposta de experiências com a indeterminação, sons e imagens começaram a ser relacionados dentro do processo composicional como música estruturada segundo os movimentos de danças e/ou ações cênicas.

Na segunda metade do século XX, nas décadas de 50 e 60, John Cage compôs para piano e/ou outro(s) instrumento(s), a peça *4'33"* (1952), onde instrui o instrumentista a não tocar para que o som do ambiente possa ser ouvido.

Em *Watermusic*, do próprio John Cage e ainda de 1952, o pianista deve despejar água num pote e soprar um apito dentro d'água. Cage utilizou um rádio e

⁴ MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p.948-949.

⁵ WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1993.

um maço de cartas, instruindo outras encenações no palco. Em *O'O'*, do mesmo compositor, o intérprete descasca vegetais, coloca-os num liquidificador e toma o suco. Os sons são amplificados para que possam ser perfeitamente ouvidos em toda a sala de concerto. *Musicircus*, do mesmo autor, consiste na apresentação simultânea de rock, jazz, música eletrônica, música para piano, canto, mímica e dança através da projeção de vídeos e slides. Nas *Variações* (I a VI), compostas entre 1958 e 1963, "para um número qualquer de intérpretes", indicou um número qualquer de executantes, quaisquer sons ou combinações de sons produzidos por quaisquer meios, com ou sem outras atividades. O termo "outras atividades" se refere, justamente, a inserções cênicas.⁶

Mauricio Kagel, compositor argentino que tem sido apontado como um dos maiores expoentes deste chamado "Teatro Musical", compôs *Match*, em 1964. São três instrumentistas: dois violinistas vestidos como jogadores de tênis de mesa e um percussionista trajado como um árbitro. Representam uma possível tensão psicológica existente numa apresentação de música de câmara. Sua *Pas de cinq*, de 1965, apresenta cinco intérpretes, cada um portando uma bengala (ou bastão). Caminham dentro dos limites de um pentágono onde há rampas e degraus. O ritmo e o andamento de seus passos e pancadas dos bastões são anotados com recisão na partitura. O efeito cênico relacionado à música produzida pela cena é minuciosamente planejado.⁷

⁶ SADIE, Stanley. *Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980. p.598-602; GROUT; PALISCA, op. cit., p. 751.

⁷ SADIE, op. cit., p. 766-769.

O compositor Karlheinz Stockhausen, na década de 70, compôs música instrumental com recurso cênico: *Trans* (orquestra “banhada” em luz violeta e vista através de um véu – 1971), para orquestra e fita magnética; *Inori* (um ou dois mímicos se apresentam em sincronia com a orquestra – 1974), para “um ou dois solistas” e orquestra; e *Sirius* (indicação de figurino – 1977), para quatro músicos e fita.⁸

Paul Griffiths refere-se a esse período escrevendo que, a partir dos anos 50, no século XX, entre os compositores:

[...] as prioridades eram a exploração dos materiais da música, a elaboração de uma linguagem musical, a sistemática e a filosofia da composição. [...] Na década seguinte, entretanto, inverteu-se a situação a tal ponto que, por volta de 1970, raros eram os compositores de vanguarda que não introduziam elementos teatrais em sua música. Alguns podem ter visto na música de teatro a oportunidade de estabelecer com o público uma relação mais estreita que a existente nos anos 50, quando as declarações e ensaios teóricos de muitos compositores, senão mesmo suas obras, pareciam concebidos para desencorajar as platéias.⁹

Hoje, no Brasil, além dos autores aqui estudados, outros compositores vêm trabalhando nessa linha. Podem ser citados Chico Mello, Cirley de Hollanda, Jocy de Oliveira, Tato Taborda e Tim Rescala, só no Rio de Janeiro.

Uma investigação a respeito da trajetória dessa tendência, dessa fusão de linguagens, através do estudo das cinco peças, já citadas, para piano, poderá facilitar uma melhor compreensão da produção recente. Analisar a relação

⁸ SADIE, Stanley. *Dicionário grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p.905.

⁹ GRIFFTHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.169.

intérprete-obra nesse contexto poderá servir de incentivo a um melhor relacionamento entre compositores e intérpretes brasileiros contemporâneos que, em grande parte, mesmo convivendo no mesmo espaço e tempo, não compartilham da mesma música.

1 – OS COMPOSITORES

1.1 – Willy Corrêa de Oliveira

Willy Corrêa de Oliveira nasceu em 11 de fevereiro de 1938, no Recife (Pernambuco). Iniciou-se na Música estudando harmonia e contraponto como autodidata até passar à orientação de Olivier Toni, como estudante de composição. Suas primeiras peças, influenciadas pelo folclore nordestino, datam de 1955 a 1959. Em 1961, passou a freqüentar os grandes centros de Música Contemporânea, o que inclui os cursos de Darmstadt (Alemanha) e os principais estúdios de Música Eletrônica da Europa. Recebeu orientação de mestres como Luciano Berio, Stockhausen e Boulez. Integrou o Grupo Música Nova, de São Paulo.

Willy Corrêa compôs música para teatro. Destaca-se, em sua obra do gênero, a música de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Além de músico (pianista), Willy é pesquisador, jornalista e professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP).¹⁰ Sua obra e sua personalidade são polêmicas, em decorrência da sua postura política, cuja crítica social, levada às últimas conseqüências, acabou por afastá-lo – por vontade própria do compositor - do ambiente musical, que renega (afirmando ser, este,

¹⁰ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 320-322; NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p. 165.

improfícuo, fútil, fadado ao desaparecimento), alegando serem arte e capitalismo duas coisas absolutamente incompatíveis. Por definição dele mesmo, em decorrência do seu comportamento incomum, “*entre os que o louvam e os que o exprobram nunca existiu ninguém*”.¹¹

Antes e depois da composição dos *Cinco kitschs*, peça tomada como referência da música cênica de Willy Corrêa de Oliveira, outras obras podem ser citadas:

Fantasia em Fá – para piano e orquestra (1957/58): Os músicos da orquestra, o regente e o pianista usam, obrigatoriamente, fantasia de “arlequim”. Aos instrumentos musicais, são amarradas fitas coloridas de cetim. No teto, são penduradas bandeiras e flâmulas, pendentes sobre o palco. No momento em que se dá a cadência, ao piano, uma queima de fogos de artifício é deflagrada. Um contrato judicial, que faz parte das instruções da partitura, conta com uma cláusula que proíbe gravações em áudio, obrigando a ser, também, em vídeo todo e qualquer registro da peça.

Divertimento – para grande orquestra, apresentadora de TV, locutor, conjunto de rock e quarteto de cordas (1960): A apresentação do quarteto de cordas é, insistentemente, interrompida por anúncios comerciais, enquanto um

¹¹ OLIVEIRA, Willy Correa de. *Cadernos*. Tese (Doutoramento) – USP. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1996. p.5.

conjunto de rock se apresenta, concomitantemente, de um lado do palco e, de outro, uma sinfonia dissonante é produzida pela grande orquestra.

Cantares encantados das sereias – para dois sopranos, contralto, violino, percussão e contrabaixo (1965): Música previamente gravada em fita magnética soa ao redor de uma piscina iluminada. Aos dois minutos e vinte e nove segundos após o seu início, 12 moças instrumentistas desfilam nuas pela passarela, carregando seus instrumentos (a percussionista carrega apenas as baquetas). Mergulham e começam a tocar debaixo d'água, onde microfones, colocados em lugares estratégicos, captam os sons. A duração corresponde ao tempo em que as instrumentistas conseguem ficar sem respirar, apresentando-se submersas. Quando todas voltam à tona, a música termina. Em razão de contrato exigido pelo compositor, a peça teve uma única audição, representando um conceito musical criado por ele mesmo: a *Once Music* (música que só pode ser realizada uma única vez).

Fried Rich – para trio de violino-viola-violoncello; piano-gaita de fole-clarinete e trio de trompas (1974): Os três trios se dividem em três ambientes de um mesmo local - separados por divisórias. Os sons se misturam. Os ouvintes visitam os locais como se estivessem apreciando uma exposição de pintura (que pode, inclusive, ocorrer, simultaneamente). De um ponto mais alto (um palco), os espectadores podem observar os três trios que se apresentam ao mesmo tempo.

Once upon a time in Berlin – para um intérprete e projeção áudio-visual de concerto pré-gravado (1989): A nona sinfonia de Beethoven, interpretada pelo Maestro Karajan, gravada em áudio e vídeo, é exibida em alguns telões, enquanto outras telas, ao mesmo tempo, numa projeção ao vivo, ampliam – focalizando rosto, papel, mãos e corpo do intérprete – a performance de um músico que interpreta a movimentação artística e as intenções sensíveis de Karajan da sinfonia, através de sinais gráficos anotados no momento da apresentação, num bloco de papel. Flocos de neve artificial caem do teto no palco e na platéia, antes mesmo do terceiro movimento da sinfonia, tornando todo o ambiente branco como uma paisagem de inverno. A peça foi composta como uma espécie de réquiem e estreada um mês após o falecimento de von Karajan.

1.2 – Henrique Morozowicz

Henrique Morozowicz, ou Henrique de Curitiba, como ficou mais conhecido, nasceu na capital do Paraná, em 29 de agosto de 1934. Filho de uma família de artistas poloneses – avô autor e diretor de teatro, avó atriz, tio comediante famoso em toda a Polônia, pai bailarino e coreógrafo, mãe pianista –, estudou com a professora Renée Devrainne, francesa, formada em Paris, aluna de Alfred Cortot.

Graduou-se na Escola de Música e Belas Artes, em Curitiba, tendo recebido os primeiros ensinamentos de harmonia e composição com o professor

Jorge Kaszas. Seguiu para São Paulo, onde estudou na Escola Livre com Koellreutter (composição) e com Henry Joles (piano). Esteve em Varsóvia estudando com Margherita Trombini Karuzo e cursou Mestrado em composição nos Estados Unidos, na Universidade de Cornell e no Ithaca College de New York. Foi professor na Escola de Música e Belas Artes, onde havia se formado, e na Universidade Federal do Paraná.

Pianista e organista, esse compositor caracteriza-se por escrever música no idioma próprio de cada instrumento. *"Há alguns compositores que não são músicos. São matemáticos, engenheiros. Eu tenho o cuidado de escrever pianisticamente para piano, por exemplo. Eu escrevo música para quem toca".*¹²

Morozowicz considera o intérprete como peça fundamental para a música porque este é quem faz a ligação da obra do compositor com o público: *"É uma arte a interpretação, tanto quanto o criar da obra que está escrita".*¹³

O dicionário de música Zahar, referindo-se ao seu estilo, define o compositor como *"lírico e comunicativo".*¹⁴ O tradicionalismo com que grafa suas idéias – inclusive as mais modernas - representa, segundo ele, uma espécie de reação consciente ao experimentalismo dos anos 60 e 70 e à complexidade da nova notação musical: *"Aquilo tinha ido longe demais".*¹⁵

¹² Henrique Morozowich, em entrevista por telefone.

¹³ idem

¹⁴ DICIONÁRIO de música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.95.

¹⁵ Henrique Morozowich. Anexo 2.

Morozowicz não dá muita importância a procedimentos composicionais. Embora tenha sido, de alguma forma, influenciado pelos ensinamentos de Koellreutter – que não o reprimiu, apesar de nunca ter se encaixado com perfeição “*naquele ambiente em que o prato principal do dia era o serialismo, o dodecafonismo*” e em que os próprios colegas, “*imitando o Mestre, eram mais católicos que o Papá*” – nunca deixou de contar com a intuição na hora de compor. Acredita que não se pode fazer música só com fórmulas – “*quero escolher com o meu ouvido o que me serve e o que não me serve*” – e diz nunca ter seguido qualquer tipo de modismo musical. Define sua própria música como pouco dissonante, com linguagem quase tradicional, espontânea. É adepto da idéia de que toda teoria deve seguir a prática e não o contrário.¹⁶

O compositor não aborda gêneros sinfônicos, escreve principalmente para música de câmara e música vocal: “*A coisa que mais me satisfaz como expressão musical é a voz humana*”.¹⁷

Quanto à utilização de recurso cênico em sua obra - diz o compositor - não o faz por idealismo. As idéias simplesmente lhe ocorrem e ele anota. Entretanto, já aconteceu de, por vezes, não anotar suas idéias cênicas nas partituras de música, por suspeitar que aquela indicação nunca seria realizada. De fato, as únicas duas peças em que inclui elemento cênico, nunca foram realizadas conforme concebidas.¹⁸

¹⁶ Henrique Morozowich. Palestra do compositor na Universidade Estadual de Londrina. Acervo pessoal, 1998.

¹⁷ Henrique Morozowich. Anexo 2.

Henrique Morozowicz de Curitiba, hoje radicado em Londrina (PR), prossegue sua obra, embora episodicamente.

Além de *Comentários para uma peça de Mozart*, contemplada neste trabalho, a outra peça em que Morozowicz utilizou recurso cênico é a seguinte:

Estudo aberto (1975) – para flauta, clarinete e fagote: Proposta de ensaio aberto como forma de experiência sonora com as variações de posição que podem tomar os músicos em relação ao ouvinte e estabelecer uma “comunicação corporal” com o público. O trio tem momentos de improvisação livre e simultânea. Os componentes devem tocar em traje esporte (camisa esporte, cada uma de uma cor) e movimentar-se livremente, adotando minimamente a posição sentada.

1.3 – Jorge Antunes

Jorge Antunes nasceu no Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1942. Iniciou seus estudos com a Professora Arethusa Mello. Ingressou na Escola Nacional de Música da UFRJ, na classe de violino do Professor Carlos de Almeida, em 1960. Em 1964, iniciou o Curso de Composição e regência na mesma Universidade, tendo estudado com Henrique Morelembaun, José Siqueira, Eleazar de Carvalho. Na Escola de Música Pró-arte, também no Rio de Janeiro, na mesma época, estudou composição com Guerra-Peixe.

¹⁸ Henrique Morozowich. Entrevista não gravada, por telefone.

Até então, apresentava uma tendência nacionalista em seus trabalhos. Em decorrência de sua vocação para as ciências e de seus conhecimentos como técnico em eletrônica, formou-se em física em 1965 pela Faculdade Nacional de Filosofia.

Naturalmente, esse caminho levou-o a ser um dos pioneiros a trabalhar em música eletroacústica no Brasil e a utilizar sonoridade eletrônica, mesmo enquanto escrevendo para instrumentos acústicos.

Construiu aparelhos eletrônicos como geradores de áudio, filtros eletrônicos e moduladores, tendo sido o primeiro compositor brasileiro a produzir música puramente eletrônica.

A partir daí, passou a realizar experiências com fatos ligados à percepção plurissensorial, unindo música, luz, cores e imagens: Arte Total, onde o público experimenta sensações sonoras, visuais, táteis, odoríferas e gustativas – utilização de meios expressivos unidos numa mesma obra (conceito criado no final do século XIX por Richard Wagner). Organizou resultados de pesquisas a respeito das relações entre sons e cores, já iniciadas por Rimbaud e Mallarmé. Foi o criador da cromo-música¹⁹ no Brasil.²⁰

Após vários anos no exterior, aperfeiçoando-se e trabalhando em grandes centros da Música Contemporânea, fixou-se, no ano de 1973, em Brasília, onde é professor do Departamento de Música da Universidade Federal.

¹⁹ Música que inter-relaciona sons e cores.

²⁰ Os dados biográficos do autor foram extraídos dos livros: "História da música no Brasil", de Vasco Mariz (1983) e "Música contemporânea brasileira", de José Maria Neves (1981) e do "Catálogo de obras" de Jorge Antunes (2000).

Em 1976, retorna à Europa para concluir sua pesquisa a respeito da notação musical contemporânea. De volta ao Brasil e à Universidade Federal de Brasília, desenvolveu intensa atividade política e cultural, em prol da democracia.

Em 1994, foi eleito membro da Academia Brasileira de Música.

Quanto aos procedimentos composicionais que adotou, o encaminhamento do compositor em direção à música experimental, incluindo serialismo, não representaram prejuízo à sua espontaneidade, segundo José Maria Neves: *"A adoção do serialismo não levará o compositor a negar tudo que fizera, nem mesmo a tendência a retratar certos aspectos da sensibilidade musical popular"*.²¹

Conforme afirmou Gilberto Mendes, foi pioneiro também na utilização de elemento cênico na música instrumental moderna no Brasil e prossegue com sua intensa produção de composições e pesquisas.

Quando indagado a respeito da utilização de recurso cênico em sua obra, Antunes responde que esse procedimento é natural e corriqueiro em seu processo criativo. Alega que, tanto no dia-a-dia quanto nas apresentações, músicos praticam uma "atuação cênica", mesmo que inconsciente ou involuntária: os pianistas suspiram, o trompista derrama a saliva do bocal de seu instrumento no chão do palco, todos atuam, de certa forma, mesmo sem perceber. Assim, Jorge Antunes reúne em sua obra grande número de peças onde o recurso cênico se faz presente:

²¹ NEVES, op. cit., p.179.

Canção da paz (1965) – para voz de barítono, piano e fita magnética: O barítono canta, fala e declama textos escritos pelo próprio Jorge Antunes, cujo tema diz respeito a preocupações pacifistas da “geração guerra do Vietnã”.

Poema camerístico (1966) – para locutor, fagote, piano e fita magnética: Um locutor lê notícias de jornais de 1966, “referentes à feroz repressão policial a manifestações de rua”, enquanto fagote, piano e fita magnética criam ambientes sonoros relativos ao ambiente das notícias.

Concertatio (1969) – para trio vocal, guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria, orquestra sinfônica e fita magnética: Grupo de música popular, à maneira dos *Beatles* “discutem” com uma orquestra sinfônica através de recursos musicais e cênicos.

Music for eight persons playing things (1970/71) – para oito músicos: Fazendo ritmos em objetos, utilizando arcos de contrabaixo e vários tipos de baquetas para percuti-los, os instrumentistas descem do palco e passam a procurar sons na platéia.

Microformóbiles II (1972) – para flauta em sol, clarineta, viola, violoncelo, percussão, voz de barítono e pública: Partituras projetadas em

tela. O público vota, através da produção de efeitos vocais, a seqüência que quer ouvir, das sete partes móveis que vê.

Flautatualf (1972) para flauta e gravador: O flautista grava, em cena, a primeira parte da obra para executá-la novamente, ao vivo, após programar o gravador para que execute, ao contrário, o mesmo trecho, simultaneamente.

Scryabinia (1972) – para piano e orquestra: Utiliza projeção de luzes por spotlights de seis cores diferentes. O regente e o solista (ao piano) também utilizam cores (quatro lanternas), determinando, com cada uma, uma “fórmula sonora” diferente. As seções de improvisação são no escuro (*black-out*).

Symposium (1974) para seis vozes: Seis vozes *a capella* cantam e falam textos teóricos, poéticos e polêmicos de diversos autores.

Mascaracol (1975) – para três fagotes: Os três fagotes dialogam através de contraponto e, em seguida, produzem efeitos vocais e fazem gestos, “em alternância com a execução tradicional do fagote.

Coreto (1975) – para flauta (também flautim), clarineta, trompa, viola, violoncelo, piano tipo armário desafinado e três tambores amadores: Os músicos tocam localizados nos três andares de uma estrutura de aço ou ferro,

montada no palco. Os três atores amadores se deslocam entre o térreo e os andares, percutindo as partes metálicas da estrutura e produzindo outras ações sobre os músicos e no espaço cênico.

Source vers SP (1975) – para dançarina, sintetizador, flauta, oboé, voz de contralto, piano, trompa, viola, violoncelo, fita magnética, pequenas fontes sonoras amplificadas e teclado de luzes: A peça deve ser apresentada em saguões de teatro antes, durante o intervalo e após concertos.

Vivaldia MCMLXXV (1975) – para mímico ou dançarina, voz de contralto, flauta, trompa, corne inglês, piano, violoncelo, viola e fita magnética: Instrumentistas (flauta, trompa, corn Inglês, piano, violoncelo, viola) fazem representação cênica inspirada em acontecimentos da vida do compositor Antonio Vivaldi, nessa ópera-bufa de câmara.

Três impressões cançãoeirígenas (1976) – para flauta, viola e violoncelo: Utilizando gestos e a voz, os três músicos tocam seus instrumentos, ironizando o *tradicionalismo*. Durante o segundo movimento, o flautista toca música em brinquedos e objetos: apitos, pios, flautas-cebola, etc.

Violácea metalina (1976) – para trompete, trompa, tuba, violino, viola, violoncelo e contrabaixo: Utilização da voz dos instrumentistas de sopro, além da técnica tradicional dos instrumentos.

Redundantiae II, variações para um arabesco e um sussurro (1979) – para duas flautas: os flautistas sussurram enquanto tocam, ao final da peça.

Dramatic Polimaniquexixe ou Quinto movimento para uma suíte implacavelmente longa e erótica (1984) – para clarineta, violoncelo e piano: Um trio de clarineta, violoncelo e piano toca quando, num dado momento, o clarinetista pega um par de pratos e produz com eles um som fortíssimo, com a finalidade de representar a proibição da dança do Maxixe, ocorrida no Rio de Janeiro dos anos 20.

Sinfonia das diretas (1984) – para 300 buzinas de automóvel, saxofone alto, guitarra elétrica, baixo elétrico, piano elétrico, bateria, percussão, declamador, coro misto, coro popular e fita magnética: Escrita especialmente para ser apresentada na rua, a peça exige a presença de 300 automóveis selecionados e classificados conforme a sonoridade de suas buzinas. Os motoristas atuarão como instrumentistas. O coro é o próprio público, que deverá aprender, na hora, com ajuda de um Coro Misto e de grandes faixas com textos, o que fazer. Composta para ser apresentada no histórico “comício pelas diretas”, ocorrido em 1984.

Redundantiae III, variações para um arabesco e um sopro (1989) – para trompa e piano: O trompista, acompanhado ao piano, produz efeitos vocais “do tipo sopro”, alternando-os com produção de ruídos ao instrumento e com a execução usual do mesmo.

Lecture (1990) – para clarinete-baixo: O instrumentista monta e desmonta um clarinete-baixo, explicando ao público como funciona cada peça no instrumento, e fala, de memória, trechos de textos de conteúdo ecológico.

Amerika 500 (1992) – para flauta (também flautim e flauta em sol), clarinete-baixo, percussão, piano, viola e violoncelo: Os instrumentistas cantam, “tocam teatralmente” e produzem efeitos vocais.

Lê cru et lê cuit (1993/94) – para percussão e fita magnética: O percussionista debate com uma fita magnética a respeito de natureza e cultura, enquanto toca.

Rimbaudiannisia MCMXCIV (1994) – para três crianças cantoras solistas (uma das crianças também é dançarina), coro infanto-juvenil, máscaras, flauta, oboé, corninglês, clarineta, clarinete-baixo, fagote, trombone, percussão, violino, viola, violoncelo e contrabaixo: Coro de crianças canta com a metade do rosto pintada de branco e utiliza máscaras que são fragmentos

de grandes desenhos do rosto de Rimbaud e Xenakis, munidas de lanternas coloridas.

Com-texto sem rei n.1 (1998) – para flauta: O flautista “lê” um texto poético com a flauta.

Miro, escuchó, miró (1998) – para piano e fita magnética: A própria partitura é uma obra visual que deve, de preferência, ser projetada em tela durante a apresentação. Aspectos visuais da obra (partitura) foram transformados em signos musicais convertidos em sons eletrônicos gravados em fita magnética, como entidade sonora que convive e se relaciona com o instrumentista que está atuando no piano acústico.

Rituel Violet (1999) – para sax tenor e fita magnética: O saxofonista toca o seu sax-tenor enquanto caminha, abaixa-se, fica de pé novamente e movimenta o instrumento no espaço.

Blues (2000)- para piano: O pianista utiliza duas lanternas de luz azul.

1.4 – Gilberto Mendes

Gilberto Mendes nasceu em Santos, São Paulo, em 13 de outubro de 1922. Apesar de ter sido iniciado na música já aos 18 anos de idade, estudou piano e harmonia sob a orientação de profissionais de reconhecida competência: Antonieta Rudge (piano) e Savino di Benedictis (harmonia). Depois disso, passou a estudar técnicas de composição por si mesmo, como autodidata, mantendo contato com outros compositores como Cláudio Santoro e Olivier Toni. Através de partituras e gravações da obra de Mozart, Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Schoenberg, Webern, Mendes observava atentamente suas construções, orquestrações.

Gilberto Mendes foi um dos fundadores do movimento Música Nova, um dos movimentos mais ousados - para não dizer o mais ousado de todos - da história da música brasileira. José Maria Neves, em *Música Contemporânea Brasileira*, aponta o movimento Música Nova, surgido ao final dos anos 50, em São Paulo, como “o mais profundo e corajoso movimento de renovação da música brasileira”.²²

Entre as experiências estéticas do grupo, realizou-se música sobre poesia concreta, música visual (Teatro Musical) e música serial. Empreenderam uma “revisão do passado musical” e se manifestaram a favor de uma “*aceitação*”

²² NEVES, op. cit., p.161.

do valor musical de todos os acontecimentos da vida cotidiana”,²³ entre uma série de considerações a respeito da Música e sua relação com o mundo.

Neves aponta Gilberto Mendes como o compositor mais importante do Música Nova, um “exemplo completo” da realização dos ideais do grupo. Diz o pesquisador estar Mendes situado “*entre os mais fiéis adeptos da aleatoriedade e da arte total, que pratica com notável base teórica e com fertilidade imaginativa inesgotável*”,²⁴ além de realizar experiências na música eletroacústica. Vasco Mariz, em História da Música no Brasil, afirma que Gilberto Mendes foi “*pioneiro, em nosso país, da música aleatória, visual, concreta, microtonal, da nova notação musical e da mixed media*”.²⁵

Grande responsável, como idealizador, pela organização e realização dos festivais de Música Nova de Santos, palco de apresentações de obras inéditas de compositores brasileiros, em primeira audição, Mendes recebeu, algumas vezes, apoio e financiamento da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Santos, e obteve, quase sempre, a atenção da imprensa, ganhando, em grande parte através desses festivais, projeção internacional. Os festivais já faziam parte dos ideais do Grupo Música Nova e tiveram início em 1962, a partir de quando passaram a acontecer anualmente.²⁶

²³ Trechos do manifesto Música Nova em NEVES, op. cit.

²⁴ NEVES, op. cit., p. 167.

²⁵ MARIZ, op. cit., p. 310.

²⁶ A Orquestra Nacional da Escócia e a universidade de Glaslow começaram a promover festivais de música contemporânea, também denominados Música Nova, que aconteceram de forma bienal ou trienal, a partir de 1971.

Gilberto Mendes foi professor nas Universidades de Brasília e São Paulo e, nos Estados Unidos, em Milwaukee (Wisconsin) e Austin (Texas), onde compôs a peça aqui investigada, como compositor residente.

Extremamente ligado à arte cinematográfica, o compositor diz *"receber todas as influências", "da mais alta esfera, de Bach, Schumann, à música banal de cinema", além de possuir "um caráter bem cosmopolita, nada brasileiro".*²⁷

Desde suas primeiras composições, o autor rebelava-se contra uma organização tonal perfeitamente analisável, com seus acordes – "e suas funções" – enquadrados dentro de uma lógica previsível.

O compositor atribui a naturalidade com que utiliza recursos cênicos em sua música à profunda admiração que nutre pelo Cinema, admitindo serem esses recursos uma contribuição para que seja solucionada a questão da comunicação entre compositor, intérprete e ouvinte contemporâneos, que tanto o preocupa e que já fazia parte das preocupações do Grupo Música Nova.

Afirma de forma enfática que a classe culta brasileira não toma, sequer, conhecimento da nossa música erudita e que, trata-se não somente de um problema nacional, mas de uma crise mundial. Escreve, além disso, que a música erudita está sem comunicação com a nova sociedade, a sociedade de massa, e que a arte erudita não precisa, necessariamente, de se comportar assim, isolada de tudo e de todos que não pertençam a seu restrito círculo de produção:

²⁷ Gilberto Mendes. Anexo 4.

A opção dos melhores compositores da segunda metade do século XX pelo desenvolvimento de uma linha evolutiva para a música, a partir do já difícil serialismo atonal de Schoenberg, tornou-a finalmente incompreensível para as grandes audiências normais de concerto. [...] O preço pago por esse caminho tomado pela nova música foi altíssimo: uma alarmante perda do grande público, já nos anos 60. [...] Enquanto existirem velhos musicólogos e velhos compositores para defender a velha nova música, ela sobreviverá. Mas o futuro próximo vai ignorá-la solenemente, quando não houver mais ninguém interessado em promover uma música avessa à comunicação de massa, aos interesses da mídia e da indústria cultural. [...] Uma saída para essa crise é a possibilidade das técnicas, das 'ferramentas' para a composição dessa música difícil serem usadas para a composição de uma música novamente de fácil comunicação.²⁸

São muitas as obras de Gilberto Mendes que utilizam recurso cênico anotado em partitura além de *Música para piano número dois (Recado a Schumann – de um velho caderno de notas)*:

Cidade (1964) – para fita magnética e músicos ou atores: Eletrodomésticos ao palco e moças ao lado deles, como vendedoras à espera de clientes numa loja. O regente fica de pé sobre uma mesa de escritório, onde se lê, numa placa: REGERENTE. A música consiste na execução, através de fita magnética, de sucessos do cancionero popular.

Beba coca-cola (1966) – para coro: Composta sobre poema de Décio Pignatari, a peça repete trechos do texto sobre um único acorde. Um arrote é emitido por um dos integrantes do coro e a palavra "cloaca", utilizada no fim do poema, é exibida em letras garrafais, através de cartazes (cada um com uma das

²⁸ MENDES, Gilberto. O som incomunicável. *Bravo*, ano 4, n.41, p.13-15, fev. 2001.

letras da palavra), faixa ou até pintura no corpo dos coralistas. Em determinada apresentação, mulheres levantaram suas blusas para exibir as letras pintadas no próprio corpo, exibindo, também, os seios. Os cantores gritam por três vezes essa mesma palavra, "cloaca", e levantam os braços como se estivessem em algum evento esportivo, ou em algum comício político, enquanto o público, supostamente (ou provavelmente), aplaude.

Son et lumière (1968) – para um manequim feminino, flashes de máquinas fotográficas e fita magnética: Um manequim feminino, seguido de dois fotógrafos, entra em cena. Os dois homens tentam fotografá-la. Ela, de pé, dá uma volta ao redor do piano, senta-se e permanece olhando para o teclado por alguns segundos. Levanta-se, desfila desorientadamente pelo palco, esquivando-se dos fotógrafos. Uma fita magnética emite, em *fff*, um único acorde, pré-gravado, ao piano. Quatro segundos após a emissão contínua desse acorde, os *flashes* das máquinas fotográficas são disparados contra o público. Enquanto isso, os intérpretes ficam imobilizados. Após a extinção do som do acorde gravado, voltam a se movimentar e se retiram do palco. Assim termina a música.

Santos Football Music (1969) – para orquestra, fita magnética e público: Simulação de uma partida de futebol com três pontos de uma suposta irradiação através de locução, numa fita gravada. No meio do público, um ritmo representa manifestação percussiva, típica de grandes torcidas. O público é convidado a

participar ativamente. Um ensaio de duração média de dez minutos antes do início da execução da peça treina a platéia para reagir aos comandos de um regente que, através de cartazes, indica a produção de ruídos, burburinhos, interjeições, gritos de "gol". Cada vez que o regente retira o cartaz que havia erguido, o público deve silenciar, imediatamente. Esse regente é exclusivo para o público. Um outro, rege a orquestra. Uma bola é atirada dos bastidores para o palco, o regente tenta cabeceá-la (e às vezes consegue). Alguns músicos deixam seus instrumentos e vão para a frente da orquestra jogar futebol. Uma trave no palco, até então coberta por um pano, é revelada. Um dos regentes vira juiz. O próprio regente dá um chute na bola de futebol. Um músico é "expulso" do jogo e sai, vociferando, contra o "juiz", que é o próprio regente. Acontece um gol. O público participa, ativamente, o tempo inteiro.

Atualidades: kreutzer 70 (1970) – para coro, piano e violino: Um jogo polifônico sobre a leitura simultânea, em cinco idiomas, de um texto retirado de *Sonata Clássica*, de Tolstoi. Um pianista e uma violinista entram em cena, mas nada tocam: nem o piano, nem o violino. Tem, no desenvolvimento, o assédio que o pianista faz à violinista, até atacá-la, como quem vai praticar um ato de violência. Ao contrário do que parecia, o pianista encena um beijo "cinematográfico" na violinista, encerrando a peça.

Asthmatour (1971) – para coro: Polifonia de gargarejos: uma frase musical cantada com água na garganta. Utilização de “bomba” para asma por três solistas. Ao final da peça, o som da aflição da falta de ar da asma, como os “gemidos” que ocorrem durante a difícil respiração, na crise da doença. Um membro do coro, disfarçado de ouvinte, sai da platéia, sobe ao palco e tenta estrangular o cantor. Depois disso, um jingle comercial anuncia os benefícios, para asmáticos, das viagens aéreas promovidas pela agência “Asthmatour” de turismo. Ambientação sonora “rarefeita”: “*um bosque de ruídos etéreos, farfalhantes..., estalidos de dedos, de línguas, palmas de mão batendo como asas de pássaros, suspiros e sussurros, bocejos, uma sugestão de frescura matinal, de ar puro*”.²⁹

Objeto Musical – uma homenagem a Marcel Duchamp (1972) - para ventilador e barbeador elétrico e dois músicos ou atores: Uma espécie de invenção a duas vozes, onde dialogam um barbeador elétrico e um ventilador. Um intérprete imita um cão e simula urinar sobre o ventilador enquanto o outro se barbeia.

Ópera Aberta (1973) – para uma cantora lírica e um halterofilista e pequeno coro: Uma cantora lírica e um halterofilista, se desafiam. Ela com a voz, ele com os músculos. Ela, vestida a caráter e apaixonada pela própria voz, canta fragmentos de trechos líricos e de exercícios vocais, de sua livre escolha. Ele entra

²⁹ MENDES, Gilberto. *Gilberto Mendes: uma odisséia musical dos mares do Sul a elegância pop/art*. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1994.

em cena pulando corda, pratica exercícios físicos com e sem halteres e expõe sua avantajada musculatura, enamorado do próprio corpo. Num canto da cena, um grupo de pessoas sentadas de perfil em relação à platéia, aplaude, em determinados momentos da performance, freneticamente, e grita: "Bravo!". O atleta sai de cena com a cantora nos ombros, esperneando apavorada, mas sem interromper o seu bel-canto.

Página Musical para ser olhada (1973) – para coro: Composta sem som, sobre poema de Ronaldo Azeredo sem nome e sem palavras. Sucessão de quatro figuras projetadas em slides. À projeção da primeira, entram um regente e um soprano. À segunda, alguns contraltos e alguns tenores. À terceira, alguns outros sopranos e alguns baixos e à última, o restante dos membros de um coro, que se coloca na disposição tradicional sobre o palco. Cada corista abre sua pasta, logo que toma posição. O regente acompanha com o olhar cada pessoa que entra em cena. Cada slide projetado permanece onde estava, mesmo quando o slide seguinte é exibido. Após a presença dos quatro slides e de todos os cantores, o regente ergue os braços. Quando abaixa os braços como gesto indicativo para o início da execução de uma peça, todos fecham, ao mesmo tempo, cada um, a sua pasta. O regente se volta para o público e agradece enquanto um último slide é projetado com os seguintes dizeres: "Poema de Ronaldo Azeredo, Música de Gilberto Mendes". O tempo de duração é o espaço de tempo necessário para que toda a ação aconteça com tranquilidade.

Pausa e menopausa (1973) – para xícaras e colherinhas de chá ou café e três musicistas ou atrizes. uma seqüência de slides é interrompida por três intérpretes que movimentam a boca exageradamente, das mais diversas maneiras. Durante a projeção dos slides, senhoras em cena numa situação em que estariam tomando chá (ou café) batem com as colherinhas no fundo e nos lados das xícaras como se estivessem mexendo o açúcar no líquido. A música é o ruído produzido por essa ação.

Der Kuss (1976) – para dois músicos ou atores e percussionistas. Um homem e uma mulher sem roupa se beijam na boca longamente. O som do beijo é amplificado. Percussionistas procuram, quase que simultaneamente, imitar os ruídos produzidos pelo beijo do casal.

Grafito (1985) – para qualquer instrumento: Ação teatral para um solista e fita gravada, sobre poema de José Paulo Paes. É uma composição coletiva com Gil Nuno Vaz e Roberto Martins, em que um vaso sanitário é colocado em cena, com um “pensador” sentado nele, com as calças arregaçadas.

O último tango em Vila Parisi (1987) – para regente, um violinista, uma violinista e orquestra: O regente atua, fala com a platéia e dança, além de reger. Utiliza figurino previsto pelo compositor, maquiagem e cabelo ao estilo expressionista dos anos 20. Corteja a violinista, tira-a para dançar. Dançam um

tango. O violinista, indignado, os separa. Os homens se desafiam com olhares, batuta e arco de violino. A violinista intervém para evitar o possível confronto violento e dança com os dois. Entretanto, o regente, traiçoeiro, fere o violinista de morte com a batuta, que exerce, aí, função de espada. O violinista sai de cena, cambaleando. O regente, volta a reger a orquestra.

Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, théâtrale! (1988) –

para piano e dois atores ou atrizes: Uma mistura de tango, rock e bossa nova. Dois atores, ou atrizes: um, com uma cadeira de praia, recebe uma luz no palco, simulando o sol. Com um baralho na mão, abre algumas cartas e olha para elas como quem olha um espelho, ajeitando os cabelos. Coloca as cartas no chão, recolhe-as novamente, junta as cartas ao restante do baralho e recomeça tudo outra vez. Outro intérprete, com um guarda-sol, descasca e come uma banana em sessões de vinte segundos, alternando imobilização e movimentação rápida, como no cinema mudo. Um pianista executa o texto musical – partitura para piano – enquanto a cena acontece. Ao final, retira-se também descascando e comendo uma banana, enquanto os dois atores se retiram cantando uma melodia do refrão de um *fox-trot* alemão dos anos vinte.

Anatomia da musa (1993) – para piano e voz. Com projeção de slide e ação teatral. Uma obra coletiva com alunos da Universidade de Brasília.

1.5 – H. Dawid Korenchandler

Dawid Korenchandler nasceu no Rio de Janeiro, em 06 de fevereiro de 1948. Iniciou-se na Música aos três anos de idade, com a professora Olympia Costa. Aos cinco anos, foi encaminhado para o professor Arnaldo Estrela. Aos sete, começou a estudar teoria com Henrique Morelembaun. Aos dez, passou à classe de alunos da professora e pianista Lúcia Branco e, aos treze, foi apresentado à arte do contraponto e orquestração, ainda por Morelembaun. Desde os seis anos de idade, aventurava-se na arte da composição e recebia, aos nove, o prêmio "Semana da Asa-1957", da Aeronáutica, pela composição de um Hino a Santos Dumont. Pessoas cultas, pai e mãe ouviam muita música clássica e o incentivavam a conhecer Literatura.

Filho de pais poloneses que vieram para o Brasil tentar "fazer a América" e, ao mesmo tempo, fugir do forte anti-semitismo polonês da época, Korenchandler é pianista e regente. Compositor premiado, citado por Vasco Mariz, em 1983, como uma das jovens promessas da música erudita brasileira, é presença constante nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro, e Chefe do Departamento de Composição e Regência do Curso de Música da UNIRIO (Universidade do Rio de Janeiro). Sua militância na educação dá-se desde muito cedo, como professor de primeiro grau, em nível médio e, posteriormente, como Supervisor de Educação Musical no Rio de Janeiro.

H. Dawid Korenchender compõe para teatro e espetáculos musicais. Encara as linguagens da música e do teatro como uma só linguagem artística: “*Quem compõe, escreve. É tudo construção*”.³⁰

Korenchender combate o tipo de composição excessivamente cerebral, desprovida de emoções e sentimentos.

A produção de 2001 de Dawid Korenchender foi significativa: *O Poeta e a andorinha*, uma *nano-ópera*³¹; uma micro-ópera (ópera de uma única cena de uma única ação); e outra nano-ópera, construída sobre poemas de Cecília Meireles.

A nano-ópera é uma criação de Korenchender, segundo ele, apesar de o compositor Jorge Antunes já haver falado em “ópera de bolso”.

A diferença fundamental entre a nano-ópera e a micro-ópera é que essa última apresenta uma ação (uma única ação), enquanto a primeira, mais refinada e com menor número de participantes, apresenta as emoções, os sentimentos que envolvem uma ação. A nano-ópera tem uma duração média de quinze minutos e a micro-ópera, de trinta. Ambas são construídas em função da produção de um espetáculo viável. Assim, utilizam número reduzido de intérpretes, além de exigirem, também, poucos recursos cenográficos.

O compositor ainda não utilizava recursos cênicos em suas peças na década de 70, quando ocorreu isso que ele mesmo diz representar uma espécie de

³⁰ H. Dawid Korenchender. Entrevista.

³¹ *Nano* é um prefixo usado para definir coisas menores do que indica o termo micro, vide nanotecnologia, que cria componentes microscópicos para aparelhos de precisão.

tendência, nessa época. A primeira vez que cometeu o que chama de “brincadeira”, foi em *Saudosamente, das XI Variações*.

A literatura e a dramaturgia são presenças marcantes na obra musical de Dawid Korenchender que enfrenta, com essa característica, problemas relativos às exigências de flexibilidade e versatilidade dos profissionais que atuam em suas peças, devido à mistura de linguagens artísticas. A participação de profissionais do teatro nas peças, vocais e instrumentais, com atuação cênica, por exemplo, é perigosa – alerta Korenchender - na medida em que a concepção do compositor em relação à peça é endereçada ao campo de visão do músico intérprete. O teatrólogo, nessa investida, poderá extrapolar, além do recomendável, esse campo sensível ao que o profissional da música pertence: mais sutil, mais específico e abstrato do que o da arte teatral. Adverte, ainda, para o perigo de ser a música que inclui elemento cênico em sua concepção, censurada, mutilada ou desvirtuada. Quanto aos músicos, também, há a dificuldade de integração a peças que utilizam recurso cênico. Em *Canções a contragosto*, musical com 96 canções que falam sobre o descobrimento do Brasil (música para os textos das cartas de Pero Vaz de Caminhas), em determinado momento da execução de uma das canções para soprano, barítono e cordas, o violinista (embora essa ação não estivesse anotada na partitura – o que o compositor afirma que ainda será feito) deveria se levantar e andar ao redor do grupo como um músico de restaurante que passeia ao redor das mesas para agradar os clientes. Nessa montagem, o violinista se recusou a fazer o que estava sendo pedido: “Não vou me comportar

como se fosse um violinista de churrascaria!”. Na mesma peça, uma cantora se recusou a cantar um trecho escrito para ser executado em “off”, alegando não ter estudado “para cantar escondido do público”. “Eles se achavam muito importantes para ter que fazer isto” – afirmou o compositor, aproveitando para explicar o quanto ainda encontra de resistência no meio musical em relação às tentativas de inovação nas propostas de inovação com relação à postura do instrumentista diante do espetáculo musical e às peças musicais mais recentes, mais livres em suas formas, mais criativas em sua proposta expressiva. Acredita ser esse o motivo pelo qual a utilização do elemento cênico não tenha sido ainda bem difundida e que talvez seja por isso que a Música Popular tenha tomado o espaço da Música Erudita na mídia e, conseqüentemente, na preferência do grande público: o músico popular não tem pudor nem preconceito em atrelar à sua performance o figurino, a ação cênica, a dança, a poesia, enfim, a interdisciplinaridade típica da era pós-moderna, enquanto o músico erudito tem vergonha de expandir as fronteiras de sua arte, segundo o compositor.

Korenchender admite ver na Música Contemporânea uma brecha sutil entre a inventividade criativa e a experimentação passível de ridicularização. Chama atenção, entretanto, para o preconceito acentuado no país que, segundo ele, critica a ousadia dos próprios brasileiros, enquanto aceita as experiências artísticas de compositores e instrumentistas estrangeiros.

Outras peças em que utiliza recurso cênico são para piano, com exceção de uma, escrita para coro cênico:

Outros momentos brasileiros, com títulos um tanto incomuns (1991) – para piano: Uma seqüência de sete peças, onde a terceira e a sexta utilizam recurso cênico. Em *Enquanto a esquerda descansa, a direita dá o seu recado...*, o compositor recomenda, na partitura, que durante toda a execução da peça, a mão esquerda do pianista deve permanecer “desligada” e que “pode fazer gestos contraditórios à música, ou seja, que não combinem com a mesma, ‘alienados’”. Para exemplificar, anota que a mão esquerda poderá estar “segurando um copo de uísque”. Na outra, chamada *Direitos (e deveres) iguais: A ESQUERDA FALA!...(mas a direita, que não descansa, insiste em interferir...)*, a indicação anotada pelo compositor diz que a mão direita deve adotar um gestual sempre agressivo. Em determinado momento, quase ao final da peça, quando a mão direita está tocando, a mão esquerda, bruscamente a arranca do teclado e passa a tocar, seguindo sozinha até o fim.

Peixe (1995) – para coro: peça para coro baseada na canção *Peixe Vivo*. O coro se divide em dois através de coreografia específica. Uma parte faz o papel de “orquestra” – “com cordas e tudo” e a outra metade, de coro mesmo. Após um trecho similar às grandes finalizações de ato de ópera de Mozart, de Rossini, um baixo e um tenor saem do grupo. Um ataca o compositor e defende o folclore. Outro, ao contrário, defende o compositor, atacando o folclore. Depois de se atacarem mutuamente, os dois cantores entram num acordo: “Vamos, então, cantar aquele ‘arranjinho’ que a gente ensaiou ontem?”. E assim termina a peça

com todo o coro cantando, junto, o Peixe Vivo, com um arranjo de moldes bem tradicionais. A movimentação cênica é livre: "Eu deixo o gestual livre. Tem que sair do coro e começar a discutir mesmo. Se a pessoa entrar dentro do clima ela faz um gestual sem nenhuma direção cênica".

Sonata n. 6 (1998) – para piano: Após um primeiro movimento típico, clássico da forma sonata, batidas na madeira do piano com a mão cerrada representa batidas na porta, simbolizando a chegada de alguém a uma festa de aniversário. Ao final da peça, palmas, representando a comemoração típica de tal festa. É uma homenagem do compositor aos seus próprios 50 anos de idade, pela ocasião desse seu aniversário. A obra tem dois subtítulos: "Apoteose em si bemol" - já que inclui em cada compasso pelo menos um si bemol - e "Sonata do jubileu".

Sonata n. 7 (2000) – para piano: A peça é encerrada com o pianista batendo com o pé, firmemente, no chão, junto com a emissão vocal de um "hum!" e, logo após, uma única batida de palmas com a emissão, vivaz, da sílaba "pá!".

2 – AS PEÇAS

2.1 – Willy Corrêa de Oliveira: Cinco kitschs (1968)

A “problemática kitsch” dos anos 60³², em cuja discussão central estava a repetição e conseqüente banalização dos modelos da chamada “música de vanguarda”, é aqui representada em forma de paródia.

Narcissus é a última de uma série de peças denominada *Cinco Kitschs*. Os dois primeiros *kitschs* foram compostos em 1967 e os outros, em 1968.

Na contracapa da partitura editada pela *Ricordi*, uma explicação a respeito do processo composicional:

“Todos os kitschs são baseados em um só material básico: uma série de frequências (sobre tensões harmônicas) e uma série de acordes derivados da série de frequências. Cada Kitsch apresenta uma diferente utilização do material básico”.³³

A série que serve como base para toda a composição é a seguinte:

³² A abstração vanguardista tentava manter, conforme explica Steven Connor em *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p.129, “um mundo de valor autolegitimador e absoluto em meio às degradações do kitsch” (modelo repetido sem autenticidade, modismo, clichê), mas acabou por cair, ela mesma, em determinado momento, numa padronização, numa prática de repetição não autêntica de si mesma, num modismo, num painel de clichês.

³³ OLIVEIRA, Willy Correa de. *Cinco Kitschs*. São Paulo: Ricordi, 1969. (Nova Música Brasileira. 1ª série).

Ex: primeiro pentagrama (p. a1)



O primeiro *kitsch* é denominado *Back-ground* e "*dedicado a Paulo Affonso*". Escrito, inicialmente, sob a fórmula de compasso $\frac{3}{4}$ que, posteriormente, se transforma em $\frac{4}{4}$ e $\frac{2}{4}$ (termina em $\frac{3}{4}$, novamente), apresenta constantes deslocamentos do tempo forte e mudanças de andamento, diluindo, assim, a percepção do tempo/pulso da peça.

Ex: os quatro primeiros compassos (p.a1)

A musical score for the first four measures of a piece, labeled '1' and 'a1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The time signature is $\frac{3}{4}$. The score includes various dynamic markings such as 'p', 'mf', and 'f', and includes a section marked '4-7-10'.

O segundo *kitsch*, *Nocturne*, com inscrição "*dedicado a minha esposa*" na partitura, é lento. Apresenta tempo medido em centímetros (um centímetro por segundo). Utilizando símbolos criados pelo próprio compositor, essa partitura conta com um guia: "*Instruções*".

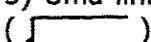
- 1) "Duração = Um centímetro é equivalente a um segundo. As duas linhas verticais nas extremidades limitam o espaço da ocorrência do tempo";

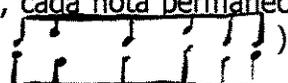
(Essa característica exige do intérprete um domínio absoluto da noção de tempo/pulso, pois nenhuma barra de compasso, regular ou irregular, situa o instrumentista na administração das durações, nem há ligaduras de fraseado que o auxiliem a dar sentido ao texto musical);

- 2) ● = \natural
 ▲ = \sharp
 ▼ = \flat

- 3) Uma linha vertical que liga duas ou mais notas juntas equivale ao ataque simultâneo (acorde);

- 4) Uma nota simples (● ou ▲ ou ▼) significa que ela é a única a ser executada até a próxima nota;

- 5) Uma linha horizontal que forme um ângulo reto com uma nota com haste, () significa que a sua duração é equivalente ao tamanho da linha horizontal. Se várias notas estiverem envolvidas (), proceda também de acordo com o tamanho de cada linha horizontal correspondente;

- 6) Quando dois eventos sonoros tomam simultaneamente o mesmo lugar (duas vozes em contraponto), cada voz tem uma linha horizontal ligando ao seu grupo de notas com hastes e, nesse caso, cada nota permanece até o ataque da próxima nota, naquele mesmo grupo: ()

- 7) () = pressionar as notas do cluster com um movimento ondulatório executado por toda a mão (o efeito é como o de um 'shell chime' japonês;

- 8) Pedal: \ (pressionado) / (retirado). A duração é também baseada no tamanho da linha horizontal;

- 9)  = Uma seta de duas pontas significa pausa, de acordo com o seu tamanho;

- 10) Uma seta apontando para uma nota significa que a nota deve ser acentuada.³⁴

³⁴ Tradução nossa das instruções do segundo Kitsch, *Nocturne*.

Ex: os cinco primeiros sistemas (p. b1)

KITSCH Nº 2 Willy CORRÊA de OLIVEIRA

— = 1 SEC.

The musical score is written in a handwritten style. It begins with the title 'KITSCH Nº 2' and the composer's name 'Willy CORRÊA de OLIVEIRA'. A scale bar indicates that a horizontal line segment represents 1 second. The score is divided into five systems, each containing a piano staff and a bass staff. The first system starts with a *ppp* dynamic marking. The second system includes *mf*, *pp*, and *p* markings. The third system features a *q mf* tempo marking. The fourth system has a *pp sempre* instruction. The fifth system concludes with a *f* marking and a wavy line indicating a specific sound or effect.

Dessa forma, a leitura merece ser suficientemente cuidadosa, já que são muitas as minúcias completamente diferenciadas da leitura de partituras com notação tradicional.

A sonoridade desta peça tem a predominância da indicação *pp*, com algumas poucas intervenções em *mf* e um único breve momento em *f*. Ao final, alguns segundos de silêncio recebem uma indicação na partitura: "Durante este

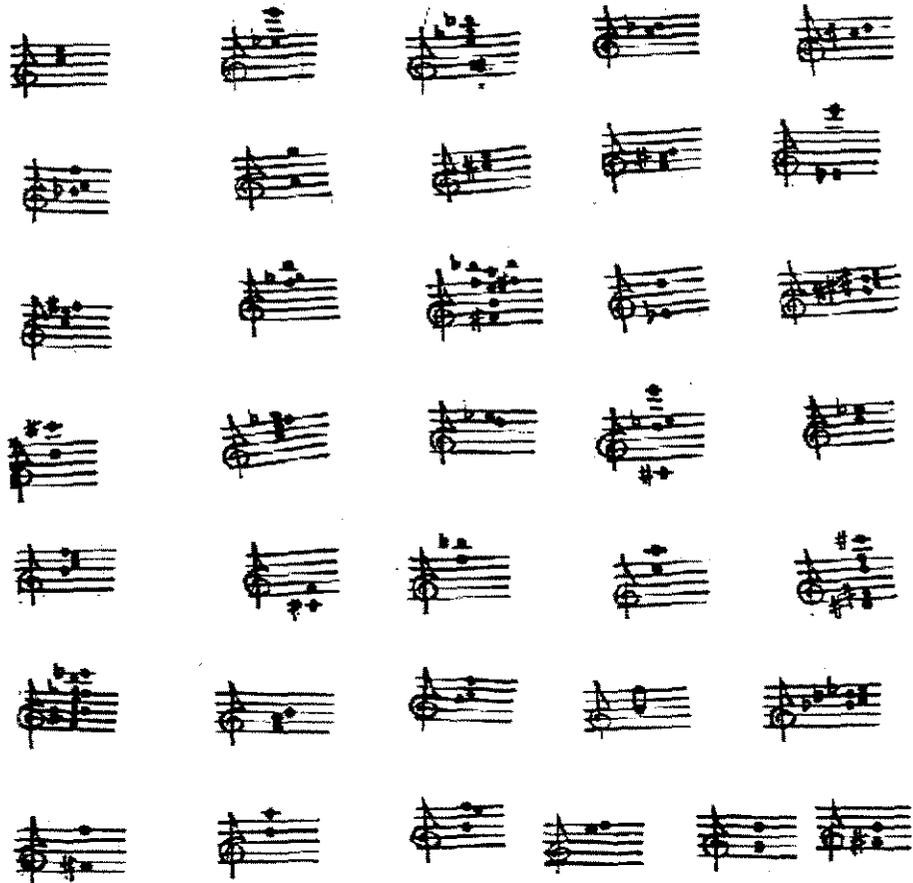
silêncio, o pianista deve ficar com seus braços suspensos, como se fosse continuar tocando...”.

O *Kitsch* de número 3 chama-se *Make it yourself*, “dedicado a *Gilberto Mendes*”. Expõe sete pequenos trechos de peças de compositores conhecidos (Chopin, Debussy, Liszt, Mozart, Stockhausen, Bach e Bartok), ao lado de um quadro de acordes, montado pelo compositor, sobre a série mostrada inicialmente. O pianista deve reconstituir os trechos expostos sobre os acordes propostos, recebendo consentimento de horizontalizar esses acordes, além de poder, também, acrescentar idéias pessoais - desde que coerentes com cada estilo - às versões construídas. Uma série de regras para o “jogo” - “*Instruções*” - guia o intérprete que, agora, deverá compor e assinar a sua própria partitura.

Ex: trecho de Mozart e quadro de acordes a serem utilizados na composição (p. c2)

Allargo

The image displays a musical score for an *Allargo* section. It features two staves of music. The upper staff contains a melodic line with a series of notes, and the lower staff contains a corresponding accompaniment. Below the main score is a grid of 15 chord diagrams, arranged in three rows and five columns. Each diagram shows a set of notes on a five-line staff, representing chords to be used in the composition. The chords are written in treble clef and include various intervals and accidentals.



O quarto *kitsch* é uma parte de piano acompanhada de bateria, cuja partitura é integralmente escrita em notação tradicional. A parte de bateria, que reserva ao instrumentista trecho de improvisação, deve ser parcialmente pré-gravada e acionada no palco para que pianista e baterista toquem sobre a base. Dedicada aos filhos do próprio compositor - Suzana e Daniel -, intitula-se *Jazztime*.

Ex: compasso 1 ao compasso 3

A atuação cênica é reservada ao *Kitsch* n. 5, *Narcissus*, dedicado “a quem isso possa servir”. É constituído apenas por um texto explicativo:

O kitsch n.5 é o resultado da combinação de fragmentos retirados dos kitschs anteriores gravados em fita magnética:

- I) Grave os kitschs 1, 2, 3 em fita magnética a 19cm/segundo.
- II) De cada kitsch, corte oito trechos de diferentes tamanhos:
 - 1) 27cm
 - 2) 43cm
 - 3) 70cm
 - 4) 86cm
 - 5) 113cm
 - 6) 140cm
 - 7) 186cm
 - 8) 226cm

Depois de haver cortado os trechos de todos os quatro kitschs, edite-os da maneira que quiser. Os trechos podem ser retirados de qualquer kitsch em sua ordem original ou podem ser arrumados na ordem que o intérprete planejar.

Uma vez que os fragmentos estiverem editados em seqüência (na ordem normal dos kitschs ou não), acione a fita com um tempo de silêncio suficiente para que você possa descer do palco e procurar um lugar em meio ao público.

O pianista deve aplaudir a si mesmo freneticamente, gritar “BRAVO!” e incentivar o público a fazer o mesmo.

Duração prevista da execução: 14 minutos e 45 segundos.

2.2 – Henrique Morozowicz: Comentários para uma peça de Mozart – Collage-76 (1976)

Henrique Morozowicz escreveu na partitura original o título *Comentários para uma peça de Mozart*. Entretanto, consta, na catalogação *36 compositores brasileiros*, elaborada por Salomea Gandelman, o título *Comentários sobre uma obra de Mozart*, maneira como, por engano, o compositor o enviou à

pesquisadora. Sendo assim, os dois títulos são da mesma música. Morozowicz considera o que consta na partitura original como sendo o mais correto.³⁵

Embora tenha declarado que “*temos necessidade, no Brasil, de um repertório simples para que se possa oferecer o trivial diário, sem o que teremos apenas uma grande música brasileira de prateleira*”,³⁶ Henrique Morozowicz fez de *Comentários para uma peça de Mozart* um trabalho quase virtuosístico.

A música contemporânea, especialmente a música de cena, ou o chamado “Teatro Musical” erudito, muitas vezes, utiliza-se de velhos estilos como meio de criticar os que os cultuam em detrimento do que tem sido feito ultimamente. Mas esse não é o caso, em absoluto, em *Comentários para uma peça de Mozart*: “*Não se trata de uma ‘gozação’ sobre a Sonata K.331, de Mozart. É, sim, uma espécie de brincadeira humorística sobre e com a música de Mozart, fruto da admiração e amor e não o contrário*”.³⁷

Em forma de variações, escritas em 1976, trata-se de uma colagem de trechos da citada peça de Mozart mesclados à música de Morozowicz. A “colagem” se dá literalmente, quando o compositor mistura, na mesma partitura, pedaços da partitura editada do primeiro movimento da Sonata K.331 (tema com variações) em contraste com os trechos especialmente compostos por ele, em manuscrito, que chama de “comentários” e simboliza com a letra “C”. Apresenta, assim, variações sobre variações. O subtítulo da peça é *Collage-76*.

³⁵ Henrique Morozowicz. Entrevista na residência do compositor, em Londrina, não gravada.

³⁶ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 332.

³⁷ Henrique Morozowich. Carta enviada a esta autora, em novembro de 2001.

As "homenagens" a Jacques Klein, Astor Piazzola, Paulo Affonso, Fernando Lopes, George Gershwin, Michel Legrand, Ludwig van Beethoven, Heitor Villa-Lobos, Maurice Ravel e Henry Poulenc são como citações da arte desses compositores e intérpretes.

O tema, em andamento *Andante grazioso*, no primeiro movimento da Sonata K.331, de W.A.Mozart, em Lá Maior, é integralmente exposto no início da peça.

Ex: compassos 1 a 18 (p. 1)

Andante grazioso

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata K.331, measures 1 to 18. The score is written for piano and is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It is marked 'Andante grazioso'. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system continues the melody in the treble clef. The third system shows the continuation of the melody in the treble clef. The fourth system shows the continuation of the melody in the treble clef. The bass clef part provides a steady accompaniment throughout.

Em seguida, recebe intervenção (comentário) de Henrique Morozowicz

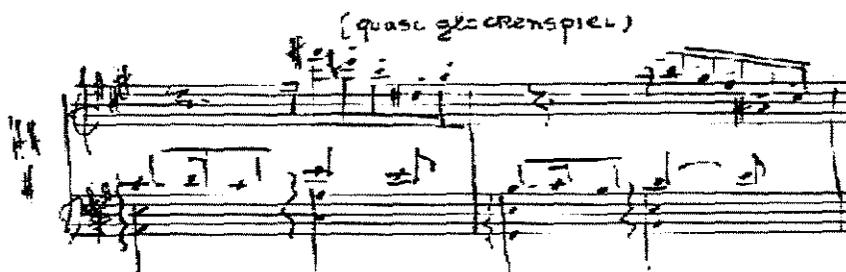
(C-I)

Ex: compassos 19 a 20 (p.2)



E quase glockenspiel, poco piú lento, à escrita de Morozowicz (C-II).

Ex: compassos 31 a 32 (p. 3)



Ainda sob a criação do compositor brasileiro, um trecho (C-III) em *Homenagem a Jacques Klein ...*

Ex: compassos 40 a 41 (p. 4)



... será sucedido por trecho da Sonata de Mozart (Variação I).

Agora, um comentário (C-IV), *hesitante*, porém de finalização decidida, leva a trecho onde a mão direita inicia-se por Mozart e termina por Morozowicz. A mão esquerda já se inicia pela criação do brasileiro, numa *Homenagem a Piazzola*.

Ex: compassos 62 a 65 (p. 6)



Ao início da segunda Variação (*Minore*) da Sonata, é dada uma continuação (C-V), por Morozowicz, a qual vai culminar numa *Cadenza* em *Martelatto*, *crescendo* e *accelerando*, que serve de referência ("Módulo A") para as indicações que se seguem: um compasso de repetição, ainda na região grave do piano e mais dois compassos, repetindo o mesmo "Módulo A", agora "*mais agudo*" (em outra oitava, à escolha do instrumentista, e *acelerando*). Um "Módulo B" surge para servir de referência, agora, para que seja tocado, à vontade do pianista, por toda a extensão do teclado "*até o extremo grave*, *distorcendo*" durante o tempo de um compasso. Depois disso, mais um compasso de pausa. Um cluster "*à tapa*", em *fermata*, irá anteceder o trecho com indicação cênica, que é o da Variação III. Esse trecho é uma *Homenagem a Paulo Affonso*.

Ex: os dois primeiros compassos da Variação III, incluindo a indicação cênica (p. 9):

* Enquanto soa o CUSTOR, o pianista se imobiliza; e as pedras soam no ambiente o teclado A, gravado previamente em crevas e ressonância por caixas acústicas; no final do trecho o pianista pode ad lib. improvisar, por sobre o crevo. Pode se jogar ad lib. jogos de luz e sombra em filigrana sobre o pianista ao crevo e os traços ignicos-aur-nas.

Seguem-se *Homenagem a Iturbi* (C-VI), *Homenagem a Fernando Lopes* (C-VII), *Homenagem a Gershwin e a Michel Legrand* (C-VIII). Após a Variação IV (*Maggiore*), continuam as homenagens: No trecho C-IX, uma inscrição no quinto compasso: "**salve Claudio Stresser**". A *Homenagem a Beethoven* inclui uma inscrição de "**viva Albeniz**" também em seu quinto compasso e a *Homenagem a Villa-Lobos* acontece após a Variação V e o trecho C-XI, até que ocorra um enorme glissando, primeiro no teclado, depois nas cordas do piano, com os dedos e, ao final, com metal, ainda nas cordas do piano ("**encerrar com uma batida suave em triângulo**"). Com pedal único, esse trecho é uma transição para a Variação VI, em

Lá bemol menor, em andamento *Lento*, de Mozart, trecho que o autor brasileiro chama *Reminiscência*.

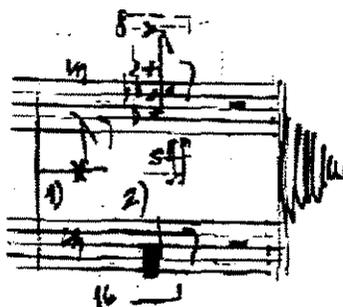
Ex: Variação VI completa (p. 18)



Após a *Homenagem a Ravel* (C-XII), em andamento *Presto*, e a *Homenagem a Poulenc*, o compositor encerra a peça com duas indicações (com a inscrição dos números 1 e 2) no último compasso:

- 1) "**Bloco de madeira contra a lateral da estante do piano**" (antecedendo um acorde final em *sff* na mão direita);
- 2) "**Com o punho, ainda segurando o bloco**", (em cluster, na mão esquerda, simultâneo ao acorde da mão direita).

Ex: último compasso (p. 19)



Duração prevista para a execução: 12 minutos.

2.3 – Jorge Antunes: *Redundantiae* – variações para um arabesco e um suspiro (1979)

Uma célula de cinco notas se repete insistentemente, em estrutura de arabesco sobre trítono, numa configuração cuja repetição sugere movimentação circular. Tal configuração apresenta-se com duas versões: a diferença entre as duas é uma modificação da ordem de execução das notas dentro da célula.

Ex: compassos 1 a 2 (p. 1)

(♩ = 92) *leve, fluido, legatissimo, sem qualquer acento ou apoio*

Piano

5/4 *pp sempre*

pedal 4 ligado sempre (sons muito reverberados)

sc. sempre

Ex2: compassos 4 a 5 (p. 1)

segue sempre pp

O toque, conforme indicação do compositor, deve ser *leve, fluido, legatissimo, sem qualquer acento ou apoio*, embora as notas agudas destaquem-se

naturalmente, em razão da frequência e da distância intervalar que lhes são proporcionadas dentro da célula em movimento.

No sétimo compasso de repetição constante dessa célula, conforme a descrição, ocorre o primeiro suspiro, sonoro, indicado através do seguinte símbolo: o desenho de uma boca aberta, que determina o tipo de emissão do suspiro.



Para os suspiros a serem emitidos com boca *chiusa*, o desenho de um nariz e uma boca fechada.



O compositor comenta a colocação do suspiro em momentos que representariam a manifestação do intérprete, como decorrência de um esforço físico, mental e emocional exigidos pela peça, de desabafo, descarregando o que poderíamos atribuir ao ar retido nos pulmões pela concentração dedicada a determinados trechos de suposta tensão na obra.

Passado esse primeiro momento, uma frase de linha ascendente e, em seguida, descendente, conduz a um segundo momento da peça, em que, à mesma célula característica da primeira sessão na mão direita, apresenta-se um contraponto, na mão esquerda, cujas relações intervalares entre si confirmam a

estrutura intervalar básica, reforçada por quintas justas, quintas diminutas, sétimas, quartas e segundas.

Ex: compassos 14 a 19 (p. 2-3)

The image displays a musical score for three systems, corresponding to measures 14 through 19. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 14-15) features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a bass line. Dynamics include *pp* and *pp sempre* in the treble, and *pp sempre* and *sfz* in the bass. A *pedal* marking is present in the bass staff for measures 14-15. The second system (measures 16-17) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 18-19) concludes the passage with similar melodic and bass patterns.

Essa fase é encerrada por mais um suspiro de boca aberta. O intérprete deve ter o cuidado de não repetir de forma exatamente igual o suspiro emitido anteriormente. Cada um dos suspiros indicados ao longo da peça deve ter altura, duração, intensidade e intenção diferenciadas.

A partir desse momento, a mesma célula inicial que, até agora, era executada de forma leve e sem qualquer acento, passa a ter acentuação na primeira de quatro semicolcheias de cada grupo e o contraponto ganha reforço de oitava.

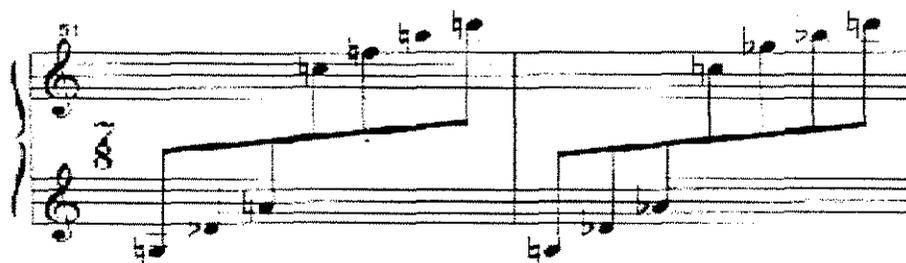
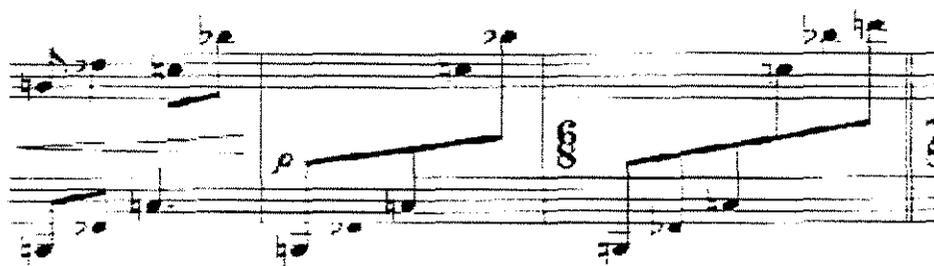
Ex: compassos 26 a 27 (p. 4)

Musical score for measures 26 and 27. The top staff shows a melodic line with groups of four sixteenth notes. The bottom staff shows a bass line with a few notes. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

A dinâmica ganha variações de intensidade de pianíssimo a fortíssimo, em crescendos e decrescendos contínuos, até que um *rallentando* encerre a seção. A notação em 5/4 transforma-se numa notação em 5/8 que, aos poucos, transforma-se em 7/8. Surge a célula básica da segunda seção. Ainda aqui, as relações intervalares apresentadas inicialmente permanecem.

Ex: compassos 46 a 54 (p. 6-7)

Musical score for measures 46 to 54. The top staff shows a melodic line with groups of four sixteenth notes. The bottom staff shows a bass line with a few notes. The dynamic marking *pp* is present in the first measure. There are handwritten annotations above the staff, including $G - 108$, $(G - 108) (G - 103)$, and *pp*.



Mais dois suspiros, um de boca aberta e outro, logo em seguida, de boca fechada, precedem o jogo contrapontístico entre a célula característica da segunda seção - que compreende um arpejo ascendente de sete notas executado insistentemente, dividido entre as regiões subgrave e superaguda - de maneira tal que as mãos direita e esquerda passem a fazer intensa e ampla movimentação de cruzamento, uma sobre a outra, ocasionando o momento mais grandioso da obra.

Ex: compassos 90 a 94 (p. 11)

The image displays a musical score for piano, specifically measures 90 to 94. The score is written for a grand piano and is divided into two systems. The first system covers measures 90, 91, and 92, while the second system covers measures 93 and 94. The right hand (m.d.) plays a melodic line with a strong upward trajectory, marked with fortissimo (ff) dynamics. The left hand (m.s.) provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final notes, indicating a moment of suspension or breath-taking.

Depois de reviver a primeira seção no final da segunda, esta é encerrada com mais um suspiro de boca fechada sobre fermata.

Uma terceira seção, correspondente a uma *coda*, lenta, de configuração bem diferenciada em relação às outras seções, confirma, entretanto, as relações

intervalares presentes em toda a peça e indica um *diminuendo e rallentando molto*, *morrendo...nada!*

Ex: (compassos 122 a 133)

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 122-125) is in 8/4 time with a tempo of quarter note = 72. It features dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *pp*. The second system (measures 126-129) includes the instruction *diminuendo e rallentando molto* and *segua pedal e frado*. The third system (measures 130-133) ends with the instruction *nada!* and a *ppp* dynamic marking.

O uso do "pedal a fundo" é constante, tornando os sons muito reverberados. As repetições incessantes sugerem uma representação do título "redundância" e denotam um caráter hipnótico. Paul Griffiths escreve sobre os efeitos desse tipo de procedimento: "O ouvido seleciona, efetua suas próprias combinações e até registra sons que não foram emitidos. [...] A mente é

hipnotizada pela repetição, caindo num estado no qual pequenos motivos podem destacar-se da música'.³⁸

Duração prevista para a execução: 7 minutos e 22 segundos.

2.4 – Gilberto Mendes: Música para piano número 2 (Recado a Schumann) – de um velho caderno de notas (1983)

Gilberto Mendes compôs o tema inicial, que só veio a ser, de fato, trabalhado 30 anos depois, em abril de 1983, em Austin, no Texas (EUA), no início de suas experiências como compositor.

O subtítulo *Recado a Schumann* surgiu pela necessidade de dar às suas músicas mais do que nomes técnicos. Essa atitude confirma o entusiasmo do compositor pela arte literária, disse ele.

Além disso, tomado "por uma grande paixão" pela obra de Schumann, Mendes criou o tema de Música para piano n.2 (*Recado a Schumann*), "schumanniano", como afirma o próprio autor.

A música de Schumann caracterizou-se pela intensa expressão sentimental de caráter romântico e pela intensa produção do gênero *lied*, a cujo estilo de acompanhamento pianístico Mendes faz alusão, na Música para piano n.2. O romantismo que, algumas vezes, na música contemporânea, é alvo de chacota, abordado de forma caricata, aqui é verdadeiramente reverenciado.

³⁸ GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 166.

O tema, com centro tonal em lá, em acordes de três, de quatro e de cinco sons, repetidos de três em três vezes cada, em tercinas, é apresentado em seis compassos e interrompido por longa pausa, onde há indicação para que o pianista imobilize as mãos sobre as teclas e, em seguida, vagorosamente, desloque as mãos em direção às próximas notas:

Ex: compassos 1 a 8 (p. 1)

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 8. The score is in treble and bass clefs. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a 3-measure triplet of chords, marked 'quasi f' and 'apertum'. The bass clef has a single note. Measures 2-3 continue the triplet. Measure 4 has a long rest in the treble and a single note in the bass. Measure 5 has a long rest in the treble and a single note in the bass. Measure 6 has a long rest in the treble and a single note in the bass. Measure 7 has a long rest in the treble and a single note in the bass. Measure 8 has a long rest in the treble and a single note in the bass. The score includes dynamic markings like 'quasi f', 'quasi p', and 'poco ritardato'. There are also performance instructions like 'accelerando a tempo' and 'rallentando'.

As indicações cênicas são feitas através de números que remetem a instruções situadas ao final da partitura, semelhante ao sistema de indicação de notas de rodapé:

1) "O pianista imobiliza as mãos sobre as teclas":

Instrução indicada após a primeira exposição do tema, onde há predominância de teclas brancas; no início de longa pausa de caráter suspensivo que interrompe trecho modulante. Nesses compassos de pausa, existe, ainda, a

indicação de *rallentando*, que proporciona ao intérprete certa liberdade na determinação do tempo da pausa;

2) "Gradualmente movimentada as mãos para continuar tocando"

Instrução inscrita ao final da mesma pausa citada na indicação de número 1, para condução a uma primeira variação do tema, onde há predominância de teclas pretas;

Ex: compassos 9 a 10 (p. 1)

e a uma segunda variação do tema, onde há um retorno à predominância das teclas brancas e onde os acordes são arpejados, executados de maneira a ressaltar uma melodia cujas notas são destacadas na região aguda, sempre na primeira das quatro semicolcheias, que constituem a célula que se repetirá até o fim da seção, na mão direita;

Ex: compassos 13 a 14 (p. 1)

3) "O pianista se imobiliza até a extinção do som"

Instrução indicada após a última nota emitida na peça, na mão direita, sobre fermata em nota de região sub-grave, na mão esquerda.

No depoimento de Gilberto Mendes, em 02 de junho de 2001, em Santos, ele acrescenta que, no momento em que, "com as mãos em posição de ataque" (indicação de número um), o pianista "vai cantar por dentro" o tema e virar o rosto para a platéia (indicação de número dois), para que o público perceba o que "vai na expressão do rosto".

Apesar de sugerir aspectos do romantismo musical, a peça não é construída nos padrões do tonalismo, além de, em sua forma, possuir tema e desenvolvimento muito curtos em relação aos padrões de composição românticos.

O pesquisador e pianista Antônio Eduardo Santos, conterrâneo de Gilberto Mendes, escreveu a respeito da obra para piano do compositor e a dividiu em três fases:

- 1) à primeira, chamou de "Fase de formação", entre 1945 e 1959;
- 2) à segunda, de "Fase de experimentalismo", entre 1960 e 1982;
- 3) e à terceira, mais recente, denominou "Fase de Transformação", pós 1982.

Recado a Schumann (Peça para piano No. 2) está classificada, então, na terceira e atual fase do compositor santista. A respeito da mesma, escreve o pesquisador Antônio Eduardo Santos:

Esta é a fase de simultaneidade corporificada no Tonal/Atonal, na qual, quando é desenvolvido um movimento tonal, este é bruscamente interrompido pelo uso de dissonâncias, estabelecendo-se, assim, um jogo entre os dois sistemas que o compositor, em realidade, considera uma coisa só. Esta é, como afirma Gilberto Mendes, a técnica de integração entre o passado e o presente, o estágio em que ele procura amalgamar toda a sua experiência passada.³⁹

Nesta *Música para piano número 2*, o tema é exposto e apresentado em dois tipos de variação, logo em seguida, construídas sobre centros tonais opostos, ou seja, tonalidades antagônicas, posicionadas lado a lado, caracterizando, assim, utilização predominante de teclas pretas ou brancas, alternadamente. É interessante observar que as modulações que conduzem aos trechos alternados de predominância das teclas pretas aos de predominância das teclas brancas e vice-versa, apresentam-se extremamente suaves e elegantes.

A partir das três exposições do tema, com centro tonal em lá, ré# e, novamente lá, numa primeira seção da peça (compassos 1-16), o compositor começa a “desconstruir” o tema, numa segunda e última seção (compassos 17-27). Aí, uma das vozes desaparece enquanto a melodia vai, pouco a pouco, “alongando a distância entre as notas”, numa dispersão, inclusive, das alturas, até que tudo passe a parecer, ou soar, “*vamos dizer, sem nexos, várias notas no espaço. [...] um distanciamento muito grande que deve ser feito com muita*

³⁹ SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997. p. 39.

paciência, o que os pianistas, em geral, não têm e acabam fazendo depressa', reclama o compositor.⁴⁰

Ex: compasso 21 (p. 2)

O desfecho, ao contrário, concentra as notas em pequenas, "bruscas" e "rapidíssimas"⁴¹ frases conclusivas.

Ex: compasso 27 (p. 2)

Os andamentos são variados, iniciando numa indicação de *agitato*, passando por *espressivo*, na primeira seção; *tranquillo e piu tranquillo* na segunda, finalizando com *energico*. Os constantes *poco ritenuto*, *accelerando*, *a tempo* e

⁴⁰ Gilberto Mendes. Anexo 4.

⁴¹ Idem.

rallentando correspondem, na peça, a uma espécie de *tempo rubato*, monitorado, controlado pelo compositor.

As mudanças também constantes de andamento na segunda seção representam, por sua vez, apenas uma outra forma de controlar, minuciosamente, o enorme *rallentando* que permeia toda a seção até o desfecho contrastante.

Quanto ao aspecto dinâmico, entre a exposição do tema e o desfecho da peça entre *f* e *fff*, tudo ocorre entre as intensidades estabelecidas entre *mp* e *pppp*.

Editada por Alain Van Kerckoven Éditeur, de Bruxelas (Bélgica), em 1999, a partitura apresenta ilustração de capa que retrata o Porto de Santos, de autoria da esposa do compositor, a artista plástica Eliane Mendes, a quem a obra foi dedicada.

A estréia da peça ocorreu em Paris, através do pianista e compositor português Jorge Peixinho.

Duração prevista para a execução: 2 minutos.

2.5 – H. Dawid Korenchender: XI Variações (1983)

As *XI Variações*, compostas por Dawid Korenchender em 1983, têm origem nas *Variações Breves para Piano e Orquestra de cordas*, do mesmo ano e do mesmo autor.

As *Variações Breves* foram estreadas pela pianista Sônia Maria Vieira e dedicadas à mesma, cuja afeição à obra desafiou o compositor: Por que não fazer variações para piano sobre as *Variações Breves para piano e orquestra de cordas*? - perguntou-lhe a intérprete. Diante de sua tendência natural a compor variações, o autor aceitou de pronto a proposta e, assim, nasceram as *XI Variações*.

Sendo assim, não existe nelas, exatamente, um tema próprio com variações. O tema, na verdade, está na "Variação XX" das *Variações Breves*. Ou melhor: de certa forma, a primeira das *XI Variações (Lírico, com anima)* pode ser tomada como tema, embora este tenha origem em uma variação de um tema de outra obra. É variação sobre variação.

O número onze, nas *XI Variações* está presente em vários e inusitados aspectos da composição e seu contexto. Alguns já faziam parte da concepção da peça em seu processo de criação, outros revelaram-se coincidências que intrigam o compositor:

- 1) A composição ocorreu em novembro (mês onze);
- 2) O número total de segundos da peça (308 segundos) é divisível por onze;
- 3) O número de palavras, nos dois versos do poema declamado, é onze;
- 4) Sônia Vieira, a quem a peça foi dedicada e por quem foi estreada, nasceu em novembro (mês onze) do ano de 44 (número divisível por onze);
- 5) O número de letras do nome artístico da pianista é onze;

6) A soma dos algarismos do número do telefone da mesma pianista também resulta no número onze;

7) A soma dos algarismos do número do apartamento (do décimo primeiro andar) da pianista Sônia Vieira também resulta em "onze".

8) O compositor nasceu sob o 11^o signo do zodíaco;

9) A peça é derivada das *Variações Breves para Piano e Orquestra de Cordas, Variação XX* (algarismo duplo, assim como o onze);

10) As *Variações Breves*, que originaram as XI Variações, foram compostas em onze dias.

Quando indagado de suas impressões a respeito de tais coincidências, o compositor responde: "*São coisas do equilíbrio. Existe uma série entre o compasso 88 e o compasso 93 das XI Variações, embora eu não acredite no serialismo e não o planeje. A seção áurea está dentro de mim, mesmo que eu não queira*".⁴² O trecho da peça ao qual o compositor se refere é o da Variação VIII (*Lírico*).

Cada variação ganha uma indicação diferente, que funciona também como título para cada uma delas:

1) I – **Lírico, "com anima"** (14 compassos). Duração: 45"

(A Variação I, *Lírico con anima*, que, de certa forma, pode ser tomada como tema – apesar de ser, ela mesma, uma variação, conforme já foi dito –, foi descrita pela pesquisadora Salomea Gandelman como uma "*linha melódica de natureza lírica, em oitavas, acompanhada por tríades sem relação tonal entre elas*".

⁴² Dawid Korenchandler. Entrevista por telefone.

- 2) II – **Lento, sempre lírico** (11 compassos). Duração: 35”;
- 3) III – **À barroca: uma fuga** (17 compassos). Duração: 25”;
- 4) IV – **Ainda à barroca: um Coral** (06 compassos). Duração: 20”;
- 5) V - **Com ímpeto** (10 compassos). Duração: 18”;
- 6) VI – **Distante e solitário** (17 compassos). Duração: 28”;
- 7) VII – **Em tempo de valsa** (13 compassos). Duração: 38”;
- 8) VIII – **Lírico** (11 compassos). Duração: 27”
- 9) IX – **Com muita garra** (07 compassos). Duração: 15”
- 10) X – **Despojado** (14 compassos). Duração: 33”
- 11) XI – **Saudosamente** (12 compassos). Duração: 23”

A última, Variação XI (*Saudosamente*), que utiliza o recurso cênico da declamação dos dois versos finais de um poema de Fernando Pessoa, soa como uma caixinha de música. Escrita para a região aguda do piano, *Saudosamente* foi uma finalização “realizada à força”, por uma imposição da realidade temporal e, portanto, num ambiente de saudosismo: uma lembrança da infância, com certa melancolia.

Os dois versos finais do poema “O florir do encontro casual”, de Fernando Pessoa, heterônimo Álvaro de Campos, constam nos seis primeiros compassos para que o pianista toque e declame ao mesmo tempo. A indicação vem antes do início do texto musical sob o termo “recitando”, no mesmo local onde, numa pauta musical, haveria a indicação de clave, armadura e compasso. Os versos são escritos abaixo do sistema pianístico de pentagramas e as palavras

são dispostas em espaço definido, porém sem precisão métrica, dentro dos compassos. O texto poético inicia-se na metade do primeiro compasso, imediatamente após o início do tema e termina na metade do sexto compasso, exatamente quando termina o tema.

E por quê a escolha de "*O Florir do encontro casual*"?

O texto define uma sensação de tristeza, que o compositor descreve, por não poder continuar variando um tema indefinidamente. Os versos falam da interrupção de tudo o que é bom e insustentável, que só acontece aos "bocados" e que não deveria ter fim, segundo Korenchandler. O fim das *XI Variações* é a interrupção de algo que ainda tinha vigor e ânimo, assim como poderia ser "um encontro, uma troca de olhares com quem nunca mais veremos novamente", enfim, tudo que se torna impedido de ter continuidade em razão da realidade mesquinha da condição humana e mortal do dia-a-dia. Eis o texto completo do poema "O florir do encontro casual", de Fernando Pessoa:

O florir do encontro casual
 Dos que hão de ficar sempre estranhos...

O único olhar sem interesse recebido no acaso
 Da estrangeira rápida...
 O olhar de interesse da criança trazida pela mão
 Da mãe distraída...

As palavras de episódio trocadas com o viajante episódico
 Na episódica viagem...

Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados
 Caminhos sem fim...

"Para mim, variações são um caminho sem fim ou, pelo menos, deveriam ser".⁴³

A retirada da letra "s" no final da palavra "caminhos", no plural, tornando-a substantivo singular, deve-se ao fato que o "caminho" ao qual o compositor se refere, aqui, é especificamente o da composição de variações, embora não deixe de compactuar com as idéias e constatações da poesia de Pessoa.

A última variação, que soa como caixinha de música, revela o próprio saudosismo sugerido no título *Saudosamente*.

"A caixinha de música é uma coisa que lembra a infância. Saudosamente lembra a infância".

A Variação XI, *Saudosamente*, cuja pulsação é de uma unidade de tempo por segundo, realiza a última apresentação do tema, um semitom abaixo da exposição ocorrida na Variação I, onde o andamento indicado é mais movido do que na última variação. Nessa última variação, o acompanhamento do tema é feito através de arpejos em constante movimentação ascendente e descendente.

O primeiro trecho é simultâneo à declamação do primeiro dos últimos dois versos de "O florir do encontro casual", – "Grande mágoa de todas as coisas serem bocados" -, exibindo apenas parte do tema.

Dois compassos de transição, o primeiro apresentando acorde sobre arpejo ascendente e o segundo em compasso 2/8 – o que significa a metade do tempo de duração de um compasso normal na peça – e simultâneo ao segundo

⁴³ H. Dawid Korenchandler. Anexo 5.

dos últimos dois versos do poema ("caminho sem fim"), levará o tema de volta ao seu início para ser, agora sim, exposto integralmente, uma oitava acima, mas ainda a um intervalo de segunda menor inferior em relação à tonalidade de origem do tema.

Ex: Variação XI completa (p. 8)

XI - Saudosamente
Jaco Co

Revolvendo Grande: coisas de todas as coisas sem br. caelas / Ca

minho sem fim?

(0:25)

D. total: 5:08

Duração prevista para a execução: 5 minutos e 8 segundos.

3 – OS RECURSOS CÊNICOS

3.1 – Willy Corrêa de Oliveira: Cinco kitschs (Narcissus) – O pianista sai do palco e toma assento em meio à platéia após acionar fita pré-gravada com momentos de sua própria performance para ouvir, aplaudir com veemência - com gritos de "bravo!" - e conclamar o público a fazer o mesmo, no momento final da peça.

A escolha prévia - indicada no *kitsch n. 5, Narcissus* - dos trechos a serem gravados e cuidadosamente editados para serem ouvidos novamente e a valorização da "entidade sonora" a ser aplaudida fazem parte da atuação do intérprete, que deverá prever o efeito da seqüência que irá compor.

O pianista deve se preparar para tal performance procurando compreender o que o motivaria a deixar de ser a "estrela", para ser público, em meio à platéia.

Despido de seu "personagem" de pianista, o "protagonista" necessita não somente de se desfazer das suas vaidades artísticas, como também de se transformar em ouvinte do som que toma vida própria, independente do seu agente.

Raciocinando de outra maneira, aqui pode estar sendo ressaltada – uma vez que o pianista incentiva, de acordo com as indicações cênicas do compositor, o

público a aplaudir – a função do intérprete de valorizar a obra de arte, despertando a atenção do receptor para a mesma.

Quanto à pré-gravação em fita magnética, a tecnologia de gravação em áudio evoluiu muito de 1968, quando a peça foi composta. Outras maneiras de acionar o som dos trechos pré-gravados já são possíveis. A possibilidade do uso de tecnologia digital de gravação a laser já é uma realidade que se torna uma opção bastante conveniente para tal finalidade.

3.1.1 – O intérprete

Não houve oportunidade de acesso a algum intérprete que tenha realizado os *Cinco Kitschs* em público (talvez o próprio compositor, que se recusou a esclarecer tal suspeita).

O próprio Willy Corrêa de Oliveira se mostrou indiferente, manifestando-se quase contrário à realização da peça, aconselhando os intérpretes a desistirem de tal iniciativa, alegando que essa obra já não tem importância: teve sua razão de ser na época em que foi escrita, mas agora não mais faz sentido.

3.1.2 – A proposta

Além da utilização de tecnologia digital de gravação para a reprodução dos fragmentos dos *kitschs* em áudio, a gravação simultânea em vídeo para

projeção em tela, no momento da sua apresentação, poderia ser tomada como um procedimento natural, uma vez que há uma prática constante desse tipo de recurso em espetáculos, que se apresentam interessantes para a platéia da contemporaneidade, acostumada à simultaneidade áudio-visual⁴⁴, embora, no caso da peça em questão, faça com que a atuação cênica prevista homenageie não somente a "entidade sonora independente", mas também – de certa forma - o próprio intérprete, cuja imagem estará reproduzida - e possivelmente ampliada - em tela, o que poderia ir de encontro, na verdade, à proposta ideológica do compositor. Entretanto, Willy Corrêa de Oliveira nada quis comentar, já que sequer recomenda a realização da peça.

3.2 – Henrique Morozowicz: Comentários para uma peça de Mozart –

Ambientação que retira o pianista do contexto local/temporal da apresentação em determinado momento da peça, simulando uma mesma possível situação ocorrida no século XVIII, ao som de cravo, para a qual o próprio autor sugere a possibilidade de utilização de ator ou atriz, figurino, cenário, iluminação, projeção de imagens pré-gravadas.

Henrique Morozowicz afirma que o elemento cênico, nesta peça, é algo secundário e que o mais importante, afinal, é mesmo a música, deixando bastante ao encargo do intérprete a montagem das indicações cênicas, dando-lhe ampla

⁴⁴ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p.764.

margem de criação, apenas para que cumpra um objetivo: o de fazer "voltar à época de Mozart" em um único momento da obra, para depois retornar ao nosso tempo.

É na variação de número três que ocorre a indicação cênica:

Enquanto soa o cluster – ocorrido ao final da segunda variação – o pianista se imobiliza; e aos poucos soa no ambiente o trecho A, gravado previamente em cravo e reproduzido por caixas acústicas; no final do trecho o pianista pode ad. Lib. Improvisar por sobre o cravo. Pode-se fazer ad. Lib. Jogo de luz e projetar em filme ou slide o pianista ao cravo em trajés típicos ou não.⁴⁵

Tantas são as possibilidades que oferece o autor em sua concepção da cena, que acaba por deixá-la quase que por completo à mercê da imaginação e versatilidade artística do intérprete.

Ao recomendar, apenas como possibilidade, a improvisação ao cravo, a utilização de luzes e a projeção de slides – ou mesmo a performance de atores em cena –, Morozowicz, ao mesmo tempo em que confia quase por completo a realização da cena ao intérprete, desconfia, de maneira geral, da sua capacidade de fazê-lo. Explica que os pianistas de formação muito tradicionalista "não teriam o espírito e o senso de humor" para tocar bem essa peça e que outros – provavelmente menos sérios e menos treinados tecnicamente – teriam problemas para executá-la. Chega mesmo a apontar, como saída para o dilema, pré-gravação em fita por um pianista de alto nível para que outro pianista - ou ator - faça apenas a mímica. Ou seja, para ele, é remota a possibilidade de um instrumentista

⁴⁵ MOROZOWICZ, Henrique. *Comentário sobre uma peça de Mozart (Collage-76)*. Curitiba: Ms, 1976. p.9.

reunir qualidades como técnica, expressividade e criatividade artística com flexibilidade suficiente para tornar real a idealização áudio-visual do compositor. Tal raciocínio demonstra total e absurda falta de esperança de Morozowicz na realização da sua própria obra conforme foi concebida.

3.2.1 – O intérprete

A realização de *Comentários para uma peça de Mozart* ocorreu uma única vez, quando foi apresentada, em Curitiba, pelo próprio compositor. A peça não contou com a encenação prevista. Morozowicz alegou não ter havido interesse dos anfitriões, do local e do evento em que ocorreu a apresentação, em facilitar a montagem da cena.

3.2.2 – A proposta

Como intérprete da própria peça, Henrique Morozowicz gostaria de ter gravado em vídeo a cena para ser projetada em tela, no momento previsto.

Em depoimento dirigido a esse trabalho, o próprio compositor sugere, ainda, que uma segunda pessoa toque (ou simule a performance ao som de uma fita pré-gravada), vestida em trajes de época.

Outra solução é a transformação, no palco, do próprio pianista, numa troca de roupa bem planejada, podendo também trocar de instrumento para que seja caracterizado o retorno no tempo, ao século XVIII.

Morozowicz indica também que o trecho da peça onde há indicação de utilização de recurso cênico seja executado ao cravo, não descartando o uso de teclado eletrônico ou sintetizador.

3.3 – Jorge Antunes: *Redundantiae* (variações para um arabesco e um suspiro) – Utilização de cinco suspiros sonoros a serem emitidos pelo pianista com boca aberta e boca fechada em momentos determinados na partitura, para que sejam atribuídos, a cada um, intensidade, altura e duração diferentes, à escolha do intérprete.

Um questionamento a respeito da emissão dos suspiros em *Redundantiae* se faz necessário: Por que a indicação dos suspiros sonoros se, numa sala de concerto, pouco será ouvido das nuances variadas na emissão desses sons?

O compositor responde que essas indicações cênicas correspondem aos arroubos de interpretação praticados por intérpretes, principalmente os de música romântica, cujas emoções expõem em público.

Essas manifestações são vagamente captadas pela platéia ou parte dela. Os suspiros que foram concebidos para soar naturalmente, como se tivessem

acontecido por acaso, acabam por privilegiar parte do público que, num determinado ponto da platéia, consegue percebê-los e negligenciando a outra parte que, numa cadeira distante ou localizada por trás do intérprete, nada consegue perceber. Ou, indo mais além, estaria ele valorizando a relação intérprete-obra, deixando o receptor inteiramente fora do contexto.

A partir daí, pode-se concluir que se trata de uma relação entre intérprete e composição. Uma alusão ao que seria uma reação espontânea do *performer* que se entrega completamente àquele momento e que não se autocensura no momento da execução em público. Um exemplo de comportamento natural daquele que vive o que está tocando. Ele murmura, arfa, cantarola, se movimenta, franze a testa, muda sua fisionomia... e suspira.⁴⁶

Estariamos falando de uma valorização, quase uma homenagem a um intérprete que se deixa levar, através da sua viagem interpretativa, a uma postura mais despojada, menos formal diante do evento tradicionalmente bem comportado e até mesmo pomposo que é a apresentação dos espetáculos de música erudita e não uma alusão sarcástica ao espírito romântico, numa caricatura do exagero performático dos intérpretes de música romântica e seus arroubos espetaculares.

3.3.1 – O intérprete

A pianista Mariuga Lisboa Antunes nasceu em Belém do Pará e iniciou seus estudos musicais em São Luiz do Maranhão aos nove anos de idade.

⁴⁶ Respostas do compositor às questões formuladas através de correio eletrônico em mensagens enviadas a esta autora no período entre 2000 e 2002.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1961, ingressou na Escola de Música da Universidade do Brasil, atual UFRJ, onde se graduou em piano e em Educação Musical. Especialista em Música Contemporânea, Mariuga é esposa do compositor Jorge Antunes.

Abordada para uma demonstração da sua interpretação da peça, a pianista não concordou em fazê-lo. Alega que a atuação cênica exigida em *Redundantiae* pressupõe um ambiente específico de apresentação pública em sala de concerto com platéia presente.

Tal afirmação confirma a dificuldade que envolve as peças instrumentais, especialmente as compostas para piano, que utilizem recurso cênico. Os intérpretes, em geral, não são preparados para encarar a atuação cênica como exercício teatral, mesmo concordando em trabalhar com tal mistura de linguagens. A própria pianista admite que a formação dos pianistas, nesse sentido, é falha.

3.3.2 – A proposta

A utilização de microfone para a amplificação sonora dos suspiros poderia, de certa forma, destruir a intimidade, a privacidade dessa relação entre intérprete e obra e quebrar a formalidade da apresentação. O compositor não concorda com essa proposta. Não considera pertinente a utilização de microfone para que a platéia possa, claramente, notar os suspiros e suas sutis variações,

embora declare imprescindível uma perfeita percepção detalhada por parte do público.

Assim, uma escolha se faz necessária: Ou se atende ao auditório inteiro, concedendo a todos a percepção perfeita da performance do intérprete em seus mínimos detalhes, ou se conserva o momento mágico da relação intérprete-obra em público em sua forma originalmente acústica e fugaz.

3.4 – Gilberto Mendes: Música para piano n. 2 (Recado a Schumann) –

Indicações de movimentação ou não movimentação corporal do pianista, além de expressão facial (com movimentação de cabeça).

Nesta peça, mais uma vez, deve ser levantada a questão da percepção do público em relação à indicação do recurso cênico na partitura. Como permitir a todos os espectadores a visualização do rosto do pianista, já que, num palco, este fica de costas para parte da platéia?

As indicações cênicas podem funcionar assim como qualquer manifestação teatral natural dos intérpretes: quase imperceptíveis, ou perceptíveis para apenas uma parte da platéia.

Olhando sob outro aspecto, as indicações de expressão facial podem ser tomadas como uma supervalorização do intérprete que, além de contribuir - com as sutilezas de seu toque e nuances que produz na música com seu instrumento - para o processo que liga compositor a ouvinte; acrescenta, ainda, recursos

expressivos de aspectos extra-musicais à sua performance, numa cumplicidade ainda mais acentuada com o autor do que na performance tradicional.

Mas por que não anotou, o compositor, determinados detalhes na partitura como os de expressão facial e movimentação da cabeça? Ele mesmo não sabe responder. Confessa que em outras peças concebeu o elemento cênico atrelado à música e não escreveu as instruções na partitura. "Em qualquer música você pode fazer um pouco teatro".⁴⁷

Aqui, mais um indício de que o compositor, de forma geral, se sente limitado, por um certo constrangimento, em fazer indicações cênicas ao intérprete, que nem sempre as recebe de bom grado. É um tipo de procedimento que ainda não registra facilidade de identificação do intérprete com a obra que o utiliza.

3.4.1 – O intérprete

O pesquisador da obra pianística de Gilberto Mendes, pianista Antônio Eduardo Santos não poderia deixar de ser aberto às experiências da música de vanguarda. Músico nascido e educado em Santos, tendo presenciado e participado ativamente dos Festivais de Música Nova de sua cidade, sente-se à vontade para lidar com os aspectos cênicos em sua performance instrumental. Com relação à peça aqui investigada, duas observações merecem nota:

⁴⁷ Gilberto Mendes. Anexo 4.

1) A expressão facial, só agora mencionada pelo compositor, não fazia, até então, parte de sua performance. A expressão indicada recentemente demonstraria certa nostalgia, um pouco melancólica, quase triste e, ao mesmo tempo, envolvida num prazer quase mórbido de estar vivendo de forma intensa esse sentimento e poder dividi-lo com o público, já que o rosto deve ser virado em direção à platéia;

2) Nos trechos onde constam sucessivas indicações de *rallentando*, na segunda seção, até que a seqüência de notas perca o nexos, o intérprete descreve um amplo movimento de braço em arco, ou seja, semi-circular, partindo da posição normal em relação ao teclado para cima e retornando, em seguida à posição inicial. Tal movimentação demonstra um caráter romântico na passagem entre uma nota isolada, pelo espaçamento de tempo, e a nota seguinte. Uma tendência que confirma, acentuadamente, a referência *schumanniana* da obra, mesmo dentro de uma proposta contemporânea inovadora. Pode-se supor que a cada movimentação que parte de uma dessas notas isoladas para a nota seguinte, o pianista tenha absoluta consciência de para qual tecla está se dirigindo. Uma movimentação estritamente horizontal e rente ao teclado, que demonstrasse uma procura pela nota seguinte, nesse caso, talvez pudesse refletir um princípio da arte desse compositor que diz não ter "temperamento discursivo": "*as idéias vão-se formando e, à medida que explodem em minha fantasia, minha música vai tomando forma*".⁴⁸ Esse tipo alternativo de movimentação revelaria uma trajetória, no ambiente emocional da peça, de quem reflete, passo a passo, onde está indo

⁴⁸ Gilberto Mendes. Anexo 4.

por ainda não ter muita certeza disso. Essa definição coincidiria, então com a conclusão da peça, decidida, precisa, absoluta.

Gilberto Mendes fala de uma impaciência usual dos intérpretes, em geral, para acompanhar as indicações de espaçamento entre as notas, o que pode revelar um indício de que a relação intérprete-obra na contemporaneidade não anda muito estreita, embora o compositor não tenha explicitado essa idéia.

A importância da observância desse espaçamento entre as notas, disse Mendes, é fazer com que o próprio ouvinte torne-se impaciente, sinta-se intrigado com o que está ouvindo e pergunte a si mesmo se está presenciando algum tipo de problema com a peça ou com o pianista.⁴⁹ O autor, nesse caso, quer, com isso, provocar questionamento no receptor, fazê-lo pensar, procurar explicações para si mesmo, quem sabe fazê-lo até protestar, vaiar, ou seja, fazê-lo reagir ao que está ouvindo, ao contrário do que acontece na maioria das vezes, quando o ouvinte escuta repertório tradicional, ou de caráter tradicional - cujo material não o surpreende, cuja audição é habitual e viciada, adivinhadora do que vem no compasso seguinte ou no desfecho da seção - de forma passiva. Sobre isso, escreve o engenheiro especializado em acústica, professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Conrado Silva:

Se o ouvinte/espectador enfrenta situações inesperadas, não condicionadas pelo seu universo cotidiano, e se não tiver medo de mergulhar no insólito, estarão assim criadas as condições para que ele altere seu sistema perceptivo e apreenda categorias sensíveis e cognitivas que ampliem seu universo.⁵⁰

⁴⁹ Gilberto Mendes. Anexo 4.

⁵⁰ SILVA, Conrado. De Cage à internet. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Coord.). *Performáticos, performance & sociedade*. Brasília: UnB, 1996. p.77.

3.4.2 – A proposta

A projeção simultânea da apresentação, em vídeo, telão ou qualquer recurso que permita ao público perceber detalhes sutis previstos pelo compositor em sua criação, poderia revelar o que a apresentação tradicional em teatro não consegue levar à percepção dos espectadores.

3.5 – H. Dawid Korenchender: XI Variações (Saudosamente) - Declamação dos dois versos finais do poema "O florir do encontro casual", de Fernando Pessoa, simultânea à execução pianística do texto musical.

Quando perguntado a respeito de uma possível rubrica para a intenção do intérprete no momento da declamação do poema de Fernando Pessoa, indicada na partitura, simultânea à execução pianística da peça, o compositor responde que não gostaria de defini-la para que as inflexões fiquem inteiramente por conta do pianista. A métrica também é livre. Até o texto musical ganha certa liberdade, nessa hora.

Entretanto, embora querendo deixar o texto livre à interpretação do pianista, a visão do compositor enxerga o poema da seguinte forma: uma linha descendente, de médio-agudo a médio-grave (em relação à tessitura de voz do intérprete) no decorrer do primeiro dos últimos dois versos do poema: "Grande mágoa de todas as coisas serem bocados...". E região grave da voz para o final, ou

seja, para o segundo dos últimos dois versos do poema: "Caminho(s) sem fim". Assim recitou, informalmente, o compositor, sem perceber que estava sendo anotado.

Nas *Variações Breves para piano e orquestra de cordas*, de onde se originaram as XI Variações, não existe utilização de recurso cênico.

De maneira geral, o compositor utiliza recurso cênico de forma muito natural em sua obra, ou seja, intuitivo. Mas garante que o recurso cênico utilizado nesta última das XI Variações é indispensável e que sem a declamação prevista em *Saudosamente*, a obra perderia o sentido.

3.5.1 – O intérprete

A pianista, professora e pesquisadora da UFRJ, Sônia Maria Vieira é intérprete de Música Brasileira Contemporânea desde os anos 70, quando fazia parte do Grupo Ars Contemporânea com Ricardo Tacuchian, Guilherme Bauer, Ana Maria Schering e outros. Nessa mesma época, interpretou uma série de peças da obra de César Guerra-Peixe em primeira audição, por ocasião das comemorações de aniversário do compositor, no Rio de Janeiro. "*Sempre me apaixonei pelo novo, o novo é cheio de interrogações*".⁵¹

Também apaixonada pela poesia de Fernando Pessoa, cita o poeta português, admitindo, como ele, como é difícil, para artista e platéia, enfrentar

⁵¹ Os intérpretes. Anexo 6.

esse tal “novo”: “As pessoas não vêm ‘o que há de morte em toda partida, de mistério em toda chegada e de horrível em todo novo”.

Como professora experiente, admite também que uma nova geração de intérpretes “continua sendo educada nos padrões dos grandes conservatórios”, onde o repertório se concentra principalmente entre o Barroco e o Impressionismo, e aponta para a necessidade de motivação de músicos, em sua formação, tanto para enfrentar as questões da linguagem musical contemporânea tais como nova notação e indeterminação, quanto para uma maior aproximação com as outras artes e com a cultura popular.

A respeito da declamação em *Saudosamente*, garante não ter tido problemas, já que, “ao contrário da maioria dos pianistas”, adora falar em público e tem uma voz suficientemente projetada para que seja ouvida numa sala de concerto de porte médio sem precisar sequer virar o rosto para a platéia – toca olhando a partitura -, mas acredita que uma possível utilização de microfone não prejudicaria a compreensão da obra, já que tal prática é bem sucedida em espetáculos musicais no mundo todo.

A inflexão da fala que a pianista apresenta quando executa a peça aqui descrita, enfatiza as sílabas tônicas das palavras projetando-as sempre para um patamar mais agudo e forte da voz e alargando-lhes sutilmente a duração em relação às outras sílabas das palavras do texto, tornando, portanto, a declamação um pouco menos intimista do que a que seria a do compositor. Contudo, conserva a diferença da altura média mais aguda do primeiro verso para uma região mais

grave na emissão do segundo, embora mais discretamente. Essa maneira de recitar ajuda a compreensão do texto pela platéia, já que torna cada palavra mais bem explicada. Uma declamação mais intimista, como a sugerida pela fala informal do compositor e pelo caráter melancólico e introspectivo da peça, necessitaria, de fato, de amplificação para que fosse bem assimilada pelos ouvintes.

O ambiente reticente da poesia citada sugere também uma declamação reticente. A colocação das palavras em meio ao texto musical reserva a possibilidade de fala pausada, com reticências, entre o verbo "serem" e o substantivo "bocados", já que as reticências observadas ao final dos dois versos – assim como ocorre a cada dois versos no decorrer do poema – não serão reveladas pela inflexão da voz:

"Grande mágoa de todas as coisas serem... bocados
Caminho(s) sem fim."

Poderiam, sim, ser reveladas, caso a vogal "i" da palavra monossílabo "fim" fosse prolongada. Mas correria o risco de tornar a declamação anti-natural:

"Grande mágoa de todas as coisas serem bocados
Caminhos sem fiiim..."

3.5.2 – A proposta

A respeito do volume de voz do pianista diante de uma sala maior de concerto: a platéia que fica atrás do pianista ouviria bem o texto declamado? Seria pertinente a utilização de microfone para amplificação da voz, já que o intérprete não se encontra, nesse momento da performance, em condições apropriadas para uma declamação?

O compositor responde que não. Alega que, nas poucas audições da peça, “ninguém reclamou” do volume de voz da pianista. Nem mesmo o público que se situava atrás do piano se pronunciou. Disse Korenchandler ter ouvido bem, mesmo estando no fundo da platéia, palavras do poema. Justifica-se dizendo que a escrita musical em região aguda, acima da região da voz - mesmo sendo voz feminina – falada, favorece a declamação. A indicação de intensidade, entre *piano* e *pianíssimo*, é outro fator que contribui para que o texto possa ser audível, compensando o posicionamento do intérprete no palco.

H. Dawid Korenchandler acredita que a sonorização poderia ferir a concepção da obra. Diz que se voz e piano forem amplificados, não haverá diferença entre a forma acústica e sonorizada da apresentação e que, além disso, há, dessa forma, o risco de haver falhas no uso dessa tecnologia, que pode provocar ruídos inconvenientes. O compositor, entretanto, não considerou a possibilidade de haver diferenciação de regulagem de volume entre a amplificação do piano e da voz.

Finalmente, deixou claro que não indicaria, mas também não condenaria a utilização de tal recurso tecnológico em sua música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As peças que incluem elemento cênico, na música instrumental, foram denominadas, na catalogação da pesquisadora Salomea Gandelman, peças para piano com "atuação cênica".⁵²

Essa denominação, entretanto, não abrange as peças que, porventura, utilizem elemento cênico sem, exatamente, envolverem uma "atuação" cênica por parte do intérprete.

Algumas peças instrumentais poderão contar apenas com figurino, cenário, iluminação, sem indicar movimentação ou participação ativa do pianista na cena.

Gilberto Mendes define tudo isso como "Teatro Musical", termo já utilizado no meio musical, que o próprio Mendes contesta, já que, além de ser um termo que define algo que pode ser facilmente confundido com os espetáculos de Música Popular - que têm a mesma denominação -, representa uma prática composicional cujo desenvolvimento dos aspectos visuais que vão além da música, apresenta, ainda, "*certas coisas que têm implicitamente a música, mas não têm a música*".⁵³

⁵² GANDELMAN, op. cit., p.334.

⁵³ Gilberto Mendes. Anexo 4.

Teatro Musical torna-se, então, um termo mais abrangente do que seria a simples inclusão de elemento cênico na composição musical.

O compositor Henrique Morozowicz referiu-se a outro termo que já se encontra em trânsito nos ambientes musicais: Música Cênica - o que é diferente de Música de Cena, composta especialmente para espetáculos teatrais - como aquela que conta com o elemento visual em sua apresentação, o que parece ser o mais apropriado.

O compositor Jorge Antunes não entende a música que contém recurso cênico como categoria, mas faz referência, em sua obra, a um certo "Teatro Instrumental". Diz ele que toda música tem "atuação cênica", prevista em partitura ou não. Tudo isso para ele é tão natural, que não merece classificação específica dentro da grande, inesgotável e imprevisível arte musical, sem barreiras nem fronteiras.

A própria indefinição de um termo para tal prática composicional pode ser decorrência da pouca repercussão que vem apresentando até agora. A superficialidade com que o assunto vem sendo tratado, em breves citações e quase nenhum destaque na literatura especializada em Música Contemporânea, demonstra a escassez de dados levantados a respeito do assunto.

Mesmo sem ser muito comentada, a Música Cênica "*Não é exatamente uma técnica, é uma tendência*", tentou determinar o compositor Dawid

Korenchandler.⁵⁴ Essa idéia, mesmo não tendo sido claramente expressa pelos outros compositores, fica sugerida nas entrelinhas de seus depoimentos.

Além da utilização de recurso cênico, os elementos da linguagem contemporânea utilizados nas peças que constituem este trabalho foram: efeito de indefinição métrica, notação musical contemporânea, utilização de bula, indeterminação, atonalismo, referência ao estilo jazzístico, utilização de fita magnética pré-gravada, colagem, utilização de clusters, piano expandido, utilização de instrumentos de percussão pelo pianista, sugestões minimalistas, utilização de tríades perfeitas sem relação entre si, pontilhismo, desconstrução de tema, utilização de técnicas composicionais dos períodos Barroco, Clássico e Romântico com nova abordagem, participação do público, pandiatonicismo, mistura de linguagens. Os textos pianísticos apresentam dificuldades técnicas de nível médio a avançado para o pianista. Os elementos teatrais inseridos foram: cenário, figurino, iluminação, expressão corporal, expressão facial, declamação, representação.

A receptividade em relação a peças com recurso cênico, pelos intérpretes, de maneira geral, não tem sido boa, principalmente ao primeiro contato - afirmam os compositores. Relatam também que profissionais especializados em direção teatral, quando chamados a participar da montagem das cenas, nem sempre conseguiram solucionar os problemas, muito específicos, de relacionamento entre os instrumentistas ou cantores e a realização das peças. Henrique Morozowicz comentou: "*O músico é muito tradicionalista. Já se sabe que*

⁵⁴ Dawid Korenchandler. Anexo 5.

os de cordas são muito mais tradicionalistas do que os de sopro. O pianista fica aí no meio.⁵⁵

Os intérpretes que participaram das apresentações das peças estudadas neste trabalho demonstraram interesse especial em levá-las a público – são exceções.

Os compositores alertam para a necessidade de um incentivo aos estudantes de música a uma maior aproximação com a Música Contemporânea desde o início do aprendizado, para que essa falta de comunicação, de diálogo e de afinidade entre intérpretes e compositores seja solucionada. Alguns confessaram ter reprimido, algumas vezes, esse tipo de impulso criativo exatamente por receio de que não fossem levados a sério. O artista precisa ter coragem para expressar o que sente e o que pensa.

A maioria das peças se reporta a composições dos períodos barroco, clássico e/ou romântico como forma de homenagem, segundo os compositores. Uma reflete a mesmice em que caíram algumas práticas composicionais contemporâneas e outra, a performance exuberante dos pianistas mais românticos. Os compositores declararam não incluir elementos cênicos em sua obra por idealismo. Apenas se permitem levar adiante o que a própria criatividade lhes apresenta no momento da concepção de cada peça: *“Não é que eu tenha resolvido fazer música cênica. Elas aconteceram em virtude das peças que eu*

⁵⁵ Henrique Morozowicz. Anexo 2.

escrevi", afirmou Morozowicz.⁵⁶ Entretanto, o período ao qual pertencem as peças que fazem parte deste trabalho é marcado por uma intensa discussão estética que marcou a transição entre os ideais do movimento modernista com seu anti-romantismo e senso crítico afiados, e a era pós-moderna, identificada como "fenômeno social e cultural heterogêneo" onde os conceitos de valor foram diluídos, estimulando o desenvolvimento desordenado de linguagens diferentes e incompatíveis entre si, em diversos setores. O "abandono decisivo da originalidade e da autenticidade" e a manipulação dos signos - da noção de o que é bom, bonito ou útil - pelo capital, através da publicidade e da mídia eletrônica, onde a imagem se sobrepõe ao produto (transformando-se, ela mesma, no produto economicamente mais importante do mercado) também fazem parte do contexto pós-moderno, cuja discussão explodiu nos anos 70.⁵⁷ Das peças expostas neste trabalho, a do compositor Willy Correa de Oliveira foi a primeira: começou a ser escrita em 1967. A mais recente foi composta por Dawid Korenchender ao final do ano de 1983. As datas dessas ocorrências, portanto, partem de três anos antes do início da década de 70 até três anos depois da década de 80.

Ainda que em forma de homenagens que se referem a composições e a estilos de interpretação musical de períodos anteriores, essas peças atualizam linguagens utilizadas há séculos, recebendo status de paródia, uma vez que brincam com os elementos dessas linguagens. Os compositores não utilizam o

⁵⁶ Henrique Morozowicz. Entrevista.

⁵⁷ CONNOR, op. cit., p.13-109.

recurso cênico como forma de servir - através de aproveitamento (despido de ideologia) de resíduos de outras obras (pastiche) - a um mercado musical de forte demanda áudio-visual, mas como uma forma de ampliar sua liberdade de expressão, embora estejam, de fato, preocupados com o futuro da música dita erudita no Brasil e no mundo, com sua pouca divulgação e com a sua falta de comunicação com o público.

Quanto à utilização de tecnologia, é indicada por duas das peças aqui estudadas. Entretanto a utilização da tecnologia proposta neste trabalho como auxiliar para uma compreensão excelente, por parte do público, dos detalhes mais sutis da apresentação ou para o atendimento a determinadas exigências que os recursos cênicos impõem, é uma alternativa nem sempre bem vista pelos compositores. Isso não descarta a possibilidade de o intérprete contar com esses aparatos de certa forma acessíveis, atualmente.

A certeza de que o ouvinte/espectador estará em perfeitas condições de assimilação do que está sendo executado/exibido é o que faz a diferença entre a utilização ou não da tecnologia moderna de sonorização e produção de imagens. Alguns preferem continuar oferecendo, nos espetáculos, o insustentável e fugidio momento, único e incerto em que algum privilegiado receptor consegue captar a sutileza e o refinamento da arte erudita que é levada a público.

Já se pode observar, no Brasil e no mundo, a utilização de recursos tecnológicos nas apresentações de música erudita. O compositor Karlheinz Stockhausen (Alemanha), por exemplo, costuma utilizar projeção simultânea, em

grandes telas, dos concertos que realiza. No Brasil, a compositora Jocy de Oliveira apresenta suas obras acompanhada de equipe formada por técnicos de áudio, vídeo, iluminação, além de atores e bailarinos – e músicos, é claro. Essas iniciativas mesmo que tomadas como manifestações isoladas, parecem confirmar a prática composicional de Música Cênica como tendência no século XXI.

A amplificação das imagens e dos sons caracteriza o mundo pós-moderno em sua constante necessidade de intensificação da realidade.⁵⁸

⁵⁸ Hiper-realidade (termo utilizado por Baudrillard) é a idéia – explicada por Steven Connor (Op. cit.) – de uma realidade manufaturada incessantemente como uma versão intensificada de si mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Jorge. *Catálogo de obras*. Brasília: Sistrum, 2000.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

DICIONÁRIO de música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.

GRIFFTHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LANDON, H.C. Robbins. *Haydn chronicle and works*. London: Thames and Hudson, 1994. v.2.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2.th. New York: W. W. Norton & Company, 1979.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MENDES, Gilberto. *Gilberto Mendes: uma odisséia musical dos mares do Sul a elegância pop/art*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1994.

MENDES, Gilberto. O som incomunicável: a música erudita não soube falar com as massas. *BRAVO*, ano 4, n. 41, p.13-15, fev. 2001.

MOROZOWICZ, Henrique. *Comentário sobre uma peça de Mozart (Collage-76)*. Curitiba: MS, 1976.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Cinco kitschs*. São Paulo: Ricordi, 1969. (Nova Música Brasileira. 1ª. série).

_____. *Cadernos*. Tese (Doutoramento) – USP. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1996.

SADIE, Stanley. *Grove dicionário de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2001.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

SILVA, Conrado. De Cage à internet. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Coord.). *Performances, Performáticos & Sociedade*. Brasília: UnB, 1996.

WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1993.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ANTUNES, Jorge. *Redundantiae*. Brasília: Sistrum, 1979.
- EVREINOFF, Nicolas. O eterno show. In: (?) *Performances, Performáticos & Sociedade*. Brasília: UNB, 1996.
- KORENCHENDLER, Dawid H. *XI Variações*. Rio de Janeiro: Ms, 1983.
- MENDES, Gilberto. *Recado a Schumann*. Bruxelas: Alain Van Kerckoven, 1999.
- MEYER, Ursula. *Conceptual art*. New York: E.P. Dutton & Co, 1972.
- MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.
- PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. A obsessão da música na obra Poética de Fernando Pessoa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 16, 1986.
- SCHNEIDER, Marcel. *Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ANEXO 1

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Em São Paulo, dia 01 de março de 2002, no Departamento de Música da USP, apenas algumas frases do professor Willy Corrêa de Oliveira puderam ser anotadas, já que este não permitiu que fosse ligado o equipamento de gravação preparado para a ocasião:

“Não grave, por favor. Desde 64 que eu não permito isso”.

“Eu segui vida afora buscando renovação”.

“Tenho uma paixão intensa e absoluta por Chopin, mas o que passou, passou, não volta mais”.

“Comecei a trabalhar e a experimentar coisas anti-chopinianas, anti-minha natureza”.

“Existe uma total incompatibilidade entre capitalismo e música”.

“Tem uma porção de material musical por aí para ser utilizado para composição. O perigo é você pegar um material anacrônico”.

“A verdade do material musical exprime a realidade local e temporal. Buscar o material mais adequado, antes de mais nada, será histórico”.

“Estamos vivendo um momento assaz difícil na música”.

“Como, então, dar aula de composição? O mundo está pronto para qualquer estupidez e eu não posso pegar um trabalho e riscar aqui e ali. Isso é um autoritarismo incoseqüente e f.... da p....”.

“Fala-se muita mentira através da internet. Na internet você pode pôr o que quiser. Qualquer um pode ir lá e fazer uma homepage – olha o nome: Homepage!”.

“Faço cinema experimental: roteiro, direção, texto, música, tudo. Consigo captar recursos porque pertencço à burguesia, tenho poder”.

“O que os alunos vão fazer quando se formarem é problema deles”.

“O dia que tenho que vir aqui é um suplício para mim. Esse é o meu último ano aqui”.

“Procure saber a diferença entre artesanato e arte. Se você não sabe, está perdendo o seu tempo”.

“Você não pode sair dizendo que gosta disso ou não gosta daquilo sem conhecimento a respeito, apesar de que gosto, realmente, não se discute”.

“A gestualidade, não se ensina teorizando”.

“As formas musicais são forças e não fôrmas, como a estupidez na música apresenta”.

“Posso citar três grandes linhas de força na música: Mozart, Beethoven e Mahler”.

“O ambiente musical contemporâneo é como um avião caindo. Ou você salta de para-queda ou fica nele até que se esborrache no chão. Quem está

viajando na primeira classe, não quer nem se incomodar, finge que nada está acontecendo”.

“Há muitos anos não vou a um concerto, mas ainda componho, nunca deixei de escrever. Toco eu mesmo a minha música, não faço para ninguém tocar nem ouvir. O dia em que isso acontecer, vou desconfiar de mim mesmo”.

“Sou como um padre que abandonou a batina, a Igreja, mas não perdeu a sua fé”.

“Sou a favor do Bin Laden. Acho que essas torres (das Instituições, do Capitalismo) têm que ruir”.

“Os *Cinco Kitschs*, se são uma gozação e todo mundo ouve como música séria, ou vice-versa... não interessa, não tem o mínimo interesse”.

“A música no contexto capitalista não tem mais salvação. Nas apresentações, um ou mais macacos tocam para uma porção de gente que nem entende o que ouve, mas aplaude. Aliás, não entende porque não tem mesmo o que entender. Você acha que eu vou participar desta farsa, deste circo? Como vou ter esperança? Caia fora você antes que esse avião despenque de vez”.

ANEXO 2

HENRIQUE MOROZOWICZ

Entrevista a Henrique Morozowicz de Curitiba, em sua residência, em Londrina (PR), no dia 15 de dezembro de 2001.

Uma música simples

“Nos anos setenta, a música estava naquela fase experimental – ‘Nova Música’, chamavam – e inclusive atingiu as partituras, apresentando uma escrita musical que se tornou incompreensível para os músicos, a não ser que você agora fizesse um estudo especial para saber o que é aquela simbologia, todos aqueles ícones. Por outro lado, a gente via a espontaneidade que funcionava tão bem na Música Popular - e que produz uma música artística também - e isso me levou a dizer: ‘Puxa, por que os compositores eruditos escrevem uma música tão difícil, que acaba sendo uma barreira na comunicação com o público e, além disso, uma música que o músico não costuma tocar porque é muito complicada? Precisamos fazer uma música fácil de tocar, uma espécie de feijão com arroz da nossa música, de uso diário, que possa ser tocada com relativa facilidade. E nessa época eu estava lidando com os concertos de Haendel para órgão e pequena orquestra, tão simples, tão claros, tão bonitos, inclusive com elementos de improviso dentro, onde o improviso não era dirigido: faltavam alguns compassos onde Haendel dizia:

'Aí você completa esses compassos'. Houve também uma certa época em que eu assisti a uma exposição no Instituto Goethe, um Órgão de Cultura alemão - da Música Contemporânea alemã. Você não via quase nenhuma partitura escrita com notas e pauta de música, mas via notações que você olhava e dizia: 'O que é que é isso, uma planta elétrica de um edifício? Mas isso é um quadro abstrato! Como é que eu vou tocar música disso?' Então, aquilo tinha ido longe demais e veio uma espécie de necessidade minha de reagir àquilo fazendo uma música mais 'comum'. Evidentemente, fazer o fácil é a coisa mais difícil porque você pode cair numa coisa inexpressiva ou careta. Mas você veja que isso já é um sintoma do que já vinha vindo na música, tanto é que o pós-moderno é mais ou menos isso, já tinha alguma relação com o que ia acontecer depois. E essas palavras 'Temos necessidade, no Brasil, de um repertório simples para que se possa oferecer o trivial diário, sem o que teremos apenas uma grande música brasileira de prateleira', eu escrevi no primeiro ou segundo encontro de compositores em Brasília. Acho que alguém tomou nota."

Uma infância com cultura

"Eu nasci numa família que tinha a vida cultural mais ou menos intensa, já que a minha mãe tocava piano muito bem e o meu pai era bailarino e coreógrafo, tinha um curso de balé em Curitiba. A minha casa era freqüentada preponderantemente por gente da colônia polonesa, mas de um grupo da

intelectualidade polonesa e havia muitos saraus de música, poesia, etc. e talvez tenha pesado essa influência e o fato de eu ter em casa um piano *Bechstein*: eu me senti, de alguma maneira, atraído e impulsionado por aquele instrumento. Em determinado momento, minha mãe disse: 'Já que você gosta de mexer nisso daí, então vamos estudar direito'. Eu tinha sete anos. Evidentemente, não durou mais do que uns dois ou três meses a aula entre mãe e filho, não dá certo. Ela disse:

- Então você não estuda mais, vamos fechar esse piano e, agora, dane-se!

- Então não quero mais saber de música!

Eu não sei como, aquela atração de tocar foi maior: 'Então vou botar você numa professora de piano!'

Ela me levou à casa de Madame Renée Devrainne, que tinha sido professora dela e que era uma senhora pianista, era uma concertista que tinha se formado na França, em Paris e inclusive tinha sido aluna de Alfred Cortot, quer dizer, tinha um nível muito alto. Estava em Curitiba por circunstâncias de vida: veio visitar o pai que era engenheiro elétrico e estava trabalhando numa usina e conheceu um moço da colônia alemã, que tocava flauta. Namorou, casou e acabou ficando em Curitiba. Então, os meus primeiros momentos de piano foram com essa senhora que acabou sendo mais tarde professora titular da Escola de Música e Belas Artes onde eu entrei, também mais tarde, como aluno regular do Curso de Música e, depois, do Curso Superior. Então, eu tive a felicidade de ter uma orientação do A até o Z de uma pessoa que tinha excelente formação pianística e

musical. As aulas na casa dela consistiam não só de piano, mas de teoria e solfejo. Então, ela tinha um porão onde reunia os alunos de piano para ensinar teoria, que ela ensinava dos livros franceses: traduzia em português e a gente tomava nota. Noções de harmonia, solfejo, ditado: duas vezes por semana.”

O gênio criativo

“A prática de composição começou, de fato, de eu não querer tocar a coisa como estava escrita. Começava a tocar lá ‘O pianista virtuoso’ e daqui a pouco estava tocando outra coisa. Vinha a mãe correndo: ‘Menino! Olha lá! Faz favor de tocar o exercício!’. Às vezes tocava as peças de uma maneira que não era exatamente aquela e a professora: ‘Henrique, olha aí, toque o que está na partitura, não invente, menino!’

Então era essa a tendência de fazer alguma coisa criativa, mas eu era combatido, não era uma coisa positiva, era considerada um erro.

Demorou muitos anos para que a minha composição passasse a ser considerada séria e reconhecida. Existem uns corredores onde eu pude exercitar o improviso. Aos doze anos eu fui chamado por meu pai para ser pianista de balé. O balé exigia para os exercícios determinadas peças de música. Em geral, são coisas simples: uma valsa, uma gavota. Mas, de repente, ele dizia:

- Me toque 16 compassos de valsa!
- Cadê a valsa? – ficou lá, então eu inventava a valsa.

- Cadê o minueto?
- Puxa, não trouxe hoje! – Então...inventava um.

Mais tarde, já quando estava no conservatório, tive aulas de harmonia com um professor húngaro, Jorge Kaszas, que ainda hoje está vivo [...] e que era maestro formado: regente e arranjador de primeiríssima mão [...]. A Escola de Música foi fundada em 1948 e reuniu esses professores da cidade com formação na Europa – todos muito bem preparados.

Fui chamado à catedral [...]: 'Henrique, você não quer tocar órgão?' Então, lá fui eu.

Dentro do ritual da Igreja Católica tinha aquele responsório em que o padre tinha que dar o tom, achar o tom, tinha que preencher um pouco do tempo entre dois cantos. Aquilo é uma escola de improviso, Canto Gregoriano. Isso aí alimentou muito essa veia criativa, diferente daquela de fazer uma música pensada. Mas na medida em que eu fui estudando música, também fui desenvolvendo a criatividade e tentando escrever as primeiras peças. Escrevi algumas pecinhas de piano, inclusive umas variações para o aniversário da minha mãe. Acho que foi assim a primeira manifestação. Mais tarde, em 1950, quando estava na Catedral, eu escrevi peças religiosas para um coral feminino. Tem uma que ficou conhecida – 'Para dormir' -, que é considerada o meu 'opus 1'. Foi um colega compositor, Pe José Penalva, que tinha um coral e que cantou muitas vezes essa música – e até hoje ela é cantada – que disse que esse é o 'opus 1' e, então, ficou sendo.

Anos mais tarde, eu fiz uma versão para coro misto e também essa apreciação por coro e canto ficou para a minha vida. Eu me graduei na classe de piano em 1953. Nesse meio tempo, várias figuras da Música apareceram em Curitiba e deram cursos de piano, entre elas o professor Guilherme Fontainha, do Rio, um outro de São Paulo, o Henry Joless, de ascendência judaica alemã e que fugiu daquela perseguição da Segunda Guerra Mundial e veio para o Brasil. Um grande intérprete de Bach, Mozart... Ficou muito amigo da Madame Renée e muitas vezes voltou a dar curso de interpretação. Fui aluno dele. Entre decidir se ia para o Rio ou São Paulo, eu fiquei fascinado pelo Joless e estava mais disposto a ir para São Paulo. Também o Koeullreuter, essa figura tão importante na Música do Brasil, já tinha aparecido em Curitiba para fazer uma palestra lá na Sociedade de Cultura Artística. Eu assisti e fiquei fascinado. [...] Então, eu me decidi a ir para a Escola Livre de Música, para onde fui em 1954. Lá, eu fiquei dois anos e meio, mais ou menos, aperfeiçoando o piano e ao mesmo tempo já começando a escrever obras de música um pouco mais conscientemente como compositor. [...] Fui fazendo as duas coisas e fui também acompanhador de cantores. Sempre fui um excelente acompanhador e acompanhei muita gente de alto nível.

Depois de terminados os meus estudos na Escola Livre, o que fazer da vida, como ganhar a vida com a música?

Por coincidência, eu conheci umas pessoas que estavam construindo órgãos eletrônicos e me interessei muito por esse particular. Fui assessor, como músico, dessa fábrica, por algum tempo”.

A utilização do elemento cênico

“Eu não sei bem de onde veio a idéia de colocar elemento cênico na minha música. Pode ser a ligação com o teatro que a família teve, seja lá alguma coisa que estava na minha cabeça, talvez em algum lugar no inconsciente. Eu não tive a idéia de que ‘Eu vou escrever uma peça e incluir o elemento cênico nela’. A idéia veio com a peça. Essa peça, *Comentários sobre uma obra de Mozart (ou sobre uma peça de Mozart)* é sobre uma sonata de Mozart, a Sonata da Marcha Turca. Essa sonata sempre exerceu um fascínio sobre mim, especialmente pelo primeiro movimento, que é um tema com variações. A grande impressão que eu guardo disso é ter ouvido a Laís de Souza Brasil tocando isso em Curitiba, como aluna do Fontainha. [...] Aquilo ficou no meu ouvido e depois eu consegui um disco antigo, de 78 rotações, do José Iturbi, pianista espanhol que anos mais tarde se tornou um astro da música tocando nos filmes da Metro. Aquele tema ficou uma coisa muito querida. Nos anos 70, me veio a idéia de fazer variações sobre variações, usando um processo que os artistas plásticos estavam usando, [...] a colagem. ‘Ah, então vou fazer uma colagem! Eu vou começar as variações com Mozart e depois colar em cima [...]’. Ao fazer isso, me veio a idéia de uma cena: ‘Então o ouvinte vai estar ouvindo, mas de repente, vai estar se transportando também para o passado. A gente pode tocar um cravo e vestir uma roupa do século XVIII ou então projetar essa coisa, fazer uma cena’.

Eu tentei utilizar um elemento cênico no *Estudo Aberto* para flauta, piano, clarinete e fagote, em 1975, quer dizer, isso estava na minha cabeça. Os elementos cênicos aqui foram muito simples, a partir de um elemento musical. Por que é que um trio toca assim, os três sentadinhos em um lugar? E se a gente inverter, mudar a posição dos músicos, será que isso não vai ter um efeito estereofônico diferente para nós?

Então, eu achei que os músicos deveriam mudar de posições, inclusive eu disse assim: 'Não é para tocar de casaca, é para tocar de camisa esporte, cada um com outra cor e pode se levantar de vez em quando, fazer algum gesto...'.
'.

Essa peça foi escrita durante um festival de música. Ela foi comissionada para o festival, só que foi escrita durante o festival. O festival durava trinta dias, em Curitiba: o mês de janeiro. Pensei nas pessoas: o meu irmão, na flauta – Norton Morozowicz; no fagote, Noel Devos – essa figura maravilhosa; e o clarinetista, José Botelho – esse monumento de músico. Escrevi para os três:

- Non, non podemos!
- Não pode ser!
- Não dá para fazer isso!

Os músicos não querem. [...]

Tinha um improviso livre. Eu achava muito ingênua essa idéia da Música aleatória, que mistura as notas [...]. Isso me parecia muito careta, ignorando o potencial do instrumentista, achando que o instrumentista não é capaz de improvisar sem aqueles comandos [...].

A única coisa que eles concordaram foi ficar de pé na hora do improviso. Então, eu disse: 'É... os músicos têm muito tradicionalismo.' [...]. Era um elemento teatral, sem dúvida, uma coisa cênica. [...].

Foi nessa época que surgiram os primeiros corais cênicos: 'Não, cantar empoleirado não tem graça!'. Mas assistir um homem tocando piano também não tem graça. O que há lá para ver? Não há para ver. É uma coisa muito chata, um concerto. Mas é muito chata quando o cara não é um grande tocador. A gente não vai lá para ver. Mas a presença do músico tem alguma coisa mágica a ver, de subliminar, de psicológico, da presença do músico, que não é o fato de ele estar ali, a estampa dele.

Na Música Popular, o que é que acontece na TV? Coisas que não têm nada a ver: o cara anda no carro, não sei o quê... Porque qual é a graça de ver o cara tocar? Você olha uma vez o trompista ou o violino, mas depois disso...

Então, eu vi muita coisa ridícula também com esse negócio de coro cênico [...], coisas estranhíssimas, mas a música também era pior. Muito coro fazia cena, mas cantar, que é bom, ficava faltando [...].

Eu cheguei a ficar, na Escola de Música (uma das raras vezes que eu toquei) e acabei não fazendo a cena porque não tinha como, não tinha uma estrutura que favorecesse isso. Aí eu disse: 'Vou botar, lá no fim, um triângulo e uma clave'. E isso já era uma barbaridade. Mas isso eu fiz.

Isso me desanimou, de alguma maneira.

Em 1979 eu fui para os EUA para fazer o meu Mestrado. Então, me desliguei desse fato e essa experiência cênica ficou praticamente limitada a essas duas peças” (que nunca foram realizadas conforme concebidas).

“Fiz uma mini-ópera, nos EUA, para barítono ou baixo e fagote. São três árias. Naturalmente, quando você fala em ópera, você já imagina que vai ter alguma cena, já pode ter sido algum reflexo. Não é que eu tenha resolvido fazer música cênica. As cenas aconteceram em virtude das peças que eu escrevi”.

Música Contemporânea, o compositor, o intérprete e o ouvinte

“Na Música Clássica – alguns falam Música Erudita. Eu tenho horror dessa expressão porque em todas as línguas é Música Clássica (na Alemanha é só ‘Música’, no inglês é Classical Music e, de repente, no Brasil, é Música Erudita). Seja lá como for, houve a famosa ruptura entre o público e os compositores ditos contemporâneos. A partir de certa época, a partir talvez dos anos 70, você perguntava:

- O que é que é contemporâneo?
- ‘Contemporâneo’ é ‘dos dias de hoje’.
- Então, o que é que se toca nos dias de hoje?
- Se toca Bach como nunca foi tocado, Mozart como nunca foi tocado,

Beethoven, Chopin.

- Então, essa é a Música Contemporânea, porque é a que é tocada.

Que coisa mais estranha, isso. Há uma certa contradição.

Por outro lado, um compositor que escreve uma música, digamos, idiomática, ligada à tradição, não era considerado contemporâneo: 'Isso não é contemporâneo!'. Contemporâneo é uma Música Moderna, escrita com elementos diferenciados e que vai ser conhecida amanhã. Uma música do futuro e não do presente. É muito estranha essa relação.

Eu acho que os compositores eruditos, das Universidades, não só no Brasil, se tornaram intelectuais escrevendo uma música para uma comunidade muito inteligente e que perdeu o contato com o povo em geral porque os Grandes Mestres da Música escreviam Música para a sociedade de elite, de certo modo, todos eles, mas aquela Música ainda tinha um elemento de compreensão para o músico educado. Agora, público educado, na Europa, abrange uma quantidade de gente enorme.

Não se toca Música Contemporânea brasileira no Brasil porque é todo um processo. Nas escolas de música, em geral, o instrumentista está ocupado em aprender a literatura clássica tradicional e tem pouca abertura para tocar coisas novas. Isso já é sintomático nas escolas. E uma coisa puxa outra, porque o professor dele também não fez e não conhece, então não transmite ao aluno e o aluno tem pouca curiosidade. Por outro lado, é engraçado que nas escolas de música mais tradicionais – pelo menos eu sofri isso daí – olhava-se com certo desdém para a música brasileira porque a grande música era da Europa: Bach, Mozart, Brahms, Chopin, Liszt. Villa-Lobos, Guerra-Peixe, eram considerados uma

coisa meio esquisita, inclusive eu me lembro que no meu tempo de aluno, o programa consistia em tocar tantos exercícios, sonatas, suítes e uma única peça de autor nacional, o que era restrito a um pequeno repertório. Primeiro porque não tinha onde comprar, não se conhecia música nova [...], havia um desconhecimento. Onde ouvir a tal música? Quando você ouve uma música, você também quer tocar. Os 'artistas' raramente tocavam. Falta valorização. Na Escola, sempre teve pouquíssimos compositores. Então, o compositor fica uma pessoa esquisita: 'Ele escreve lá umas peças...' Mas não se achava importante, isso. Nos EUA, onde eu fiz o meu Mestrado, encontrei uma atmosfera diferente porque tinha muitos compositores numa escola de música. Havia apresentações onde os compositores mostravam as obras e chamavam os intérpretes para tocar. Já havia um clima para isso, onde o aluno aprende a valorizar aquela música e a conhecer. Por outro lado, sempre houve uma espécie de guerra entre os compositores e intérpretes. Primeiro, nos anos 60 e 70, os compositores começaram a escrever uma música que era como uma anti-música para o músico, procurando fazer música com um tipo de elemento que desprezava aquele conhecimento que o intérprete teria... Se fazia uma peça moderna para o violinista bater com o arco nas costas do violino: 'Meu instrumento custa cinco mil dólares e a vida inteira eu treinei para fazer um som bonito e uma música expressiva e agora, vem esse cara dizer para eu bater ali e fazer plim-plim, plum-plum?'

Uma iconoclastia, esse experimentalismo. Você vê o músico de orquestra num festival de Música Contemporânea obrigado. O cara toca de cara feia, não

toca direito, não entende o que está tocando, não se esforça. E o público, está na outra ponta, ouvindo uma música mal tocada, então ninguém queria mais ouvir Música Contemporânea. Essa palavra ficou ligada a um certo tipo de música futurista mas não tem muita coisa para ser tocada (outra). Esse é um estado de coisas. Eu sempre achei que o intérprete é uma peça fundamental para a música. Se o intérprete não gosta, ele não vai tocar. Porque ele se preocupa com o público. Agora, tem o compositor que quer se livrar do intérprete: 'Vou escrever uma música com aparelho eletrônico e aí eu não preciso de intérprete, e aí eu faço a minha própria música'.

Eu, talvez, tenha um perfil mais tradicionalista, nesse caso. Eu entendo que a música, a partitura, é como uma peça de teatro. O dramaturgo escreve. Mas aquilo lido por um leigo, não tem graça nenhuma. Você ao ver uma cena, você tem um ator que sabe dizer aquilo. A mesma coisa é o intérprete, o músico. Quem é que vai ler uma partitura de Bach e achar: 'Oh, que maravilha essa suíte!?' Você tem que ver o músico tocar. Existe uma arte de interpretar, é uma arte a interpretação, tanto quanto o criar da obra que está escrita. Muitos compositores tocam as suas obras, mas eu, na hora de tocar, não sou aquele que escreveu. Aí é outra coisa. O poeta lendo o seu próprio poema, é uma desgraça, em geral. Se ele for um ator e souber falar, exprimir aquilo que está no verso, é outra coisa. Se você escrever uma peça que o intérprete não goste de tocar, ele não passa isso para o público e não adianta insistir. 'Ah, eu arranjo os músicos que queiram tocar aquilo!': é muito difícil porque o músico é muito tradicionalista. Já se sabe que os

de cordas são muito mais tradicionalistas do que os de sopro. O pianista fica aí no meio termo.

É um desafio escrever música com os meios que são usuais para o intérprete. Dá pra fazer? Também deve ser possível de fazer. Existem compositores inovadores que querem criar aquele mundo diferenciado da música e tem aqueles que são capazes de escrever mais dentro da tradição mas dando uma 'rearranjada' nos elementos. É o que a gente vê na Música Popular: 'Não dá mais pra escrever em Dó Maior!'. Então, como é que o Tom Jobim continuou compondo lindíssimas peças? Então, é falta de talento, falta de criatividade. Houve, durante muito tempo, influência de um intelectualismo exagerado, um racionalismo na música. Na Europa, vai ter sempre uma elite interessada e que responde a esse tipo de música, mas a maioria do público, não. No entanto – gozado – críticos de música, musicólogos, dão mais importância a esse tipo de manifestação como sendo uma coisa mais valorizada do que àquele compositor que escreve de maneira mais tradicional, mais corriqueira.

Eu sempre cito esse exemplo e gosto de repetir:

- Quem é o compositor mais importante do século XX? Schoenberg ou Gershwin?
- George Gershwin?
- George Gershwin é tocado em todo o mundo, tem milhares de gravações e é aplaudido por platéias populares e eruditas enquanto Schoenberg é um esquisito, na Alemanha, que faz lá um tipo de música para poucos.

O IBOPE não é julgamento suficiente, mas faz a gente pensar. [...] Chopin era um amador que escrevia umas peças de salão bonitas, mas pouco sofisticadas. Mas um compositor fantástico que inventou uma linguagem pianística fantástica. Quem é que estabelece o julgamento final sobre as obras? Eu vivi numa Escola de Música onde raramente alguém tocou a minha música. Eu também não vou me propor a ir tocar: 'Esse exibido aí quer mostrar as peças dele? Tá querendo se exibir, é?'. Um ou outro aluno tocou uma peça, assim de contrabando: 'Ah, já ouvi uma música dele...'. Poucas pessoas têm acesso a essa música e oportunidade de ouvir e conhecer.

Villa-Lobos é um nome que todo mundo conhece. Mas quantas músicas de Villa-Lobos a pessoa já ouviu na vida? *O trenzinho caipira? A maré encheu? A Bachiana n.5?*

Não tem uma presença dessa música na divulgação de rádio, nos meios de comunicação ela é invisível. Então, é um processo que deve certamente começar pelas escolas, de alguma maneira. Felizmente, aos poucos, são lutadores que vão fazendo o meio de divulgação. Hoje, tem gravação, com a tecnologia do CD, que se tornou uma coisa bastante acessível e comum, que permite gravar e preservar aquela música. Mas é uma coisa que é lenta. Tem compositor que demora a ser conhecido. E tem tanta música para ser tocada, são tantos os compositores... e então isso vai muito devagar.

Como a gente poderia fazer alguma coisa para tornar o intérprete mais flexível, mais interessado? Certamente isso começa na formação. O currículo das

escolas é muito rígido. O instrumentista tem que tocar determinadas coisas e sobra pouco espaço para as coisas novas. Por outro lado, ele não tem o estímulo de se interessar, em querer conhecer outro tipo de manifestação. É necessário um currículo mais flexível onde tenha possibilidade de tocar coisas diferenciadas. Não precisa todo mundo tocar igual. A educação do músico não tem que ficar restrita a elementos só de música. Deve haver atividades que permitam fazer coisas diferentes. Tem os que gostam de Música Antiga, tem os que gostam de Ópera, de Jazz, de Música Popular [...]. Se não houve isso na escola, se ele aprende só uma linguagem, ele vai ficar restrito a isso.

Outra coisa, depois, é a batalha com o público porque existe o aspecto de mercado dos empresários, do artista que tem sucesso e que precisa tocar aquela sonata de Franz Liszt, aquela sonata de Beethoven, porque se não, ninguém vai ao concerto. É um outro mundo. [...] Eu espero que, naturalmente, a própria difusão das coisas tornem essas mesmas pessoas que se questionam com isso melhores professores e que procurem abrir os olhos e os ouvidos dos alunos para outras manifestações porque o professor é muito importante. Se ele passa só aquela visão tradicional, ele educa o aluno naquela visão. É difícil fugir, depois. É como na vida: quem é pai sabe como é. Você educa seu filho em grande parte como o teu pai te educou”.

Henrique de Curitiba em Londrina

“O que é que o Henrique de Curitiba está fazendo em Londrina? Todo mundo pergunta.

Eu nasci em Curitiba mas eu não sou muito de Curitiba – é uma coisa que eu não posso dizer muito alto. Na verdade, eu nasci em Curitiba, me criei em Curitiba, mas eu passei muitos anos fora e a minha ligação com a cidade não é muito forte. Talvez porque eu saí com 18 anos para São Paulo e depois fui para a Europa. Tocando piano, você é um indivíduo pouco social, numa vida isolada.

Curitiba é uma cidade muito cheia de nós na cabeça, é uma cidade muito podadora. Durante muitos anos, o símbolo do Paraná foi uma foice, então, quem levanta a cabeça...é decepado. Essa é a atitude de Curitiba, ou foi. Eu estive lá, escrevi música, lecionei, mas não tem importância nenhuma se eu fiz ou deixei de fazer.

Quando eu me aposentei: ‘O que é que eu estou fazendo aqui? Vou para outro lugar onde tenha um pouco mais de vibração humana, mais calor’. Esse calor, eu identifiquei em Londrina. É calor porque é um clima quente – eu odeio frio e a umidade daqueles anos de Curitiba sempre incomodaram a minha saúde. E também, aqui, eu encontrei um novo ambiente: festival de música, festival de teatro, uma vida mais calma. O ofício de compor, você faz em casa. Eu faço a música onde eu estiver. E o músico precisa de estímulos diferentes [...]”.

O compositor

“No momento, não estou produzindo nada. Eu não sou um compositor que escreve diariamente. Eu tenho duas crises na vida: as crises de enxaqueca e as crises de escrever música. Eu não tenho enxaqueca todo dia, graças a Deus, mas de vez em quando as tenho e de vez em quando tenho as minhas crises de escrever música, e aí eu escrevo.

Se você olhar a minha vida de compositor, eu escrevo duas ou três peças por ano. Isso não é muito. Mas multiplique por 50 anos e você chega a 150 músicas. Eu tinha que ganhar a vida sendo professor de música, na Universidade, perdendo tempo nas famosas reuniões de departamento, levando a sério aquele negócio de que precisava fazer 40 horas. Então, quando é que se faz música? Você faz música nas férias, nos fins de semana, em vez de ir a um jogo de futebol ou levar os filhos para praia, fica lá, escrevendo música. Você depois se questiona: ‘O que é que eu estou fazendo? Pra quê, se é uma esquisitice, um vício particular, já que para os outros não tem importância?’ [...].

Eu nunca pude exercer uma profissão de compositor. Sou uma espécie de semi-compositor, assim como a maioria dos compositores [...]. Enquanto outros vão à praia e fazem turismo, nós fazemos um trabalho a mais, que ninguém pediu. Então, que pretensão é essa de ser conhecido e tocado, se ninguém te pediu?”.

ANEXO 3

JORGE ANTUNES

No período entre junho de 2001 e abril de 2002, o professor e compositor Jorge Antunes enviou, gentilmente, correspondência via eletrônica e por correio, em resposta aos questionamentos que lhe foram feitos através desses mesmos meios.

Música cênica

“Seria interessante definir claramente o que é e o que não é ‘atuação cênica’. Já estou tão habituado a escrever obras com ‘atuação cênica’ que já considero como sendo ‘elemento natural’ aquilo que alguns chamam ‘atuação cênica’. Esse raciocínio permite-me dizer: ou todas as músicas têm atuação cênica ou nenhuma obra musical tem atuação cênica porque o cênico é intrínseco ao fazer musical. Assim, considero natural o violinista ficar friccionando o arco nas cordas, o pianista ficar suspirando, o trompista ficar derramando saliva do bocal de seu instrumento no chão do palco, o trompetista ficar introduzindo e retirando a surdina do pavilhão de seu instrumento, etc.

Não posso afirmar que sou o pioneiro na composição de música cênica no Brasil. *Canção da Paz* é de 1965, e o Grupo Música Nova de Santos, dois anos

antes (1963), fazia experiências vanguardísticas. Não sei se entre as obras do grupo, no período, já havia alguma com aproveitamento de recursos cênicos”.

Suspiros sonoros e redundância

"*Redundantiae I* não foi a primeira peça em que usei suspiros. Ela é de 1978 e o recurso eu já havia usado na obra *Sighs*, para violão solo, de 1976. Com essa obra eu ganhei o primeiro prêmio do Concurso Nacional de Composição para Violão do Instituto Goethe, do Rio de Janeiro. A obra está publicada pela Editora Zimmermann de Frankfurt. Com relação ao título, *Redundantiae*, a música tradicional criou certos tabus com relação a alguns encadeamentos sonoros. A redundância é um deles. A repetição continuada sempre foi considerada excesso ou desperdício de sinais, na comunicação. Quis justamente jogar, musicalmente, com esse risco.

Evidentemente fui influenciado pelo minimalismo, corrente estética surgida nos EEUU em 1969/70, e que tratou de usar materiais sonoros mínimos, repetidamente utilizados com seguidas e sutis variações.

Pretendi fazer uma série de obras para instrumento solo, na mesma linha. Depois dessa, *Redundantiae I*, fiz *Redundantiae II* (1979) para duas flautas, e *Redundantiae III* (1989) para trompa e piano. Cada uma dessas obras tem um subtítulo em que se revela o uso de um arabesco musical, que será repetido continuamente, intercalado de efeitos vocais, um diferente para cada obra:

Redundantiae I, variações para um arabesco e um suspiro; *Redundantiae II*, variações para um arabesco e um sussurro; *Redundantiae III*, variações para um arabesco e um sopro. Para me reportar às origens antiquíssimas do fenômeno, preferi usar, no título, a palavra latina no plural: 'redundantiae'.

Os suspiros são primordiais no discurso musical porque humanizam exacerbadamente a relação entre o compositor, o intérprete e o público. É muito importante que a platéia os perceba e os ouça com perfeição em suas sutis variações.

Coloquei os suspiros, na partitura, nos exatos momentos em que -eu entendo - qualquer intérprete sensível suspiraria, mesmo que eu não pedisse na partitura. Só que, em não sendo pedido na partitura, o intérprete, desejoso de suspirar, se auto-reprimiria e engoliria seus suspiros. Inclusive as indicações metronômicas não são colocadas em partitura para serem seguidas à risca. Tudo é dado aproximativamente.

Não se trata de uma 'alusão sarcástica ao espírito romântico'. Já fui tão irônico e sarcástico em outras obras (*Três impressões cancionerígenas*, *Trio em Lápis*, *Invocação em defesa da máquina*, *Dramatic polimaniquexixe* ou *Quinto movimento para uma suíte implacavelmente longa e erótica*, *Coreto*, etc.), que passa a ser possível um musicólogo não entender nada, na medida em que a cada momento sou um outro. Em *Redundantiae I* não pretendi, de modo algum, fazer ironia. Mas sabe aquela frase: 'Olha, quando você estiver falando sério todos pensarão que você está brincando!'

Em algumas apresentações públicas, em concertos, de *Redundantiae I*, em que estive presente, já aconteceu de uma ou outra pessoa da platéia dar um risinho ou um sorriso medroso, após um primeiro suspiro. Já analisei algumas vezes o fenômeno sob o ponto de vista psicológico, com esse e com outras obras minhas. O risinho, estando eu presente, me observa para ver a minha reação, como se estivesse perguntando com os olhos: 'É para rir? Ou não?'. Na medida em que eu e o (a) pianista permanecemos sérios, os risinhos param".

A relação compositor- intérprete- ouvinte

"Existem intérpretes e intérpretes. Muitos músicos, hoje, já estão bastante educados para os novos tipos de músicas e novas correntes musicais contemporâneas. Assim, quem se interessar em incluir música nova no repertório tem que estar suficientemente exercitado para a atuação cênica. Aliás, todo bom músico no palco, tem que estar solto, preparado para usar seu corpo, na totalidade, para seduzir o público. Se a música sai só do instrumento, e não do corpo homem-instrumento, a comunicação com o público não acontece.

Isso, aliás, é história bastante velha. Não é à toa que pianistas, mesmo os chopinianos, usam um lenço para enxugar teclas secas e rosto seco, nas longas pausas; ou levantam ou vibram as mãos, no ar, como se estivessem impulsionando vibrações no espaço. Os regentes que mais se comunicam com o

público são aqueles que, além de fazer contorções nas expressões faciais, caras e bocas, também são verdadeiros dançarinos e malabaristas.

Existe igualmente, sempre, os dois lados das medalhas: boas obras com bons intérpretes; obras ruins com bons intérpretes; boas obras com intérpretes ruins; obras ruins com intérpretes ruins.

A música erudita, com o experimentalismo radical dos anos 70, que eu mesmo pratiquei, realmente se afastou do público. Mas não chego a dizer que os compositores foram muito longe. Eles simplesmente avançaram como se deve avançar, mas o público não foi junto. Com isso, a comunicação com o público arrefeceu. Como quero me comunicar com o público de hoje, voltei-me ao público, sem concessões, mas mais comunicativo, a partir dos anos 80. Sobre esse fenômeno, sugiro que leiam meu artigo "O Novo Discurso Musical que Dá Asas à Criação", de 1995. Trata-se da palestra que dei no Encontro da Anppom, em João Pessoa. Nesse artigo eu analiso e critico a ditadura bouleziana, a vanguarda oficial europeia e enalteço a criatividade latino-americana. O artigo está no seguinte site: <http://www.musica.ufmg.br/anppom/anais/anais8/compmesa1.htm>".

Ópera de bolso

"Na música cênica vocal, um caminho interessante é o da ópera de bolso, especialmente no momento em que poucos recursos são reservados, pelo Estado, para a Cultura. A ópera de câmara, com poucos intérpretes e cenários

simples, barateia a produção. O problema é que os poucos recursos, no Brasil, também são escassos, e até mesmo as produções baratas não têm vez. Minhas duas óperas de câmara para crianças (O Rei de uma Nota Só e A Borboleta Azul) foram montadas em Brasília, saíram em disco CD, mas não consegui levá-las a outros lugares do Brasil. Entretanto, serão montadas na Holanda, na cidade de Zowle, em junho próximo”.

Compositor, músico, regente

“A minha formação musical está mais ou menos detalhada no currículo que está em meu site:<http://www.americasnet.com.br/Antunes>. Só que, ali, está em francês. Cheguei a tocar bem violino, até o nível de dificuldade do famoso concerto de Max Bruch e algumas obras de Sarazate. Mas logo me dediquei a composição, ganhei concursos com essa atividade, ganhei bolsas, tive que viajar para o exterior e tive que abandonar o instrumento. Atuo como regente ocasionalmente, em geral regendo minhas próprias obras. Mas já regi concertos completos com programas incluindo Mahler, Webern, Mignone, Widmer, Ronaldo Miranda, Tacuchian, Ligeti, Lutoslawski, etc. Toco raramente violino, em família”.

Música popular

“A música popular está sempre, sem saber, a reboque da música erudita. As novidades de hoje, na música popular, são as novidades de 50 anos

atrás da música erudita. Os jovens DJs que fazem hoje a chamada música eletrônica, não sabem da existência e não conhecem a música eletrônica original dos anos 50/60. Os jovens que hoje fazem o Rap, não conhecem o *sprechgesang* de Schoenberg. Egberto Gismonti, que é considerado a vanguarda da música popular, só agora chegou a conhecer e usar técnicas stravinskianas de sonoridade e orquestração.

Mas o mais triste não está nos gêneros, estilos e técnicas. O triste é a alienação política, e o fato de em geral só se fazer música para entretenimento, diversão e requebro do corpo. Assim, o intelecto vai ficando cada vez mais atrofiado, o que é muito bom para os espoliadores e exploradores capitalistas, que precisam da escravidão e da formação de consumidores para seus produtos supérfluos”.

ANEXO 4

GILBERTO MENDES

Em dois de junho de 2001, o compositor Gilberto Mendes ministrou palestra a respeito de sua obra, no Conservatório de Música de Santos, no Estado de São Paulo:

Primeiros passos, influências musicais e cinematográficas

"Eu sou um compositor do século passado e comecei a fazer música um pouco tardiamente – comecei a estudar música com 18, quase 19 anos, no Conservatório Musical de Santos, [...], um conservatório muito bom, um dos melhores do Brasil. [...] A diretora, proprietária, era a famosa pianista Antonieta Rudge, uma das maiores pianistas que este país já teve, ao lado de Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes. Na opinião de Mário de Andrade, foi a maior pianista brasileira. Mas foi a que menos carreira fez. [...] O nível do conservatório era muito bom, até o Mário de Andrade dava aulas lá.

Enfim, eu tive sorte, comecei por uma escola muito boa, mas uma escola de iniciação para aprender o beabá, solfejo, teoria [...]: o único curso que eu tenho de música realmente é esse [...] e de harmonia, com Savino di Benedictis, um excelente professor. [...] De resto, eu sou inteiramente auto-didata. [...] Eu estudei um pouco de piano com a própria Antonieta Rudge, o que nem

gosto de falar, pois podem pensar que eu sou um bom pianista. Mas me aceitou – acho que ela foi com a minha cara porque eu era principiante e ela nunca pegava principiante, ela pegava aluno para aperfeiçoamento, só. Estudei três anos de piano com ela. [...] Mas depois se definiu o meu interesse por composição e depois eu não podia esperar nada da música para me sustentar. Minha mãe queria que eu fosse trabalhar. Então eu tive empregos dos mais variados: fui bancário, funcionário público. E a esses empregos, paralelamente, eu fui desenvolvendo minha atividade de música. Aí eu tive que largar completamente o piano porque estava trabalhando [...].

[...] Tive contatos com Cláudio Santoro [...], Olivier Toni [...], mas basicamente eu sou um auto-didata, estudava sozinho composição. Então eu diria que os meus mestres foram Mozart, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, porque eu estudava as partituras [...].

E mesmo quando eu enveredei pela Música Contemporânea [...], naquela época, anos 50, ninguém ensinava, ninguém conhecia direito Schoenberg, Webern, os autores da escola de Viena. Então, o jeito, realmente, era estudar sozinho. Mesmo porque predominava no Brasil a corrente nacionalista de Camargo Guarnieri, visceralmente oposta à Música Moderna. Então o jeito era comprar partituras, discos, para ver como a peça foi feita, ver como foi orquestrada [...].

Então, vamos às primeira peças que eu fiz: eram influenciadas pelo que eu estudava ao piano. Quando eu comecei a estudar piano eu tive uma grande paixão por Schumann e Bach – o que não é nenhuma novidade, todo mundo gosta

de Bach. É uma espécie de pai da música. Mas é que eu descobri no Schumann uma linguagem muito singular, muito particular. [...] Desde o próprio romantismo diferente do outro. Eu sinto que a minha música, essa primeira música que eu fiz, foi fruto mesmo daquelas épocas, daquelas peças fáceis (porque eu não cheguei a tocar as peças difíceis, de fato). [...] Então, eu fui influenciado nessa primeira fase muito por Schumann, um pouco por Bartok – eu tinha comprado o *Mikrokosmos* dele, [...] um livro que é muito importante para o pianista e também é muito bom para composição [...]. Toda a cabeça de Bartok está ali. Outro compositor que me influenciou bastante foi o Prokofief - e Stravinsky, sem dúvida alguma (embora o que eu faça não lembre Stravinsky em nada) - e, naturalmente, os franceses: Ravel, Debussy. Porque a música tem, assim, uma espécie de três fontes principais: tem o Bach [...], posteriormente, Chopin [...] e, mais modernamente, Debussy.

No começo dos anos 50, começaram a ser divulgados no Brasil os Long Plays [...]. Então, foi uma avalanche de músicas: começou a aparecer o que não era muito conhecido: Música da Renascença e da Idade Média [...] e eu me apaixonei por isso [...]. E também uma influência de cinema. Eu sempre fui um grande 'cinemeiro'. Eu nem sei se teria preferido ser um grande cineasta ou músico. Então, eu sempre acompanhei muito cinema em todas as modalidades, via todos os filmes, de todas as nacionalidades. O folclore é muito forte do nordeste para cima. O meu folclore é o cinema e a música popular norte-americana. A minha religião é o cinema. E eu tinha visto, na época, num filme francês, passado

na Idade Média cuja música de fundo, música de cinema, na verdade, era de um renascentismo falso, feito hoje em dia. Mas eu achava interessante: eu nunca fui purista, na verdade, sempre fui promíscuo, misturado, ao receber todas as influências, pode ser da mais alta esfera, de Bach, Schumann, à música banal de cinema. Eu tenho uma natureza assim: de multiplicidade, promiscuidade nos estilos [...]. Um caráter bem cosmopolita, nada brasileiro. Mas, num dado momento, eu me interessei pela coisa brasileira, embora não fosse a minha natureza. Mas foi por razões políticas. Nos anos 50, houve muitas polêmicas aqui no Brasil provocadas por uma Carta Aberta, de Camargo Guarnieri, contra os dodecafonistas que estavam dominando a nova geração de compositores como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda [...], que estavam enveredando por um caminho novo na música brasileira: o caminho da música atonal, dodecafônica. A música de influência alemã, técnicas alemãs: técnica de Schoenberg e Hindemith [...]. Até então, a música brasileira que seria da geração de Villa-Lobos, Guarnieri e Mignone foi marcada pela música francesa – Debussy e Ravel, Stravinsky e Prokofiev (que são russos, mas que viveram muito também na França). Então, há forte influência russa na música francesa”.

O que é música brasileira

“Houve uma discussão muito grande entre essas técnicas alemãs e a Carta Aberta de Guarnieri, líder nacionalista, que coincidia com as diretrizes do

partido Comunista Brasileiro que, apesar de estar na ilegalidade nessa época, era muito forte [...]: a ideologia dele, a discussão dos problemas... eu fui influenciado por isso porque sempre tive uma natureza muito política e posição definida. [...] Então, embora contrariando minha própria natureza, eu resolvi fazer música brasileira [...]. E eu comecei a estudar folclore. Mas nunca me agradou pegar uma melodia folclórica e fazer um arranjo, isso eu nunca fiz. Procurei assimilar aquela linguagem e fazer a minha música, a minha melodia [...]. Embora esse chamado nacionalismo brasileiro seja falso. Ele é muito Schumanniano. Nem o Camargo Guarnieri, Mignone. São profundamente franceses: lembram Ravel, Debussy, lembram os românticos. O que acabou ficando caracterizado brasileiro foi o ritmo que, de resto, não é brasileiro, é africano. O que é música brasileira? É uma música de ritmo africano e harmonia francesa e melodia franco-russa, uma coisa assim. Então, dizer que a escola nacionalista é que faz a real música brasileira é uma mentira muito grande: é uma música tão estrangeira quanto a nossa, que a gente faz, que não tinha nada a ver com aquela, mas que não era por isso que não ia ser brasileira. Acho que brasileiro é o que é feito com originalidade dentro do país em que a gente vive [...]. São países novos – países como o Brasil, Argentina, México, Estados Unidos, para falar dos grandes países da América, que são, de certo modo, braços da Europa. É natural da música americana, de um modo geral, o cosmopolitismo, essa mistura de coisas [...].”

Recado a Schumann

“[...] Fiquei muitos anos sem compor até escrever a *Peça para piano número dois*, mas com o subtítulo *Recado a Schumann*: um tema meu, Schumanniano. Eu já estava começando a não gostar de dar nomes técnicos às minhas músicas, nomes tais como prelúdio, fuga, suíte, largo, balada, etc. Então, ‘peça para piano’, ‘em si bemol maior’, ‘opus 3, número 5’. Detesto essas coisas. Repare que Schumann, quase sempre na música dele, tinha nome [...], o que é uma coisa literária : ele lia muito, gostava muito de literatura, o que é o meu caso.

A entrada, o tema inicial, [...] eu fiz e guardei na cabeça, nem anotei. Muitos anos depois, em 1983, 30 anos depois, a idéia que eu tive foi de fazer o tema: uma vez assim clássico, acorde ‘batido’, depois arpejado e aí eu começo a desfazer, começo a ‘desconstruir’. Vou abrindo bem e o piano vai tocando, vai alongando a distância entre as notas até tornar-se, vamos dizer, sem nexos – meras notas no espaço. [...] Todo o material está no tema e se desfaz inteiramente pelo distanciamento entre as notas: um distanciamento muito grande que dever ser feito com muita paciência, o que os pianistas, em geral, não têm e acabam fazendo depressa. O final concentra-se e aí, ao contrário, rapidíssimamente. [...].

Nessa *Peça para piano número 2, Recado a Schumann*, numa longa pausa, eu instruo, ali, que o pianista vai ficar imóvel, com as mãos em posição de ataque, sem tocar e vai cantar por dentro isso, o tema, e até, se possível, vai na

expressão do rosto (vira o rosto para o lado para que o público possa perceber-lhe a expressão facial). É o teatro musical, embora muito breve, mas é”.

Indicação do elemento cênico

“A idéia do teatro musical nasceu com o teatro natural que existia na execução de uma música: o cara que entra em cena, puxa a cadeira, coloca a estante, a partitura, ela cai, ele pega, coça a cabeça... é um teatro. Não há nada mais teatral do que um regente na música clássica: toda aquela encenação. é um enorme teatro, isso aí. Eu me lembro das observações de John Cage. Ele gostava de ver orquestra tocando e até se esquecia da música: gostava de ver um cara que ia demorar para tocar a parte dele e ficava se mexendo, coçava a cabeça, punha o dedo no nariz, fungava... às vezes ficam lendo gibi, até. E assim nasceu a idéia do teatro musical, que nasceu da própria música: não tem nada a ver com teatro, isso. [...] O nome é ruim porque é uma coisa que já existe: o teatro musical da Broadway. É uma parte da música contemporânea que se especializou em desenvolver o lado visual além da música até chegar ao ponto de desenvolver certas coisas que têm implicitamente a música mas não tem a música.

Eu tenho uma outra obra, que eu fiz no centenário de Beethoven há alguns anos atrás. Todo mundo compôs uma obra em homenagem a Beethoven e me pediram uma. A idéia que aparece em todo mundo nessa hora é fazer uma colagem de trechos da obra. [...] Aí me ocorreu: existe um livro de Tolstoi , uma

novela dele muito boa chamada *Sonata Clássica*. É a história de um triângulo amoroso. Eu peguei um trecho curiosíssimo dessa Sonata. O Tolstoi põe na boca desse personagem o que ele acha da música [...]. O personagem fala: 'O que é a música? E dizem que enleva as almas... Que nada!'. Achei tão interessante aquele trecho, que era uma página e meia da novela dele, e resolvi botar em cinco línguas – o original em russo, alemão, francês, espanhol e português – um jogo polifônico só da leitura, simultânea nos diversos idiomas, desse trecho e fiz um pianista e uma violinista entrarem em cena. Só que eles não tocam nem piano, nem violino. Não tem música. [...]. É a música das línguas. Mas a música mesmo é o teatro. Tem no desenvolvimento, o assédio que o pianista faz à violinista (...) até ele realmente agarrar a violinista. Ataca-a como quem vai fazer algo muito feroz e, então, dá um beijo, aquele beijo, assim, bem cinematográfico, dos anos 30. Termina assim. A peça é *Atualidades: Kreutzer 70*".

A segunda metade do século XX

"O compositor francês, Erik Satie: foi ele que inventou o teatro musical. [...] Depois, outros autores de vanguarda do início do século passado – 1920, 1930, 1910... eles fizeram quase tudo, não deixaram quase nada para a segunda metade do século. [...].

A primeira metade do século XX teve compositores simplesmente extraordinários, a segunda foi muito fraca. Na primeira metade, Stravinsky,

Debussy, Prokofief, Bartok, Webern, Alban Berg, Schoenberg... Gigantescos compositores. A segunda metade entrou por um caminho muito árido, da música instrumental, muito pensada, mas muito sem emoção. Aliás, eu participei dessa linha, de certo modo. Mas eu confesso que sempre tive uma certa aversão a isso porque procuro sempre dar emoção na minha música e mesmo as mais experimentais que eu já fiz, como a *Santos Football Music*, uma peça orquestral extremamente moderna, de vanguarda – tudo o que a orquestra faz é inusitado, com a participação do público, tem irradiações de jogo de futebol simultâneas, uma peça em que o público ENTRA e até participa.

Tenho uma pequena peça chamada *Beba Coca-Cola* que é tocada nos cinco continentes [...]. São peças experimentais, porém eu sempre procuro [...] uma coisa mais moderna que traga comunicação.

A *Santos Football Music* tem três pontos de irradiação de jogo numa fita gravada [...] e um ritmo tocando no centro do público. E o público participa também. Coisas que são ensaiadas em mais ou menos dez minutos (é a primeira parte da peça) para o segundo regente reger através de cartazes. Quando ergue um cartaz, o público faz o que se pede nele. São dois regentes: um regendo a orquestra, outro regendo o público, que executa ruídos, burburinhos, interjeições, grita gol, etc. Quando baixa, o público silencia imediatamente. Isso tudo é um teatro, teatro com músicos, os músicos jogam futebol. Uma meia dúzia de músicos deixa seus instrumentos e vai para a frente da orquestra. O regente vira juiz, tem um gol... Tem interatividade”.

A ousadia criativa e sua repercussão: agredir ou agradar?

“O elemento cênico era um dos elementos da proposta Música Nova após John Cage, Stockhausen, Boulez. No Brasil, o pioneiro foi Jorge Antunes.

Tenho uma peça de teatro musical chamada *Ópera Aberta*. Ali eu faço um contraponto entre uma cantora lírica e um halterofilista se desafiando: ela em performance, ele em musculação. Ela canta o que ela quiser: fragmentos de trechos líricos e de exercícios vocais. Não é a minha música, ela é que escolhe. A música é o teatro, a minha música aí não existe.

Na Bienal de Música Contemporânea, na década de 70, uma peça que apresentava uma seqüência de slides, onde senhoras tomavam chá. A música era o barulhinho das xicrinhas. Foi vaiada. O escritor Augusto de Campos me parabenizou dizendo: ‘Estou emocionado. Há muito tempo nenhuma peça é vaiada’.

A *Santos Football Music* obteve uma repercussão extraordinária. Os jornais e a TV divulgaram muito. Hoje em dia, você faz e eles nem ligam. Em 1965, *O último tango na Vila Parise*, peça sinfônica, também reuniu a imprensa. Aí eu disse: ‘Vocês vieram aqui para ver essa brincadeira. Se a gente faz uma coisa séria, não provoca o mesmo interesse’. Vila Parise era, nessa época, o lugar mais poluído do mundo.

Repercutisse mal ou não, a mídia gostava muito do que a gente fazia. Hoje, nada mais escandaliza. Já até urinaram no Teatro Municipal de São Paulo.

A *Atualidades Kreutzer 70*, a do pianista e da violinista, foi filmada, apareceu na televisão. A TV Cultura gravou isso muito bem gravado. A imprensa cobria tudo o que a gente fazia, agora só cobre música popular.

A TV Cultura agora vai fazer um filme de uma hora comigo. Vai ter que regravar muita coisa. Agora parece que estão achando que eu sou um compositor bom. Antes achavam que eu não ia ficar para a história e usavam a fita que tinham gravado para outra coisa depois. Você não vê, que vergonha, o Camargo Guarnieri morrer e não se tinha uma imagem do homem? O Santoro morreu e também não tinha uma imagem. A mídia não sabe o que a gente faz, não sabe o que a gente fez, tudo é Música Popular: Caetano Veloso, Gilberto Gil e, agora, Tom Zé. O Tom Zé está lá nas nuvens como se tivesse inventado toda a vanguarda. Tudo o que ele está fazendo já se fazia há oitenta, cem anos, e bem. Ele é bom, claro que ele é bom, mas a mídia não entende nada, anuncia como se ele estivesse inventando isso tudo aí que já foi feito nos anos 10, nos anos 20. Na primeira metade do século XX já foi feito absolutamente tudo.

Quando eu enveredei pela vanguarda, as músicas todas que eu tinha feito não eram conhecidas, não eram tocadas. E depois, entrei num movimento de vanguarda muito radical em que a gente escondia essas músicas consonantes que, agora, viraram 'pós-modernas'.

A vanguarda da época era a música atonal. Na verdade, eu faço a música de hoje. A música de hoje é assim: os compositores misturam tudo. Esses

que continuam naquela linha rígida, serial, eu diria, são músicas dos anos 70, 80, ou seja, fazem música requentada.

Eu tenho uma natureza musical mais comunicativa. Agora, algumas pessoas acham que eu estou tradicionalista. Estão enganados. Eu continuo fazendo uma música experimental. O que experimento hoje em dia é, vamos dizer, uma química, uma manipulação de significados, de dramas musicais, diversas linguagens musicais que eu costuro. Pode haver mais experimentação em quatro tríades perfeitas organizadas de forma absolutamente inusitada do que aquelas dissonâncias que já estão tão banais quanto as consonâncias. Não é por uma música ser altamente dissonante que ela é moderna.

A comunicação entre o autor, o intérprete e o ouvinte só pode ser feita através de um código comum. A falta de educação musical no ensino fundamental contribuiu para a decadência na cultura brasileira no que diz respeito à música [...].

Mas não será outro manifesto, nenhum movimento resolverá essa ignorância geral. Apenas a educação fundamental resolverá esse quadro. Assim como há a luta de classes, há a luta de categorias – popular e erudita – pelo poder”.

ANEXO 5

H. DAWID KORENCHENDLER

No dia 19 de novembro de 2001, o compositor, chefe do departamento de Composição e Regência da UNIRIO, prestou depoimento a este trabalho, nessa Universidade:

Formação: o pianista e o compositor H. Dawid Korenchender

“Eu comecei a estudar música muito cedo. Eu tinha uns três anos. Papai só ouvia música clássica, música erudita. Não tinha muita propensão a ouvir música popular. Então o rádio vivia cravado na Rádio Ministério da Educação. Mamãe tinha um pouco de cultura, papai tinha muita cultura – mamãe também era culta. Por causa de uma música, de eu ter dito que ‘chovia’ na música, uma amiga da minha mãe disse que me levasse ao psiquiatra. Mamãe me levou a uma professora de música. [...].

Mas o que mais me interessava era a composição, cada vez mais. Eu posso situar aos 14 anos, que eu acho que é a primeira coisa válida que escrevi. No meu ponto de vista de antigamente foi aos 16, que foi a minha primeira sonata. Agora, hoje em dia, revendo, eu tenho uma série de prelúdios que eu compus a partir dos 14 anos – o primeiro até muito romântico, ainda chopiniano –

que eu acho que já são válidos. É claro que a influência, o fato de eu ter estudado piano com bons professores me faz escrever para piano com uma facilidade – ou com uma dificuldade para os outros, para os que vão tocar, muito grande. Embora eu tenha ódio daquele pianismo de Liszt que não leva a muita coisa. Eu acho Liszt interessante em muitas coisas. Até, hoje, ainda aceito melhor. O concerto de Liszt número um eu ia tocar com orquestra, só que, na época, eu ia fazer um concurso. Ele estava nos dedos, eu estava com quinze ou dezesseis anos, mas uma outra menina que ia tocar o mesmo concerto pagou a minha acompanhadora para não me acompanhar. Aí eu deixei de ser solista. Mas também não faz muita diferença”.

A mistura de linguagens

“Como eu fui uma pessoa que gostou sempre muito de ópera, eu aprendi a falar italiano antes até de ter casado com uma filha de italianos – só falava italiano na casa dela, dos pais dela, durante dez anos. Mas antes disso eu já conhecia o italiano, por causa da ópera. Eu acho que você ter um complemento de vez em quando não faz mal. Beethoven já fazia gracinhas. Beethoven tem um trio que é pra tocar de óculos e chapéu, se não me engano. Já é uma interferência cênica. Na última das XI Variações, por exemplo, eu botei os dois versos de Fernando Pessoa, aliás, Álvaro de Campos (heterônimo Álvaro de Campos) porque eles definem minha maneira de ver a técnica e a arte de variar. Eu seria capaz de ficar horas e horas fazendo variações sobre o mesmo tema. Mas em termos de

música para concerto você tem que parar num determinado momento. Daí, o que ele diz se encaixa: 'Grande mágoa de todas as coisas serem bocados. Caminho sem fim'.

Foi a primeira peça em que utilizei esse tipo de recurso. Na época do auge da vanguarda, anos sessenta e tanto, setenta, eu praticamente não usava nada 'extra'. A única que eu fiz foi a terceira sonata. A original dela era meio no teclado, meio dentro do piano. Um dia eu resolvi botar ela toda no teclado. Dava o mesmo efeito, ou quase. Mas se *Saudosamente* fosse executada sem o recurso cênico, não teria sentido. Ele foi pensado para ser falado. Não é dispensável.

Depois eu comecei a fazer o seguinte: eu tenho uma peça para coro chamada 'Peixe'. Evidentemente, foi uma das peças que não ganhou concurso algum. Foi escrita para concurso. Começo com aquele 'Peixe Vivo': 'Como pode um peixe vivo viver fora da água fria...' Divido o coro em dois, até com uma certa coreografia. Uma parte do coro faz a orquestra e a outra faz o coro como se fossem aqueles 'concertantes' de final de ato de ópera de Mozart, de Rossini. E a parte do coro que faz a orquestra, canta como se fosse mesmo uma orquestra, com arcos e tudo. Então sai um baixo e um tenor. Um para atacar o compositor e outro para defender o compositor. O que é contra o compositor é a favor do folclore e vice-versa. Aí, então, depois das críticas que eles fazem, o outro pede: 'Vamos cantar aquele arranjinho que a gente ensaiou ontem'. Termina a peça com o coro todo unido cantando 'como pode um peixe vivo...' num arranjo normal. Eu deixo o gestual livre. Tem que sair do coro e começar a discutir mesmo. Se a

peessoa entrar dentro do clima ela faz um gestual sem nenhuma direção cênica. É capaz de até agredir, de repente, de acreditar tanto no papel que faz. Isso é posterior ao *Saudosamente*. E mais recentemente, então, na Sonata n.6, você vai notar que existem palmas e batidas no piano, quer dizer, eu utilizei a percussão, mas tem um certo lado cênico porque, na verdade, o segundo movimento é 'Variações sobre uma festa de aniversário' – é o parabéns pra você. [...] Quando termina o movimento, que eu considero seríssimo, que é naquele esquema de grande primeiro movimento de sonata: 'toc toc toc toc toc', como se fosse entrar, batendo na porta do aniversário e, no final, o compositor se aplaude. Mesmo você pensando do lado estritamente sonoro, há muito significado. No segundo movimento, pra você entrar, você bate pra entrar numa festa e no final eu bato palmas porque foi a comemoração dos meus cinqüenta anos. Ela tem dois títulos: 'Apoiose em si bemol' – porque cada compasso dela tem pelo menos um si bemol e eu fiz das tripas coração, foi uma proposta que eu fiz (e no final ele fica martelando). O outro é 'Sonata do jubileu' por causa dos meus cinqüenta anos, eu dediquei a mim mesmo. Eu nunca vi compositor dedicar a si mesmo. Alguns colegas disseram: 'Dawid, o que é que é isso, dedicar a si mesmo?' Só não vou dar a resposta, mas traduzindo para o português arcaico é 'dane-se!'. Eu acho que tinha o direito de me homenagear, ainda mais que as homenagens que recebi, em relação às que os outros recebem, foram muito poucas. Eu fiquei meio 'pau da vida' com isso, então eu resolvi dedicar a mim mesmo. Na sétima sonata, só no final tem uma batida de pé acompanhada com um 'hum!' na boca e uma palma

batida com um 'pá!'. Vai ficar cênico, certo? A batida de palma é mais cênica do que a batida na madeira do piano.

Eu acho a mistura de linguagens um negócio muito normal, mas têm alguns que exageram – eu não vou citar nomes – que fazem mais teatro do que música. Eles são dramaturgos com algum conhecimento de música (se comportam, pelo menos, como). Eu me comporto como um músico com algum conhecimento de literatura e dramaturgia. O meu principal meio de comunicação é a música, o resto vai ser o tempero. Você não pode encher um prato de pimenta. Para mim, quando eu boto um aplauso, uma batida que significa 'posso entrar?', é um tempero. Se eu quiser, eu vou usar uma percussão em contraponto com o piano. Não é exatamente uma técnica, é uma tendência”.

Uma linguagem própria

“Não muito cênico, mas chegando perto disso, na minha peça *Fragmenta 2*, a terceira peça, que se chama *Fuga ZTFU*, que é uma fuga que vai do princípio até o meio normal, depois eu retrogrado e espelho (por isso é que é ZTFU, que eu pego o alfabeto e faço uma brincadeira). No início, o tema é muito jazzístico, então eu mandei o pianista bater na madeira como se fosse o metrônomo (pra ninguém se perder no tempo). Depois eu substituo por clusters. Vira elemento musical mesmo, mas primeiro é um elemento até de humor. Não precisa a platéia toda saber por que o pianista está batendo. O humor na música é

um outro assunto muito interessante porque o humor existe pra você quando compõe. São poucas as pessoas que vão perceber o que você quis dizer. Nem sempre é pra todo mundo perceber. O *Fragmenta 2*, de mil novecentos e noventa e tantos, é pra quinteto de sopro mais piano, é um sexteto. Eu tenho o *Fragmenta 1*, que é só pra quinteto de sopros, que é de 1976. Chama-se 'Fragmentos de obras incompletas'. Por que é que eu dei esse título (ela demorou mais de um ano para ser tocada apesar de ter ganho menção honrosa num concurso de composição)? Nessa peça eu escrevi uma justificativa para explicar uma peça sem pé nem cabeça porque ela tem todos os estilos misturados lá, que eu tinha recolhido esboços de outras obras que eu nunca tinha terminado – mentira, porque eu compus especialmente aquilo – e que a diversidade dos estilos representava realmente a dúvida do criador no momento da criação. E nessa brincadeira, fui gozando com um monte de gente. Fiz um rondó aleatório que parece uma música normal. Fiz uma música toda escrita que parecia aleatória. E ainda ganhei menção honrosa. Só um crítico de Brasília [...] que percebeu e me comparou a Satie”.

A crítica no Brasil

“A crítica trabalhou muito pouco aqui no Brasil. O Antônio Hernandez do Jornal do Brasil me detestava. [...] O Luís Paulo Horta recentemente, numa crítica rápida sobre um CD me comparou a Bach e Beethoven, acho que nem

mereço (se bem que isso me rendeu o apelido de 'Johann Ludwig'). Eu gostaria que a crítica fosse mais atuante, até dizendo 'não gostei'. Agora, depende de como você fala o 'não gostei'. Se você tem base pra falar... Nós tivemos um grande crítico que foi Enzo Massarani, compositor italiano que veio para o Brasil na época da guerra: era judeu".

Os intérpretes

"A reação dos intérpretes é uma coisa muito interessante. Um violinista se recusou a bater no violino uma vez, disse que ia soltar a alma (a parte de dentro). Até acredito que sim. Já teve até um pianista que disse que não tocaria jamais 'uma música dessa'. Um colega irrompeu aqui na minha sala – pianista – e disse sobre o final da sétima sonata: 'Que coisa ridícula você fez!'. E tem aqueles que gostam. A Sônia Vieira, por exemplo, não se preocupou, de forma nenhuma, em dizer aqueles versos. A Ingrid Barankoski, que tocou a sétima sonata, também não se preocupou. A Ruth Serrão, que tocou a sexta sonata, também não. Agora, teve uma opereta, um teatro musical que fiz sobre o descobrimento do Brasil em que eu usei só dois cantores – que era só o que me pagavam para ter – um barítono e uma mezzo, que a mezzo tinha que começar cantando em 'off': 'Eu estudei canto, não foi para cantar escondido do público!'. Ela fez em cena. Depois foi que eu soube do que ela falou. Eu já tinha problemas sérios com a direção do espetáculo. Imagina se eu soubesse que ele não a tinha

dominado. Quer dizer: você esbarra, na verdade, em situações culturais, educacionais. Quanto mais a pessoa se prepara para ser 'estrela', menos ela vai querer isso, acredito. Como eu acho que o compositor e o artista têm que 'soltar a franga' mesmo. Até acho que devia ter um curso de expressão corporal para pianistas, maestros e até compositores. Eu não entendo o compositor que não gosta de dançar em gafieira, que não gosta de ir a um baile para dançar, compositor sem útero, pianista sem útero – e aí eu estou dizendo útero no sentido do sentimento. Uma vez um psicólogo me perguntou: 'Você compõe vestido, despido ou com roupa mínima?' – e eu respondi: 'Com roupa mínima'. 'Dá para perceber', ele disse. Também não perguntei a ele o que ele tinha percebido. Mas, realmente, quando eu componho, eu estou só de short, no máximo. Ele estava me dizendo uma coisa, não sei, nunca pesquisei isso mais a fundo, mas ele disse que 'jazz' vem de uma palavra que significa orgasmo. E tem tudo a ver, na verdade: é delírio, é explosão. Por isso você tem algumas músicas que não decolam. Você ouve, ouve, ouve, ouve e, quando termina, você diz: 'O que é que eu ouvi?'. Quer dizer, não cabe a timidez do intérprete. O Henrique Morelembaun, que foi um cara muito centrado, ele diz uma coisa que eu acho fantástica: 'O artista tem que ser sem vergonha'. Não o sem vergonha no mau sentido, mas no bom sentido. Não pode ter vergonha, se não, não é artista. Não é a escola que o prepara. A escola poderia ajudar a soltar, mas não solta a pessoa. A pessoa que nasceu presa, morre presa. Eu sou tímido, mas a minha soltura é uma reação à minha timidez. Eu comecei a me soltar porque queria me soltar. Agora eu me solto naturalmente.

O intérprete erudito nosso, de forma geral, muitas vezes se calca em modelos de intérpretes de 50 anos atrás, que faziam caras e bocas. [...] Sofridos...também é um teatro que eles acham que colabora para a imagem deles. Se eu mandar levantar a camisa deles para mostrar um sinal no corpo, eles não vão querer fazer. Eu fiz uma brincadeira numa peça, que peguei *Flor Amorosa, Carinhoso*, e quando um casal estava quase abraçado, um violinista se levantava para fazer, circulando em torno deles, uma cadência daquelas bem idiotas. Ele não fez: 'Eu não vou me portar como um violinista de churrascaria!'. Mas eu nunca deixei de anotar coisa alguma em partitura por achar que o intérprete não ia fazer. Não, em último caso, não faça. Eu vou perder, eu vou ficar chateado. Em *Pero Vaz de Caminha*, a cantora não quis cantar em 'off', não quis dançar. Mesmo com a postura tradicionalmente cênica do canto lírico. [...] Músicos como o violinista que se recusou a se levantar se esquecem que Perlman, que toca música de dança de casamento judaico com todo o prazer, toca muito melhor do que ele, que se recusou a fazer uma brincadeira. [...] Se é um estrangeiro que vem fazer, ele pode. Se é um brasileiro, critica-se, ele é um palhaço. Se é estrangeiro, é um gênio. Isso é uma mentalidade aqui do Brasil. Muitos intérpretes também acham que qualquer coisa poderá manchar uma possível imagem de grande que ele poderá vir a ter, coisas pequenas como bater na madeira ou bater palmas, dar com o pé no chão. Outros já fazem. [...]"

Recursos tecnológicos

“Uma amplificação da voz em ‘Saudosamente’ poderia ferir a concepção da obra porque vai acabar ampliando o piano também. Nenhum microfone é tão unidirecional. Vai dar ruído. Teria que ser um negócio muito perfeito. [...] Se você amplificar voz e piano, está empatado, é a mesma coisa que não amplificar nem voz, nem piano. Eu não proíbo, eu não me meto. O máximo que eu posso fazer é me levantar e ir embora. [...] No ‘NeoNatal’, um colega, Ernani Aguiar, [...], regendo, fez em voz robótica: ‘Comprem nos supermercados’. Ele fez uma coisa que ninguém nunca fez na minha música e que ninguém nunca mais fez, apesar de eu ter sugerido a outros maestros. É que ele tem coragem e os outros não têm coragem”.

As coincidências numerológicas

“A respeito das XI Variações: o número onze é um número presente tanto comigo quanto com a Sônia Vieira. Nós somos muito amigos e ela tinha um amigo pintor que cada vez que pintava alguma coisa tinha sempre o número onze envolvido em alguma coisa. Ela é do mês 11 de 44, do dia 11. Ela, apesar de ser do signo de escorpião, ela tem ascendente em aquário. Então, eu brinquei com o número 11 fazendo 11 variações, tanto que eu considerei o tema como variação. Apesar de ser ligeiramente espírita, o que dá tendência sempre a esoterismos,

[...], eu não sou chegado a numerologia, não sei se tem algum negócio que tem alguma base ou não tem. Acontece que o número onze é um número que coincide muito na vida da Sônia Vieira. Inclusive se você somar o nome artístico dela, Sônia Vieira, dá 11. [...]”.

As variações

“Por que foi escolhida justamente a variação XX das Variações Breves como tema para as XI variações? Porque eu acho que é a mais bonita. É a de que ela mais gosta e a de que eu mais gosto, muito simples. Uma escolha extremamente emotiva. Eu tinha uma amiga em São Paulo que se referia à Variação XX como a ‘explode coração’. Quanto à utilização da sonoridade de caixinha de música, muitas vezes a genialidade – não que eu diga que esse meu momento é genial – está na simplicidade e não no rebuscamento. E assim eu estou me despedindo daquele tema que para mim é tão caro, tão emocionante”.

A micro-ópera e a nano-ópera

“O Jorge Antunes fala de ‘ópera de bolso’. A micro e a nano-ópera são óperas curtas de 10 a 30 minutos de duração. A nano-ópera só não tem ação – são dimas, emoções, pode ter uma pequena ação, mas sempre muito mais ligada aos sentimentos - e só na micro você tem ação. As micro são as maiores, as nano,

menores. E todas duas partem do princípio de que não se tem muitos recursos. Poucos intérpretes, poucos recursos cenográficos, de forma que você possa fazê-lo em qualquer lugar. [...] A micro-ópera que eu fiz esse ano, sobre texto de Carlos Drummond de Andrade, os dois papéis principais são femininos, uma soprano e uma mezzo (a dona e a mãe). O pai é um barítono, mas pode ser feito por um tenor porque eu escrevi em tal tessitura, que cabe nos dois. E tem as três filhas. São seis cantores, um clarinete, uma flauta, uma percussão com bateria americana, um piano, um violoncelo, um contrabaixo. A nano-ópera, até mais refinada, vai ter sempre menos gente. São os sentimentos: a depressão, a alegria. São as coisas que acontecem em torno dos fatos e não os fatos. [...]"

Pianista, compositor, regente

"Se não eu, quem por mim? O camarada quando diz 'não sou nada' é porque não é mesmo. Eu sou isso, não sou aquilo. Não vou ser modesto naquilo em que eu sou bom. Não rejeito orquestra, não cheguei a aprender direito. Coro, eu rejeito direitinho, mas estou sem prática. Se eu pegar um coro durante um ano, daqui a um ano estarei regendo coro muito bem. Compor, eu acho que componho muito bem. Piano, eu 'dou para o gasto', atualmente."

Acessibilidade

“Sobre a acessibilidade da música erudita, ela não será criada por isso. A acessibilidade depende, em grande parte, dos compositores e intérpretes, mas a fatia maior está contra a mídia. Nos anos 70 eu ganhava muito bem. Eu tinha dois empregos do município e ainda regia um coro de uma sinagoga e ganhava bem, na média de dois a três mil dólares por mês mais os quebradinhos dos outros empregos. Mas de um momento para o outro eu me vi jogado às feras com dívida no cartão de crédito e sem o emprego na sinagoga. Eu era um grande freguês das Lojas Palermo, que foi a maior loja de clássicos no Rio, e talvez no Brasil, em sua época. Eu cheguei para o dono, Luís Palermo, e disse:

- Tem uma vaguinha de vendedor?
- E eu vou empregar um maestro formado?
- Vai! Estou precisando! Inclusive abate a dívida aí dos discos que eu levo, que está alta!

Eu me tornei vendedor das Lojas Palermo por um bom tempo. E aí que eu pude avaliar a pressão da mídia. Quando a mídia focalizava, como foi o caso da novela *Bravo*, mais tarde, que focalizava a vida de um maestro, as vendas de clássico subiam. O cara comprava Vivaldi por Beethoven, Beethoven por Mozart, mas comprava. Porque o povo gosta. Quantas vezes eu entro num táxi e o taxista está ouvindo música clássica? O povo gosta, a mídia é que é contra. Em 1990, dezembro, portanto, fazendo onze anos (nada contra o número onze), houve um

evento promovido pela Secretaria de Cultura do Município, onde eu trabalhava na época, chamado 'Quem é quem na cultura', com pessoas ligadas a produção cultural e apareceu uma pessoa ligada ao Marketing, considerada um dos deuses da propaganda, e disse: 'porque eu fui convidado a participar de um programa numa TV educativa que não tinha audiência. Também, pudera! Tinha uma música clássica furreca de fundo. Eu botei um rock e a audiência subiu!'. A gente não podia fazer perguntas, não podia interromper. As perguntas seriam por escrito para depois, para o debate, mas eu me levantei e gritei: 'Dobre a língua!'. Quase que eu saí na paulada com ele. [...] Isso é o pensamento dos deuses da mídia. É como uma moça que, numa propaganda, jogava fora os CDs de ópera. [...]."

ANEXO 6

OS INTÉRPRETES

Mariuga Lisboa Antunes

Através da troca de correspondências com o professor Jorge Antunes, foram feitas perguntas à pianista Mariuga, às quais respondeu com as seguintes palavras:

“Para a interpretação de *Redundantiae*, o próprio compositor diz que a espontaneidade dos suspiros serve à comunicação com o público. Já imbuída desse objetivo, sinto dificuldade em ser espontânea sem a presença do público. Para tocar a peça, primeiro tive que estudar bastante e vencer a parte técnica de execução, que é muitas vezes virtuosística. Tenho o privilégio de ser ‘a pianista do Antunes’. Assim, sempre que ele escreve para piano ele me pede ajuda para a parte pianística, no que se refere ao que deve ser distribuído, nas pautas, para cada uma das mãos. Portanto, composta a obra eu já a conhecia um pouco. A última coisa foi agregar os suspiros: esses devem sair espontaneamente, motivados pela aura de nebulosidade expressiva de cada trecho que, com os excessos de repetição (redundâncias), sempre leva o interprete ao êxtase que, normalmente, dá vontade de suspirar.

Ainda hoje, a formação dos pianistas para enfrentar a Música Contemporânea continua falha. Os pianistas, aparentemente, são os mais tradicionalistas dos músicos.

A peça de Música Cênica mais complicada que já toquei foi a obra *Coreto* de Jorge Antunes. A música é escrita para um grupo de câmara que toca em cima dos andares de uma construção tubular de aço, montada no palco. No andar térreo eu tocava num piano armário desafinado (assim é determinado na partitura). No final da obra os outros músicos descem dos andares superiores e, munidos de pranchas de madeira compensada, pregos e martelos, me trancam no andar térreo, emparedando-me”.

Sônia Vieira

Em 22 de novembro de 2001, a pianista Sônia Maria Vieira, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, concedeu entrevista em sua residência, no Flamengo, RJ:

Música contemporânea e poesia

“O meu primeiro contato com música multidisciplinar – se a gente pode chamá-la assim – foi quando eu fazia parte do Grupo Ars Contemporânea com Ricardo Taccuchian, Guilherme Bauer, Ana Maria Scherer na viola e mais outros

colegas. Nós queríamos apresentar o que fosse de mais contemporâneo e fizemos uma peça do Taccuchian, que tinha contato com a notação já bastante moderna. Foi o meu primeiro contato, em geral, com essa música, lá pelos idos de 70, quer dizer, já há muito tempo atrás, numa época, inclusive, que eu fui responsável pela parte inteira da música de piano de Guerra-Peixe no concerto de aniversário dele, na Casa Rui Barbosa, onde eu apresentei em primeira audição a primeira e a segunda *Sonatinas*, a *Sonata número dois*, peças para flauta e piano, viola e piano, violino e piano; de forma que nessa mesma época, foi interessante. Eu gosto muito do novo, sempre me apaixonei pelo novo, o novo é cheio de interrogações, de forma que me interessou muito. Nunca tive nada que me impedisse de fazer essa música. Tudo me levava a ela. Foi muito gostoso fazer as XI Variações do Korenchandler, principalmente porque eu tinha que falar uma frase de um dos meus prediletos poetas, Fernando Pessoa. Essa peça, quando o Korenchandler fez, nós tínhamos variadas coisas em comum que nos ligavam: o número onze, que é um número mágico para mim. Então, tudo na minha vida girou em torno do onze, não que eu fizesse questão, mas sempre. Até a soma dos algarismos do número do meu telefone é 33, que é três vezes onze. É até engraçado tudo na minha vida ser regido pelo número onze. Então o Korenchandler disse: 'Vou fazer uma peça para você que tenha o número onze. Serão onze variações. E como nós dois amamos Fernando Pessoa, tem que ter alguma coisa do Fernando Pessoa.'. Essa ligação sempre foi muito grande, com o Fernando Pessoa, para mim. Eu até motivei o Guerra-Peixe, um grande amigo, a

compor, quando dei de presente a ele a obra completa de Fernando Pessoa e ele ficou apaixonadíssimo pelo poeta. E aí fez um obra chamada *Sugestões Poéticas* – que inclusive dedicou a mim – e disse que os três: tanto ele, quanto eu, quanto o Pessoa, tínhamos o mesmo nascedouro, que era Portugal, porque a família dele é portuguesa, a minha mãe é portuguesa, meu pai era descendente de portugueses e Fernando Pessoa, obviamente, o maior poeta da língua portuguesa. Quer dizer, é até desagradável dizer 'o maior'. Eu tenho os meus 'maiores'. Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Fernando Pessoa são os meus queridos.

O Fernando Pessoa, com relação ao novo – existe um medo muito grande com relação o novo – ele tem um poema, 'Nuvens', que diz que 'as pessoas não vêem o que há de morte em toda partida, de mistério em toda chegada e de horrível em todo novo'. Quer dizer, esse 'horrível' em todo novo é a primeira reação que as pessoas têm ao desconhecido. O desconhecido é apavorante. Quando a gente vê aquele *2001- uma odisséia no espaço*, e aquela estupefação do homem querendo colocar o dedo no meteorito – porque ele não sabe se é quente, se é frio, se aquela coisa vai comer o dedo dele, se vai dar choque... Aquele dedinho caminhando para tocar no desconhecido mostra, ali, o 'horrível' do novo. Os grandes poetas chegam à verdade com uma facilidade muito grande, quer dizer, os artistas, os grandes artistas, chegam rapidamente à verdade: é o que a gente busca com a arte".

A nova geração de intérpretes

“A nova geração, a grande maioria, continua sendo educada nos padrões dos grandes conservatórios: no Barroco, Clássico e Romântico. Raramente são motivados para o Moderno. O Moderno para eles é só até Debussy e Ravel. Eu acho uma pena, isso. Eu acho que há necessidade de motivação. Eu vejo muito entre os alunos de História da Música e História das Artes esse repúdio, essa dificuldade em relação ao novo. Uma vez dei um tema em História das Artes, Gianni Versace, o multifacetário, e um aluno, que tinha feito até o Colégio São Bento, muito inteligente – para você ver como o preconceito diminui o horizonte da pessoa – falou assim:

- Mas vai dar Versace, aquele estilista?
- Você conhece a obra do Versace?
- Um estilista que faz vestidos!
- Ele não faz só vestidos. Esse é um dos campos de trabalho do

Versace. Ele faz móveis, azulejos, tanta coisa, cristais, pratos, serviços de jantar que eu nunca vi de tanta beleza.

Ele fez o trabalho e ficou maravilhado com a arte de Versace, que é conhecido por um décimo da sua criação. É um Leonardo Da Vinci das artes. Isso ocorre freqüentemente. E fico feliz quando vejo as pessoas mudarem essa primitiva idéia e ficarem com o horizonte maior. Isso me traz muita alegria”.

Falar e tocar

“Acontece comigo justamente o contrário do que acontece com a maioria dos pianistas. Eu sou louca por falar em concerto, nem precisa me dar oportunidade. Eu me sinto como se eu estivesse na minha casa quando falo com o público e estabeleço um contato humano com ele, eu fico mais feliz. Eu falo os dois versos de ‘O florir do encontro casual’ olhando para a partitura. Não preciso virar o rosto para a platéia porque eu tenho uma fala projetada. Mas não acho que a utilização de microfone prejudicaria a música. Nos espetáculos da Broadway, nos Estados Unidos, os cantores utilizam microfone e fica uma maravilha, fica perfeito, todo mundo ouve na medida exata, como se estivesse próximo. Fica claro”.

Outros intérpretes, outros recursos e o público

“Os comentários dos colegas geralmente são: ‘Eu nunca faria isso, eu gosto é de tocar’. A maioria é rebelde. O público recebe muito bem. Eu já toquei várias vezes as XI Variações e todas as vezes em que eu toquei, eu senti que a resposta foi muito agradável. Não são todas as peças com utilização de recurso cênico que realmente têm conteúdo. Existe uma boa parte que possa ser deixada como ato de picaretagem musical. Mas você separa o que é bom do que não é. Há muita coisa que é só para chocar. No caso dessa do Korenchandler, há essa diferença fundamental. No ato da criação, essa frase toda tinha que ser dita

porque escapava ao plano meramente musical. Tinha que passar uma mensagem falada, uma comunicação total, da mesma forma que existe o contrário. Eu tenho um disco de uma declamadora, Berta Singerman – uma senhora declamadora – recitando Rubem Dario, e no final ela vai chegando a um crescendo que não tem mais para onde ir e, aí, ela começa a cantar: aí entra a música. É exatamente isso. Tem hora que o clímax tem que ser maior e, então, você parte para uma outra coisa. E foi nessa exata dimensão que o Korenchender fez essa participação da frase do Fernando Pessoa. Tinha que caminhar para essa frase, havia necessidade de ser dita para essa comunicação.

Eu não fui preparada para essa realidade, mas tudo depende da personalidade da pessoa. Se você gosta do novo, você não tem problemas. Agora, seria bom, seria desejável que as pessoas tivessem contato com tudo em sua formação. O contato com o folclórico também, com a dança, com todas as artes, na realidade, porque a pessoa não pode se diminuir, não pode ficar pequena com a relação das artes em geral. Não é só conhecer a sua arte. Uma coisa que me chocou muito foi quando eu encontrei o poeta Carlos Drummond de Andrade na rua. Eu, havia muito tempo queria encontrá-lo para dizer o quanto o amava: 'Puxa, poeta, há muito tempo eu queria uma oportunidade de dizer o quanto o senhor me faz feliz com as suas poesias. O senhor me faz pensar, me faz sonhar, me faz ficar emocionada!'. Ele era tímido, ficou vermelho e perguntou:

- A senhora faz o quê?
- Eu sou pianista.

– Ué! E pianista gosta de poesia?

Aquilo para mim foi um choque. Parecia que um edifício de 200 andares tinha caído na minha cabeça porque não passava pela minha cabeça que as pessoas pudessem ser reduzidas a só a sua profissão, pura e simplesmente. Mas eu comecei a procurar falar com outras pessoas, com colegas, para ver se eles se interessavam por outro tipo de arte e comecei a ver que eu era uma exceção e todo mundo só ligava para música, mais nada interessava à sua profissão. Eu comecei, então, a fazer um trabalho junto aos alunos da Escola de Música para interessá-los com relação a todas as artes porque não existe uma só arte, todas as artes são interessantes.

A peça mais esquisita que eu já tive que tocar foi quando eu tive que criar. Uma partitura que era um desenho, de um compositor americano. Quando eu recebi a partitura, eu falei: 'Que diabo! Como é que eu vou tocar isso? Era um desenho com umas coisas, assim, estranhas, uns pontinhos... Aí eu disse para ele: 'Eu preciso da bula!'. Então ele me orientou: cada vez que eu encontrasse alguma coisa semelhante nas quatro páginas da música, eu deveria produzir o mesmo efeito. Se eu empregasse uma baqueta de feltro em determinada situação gráfica, por exemplo, três pontinhos, toda vez que eu encontrasse os mesmos três pontinhos eu utilizaria as mesmas baquetas de feltro. E assim eu criei várias sonoridades com cinzeiro de cobre sobre as cordas do piano e deu um efeito incrível, quase que mágico, de outro planeta, uma sonoridade diferente. Então,

isso foi muito gratificante. A música é sua, não do compositor. Quando eu terminei de tocar, fui aplaudidíssima e as pessoas disseram:

- Eu gostaria de ouvir essa peça outra vez!
- Exatamente igual você jamais ouvirá – respondi.

Eu já toquei a *Tartina* de Jorge Antunes, que é uma pessoa extremamente criativa, que criou coisas para ondas sonoras. É muito interessante estar sempre em contato com pessoas criativas”.