

ANTONIO EDUARDO SANTOS

**"O ANTROPOFAGISMO" NA OBRA PIANÍSTICA DE
GILBERTO MENDES**

Apresentado ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)
como requisito à obtenção do título de Mestre em
Musicologia.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Sekeff Zampronha

São Paulo, 1995



se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

(Haroldo de Campos - 1958)

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Maria de Lourdes Sakell Zampieri, orientadora desta pesquisa.

Ao professor Gilberto Mendes, que muito colaborou com este trabalho, dedicando-me a sua amizade, concedendo-me importantes depoimentos, verdadeiras aulas de escrita e por deixar-me à disposição logo a seu pedido.

Aos mestres Roberto Marinho e Aylton Escobar, por seus brilhantes depoimentos.

A FAPESP pela bolsa concedida, sem a qual teria sido muito difícil levar a cabo esta pesquisa. Agradecendo pelos pareceristas desta instituição que, na medida certa, avaliaram devidamente os meus relatórios.

Aos amigos Rêa, Marcia e Helio; Eliani, Fogaça, Vilma e Vanderlei Milheto; Flávia Mendes e Vera Tereza Pina, pela revisão.

À Leonor, pelo apoio e carinho;

A meus pais, Rosa e Fenelon.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, orientadora desta pesquisa.

Ao compositor Gilberto Mendes, que muito colaborou com este trabalho, dedicando-me a sua amizade, concedendo-me importantes depoimentos, verdadeiras aulas de música, e por deixar-me à disposição todo o seu acervo.

Aos maestros Roberto Martins e Aylton Escobar, por seus brilhantes depoimentos.

À FAPESP pela bolsa concedida, sem a qual teria sido muito difícil levar a efeito esta pesquisa. Sobretudo pelos pareceristas desta Instituição que, na medida certa, avaliaram criticamente os meus relatórios.

Aos amigos: Rita Márcia e Hélio; Ernani Fraga; Vilma e Vanderlei Milheiro; Eliane Mendes; e Vera Toledo Piza, pela revisão e digitação desta dissertação.

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract.....	7
Introdução	8

PRIMEIRA PARTE

1- Fase de Formação (1945-1959)	13
2 - Fase de Experimentalismo (1960-1982)	23
3 - Fase de Trans-Formação (após 1982)	29

SEGUNDA PARTE - OBRAS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES:

ANÁLISE

1 - Fase de Formação.....	38
2 - Fase de Experimentalismo.....	95
3 - Fase de Trans-Formação	103

Considerações Finais.....	160
---------------------------	-----

Bibliografia	163
--------------------	-----

Anexos:

- 1 - Iconografia
- 2 - Produção Pianística de Gilberto Mendes
- 3 - Dados informativos a respeito da obra de Gilberto Mendes
- 4 - Depoimentos: Beatriz Balzi
 Aylton Escobar
 Roberto Martins
- 5 - Programas de Concerto
- 6 - Referências críticas sobre a obra de Gilberto Mendes na Imprensa

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado, cujo tema é o "antropofagismo" na obra pianística de Gilberto Mendes, propõe um levantamento e uma análise da produção para piano deste compositor, ao lado de reflexões críticas, particularmente em relação ao seu espírito inovador e transformador.

Dentro desse enfoque, e considerando a influência da música de cinema, rádio, dos Movimentos Concretista e Música Nova, entre outros, influência assimilada antropofagicamente por Gilberto Mendes e transformada de maneira particular em sons, procedemos à divisão dessa sua obra em três grande fases:

- a) **Fase de Formação** (1945-1959);
- b) **Fase do Experimentalismo** (1960-1982);
- c) **Fase de Trans-Formação** (de 1982 em diante).

Mergulhamos assim nas reflexões estéticas, no fazer artístico e no resgate da música deste compositor, cuja obra reclama análise e estudo.

ABSTRACT

Our Dissertation, being about *The "Anthropophagysm" in the pianistic work of Gilberto Mendes*, intend to collect and analyse his production for piano, with criticals reflections, particularly with respect to the innovator and transformer spirit of the composer. With this in mind and considering the influence of the music of movie and radio, the concretist and "Música Nova Movements", among others, was assimilated "anthropophagically" by Gilberto Mendes and transformed in a particular way of sounds, we carry out the following division of his work in three great stages:

a) **Formation;**

b) **Experimentalism;**

c) **Transformation.**

So we dip in the aesthetic reflections, the artistic perform and in the recover of Gilberto Mendes' music, whose work demands analysis and study.

INTRODUÇÃO

"Nem só de mensagens verbais vive o ser humano."¹

A linguagem vai além do verbo, como no discurso musical de Gilberto Mendes que, em suas obras para piano, produz uma linguagem comovente e provocadora, instigando o receptor a desautomatizar a sua sensibilidade.

Gilberto Mendes é mais conhecido por suas obras experimentais, concretas, de *mixed media* e teatro musical, como por exemplo *Santos Football Music*, partitura estreada em 1975 em Varsóvia, tendo como regente o maestro Eleazar de Carvalho.

Quanto às suas obras para piano, objeto de nossa pesquisa, elas caracterizam também, dentro do espírito formal, o sentido da experimentação e transformação do compositor.

Trabalhando a produção pianística de Gilberto Mendes, propomos sua divisão em três grandes fases: **formação, experimentação e trans-formação**.

Abordamos também o Movimento Música Nova, instigador da criatividade deste compositor, movimento cuja atividade se disseminou por todo o Brasil, seja através dos Festivais Música Nova de Santos, dos concertos do Madrigal "Ars Viva" pelo país, das apresentações organizadas pelo Grupo no início da sua formação, ou através do movimento pedagógico de seus integrantes, alimentando o pensamento musical brasileiro com novas idéias, como a aleatoriedade, a experimentação e a assimilação de componentes cênicos.

O movimento Música Nova, de grande importância na produção de Gilberto Mendes, surgiu em São Paulo, no final dos anos 50. Foi criado por um grupo de jovens compositores e músicos de São Paulo, que trabalhavam com a música aleatória, visual,

concreta, com a nova notação musical, *mixed media*, tudo à luz das diretrizes européias.

Em 1963, o grupo lançou um Manifesto, propondo uma ruptura com o contexto da época em favor de uma nova Música Brasileira, "numa retomada da linha evolutiva traçada anteriormente pelo Grupo Música Viva na década de 40"².

O Grupo, extremamente radical, justificava-se dizendo: "Somos radicais porque a contribuição, na música brasileira, entre a produção imediatamente anterior e a atual só pode ser resolvida por uma ruptura"³.

Este Manifesto pregava, entre outros procedimentos:

- 1) "identificação total com o mundo contemporâneo, revalorização dos meios de informação, importância do Cinema, do Desenho Industrial, da Telecomunicação, da máquina como instrumento e como sujeito, da Cibernética, da Teoria da Informação, da Relatividade, dos 'Quanta', da Probabilidade e Teoria dos Signos;
- 2) que a alienação reside na contradição entre o estado do homem total e sua própria consciência do mundo;
- 3) elaboração de uma nova 'Teoria dos Afetos' frente às novas condições do binômio criação-consumo;
- 4) uma arte participante;
- 5) música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo"⁴.

O Grupo Música Nova, como passou a ser conhecido, era integrado por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. O seu *Manifesto por uma Nova Música Brasileira* foi publicado pela Revista de Arte *Invenção*, dos poetas do Grupo Concretista, e chamado Grupo Noigandres, entre eles Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Seus textos serviram de base para futuras composições de Gilberto Mendes, norteando grande parte das composições do mestre santista e alimentando os caminhos da nova música brasileira. O resultado é uma

podemos observar no uso do serialismo em sua obra *Ricercare* para duas trompas e cordas.

Ao mesmo tempo, na qualidade de compositor contemporâneo, a literatura do mestre – de dimensão maior que a histórica, apenas – enfatiza a busca de outros idiomas musicais, que incorporam todos os meios de expressão da tecnologia moderna. E aí, "a comunicação de massa tornou-se elemento do credo artístico de Gilberto Mendes"⁵, sempre procurando um novo idioma musical que respondesse pelas influências por ele sofridas. Segundo Gérard Béhague,

"tem sido fortemente influenciado por Satie, por artistas *pops* como Rausschenberg, escritores como Ezra Pound e Kafka e filmes do diretor Goddard. Estas influências têm estimulado seu interesse em explorar os aspectos visuais da música universal"⁶.

Os seus novos rumos estariam então definidos.

Gilberto Mendes integra, em sua linguagem composicional, todo o material e meios de expressão à sua disposição; ou seja, cria uma arte semântica, passando pelos timbres jazzísticos dos musicais norte-americanos dos anos 30 e 40, por músicos como Friedrich Hollaender, David Raksin ou nomes como Count Basie, Earl Hines e o pianista Teddy Wilson, a quem considerou um *Mozart* do Jazz, não deixando de lado, porém, a música popular brasileira.

➤ Tendo em vista todas as idéias veiculadas na obra do mestre, e partindo do Manifesto Música Nova, pesquisamos o ecletismo antropofágico que alimenta a sua produção, comprovando, por outro lado, um inter-relacionamento de sua obra com os novos aspectos da realidade concreta, uma busca de atualização e internacionalização da música brasileira, e possíveis propostas de novas soluções sonoras. E é assim que, deixando de lado a música tradicional, Gilberto Mendes

"cria a sua música, não como reinventando um Josué bíblico que ordena ao sol o estancamento de seu curso para vitórias de ponderações torturantes, mas como quem confia no gesto simples e comum emprestando assim ao tempo o seu movimento"⁷.

O resultado é um discurso harmônico novo, uma experiência criativa estreitamente relacionada com o mundo contemporâneo. E isso porque, como disse Jorge Antunes, Gilberto Mendes é um "compositor que já nasceu crescido"⁸.

Dentro do espectro de sua obra, fizemos um recorte da produção pianística de Gilberto Mendes, procedendo à análise dessa literatura. Para tanto, e levando-se em conta as características desse patrimônio pianístico, dividimos essa produção nas três grandes fases já apontadas anteriormente.

Cumpre-nos, agora, a difícil tarefa de mergulhar nas reflexões estéticas, no fazer artístico e no resgate da literatura deste compositor santista, cuja obra "reclama análise e estudo", na medida em que:

"Gilberto é um músico independente, aberto e capaz de manter um diálogo fecundo com a nova geração de compositores, geração mais influenciada por Pink Floyd e Frank Zappa do que por Stockhausen ou pelo Serialismo"⁹.



NOTAS

- ¹ Samira CHALUB, *Funções da Linguagem*.
- ² L. TRAGTENBERG, *Artigos Musicais*, p. 43.
- ³ J. M. NEVES, *Música Contemporânea Brasileira*, p. 311.
- ⁴ Idem, *ibidem*, p. 313.
- ⁵ Gérard BÉHAGUE, *Music in Latinoamerica: an Introduction*, p. 347.
- ⁶ Idem, *ibidem*, loc. cit.
- ⁷ Aylton Escobar, *Gilberto Mendes: Geometria e Fração*, p. 92. Pesquisa inédita, realizada no período de 1989 a 1991.
- ⁸ Apud Vasco MARIZ, *História da Música no Brasil*, p. 315.
- ⁹ L. TRAGTENBERG, op. cit., p. 35.

(1943 - 1959)

Não é nenhum poema
e que vou dizer
Nem sei ao certo a parte
Tentativa de dizer

O Mar
O Mar

Eu sei lá quando
só para o poder ver
E lá vai o barco de lá
sem nunca o poder ver

O Mar
O Mar

(Pedro Ayta Magalhães)

FASE DE FORMAÇÃO

(1945 - 1959)

"Não é nenhum poema
o que vos vou dizer
Nem sei se vale a pena
Tentar-vos descrever

O Mar

O Mar

Eu aqui fui ficando
só para o poder ver
E fui envelhecendo
sem nunca o perceber

O Mar

O Mar."

(Pedro Ayer Magalhães)

As obras de Gilberto Mendes, nessa primeira fase, são caracterizadas por fórmulas de certo modo galvanizadas, na medida em que, como contribuição harmônica, técnica e estética, retrocedem no tempo. Essa produção é, assim, assentada dentro dos mesmos princípios que asseguram a legitimidade do sistema que responde por sua identificação, o Sistema Tonal, com sua dialética tensão-distensão, consonância-dissonância, funções primárias e secundárias, escala de referência e polarizações.

Entretanto, apesar do mergulho no Sistema Tonal, Gilberto Mendes permite-se liberdades que enfatizam a individualidade de seu procedimento composicional. Isso, em parte pela influência da música de rádio e cinema, e da música norte-americana, desde o Jazz, branco ou negro – Duke Ellington ou Benny Goodman – até os musicais da Broadway, Gershwin, Cole Porter e Irving Berlin.

Neste primeiro momento, década de 40, Gilberto Mendes estudava Teoria e Harmonia com Savino de Benedictis e piano com Antonieta Rudge, no Conservatório Musical de Santos. Depois, viria um período em que o compositor, influenciado por Cláudio Santoro, com quem estudou por um breve período em fins da década de 50, mergulha em referências nacionalistas. Entretanto, ele jamais se valeria da temática folclórica, como tantos o fizeram. Ao contrário, Gilberto Mendes atém-se apenas ao uso de constantes rítmicas e esquemas modais folclóricos. Segundo afirma:

"Não tenho formação de ouvido nacionalista. O que sempre gostei foi mesmo de Chopin, Beethoven, depois Schumann, Stravinski, Bartók e Debussy. Não ouvi folclore nem ciranda, pois em Santos não tinha folclore"¹.

A sua produção, nesta fase, é marcada por acentos rítmicos, planos harmônicos, estruturas melódicas e por uma intenção de brasilidade; porém, ao mesmo tempo em que se revela o seu "espírito integracionista" (já que, ao lado de sua visão particular da tradição clássico-romântica, perfila-se a "leitura" que o compositor faz de

Schoenberg), sua obra é temperada com uma *pitada* de Bartók e Prokofieff, podendo-se ainda encontrar, num dado momento, algo de fortemente brasileiro.

Nessa primeira fase, de formação – período que vai de 1947 a 1959 –, destacam-se as seguintes composições pianísticas:

- *16 Peças para Piano*: coletânea de pequenas peças escritas entre os anos de 1949 e 1959, assim compreendidas: de 1949 a 1953 – 1 a 13; de 1958 a 1959 – 14 a 16;
- *Pequeno Álbum* (para crianças): conjunto de seis peças para iniciantes em música;
- *Sonatina* (mozartiana): escrita em 1951, em três movimentos: Allegro, Andante, Allegro;
- *Sonata* (1953);
- *Cinco Prelúdios*: coletânea de peças escritas entre 1945 e 1953.

Cabe-nos aqui acrescentar as peças: *Variações sobre um tema folclórico* (extraído de pesquisa realizada por Mário de Andrade) e *Fuga dupla* (esta, inacabada), ambas recém-descobertas por este pesquisador².

Grande parte destas peças insere-se dentro de uma configuração harmônica *tradicional*, porém, com uma perspectiva pessoal. Impregnadas de acordes e resoluções jazzísticos, do uso constante de sétimas e nonas maiores e menores e de ritmos marcadamente latino-americanos, trazem em seu bojo uma profunda influência da música européia, harmonias *impressionistas* e também a exploração de acordes incorporados do *jazz* norte-americano. Entretanto, apesar desse toque de modernidade, o sentido tradicional está sempre presente, em razão principalmente de uma certa atmosfera schubertiana, chopiniana e schumanniana.

Estes enriquecedores aspectos de sua obra podem ser resumidos por uma frase de Duke Ellington, que também poderia ser uma frase típica de Gilberto Mendes, quando afirma que sua música é a transformação de imagens e lembranças em sons.

Estas primeiras obras de Gilberto Mendes, fruto de seu autodidatismo especulativo, refletem-se desse modo em processos formais e acadêmicos. Mas, ainda assim, impregnadas de toda a sua espontaneidade, no que costuma dizer:

"não tenho temperamento discursivo, as idéias vão-se formando e, à medida que explodem em minha fantasia, minha música vai tomando forma"³.

O maestro Roberto Martins assim se refere a este aspecto do caráter composicional do mestre:

"Acho que é um verdadeiro antropófago, pois ele nos devolve o produto dessa assimilação já com suas características de indivíduo, ou seja, dele como artista, como sensibilidade"⁴.

"Antropofagicamente", como também diria Oswald de Andrade.

Entre as obras pianísticas desse período, já relacionadas, adquire particular importância a série de *16 Peças para Piano*, refletindo o caráter autodidático do compositor, que toma como modelos Johan Sebastian Bach, Scarlatti, Franz Schubert, chegando a Debussy, Bartók e, notadamente (até mesmo devido a razões filosóficas), Sergei Prokofieff. Em Bach, Gilberto Mendes observa a textura contrapontual. "Schubert e Scarlatti representam-lhe modelos de simplicidade"⁵.

Bartók sensibiliza a sua atenção para as dissonâncias e para o que ele chama de falsas relações do seu modalismo quase atonal e Schoenberg aponta-lhe o abandono da unidirecionalidade da harmonia tradicional.

Estimulado pela análise de poucos compassos de Schoenberg, a partir de uma ilustração do livro *La Música Moderna* de Adolfo Salazar,

³ He aquí la serie básica en la Op. 23 de Schoenberg y su estructuración en el nº 5, en forma de Vals:



Gilberto Mendes começa a gestar, nestas pequenas *16 Peças*, uma primeira técnica composicional particular, onde a intuição e não-periodicidade harmônica sustentam os acordes, efetivados como fossem "conglomerados de sons simultâneos", em quartas, segundas, sons unidos e não fusionados como no discurso tonal.

É este encadeamento não-funcional dos acordes que vai responder agora pela forma musical do compositor (o conteúdo gerando a forma). Como diz Aylton Escobar:

"A escola francesa, lembrada através de Debussy principalmente, incidirá no desenvolvimento artístico e estético de Gilberto Mendes e nos parâmetros das liberdades convencionais"⁶.

E é desse modo que Gilberto Mendes reverencia esses seus modelos, fazendo-o de modo particular, já que "retornando às velhas certezas", como fala George Rochberg (1918)⁷. Ele o faz de modo abusivamente criativo, em nome de sua liberdade inventiva, de suas próprias fantasias e de seu autodidatismo.

Essa fase inicial foi alimentada, entre os anos de 54 e 59, pelos contatos com Olivier Toni e Cláudio Santoro. Com este último, segundo o próprio Gilberto Mendes, teve cerca de seis importantes aulas, no sentido de que abriram os seus horizontes para uma melhor compreensão do ato de compor.

Este é o período da criação de suas *Peças para Clarineta*, uma das quais constitui sua primeira incursão no campo do dodecafonismo, ao lado das três últimas *Peças para Piano*, todas voltadas para o atonalismo. A última delas, de n.º 16, encerrando a sua fase de Formação, é caracterizada por inovações formais e de grafia.

"Estas piezas fueron escritas en 1959 y mantienen una vigencia total dentro de lo que puede considerar-se realmente música latinoamericana. El uso desprejuiciado de elementos populares dentro de una estructura aparentemente simple pero colmada de sutilezas, muestra a Mendes en uno de sus momentos brillantes, en el que la firmeza conceptual y el acierto creador se conjugan para abrir un camino propio, tan alejado del nacionalismo romántico como el de la vanguardia europea. (...)"⁸

Gilberto Mendes prepara-se para a grande batalha dos anos 60, em favor de um estruturalismo que marcaria, fundamentalmente, sua segunda fase, de **Experimentação**.

Nesta *Peça para Piano n.º 16*, encontramos um *continuum* de notas sucessivas (do mesmo valor), que aparecerá muitos anos depois em obras como: *Apocalipse en Solentiname* (1985); *Concerto para piano e orquestra* (1981); *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980); e, principalmente, em *Eisler e Webern caminham nos mares do Sul* (1989), um *continuum* que, aliás, vem sendo uma constante na sua música para piano.

Assim, observa-se:

PEÇA PARA PIANO N.º 16 - 1959.
(1959)

dedicado a
José Antonio Almeida Prado

GILBERTO MENDES

← MÃO ESQUERDA

quasi p. aument.

OSTINATO RÍTMICO; CARACTERÍSTICA BÁSICA DESTA PEÇA

Peça para Piano n.º 16



Eisler e Webern caminham nos mares do Sul

Ainda na *Peça para Piano n.º 16*, Gilberto Mendes utiliza uma sequência de quintas paralelas em tons inteiros:



e explora acordes de 2.^a e 4.^a:



Trecho da *Peça para Piano n.º 16* onde aparece as seqüências referidas:



Esse material também servirá de base para a primeira peça dos *Três Contos de Cortázar, Diálogo de Ruptura*:

a Béatrix Roman

DIALOGO DE RUPTURA

Gilberto MENDES, 1985

onde a seqüência de quintas paralelas aparece arpejada:

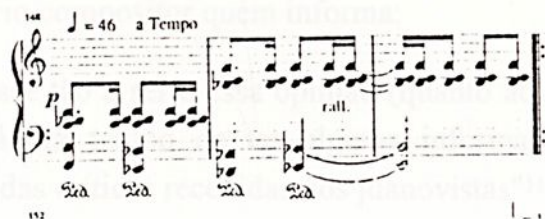


répéter les blocs A et B dans cet ordre, sans interruption :

AB ABB AB AABB AB AAABB ABBBB AABB

le dernier Brall.
et continuer sans interruption

Aqui, esse mesmo material da *Peça para Piano n.º 16* (acorde arpejado), no *Diálogo de Ruptura*, é comprimido verticalmente em uma estrutura rítmica, que será, por outro lado, fartamente explorada na obra *Viva Villa*:



Temos aqui, em comum, o aproveitamento de um material sonoro original de 1959, que o autor vai integrar e variar em composições posteriores, na fase que denominamos **Trans-Formação**, período da "busca da Dialética entre o Tonal e o Atonal". O sentido de sua obra é então universal. Entretanto, paradoxalmente, esse caráter universalista marca o nacionalismo de algumas de suas peças do período de Formação, nacionalismo que surge a partir:

"da discussão do *Manifesto Zhdanov*⁹ e de sua identificação, em muitos pontos, com o 'Ensaio sobre a Música Brasileira' de Mário de Andrade (escrito em 1928)"¹⁰

Na medida em que Gilberto Mendes volta-se para estas questões musicais, ele o faz da maneira como bem entende, ou seja, sem associação aos procedimentos da Escola Nacionalista, liderada no cenário paulista da época por Camargo Guarnieri, e sempre observando referências dos ritmos populares urbanos.

A obra que mais se identifica com esta postura estética é a *Sonatina*, de 1953, que tem como título "Mozartiana", que analisaremos posteriormente. Essa obra reflete, de um lado, uma preocupação com a estrutura da forma sonata, com base na seqüência da Sonata em Dó Maior K. 645 de Mozart. De outro lado, a *Sonatina* sugere-nos uma "tradução" dessa obra do mestre austríaco, uma leitura muito pessoal da forma, enriquecida com ritmos e melodias de caráter brasileiro. Uma verdadeira paródia bem-humorada, que fala do seu amor a Mozart. "Amor e Humor", diria Oswald de Andrade. Vemos ainda, nessa sua criação, um trabalho de "metalinguagem", antecipando em alguns anos uma busca importante da futura "Neue Musik" dos anos 60.

Quanto ao aspecto nacionalista e às influências de um certo folclorismo aí encontrados, é o próprio compositor quem informa:

"Não que eu levasse tão a sério essa opinião (quanto ao nacionalismo)... mas considere que já era tempo de ter alguma informação sobre o folclore brasileiro, depois das críticas recebidas dos jdanovistas"¹¹

Temos, assim, na *Mozartiana*, uma invenção livre "de um brasileiro sobre um texto de um austríaco", como nos definiu, em depoimento, Aylton Escobar. Esta é, na verdade, um estudo de composição, como se Gilberto Mendes passasse sobre um papel de seda os originais de Mozart, originais que ele usa para estudar e reverenciar esse seu modelo. Mas ele o faz também de modo criativo, pois ao seguir os passos de um grande mestre, ele se sente livre para homenagear, para lembrar e *fazer emergir toda a sua poética pessoal*.

Trazemos, aqui as observações das musicólogas Maria de Abreu e Zuleika Rosa Guedes, inseridas no livro *O Piano na Música Brasileira*, fechando estes comentários ao período de Formação de Gilberto Mendes:

"Peças para Piano: As Peças para piano de Gilberto Mendes, compostas entre 1945 e 1950(9), revelam aquele curioso caso de composições que precedem seu próprio compositor. Estas partituras, calcadas no neoclassicismo e ecoando o barroco, não indicam o compositor que Gilberto Mendes viria a ser. Neste sentido, são peças pré-históricas – não por serem primitivas, mas por antecederem, sem permitir que sejam vislumbradas, aquelas obras que justificam a posição de importância que hoje ocupa Gilberto Mendes na música brasileira. Pouco, nestas peças, anuncia o vanguardista, o experimentador. Quase tudo nelas remete ao passado, e revela um compositor ainda iniciante. Enfim, são peças de um compositor que se prepara para voos mais altos. Se a princípio causa surpresa que Gilberto Mendes as tenha conservado em seu catálogo, logo percebe-se o acerto desta decisão, no que estas peças têm de indicativo de desenvolvimentos futuros"¹².

Fase iniciada graças à longa convivência com Olivier Toni, esta é a época das primeiras experiências de Gilberto Mendes com a música serial dodecafônica, sistema que se torna de capital importância para o trabalho do compositor.

Esta segunda fase é marcada pela geração de uma nova técnica composicional, assim como de uma nova grafia musical, em razão mesmo dos procedimentos por ele utilizados: aleatórios, neodadaístas, concretos, Teatro Musical, *happenings*. Neste período, nos anos de 1962 e 1968, Gilberto Mendes freqüenta, como bolsista, os cursos de férias de Darmstadt. Assiste a aulas-conferências de Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. É a fase de sua associação ao Grupo Noigandres, que o estimula na busca de novos idiomas musicais, com base na poesia concreta.

Espírito visceralmente questionador, Gilberto Mendes, nesta época, pouco escreve para piano solo. Uma das duas únicas obras desta fase para o instrumento é a *Peça para Piano n.º 1* (1962), que é caracterizada pelo uso que faz da técnica dodecafônica e de outras conquistas do século XX, como a aleatoriedade e o novo grafismo.

Esta peça constitui o ponto de partida para o seu novo estilo pianístico, no qual explorará a participação do intérprete na criação da obra e a quebra de uma seqüência pré-determinada na concepção musical.

No ano de 1962, Gilberto Mendes idealiza e começa a dirigir, com base na Sociedade "Ars Viva", o Festival Música Nova de Santos. Porém, foi a partir de sua atuação no Movimento Música Nova que o mestre assume os novos princípios composicionais que irão alimentar sua produção musical, definindo-o como um compositor liberto das técnicas tradicionais, orientando-o e apontando-o como um experimentalista, explorador da eletroacústica, da aleatoriedade, da idéia de série com base estrutural, enfim, da plurisensorialidade da obra de arte.

Outras influências mapeariam o seu novo perfil: a *pop-art*, a arte conceitual, a estética neodadaísta, o cinema de Goddard, além do Concretismo. Gilberto Mendes



traz ainda para a sua obra todo aquele universo de informações colhidas nos cursos de Darmstadt, cujas lições seriam aplicadas a seu modo, no sentido de uma "linguagem musical particular" (e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do Velho Mundo), procurando, dessa maneira, criar obras que pudessem ser "o primeiro exemplo conhecido de um novo processo". Perseguindo "tudo o que estivesse ao alcance, e dando em troca dessa assimilação, o nosso produto"¹³, seja pela transcrição, pelo desenvolvimento da tradição, pela inovação, ou ainda pela renovação da tradição, como queria dizer Ezra Pound com "as the sun make it the new day by day make it new".

A VIII Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 1965, programou um Festival de Música de Vanguarda, e, a exemplo do que aconteceu na Semana de 1922, propiciou ao Grupo Música Nova, e a seu compositor mais representativo, Gilberto Mendes, escandalizar o público "burguês e tradicional do Teatro Municipal de São Paulo" com a sua produção avançada e neodadaísta. "Nada mais agride do que a linguagem nova em música, literatura, em todas as artes."¹⁴

Gilberto Mendes apresenta, nesse ocasião, o seu *Blirium C-9*, obra sem partitura escrita, trazendo apenas instruções para a execução pelo intérprete, esclarecendo que os "ponteiros indicadores de minuto do relógio" [escritos na partitura] indicam grupos de notas a serem trabalhadas¹⁵.

Este é o período em que Gilberto Mendes compõe *Santos Football Music*, de 1969, obra que concentra todas as características da "Neue Musik" da segunda metade deste século, como o som concreto, através de fitas gravadas (de locuções esportivas), participação constante do público durante a apresentação, orquestra simulando um jogo de futebol e um novo grafismo de toda a trama escrita. Um trabalho altamente experimental, sua grande "invenção radical".

aud

A

mf *cresc.* *f*

Tr₂¹

cresc. *mf* *cresc.* *f*

Trb₂¹

cresc. *mf* *cresc.* *f*

Fl₂¹

mf *cresc.* *f*

Ob₂¹

mf *cresc.* *f*

Cl₂¹

cresc. *f*

Fg₂¹

cresc. *f*

P

f *cresc.*

v^I
v^{II}

cresc. *f*

ve

mf *cresc.* *f*

vc

cresc. *f*

cb

cresc. *f*

Destaca-se, na produção de Gilberto Mendes, *Retratos II*, de 1979, escrita por solicitação do compositor Jorge Antunes. Esta obra delineia um projeto para uma nova técnica composicional "a partir de uma seqüência de notas pontilhadas na pauta aleatoriamente", como explica o autor¹⁶

ReTRATOS II Gilberto Mendes

$\text{♩} = 60$

Retratos II (fragmento)

Ainda nessa mesma obra, ao invés de seguir os procedimentos de construção de uma série dodecafônica tradicional, como propõe Schoenberg, Gilberto Mendes concebe a sua série de *Retratos* com muito mais que doze notas, envolvendo repetições de notas e ligações melódicas dos pontos (notas) jogados a esmo na pauta, recorrendo, para tanto, a progressões matemáticas.

Sobre *Retratos II*, diz-nos o compositor:

"As duas flautas, embora juntas, nunca estão numa relação de contraponto propriamente dita; constroem essa melodia como que melodia solo, que se alarga e estreita, do uníssono às oitavas possíveis. Uma melodia 'dilatável', até o intervalo de sétima, quarta, nona. Sempre uma melodia fluindo, contida pelas duas flautas, "uma melodia de intervalos", diria Webern. O material

básico é de natureza caótica, inexpressiva, feita de alturas diversas dispostas ao acaso, passando a adquirir força de informação pela ordenação das transposições dinâmicas, ataques, andamentos (pela diferenciação dos valores de duração das notas agrupadas por valores iguais) e dos próprios intervalos"¹⁷.

É assim que a segunda fase de Gilberto Mendes denuncia uma literatura musical em "revolução permanente (...), e aplicada aos acontecimentos musicais do século XX", apropriando-nos de uma feliz expressão de Juan Carlos Paz¹⁸, uma literatura de estética universal.

FASE DE TRANSFORMAÇÃO

(1982 em diante)

Meu espírito é integracionista

Unir e fazer uma grande coisa de tudo

Gilberto Mendes, *Trilúcio de Apax*, (1989)

(1982 em diante)

(Gilberto Mendes. *Tribuna de Minas*, 3/1/89)

A fase de Trans-Formação envolve uma integração TONAL/ATONAL, resultando em obras como: *Vento Noroeste* (1982); *Música para Piano n.º 2* (1983); *Los Tres Padres (Ernesto, Fernando e Miguel)* (1984); *Il Neige... de Nouveau!* (1985); *Três Contos de Cortázar: Diálogo de Ruptura, Ventos Alíseos, Apocalipse en Solentiname* (1985); *Viva Villa* (1987); *Vers les Joyeux Tropiques, avec une Musique Vivante, Théâtrale!* (1988); *Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul...* (1989); *A Outra* (1992); *Estudo Magno* (1993); *Für Annette* (1993).

Esta é a fase da *simultaneidade* corporificada no *Tonal/Atonal*, na qual, quando é desenvolvido um momento 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 diz Gilberto Mendes, a técnica de integração entre o passado e o presente, o estágio em que ele procura amalgamar toda a sua experiência passada:

"quando a música assume um caráter tonal, assumo uma técnica tonal. Quando a música trilha um caminho atonal, adoto técnicas estruturais, como o serialismo, por exemplo, ora discursivo, ora antidiscursivo"¹⁹.

Nesta fase de **Trans-Formação**, Gilberto Mendes encara o sistema atonal como uma projeção e expansão do sistema tonal, promovendo o que ele denomina integração entre os dois sistemas, na medida em que, para o compositor, tonal e atonal não são antagônicos. O resultado é um discurso sonoro, que flui naturalmente entre os dois universos harmônicos, dialeticamente.

De acordo com o depoimento pessoal do maestro Roberto Martins, intérprete e divulgador da obra do compositor, Gilberto Mendes não é "como aqueles músicos que estudam o contraponto pelo contraponto, a técnica pela técnica; pelo contrário, nele a técnica é sempre subordinada à idéia musical".

O fio condutor desse universo de idéias que se entrelaçam, interpõem-se e se condensam, torna fascinante o estudo da obra para piano deste compositor, seja do ponto de vista técnico e estético, seja porque o resultado é criativo, não resultando em

moldes tradicionais. "Suas preocupações composicionais se ligam mais às possibilidades de percepção da música do que à construção ou invenção", afirma o jovem compositor flamengo, Boudewijn Buckinx, em seu livro *De Kleine Pomo (O Pequeno Pós-Modernismo)*, ao referir-se à produção conhecida de Gilberto Mendes. Vale dizer que Mendes e Heitor Villa-Lobos são os únicos compositores brasileiros citados nessa obra.

E é desta maneira que a sua obra estabelece mais uma relação com o mundo contemporâneo, onde "o som é recolocado em sua posição de integrante de um conjunto mais longo e mais complexo"²⁰.

Neste complexo universo musical, Gilberto Mendes gera um mundo pianístico particular, de significativa posição na produção musical brasileira. Refletindo em sua obra a contemporaneidade que o cerca, o mestre fala também de um mundo em decadência:

"Sou de um mundo em decadência, e mesmo que não quisesse, não poderia deixar de refletir alguns aspectos desse mundo"²¹.

Uma das obras mais marcantes deste período de Gilberto Mendes é *Vento Noroeste*, escrita em 1982, ano em que voltou a escrever para piano, após um hiato de dezessete anos, quando então compôs a "sua invenção radical", *Blirium C-9*.

Vento Noroeste é o resultado da observação da "própria maquinação" de *Blirium C-9*, em que o pianista tem que executar as notas indicadas pelo ponteiro do relógio e que estão numa ordem atonal, criando assim uma atmosfera singular, com abertura para se intercalarem citações de qualquer tipo de música (da Idade Média à música da Indonésia). É exatamente a partir desta experiência que Gilberto Mendes verificou a possibilidade da convivência simultânea do mundo tonal com o atonal, ou até com o mundo modal.

Desse modo, *Vento Noroeste* é uma peça em que há uma armação geral atonal estabelecida por uma série em que o tratamento operacional é de música serial, mas com *momentos* de liberdades, nos quais o compositor se reporta a reminiscências de Schumann, Chopin, mas sempre de maneira muito pessoal. Isto é equivalente ao que

foi feito no *Blirium*, uma música atonal que, em determinados momentos, apresenta lances tonais criados pelo próprio compositor, resultando daí uma espécie de *Blirium escrito*, apontando não só para um estilo, como também para uma técnica composicional.

A experiência com *Blirium C-9*, por outro lado, é a de uma "máquina de fazer música". E o resultado desta "máquina" fez Gilberto Mendes pensar nestes procedimentos que encontramos em *Vento Noroeste*, obra-chave de sua nova fase composicional.

Sobre esta terceira fase, afirma Gilberto Mendes:

"Na minha entrada para o que considero minha recente fase como compositor, naturalmente pensei e repensei muito todas as minhas tomadas de posições estéticas, mas como num parto sem dor, gerando um novo produto, sentindo uma profunda e saudável dialética no processo de transformação pelo qual percebia estar passando o meu estilo, vale dizer, minha técnica, minha maneira de fazer música"²².

E é assim, a partir da fase de **Experimentalismo** até esta última, vemos Gilberto Mendes produzindo uma literatura musical em "revolução permanente (...) e aplicada aos acontecimentos musical do século XX"²³, apropriando-se de uma feliz expressão de Juan Carlos Paz. Uma literatura em que o piano apresenta atitudes comprometidas e libertas, posições racionais e irracionais, com evasão para a intuição pura e para a possibilidade. Uma literatura de estética universal, ratificando o princípio de que "o universo não é uma variedade ou modalidade brasileira. O Brasil é que é uma modalidade do universo"²⁴.

NOTAS

¹ Cf. "Não me interessam mais as discussões estéticas", in *Caderno de Música*, 4:8-9, jan./fev. 1981.

² Quanto às Variações sobre um tema folclórico, chamou-nos a atenção o fato de Gilberto Mendes ter optado por um tema do Rio Grande do Sul (ao contrário da maioria dos compositores brasileiros que dão preferência às tradicionais síncopas de origem africana), com o que mais uma vez mostra seu amor pela temática latino-americana mais espanhola, cujos ritmos (guaranias e zambas) algumas vezes utiliza em sua música. A Fuga Dupla tem uma estrutura abstrata, já no estilo de suas últimas Peças para Piano (14, 15 e 16), que encerram o seu período de Formação, que, em nossa avaliação, merece sua conclusão, uma vez que ela encontra-se no seu Stretto final.

³ Gilberto MENDES, *Uma odisséia musical*, p. 70. Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, posteriormente editada pela Giordano/EDUSP, em 1994.

⁴ Depoimento de Roberto Martins a este pesquisador.

⁵ Gilberto MENDES, op. cit., p. 31.

⁶ Aylton ESCOBAR, *Gilberto Mendes: Geometria e Emoção*, p. 110.

⁷ Apud Paul GRIFFITHS, *A Música Moderna*, p. 187.

⁸ Elbio RODRÍGUEZ B., "Elida Gencarelli: Acierto Total", in *El País*, Montevideu, Uruguai, 28/6/1978.

⁹ Para o jdanovismo, a música realista (clássica) deveria fundamentar-se em: 1) emprego do atonalismo não-ortodoxo e do sistema tonal; 2) expressão do 'natural', do belo e do humano; 3) reconhecimento dos valores herdados do classicismo; 4) organicidade ligada à pesquisa da música popular; 5) concepção de cultura popular para a divulgação da produção, almejando a conquista das massas; 6) assimilar, no sentido do agradável, essa música, tornando-a fonte de prazer, de otimismo, devido à sua fácil compreensão. E repudiava, conseqüentemente, todo o contrário desses princípios: as dissonâncias sucessivas, os sons de conotações falsas, vulgares e patológicas, o modismo decadente, o individualismo, o egoísmo.

¹⁰ Gilberto MENDES, op. cit., p. 77.

¹¹ Depoimento verbal do compositor a este pesquisador.

-
- 12 Maria de ABREU & Zuleika R. GUEDES, *O Piano na Música Brasileira*, p. 263.
- 13 Gilberto MENDES, "A banda disparou na Bossa Nova", in *A Tribuna*, Santos, 18/12/1966. Este artigo fez parte do conjunto de textos de vários autores, organizado por Haroldo de Campos, que resultou na publicação do livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* pela Perspectiva.
- 14 Gilberto Mendes, *Uma Odisséia Musical*, op. cit., p. 71.
- 15 Vide Análise da obra à pág. 100.
- 16 Gilberto Mendes, *Uma Odisséia Musical*, op. cit., p. 157. Quanto à obra, vide Anexo.
- 17 Idem, *ibidem*, p. 158.
- 18 J. C. PAZ, *Introdução à Música do Novo Tempo*, p. 199.
- 19 Cf. *Caderno de Música*, 3:5, nov./dez. 1980.
- 20 Idem, p. 9.
- 21 Cf. *Tribuna de Minas*, 3/1/1989.
- 22 Gilberto MENDES, *Uma Odisséia Musical*, op. cit., p. 154.
- 23 J. C. PAZ, *Introdução à Música do Novo Tempo*, p. 199.
- 24 Júlio MEDAGLIA, *Música Impopular*, p. 135.

PARTE II

OBRAS DE GILBERTO MENDES PARA PIANO: ANÁLISE

"Santos, muitos santos"

Não se afoga, na minha cabeça

Como é minha música!

(Gilberto MENDES, Uma Música Infinita)

"Santos, muitas cidades
Numa só cidade, na minha cabeça...
Como a minha música!"

(Gilberto MENDES, *Uma Odisséia Musical*)



1. FASE DE FORMAÇÃO

1.1. Pequeno Álbum para Crianças (1947-1951)

Estas miniaturas para piano, compostas entre os anos de 1947 e 1951, não tiveram, a princípio, a finalidade de formar um álbum. O compositor partiu da concepção simples de todas elas para a idéia de reuni-las numa pequena coletânea de peças para crianças. Todas possuem em comum o fato de terem títulos nos quais Gilberto Mendes deixou-se levar pelo espírito romântico das obras de Schumann, como o *Álbum para a Juventude* ou *Cenas Infantis*, todas com títulos ilustrativos. Observa-se que não houve a preocupação de colocá-las numa ordem cronológica, o que reforça a idéia de não terem sido escritas com a intenção de fazerem parte de um corpo só. Assim, temos:

Peça n.º 1 – *Pressentimento* – 1947

Peça n.º 2 – *Melodia Folclórica* – 1951

Peça n.º 3 – *Por que?* – 1951

Peça n.º 4 – *Acalanto* – 1951

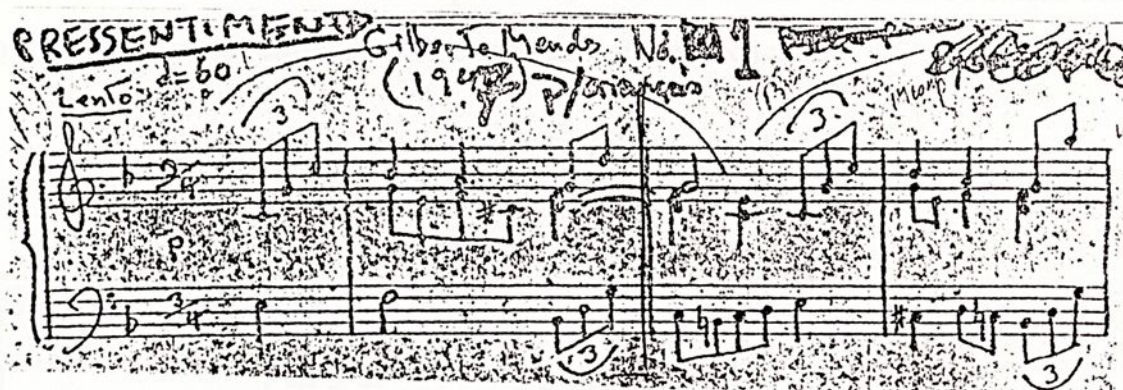
Peça n.º 5 – *Os Visitantes da Noite* – 1951

Peça n.º 6 – *Canção da Rússia* – 1947

Presentimento (1947)

$\text{♩} = 60 - 14 \text{ compassos}$

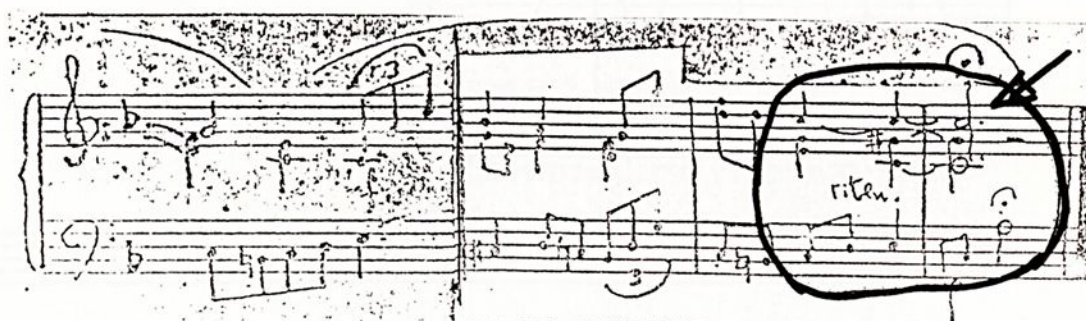
Miniatura escrita em forma A A'. Gilberto Mendes parte de um pequeno tema:



que possui um caráter nitidamente schumanniano, à maneira do *Álbum para a Juventude*, que era, segundo o próprio compositor, "uma fonte de inspiração neste período de formação".

Vale citar, aqui, o ponto em comum com o Prelúdio n.º 1, que também prima pela simplicidade e singeleza.

Sua Coda, a partir do compasso 11, termina com uma cadência suspensiva (privilegiada pela presença da *blue note*):



onde novamente o compositor reverencia, com sutil criatividade, o seu modelo.

Melodia Folclórica (1951)

$\text{♩} = 120 - 17 \text{ compassos}$

Escrita em caráter imitativo, é curiosamente a única melodia folclórica que Gilberto Mendes trabalhou. Exceção feita, também, a uma melodia do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, utilizada pelo compositor numa peça coral:

MELODIA FOLCLÓRICA. Nº 2
 P/ Oneyda 1951

$\text{♩} = 120$

Tema Folclórico de Pernambuco

Este tema, original do folclore pernambucano, foi recolhido com mais outros trinta temas e anotados pelo compositor a partir de um contato com um seu colega da Caixa Econômica Federal, que fora camponês no sertão de Pernambuco. Coletânea que entregou a Oneyda Alvarenga.

O tema é trabalhado num contraponto simples a duas vozes, invertido a partir do compasso 10:

à maneira bartokiana, típico da célebre coletânea *Mikrokosmos*.

Por que? (1951)

 = 50 – 20 compassos

Peça escrita em forma A A'. Faz alusão à obra *Warum*, das *Peças de Fantasia* (*Phantasiestück* op. 11) de Robert Schumann, partindo de seu acorde inicial:



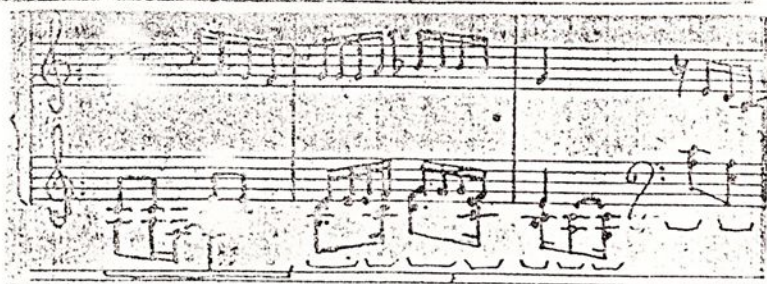
comps. 1-3

utilizando uma marcante e constante estrutura rítmica no baixo.

O tema tem caráter bem brasileiro:

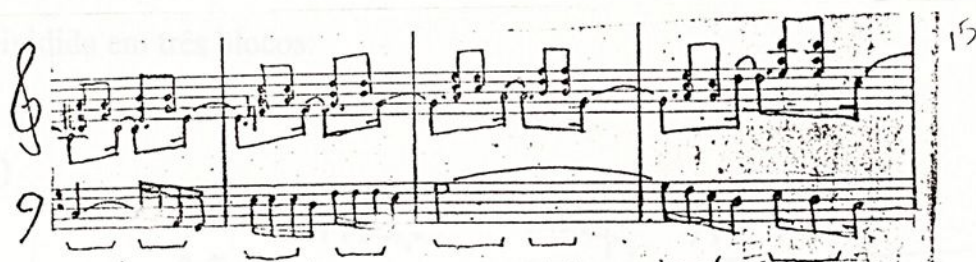


comps. 4-11



Allegretto (1951)

e é variado a partir do compasso 15, através de um contraponto invertido:



Acalanto (1951)

$\text{♩} = 60 - 24 \text{ compassos}$

Dividida em três blocos:

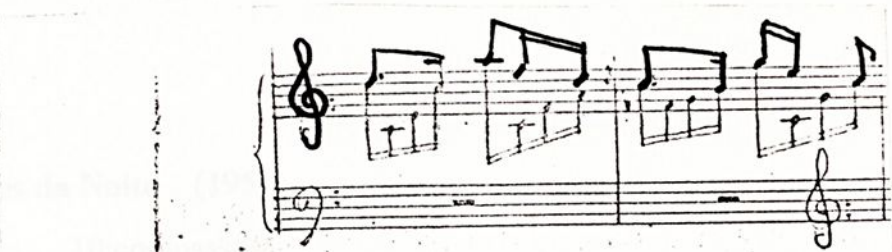
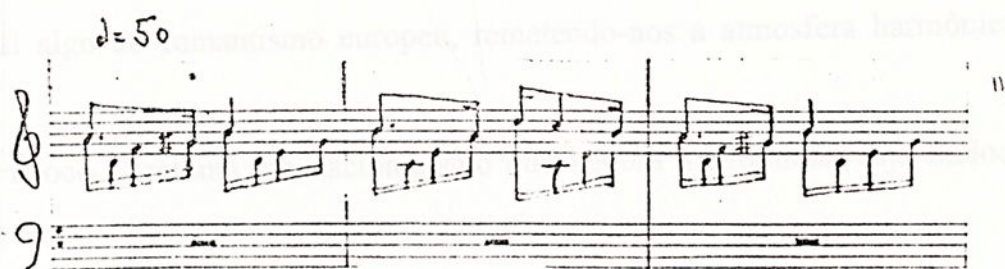
A)

p/criança
ACALANTO
Nº 4
1951
~~Blues~~
 Gilberto Mendes

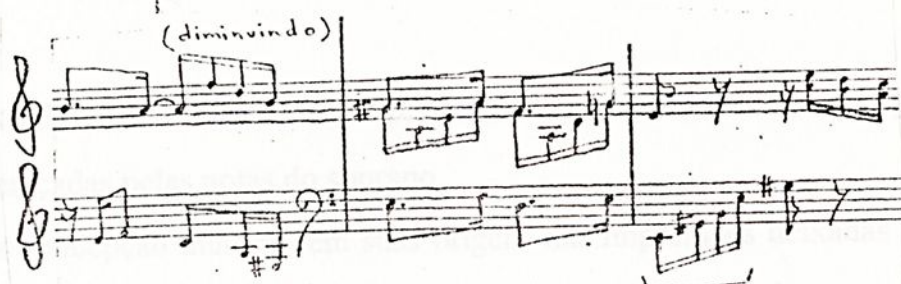
$\text{♩} = 60$

B)

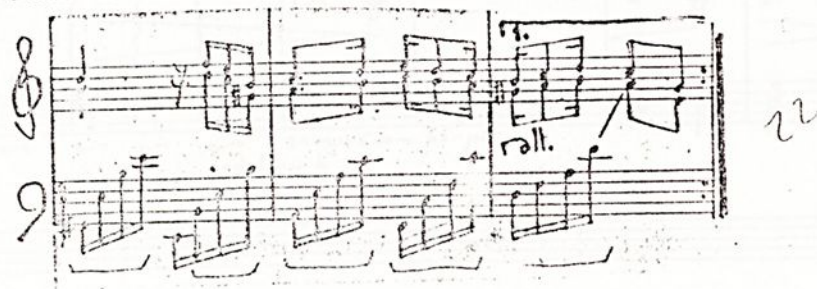
$\text{♩} = 50$



(diminuendo)



C)



12.



A estrutura sincopada do Bloco A é de caráter nacionalista, conduzindo ao "B". Possui algo do romantismo europeu, remetendo-nos à atmosfera harmônica de Brahms.

O Bloco C retoma um nacionalismo que lembra a Modinha, cuja melodia é muito bem elaborada harmônica e contrapontisticamente.

Os Visitantes da Noite (1951)

$\text{♩} = 60$ – 10 compassos

Esta miniatura é caracterizada por uma linha melódica conduzida por tríades arpejadas, realçadas pelas notas do soprano.

Esta concepção musical tem suas origens nas impressões deixadas pela trilha sonora do filme "Visitantes da Noite" de Marcel Carné, visto pelo compositor, que achou interessante aquela "falsa música renascentista" feita para o filme.

A partir desta idéia, Gilberto Mendes criou acordes no "estilo medieval", cujos arpejos devem imitar o som de um alaúde.



Canção da Rússia (1947)

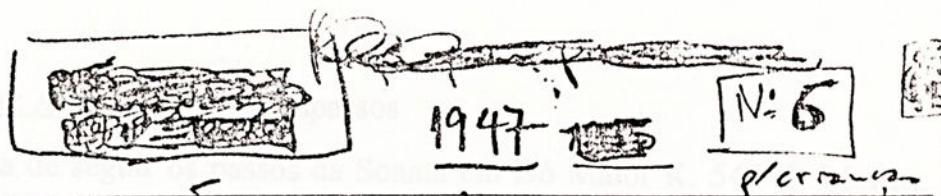
 = 60 – 14 compassos

Pequena peça cuja linha melódica é executada na linha do baixo. Seu acompanhamento é o resultado de um *continuum* em acordes de terças, na mão direita.

Podemos constatar aqui, novamente, a forte influência que o cinema exerce na produção artística do Mestre, pois "Canção da Rússia" é o título de um filme norte-americano do pós-guerra, com o ator Robert Taylor interpretando um regente que se apaixona por uma pianista russa.

Em determinada cena do filme, em Moscou, num Café da rua Gorki (imagina Gilberto Mendes), ouve-se uma canção em estilo russo, mas que, na realidade, foi composta por Jerome Kern.

A linha melódica da peça de Gilberto Mendes, marcadamente no baixo, reflete a lembrança da canção desta cena, que serviu como base para a miniatura que encerra esta coletânea.



CANÇÃO DA RUSSIA



1.2. Sonatina (Mozartiana)

(1951)

1.º Movimento: Allegro – 158 compassos

A idéia de seguir os passos da Sonata em Dó Maior K. 545 de Mozart, pelo menos no primeiro movimento, não tira de Gilberto Mendes a possibilidade de criar suas próprias fantasias, como vemos nos primeiros compassos da original mozartiana:



Gilberto Mendes compõe este movimento em um compasso binário, ao mesmo tempo em que traz elementos de sua narrativa musical, usando uma 3.^a menor no início do tema (dando, inclusive, um aspecto modal a este):



A configuração rítmica da célula 2/4  acentua, na sua articulação, a idéia de um caráter leve e jocoso, enfatizado por uma harmonização de tônica e dominante.

O motivo a seguir (comps. 7-12), em Mozart, é uma sucessão de quatro escalas em graus descendentes, enquanto que, em Gilberto, esta passagem traduz-se em sucessão de escalas (por intervalos conjuntos de sexta):



De forma criativa, Gilberto Mendes transforma a introdução do segundo tema da Sonata do mestre austríaco:



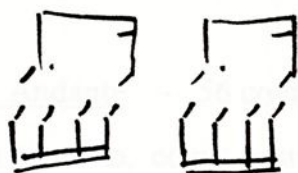
apresentada em 2.^{as} menores e maiores, transformando-as numa célula rítmica, uma espécie de síncopa cheia, no que resulta uma intensificação do caráter nacionalista e irônico da peça:



O segundo tema de Mozart é concebido em contratempo por Gilberto Mendes, gerando um clima de expectativa:

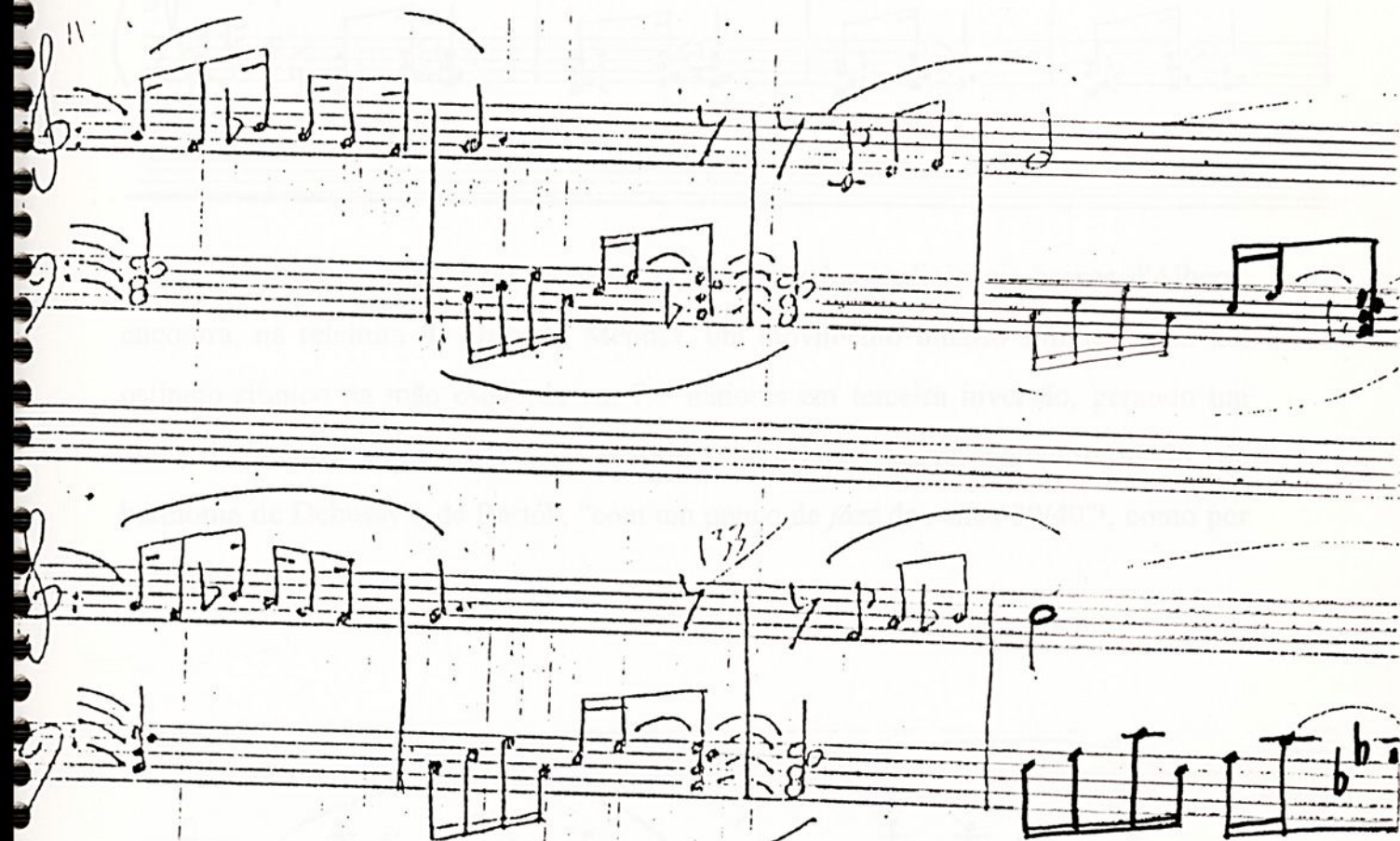


enquanto a mão esquerda insiste na mesma síncopa cheia:

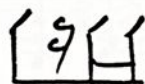


A parte central (comps. 37-49) é enriquecida por ritmos que nos remetem ao *folclorismo nordestino*, cadenciado em síncopas e ritmos quebrados e constantemente variados (comps. 50-57).

A coda do primeiro movimento é marcada pela quebra de expectativa do que vinha ocorrendo anteriormente.



Os quatro primeiros compassos (da Coda) estão baseados numa cadência interrompida, concluindo com a tônica de uma nota pedal, e apresentando a pequena referência rítmica que marca o movimento:



2.º Movimento: Andante – 56 compassos

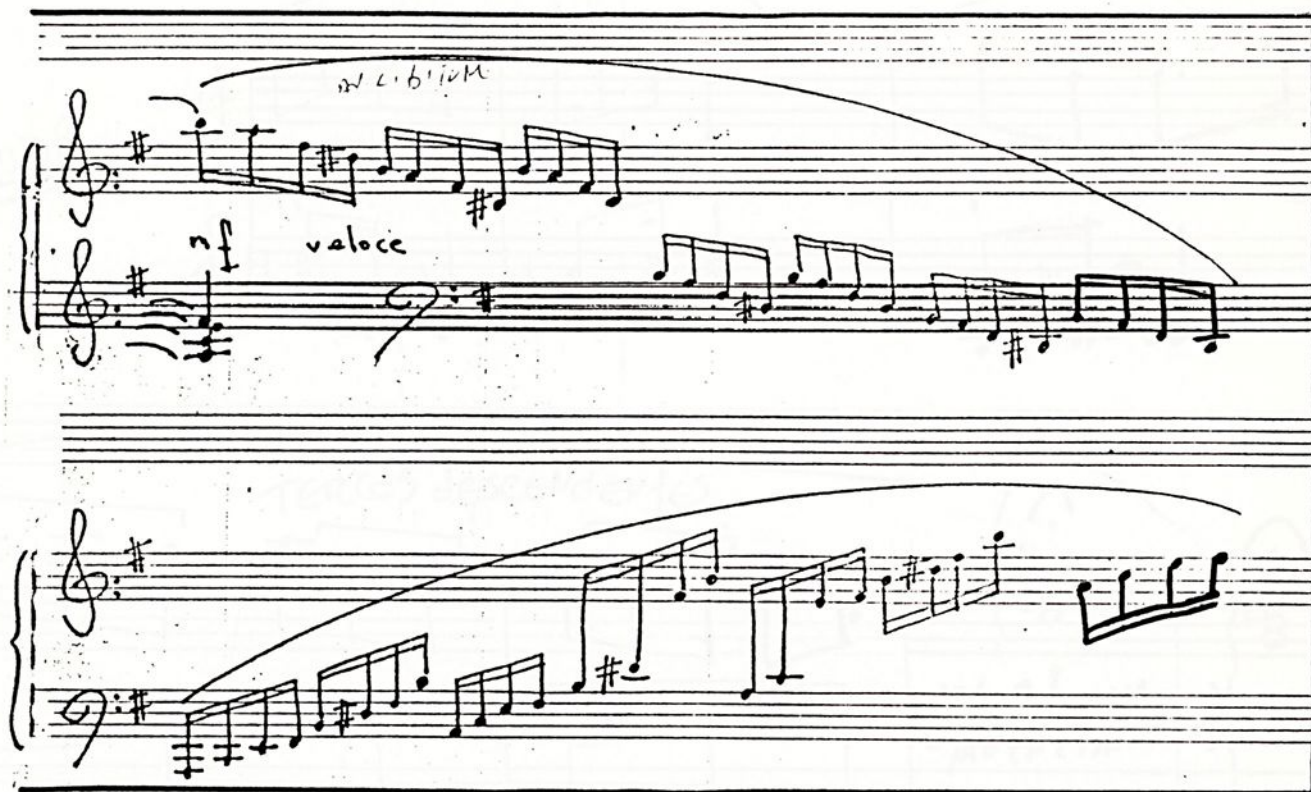
Este movimento, como o subsequente, é um *escape* do esquema formal da Sonata em uma alusão livre ao original mozartiano.



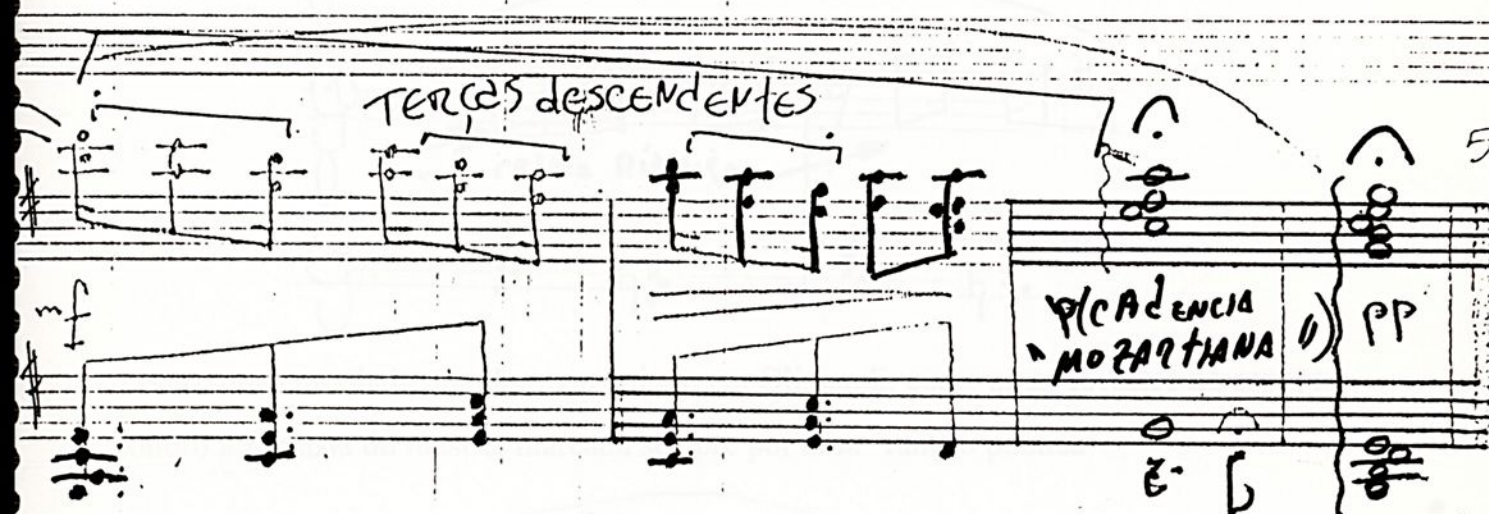
O tema em Sol Maior de Mozart, apoiado pelos tradicionais baixos d'Alberti, encontra, na releitura de Gilberto Mendes, um movimento binário simples, com um ostinato rítmico na mão esquerda em 7.^{as} maiores em terceira inversão, gerando um clima harmônico que, segundo o próprio compositor, deriva, de certo modo, da harmonia de Debussy e de Bartók, "com um pouco de jazz dos anos 30/40"¹, como por exemplo:



Desenvolvido sempre dentro de uma harmonia singela, esse clima é interrompido por uma cadência *ad libitum* em arpejos de 7.^{as} menores:



A Coda do Andante, composta por três compassos (30-54), inicia-se com uma referência ao tema central em uma estrutura rítmica gingada (sincopada), que procede por terças descendentes em graus conjuntos. Uma cadência mozartiana (dois últimos compassos) encerra o andamento:



3.º Movimento: Allegro – 56 compassos

Este é o menos elaborado dos três movimentos. Contém uma única alusão a Mozart. Numa revisão recente, feita por Gilberto Mendes, encontramos, nos primeiros compassos, de acordo com o original de Mozart:



"que engata perfeitamente na música que se segue. Deve ser mantida rigorosamente a pulsação metronômica iniciada, como acontece na música popular"².

1.3. Os Prelúdios

(1942-1953)

Esses prelúdios, alguns deles da fase de formação de Gilberto Mendes, demonstram relações de estilo com a Escola Brasileira, mas determinados procedimentos falam do seu caráter inovador que, segundo o próprio compositor, surgiu a partir

A célula rítmica será exaustivamente repetida até o seu final:



como uma embolada popular, concluindo em Glissandi, como se se esvaísse no espaço sonoro a fantasia do mestre, marcada sempre por uma "função poética":



1.3. Os Prelúdios

(1945-1953)

Estas peças, algumas delas da fase de formação de Gilberto Mendes, denunciam relações de estilo com a Sonata Mozartiana, onde determinados procedimentos falam do seu caráter nacionalista que, segundo o próprio compositor, surge a partir

"da discussão do Manifesto Zdhanov e sua identidade, em muitos pontos, com o Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade, escrito em 1928. Por volta de 1953/1954, algo brasileiro começa a se definir em meus trabalhos, mas sem a idéia pré-concebida do nacionalismo musical"³.

Prelúdio n.º 1 (1945)

Andantino con anima – 8 compassos

Obra composta ainda quando aluno do Conservatório Musical de Santos, o Prelúdio n.º 1 reflete a preocupação de Gilberto Mendes em esboçar um estudo contraponto, bem singelo, à maneira do *Álbum para a Juventude* de Schumann.

Neste Prelúdio, já constatamos a presença de uma *Blue note*, Mi bemol, no compasso 2, que normalmente seria natural, como, aliás, queria o seu professor na época, Savino de Benedictis:



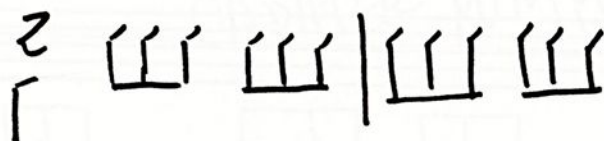
Esta é uma pequena peça, que apresenta apenas um tema (A), repetido através do uso de ritornello. Gilberto utiliza uma cadência suspensiva para chegar à reexposição do tema e finaliza com um acorde em Lá Maior arpejado.

Prelúdio n.º 2 (1950)

Andantino / Grave / Andantino – 24 compassos

Este Prelúdio, estruturado na forma A-B-A e apresentando, na seção A, um tema tranqüilo, é harmonizado mais notadamente por acordes perfeitos e maiores, à maneira renascentista.

A seção B, de caráter e andamento graves, é o elemento contrastante da peça. Mantém-se em uma dinâmica que vai do "p" ao "mf", sem que seja alterada a sua característica de música antiga. Finaliza com a volta de "A", onde observamos um desenho que se repete:



e que já esboça o caráter minimalista-repetitivo, que marcante em fase muito posterior de Gilberto Mendes:

Handwritten musical score on page 58, featuring three systems of staves with notes, rests, and tempo markings. The score is written in a style characteristic of minimalist music.

System 1: The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *pp* (pianissimo). The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

System 2: The second system also consists of two staves. The top staff continues the melodic line with beamed notes. The bottom staff has a rest followed by a note. The tempo marking *rit. - - -* (ritardando) is written above the bottom staff, followed by *a tempo* further to the right.

System 3: The third system consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff has a rest followed by a note. The tempo marking *ral - len - - -* (rallentando) is written above the bottom staff, followed by *tan - - do - - -* (tandem).

Annotations: The phrase "Caracter minimalista" is written in large, handwritten letters across the middle of the page, spanning the second and third systems.

Prelúdio n.º 3 (1950)

Lento – 56 compassos

Apresenta-se com uma breve introdução de quatro compassos, utilizando um desenho rítmico: , que será comum às referências nacionalistas na literatura pianística desta primeira fase.

A exposição do primeiro tema tem uma certa aproximação com o Prelúdio op. 12 n.º 7 em Dó Maior de Prokofieff (uma obra da juventude do mestre russo):

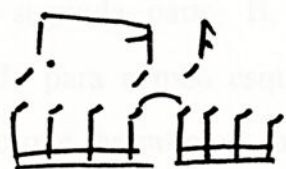
sempre pp Prokofieff - Preludio.

Allegro vivace

Preludio de Gilberto Mendes.

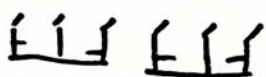
Temos aqui, pela primeira vez na obra de Gilberto Mendes, uma clara referência a um modelo ditado por Prokofieff.

Este Prelúdio é um estudo de composição sobre um modelo clássico onde, a partir dos compassos 30 a 37, aparece um novo tema com ritmos alternados:



A

comps. 31 / 33 / 35



B

comps. 32 / 34 / 36

Finaliza com a reexposição da Introdução (comps. 43-46), apresentando-nos um fragmento do segundo tema.

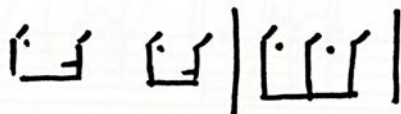
A peça é francamente de caráter brasileiro/sertanejo, o que muitas vezes nos surpreende nesta sua fase, de um modo geral, mais eclética.

Prelúdio n.º 4 (1953)

Andante – 36 compassos

Desta série de Prelúdios, esta é a única peça publicada. É dedicada ao maestro Tabarin, diretor do Conservatório Musical de Santos. Escrita na tonalidade de Fá sustenido Maior, é marcada por uma atmosfera eslava, à Borodin, segundo o autor.

Estruturalmente, este Prelúdio tem a forma A-B. A primeira parte, que vai do compasso 1 ao 20, apresenta um caráter encantatório, em razão do ostinato rítmico na mão esquerda:



A segunda parte, B, que vai do compasso 21 ao 36, tem o seu canto transportado para a mão esquerda, acompanhado por duas células rítmicas que se alternam, o que lhe propicia um sutil caráter sincopado. Segue-se uma Coda, com um acorde de Fá sustenido Maior arpejado em semicolcheias:



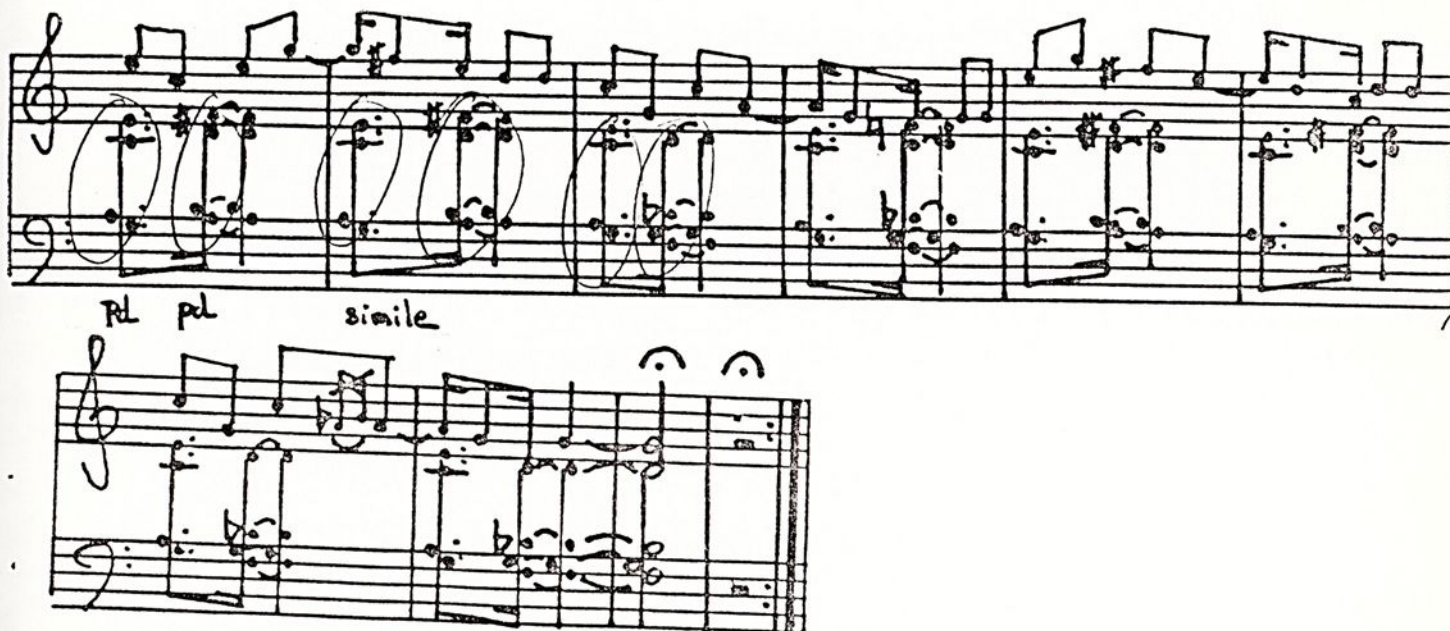
Também de caráter nacionalista, note-se, entretanto, a forte influência de Schumann na melodia e, de um certo modo, *espanholismo* na cadência final.

Prelúdio n.º 5 (1953)

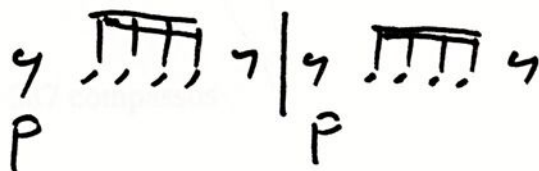
Andante – 56 compassos

Estruturalmente, este Prelúdio tem a forma A-B-A. O tema da seção A remete-nos ao segundo movimento da *Sonatina Mozartiana* de Gilberto Mendes, estando apoiado por um ostinato rítmico em acordes de sétima, em terceira inversão.

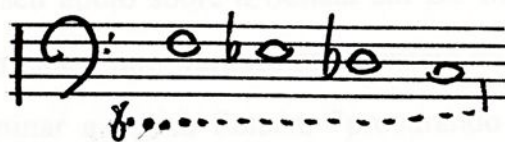
Seção A – comps. 1-9:



A seção B, que vai do compasso 13 ao 34, é estruturada tendo por base outro ostinato rítmico:



Esta seção tem um baixo de apoio, semelhante ao que encontraremos em obras posteriores de Gilberto Mendes, tais como *Diálogo de Ruptura*, *Viva-Villa*, *Vers les joyeux Tropiques*:



Já começam, assim, a se definir traços que se repetirão em sua obra.

A cadência final é bem moderna, superando a "influência de Debussy, com algo do jazz negro/sofisticado de Duke Ellington, talvez," como nos afirmou o mestre em depoimento verbal.

1.3. Sonata

(1953)

Allegro

287 compassos

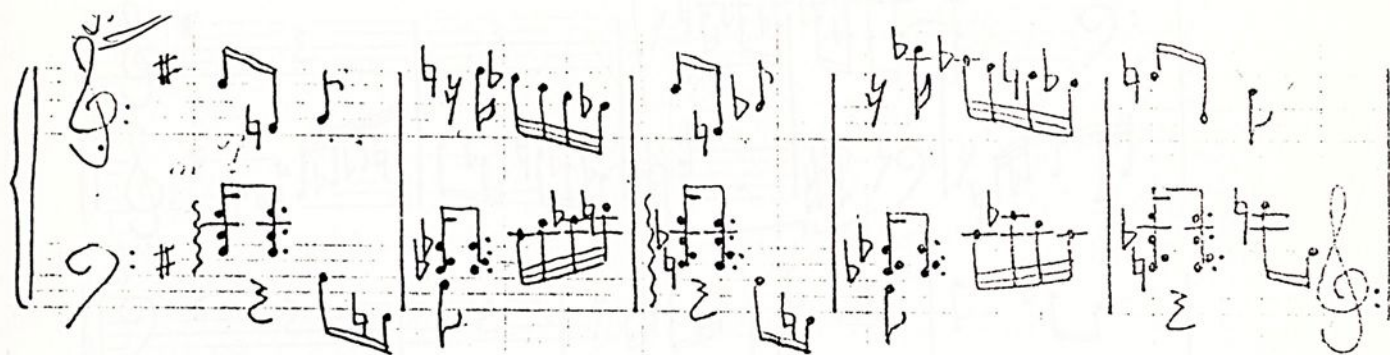
Nesta Sonata, escrita em apenas um movimento, o compositor preocupa-se em seguir estritamente a forma Sonata, onde aparecem dois temas, o seu desenvolvimento e a sua reexposição.

Ao contrário da *Sonatina Mozartiana*, escrita em 1951, em que Gilberto Mendes não disfarça o seu apoio sobre a Sonata em Dó Maior do mestre austríaco, nesta obra de 1953 observamos um "verdadeiro exercício de estilo", conforme explica o compositor, para dominar a forma Sonata, "procurando fazer de tudo o que os clássico-românticos faziam, sobretudo Mozart"⁴, considerado por Mendes como padrão perfeito no domínio desta forma. Notamos, portanto, nesta peça, o seu grande apego aos paradigmas, principalmente o neoclassicismo em Prokofieff e romantismo em Beethoven, através de certas texturas pianísticas.

Como forma, a Sonata de Gilberto Mendes possui dois temas contrastantes: o primeiro, gerado por uma estrutura rítmica marcante, , tem um caráter prokofieffiano, evocado aqui também por seu "aspecto clássico":

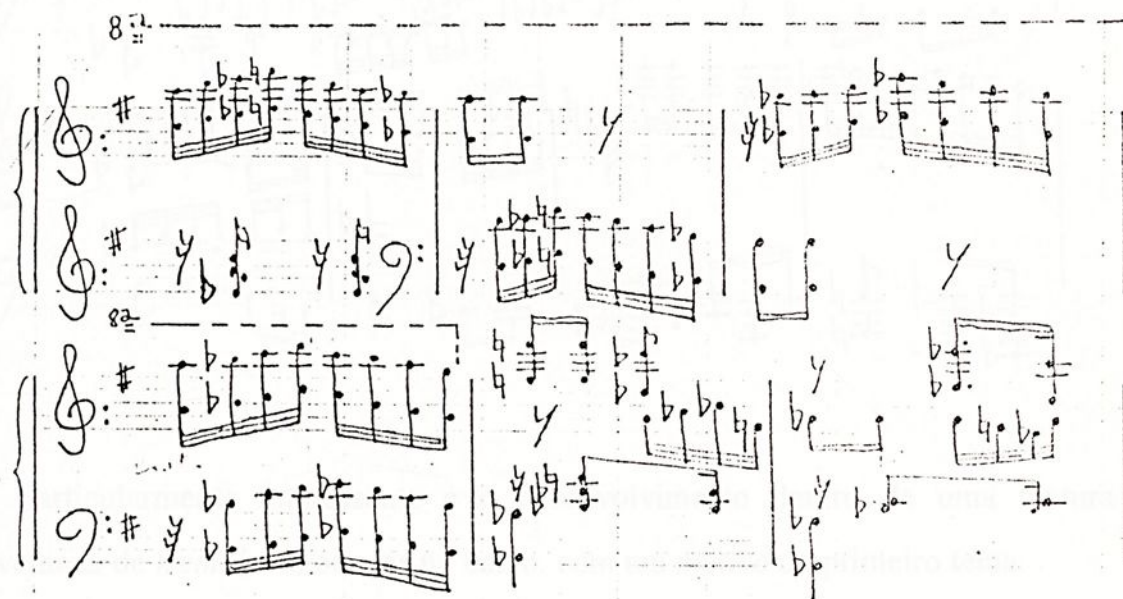


O segundo tema aparece a partir do compasso 36:



Este tema possui uma linha melódica com colorido modal, um caráter bem brasileiro.

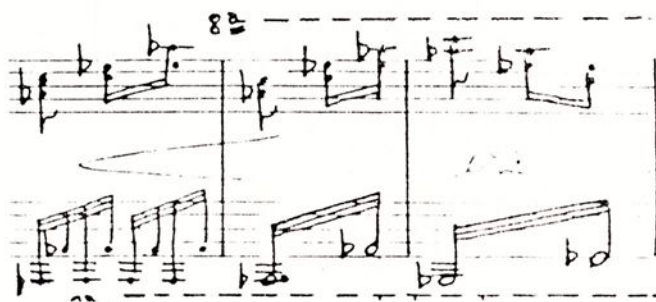
No desenvolvimento, Gilberto Mendes exercita-se num grande trabalho de contraponto, desenvolvendo pequenas imitações, como exemplificam os compassos 56-58:



construídos em oitavas ou nos *fugatos* que aparecem entre os compassos 70 e 80, utilizando células melódicas do tema A:



Particularmente interessante é o desenvolvimento dentro de uma textura beethoveniana de *tremolo* de oitavas no baixo, com um *motivo* do primeiro tema:



comps. 181-183

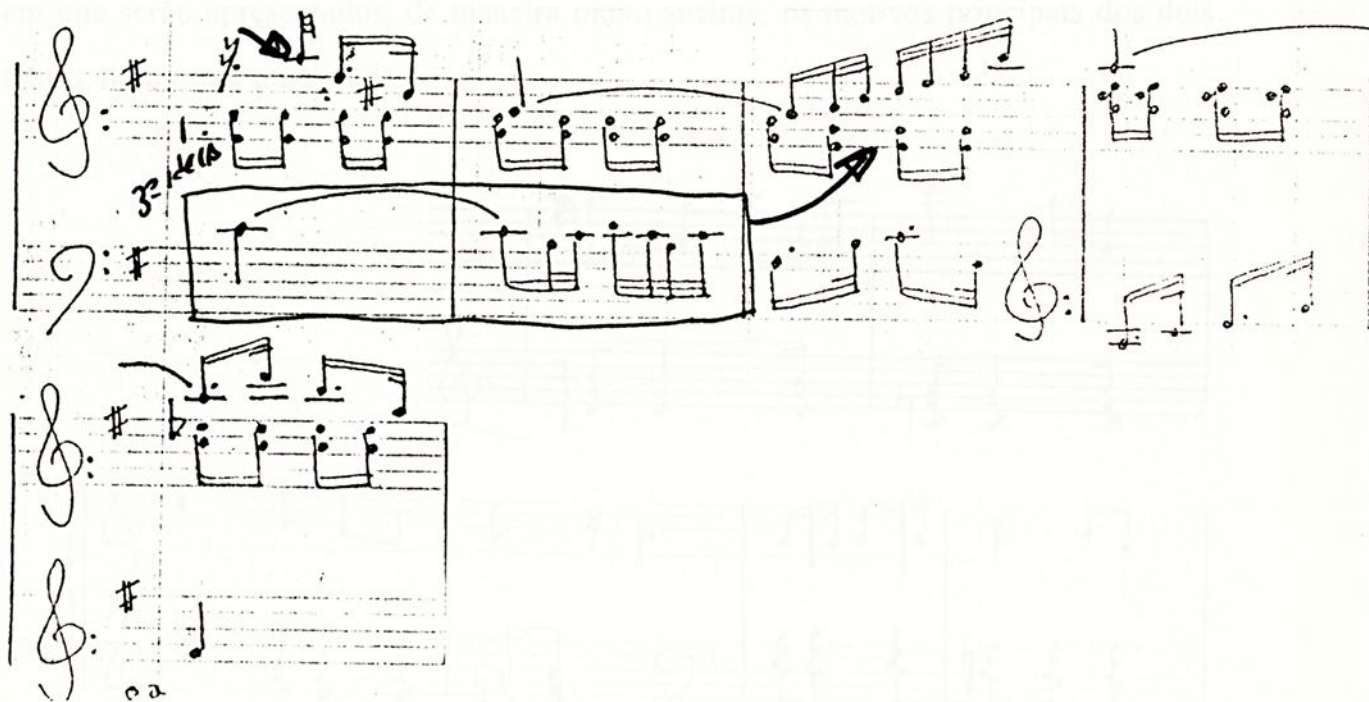
resolvendo em nova seção com baixo/acorde, à maneira mozartiana:



comps. 184 -188

usando o último motivo do segundo tema.

Na parte do desenvolvimento que começa imediatamente após a exposição do segundo tema (comp. 44), o compositor passa a jogar com os dois temas numa dialética rigorosamente clássica, conduzida quase a uma terceira idéia, numa nova parte deste desenvolvimento (comps. 210-215), que se abre na forma de curtíssimo diálogo, que começa no baixo (mão esquerda), respondido pela mão direita:



no que surge nova figuração rítmica, vale dizer, novo motivo, porém, não desenvolvido. Procedimento que encontramos, não raramente, em Mozart.

O compositor constrói, entre os compassos 249 e 252, uma imitação do tipo *stretto* utilizando o motivo do tema A, que servirá como ponte introdutória à reexposição:



em que serão apresentados, de maneira muito sucinta, os motivos principais dos dois temas, na mesma tonalidade:





fazendo o andamento diminuir gradativamente, até chegar a um Andante, que tem função de Coda, mas que Gilberto Mendes transforma, a partir do motivo reexposto do segundo tema, numa Canção sem Palavras, como se fosse um Prelúdio, de caráter bem brasileiro (segundo o próprio autor, com certa nostalgia, que nos remete a Edvard Grieg), que até pode ser tocado separadamente; quase um novo andamento, curto, como um epílogo:

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics "The Rose Tree" are written below the treble staff. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is simple and catchy, with a repeat sign at the end. The accompaniment consists of a simple bass line. The handwriting is in ink on a piece of paper with horizontal lines.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The music is written on two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp). The melody is in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lyrics are written below the treble staff: "ri - tar - da - do -". There are some corrections or alternative phrasings indicated by brackets and additional notes above the main line of the melody. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

1.4. 16 Peças para Piano

(1949-1959)

Peça para Piano n.º 1 (1949)

$\text{♩} = 54$ – Largo Sostenuto – 40 compassos

Peça escrita em forma A A' A". As seções são caracterizadas por mudanças de andamentos.

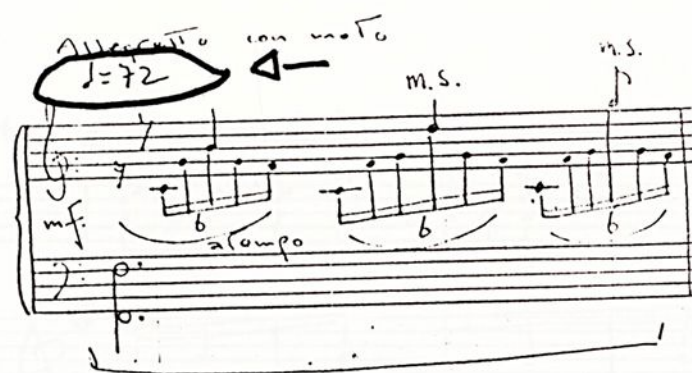
Esta obra, que inaugura a série, reflete detalhes para a compreensão do pensamento composicional de Gilberto Mendes no que se refere à produção pianística, particularmente no aspecto harmônico, onde o mestre cultiva um clima atonal, como podemos observar no exemplo abaixo, tema que inicia a seção A:



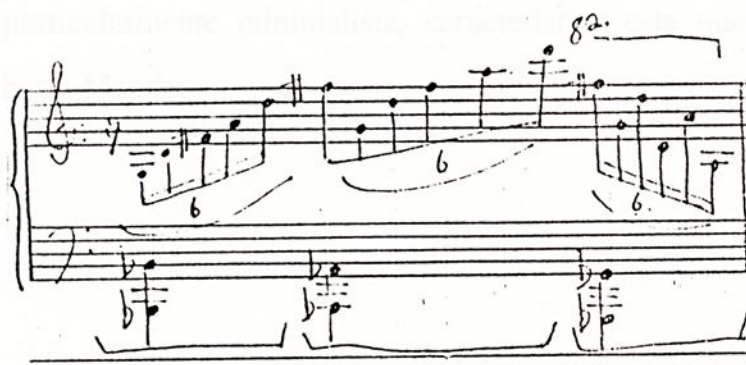
e que será o fio condutor de toda esta peça.

Quanto ao estilo, a *Peça para Piano n.º 1* reflete sua inspiração nos modelos clássico-românticos.

Na seção A, a linha melódica é apresentada através do cruzamento de mãos, emergida em arpejos a partir do compasso 16, recebendo apoio de um contracanto em oitavas na linha do baixo:



comp. 16



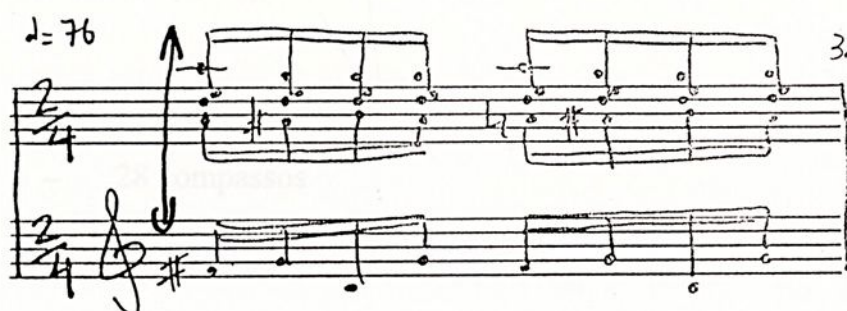
comp. 20

Este motivo melódico é bruscamente interrompido por um novo material, certamente resultado de um *acerto* posterior feito pelo mestre, em virtude da perda de uma página, e que será repetido horizontalmente, harmonizado por arpejos em sétimas (terceira inversão) em movimento ascendente e em graus conjuntos.

É interessante observar a invenção rítmica de compassos em 3/4, com barras no baixo, contra um desenho rítmico em 5/8, repetido na parte superior, sem barra de compasso. Temos aqui dois ritmos sobrepostos:



Neste momento, o movimento condensado numa relação vertical, em acordes:

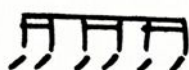


numa atmosfera particularmente minimalista, característica esta que marcará fases posteriores de Gilberto Mendes.

Peça para Piano n.º 2 (1950)

 = 69 – 28 compassos

Pequena peça escrita na forma A. A', constituída por acordes arpejados em movimento contínuo, com a seguinte estrutura rítmica:



A linha melódica apresenta predominância de intervalos de quartas justas nas seções A e A':



comps. 1-2



comps. 16-17

Peça para Piano n.º 3 (1930)

Allegretto (tempo di marcia)

80 compassos

4.^{as} invertidas, com a presença de intervalo de 2.^a como fator de tensão nesta seção (A').

As harmonias empregadas por Gilberto Mendes, basicamente em quartas e terças, conferem a esta peça uma atmosfera expressionista, germânica, com a intensidade variando entre "p" e "pp".



essa passagem cromática assemelha-se à que Gilberto utilizará nos compassos 40-41 de sua peça.



O mestre confessa seu velho amor a Prokofiev.

A Coda, comps. 70-71, é harmonizada em acordes contínuos de quartas que, sustentando a linha melódica, fazem uma sutil referência a Ravel.



Peça para Piano n.º 3 (1950)

Allegretto (tempo di marcia) – 80 compassos

Escrita em forma ternária A/B/C. O uso que o mestre faz de uma textura politonal remete-nos ao estilo neoclássico. O trabalho e a escrita imitativa lembram Prokofieff; parece uma alusão ao terceiro movimento da Sonata n.º 5 em Dó Maior para piano do compositor russo



cuja passagem cromática assemelha-se à que Gilberto utilizará nos compassos 40-41 de sua peça:



O mestre confessa seu velho amor a Prokofieff.

A Coda, comps. 70-71, é harmonizada em acordes contínuos de quartas que, sustentando a linha melódica, fazem uma sutil referência a Ravel:

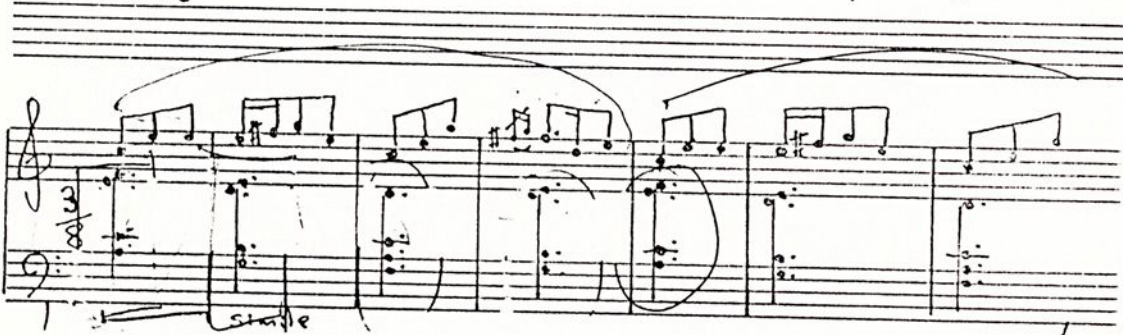


Peça para Piano n.º 4 (1950)

$\text{♩} = 69$ – 71 compassos

Escrita em forma binária. Esta obra possui uma harmonia "meio Debussy, mais Ravel", como diz Gilberto Mendes, e nela observamos o aproveitamento de ritmos latino-americanos:

$\text{♩} = 69$ = 71 comp = Gilberto Mendes (1950)



comps. 11-13

Esses ritmos são retirados do folclore argentino e paraguaio, como zambas e guarânias, que Gilberto Mendes apreciava muito ao ouvir as transmissões das rádios argentinas captadas em Santos.

Mudanças constantes de andamento e de compasso marcam a obra.

A partir do compasso 56, inicia-se uma variação da parte B, em apaixonada movimentação na mão esquerda, na forma de arpejos:

$\text{♩} = 92$



Peça p. Caracteriza-se aqui, mais uma vez, sua inspiração clássica-romântica, predominante em quase todas as peças e que será uma de suas características fundamentais neste período de formação.

Pequena peça em forma A B A'. Formada por um *continuum* de arpejos ascendentes, no qual predominam triadas em acordes em segunda inversão sobrepostas a diferentes triadas, que vão descendo em graus conjuntos.



De modo geral, a harmonia é feita por sobreposição de triadas. Esta sugestão de arpejos dá uma forte sensação impressionista.

Na partitura original do compositor nota-se a marcação do pedal, enfatizada logo a seguir com a expressão "sempre o mesmo pedal". Além, uma das exigências de Gilberto Mendes é a de que se "siga fielmente o que é indicado na partitura", principalmente com relação ao pedal indicado, que na sua obra controla os acordes por ressonâncias.

Peça para Piano n.º 5 (1950)

$\text{♩} = 56$ — 24 compassos

Pequena peça em forma A B A'. Formada por um *continuum* de arpejos ascendentes, no qual predominam tríades em acordes em segunda inversão sobrepostas a diferentes tríades, que vão descendo em graus conjuntos:



De modo geral, a harmonia é feita por sobreposição de tríades. Esta sucessão de arpejos gera uma forte atmosfera impressionista.

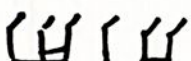
Na partitura original do compositor nota-se a marcação do pedal, enfatizada logo a seguir com a expressão "sempre o mesmo pedal". Aliás, uma das exigências de Gilberto Mendes é a de que se "siga fielmente o que é instruído na partitura"⁵, principalmente com relação ao pedal indicado, que na sua obra constrói os acordes por ressonâncias.

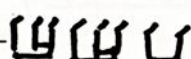
Peça para Piano n.º 6 (1950)

$\text{♩} = 69$ Andante mosso – à la Russe – 16 compassos

Escrita em forma binária A A'. Possui uma linha melódica dobrada em terças que, somada aos acordes arpejados no baixo, criam uma harmonia politonal, além de freqüente cromatismo. Sente-se um sutil jogo entre tonalidades maiores e menores.

As células rítmicas exploradas são:

a –  compasso 7

b –  compassos 13-14



Elas têm um vigor rítmico que, segundo o compositor, origina-se da influência dos "ritmos russos", de que tanto gosta.

Do ponto de vista harmônico, refletem ainda algo da politonalidade de Prokofieff e Stravinsky:



Peça para Piano n.º 7 (1952)

Andante (♩ = 60) Marcial – 31 compassos

Escrita em forma ternária A - A' - A". Gilberto Mendes, aqui, faz referência ao caráter "marcial" e à "dureza rítmica" típicos em Prokofieff e Shostakovich:



Há um contraste, entretanto, com uma linha melódica que evoca o clima do nosso "dobrado":



A base harmônica da obra é sustentada por acordes de sétimas maiores. Aliás, uma constante na obra para piano de Gilberto Mendes.

Peça para Piano n.º 8 (1952)

Allegro Moderato – 22 compassos

Trata-se de uma autêntica invenção a duas vozes, esta pequena peça escrita em forma A A', modificando o desenvolvimento temático. Observamos como características de textura o uso de passagens cromáticas e arpejadas,



um contraponto em que sentimos a bitonalidade e a superposição maior/menor. Além do que o seu material básico faz referências harmônicas a Debussy, conforme exemplo:



Como afirmou o compositor em depoimento verbal:

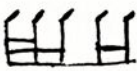
"Embora já aqui, nesta peça, quisesse criar uma linguagem própria, chegando inclusive a harmonias muito particulares que, sem dúvida, são derivadas de minhas observações de Debussy e Stravinsky".

Peça para Piano n.º 9 (1952)

= 60 Scherzando – 16 compassos

Esta peça, escrita na forma A. A'. A'', é de uma concepção musical surpreendente neste seu período de formação. Nela constatamos passagens com mudanças de andamentos de estruturas rítmicas mais freqüentes.

Observamos um *ostinato* inicial com blocos de segundas e quartas em células rítmicas, apoiados por movimentos descendentes e em graus conjuntos, também na mesma relação intervalar de quartas e quintas:

a)  = comp. 4

b)  = comp. 29

c)  = comp. 56

Scherzando ♩ = 160

8ª

p legg.

ral - - - len - - - tan

Peça para Piano n.º 10 (1932)

Largo — 35 compassos



O caráter *scherzando* é acentuado pelo movimento rítmico da mão esquerda, no qual Gilberto Mendes utiliza acordes arpejados repetidos e baixos d'Alberti.

Em dois momentos, no final da peça, encontramos uma conclusão à la *Marcha Militar* de Schubert:



reforçando-se assim o caráter *scherzoso* anotado pelo Autor no início da peça. O desenvolvimento desta atua como uma variação do material da introdução.

Peça para Piano n.º 11, (1952)

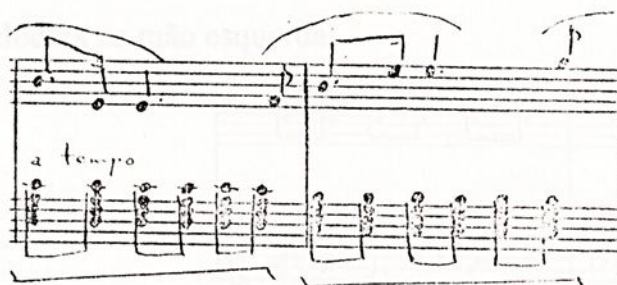
Peça para Piano n.º 10 (1952)

Largo – 35 compassos

Escrita na forma A. A', esta obra, assim como também a Peça n.º 11, apresenta afinidades com o Prelúdio n.º 4 em mi menor de Chopin:



Da mesma maneira que no referido Prelúdio, o compositor faz com que a linha melódica seja acompanhada de acordes repetidos, em movimento contínuo:



mas que chegam a soluções harmônicas muito pessoais, diferente de Chopin.

Peça para Piano n.º 11 (1952)

Largo,  = 56 – 35 compassos

Obra em forma binária A A'. Com um estilo composicional semelhante à anterior, notamos a particularidade do uso de acordes de segundas maiores sobrepostas em movimento paralelo, como base harmônica para uma linha melódica que sugere a idéia de música bitonal, e enriquecida



por uma passagem melódica na mão esquerda:



As peças n.ºs 10 e 11 têm somente a forma do Prelúdio n.º 4, mas são completamente diferentes deste quanto às melodias e harmonias. Temos aqui um verdadeiro achado do Mestre, nestes compassos, de contraponto e resultados harmônicos absolutamente pessoais:



Esta passagem já a encontramos na Peça n.º 6 - à la Russe, no compasso n.º 6:



A partir da Coda (compassos 42-46), surge um caráter musicalmente estranhado, seja pelas configurações rítmicas e suas constantes mudanças de compasso, seja pelo clima harmônico.

Peça para Piano n.º 12

Allegro – 60 compassos

Escrita em forma A B A'. É uma peça cujas seções A e A' são escritas em forma de Valsa *ballet* com espírito centro-europeu:



Inesperadamente, entremeada por uma seção contrastante de espírito marcadamente brasileiro (comps. 23-25):



A partir da Coda (comps. 42-60), surge um caráter entusiasticamente stravinskyano, seja pelas configurações rítmicas e suas constantes mudanças de compasso, seja pelo clima harmônico:



Notamos aqui o caráter "neoclássico lúdico"⁶ típico em Stravinsky, em Prokofieff e que, em Gilberto Mendes, é caracterizado pela ironia de trechos musicais desta peça, como, aliás, bem salienta a seção B, de caráter brasileiro.

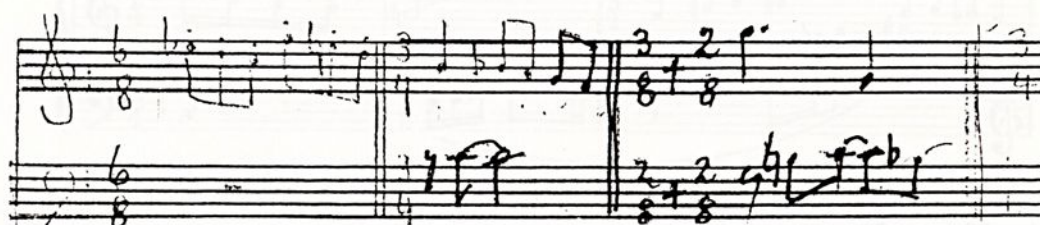


Peça para Piano n.º 13 (1952)

Allegretto $\text{♩} = 108$ – 31 compassos

Pequena peça escrita em forma binária A. A', tem caráter imitativo, predominando entre as vozes as relações harmônicas de sétimas e nonas.

É uma das obras mais maduras desta fase da produção pianística do compositor, onde ele explora uma certa ambiência rítmica latino-americana (note-se, não melódico):



já encontrada em peças anteriores, como a de n.º 4, onde estão caracterizados ritmos folclóricos argentinos e paraguaios, que aparecem em meio a diversidades de compassos.

A importância desta peça reside também no fato de ser ela uma das obras limites, divisor de águas, anunciando a segunda fase de produção do compositor; particularmente, pelo uso que faz da ambigüidade rítmica e do contraponto bitonal, numa linguagem muito pessoal, já absolutamente liberta de influências, tais como de Debussy e Prokofieff, que encontrávamos em peças anteriores. Embora datada de 1952, o autor afirma que deve ser um descuido seu, porque, pelo caráter da peça, só pode ser de 1957/58:



Peça para Piano n.º 14 (1958)

Allegro Risoluto = 100 – 39 compassos

Escrita em forma ternária. De caráter muito livre, explora um "contraponto bitonal". Com estreita familiaridade com a peça anterior, nota-se aqui um "eco nacionalista" na introdução brasileira, abordando ritmicamente o *chorinho*



Há aqui, também, uma aproximação com o estilo desenvolvido por Camargo Guarnieri, mas que, diga-se, jamais exerceu qualquer influência sobre a obra de Gilberto Mendes.

O caráter *nacionalista* que encontramos nas *Peças para Piano* escritas em fins da década de 50, coincidem com o período em que Gilberto Mendes passa a ter contato com Cláudio Santoro, cuja linguagem tendia para a utilização de certas constantes rítmico-melódicas do folclore nacional. Entretanto, a exploração de temas folclóricos nunca foi feita por Mendes. O que ele nos apresenta em suas obra desse período são ritmos e melodias com caráter brasileiro, mas absolutamente de sua invenção.

Peça para Piano n.º 15 (1959)

$\text{♩} = 84 - 45 \text{ compassos}$

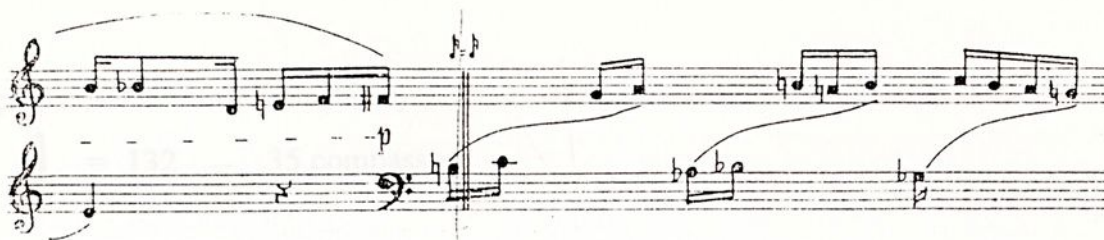
Escrita em forma ternária, é uma invenção a duas vozes marcada por um contraponto bitonal "bem duro e muito pessoal" 7:



com grande diversidade de compassos e angulosidade melódica.



O fraseado é diferente do das primeiras peças da série, já que não deve haver acentuações de tempos fortes. Gilberto volta-se aqui para a construção de frases melódicas assimétricas:



É a mais abstrata destas três últimas peças.

Peça para Piano n.º 16 (1959)

J = 132 – 35 compassos

Escrita em forma ternária. É uma peça atonal, livre, marcada por inovações formais e de grafia. Esta obra, com sua textura polifônica em dois planos independentes entre si, encerra seu período de formação. Constrói o baixo num *continuum* que se desloca, quase sempre por graus conjuntos:



assemelhando-se à estrutura rítmica do *walking bass*, típica do *jazz* norte-americano. Este *continuum* reaparecerá anos depois em outras obras para piano, sobretudo em *Eisler e Webern caminham nos mares do Sul* (1989).

A linha melódica, no plano superior, caracteriza-se por uma rítmica sincopada variada:



em contraposição ao *continuum* do baixo sempre igual:



Em meio ao caráter atonal cosmopolita de toda a peça, notamos em seu final uma breve melodia sertaneja, "como um último adeus a essa primeira fase" de Gilberto Mendes. Esse momento dá um toque de estranheza e nostalgia ao final da peça, essas "terças caipiras" seguidas do acorde: do-lá-si bemol-ré, em quintas no baixo, que voltarão depois em *Viva Villa* e *Diálogo de Ruptura*:



2. FASE DE EXPERIMENTALISMO

(1960 - 1982)

2.1. Música para Piano n.º 1 (1962)

Composta por encomenda da Rádio "A Tribuna" de Santos e tocada como confronto no 1.º Concurso "Jovens e Mestres do Teclado" (patrocinado pelo jornal *A Tribuna*), é uma peça escrita em estilo dodecafônico e a primeira de caráter aleatório.

O dodecafonismo, nesta obra, está no uso da série de doze sons utilizando a maneira ortodoxa da série, em seu Original - Inversão - Retrógrado - Retrógrado da Inversão:

(10 espaços)

A Série da Peça para Piano n.º 1 é assim distribuída nos blocos A, B, C e D:

Bloco A – Duas vezes a Série Original

Bloco B – Três vezes a Inversão Original

Bloco C – Uma vez a Inversão / Uma vez o Retrógrado

Uma vez o Retrógrado, que termina no Bloco D

Bloco D – Conclusão do Retrógrado iniciado no Bloco C / Três vezes o Retrógrado da Inversão.

Segue, em anexo, a demonstração da distribuição da série proposta por Gilberto Mendes nesta peça:

The musical notation displays two staves, labeled 'A' and 'RI', representing the distribution of the 12-tone series. The top staff 'A' shows the series in ascending order (1 to 12) with an upward-pointing arrow at the beginning. The bottom staff 'RI' shows the series in descending order (12 to 1) with a downward-pointing arrow at the beginning. The notes are represented by black dots on a five-line staff, and the numbers 1 through 12 are placed below each note to indicate the sequence.

A

MÚSICA PARA PIANO Nº 1

DEDICADA

R Á D I O A T R I B U N

♩ = 86

8- - -
OITAVA

ACTMA

OLIAYA

ΑΒΑΤΧΟ

0 - - - -

ped

pd.

—*P

- -

✱

P

C

$\text{♩} = 120$

INVERSÃO

PP

mp

D

$$m \int$$

mp

pp sfz pp

DE

PI

sf2

32

Copyright 1969 by RICORDI BRASILEIRA São Paulo Brasil.
RICORDI BRASILEIRA São Paulo. Editores proprietários para todos os países
Todos os direitos são reservados. Printed in Brazil.

1962 SANTOS

B

GILBERTO MENDES

D

Handwritten musical score for "CONCL. SÉRIE" by BLOCH 'C'. The score is written on three staves. The tempo is marked as ♩=120. The title "CONCL. SÉRIE" is written in large, bold letters. The composer's name "BLOCH 'C'" is written below the title. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "f", "ff", and "p". There are also handwritten annotations in Portuguese, including "(NÃO CONCLUÍDO)" and "RI". The score is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation includes many accidentals and fingerings, suggesting a complex and technically demanding piece.

A sua aleatoriedade resulta da combinação de quatro blocos diferentes (A-B-C-D). O pianista, seguindo as orientações expressas pelo compositor, **muda** os andamentos dos módulos ou mesmo a sua ordem, segundo a sua própria vontade.

A indicação de Gilberto Mendes na partitura é para o intérprete:

"Tocar os blocos três vezes, sem interrupção, uma vez na ordem (A-B-C-D), e duas vezes em qualquer ordem, trocando de um para outro bloco os andamentos indicados".

Observa-se também na partitura a ausência de barra de compasso.

Graficamente, esta Peça para Piano apresenta ainda uma característica do nosso século, a assimetria entre os valores das notas, valendo-se do uso de quatro pautas: duas para a mão direita (uma para cada oitava) e duas para a mão esquerda (uma para cada oitava), dando uma idéia de móbile, no estilo do artista americano Calder.

2.1. *Blirium C-9* (1965)

(versão para piano)

Esta obra faz parte de uma série de três peças, com versões distintas:

A-9, para doze cordas;

B-9, para doze instrumentos diferentes;

C-9, para um a três teclados ou instrumentos iguais e até seis instrumentos diferentes.

Em *Blirium C-9*, Gilberto Mendes usa o "acaso a partir do nome da peça, inspirado ao mesmo tempo num determinado remédio ou num possível asteróide ainda a ser descoberto"⁸.

Foi estreada pelo maestro Diogo Pacheco na Primeira Bienal de São Paulo, em 1965, em versão para piano, cravo e percussão, tendo como pianista Pedrinho Mattar, ao cravo Paulo Herculano e, na percussão, Ernesto de Luca.

Em *Blirium C-9*, obra sem partitura escrita, Gilberto Mendes apresenta apenas instruções para o intérprete; esclarece também que os ponteiros indicadores de minutos de um relógio (escritos na partitura), indicam grupos de notas a serem executadas:

QUADRO B-REGISTROS

Exemplo para piano:
extensão
Example for piano:
extension

A			
	B		
		C	
			D
A	B		
A		C	
A			D
	B	C	
	B		D
		C	D
A	B	C	
A	B		D
A		C	D
	B	C	D
A	B	C	D

la sib si
A Bb B

la sib
A Bb

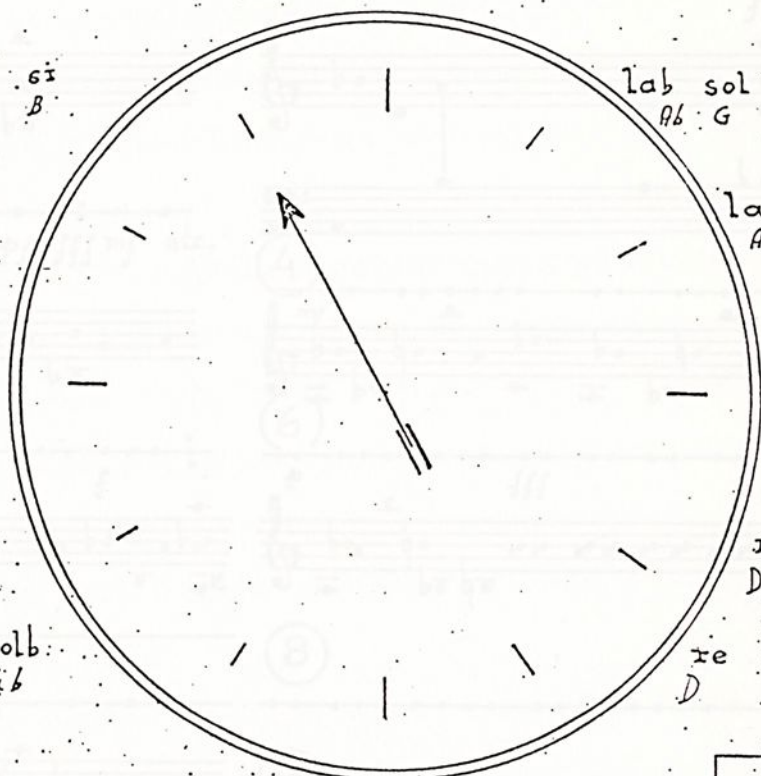
re fa
D F

mi solb
E Gb

Mib Mi solb
Eb E Gb

Todos os grupos.

All the groups



lab sol fa
Ab G F

lab sol
Ab G

Sol fa
G F

reb do
Db C

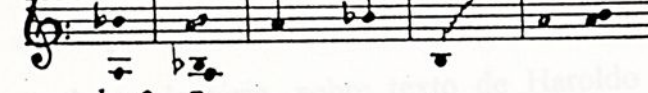
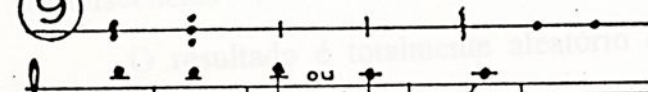
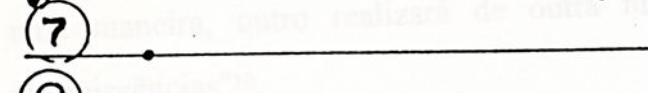
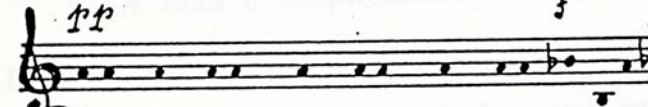
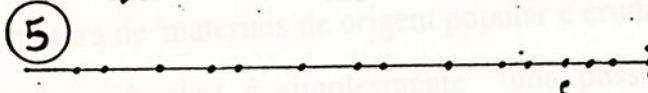
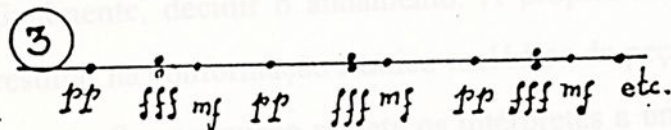
re reb do
D Db C

Grupos à esquerda
ou à direita
Groups of notes at the
left or at the right

lento
moderato
allegro



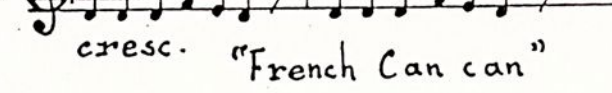
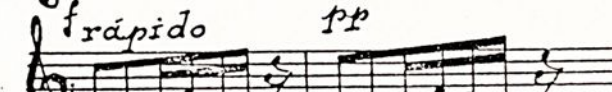
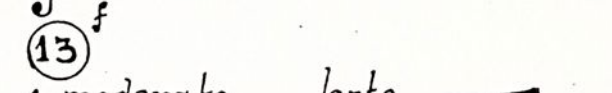
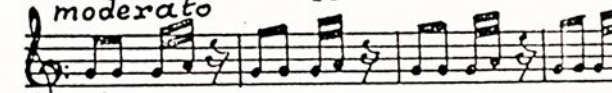
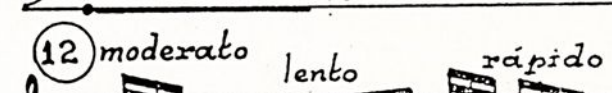
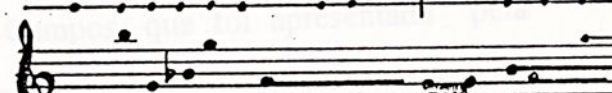
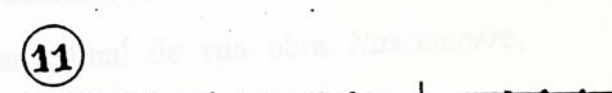
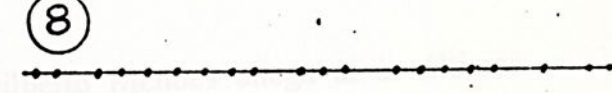
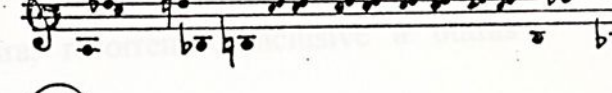
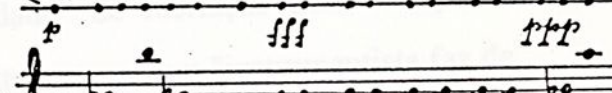
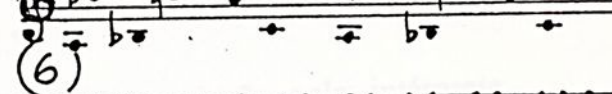
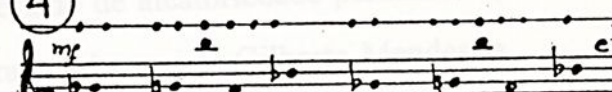
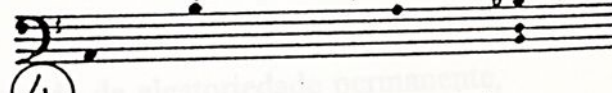
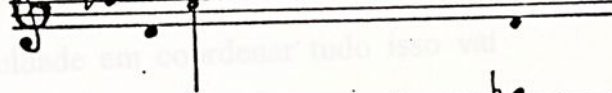
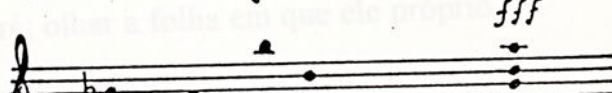
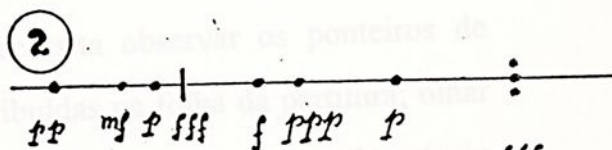
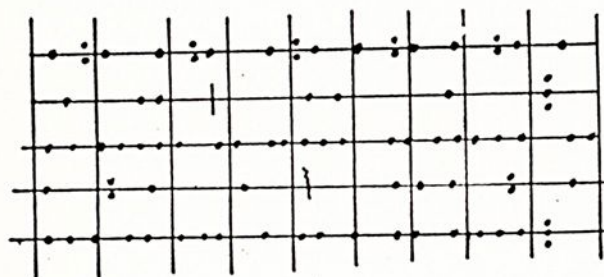
ppp
realização:
execution:



acordes A B

Clusters - glissando entre duas
notas de um grupo, em posição
distanciada
Between two notes of one group,
in distanced position

⑩



Blirium C-9 é, segundo o próprio autor, "um verdadeiro exercício de coordenação motora", uma vez que o pianista necessita observar os ponteiros de minutos do relógio, que lhe indicarão as notas distribuídas na folha da partitura; olhar na mesma folha e escolher os registros em que tocará; olhar a folha em que ele próprio dispõe os ritmos colocados ao longo de uma linha dividida em nove tempos; finalmente, decidir o andamento. A própria dificuldade em coordenar tudo isso vai resultar na conformação rítmico-melódica da peça.

Sua execução remete os intérpretes a um estado de aleatoriedade permanente, permeadas de 'memórias auditivas', colagens sonoras, o humor de Gilberto Mendes, a mistura de 'materiais de origem popular e erudita ..."⁹.

A obra é simplesmente "uma possibilidade" de recriação pelo intérprete, possibilitando diferentes leituras, versões ao infinito, em que um "instrumentista faz de uma maneira, outro realizará de outra maneira, recorrendo, inclusive a outras reminiscências"¹⁰.

O resultado é totalmente aleatório e Gilberto Mendes chega aí às últimas conseqüências de uma pesquisa iniciada na parte final de sua obra *Nasce e morre*, também aleatória, sobre texto de Haroldo de Campos, que foi apresentada pela primeira vez em Santos, em 28 de setembro de 1963, durante o II Festival Música Nova, pelo Madrigal "Ars Viva", tendo à frente o maestro Klauss-Dieter Wolf.



3. FASE DE TRANS-FORMAÇÃO

(após 1982)

3.1. Vento Noroeste (1982)

Peça escrita a pedido do pianista Caio Pagano, que apresentou a obra em primeira audição mundial no Festival de Miami, USA, no mesmo ano de 1982.

Esta obra inicia a sua terceira fase de produção pianística, sendo a primeira composição para piano solo após a criação de *Blirium C-9*, em 1965.

O título *Vento Noroeste* é uma referência ao vento quente e seco que sopra no litoral santista e que causa uma sensação de torpor e languidez, aliás, caráter este marcante da peça.

Vento Noroeste é uma obra de concepção complexa, ausência de fórmulas de compasso e constantes mudanças de indicações metronômicas. Gilberto Mendes pretendeu aqui realizar uma atologia da textura pianística, do clássico/romântico à "Neue Musik", passando inclusive por sua própria textura pessoal, que costura o pano de fundo geral.

Ao longo de *Vento Noroeste* emerge uma melodia que é muitas vezes repetida e que "poderia ser tocada separadamente, quase minimalisticamente", segundo o autor, personificando o espírito do vento noroeste:

Neste momento (p. 12), a música decore um processo de identificação dos acordes de Chopin (Estudo n.º 1, op. 25) e Schumann, com um acorde pontual de Gilberto Mendes, que aparecerá outras vezes fechando determinados períodos da obra; bem de acordo com a maneira como Mendes utiliza citações, com alguma deformação, nunca gratuita, sempre incorporadas em sua trama musical como se fosse tudo a sua música.

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a 'P' dynamic marking and 'pizz. atempo' and 'rallent.' instructions. The second system has a treble staff with repeat signs and a bass staff with 'pizz.' and 'pizz. pizz. pizz.' markings. The third system continues the bass staff with 'pizz. pizz. pizz.' and 'acceler.' markings.

fazendo referências fugazes à música de Chopin, Schumann, Liszt e Debussy, sobretudo ao Estudo op. 25 n.º 6, do qual tirou um compasso que serve de ligação entre as diversas seções da obra, tornando-se assim um fator de ligação dessa diversidade:

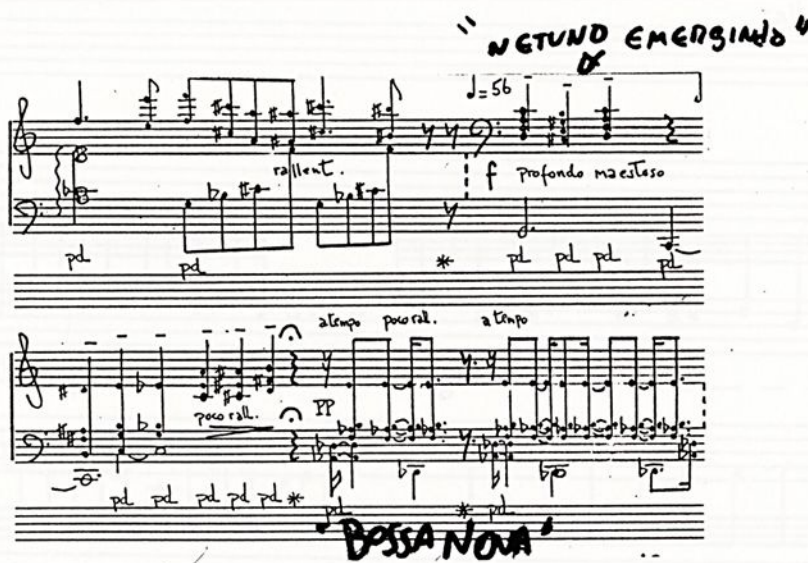
Handwritten musical score for piano, showing a single system with a treble and bass staff. The treble staff is marked 'sottovoce' and the bass staff has 'pizz.' and '*' markings.

Neste momento (p. 12), a música decorre num processo de identificação dos acordes de Chopin (Estudo n.º 1, op. 25) e Schumann, com um acorde puntual de Gilberto Mendes, que aparecerá outras vezes fechando determinados períodos da obra; bem de acordo com a maneira como Mendes utiliza citações, com alguma deformação, nunca gratuitas, sempre incrustadas em sua trama musical como se fosse tudo a sua música:

Ainda sobre a textura deste Estudo de Chopin, Gilberto Mendes evoca, em determinado momento da peça, a atmosfera harmônica popular da *Bossa na Praia* (de Geraldo Cunha, a Bossa Nova paulista do histórico Juão Sebastião Bar, na Vila Buarque dos anos 60) e *Barquinho*, de Roberto Menescal, porém, de maneira muito fugaz, somente a descida cromática, imediatamente transportada para a atmosfera harmônica erudita do século passado, lisztiana, num lance súbito e surpreendente de transformações de épocas e estilos musicais:



Traz também muitas referências às estruturas melódico-harmônicas do *fox-trot* norte-americano e alemão, a atmosfera harmônica do cinema musical de Friedrich Hollaender, dos anos 30 e dos musicais americanos daquele mesmo período. É neste contexto sonoro oceânico de paisagens idílicas perdidas no horizonte que, segundo o próprio compositor, "Netuno emerge lentamente e olha a praia bem perto, à sua frente, onde um grupo de jovens toca ritmos da bossa-nova ao violão":



Subitamente, e rigorosamente *a tempo*, este último momento é cortado pelo material serial de toda a obra, que é então inteiramente exposto em toda a página 19. Muito interessantemente, Gilberto Mendes coloca todas as diversas séries quase no fim de sua peça, realizando, nesse momento, uma revisão sintética, abstrata de toda uma música que vinha se desenrolando em meio a grande romantismo. Esta página é a chave de toda *Vento Noroeste*:

$\text{♩} = 69$
molto legato

mf rallent.

atempo

staccato mf 8

8 un poco stacc. quasi p quasi f legato *

8 P legato stacc. *

É importante compreender que, fora algumas melodias livres, a peça é toda composta segundo a técnica serial, em cima desse material, além de possuir um eixo escalar e grupos de acordes combinados e sobrepostos de várias maneiras:

EIXO ESCALAR

tons inteiros cromáticos inteiros

FA Mi FA Mi

ESCALA e EIXO FA-Mi

circulo

Um bom exemplo de combinações de acordes numa escrita que cita texturas pianísticas de Chopin (Prelúdio n.º 8, op. 28) e Liszt (*Au bord d'une source*):

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- molto agitato* (top system)
- quasi f* (second system)
- pd* (pianissimo) and *pd 3* (pianissimo triplet) markings
- rallent.* (ritardando) and *al tempo* markings
- molto* (third system)
- mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) markings
- pd* (pianissimo) markings

Outra citação de Chopin, logo após um *flash* da recorrência (Estudo op. 25 n.º

6), o compositor remete-nos à textura do Estudo op. 10 n.º 6 - Mi bemol menor:

Handwritten musical score for piano, featuring two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Tranquillo subito* (top system)
- pd* (pianissimo) and *pd 3* (pianissimo triplet) markings
- legatissimo* and *pd poco rallent* markings
- f* (forte) and *atempo* markings
- rallent.* (ritardando) and *quasi pp* (quasi pianissimo) markings
- molto rallent.* (molto ritardando) marking

Outros exemplos de texturas pianísticas de Debussy, citando *Gradius ad Parnassum* e *Jardins sous la Pluie*:

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano. The first system, titled "CITAÇÃO DO GRADUS AD PARNASSUM", features a treble and bass staff with notes and rests, accompanied by markings such as "uguale legato", "cresc.", and "pd". The second system, titled "JARDINS SOUS LA PLUIE", continues the notation with markings like "pp", "cresc.", "mf", and "rallent.". The third system, titled "CITAÇÃO: JARDINS SOUS LA PLUIE (DEBUSSY)", shows a similar notation style with markings including "pp", "pd", and "VENTO NOROESTE 18. 17".

"Nas últimas páginas, as terças chopinianas' que entrecortam a peça, vão transformando-se em minhas próprias terças. As terças menores que giram em torno do eixo: lá, lá bemol, sol, sol bemol, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá (eixo que apresento logo no início da peça, abrindo-a, e, agora, fechando-a) tornam-se, em determinado ponto, terças maiores descendo numa escala plangente, que pretendo evocativa evocativa de lânguidas e oceânicas paragens, passando por um acorde que ainda mais deve reforçar essa atmosfera de lassidão, sol, si bemol, ré bemol, fá; até

chegarem àquele acorde que pontua os finais de longos períodos, um acorde interrogativo"¹¹.

Handwritten musical score for a piece, likely by Debussy, showing three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a melody and accompaniment. The second system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The third system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The score includes dynamic markings like *mp*, *rallent*, and *a tempo*. There are also handwritten notes in Portuguese: "TERÇAS MAIORES" with an arrow pointing to a specific interval, and "piu rallent" with a dashed line indicating a tempo change. The score ends with a final chord marked *pp*.

"Esboça-se em seguida aquela melodia, espírito do vento, agora somente em seis notas, seguidas logo do *glissando* e da volta às terças, *perdendosi* como um barco desvanecendo-se em brumas no horizonte longínquo"¹²:

Handwritten musical score for a piece, likely by Debussy, showing a single system of staves. The treble staff has a melody with a glissando and a final chord. The bass staff has a bass line with a final chord. The score includes dynamic markings like *rallent*, *pp*, *p*, and *pd*. There are also handwritten notes in Portuguese: "ACORDE PUNTUAL" with an arrow pointing to a specific chord, and "21" at the end of the system.

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves with notes, rests, and dynamic markings like "2 tempo" and "rallent". The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system has a measure marked "8" and a "rallent" marking. The second system has a measure marked "8" and a "rallent" marking. The third system has a measure marked "8" and a "rallent" marking. The score is written in a cursive, handwritten style.

Santos, 13 abril 1982 (revisão: dezembro 1984)

música de Gilberto Mendes

dedicada ao pianista Caio Pagano

O cromatismo que encontramos neste momento da peça é um "eixo paradigmático da música 'Havaiana' feita em Hollywood por compositores europeus de formação conservatorial clássico-romântica"¹³. Esse mesmo eixo cromático Gilberto Mendes encontrou na música do Romantismo alemão, conforme escreveu em seu artigo "O Verdadeiro Lied Norte-Americano", para o caderno Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo*.

Vento Noroeste, nas palavras do compositor, é uma música feita das ressonâncias dessa paisagem cromática evocativa dos mares do sul, que não são apenas os "mares do sul" da Oceania, mas também os mares do Atlântico Sul, onde ele vive. Um apaixonado de suas praias tropicais, entre Santos e o Rio de Janeiro, do BOQUEIRÃO, onde nasceu, a COPACABANA.

Diante da diversidade de reminiscências de seu mundo sonoro, ou de um *pout-pourri* de idéias musicais, a crítica da época dividiu-se da mesma maneira, como se segue:

"BRAZILIAN PIANIST IMPECCABLE

Only Gilberto Mendes "Northwest Wind", written earlier this year and heard for the first time here, seemed mere pianistic doodling, Pagano insists it's romantic in style, with /south Sea and other allusions, *but to me it sounded like a pretentious way of saying nothing.*

There was an interminable amount of flowing passagework punctuated by what seemed like random noodling but was carefully written down, and no doubt Pagano was faithful to the letter of the score. But I doubt even repeated hearings could help me make heads or tails of it.

By James ROOS (Herald Music Critic).

Miami Herald, June, 25 1982."

"The first of the world premiere compositions, Gilberto Mendes 'Northwest Winds', is described by Pagano as a 'romantic piece structured on varied, basic, somehow harmonic, material which comes from the maritime bossanova of the south seas, the beaches, sun, salt, south; bringing souvenirs of Chopin, Debussy and Mozart, composers whose works have an aquatic flow. While this sounds like an improbable prescription rather description, it is completely accurate, as the listener does indeed hear, all these elements to a highly satisfying degree'.

By Joe VALICENTI. *Miami News*, June 25, 1982."

"Vento Noroeste, de Gilberto Mendes, composto em 1982, não é uma variação; mas parece indiscutível que um de seus motes é a sucessão de acordes em torno de Sol Maior que se repete várias vezes (na partitura a partir de B no 'Too Romantic'). Falar de 'retorno à tonalidade' na obra de Gilberto Mendes (signatário do manifesto-vanguardista Música Nova, da década de 1960) é menos que nada: na obra personalíssima deste compositor a música não é um dado ideológico único, a não ser no lúdico e na abertura à musicalidade histórica (daí referências, ou antes, os 'acordes semânticos' que conduzem a Debussy, Chopin, Liszt ou Schumann). Mas é inegável que exatamente aí podem ocorrer pontos de encontro com outros compositores de todos os brasis possíveis e imagináveis."

Por Ênio SQUEFF. Dezembro, 1993.

(Comentário feito em encarte do disco do pianista Caio Pagano)

3.2. Música para piano n.º 2 (de um velho caderno de notas) ou **Recado a Schumann** (1983)

Esta obra foi escrita no ano de 1983, em Austin, Estados Unidos, quando Gilberto Mendes exercia as funções de *Tinker Visiting Professor* e também *composer in residence* na Universidade do Texas, naquela cidade. Teve sua primeira audição mundial em Paris, pelo pianista e compositor português Jorge Peixinho.

Trata-se de uma peça com caráter tonal, aproveitando um material antigo, de um período mais tradicionalista do autor. É um Tema com Variações (no caso, duas variações), que se desenvolvem dentro de um espírito não-convencional.

Esse Tema, como diz o próprio Gilberto Mendes, é "de um velho caderno de notas" que, resgatado, resultou em uma das obras mais importantes do seu terceiro período criativo.

Analisando-se a obra, verificamos:

a) Apresentação do Tema ("primeiro momento")

(Tema cuja linha melódica corre paralela à linha do baixo)

/ = linha melódica

— // = linha melódica no baixo

b) Primeira Variação (comps. 9-16)

Esta primeira Variação apresenta-se em Fá sustenido Maior, modulando para Dó Maior no compasso 12:

Handwritten musical score for the first variation, measures 9-16. The score is in F# major and 4/4 time. It features a piano (pp) introduction with a tempo of quarter note = 42, marked 'espressivo'. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Pedal points (Pd) are indicated in the bass line. The score includes dynamic markings (pp, f) and tempo markings (poco riten, accel., a tempo).

Tem início no compasso 13, com a modulação da linha melódica do Tema paralelamente à linha do baixo (comps. 13 ao 16), seguindo a mesma seqüência modulatória da apresentação original.

Handwritten musical score for the theme, measures 13-16. The score is in F# major and 4/4 time. It features a piano (mp) introduction. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Pedal points (Pd) are indicated in the bass line. The score includes dynamic markings (mp, p) and tempo markings (poco riten, accel., a tempo, cresc.).

A partir da indicação tranquilo $\text{♩} = 120$, o Tema vai-se desvanecendo gradativamente e a tonalidade vai perdendo a sua função inicial, com os sons misturando-se através do uso permanente do pedal e com as últimas notas distanciando-se de tal maneira que se perde totalmente a referência melódica original, o que desfaz a idéia de música tradicional que poderíamos ter no início.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, rests, and performance instructions. The score includes tempo markings like "tranquillo", "uguale", and "più tranquillo, uguale", as well as dynamics such as "mp", "p", "ppp", and "quasi p". It also contains specific instructions like "rall. dimin.", "pedale sempre aperto (fino alla fermata)", and "senza pedale". The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

O final da peça condensa, *aperta* aquelas notas que haviam se distanciado tanto, de maneira enérgica e surpreendente, acordando o ouvinte daquele desvanecimento:

Handwritten musical score snippet showing a final section. It includes tempo markings "energico" and "a tempo", and dynamics "f" and "fff". The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It includes instructions like "senza pedale" and "lascio vibrare".

3.2. The Three Fathers (1934)

Aqui, Gilberto Mendes reaviva suas experiências com o *Teatro Musical*, do qual foi o pioneiro no Brasil, orientando o intérprete na sua execução, seja no final da exposição do Tema, onde pede ao pianista para imobilizar as mãos sobre o teclado, enquanto deve fazer um *ritornello* em pensamento, e gradualmente tomar nova posição para tocar; ou no final da peça, quando escreve uma apogiatura breve no registro agudo, resolvendo no registro grave, na nota Dó com "fff".

Los Tres Padres, título que vem sendo dado no mundo latino-americano, faz uma homenagem aos três padres sandinistas nicaraguenses, Ernesto e Fernando Cardenal e Miguel D'Escoto, que aqui são representados por três temas distintos, diferenciados pela intensidade, registro e movimento melódico.

A = Tema I



B = Tema II



3.2. The Three Fathers (1984)

= 108 – Tango

Encomendada pelo pianista Yvar Mikashof para ser incluída no Álbum *International Tango Collection*, teve sua estréia no The North American New Music Festival, em 1985, em Buffalo, USA.

Los Tres Padres, título que vem sendo dado no mundo latino-americano, faz uma homenagem aos três padres sandinistas nicaraguenses, Ernesto e Fernando Cardenal e Miguel D'Escoto, que aqui são representados por três temas distintos, diferenciados pela intensidade, registro e movimento melódico:

A = Tema I



B = Tema II



C = Tema III



A partir do compasso 20, inicia-se a parte central, o desenvolvimento dos três temas, caracterizadamente estrutural, pela intensificação de passagens cromáticas, seqüências de semicolcheias no contraponto em movimento paralelo, reforçando dessa maneira os timbres e texturas típicas do tango. Esse momento estrutural contrasta com os três temas, em escrita tipicamente portenha, de tango popular.



comp. 20

A identificação com o tango se faz através de acentos rítmicos pontuados, que enfatizam o caráter de tango. Todo esse desenvolvimento dá-se estritamente em cima dos materiais melódico-harmônicos dos três temas, utilizados como se fossem uma só série, utilizando os recursos de inversão e retrógrados, mudanças de níveis (como modulações), enfim, todos os recursos de técnica serial. Como observamos nos compassos 37-39:



3.3. Três Contos de Cortázar (1985)

- Diálogo de Ruptura
- Ventos Alíseos
- Apocalipse en Solentiname

Os *Três Contos de Cortázar* são um tributo ao contista e romancista argentino Júlio Cortázar. Embora Gilberto Mendes não tente fazer uma relação das peças com os Contos (e aí a aproximação com os mesmos resume-se apenas na colocação dos seus títulos na obra pianística), verificamos particularmente em *Ventos Alíseos*, a preocupação do compositor em elaborar uma paisagem sonora daqueles ventos que sopram sobre extensas regiões, a partir de um anticiclone subtropical, na direção das zonas equatoriais.

Nas duas primeiras peças, Gilberto Mendes apresenta-se ligado à harmonia e melodismo tradicionais. A estrutura tonal, muitas vezes repetida, confere ao texto musical um sabor minimalista. Mas jamais poderíamos qualificá-las como rigorosamente minimalistas, já que elas têm uma parte central – parte B – que corta a continuidade repetitiva.

As três peças apresentam a estrutura A-B-A. O material tonal das duas primeiras é comprimido em outro material na última peça, de tal maneira que ela adquire um caráter abstrato e atonal.

Quanto ao *Diálogo de Ruptura*: "Gilberto Mendes' 'Dialogo de Ruptura' proved that not all Latin American composers pledge their allegiance to Anton Webern. 'Dialogo' is a lyrical, minimalism-tinged series of arpeggiated figures, ending in a surprising block-chord coda"¹⁴

A) Diálogo de Ruptura

Esta peça apresenta as seguintes características: é minimalista na seção A; é tonal; tem um caráter encantatório como resultado da repetição de uma estrutura arpejada, caracterizada por dois blocos distintos – denominados pelo compositor A e B – que se sucedem ininterruptamente;

The musical score consists of two systems, A and B, each with a treble and bass staff. System A is marked 'A mp' and system B is marked 'B'. The bass line in both systems is a constant arpeggiated pattern. The treble line in system A is marked 'Rit.' and 'simile'. System B starts with a measure marked '5'.

Plano de Repetições

A/B – A/B/B – A/B – A/A/B/B

A/B – A/A/A/B/B – A/B/B/B/B –

A/A/B/B (último "B" rallentando)

A sequência harmônica do baixo é um componente constante em toda a peça:

The musical score shows the harmonic sequence of the bass line. It consists of two staves, each with a bass clef. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The sequence is marked 'A' and 'B'.

O fluxo dos dois blocos acaba gerando a seção "B", que desenvolve o tema que vinha sendo repetido, chegando a momentos de atmosfera latino-americana, cara ao autor desde suas peças do período de formação.



Quebra-se, assim, o caráter minimalista da peça.

Como estrutura, o *Diálogo de Ruptura* constitui-se numa forma binária, com uma Coda logo após a retomada do Tema da seção A.

Os blocos A e B do início representam as personagens num diálogo de ruptura, apontando este procedimento para o Conto de Cortázar.

A sequência  = 46 a tempo é o mesmo material da seção "A" arpejado, apresentando outro desenho rítmico, agora em acordes:



Esse final servirá de base para uma outra obra do compositor, escrita em homenagem ao centenário de nascimento de Heitor Villa-Lobos: *Viva-Villa*.

B) Ventos Alíseos

Nesta peça, também tonal, notamos o mesmo processo de criação que o compositor utilizou no *Diálogo de Ruptura*: o trabalho com Blocos, A, B e C, criando uma série de repetições que são devidamente dispostas na obra:

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 6. It features a piano (mp) dynamic and consists of repeated chords in both the treble and bass staves. The second system contains measures 7 through 14, divided into two parts: 'B' (measures 7-10) and 'C' (measures 11-14). Block B shows a variation with different chord voicings and includes a 'Red.' (Reduction) marking with a star. Block C also shows a variation and includes a 'Red.' marking with a star. The score is written for piano with treble and bass staves.

Formalmente, esta obra está dividida em três seções. A série de repetições dos blocos acima constituem a primeira seção da peça, que se desenrola dentro de um procedimento também minimalista.

O bloco A é repetido inalteradamente. Os blocos B e C, em cada repetição, apresentam uma finalização diferente.

A primeira seção vai do compasso 1 ao 43, finalizando com a exposição dos três blocos (A/B/C).

É interessante o uso que Gilberto Mendes faz das terças, à maneira romântica de Brahms, e que aqui, na verdade, segundo o próprio autor, diz mais respeito ao "blue in thirds" mencionado no início do conto de Cortázar.

Num dado momento, encontramos na segunda seção um clima italiano, uma lembrança das canções dos Festivais de San Remo da década de 60, representando o personagem italiano do conto de Julio Cortázar.

161 $\text{♩} = 168$ con brio

Finalmente, chegamos a uma ponte modulatória estranha e poética, algo à parte dentro da música, como que se distanciando, mas que subitamente apresenta a terceira seção com novas combinações dos blocos A, B e C:

185

191

A

197

B

A

Red. Red. Red. *

Há uma harmonia geradora de toda a peça, que está na Coda (comps. 247-250). Uma harmonia com grande melancolia, numa menção ao desfecho trágico deste conto de Cortázar.

244

$\text{♩} = 56$

p con spirito

perdendosi

Red. Red. Red. Red.

comp. 247-250

C) Apocalipse en Solentiname

Esta última peça da série *Três Contos de Cortázar* é assim caracterizada:

- estrutura atonal abstrata;
- conclusão marcada por proceso técnico repetitivo;
- "tensão" criada por uma exploração cromática, não-direcional;
- ambiência de um moto contínuo (ostinato);
- forma A-B-A.

– SEÇÃO "A"

Temos aqui um movimento contínuo tranquilo, cuja andamento é indicado pela marcação metronômica $\text{♩} = 200$, obedecendo a uma dinâmica que varia sempre "pp/p" e quase "p":

Observe-se que, de certo modo, esta parte B tem a mesma linha melódica da parte A, em notas iguais, agora com uma variação na sua configuração.

p *continuer entre *pp* et *p* quasi *p* balanceando*

**Red.* **Red.* 8va **Red.*

Observe-se que esse movimento contínuo de notas de igual valor, já encontrado em sua *Peça para Piano n.º 16*, vem-se tornando uma característica de sua textura musical¹⁵.

– SEÇÃO "B"

Seção contrastante, o B apresenta uma nova figuração ricamente variada; o pulso, também variado, enfatiza movimentos bruscos, violentos e tortuosos, indicados pelo andamento "mais rápido possível" e balanceada entre "f" e "fff". É a parte apocalíptica da peça.



Observe-se que, de certo modo, esta parte B tem a mesma linha melódica da parte A, em notas iguais, agora extremamente variada em sua configuração:

Início da parte B

le plus rapide possible

8va

sempre legato, sauf autre indication.

B *fff*

8va

Início da parte A

$\text{♩} = 200$ molto legato sempre

P

pd

*pd

continuar entre pp-p-quasi p balanceando

- SEÇÃO A'

Apocalypse en Solentiname retoma, nesta última parte, o moto contínuo de "A", através da repetição muitas vezes de um trecho característico, que já fora repetido duas vezes na seção "A", que gera um clima hipnótico que vai-se esvaindo até um quase inaudível *Mi* no baixo:

Rallent.

8va

* 8va

Esta obra envolve uma técnica particular do autor. Nas duas primeiras peças (*Diálogo de Ruptura* e *Ventos Alíseos*), encontramos estruturas tonais muitas vezes repetidas. Nesta última, Gilberto Mendes utiliza as mesmas estruturas tonais dos dois primeiros contos comprimidas em novo material, que ele trabalha através de uma série de mudanças de níveis e transposições, de retrógrados e inversões, além de outros recursos que lhe são característicos. O resultado é uma peça atonal e abstrata, que contrasta fortemente com as duas anteriores. Com isto, e guardando total independência criativa, Gilberto Mendes abre uma "perspectiva caleidoscópica de composição", segundo suas próprias palavras, bem dentro do espírito contemporâneo, onde o som é recolocado como um ato vital, por si mesmo.

3.4. Viva Villa (1987)

Esta obra faz parte de uma coletânea de peças encomendadas pelo pianista José Eduardo Martins a diversos compositores, em comemoração ao centenário de nascimento de Heitor Villa-Lobos, e que foram apresentadas durante o XXIII Festival Música Nova de Santos, nos dias 22 e 29 de agosto de 1987, em São Paulo e Santos. É uma das peças que melhor refletem a maturidade estética de Gilberto Mendes, bem dentro de uma postura experimental, que valoriza o sentido da plurisensorialidade rítmica.

Em *Viva Villa*, observamos um sabor minimalista, gerado pelo ostinato da mão esquerda:



Esta sequência no baixo tem sua origem remota em obra de período anterior: Peça para Piano n.º 16 (1959).

As soluções sonoras encontradas pelo mestre remetem-nos ao ritmo, pulsação e clima harmônico de Villa-Lobos. Gilberto Mendes utiliza-se de uma idéia musical exposta em *Diálogo de Ruptura*, na forma de arpejo, modificada para acordes percutidos ritmicamente, e repetido:

Como uma Introdução:



A sua construção é uma "série de variações em torno de uma Introdução e Final sem o meio"¹⁶. Sem nenhuma parte intermediária, ou seja, sem qualquer desenvolvimento.

A obra inteira aborda os principais motivos rítmicos da Música Brasileira, até chegar à Bossa Nova,



como uma pequena antologia de ritmos brasileiros. Porém, nota-se nesta peça, também, um certo caráter de Tango, já que este ritmo atraía a sua atenção na época, segundo suas próprias declarações. São desta época alguns Tangos seus, como *Los 3 Padres* (1984) e o *Último Tango em Vila Parisi* (1987), para orquestra.

Nesta obra, Gilberto Mendes inclina-se a explorar uma linha onde os ritmos de época, de cultura, não são patrimônio nem exclusividade destas ou daquelas fronteiras.

O resultado está na renovação contínua de sua concepção harmônica e rítmica, pela utilização sistemática de desenhos e formações de acordes em torno dos quais se desenvolve a ação musical.

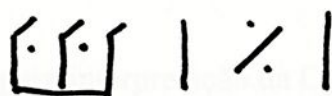
Variações rítmicas:



C)

pd *pd *pd *pd *

D) mantendo o mesmo encadeamento harmônico, alterando o ritmo para:



F) Alteração na linha melódica, na mão direita:

pd *pd *pd *pd *

CODA:

pd *pd *pd *pd *

CADÊNCIA FINAL:



Bula para interpretação da Cadência Final:

interpretação "com anima", sonora, rítmica

os compassos sob este sinal devem ser repetidos o número de vezes indicado

$\text{♩} = 54$ rigorosamente atempo a peça toda, menos os 2 últimos compassos, que deverão ser repetidos "ral-

lentado" nesta gradação de durações por segundos:

1a. vez, 4" para cada compasso - 2a. vez, 5" p/ primeiro

compasso, 6" p/segundo compasso - 3a. vez, 8" p/ prim. comp., 9" p/ seg. comp. - 4a. vez, 12" p/prim. comp., 15"

p/seg. comp. - 5a. vez, 17" p/prim. comp., 20" p/seg. comp. Dinâmica média "mf". O pianista escolhe os momentos em

que desejar "cresc.", "decresc.", "p" ou "f" súbitos, etc. durante toda a execução; menos nos 2 últimos compassos, cujas repe-

tições devem partir de "ff" gradativamente até "p", no 1º compasso da última repetição, e "f" no 2º comp., final

da peça. Crescendo na última repetição do trecho anterior aos 2 últimos compassos, para atingir o "ff". Pedal, somente e obrigatoriamente nos pontos indicados

3.5. Il Neige ... de Nouveau! (1988)

$\text{♩} = 72$ – Tranquilo

Como forma, A-B-A'.

Assim como *Viva Villa*, a obra *Il Neige ... de Nouveau!* foi escrita em homenagem ao compositor Henrique Oswald e incluída em álbum organizado pelo pianista José Eduardo Martins. *Il Neige... de Nouveau!* faz referência direta a *Il Neige!*, de Henrique Oswald, partindo do material musical dos dois primeiros compassos desta peça:

IL NEIGE !....

1^{er} Prix du Concours du *Figaro* (1902)



HENRIQUE OSWALD

Andante molto tranquillo

pp

molto espressivo

pp

And.

Ex.: *Il Neige!* - comp. 1

diluindo-se num segmento melódico ascendente, expandindo-se em relações intervalares de segundas, terças ou quintas organizadas em "blocos", cujo número de repetições está determinado na partitura.

Como em *Lenda do Caboclo. A Outra*, o processo harmônico decorre da ressonância da sobreposição de notas que vão sendo periodicamente agregadas ao acorde inicial da peça de Henrique Oswald.

IL NEIGE... DE NOUVEAU! Gilberto Mendes
 homage à H. Oswald - para Jose' Eduardo Martins

$\text{♩} = 72$ tranquilo

16 x 2 x

PPP sempre cresc. graduellement quasi P sempre cresc.

7 x pd
5 x pd
2 x pd
2 x pd (as 2 x sem tirar pd)

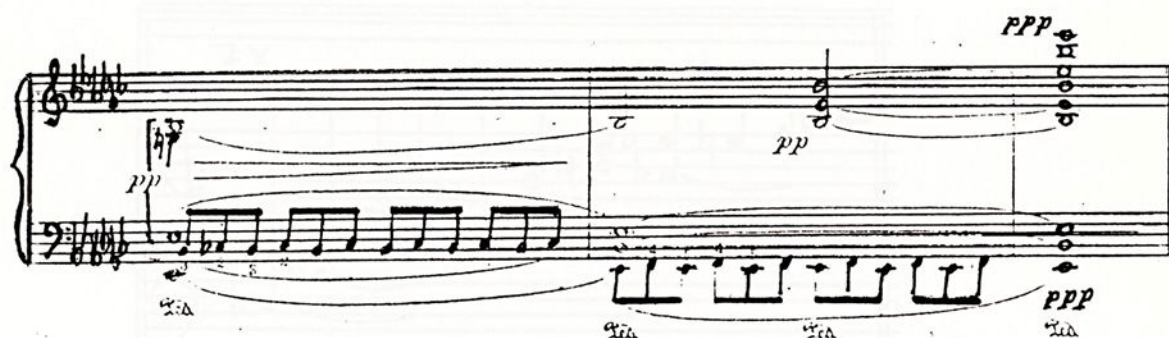
pd
pd
pd
pd
1 x pd
1 x pd

Ex.: *Il Neige ... de Nouveau!*, 1.º bloco

As observações quanto ao uso do pedal, aqui, devem ser rigorosamente executadas, para que se obtenham as ressonâncias desejadas pelo compositor.

Este processo de repetições gera um caráter minimalista que, segundo Gilberto Mendes, surgiu de uma idéia do compositor espanhol Carlos Santos, que partiu do princípio da "expanding incremental repetition", ou seja, "pequenas mas importantes substituições de notas e principalmente pequenos acréscimos de notas em pontos cruciais que vão aumentando a extensão do tema que se repete.(...)"¹⁷. Princípio encontrado no folclore escocês.

A característica minimalista é aqui interrompida pela introdução de uma seção "B", cujo material também é retirado da obra de Henrique Oswald, onde aparece o acorde:



Il Neige! – Henrique Oswald



Il Neige... de nouveau – Gilberto Mendes

A parte final A' de *Il Neige... de Nouveau* retoma o mesmo processo repetitivo; de um modo menor inicial, modula-se para o modo maior.

a tempo tranquilo

7x
pp
cresc
5x pd
2x pd
pd

Gilberto Mendes finaliza esta peça utilizando o desenho rítmico do Prelúdio n.º 24 de Chopin:

Allegro appassionato $\text{♩} = 72$

24.
f

condensando, aqui, as notas iniciais de *Il Neige!* de Henrique Oswald:

7x
appassionato

f
f

BULA PARA INTERPRETAÇÃO DA OBRA

IL NEIGE... DE NOUVEAU!

hommage à H. Oswald

para José Eduardo Martins

piano solo GILBERTO MENDES

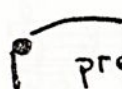
o trecho sob esta marca é para ser repetido o no. de vezes indicado

ex: 16 X = repetir 16 vezes

usar o pedal conforme indicações

ex: $\begin{matrix} \text{pd} & & \text{pd} & & \text{pd} \\ \text{pd} & & - & & \text{pd} \end{matrix}$

o pequeno traço indica: continuar o mesmo pedal

 prender a nota assim assinalada o maior tempo possível

obs repetir somente as notas soltas em colcheias

Santos, abril 1985

3.6. Vers les Joyeux Tropiques (1988)

"Avec une Musique Vivante, Théâtrale!"

 = 60

Obra encomendada por Piotr Lachert para o Théâtre Européen de Musique Vivante, teve sua estréia na Bélgica em abril de 1988. No título, Gilberto Mendes faz uma alusão irônica ao livro *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss.

A peça caracteriza-se pela formação em três blocos, A/B/C, repetidos conforme indicação da Bula – cf. final da análise – e volta novamente aqui um certo caráter minimalista.

A):

$\text{♩} = 60$ A repetir 5 vezes parte A - répétez 5 fois partie A.



mf. legato sempre
senza pedal

2/4

2/4

B)



C)



Nestes blocos, observamos a utilização de ritmos de Tango, Rock e Bossa-Nova, a partir de uma estrutura rítmica que aparece em *Viva Villa*.

O material musical utilizado nesta obra tem sua origem em dois acordes das Variações op. 27 de Webern (B), as mesmas que Debussy, na mesma tonalidade, usou em *Pour les danseuses aux crotales*, das *Six Épigraphe Antiques*. Essa coincidência intrigou Gilberto Mendes, que acabou utilizando esses acordes nesta peça:

Pour la danseuse aux crotales
Debussy (Six epigraphes antiques)



e que são também mencionadas na parte final de *Eisler e Webern caminham nos mares do Sul*, que analisaremos a seguir.

3.7. Um Estudo? – Eisler e Webern caminham nos mares do Sul (1989)

 = 92 (Molto legato sempre)

Esta peça foi encomendada e estreada pelo pianista José Eduardo Martins em Potsdam, Alemanha, em junho de 1989, pouco antes da queda do muro de Berlim.

Como forma, ela é um *continuum* melódico, uma sucessão de notas de valores iguais, interrompida por acordes arpejados, sem as seções A/B ou C. Originalíssimo processo formal de frases musicais, uma acoplando-se à outra, sem que se distingam as conexões, "como que sem pontuação, como o capítulo final de 'Ulysses', de James Joyce, autor muito caro ao compositor Gilberto Mendes"¹⁸.

Cabe ao intérprete a manutenção do controle da igualdade das notas; daí o compositor considerá-la um Estudo de "notas iguais".

Esta é uma composição onde Gilberto Mendes homenageia dois grandes compositores ligados à música germânica do início deste século: Eisler e Webern. O primeiro, alemão, legítimo representante da Alemanha Oriental comunista; o segundo, austríaco, representante da Alemanha Ocidental burguesa, são reconhecidos musicalmente por um caráter tonal (Eisler) e um atonal (Webern). Gilberto Mendes imagina-os então caminhando reconciliados pelas areias dos mares do Sul, "deixando atrás de si um rastro harmônico, seus passos como notas sucessivas desenhando uma melodia sempre em frente"¹⁹.

A música inicia-se com uma série de doze notas diferentes, basicamente em intervalos de quintas justas, terças maiores e quarta justa, e seu retrógrado, numa alusão ao "espelho dodecafônico" usado por Webern. Note-se, porém, não se tratar de uma obra dodecafônica:

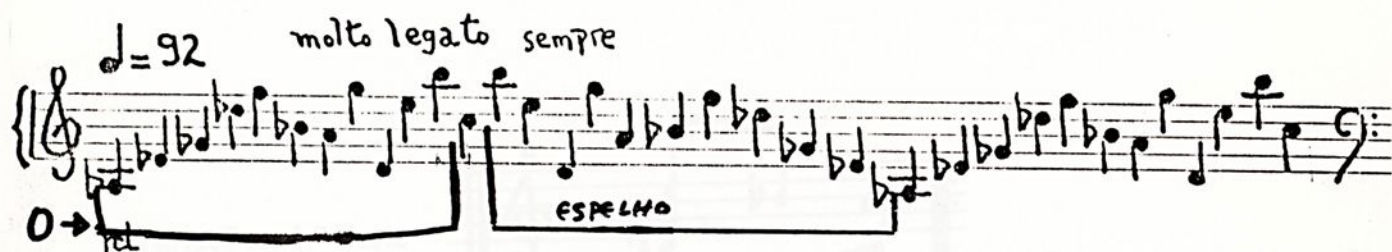
UM ESTUDO? EISLER E WEBERN CAMINHAM

piano solo

para José Eduardo Martins

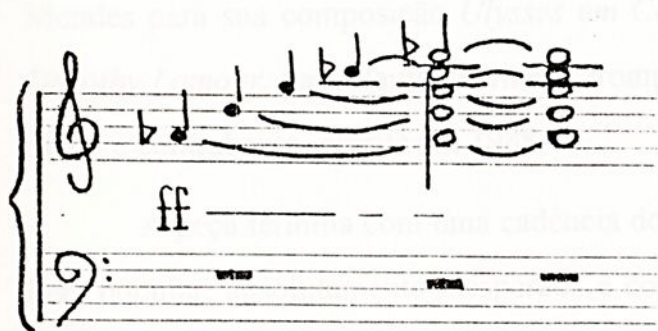
NOS MARES DO SUL . . .

GILBERTO MENDES Fevereiro 1989



Série inicial

Encontramos, em outro momento desta peça, uma segunda referência a este compositor, quando Gilberto Mendes sobrepõe dois acordes das Variações op. 27 de Anton Webern:



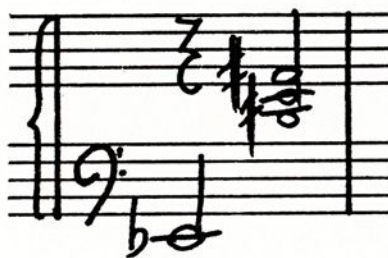
A alusão a Eisler ocorre quando Mendes modifica o ritmo da canção *Vom Sprengen des Gartens*, para notas de valores iguais:



Variações: 1.^a Parte



Variações: 3.^a Parte



Esta peça é uma síntese para piano do material musical elaborado por Gilberto Mendes para sua composição *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, para flauta, clarineta, trompete, sax alto, dois violinos, viola, violão, piano e contrabaixo, escrita em 1988.

A peça termina com uma cadência do tipo havaiana, à maneira hollywoodiana, bem popular, absolutamente inesperada e contrastante em relação ao caráter abstrato, etéreo, do resto da obra



Cadência Final

3.8. A Outra (1992)

(Versão para piano)

♩ = 120

35 compassos

Originalmente escrita para coro, *Lenda do Caboclo*. *A Outra* foi composta em 1987, em homenagem ao centenário de nascimento do compositor Heitor Villa-Lobos, e a versão para piano foi criada em 1992, com o título simplificado para *A Outra*. Aqui, Gilberto Mendes faz uma referência direta à *Lenda do Caboclo*, para piano, de Heitor Villa-Lobos, partindo do seu acorde inicial:



transformando-o numa sequência arpejada:



que será repetida contínua e lentamente, com acréscimos de novas notas, formando assim novas estruturas melódico-harmônicas, que também serão, por sua vez, repetidas, conforme indicações na partitura.

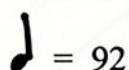
A peça é quase inteiramente repetitivo-minimalista, de acordo com o conceito do "expanding incremental repetition" idealizado pelo compositor espanhol Carlos Santos e que Gilberto Mendes vem utilizando em algumas de suas composições que nos trazem esta idéia de minimalismo; mas que sempre introduz uma parte B, desenvolvida, como também nesta peça em seu final:

The image shows a handwritten musical score on three systems of staves. The top system features a voice line (treble clef) with a bracket labeled '3 X' over the first few notes, and a piano accompaniment (bass clef). The middle system has a voice line with the label 'voz' above it and a piano accompaniment. The bottom system shows a piano accompaniment with a tempo marking 'd = 84' and a series of slanted lines indicating a specific texture or rhythm. The score is written in ink on a piece of paper with a decorative border on the left.

O recurso da voz do intérprete cantada em uma nota contínua, acompanhando a melodia, gera um clima de sonoridades diáfanas que nos remete ao Impressionismo, mas os seus acordes já são absolutamente pessoais, construídos pela sobreposição e ressonâncias de notas que vão sendo agregadas ao acorde inicial de Villa-Lobos:

[illegible]

3.9. Estudo Magno (1993)

 = 92

186 compassos

Peça encomendada a pedido do pianista José Eduardo Martins, para ser estreada em sua Aula Magna de abertura do ano letivo de 1993 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o que ocorreu no dia 4 de março daquele ano²⁰. O *Estudo Magno* possui um caráter grandioso, refletindo a importância do momento para o qual foi concebido.

Foi escrito com espírito neoclássico; um estudo para a mão direita, utilizando-se uma pulsação binária através do grupo de quatro semicolcheias  para cada tempo, tendo seu início e sua conclusão num tonalismo diatônico absoluto, mantendo sua estrutura repetitiva sem se deter no minimalismo, como num "devenir bachiano", sugerido pelo compositor. Em determinados momentos da peça, este *moto contínuo* é interrompido por uma estrutura rítmica contrastante:



Entre os compassos 38 e 48, inicia-se um trabalho em oitavas no baixo (mão esquerda), deslocadas ritmicamente, num procedimento que, observado pelo autor, tem suas origens no Romantismo, mais precisamente na oitava peça da *Kreisleriana*, onde Schumann utiliza texturas semelhantes:

8

BAIXO (estudo ragno) *pp*

2x

8

3

p

BAIXO

p

pp

BAIXO

p

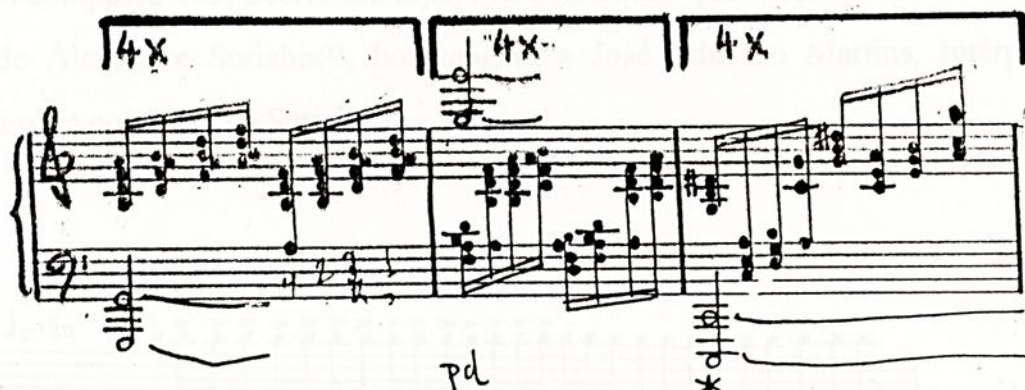
sempre p

Peça n.º 8 – Kreisleriana – Schumann

A partir do compasso 61, Gilberto Mendes começa a "trans-formar" o material melódico inicial da maneira mais atonal e abstrata possível, trabalhando serialmente,

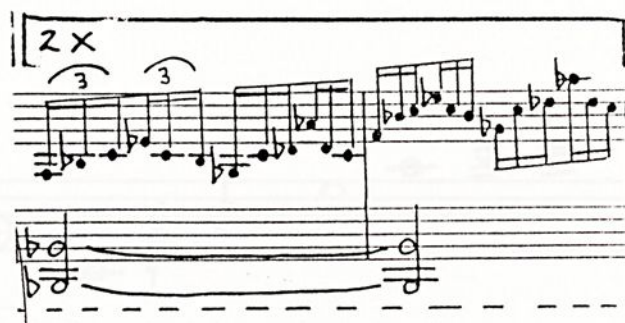
valendo-se de sua técnica particular de composição: retrógrados, inversões e mudanças de níveis.

A música, porém, mantém-se no mesmo andamento contínuo, com jogos de inversões de acordes de sétimas:



Ocasionalmente, uma estrutura em tercinas (com certo espírito "pop") quebra a continuidade rítmica, interrompendo o "devenir" bachiano.

Inicia-se, a partir do compasso 80, um período em quiálteras, seis notas para cada tempo, marcado também por repetições:



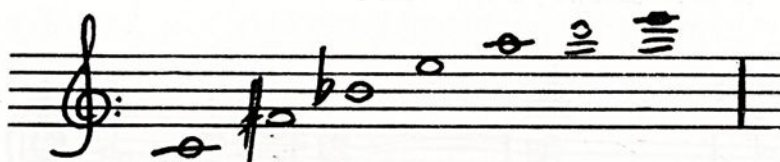
e que será dobrado em fusas, ou seja, oito notas em cada tempo (comp. 98):



A velocidade da peça é assim aumentada, sem alteração do andamento, sempre mantido o mesmo.

Após esse período abstrato, inicia-se um gradativa inversão, retornando às seis e quatro notas em cada tempo, e ao tonalismo (comp. 110), até chegarmos a uma atmosfera "abusivamente tonal em seu final"²¹.

No compasso 169, ocorre um arpejo de sete notas, que fazem parte do "acorde místico" de Alexandre Scriabin²², homenagem a José Eduardo Martins, intérprete emérito da obra completa de Scriabin:



"Acorde místico" – A. Scriabin

Esse retorno ao tonalismo vai gerar um período musical grandioso, através de um baixo em oitavas (com notas harmonicamente dissociadas do acorde), uma cadência que conduz a uma atmosfera "POP/JAZZÍSTICA", que reflete claramente um aspecto particular de seu vasto mundo sonoro:

Handwritten musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a section marked "riten." (ritardando). The bass staff contains sustained chords. The piece concludes with a double bar line and the marking "Pd".

Handwritten musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The tempo/mood is indicated as "Lento e grave, solene". The treble staff contains triplets and a half note. The bass staff contains sustained chords. The piece concludes with a double bar line and the marking "Pd".

Handwritten musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, dense texture of notes. The bass staff contains sustained chords. The piece concludes with a double bar line and the marking "Pd".

3.10. Für Annette (1993)

Dividida em três partes, esta peça é dedicada à cravista belga Annette Sachs, tendo sido estreada por este pesquisador no XXIX Festival Música Nova, em agosto de 1993²³.

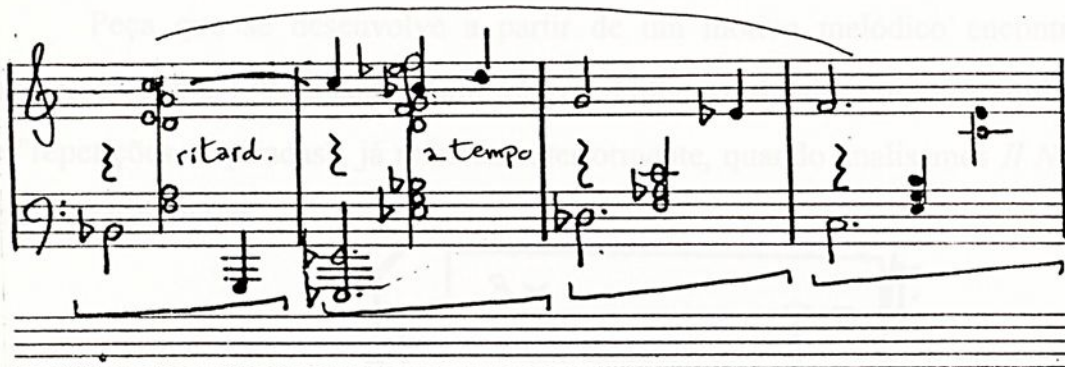
PEÇA I

 = 40

19 compassos

Trata-se de uma melodia antiga, que o compositor incluiu inicialmente na trilha musical da peça infantil *As Beterrabas do Sr. Duque*, de Oscar von Pfull, no ano de 1968.

É uma miniatura simples, escrita em A A', em andamento de valsa-lenta, cuja harmonia, forçadamente estranha à melodia, gera uma atmosfera misteriosa que o compositor afirmou-nos ser uma "lembrança que deixou o clima harmônico que envolvia a música do famoso 'cult movie' *Sapatinhos Vermelhos*, uma produção americana do final dos anos 40"²⁴.



A coda, nos compassos 15 e 19 e elaborada posteriormente, possui um leve colorido jazzístico, mantendo entretanto a mesma atmosfera que caracteriza o corpo desta peça:



comps. 15-19

PEÇA II

Sem notação de andamento

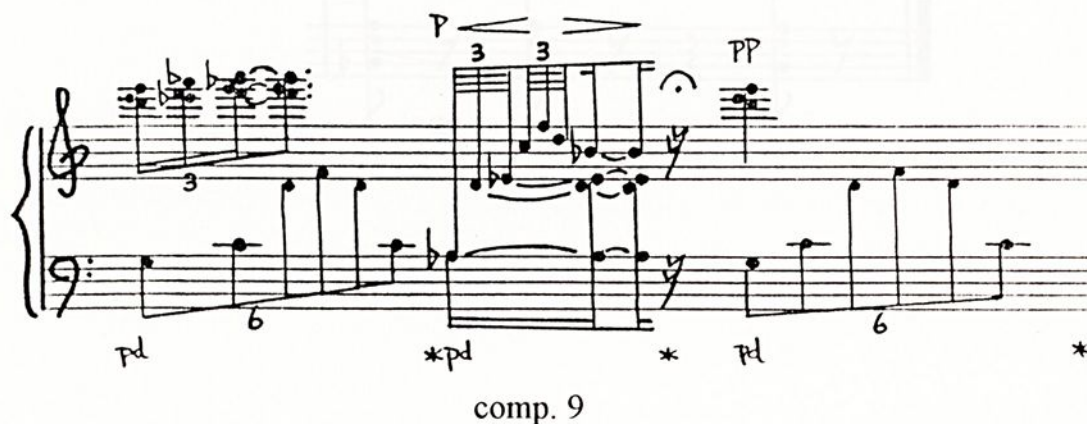
25 compassos

Peça que se desenvolve a partir de um motivo melódico encontrado nos compassos 178 e 179 de seu *Estudo Magno*. Gilberto Mendes emprega aqui a técnica de "repetições ampliadas", já referida anteriormente, quando analisamos *Il Neige... de Nouveau* e *A Outra*:



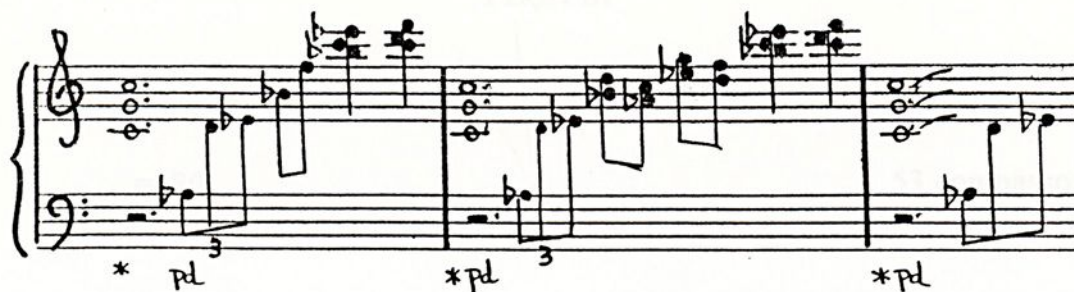
Estudo Magno

A idéia original vai sofrendo ampliações gradativas, distanciando-se do tema inicial até chegar a uma idéia contrastante, "subitamente agitada":



comp. 9

e que servirá de ponte para uma nova seção (comp. 11), surgindo com uma nova atmosfera harmônica, à "maneira medieval", até chegar a um acorde perfeito maior em quintas e quartas (comp. 12),



que, segundo o compositor, reforçam este aspecto medieval por ele idealizado.

A partir deste compasso, retorna-se ao motivo inicial, desta vez, modificado:



até os acordes finais em sétimas, que harmonicamente reafirmam o clima misterioso desta peça. Notamos ainda que estes acordes surgem como um elo que conduzirá à primeira peça, sugerindo assim a idéia de continuidade entre elas.



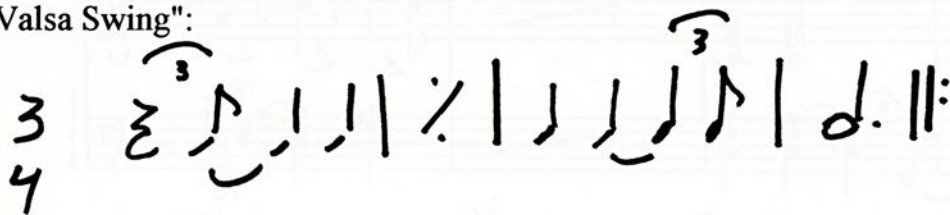
PEÇA III

$$= 80$$

53 compassos

Formada por Blocos, cuja seqüência é determinada pelo compositor. Temos, portanto: A, B, C, D, B, C, C, E. Todavia, como forma, temos um criativo A-B, construído por estes cinco Blocos, que são diferenciados por mudança de posição de notas, por inversão de acordes e por diferentes materiais melódicos.

Assim, temos uma peça baseada num ritmo constante no baixo, característico de "Valsa Swing":



com um clima harmônico que, segundo o próprio compositor, pretendeu remeter às suas lembranças da música alemã da década de 30 e das canções que "ouvia nos filmes musicais alemães da antiga UFA"²⁵.

No Bloco A, temos três frases com o mesmo baixo harmônico, com a mesma melodia que será repetida através dos mesmos procedimentos utilizados anteriormente.

O mesmo ocorrerá com os Blocos C e D, utilizando-se oitavas e acordes:





Outro material melódico encontra-se no bloco B, formado por uma seqüência de acordes que podemos apontar como uma ligação com a Parte II desta obra e que será repetida em terças e, finalmente, em acordes.

Entre os compassos 19 e 22, na nova formação de acordes, tem-se uma atmosfera impressionista, em contraste com o clima de cabaré expressionista na antiga Friedrichstrasse da Berlim do início dos anos 20, que percorre toda a peça.

Pour Eliane (1993)

 = 60 Andante

27 compassos

Obra inédita do compositor, dedicada à sua esposa Eliane, e que será estreada por este pesquisador no próximo Festival Música Nova (1995).

Escrita logo após *Für Annette*, Gilberto Mendes realizou aqui uma moderna canção sem palavras em forma A-A-B-A, dentro de uma certa atmosfera scriabiniana.

É interessante constatar nesta última peça os mesmos acordes que encontramos nas suas primeiras criações do período de Formação, o que nos permite verificar um eixo harmônico por quartas, que liga toda a sua obra, dando-lhe assim uma grande unidade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais a que chegamos neste trabalho não encerram as nossas investigações em torno da obra musical de Gilberto Mendes. Passando por suas três grandes fases, chegamos a relevantes considerações acerca da sua produção pianística. O sentido antropofágico que atribuímos ao compositor deve-se à sua particular teoria de assimilação das diferentes influências musicais por ele sofridas, "à semelhança de canibalismo"; entretanto, por outro lado, singularizada por um processo de transformação vital desse material assimilado. Assim, na fase de **Formação**, referimo-nos a Schumann, Debussy, Prokofieff, como modelos que influenciaram a produção para piano deste compositor. Mas é importante ressaltar que, estimulado por estes autores, Gilberto Mendes chegaria a resultados pessoais, conseguindo extrair novos acordes e novas relações acordais de uma harmonia tradicional já desgastada; combinaria a harmonia debussysta com o modalismo e com ritmos do *jazz* negro. E como se não bastasse, algo do piano de Duke também é sentido na sua música do período.

Nesta fase inicial, Gilberto Mendes esteve preocupado, por um momento, com referências nacionalistas (particularmente rítmicas), como observamos em sua produção composicional da época, resultado de discussões e reflexões em torno do Manifesto Jdanov. Entretanto, como afirma, nunca teve "formação de ouvido" nacionalista. Porém, mesmo escrevendo obras de ambientação nacionalista, o compositor mantém, nesta fase, um caráter cosmopolita. Esta tendência corporifica-se a partir das dezesseis *Peças para Piano*, das quais as três últimas já refletem uma tendência ao experimentalismo dos anos 1958/59, momento em que passa a ter contato com o maestro Olivier Toni, um dos grandes incentivadores do Movimento Música Nova.

A música de Gilberto Mendes, a partir da fase do **Experimentalismo** até hoje, fase da **Trans-Formação** (a despeito de certas recaídas neoclássicas), caracteriza-se por uma destruição lógica da organização tradicional e sua substituição por uma nova sintaxe, denunciando uma literatura onde o piano apresenta atitudes ao mesmo tempo *comprometidas e libertas*, com evasão para a intuição pura e para a possibilidade de uma revolução permanente.

Há um momento inicial em que seus modelos passam a ser Stockhausen e Pierre Boulez (por sua música dodecafônica). Gilberto Mendes, entretanto, pretendendo ser diferente, faz uso do berimbau e do saxofone nas suas composições que utilizam essa técnica. A partir do exemplo (não da música) e da postura de liberdade de John Cage, nosso compositor lança-se decididamente a uma criação absolutamente original, sem influência de nenhum autor. Porém, com base na poesia concreta, ele e seus companheiros fazem uma "música nova", diferente de tudo o que era feito na Europa e nos Estados Unidos. Sua maior invenção para o piano, nessa época, é o *Blirium C-9*, única música brasileira citada por Clarissa L. da Costa em *Uma Breve História da Música Ocidental*, quando aborda a música de nossos dias.

Seu espírito é integracionista, fundindo e fazendo de tudo "uma geléia", como afirma. É desse modo que, às vezes, a sua música é absolutamente tonal e subitamente atonal, surpreendendo pelos procedimentos utilizados.

Tendo chegado a essas considerações, confirmamos a nossa tese inicial acerca do "antropofagismo" em Gilberto Mendes, em que o aleatório, o visual, o concreto, o atonal, o microtonal, os *mixed media* e a tecnologia moderna nutrem uma produção altamente significativa, definidora dos novos meios de expressão que alimentam a música brasileira.

Assim fechamos esta Dissertação, não sem antes voltarmos os olhos aos versos criativos de Haroldo de Campos, poeta que parece orientar a fonte de criação e a poética de Gilberto Mendes:



BIBLIOGRAFIA

1. Livros Consultados:

ABREU, Maria & GUEDAS, Zuleika Rosa. *O Fado no Mundo da Brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1992.

ANTUNES, Jorge. *Introdução ao Música Contemporânea Brasileira*. Sismun-Edições Musicais, 1989.

vem navio

vai navio

vir navio

ver navio

ver não ver

vir não vir

vir não ver

ver não vir

ver navios

BERNAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an Introduction*. New Jersey, USA. Prentice-Hall, 1979.

BROUILLÉZ, Pierre. *A Música Hoje*. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Mary Amazonas Leite de Barros. 3.^a ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *A Música Hoje-2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1992.

(Haroldo de Campos, *Fome de Forma*, 1958)

CAGE, John. *De Segundo e Um Ato*. Trad. Rogério Duprat, revisão Augusto de Campos. São Paulo, Hachette, 1985.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Salvador da Bahia e Outras Baixas*. São Paulo, Perspectiva, 1974. Col. Debates.

CONTEI, Arnaldo Danyá. *Música e Literatura no Brasil*. São Paulo, Nova Metas, 1978.

BIBLIOGRAFIA

1. Livros Consultados:

ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1992.

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília, Sistrum-Edições Musicais, 1989.

BÉHAGUE, Gérard. *Music in Latinoamerica: an Introduction*. New Jersey, USA, Prentice-Hall, 1979.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3.^a ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *A Música Hoje 2*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Trad. Rogério Duprat, revisão Augusto de Campos. São Paulo, Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974. Col. Debates.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas, 1978.

- COSTA, Clarissa L. da. *Breve História da Música Ocidental*. São Paulo, Ars Poética, 1994.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.
- KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2.^a ed., Rio Grande do sul, Movimento, 1986.
- KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Rio Grande do Sul, Movimento, 1990.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Brasília, Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981.
- MARTINS, José Eduardo. *O Som Pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982.
- _____. *Encontros Sob Música*. Belém, Cejup, 1990.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo, Global, 1988.
- MORAES, J. Jota de. *A Música da Modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- NEIGHBOR, Olivier. *Segunda Escola de Viena*. Rio Grande do Sul, L&PM, 1990. Série The New Grove.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1977.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Novo Tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SALAZAR, Adolfo. *La Música Moderna. Las Corrientes, Directrices en el Arte Musical Contemporáneo*. Buenos Aires, Losada, 1944.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo, Perspectiva, 1991. Col. Debates.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos Histórico-Políticos da Música Nova e da Música Engajada no Brasil a Partir de 1962: o Salto do Tigre de Papel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, F.F.L.C.H.-U.S.P., 1991.

2. Jornais e Revistas:

COELHO, J.M. Gilberto Mendes com ironia e Stockhausen. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 10/7/1980.

_____. Por uma nova estética na Música. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 10/7/1980.

CONTIER, A. D. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular na Música (1920-1950). *Revista Música*. São Paulo, Dept.º de Música ECA-USP, 2(1):5-36, mai. 1991.

CRESPO, Sílvio A. A função poética na Música Tonal. *Folha de S. Paulo*. Folhetim. São Paulo, 5/2/1984.

GARCIA, V. Gilberto Mendes explica a questão: o que é Música Nacionalista? Artes e Letras. *Última Hora*. São Paulo, 17/3/1974.

LOZANO, M. El grupo brasileño de Música Nova. *Boletín Interamericano de Música*. Washington D.C., USA, Unión Panamericana, 62:3-8, nov. 1967.

_____. Música e Intelctuais. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 7/2/1982.

_____. A produção erudita brasileira em questão. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 4/7/1982.

MENDES, Gilberto. A banda dispara na Bossa Nova. *A Tribuna*. Santos, 18/12/1966.

_____. Nara canta o Natal. *A Tribuna*. Santos, 2/7/1967.

_____. Os últimos flashes sobre a MPB. *A Tribuna*. Santos, 13/8/1967.

_____. Chega de Saudade. *A Tribuna*. Santos, 27/8/1967.

_____. Invenção pública de um happening. *A Tribuna*. Santos, 4/6/1976.

_____. Melodia da Broadway. *A Tribuna*. Santos, 4/6/1976.

_____. Do velho Jazz ao Rock and Roll. *A Tribuna*. Santos, 21/3/1976.

_____. Do velho Jazz ao Rock and Roll II. *A Tribuna*. Santos, 28/3/1976.

_____. Do velho Jazz ao Rock and Roll. *A Tribuna*. Santos, 4/4/1976.



OBRAS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES

Fase de Formação

10 Peças para Piano	1949-1952
3 Prelúdios	1945-1947
Pequeno Álbum para Crianças (seis pequenas peças)	1947-1951
Sonatina (Mozartiana)	1951
Sonata	1953
Prelúdios n.º 4 e 5	1953
Peças para Piano n.º 14, 15 e 16	1959

Fase de Experimentalismo

Música para Piano n.º 1	1962
Blirium C-9	1965

Fase de Trans-Formação

Vento Noroeste	1982
Música para Piano n.º 2	1983
Los Tres Padres (tango)	1984
Il Neige... de nouveau!	1985
Três Contos de Cortázar	1985
Viva Villa	1987

<i>Vers les Joyeux Tropiques</i>	1988
<i>Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul</i>	1989
<i>A Outra</i>	1992
<i>Estudo Magno</i>	1993
<i>Für Annette</i>	1993
<i>Pour Eliane</i>	1993

3. DADOS INFORMATIVOS A RESPEITO DA OBRA DE
GILBERTO MENDES

Músicas de Gilberto Mendes editadas por:

Ricordi Brasileira;

Editora Nova Metas, São Paulo;

Editora SISTIRUM, Brasília;

Editora da Universidade de Brasília;

FUNARTE/Instituto Nacional de Música;

Peri-Sacham Organization, New York, USA;

Revista Invenção, São Paulo;

Revista Arítria, Santos, SP;

Alain Van Everckhoven Éditeur, Bruxelles, Belgium;

FCA-USP, Departamento de Jornalismo e Editoração.

3. DADOS INFORMATIVOS A RESPEITO DA OBRA DE GILBERTO MENDES

Catálogos com obras de Gil

Composições Brasileiras - Ministério de Relações Exteriores, Departamento de
Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica,

Composers of the Americas, v. 19, OEA, Washington, DC;

Departamento de Música da FCA-USP.

Discos com obras de autoria de Gilberto Mendes:

1) Em Long-Playing

Madrigal Ars Viva. Direção: Claus-Dieter Woltz. Produção: Ars Viva, 1971.

Obra: *Bebo Coca-Cola, Pó e Pó*.

Cordeiro, Coral da Universidade de São Paulo, sob direção de Basílio Jurez. Discos:
Martins Pereira, 1973. Obra: *Bebo Coca-Cola*.

1 Bicoal de Música Brasileira Contemporânea. Quinteto de Sopros da Universidade de
Brasília. Produtor: Selo Cassia Múrcies, 1973. Obra: *Ranito 1, Ranito 2*
clarieta.

Músicas de Gilberto Mendes editadas por:

Ricordi Brasileira;
Editora Novas Metas, São Paulo;
Editora SISTRUM, Brasília;
Editora da Universidade de Brasília;
FUNARTE/Instituto Nacional de Música;
Peer-Southern Organization, New York, USA;
Revista *Invenção*, São Paulo;
Revista *Artéria*, Santos, SP;
Alain Van Kerckhoven Éditeur, Bruxelas, Bélgica;
ECA-USP, Departamento de Jornalismo e Editoração.

Catálogos com obras de Gilberto Mendes publicados por:

Compositores Brasileiros - Ministério de Relações Exteriores. Departamento de
Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica;
Composers of the Americas, v. 19. OEA, Washington, DC.;
Departamento de Música da ECA-USP.

Discos com obras da autoria de Gilberto Mendes:

1) Em Long-Playing:

Madrigal Ars Viva. Direção: Klaus-Dieter Wolff. Produção: Ars Viva, 1971.

Obras: *Beba Coca-Cola*, *Vai e Vem*.

Coralusp. Coral da Universidade de São Paulo, sob direção de Benito Juarez. Discos
Marcus Pereira, 1975. Obra: *Beba Coca-Cola*.

I Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Quinteto de Sopros da Universidade de
Brasília. Produção: Sala Cecília Meirelles, 1975. Obra: *Retrato I*, flauta e
clarineta.

II Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Produção: Sala Cecília Meirelles, 1977. Obra: *Moteto à Feição de Lobo de Mesquita*; cravo: Norah Almeida; celo: Márcio Malard; oboé: Harold Emert; barítono: Eládio Pérez González

Gilberto Mendes. London Emi-Odeon, 1979. LP somente com obras de Gilberto Mendes: Madrigal "Ars Viva". Regência: Roberto Martins. *Astigmatour*, *Nasce morre*, *Vai e Vem*, *Beba Coca-Cola*; Caio Pagano, piano: *Blirium C-9*.

Música Nueva Latinoamericana, v. 5. La Voz, La Palabra, Tacuabé, Uruguai, 1978. Produção dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea. Madrigal "Ars Viva". Regência: Klaus-Dieter Wolff. Obras: *Beba Coca-Cola* e *Vai e Vem*.

Compositores Brasileiros Contemporâneos. 13.º Festival de Inverno de Ouro Preto. Obra: *Retrato I*. Marco Antonio Cancelló, flauta; Walter Alves de Souza, clarineta.

Música Nova do Brasil. Funarte, Pró-Memus, 1979. Madrigal Renascentista. Regência: Afrânio Lacerda. Obra: *Com Som Sem Som*.

Cobra Coral ao(s) vivo(s). Produção: Marcos Leal Leite & Nestor de Hollanda Cavalcanti. 1981. Interpretação: Cobra Coral. Regência: Marcos Leite. Obra: *Beba Coca-Cola*.

Caio Pagano ao piano. Funarte, Instituto Nacional de Música, 1983. Obra: *Vento Noroeste*.

Clara Sverner e Paulo Moura. Emi-Angel, 1983. Obra: *Saudades do Parque Balneário Hotel*.

Músicas e Músicos de São Paulo. Museu da Imagem e do Som / Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo. Interpretação: CUCAS - Coral da Universidade Católica de Santos. Direção: Juan Serrano Jr. Obras: *Trova XV* e *Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*.

Compositores Latino-Americanos / Beatriz Balzi 2. Série Música Nova da América Latina. Tacape, 1986. Obra: *Los Tres Padres (The Three Fathers)*.

KOELLREUTTER 70. Funarte, 1986. Obra: *O Meu Amigo Koellreutter*. Interpretação: Carol MacDavid, soprano; Maria Teresa Madeira, piano; Tato Taborda, marimba.

Jovens Intérpretes da Música Brasileira II, v. III. Concurso Nacional 1984, Funarte.
Peças de Confronto: *Gregoriana*, por José Angelino Bozzini, trompa.

2) Gravações em Compact Disc (CD):

Surf, Bola na Rede, um Pente de Istanbul e a Música de Gilberto Mendes. Gravadora: Eldorado / Sony, Chroma Filmes e Westdeutscher Rundfunk Koeln (WDR), 1993. Cd com obras de Gilberto Mendes: *Beba Coca-Cola*, pelo Kammerchor de Humboldt-Universitat zu Berlin, regência: Johannes Garbe; *O Pente de Istanbul*, pelo Duo Diálogos (Carlos Tarcha e Joaquim Abreu); *Cinco Canções e O Meu Amigo Koellreutter*, pelos intérpretes: soprano cubano Nancy Bello, pianista Rubens Ricciardi e Carlos Tarcha, marimba; *Ulysses em Capacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, pelo grupo instrumental dirigido por Aylton Escobar, com José Eduardo Martins ao piano; *Il Neige... de Nouveau!*, *Viva Villa, Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul*, pelo pianista José Eduardo Martins; *Santos Football Music*, pela Orquestra Sinfônica da Westdeutscher Rundfunk Koeln (WDR), Alemanha, sob regência de Piero Bastianelli.

Clara Sverner e Paulo Moura. Emi / Angel. Obra: *Saudades do Parque Balneário Hotel*, para saxofone e piano.

Sit Down and Listen - Piano 94. Coleção "La Nouvelle Musique Consonante". Alain Van Kerckhoven Productions. Bruxelas, Bélgica, 1993. Obras: *Três Contos de Cortázar*, pela pianista belga Mireille Gleizes.

Nuova Musica Consonante. Produção: Tirreno Gruppo Editoriale. Lugano Suíça, 1994. Obras: *Diálogo de Ruptura e Ventos Alíseos*, pelo pianista italiano Sergei Mascarà.

Verbete em nome de Gilberto Mendes, em enciclopédias e dicionários:

The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. London, McMillan / Alemanha Federal, Musiklexikon Rieman.

Dictionary of Contemporary Music. New York, USA, John Vinton Editor.

Who's Who in the World. Chicago, USA, Marquis Who's Who, Inc.

Rieman Musiklexikon, Alemanha.

Dicionário Biográfico Musical, de Vasco Mariz. Philobiblion / Instituto Nacional do Livro.

Dicionário Biográfico Universal, v. 8. Editora Três, 1984.

Dicionário de Música. Rio de Janeiro, Zahar.

Dicionário Grove de Música. Ed. Concisa, Jorge Zahar, Brasil.

Dictionary of International Biography. Cambridge, Inglaterra, International Biographical Centre.

Enciclopédia da Música Brasileira, folclórica, popular. São Paulo, Art Editora.

Grande Enciclopédia Delta-Larousse. Brasil.

International Directory of Distinguished Leadership. Raleigh, NC, USA, American Biographical Institute (2nd. Edit.).

International Who's Who in Music. Cambridge, Inglaterra, International Biographical Centre.

Larousse Cultural - Brasil A/Z. Editora Universo.

Quién es Quién en América Latina y el Caribe. Publicaciones Referenciales Latinoamericanas.

Répertoire Internarional des Musiques Electroacoustiques. Paris, Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F. de Paris (grupo criador da música concreta e eletrônica). O nome de Gilberto Mendes é um dos três únicos nomes que representam a música experimental eletroacústica brasileira.

Sohmans Musiklexikon. Suécia.

Informações sobre sua obra em livros

1)Brasileiros

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. MEC / FUNARTE.

AREN, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1992.

CALDEIRA FILHO. *A Aventura da Música*. Ed. Ricordi.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva.

_____. *Pagu*. São Paulo, Brasiliense.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva.

_____, CAMPOS, Augusto de & PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Invenção.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas.

COSTA, Clarissa L. da. *Breve História da Música Ocidental*. São Paulo, Ed. Ars Poética, 199..

ELLMERICH, Luís. *História da Música*. Ed. Fermata.

JEANDOT, Nicole. *Explorando o Universo da Música*. Ed. Scipione.

JOSÉ, Fausto. *Alguém Chamado Gilberto Mendes*. Edição independente, 1988.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Ed. UnB.

_____. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira-INM-Funarte.

_____. *História da Música no Brasil*. Ed. Civilização Brasileira.

_____. *Três Musicólogos Brasileiros*. Ed. Civilização Brasileira / I.N.L.

MARTINS, José Eduardo. *Encontros sob Música*. Belém, Cejup, 1991.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. (No Prefácio de Décio Pignatari).

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ed. Ricordi.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven Proprietário de um Cérebro*. São Paulo, Perspectiva.

PIGNATARI, Décio. *Informação linguagem, comunicação*. São Paulo, Perspectiva.

_____. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva.

ROTA-ROSSI, Beatriz, GODOY Maria Lúcia & VILELA, Velela. *Traços & Tramas - Diálogo com a Arte Santista 1967/1987*. Santos, Ed. Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes, 1991.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Música*. São Paulo, Novas Metas.

SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo, Brasiliense.

Teatro de Oscar von Pfuhl. Ed. Senzala.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 8, 34 e 35.

2) No Exterior

AHARONIAN, Coriún. *Hector Tosar*. Uruguai, Ed. Trilce, 1991.

APPLEBY, David. *The Music of Brazil*. USA, Texas University Press.

BÉHAGUE, Gérard. *Music in Latin America: An Introduction*. USA, Prentice Hall History of Music Series.

BLAUKOPF, Kurt. *Sociologia de la Música* (no Prefácio de Ramón Barce, da tradução espanhola feita pelo próprio Barce). Madrid. Ed. Real Musical, 1988.

BUCKINX, Boudewijn. *De Kleine Pomo*. Peer, Alamire Muziekuitgeverij, 1994.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Estes sons, esta linguagem*. Lisboa, Ed. Estampa, 1978. Col. Polêmica.

LIM 75-78 una síntesis de la música contemporánea en España. Madrid. Ethos - Música.

MENDES, Gilberto. Nova tendência musical no teatro de Brecht. *A Tribuna*. Santos, 23/1/1977.

_____. "Annie Hall", o fundo musical inteligente. *A Tribuna*. Santos, 16/4/1978.

_____. Missa de consumo. *A Tribuna*. Santos, 23/4/1978.

_____. Benny Goodman, o rei do "swing". *A Tribuna*. Santos, 21/5/1978.

_____. Copland rege Copland, um americano romântico. *A Tribuna*. Santos, 14/5/1978.

_____. De Santos a San Pablo, um paso en escalada de la vanguardia musical brasileña. Santos, 1970. Apostila.

_____. Santos Football Music. *São Paulo Cultura*. São Paulo, 1:63-66, ago. 1982.

_____. Presencia española en el Festival Música Nova. *Ritmo*. Madrid, 523:17-18, jun. 1982.

_____. Hanns Eisler, artista de vanguarda e não artista de vanguarda. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 16/6/1983.

_____. Webern serve ao Imperialismo. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 11/3/1984.

_____. Webern. *Leia Livros*. São Paulo, 63:6-7, nov. 1983.

MENDES, Gilberto. O último tango em Vila Parisi. *Artéria*. Santos, Secretaria Municipal de Cultura, 1:51-52, ago. 1990.

_____. Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do Sul. *Cadernos de Estudos: análise musical* 3. São Paulo, (s.n.):115-117, out. 1990.

_____. Música Moderna Brasileira e suas implicações de Esquerda. *Revista Música*. São Paulo, Dept.º de Música ECA-USP, 2(1):37-42, mai. 1991.

ROMANO, J. Gilberto Mendes: a arte es todo aquello que UD y Yo pensamos como posible. *Buenos Aires Musical*. Buenos Aires, 27(444):5-6, nov. 1972.

SEBASTIÃO, W. A irreverência contra a estagnação. *Tribuna de Minas*. Belo Horizonte, 3/1/1989.

SERRANO JR., J.M. Não me interessam mais as discussões estéticas. Entrevista com Gilberto Mendes. *Caderno de Música*. São Paulo, 4:8-9, jan./fev. 1991.

SQUEFF, E. Os amadores e a música contemporânea. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 30/4/1979.

_____. O passado como fonte de vanguarda. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 17/8/1979.

_____. Na pauta, manifesto música viva. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 13/10/1979.

_____. A salvação da música através do Terrorismo. *Som* 3. São Paulo, 12:114, 1982.



SQUEFF, E. Música e Intelctuais. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 4/7/1982.

TRAGTENBERG, L. O fim do Projeto de Vanguarda nos anos 60. *Folha de S. Paulo*.
Ilustrada. São Paulo, 25/3/1984, p. 67.

ANEXO

1 - Introdução

2 - Produção Plástica de Gilberto Mendes

3 - Dados Informativos e respeito da obra de Gilberto Mendes

4 - Depoimentos: Beatriz Bely

Aykon Pácor

Roberto Nery

5 - Programa de Concerto

6 - Opiniões críticas sobre a obra de Gilberto Mendes na imprensa

ANEXO

1. ICONOGRAFIA

- 1 - Iconografia
- 2 - Produção Pianística de Gilberto Mendes
- 3 - Dados informativos a respeito da obra de Gilberto Mendes
- 4 - Depoimentos: Beatriz Balzi
 Aylton Escobar
 Roberto Martins
- 5 - Programas de Concerto
- 6 - Referências críticas sobre a obra de Gilberto Mendes na Imprensa

1. ICONOGRAFIA

Clayton Krieger em Gern, nos jardins de casa do compositor
Alvaro Guarnier, em uma das "Nocturnas", uma grande
composição de 1911



Gilberto Mendes em Gent, nos jardins da casa do compositor Álvaro Guimarães, em pose de "Nosferatu", sua paixão cinematográfica.

Foto II - Gilberto Mendes na casa do compositor Álvaro Guimarães.



Foto I - O compositor em Berlim, ao lado do túmulo de Bertolt Brecht.

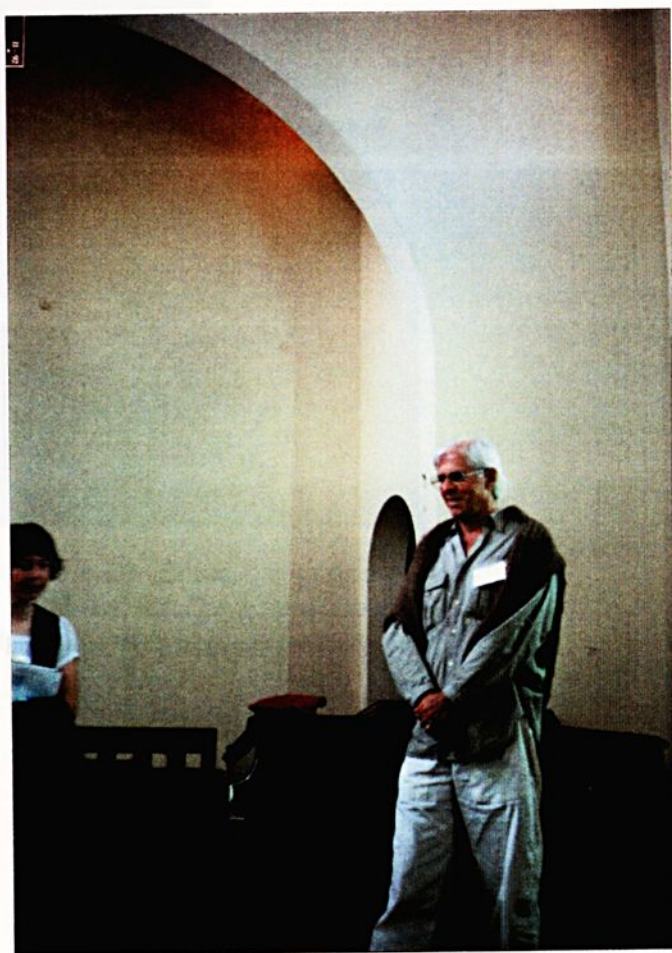
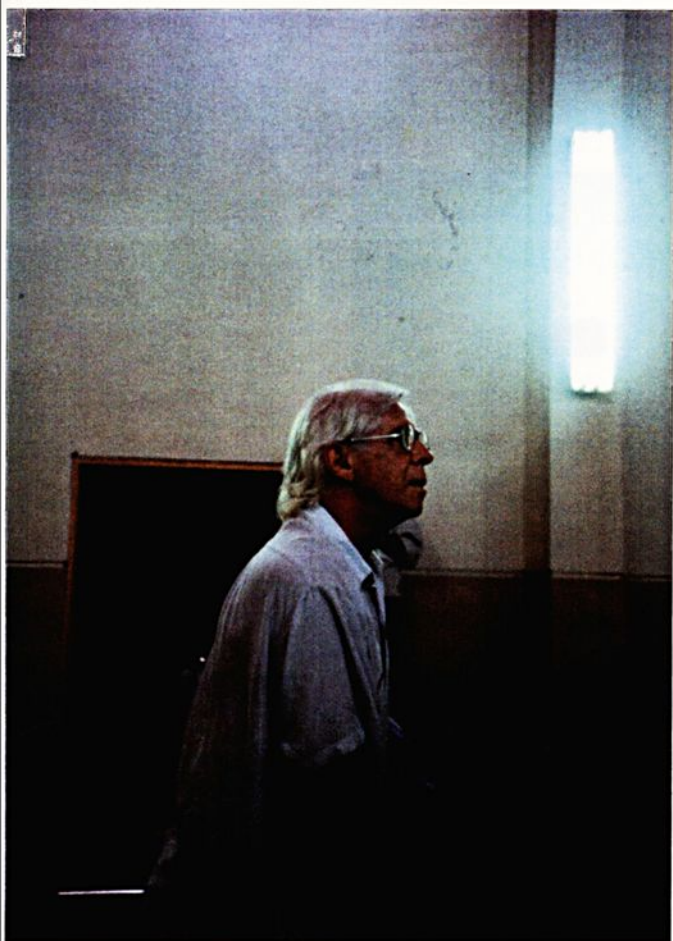


Foto II - Gilberto Mendes ao lado de seu aluno, o compositor Rubens Ricciardi.



Gilberto Mendes com o pianista José Eduardo Martins, grande divulgador da sua obra pianística, na Universidade Federal da Bahia.

Dois momentos de Gilberto Mendes no Festival de Música
Internacional em La Serena, Chile.



Dois momentos de Gilberto Mendes no Encontro de Música Latino-Americana em La Serena, Chile.



Gilberto Mendes com a pianista Mireille Gleizes, que gravou os "Três Contos de Cortázar" no C.D. *Sit Down and Listen*, produzido por seu editor belga Alain Kerckhoven, também na foto.

- MEDINA, Angel. *Ensayo sobre la Vanguardia Musical Española*. Madrid, Elibas - Mexico.
- MILLER, Hugh. *History of Music, USA*. Barnes & Noble College Outline Series.
- PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Informações sobre a obra de Gilberto Mendes em:

1) publicações brasileiras

ANÁLISE Musical 12 / *Colunas de Música*. São Paulo, Anácris, out. 1990, p. 118-120.

2. A PRODUÇÃO PIANÍSTICA DE GILBERTO MENDES

CALDEIRA FILHO, "Concertos de São", *Revista Aulanti*, n.º 136.

CHAGAS, Paulo. "A história do Jogo Santos Football Music". *Revista Música*. São Paulo, Dept.º Música da ECA-USP, 3/1, maio 1991.

FRANCIS, Paulo. "Um balão de náuseas: jazz e experimentalismo". *Pálio*, 14/2/1979.

MARTINS, José Enélio. "O Descompromisso do Estado e a Ascensão da Cultura de Alto Consumo". *Ensaio Juvencos*. São Paulo, IEA-USP, edit. set. / dez. 1990.

_____. "A Lenda do Cabelo: A Onda". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 24. São Paulo, IEA-USP.

_____. "Gilberto Mendes". *Ensaio Juvencos*. São Paulo, IEA-USP, 3/1, 1991.

SILVEIRA, Willy Costa de. "O Mulatino Capitão Manoel Dias de Oliveira". *Revista do IL Bolo Horizonte*.

TEPARCZ, Roberto. "Nota sobre Vanguarda e Conformismo". *Teoria e Prática*, n.º 1. São Paulo.

MEDINA, Angel. *Ramón Barce en la Vanguardia Musical Española*. Madrid, Ethos - Música.

MILLER, Hugh. *History of Music*. USA, Barnes & Noble College Outline Series.

PAZ, Juan Carlos. *Introduction a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Informações sobre a obra de Gilberto Mendes em:

1) publicações brasileiras

ANÁLISE Musical 13 / *Cadernos de Estudo*. São Paulo, Atravez, out. 1990, p. 118-120.

ARTE Brasileira. São Paulo, Abril Cultura. Lançamento para o Brasil da edição composta para divulgação no Exterior da Arte Brasileira pelo Itamaraty.

CALDEIRA FILHO. "Concertos do Mês". Revista *Anhembi*, n.º 120.

CHAGAS, Paulo. "A Invenção do Jogo: Santos Football Music". *Revista Música*. São Paulo, Dept.º Música da ECA-USP, 3/1, maio 1992.

FRANCIS, Paulo. "Um balaio de nacionalismo e experimentalismo". *Visão*, 14/2/1970.

MARTINS, José Eduardo. "O Descompromisso do Estado e a Ascensão da Cultura de Alto Consumo". *Estudos Avançados*. São Paulo, IEA-USP, 4/10, set. / dez. 1990.

_____. "A Lenda do Caboclo. A Outra". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 34. São Paulo, IEB-USP.

_____. "Gilberto Mendes". *Estudos Avançados*. São Paulo, IEA-USP, 5/13. 1991.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "O Multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira". *Barroco 10*. Belo Horizonte.

SCHWARCZ, Roberto. "Nota sobre Vanguarda e Conformismo". *Teoria e Prática*, n.º 2. São Paulo.

TARCHA, Carlos. "A Visão Caleidoscópica de 'O Pente de Istanbul'". *Revista Música*. São Paulo, Dept.º Música da ECA-USP, 3/1, maio 1992.

WISNIK, José Miguel. *Sete Ensaaios sobre o Modernismo*. MEC/Funarte.

2) publicações estrangeiras:

Diversas edições do Boletim Interamericano de Música, publicado pela OEA, Washington, USA.

APPLEBY, David. "Trends in Recent Brazilian Piano Music". *Latin American Music Review*, 2/1. University of Texas Press.

BARCE, Ramón. *Catálogo de Compositores Españoles*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1991, p. 32.

CÂMARA, J.M. Bettencourt da. "Em Santos, com Gilberto Mendes". *Açoriano Oriental*. Açores, Portugal.

LANZA, Alcides. "Primer Festival de Música de las Americas". *Revista de Letras* n.º 3. Universidad de Puerto Rico.

LIFCHITZ, Max. "Latin American Voices". *Living Music*. Charles Norman Mason Editor, Birmingham-Southern College, USA.

LOZANO, Mauricio. "El grupo brasileño música nueva". *Sonda*, n.º 1. Madrid.

_____. "Die Brazilianische Gruppe Musica Nova". Traduzido e publicado na Revista *Melos* n.º 4. Mainz, Alemanha Federal, 1968.

_____. "El grupo brasileño música nueva". Reproduzido pelo *Boletim Interamericano de Música* n.º 62. Washington, OEA.

_____. "El grupo brasileño música nueva". Reproduzido pela *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, edição da Embaixada do Brasil.

MOUNSEY, Paul. "Music in Brazil: Willy Corrêa de Oliveira and Gilberto Mendes". *Contact Magazin*, n.º 31. London, autumn 1987.

NOBRE, Marlos. "Música Brasileira Contemporânea". *Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, edição da Embaixada do Brasil.

RICCIARDI, Rubens. "Eisler in Brasilien". *Musik und Gesellschaft*. Berlin DDR, juli 1988.

ROMANO, Jacobo. "Gilberto Mendes". *Buenos Aires Musical*.

SILVA, Conrado. "Vanguardia Musical en Santos". *Revista Marcha*. Montevideo.

VEGA, Aurélio de la. "La Música Artística Latinoamericana". *Boletín Interamericano de Música* n.º 82. Washington, OEA.

_____. "A Quick Encounter with Brazil's Art Music Through Some Recent Recordings: Review Essay". *Latin American Music Review*, 8/1. University of Texas Press.

Trabalhos escritos por Gilberto Mendes e publicados:

a) em revistas brasileiras

"A Música Eletrônica é a Comunicação". Revista *Comunicação*, dos cadernos de Jornalismo e Comunicação de Massas do jornal *A Tribuna*. Santos, jan./fev. 1969.

"O Som Novo da Música Eletrônica". *Shell em Revista*, n.º 16. São Paulo/Rio de Janeiro, fev./mar. 1970.

"Debussy". *Invenção - Revista de arte e vanguarda*, n.º 3, junho 1963.

"Os 150 Anos do Conservatório Musical de Santos". *Leopoldiana*. Santos, Revista da Faculdade de Comunicações da Universidade Católica de Santos, v. IV n.º 9.

"História da Música Brasileira de Bruno Kiefer". *Leopoldiana*. Santos, Revista da Faculdade de Comunicações da Universidade Católica de Santos, v. IV n.º 10, 1977.

"Santos Football Music". *SP/Cultura*. São Paulo, Revista da Secretaria de Estado da Cultura, agosto 1982.

"Webern: Atual há 100 Anos". *Leia Livros*, novembro 1983.

"Dois Baianos Tranqüilos". *ART 017*. Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, agosto 1990.

"O Último Tango em Vila Parisi". *Artéria*. Santos, Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos, ano I, n.º 1, agosto 1990.

"Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul...". *Análise Musical* 3. São Paulo, Publicação Atravez, outubro 1990.

"Música Moderna Brasileira e suas Implicações Políticas de Esquerda". *Revista Música*. São Paulo, Dept.º de Música, ECA-USP, v. 2 n.º 1, maio 1991.

"Vila Socó Meu Amor". *Estudos Avançados*. São Paulo, IEA-USP, 5/13, 1991.

b) em revistas estrangeiras

"Musica Nuova Brasiliana: Dati e Problemi". *Aut Aut*. Revista de Filosofia e Cultura. Milano, Itália, Lampugnani Nigri Editore, n.ºs 109 e 110, jan./mar. 1969.

"Presencia Española en el Festival Música Nova". *Ritmo*, n.º 523. Madrid, Espanha, 1982.

"Eklektizismus oder Postmoderne in der Lateinamerikanischen Musik". *Kompart*, n.º 23. Viena, Áustria, abril 1987.

c) em livros:

"De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda". In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva. Col. Debates.

"A Música". In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, Col. Stylus.

"Prefácio". In: ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília, Sistrum Edições Musicais Ltda., 1989.

"Um Palco Registra uma História". In: FREITAS Jair (coord.). *O Novo Centro de Cultura*. Santos, Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal/Prodesan, 1991.

"Prefácio". In: TRAGTENBEG, Lívio. *Contraponto - Uma Arte de Compor*. São Paulo, Edusp, 1994.

Livro da autoria de Gilberto Mendes:

Uma Odisséia Musical - Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco. São Paulo, Giordano/Edusp, 1994.

4 DEPOIMENTOS



4. DEPOIMENTOS

[Handwritten signature]

1991 de 01 a 31 de 12

Sobre a obra do compositor Gilberto Mendes

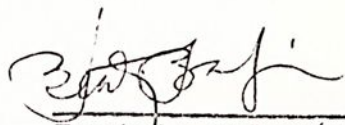
Para um intérprete emitir opinião sobre a obra de um compositor é tarefa das mais difíceis, comprometedoras e audaciosas. E quando esse compositor é contemporâneo e amigo o assunto torna-se mais delicado ainda. Por sorte para mim das composições que eu conheci de Gilberto Mendes não achei nada ruim muito pelo contrário, tudo me parece surpreendente. Considero-o tremendamente músico com a capacidade de deixar muitas vezes de lado as complicações intelectuais para deixar fluir livremente suas ideias musicais.

O seu sentido de humor e crítico aparecem freqüentemente nas suas composições: lembremos das fantásticas "Beba Coca-Cola", "Asmatur" e "Cidade". Também o lúdico o acompanha em por ex. "Santos Football Music".

O seu pianismo é também imprevisível. Em "Los Tres Padres" (tango) por ex. o tema central é varias vezes interrompido por um movimento paralelo das duas mãos em intervalos ora de sextas ou de quintas, sétimas e nonas que dão à obra um toque de humor e de mágica. Em "Diálogo de Ruptura" e "Viva Villa" não cai no repetitivo entorpecente mas no que relaxa e aquece. As seqüências não contém asperezas e sucedem-se com naturalidade e fluência.

Gilberto Mendes abre-nos um mundo onde a ingenuidade também toma conta dessa liberdade que ele se permite. Há uma extrema coerência entre a sua personalidade e sua obra. Penso que ele pode ter 70 anos mas o seu espírito é de um jovem de trinta e isto transpira na sua arte.

Devo dar a Antonio Eduardo Santos meus parabéns pela escolha, na sua pesquisa, de um compositor que engrandece sua cidade, o seu país e o mundo.



Beatriz Balzi (pianista)

São Paulo, de marzo de 1994

D E C L A R A Ç Ã O

Declaro para os devidos fins, que Antonio Eduardo Santos esteve na séde do MADRIGAL ARS VIVA para tomar meu depoimento sobre a obra do Compositor ' Gilberto Mendes tendo em vista colher subsídios para embasar sua pesquisa de Mestrado que ora realiza no Instituto de Artes da UNESP tendo como sua orientadora a Profa.Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zamp_uronha.



Maestro ROBERTO MARTINS

Regente titular do
MADRIGAL ARS VIVA

Caixa Postal 394

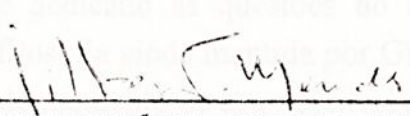
R. Barão de Paranapiacaba, 31

Santos- SP CEP- 11.050-000

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins, que Antonio Eduardo Santos tem vindo à minha residência a fim de colher dados para seu Trabalho de Mestrado que está realizando sobre minha obra pianística, como bolsista da FAPESP, sob a orientação da Professora Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha. Declaro ainda que estou colocando meus arquivos, partituras, etc, à sua disposição, bem como colocando-me à sua disposição para todas as questões que tenham referência a seu trabalho.

Santos, 15 de maio de 1994


GILBERTO AMBRÓSIO GARCIA MENDES



DEPOIMENTO DE AYLTON ESCOBAR

Nacionalismo - nas considerações da personalidade artística de Gilberto Mendes.

Sobre esses aspectos, Gilberto tem reiterado que é natural de Santos, cidade portuária que recebe muitos visitantes e que é cheia de estrangeiros. Uma cidade com suas características de internacionalismo. O Nacionalismo para Gilberto Mendes era uma incógnita, algo imperceptível e difícil de vivenciar, segundo os termos que ele coletou do contato com outros profissionais - ligados à música ou não - e do interesse por estes demonstrados pelo tema, mas que sentiram bem essa questão e se entregaram a ela, segundo as prerrogativas dos filósofos que defendiam isso na época. Nacionalismo para Gilberto Mendes era o nacional que ele ouvia no rádio, como Luiz Gonzaga; era isso que ele considerava manifestação musical brasileira ou que tivesse uma frequência de brasilidade na sua compreensão.

Diz Gilberto Mendes: "Eu nunca vivi o Folclore, porque na minha terra esse folclore não existe...". É claro que isso é um grifo da atividade urbana de Gilberto, garoto de praia plenamente integrado na vida urbana de sua cidade, satisfeito com o que vivia, sem fugir do perímetro urbano de Santos, para entender que verdadeiras manifestações folclóricas estavam ali, muito próximas, à sua disposição.

Sempre existiram manifestações populares em Santos, como em qualquer lugar do país. Esse é um aspecto. Outro aspecto é o fato de que ainda seja assim. O crescimento intelectual do Gilberto e seus envolvimento filosóficos e partidário político fizeram com que ele entendesse que a música do povo viria necessariamente ao trabalho do profissional abnegado e dedicado às questões do desenvolvimento popular. A questão de um socialismo na filosofia ainda mantida por Gilberto Mendes o leva ao encontro do povo num determinado momento de seu desenvolvimento artístico. Então ele tende a fazer determinadas obras com interesses brasileiros, daquilo que ele podia captar e trabalhar na sua sinceridade. Aspectos rítmicos, situações harmônicas e melódicas que pudessem dar a ele uma intenção de brasilidade. Ele escreveu muitas canções com poemas de poetas brasileiros muito bons, a maioria com pensamento político-filosófico semelhante.

Quando ele se volta para questões musicais nacionais, como ele os entendeu, dá-se o surgimento da Bossa Nova. Nesse momento ele sente que a música brasileira já tem um internacionalismo propício, ou seja, é o grande período da Bossa Nova, e que o interessa muito, mesmo porque esse movimento também estava ligado ao trabalho de grandes poetas concretistas. Ainda os não ligados a eles estavam vinculados a movimentos universitários. Enfim, todos de uma desenvoltura intelectual que poderia

transformar a arte brasileira numa coisa não fechada que pudesse, como emanção brasileira, atingir outros lugares e crescer junto.

É sal, é sol, é sul... é algo muito interessante no poemário da música popular da época - Bossa Nova. As aliteraões e os cuidados semânticos, muito saborosos, que ele trabalha, e trabalhará, com poetas importantíssimos como Décio Pignatari e os irmãos Campos (Noigandres). O trabalho desses poetas com música para coro vai proporcionar a Gilberto o poema cuja procura sonora lhe valia a pena; mas isso já está muito distante do que chamamos de brasileirismo (ou nacionalismo).

O que acontece com a música de Gilberto Mendes na intenção da nacionalidade é que ao mesmo tempo em que ele sente uma necessidade de ordem filosófica, de um encaminhamento mais propício para atingir o desenvolvimento do gosto popular, ele também converge para poetas que estão desenvolvendo - vide a Bossa Nova - o internacionalismo e questões da poesia progressivas e inestancáveis que a música vai trabalhar. Não se pode esquecer também a figura do rádio que, junto com o cinema, era a grande sala de concerto de Gilberto Mendes.

Quando ele escuta um falso nacionalismo de artistas estrangeiros - saídos da Europa e desembarcados nos EUA, onde escreverão falsa música havaiana, falsa música dos mares do sul (Eisler, que ele tanto preza, entre eles) - então Gilberto entende que a comunicação do mundo se faz através de uma beleza e de uma internacionalidade testadas pelo homem urbano e que tem a ver com ele.

1962 corresponde à ida de Gilberto para a Alemanha, onde realiza um trabalho com verdadeiros revolucionários da época e leva um grande susto em meio a tanto cerebralismo. Ele foi com Willy Corrêa e Rogério Duprat. Este último vai mostrar uma certa indiferença com tudo, já que conhecia os movimentos, mas Willy e Gilberto ficaram extremamente emocionados. Lá ele vai encontrar uma pessoa da América que vai modificar aquilo completamente: John Cage.

O tipo de pensamento que Gilberto foi buscar como sendo correto ou que lhe pudesse dar fundamentos ele já o encontrou deturpado ou poroso, visto ter permitido o ingresso de um John Cage com todo o seu brilho sua capacidade de polemizar, que vai desestruturar tudo aquilo. Gilberto Mendes encontra a linguagem da liberdade como sendo a verdadeira, que já estava dentro dele, para poder agir como músico e se expressar. Dessa forma o conhecimento do mundo contemporâneo levado pelos meios de comunicação a ele, jovem músico, em especial através do rádio e do cinema, estava todo à sua disposição. A falsidade das coisas belas fazia dele um indivíduo absolutamente escorado (preparado) para agir na sua própria poética e liberdade.



Sobre a Sonatina Mozartiana

Considerações sobre a análise feita por Aylton Escobar

É um estudo de composição, quase como um papel de seda sobre os originais de Mozart. Gilberto faz uma cópia, já que se baseia exatamente na seqüência da Sonata em Dó Maior de Mozart. É claro que não é cópia na precisão do termo. Gilberto Mendes vê, com sua sensibilidade, um modelo de tamanha clareza que ele usa para estudar as suas coisas. Isso vai ser usado por ele em outros segmentos. Por exemplo: para vozes, quando ele pega os autores da Renascença e trabalha os procedimentos em suas composições. Chega mesmo a fazer um Moteto, seguindo todos os passos formais de um moteto. Gilberto Mendes é um criador e não um copiator, que reverencia seus mestres e segue seus passos de modo inventivo. Brahms dizia: "Vocês não sabem qual é a glória de ter atrás da gente os passos de um gigante". Gilberto se utiliza desse exemplo justamente porque, como ele, se fixou ao autodidatismo em nome de sua liberdade e de suas características e fantasias. É uma maneira de se ensinar através dos grandes exemplos. Trata-se de um trabalho de estudo. Gilberto não camufla, ele faz sinceramente uma releitura da Sonata de Mozart. Quando ele escapa a isso, percebe a possibilidade formalmente correta de o fazer nos dois últimos movimentos; mas também no 3.º, que é formalmente um pouco menos elaborado. Do ponto de vista formal é mais frágil, mas igualmente interessante. Nesse ponto sinto que haja uma correção feita em datas diferentes. Há escritas distintas, adendos colados sobre a partitura - isso é contestado pelo compositor. Na verdade não há aí uma noção de Nacionalismo, mas a leitura de um brasileiro sobre o texto de um austríaco, de grande transparência e que oferece à questão da forma sonata uma precisão extraordinária. Sonatina, no diminutivo, indica mesmo um sentido de modéstia talvez, por não ter desenvolvido idéias nem ter sido prolixo. É uma "coisa mais íntima". Interessante é que há uma coerência, um encanto muito grande, apesar das correções. É indisfarçável, contudo, o apoio sobre o original e isso vem marcando a música de Gilberto Mendes quando ele faz citações. Quando se sente livre para homenagear, ele extravaza toda sua poética. Isso sempre aconteceu.

Quando realiza obras importantes como *Saudades do Parque Balneário*, *Longhorn Trio* ou *Ulysses em Copacabana*, há sempre citações. As experiências do mundo poético de Gilberto Mendes, voltadas para sua juventude e para suas fontes fielmente cultivadas, traduzem todos os temas numa narrativa musical repleta de sinceridade. Na *Sonatina* ele faz praticamente a mesma coisa: citações. Como por exemplo:

Dialética entre o Tonal e o Atonal

Gilberto Mendes, em função de seu autodidatismo e de seu fascínio pela criatividade e pelo mundo interior das pessoas, se sente plenamente à vontade nas formas musicais livres, sem trabalhar com títulos. Esses títulos são colocados com segurança sobre suas peças. Muitos títulos lhe dão liberdade de criação. As citações são de sua espontaneidade formal, já que tendo o material à sua frente, há também uma coleção de temas. Gilberto grava, guarda e vai usando à sua maneira. Se num dado momento a citação vem e é poeticamente admissível, fiel, razoável, ela é trabalhada com sinceridade.

A originalidade tem uma árvore genealógica formidável. Gilberto Mendes mantém, em função disso, sua poética sempre em livre curso. Sua memória é sempre trabalhada com absoluta sinceridade.

Proposta de uma Nova Técnica a Partir dos Preceitos Básicos do Dodecafonismo

O serialismo ortodoxo tem muito poucos representantes. Quando ele sai de sua fonte, já passou a ser interpretado por todos os outros leitores. Quando Koellreutter veio para o Brasil, trouxe uma Dodecafonia que seria ensinada como era, por questões técnicas e fidelidade. Ele entendia que já estava impregnada nos jovens que encontrou aqui, como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger etc. Koellreutter apenas puxou o que estava latente. Cláudio Santoro jamais escreveu uma obra fielmente dodecafônica. Em todos os lugares do mundo a dodecafonia vai ser interpretada. Para Gilberto Mendes e Willy Corrêa a dodecafonia permite fugir a certas amarras como a Tonalidade ou uma obrigatoriedade rítmica de infusões nacionalistas. Gilberto procurou escapar disso, mesmo porque, nascido numa cidade praiana, a observação do horizonte aponta a liberdade.

Dotado de liberdade interior, Gilberto quer encontrar uma idéia material de segurança para poder se fixar. Quando ele foi a Darmstadt, encontrou a contestação e a liberdade de Cage. Na verdade a sua fantasia santista parecia olhar o mar e imaginar seu infindável horizonte.

Considerações acerca do "Humor" na Obra de Gilberto Mendes

Gilberto costuma dizer o seguinte: "Eu não sei contar piada...". Mas ele encontra muito humor na vida, visto que humor é uma palavra muito mal traduzida. As pessoas pensam que humor é rir. Humor é entender a fugacidade e densidade das coisas, vê-las em sua eterna mobilização e transformação. Os conceitos podem ser levados às

peças por vários caminhos. Eu sinto que Gilberto Mendes fala de coisas extremamente trágicas e preocupantes para o bem-estar humano com elementos que provocam o homem. Gilberto não tem intenção de provocar o riso, mas as situações são tão trágicas que a defesa das pessoas é o riso. Grandes irônicos como Bernard Shaw ou Corneille só falaram de coisas sérias que provocavam a superficialidade humana, desatenta à corrosão interior das verdades dessas pessoas.

Gilberto Mendes soube driblar os anos militares - período trágico de nossa história - através de um comentário sobre a vida bestificada das pessoas atrás de um liquidificador ou de um aspirador de pó; ou brincando com sua própria asma e vendo o lado trágico dela. Mas Gilberto não estava sozinho na época. Chico Buarque e Gilberto Gil faziam uma música dizendo uma coisa e querendo dizer outra. "Apesar de você", "Cálice" e "Construção" dignificam a inteligência anulada na época, mas que a fé de Gilberto sabia que não tinha morrido.

Gilberto Mendes não é um cético cujo lirismo seja atingido na noção de bem-estar das pessoas. Ele é um socialista que vê as pessoas sem privilégios nem privilegiados. Nele não há um culto da personalidade no sentido de buscar para si mais do que para o outro. Essa gentileza de caráter, espírito e força revela sua coerência. Seu lirismo pode estar afetado mas não perde a esperança. Sua fé permanece tranquila em meio aos desastres do mundo. O socialismo de Gilberto é inteligente, sem paixões. Essa é a POÉTICA de Gilberto Mendes. Ela se mostra, por exemplo, no transformar o cinema em seu templo. É aí que sua religiosidade se manifesta. Na sala de luzes apagadas se realiza a missa que ele não frequenta.

Abordagem do Instrumento

Gilberto Mendes deveria ter sido um pianista e não foi. O estudo de piano foi um veículo para seu trabalho. Tecnicamente muita coisa deve ser revisada por causa das facilidades de abordagem do instrumento. Vejo problemas, por exemplo, na orquestração. Em Concerto para Piano e Orquestra ou em *Vila Socó* o intérprete, para tocar um acorde na parte da harpa, tem de suprimir uma nota porque não acontece como está escrito. Um arpejo de *Vila Socó*, para sair como Gilberto quer, é necessário trocar uma nota por sua enarmônica: Lá sustenido por Si bemol.

Num projeto de Oscar Niemeyer ainda desenhado, você observa detalhes ou falhas que serão organizados pelos arquitetos que o assessoraram. Comparando com Gilberto Mendes: ele não precisaria de assessores, mas a espontaneidade e rapidez com que escreve apontam para o entendimento de uma prosódia, uma situação de uso das

mãos, uma abordagem física do instrumento e sua própria técnica, enfim, coisas que serão compreendidas por assessores. O pianista mexerá, o harpista corrigirá dificuldades.

Diz Gilberto: "É para tocar tudo o que está escrito, nota por nota, pois cada nota que está escrita aí é fortemente pensada e não é uma nota a esmo. Eu coloco tudo sinceramente, eu desejo e conscientemente faço na partitura". Esse respeito à partitura é bem representado por Toscanini. O intérprete deve estar presente, vivo, senão é melhor tocar como robô. A fragilidade de Gilberto é no entender o outro, mas ele está aberto à discussão. Na verdade, é problemática a questão da técnica do instrumento na obra do compositor santista. Na orquestração de Concerto para Piano há estruturas harmônicas que estão orquestradas de modo a simplesmente distribuir as notas pelos instrumentos. A interferência entre as características dos instrumentos pode favorecer uma inversão de perspectiva do acorde ou da verticalidade - instrumentos colocados juntos - ou ainda por uma distribuição de notas. Uns instrumentos saem mais que outros em intensidades demarcadas. Isso faz com que o acorde sofra uma variação de som na emissão garantidamente p, por exemplo, ou mesmo f, mas só que o metal do instrumento, em sua vivacidade sonora, faz com que ele projete mais que outro naquela região. A sonoridade permite que perspectiva sonora daquela estrutura vertical soe para o ouvinte diferentemente de como o compositor tinha imaginado. Trata-se de equívocos instrumentais o que Gilberto faz, mas agora fruto de uma distribuição mais simples e menos técnica.

Em nosso conhecimento musical essas coisas são naturalmente revisadas. Esse tipo de crítica é importante em respeito mesmo à obra de Gilberto Mendes. Tendo ele organizado e mexido assim os instrumentos instaura-se em sua obra um grifo de personalidade. Essa obra soa como foi promovida pela escrita e apresenta uma sonoridade que o próprio compositor não imaginou na simplicidade da orquestração, da técnica instrumental.

DEPOIMENTO DE ROBERTO MARTINS

A música coral de Gilberto Mendes acompanha a evolução da do piano. As principais obras são as cantigas escritas na década de 50. São obras muito parecidas rítmica e harmonicamente com as peças para piano da mesma época, em que ele utiliza certos procedimentos da música folclórica brasileira do Nordeste, por incrível que pareça, e da música popular urbana. Já a questão de a música de Gilberto Mendes derivar da Bossa Nova, acho uma bobagem. A coincidência de ritmo e de harmonia na música brasileira moderna daquela época é mais norte-americana, pois Gilberto vivenciou e ouviu muito essa música e a conhece muito bem. O ritmo talvez, porque na época ele estava influenciado por seu professor. Sua música tinha certo caráter nacionalista enquanto célula rítmica, não quanto à harmonia. Existe, sim, forte influência de Debussy, Ravel e da Música Popular Norte-Americana.

A. E. - Como você analisa, dentro de uma determinada fase de Gilberto Mendes, estes ritmos brasileiros? As harmonias não têm nada com o caráter modal característico da música folclórica brasileira, mas ela guarda esses resquícios, muito próximos da Bossa Nova.

R. M. - Acredito numa coincidência, porque a Bossa Nova já estava chegando nessa época, já havia uma música noturna brasileira que empregava harmonias de jazz. Essa harmonia parece ter relação com a música de Gilberto, mais do que a Bossa Nova. Esta surgiu no fim da década de 50 e se desenvolveu no início dos 60, mas era ainda muito restrita. Se você partir dessa premissa, também Villa-Lobos, na década de 20, tem muito de Bossa Nova ou mais até do que ela.

A. E. - A música de Villa-Lobos nessa época está mais ligada à Escola Francesa do que a uma "escola brasileira".

R. M. - Mas você há de convir que o som é bem de jazz.

A. E. - E a ligação da Música Norte-Americana com a música de Gilberto?

R. M. - Aquilo que Gilberto Mendes vivenciou quando criança ou adolescente, e que está no inconsciente, aflora mais tarde na produção intelectual do artista. Sua vivência mesmo foi a Música Norte-Americana e as trilhas dos filmes norte-americanos. Há uma ligação com o rádio e o cinema. É esse som que bem poderia ser as cantigas de roda do Nordeste para compositores como Marlos Nobre, por exemplo,

ou qualquer outro que tenha vivenciado a música folclórica brasileira ou a música popular urbana.

A. E. - E em relação à obra coral?

R. M. - Ele começou como na obra para piano, sob a influência dos compositores nacionalistas, com pequenas canções pedidas pelo maestro Klaus-Dieter Wolff, que era regente do Coral "Ars Viva". Porém, ele logo se afasta disso e entra no Experimentalismo. Mas entenda-se que o Experimentalismo em Gilberto Mendes, por mais radical que seja, nunca é puramente cerebral ou experimental pelo experimental. Gilberto tem uma sensibilidade para o lírico que não o permite cair no total cerebralismo. Em algumas peças isso foi levado a fundo - é o caso de *Nascemorre*, baseada na estrutura formal do poema - mas, à exceção de casos isolados, a música dele sempre teve ligação com idéias extramusicais. Em *Asthmatour*, *Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, a idéia surgiu de um quadro. A peça se baseou numa conversa com seu filho Antônio José sobre a asma. Há, portanto, sempre idéias cinematográficas ligadas aos "mass-media" ou a idéias políticas - como em *Beba Coca-Cola*, da fase participante dos Concretistas.

A. E. - Seria uma música com engajamento político?

R. M. - É um dado interessante. Todas as obras, mais ou menos experimentais, nascidas de outras artes ou do meio publicitário, Gilberto transforma em material verdadeiramente musical.

A. E. - Na obra coral ele faz uma leitura dos compositores da Renascença...

R. M. - Ele é um dos poucos compositores brasileiros que têm grande conhecimento da literatura musical da Renascença. Tenho a impressão de que ele conhece obras e compositores dessa música, do século XII até passar pelo "Ars Nova", inclusive sob o aspecto formal e do som. Isso não ocorre na fase experimental, mas na fase em que ele está "integrando", numa atitude quase pós-moderna. É pouco depois da Grande Experimentação - fim dos anos 70 -, quando Gilberto começa a fundir toda a experimentação feita e as vivências que teve. Isso se verifica em *Com Som-Sem Som*, por exemplo, que apresenta procedimentos da música medieval. Esses procedimentos jamais serão utilizados na música para piano, porque a música renascentista é eminentemente vocal e, a não ser o modalismo e ritmos, não caberia no piano. No caso, ele pensou na tradição pianística romântica e pós-romântica. Essa música de Gilberto é interessante no sentido de que todos os compositores que foram referenciais e que fizeram colagem com os mesmos materiais tiveram as mesmas

preocupações. O resultado é uma meditação musical que passa pela sua sensibilidade ao escutar aquilo. Gilberto é um verdadeiro Antropófago, que devolve com suas características individuais.

A. E. - Correspondência entre os anos de Experimentalismo e os de ditadura.

R. M. - Não vejo assim essa questão. O Gilberto Mendes e os demais integrantes acompanhavam o que mais radical fazia o mundo musical. É uma música com preocupações universalistas, principalmente no sentido da técnica. Ele é um compositor brasileiro que não foge de sua formação ou sensibilidade. Enfim, o Movimento Música Nova se liga a essa vanguarda musical, coincidentemente num momento agudo da política mundial. No Brasil, como na América Latina, havia uma ditadura de sistema, com troca de ditadores a cada quatro anos. Houve mudanças não só estéticas como espirituais. O mundo passou por várias fases do ponto de vista mental, até chegar a um determinado momento a que chamamos pós-vanguarda.

A. E. - Sobre o Humor na obra de Gilberto Mendes.

*R. M. - Se a gente considerar humor algo para rir ou divertir, no sentido social, não acredito que sua obra seja de humor. Existem traços humorísticos ou de algo cáustico observados na realidade e transformados em humor na obra. O que é o humor? É colocar algo da realidade fora do contexto, socialmente aceitável, e levá-lo para o humor ou o trágico. A peça *Ópera Aberta* é essencialmente uma crítica feroz aos cultivadores da ginástica vocal que se encontra principalmente nos públicos de ópera tradicional. Se você é sensível a essa crítica pode achar engraçado ou não, mas vai ficar impressionado como Gilberto encontrou aquele isomorfismo entre a forma de exibição do atleta e a forma vocal e sua exibição técnica.*

A. E. - Sobre a técnica musical de Gilberto Mendes.

R. M. - O Gilberto não se dedicou profissionalmente à música, no sentido de carreira, como é comum na profissão. Certos procedimentos poderiam não ser considerados tecnicamente perfeitos em relação ao domínio do "métier", mas eu vejo de outra maneira. Músicos como Gilberto Mendes, quando faziam música, entendiam-na uma expressão necessária deles. No carreirismo em geral os compositores escrevem muito e produzem coisas boas e coisas sem interesse. Gilberto Mendes procura o que lhe interessa da técnica para expressar o que ele quer dizer. Ter estudado contraponto, por exemplo, não foi apenas para se esmerar em técnica instrumental. A idéia musical é traduzida nos meios que lhe interessam. Só assim você justifica coisas que na ortodoxia musical seriam consideradas falhas. O mesmo se pode dizer de Villa-Lobos,

que superou isso genialmente. Alguém que se dedique à vida musical também pode fazer uma peça bem escrita para um instrumento ou conjunto, ainda que sua vivência não aponte para isso.

A. E. - Sobre a Forma na música de Gilberto Mendes.

R. M. - Uma coisa que disse a Gilberto sobre Villa-Lobos: geralmente, quando você quer comparar compositores e obras, o "clichê" é usado. Em Villa-Lobos trata-se de invenção contínua a transformação dos materiais em variação para criar a grande forma. Acho Gilberto muito parecido com Villa-Lobos. Villa fazia música sobre qualquer assunto que lhe interessasse e buscava os meios para isso. Não tinha preconceito e às vezes fazia música brasileira porque teve grande vivência da música folclórica e da urbana. Não poderia ter a vivência que Gilberto teve da música dodecafônica, de cinema etc. A análise dessa identificação que faço é um ponto de vista mais profundo, não um clichê; com efeito, em relação aos clichês próprios de Villa-Lobos, não há compositor mais afastado dele do que Gilberto. Ninguém mais afastado de Gilberto do que Camargo Guarnieri. São dois universos que raramente se encontram. Na aproximação ao universo de Villa, vejo em Gilberto a idéia de transformar idéias e "feelings" e de construir essa obra toda geralmente por sobreposição ou transformação de motivos e idéias e não ficar compartimentando a música academicamente, como fizeram os compositores nacionalistas.



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música

SALÃO DA CONSERVAÇÃO

SALA DE JORNALISMO

LA - UNESP E DA UNRJ

apresentação

ANTONIO AUGUSTO SANTOS

Pianista

dia 07 de novembro de 1991

18:30 h

ENTRADA FRANCA

5. PROGRAMAS DE CONCERTOS

Reitor: Nelson Facundes Filho
Vice-Reitor: Paulo Alcântara Gomes
Secund. de C. L. Maria da Penha Dubois Johnson
Diretor da Escola de Música: Calbert Ray Hilgendorf
Secretaria
Vice-Diretor de M. O. J. Maria Maria Vieira
Diretor-Adjunto de Ensino de Graduação e Corpo
Discente: Lucio Elizabeth Pittieri
Diretor-Adjunto e Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação: Ricardo Facundes
Diretor-Adjunto do Setor Artístico-Cultural:
Prof. João Carlos de Freitas
Supervisor de Ensino: Meryle Lane S. Lopes
Diretor do Setor Artístico-Cultural: Marly Maria



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música

SALÃO DA CONGREGAÇÃO

SÉRIE INTERCÂMBIO

IA - UNESP E EM DA UFRJ

apresentam

ANTONIO EDUARDO SANTOS

Pianista

Dia 07 de novembro de 1991

18:30 h

ENTRADA FRANCA

Reitor: Nelson Maculan Filho

Vice-Reitor: Paulo Alcântara Gomes

Decano do CLA: Maria da Penha Dubois Johanssen

Diretor da Escola de Música: Colbert Ruy Hilgenberg
Bezerra

Vice-Diretor da Em-UFRJ: Sonia Maria Vieira

Diretor-Adjunto de Ensino de Graduação e Corpo

Discente: Lucia Elizabeth Dittert

Diretor-Adjunto e Coordenador dos Cursos de Pós-
-Graduação: Ricardo Tacuchian

Diretor-Adjunto do Setor Artístico-Cultural:

Profª. Leda Coelho de Freitas

Supervisora do Técnico: Maryla Duse C. Lopes

Chefe do Setor Artístico-Cultural: Marly Moniz

PROGRAMA

1ª PARTE

CLAUDIO SANTORO - 1ª Série para piano (1943)
2ª Série para piano (1946)

PIOTR LACHERT - 2ª Sonata

ALLEGRO

PRESTO

CORAL

VARIAÇÕES

2ª PARTE

EDSON SEKEFF ZAMPRONHA - Peça para piano (1986)

GILBERTO MENDES - Recado a Schumann

VIVA VILLA

Il Neige... de Nouveau

Eisler e Webern caminham

juntos pelos mares do Sul

03 Contos de Cortazar.



PRÓXIMOS CONCERTOS

JULHO

Dia 4 - José Eduardo Martins - piano - obras de Debussy, Gilberto Mendes e Henrique Oswald
Teatro Municipal - 21:00 horas
Entrada franca

Encontro de Corais Evangélicos de Santos
Teatro Municipal - 16:00 horas
Entrada franca

Dia 8 - Quarteto de Cordas Martins Fontes e
Sílvia Ricardino - harpista - obras barrocas, clássicas e românticas
Centro Cultural Brasil-Estados Unidos - 20:30 horas
Entrada franca

PROJETOS CORAIS POPULARES

1 - Coral do Teatro Municipal de Santos
Maestro: Sinésio Pinheiro
Segundas e sextas-feiras - 20:00/22:00 horas
Sala do Curso de Violão - Teatro Municipal

2 - Coral Infantil do Teatro Municipal
Maestro: Lísias Mourão
Terças-feiras - 17:50/18:30 horas
Sala do Curso de Violão - Teatro Municipal

3 - Coral Municipal da Vila Mathias
Maestro: Ulysses Mansur
Quintas-feiras - 19:30/22:00 horas
Sala do Curso de Violão - Teatro Municipal

4 - Grupo Coral Municipal Rua do Sol
Maestro: Lísias Mourão
Segundas-feiras - 20:00/22:00 horas
Sede do Madrigal Ars Viva
Rua Barão de Paranapiacaba nº 31

5 - Coral Municipal da Zona Noroeste
Maestro: Ademar Vassão
Quintas-feiras - 20:00/22:00 horas
Paróquia de Santa Margarida Maria
Av. N.S. de Fátima/Av. Jovino de Melo

6 - Coral Municipal do Gonzaga
Maestrina: Profª Meire Berti Gomiero Fonseca
Terças-feiras - 19:30/22:00 horas
Escola de Música Henrique Oswald
Rua Euclides da Cunha, 97 tel.: 4-2536

7 - Coral Municipal do Marapé
Maestro: Ademar Vassão
Quartas-feiras - 20:00/22:00 horas
Centro Comunitário São Judas Tadeu - tel.: 37-9061
Rua Napoleão Laureano, 89

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS SECRETARIA DE CULTURA ASSESSORIA DE MÚSICA —1992—

Maria Cecília Oliveira
soprano

Antônio Eduardo Santos
pianista

Dia 24 de junho de 1992
21:00 horas
Teatro Municipal Brás Cubas

cidade de
San os
administração democrática popular
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS

Maria Cecília Oliveira

soprano

Formada em técnica em Canto pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, com a profª. Kátia Guedes. Prossegue seus estudos com a cantora Leila Farah. Vem participando em vários grupos vocais como solista e coralista. Atuou no Coral da Fundação das Artes de São Caetano, no coral do Senac e no Coral Municipal de São Caetano do Sul.

Realiza o quinto ano do Curso de Composição e Regência no Instituto de Artes da UNESP.

Antônio Eduardo Santos

pianista

Iniciou seus estudos de música em Santos. Mais tarde realizou Curso de Bacharelado no Instituto de Artes da UNESP, onde foi aluno do pianista Homero Magalhães e Beatriz Balzi.

Estudou na Espanha com o pianista Manuel Carra e Antônio Iglesias.

Tem participado em diversos festivais de Música Nova onde tem feito estréias nacionais e mundiais. Ao mesmo tempo vem realizando estudos com a pianista Beatriz Balzi sobre a linguagem musical contemporânea e sua influência na obra de compositores latino-americanos.

PROGRAMA

I

PHILLIP GLASS Opening (1982)

VILLA-LOBOS (1887-1959) Ibéricarabe (1914)

MAURICE RAVEL (1875-1937) Sonatina (1905)
- Moderé
- Minuet
- Animé

II

HENRI DUPARC (1848-1933) Chanson Triste (1868)

GABRIEL FAURÉ (1845-1924) Après un Rêve

H. VILLA-LOBOS (1887-1959) Lundu da Marquesa de Santos (1940)

EDUARDO ESCALANTI Solilóquio (1989)

CLÁUDIO SANTORO (1919-1989) ... Acalanto da Rosa (1958)

GILBERTO MENDES (1922) Ciclo Raul de Leoni (1951) *
- Confusão
- Ingratidão
- Felicidade I e II
- Adolescência
- Hora Cinzenta

* Obra em Primeira Audição Mundial



MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

GILBERTO MENDES

17 DE NOVEMBRO DE 1993 - SALA ADONIRAN BARBOSA

Abertura (20h)

Depoimento do Compositor sobre sua vida e sua obra

Entrevistadores:

poeta e professor Décio Pignatari
compositor Lívio Tragtenberg

Programa (21h)

Duas peças para piano

nº 1 (1949)

nº 2 (1950)

Sonatina (1951)

- allegro

A outra (1991)

Estudo Magno (1993)

piano: José Eduardo Martins

Per sonar a tre (1976)

violinos: Samuel Pires Lima/ Milton Fernando Bergo

viola: Detelina Dimitrova Grigorova

Ranchera che! p/ fagote e piano (1987)

fagote: Diosnio Machado Neto

piano: Rubens Ricciardi

poeminha poemeto

poemeu poesseu poessua da flor (1981)

Texto: Décio Pignatari.

Três poemas de Raul de Leoni (1952)

Felicidade I

Felicidade II

Adolescência

soprano: Adélia Issa

piano: Rubens Ricciardi

Cinco peças p/ clarineta solo (1957)

clarineta: Domingos Iunes Elias

Inspiração (1933)

Poema sobre um quadro de ORLANDO MARCUTI (1976)

Texto: Florivaldo Menezes

CORALUSP

Regente: Marcia Hentschel

Projeto da Área de Música da Divisão de Pesquisas do CCSP

DÉCIO PIGNATARI

Poeta-concretista, tradutor, conferencista, professor universitário, jornalista, comunicólogo, autor de vários livros entre os quais o romance de vanguarda PANTEROS.

LÍVIO TRAGTEMBERG

Compositor e saxofonista, professor de Composição na UNICAMP, é autor do livro CONTRAPONTO, Ed. Perspectiva. Foi bolsista pela Guggenheim Foundation e 1991 e atualmente é colaborador da imprensa especializada.

JOSÉ EDUARDO MARTINS

A partir de uma convivência no Departamento de Música da USP, estreitou-se uma profunda amizade entre o compositor Gilberto Mendes e o pianista José Eduardo Martins. Intérprete das integrais de Rameau, Debussy e Moussorgsky, Martins apresentou em público parte substancial da obra para piano de Gilberto Mendes nos gêneros solo e camerístico.

José Eduardo Martins é professor titular da Universidade de São Paulo, chefe e editor da REVISTA MÚSICA do Departamento de Música da ECA/USP.

CORALUSP

Fundado em 1967 por Benito Juarez e José Luiz Visconti, o CORALUSP chega a seu 26º ano com uma longa história de sucessos junto ao público e à crítica especializada. Conhecido por sua qualidade e personalidade inovadora, o CORALUSP reúne em seu curriculum cinco premiações da APCA, turnês pelo exterior e intensa participação em festivais de âmbito nacional e internacional. Conhecido pela qualidade e personalidade inovadora, é atualmente constituído por 6 grupos independentes: Beijo, Tainá, Indaka, XI de Agosto, Tarde e Zimana.

Coordenadora Artística e Regente: Helena Starzynski.

ENSEMBLE MENTEMANUQUE

Fundado em 26 de junho de 1993 e coordenado por Rubens Ricciardi, o Ensemble Mentemanuque é um conjunto de Música de Câmara composto por instrumentistas atuantes em Ribeirão Preto. Ensemble Mentemanuque tem como proposta desenvolver um repertório com obras do Séc. XX ou do passado, que sejam pouco conhecidas e de grande valor dentro da História da Música.

ADÉLIA ISSA

Considerada pela crítica e público como uma das mais importantes cantoras eruditas brasileiras, Adélia Issa frequentou a Manhattan School of Music, em Nova York, onde também participou de workshops de cena lírica, ministrados por Lou Galterio, da New York City Ópera.

Adelia Issa gravou as MODINHAS IMPERIAIS (recolhidas por Mário de Andrade) para o selo Eldorado, e interpreta canções de Richard Strauss na série de discos editados pelo Mozarteum Brasileiro.

**ACERVO DO CCSP REFERENTE A GILBERTO MENDES
NA DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA**

Partituras:

Blirium C-9	P.330/P.2721
Música para piano nº 1	P.110
Peça para piano nº 14	P.111
Peça para piano nº 15	P.112
Peça para piano nº 16	P.113
Preludio nº 4	P.326
Retrato 7	P.4054/P.11537
Per sonar a tre	P.14.979

Discos:

Asthmateur	D.4193
Blirium C-9	D.4193
Motet em ré menor	D.4193
Nasce Morre	D.4193
Vai e vem	D.4193

Caio Pagano / Madrigal Ars Viva - *Regente:* R.Martins
Direção: Gilberto Mendes

NO ARQUIVO MULTIMEIOS DA DIVISÃO DE PESQUISAS

Música Brasileira Hoje (Festival) 0175/MS
FTR 0218 - gravação de obra interpretada em 22.09.76
FTR e TR 0223 - gravação de debate em 26.09.76
PR 0116 - programa

II Simpósio Internacional de Compositores 0214/MS
DT 1269 - participação de Gilberto Mendes

Concurso de Coros do Estado de São Paulo 0537/MS
PA 0001 - XV TROVA, de Gilberto Mendes (partitura)

Simpósio Internacional de Música Contemporânea ... 0552/MS
FTK - 0656 - palestra
TR - 0657 - palestra
PR - 0439 - participação de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes (documentação) 0648/MS
FTK - 1053 - entrevista
PA - 0062 - NASCE-MORRE de Gilberto Mendes (partitura)
CA - 0672 - Poesia e Música

Matérias jornalísticas na Hemeroteca em microfichas

**MÚSICA CONTEMPORÂNEA
NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

Será uma série de depoimentos-concertos-exposições que acontecerão na Sala Adoniran Barbosa, uma vez por mês, sempre às 4as. feiras, às 20h.

O objetivo desta série que conta com a organização e pesquisa de material pela área de Música da Divisão de Pesquisas, é divulgar e valorizar o trabalho de compositores brasileiros contemporâneos. Serão convidados compositores reconhecidos e renomados da música erudita, dando oportunidade para que o público conheça uma parte da história musical do país e ouça as composições mais significativas da atual produção de música brasileira contemporânea.

Este evento divide-se em três partes: a primeira, é o depoimento-entrevista sobre a vida e o trabalho do compositor. Este depoimento será gravado em vídeo que, como documento, será colocado à disposição de consulentes através do Arquivo Multimeios. Na segunda parte do programa, haverá um concerto com as obras que o próprio compositor escolheu como as mais importantes dentro de seu trabalho e com intérpretes por ele indicados. Por fim, será montada no "foyer" deste Centro, uma exposição com fotos, discos, partituras do compositor e intérpretes.

O segundo convidado da série é o compositor Gilberto Mendes. Seu trabalho musical é reconhecido nos EUA e Europa. Do concerto, participarão os pianistas José Eduardo Martins, Rubens Ricciardi, a cantora Adélia Issa, o Ensemble Mentemanuque e o Coralusp. Este projeto reinicia sua programação em março-94 com o compositor Osvaldo Lacerda.

GILBERTO MENDES

Nasceu em Santos em 1922. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Santos com Savino de Benedictis (teoria) e Antonieta Rudge (piano) aperfeiçoando-se posteriormente com Claudio Santoro e Olivier Toni (composição). Foi o escolhido entre vários compositores estrangeiros a ministrar aulas de composição no Departamento de Música da Universidade de Wisconsin, Milwaukee, nos Estados Unidos.

Foi pioneiro no Brasil no campo da música aleatória, concreta, microtonal e "mixed-media", tendo sido o idealizador e responsável pela programação dos Festivais de Música Nova, um evento de âmbito internacional no terreno da Composição Contemporânea que acontece em agosto, há mais de 30 anos.

Mencionado em diversos dicionários e enciclopédias de música internacionais, Gilberto Mendes tem suas obras editadas pela Editora Novas Metas e Ricordi e discos pela Funarte, Marcus Pereira, EMI-Odeon e Selo Eldorado.

PREFEITURA DE SÃO PAULO
Prefeito Paulo Maluf

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
Secretário Rodolfo Konder



Centro Cultural São Paulo
Diretora Maria Luiza Librandi

COORDENAÇÃO DE EVENTOS
Coordenador Paulo Cesar Soares



Produzido e Impresso pela Secretaria Municipal de Cultura



CRÉDITOS DO PROJETO

Idealização

Equipe Técnica de Pesquisas de Música da Divisão de Pesquisas

Coordenação

Francisco Carlos Coelho / Lothair Americano

Exposição

Equipe Técnica de Montagem de Exposições
Divisão de Artes Plásticas

Divisão de Artes Cênicas e Música

Divulgação

Divisão de Difusão Cultural

Pesquisa de Público

Núcleo de Pesquisas de Base da Divisão de Pesquisas

Gravação Digital

RTC

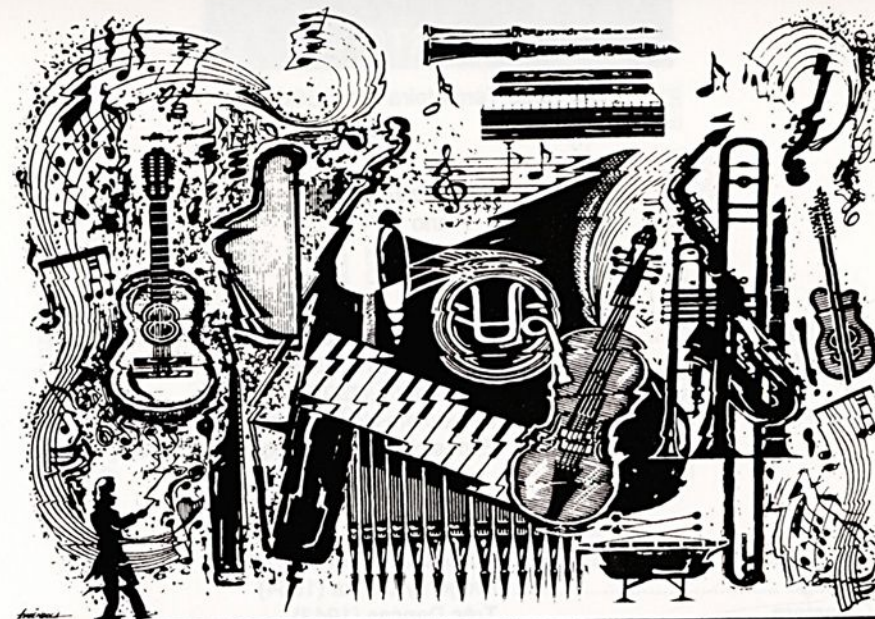
Arte

Lothair Americano



SESC

C.C.D. "ANTÔNIO CARLOS DE ASSUMPCÃO"
Rua Tibiriçá, 50 - Fone 625-2181



FESTIVAL INTERNACIONAL MUSICANOVA

DE 4 A 14
DE
AGOSTO/1993

SESC
Ribeirão Preto



CONCERTO VI

Dia 10/08 Terça-feira 21h SESC

ANTONIO EDUARDO

Piano

I

- Cláudio Santoro 2 Séries de Peças para Piano (1946)
Gilberto Mendes Prelúdio nº 16 (1959)
Für Annette (1993)**
Rubens Ricciardi Estudo em Homenagem aos Quadros de uma
Exposição de Mussorquisqui (1989)

II

- Almeida Prado Ad Laudas Matutinas (1972)
E. Iturriaga Pregón y Danza (1954)
A. Ginastera Três Danças (1943)
Almeida Prado Cartas Celestes I (1974)

ANTONIO EDUARDO,

recebeu seu Bacharelado em Música pelo Instituto de Artes / UNESP, onde foi aluno do Prof. Tomero Magalhães e Beatriz Balzi. Em 1989, participou como Bolsista do Curso de Música Espanhola em Santiago de Compostela, Espanha, onde foi aluno de Antonio Iglesias e Manuel Zarra.

Tem participado frequentemente de Festivais de Música Contemporânea, destacando-se o Festival de Música Nova e Encontro de Música Latinoamericana no Chile, onde tem tocado obras, em primeira audição.

Atualmente cursa Pós-Graduação no IAU/UNESP, onde realiza pesquisa sobre a obra para piano de Gilberto Mendes, sob a orientação de Maria de Lourdes Sekeff Zamprónha.

10

**1ª audição Mundial *1ª audição no Brasil

CONCERTO VII

Dia 11/08 Quarta-feira 21h SESC

ENSEMBLE MENTEMANUQUE

- Rubens Ricciardi piano e direção
Pamela Schmitzer Oliveira flauta
Domingos Nunes Elias clarineta
Diósnio Machado Neto fagote
& os convidados especiais
Maria Wischnia e Bruce Mack violinos
Marcelo Jaffé viola
Robert Studholz violoncello

I

- Arnold Schönberg 6 Pequenas Peças - Op. 19 (1913) p/ piano
Patric Stanford 4 Prelúdios para fagote e piano*
Gilberto Mendes Ranchera Che (1987)
para fagote e piano
5 Peças (1967)
para clarinete solo
A. Berg 4 Peças Op. 5 (1913)
para clarinete e piano

II

- Edgard Varese Density
para flauta solo
Anton Webern 4 Peças Op. 7 (1910)
para violino e piano
Hanns Eisler Duo Op. 7 (1925)*
para violino e violoncello
Prelúdio e Fuga B.A.C.H Op. 46 (1934)*
para violino, viola e violoncello
Rubens Ricciardi Elegia em Lá maior e menor (1984)**
para clarineta e quarteto de cordas

11

**1ª audição Mundial *1ª audição no Brasil

SOCIETA' ITALIANA
PER L'EDUCAZIONE MUSICALE

THEATRE EUROPEEN DE MUSIQUE VIVANTE
Bruxelles

MARIA LUISA MERLO
ANNETTE SACHS
PIOTR LACHERT
- (pianoforte, voce, azione)

Serioso, ma non troppo

divertimento musicale

CASTELSARDO
Lunedì 25 Luglio 1988 - Ore 21,30

COOPERATIVA TEATRO e/o MUSICA - SASSARI

CHIARELLA - SASSARI

PROGRAMMA

- M. MONK — Game master song, 1983
- J. DZIUBAK — Mini theatre, 1985
- P. LACHERT — Per Adele, Kitchmusik, 1982
- B. BULKINX — Piotr Luneire, 1986
-
- D. LAWALREE — The long haired lady, 1985
- P. CASTALDI — Cardini, solfeggio parlante, 1976
— Patchwork, 1988
opera colecting
- W. SZALONEK — Sceny i dialogi
- G. de BIEVRE — Grande ouverture, Historique
et commentaire
- M.H. CYKIERT — Journal parlé
- B. BULKINX — Walz for Temu!
- A. VAN BELLE — Temu!'s lullaby
- F. NUYTS — Öde
- D. LAWALREE — Silent night
- G. MENDES — Vers les joyeux tropiques avec
une musique vivante, theatrale

**SECRETARIA DE CULTURA
COORDENADORIA DE MÚSICA
1993**

Próximos Concertos

Maio

Dia 13 - 21 horas - Teatro Municipal Brás Cubas

Concerto de Violino e Piano

ERICH LEHNINGER, violino

TERÃO CHEBL, piano

Obras: BEETHOVEN, MOZART, L. MIGUEZ e VILLA-LOBOS

ENTRADA FRANCA

Junho

Dia 15 - 21 horas - Teatro Municipal Brás Cubas

Duo Pianístico

FERNANDO LOPES e ATTILIO MASTROGIOVANNI

Obras: MOZART, ARENSKY, MANUEL INFANTE e ALMEIDA PRADO

ENTRADA FRANCA

**PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
SECRETARIA DE CULTURA**

**Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes
IV Congresso Nacional da ABPA**

**CONCERTO DE ABERTURA
Homenagem a Gilberto Mendes**

**Pianista ANTONIO EDUARDO
CORAL MUNICIPAL DE SANTOS
Regente Maestro SINÉSIO PINHEIRO**

26 de abril de 1993

Teatro Municipal Brás Cubas

20h30

Apoio

UNIVERSIDADE SANTA CECÍLIA DOS BANDEIRANTES



Homenagem a Gilberto Mendes

PROGRAMA

I - Pianista ANTONIO EDUARDO

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1- ENRIQUE ITURIAGA
1918 - | Pregón y Danza (1954) |
| 2- ALBERTO GINASTERA
1916 - 1983 | Tres Piezas (1941)
Cuyana
Norteña
Criolla |
| 3- ALMEIDA PRADO
1943 - | Ad Laudas Matutinas (1974) |
| 4- GILBERTO MENDES
1922 - | Eisler e Webern Caminham pelos
Mares do Sul (1989)
Três Contos de Cortázar (1985)
Diálogo de Ruptura
Ventos Aliseos
Apocalipse em Solentiname |

- | | |
|---|--|
| 1- FILLIPPO AZZAIOLLO
Séc. XVI | Due Villotte del Fiori |
| 2- T. L. VICTORIA
1548 - 1611 | O Magnum Mysterium |
| 3- J. S. BACH
1685 - 1750 | Singt dem Herrn ein Neues Lied
Cantata 190 |
| 4- JOSÉ MAURÍCIO N. GARCIA
1767 - 1830 | Judas Mercator Pessimus
Moderato
Fugato
Larghetto
Fugato |
| 5- F. SCHUBERT
1797 - 1828 | Kyrie da Missa em Sol
Solista: MARIA HELENA
SILVEIRA |
| 6- J. HAYDN
1732 - 1809 | TE DEUM em Dó Maior
Allegro
Adagio
Allegro Moderato - Fuga |

Ulirajara Pires e Marcus Siqueira, violão.

- *Peça para Piano nº 5*, de Gilberto Mendes, transcrição de Edelson Gloeden.

Domingos Iunes Elias, clarinete.

- *Cinco Peças para Clarinete*, de Gilberto Mendes

Terceira Parte

Livio Tragtenberg, saxofone.

- *Um Festival de Estranhezas*, de Livio Tragtenberg

PROGRAMAÇÃO EDUSP

13ª BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO

2º PAVIMENTO - STAND 98

Apoio Cultural: Adrenalina Filmes

edusp

UMA ODISSÉIA MUSICAL

PONTO DE ENCONTRO - 3º PAVIMENTO

18/8	quinta	20:00h	para profissionais e convidados
28/8	domingo	16:00h	aberto ao público

Após o concerto, às 17:30h, os autores estarão autografando seus livros no stand 98 da Edusp - 2º Pavimento.

Ilustrando o lançamento editorial dos livros *Música do Brasil Colonial*, organização de Régis Duprat, *Uma Odisséia Musical*, de Gilberto Mendes e *Contraponto*, de Livio Tragtenberg, este concerto combina diferentes gêneros e estilos que vão desde o barroco-mineiro até a música contemporânea brasileira. O título do evento, homônimo ao livro de Gilberto Mendes, traduz o espírito do concerto, verdadeira viagem à história da música.

PROGRAMA

Primeira Parte

Coral da União Cultura Brasil-Estados Unidos

Regência: Marcos Câmara

- *Popule Meus e Domine Jesu*, de Manuel Dias de Oliveira
- *Bajulans* (anônimo)

Segunda Parte

Nuages Cia. de Dança (Santos)

Direção: Danielle Conway

Coreografia: Luciana Raccini

- *Olha o Trânsito*, de Livio Tragtenberg
Integrantes: Cristina Peres Neves, Danielle Conway, Georgia Paixão Berno, Sandra Cabral, Simone Mello, Sandra Alves, Simone Gomes de Oliveira, Lucilene Maltez.
- *Ganchos*, de Gilberto Mendes
Integrantes: Sandra Cabral e Simone Mello.

Coralusp, Grupo Tarde

Regência: Marcia Hentschel

- *Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, de Gilberto Mendes

Antônio Eduardo, piano.

- *Contos de Cortazar*, de Gilberto Mendes
- *Preludico I*, de Livio Tragtenberg

RECITAL
ANTONIO EDUARDO SANTOS

Piano

Local: Auditório Belkiss S.C. Mendonça

Dia: 14.09.94

Horário: 11:00h

UMA ODISSÉIA MUSICAL

PONTOS DE ENCONTRO - PAYMENTO

ANTONIO EDUARDO SANTOS é aluno do Mestrado em Artes da UNESP. Sua dissertação sobre a Obra Pianística de Gilberto Mendes tem a orientação da Profª Drª Maria de Lourdes Sekeff. É aluno de piano dos professores Homero Magalhães e Beatriz Balxi, e vem nessa área, se especializando em música latino-americana e música contemporânea.

ANTONIO EDUARDO SANTOS é um dos grandes valores da nova geração, e suas apresentações (nacionais e internacionais) vêm merecendo a atenção da crítica especializada.

LIVIO TRAGTEMBERG - Prelúdio nº 1

SÉRGIO V. CORREA -- Caiximúsica

EDSON S. ZAMPRONHA -- Modelagem 2

ALMEIDA PRADO -- Ad laudas matutina

JOHN DOWNEY -- Portrait nº 1

GILBERTO MENDES -- 3 Contos de Cortáza

Diálogo de Ruptura

Ventos Alíseos

Apocalipse em Sole:

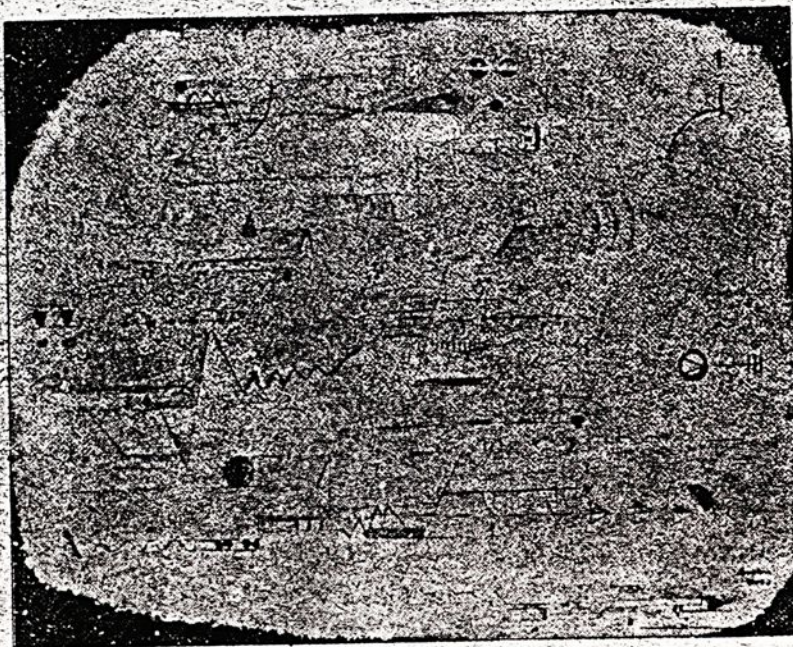
cidade de
Santos

administração democrática popular
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS

XXIX FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS

05 a 19 de agosto de 1993

Teatro Municipal "Brás Cubas"



SEXTA-FEIRA 6

21 HORAS

pianista ANTÔNIO EDUARDO apresenta
dois compositores santistas

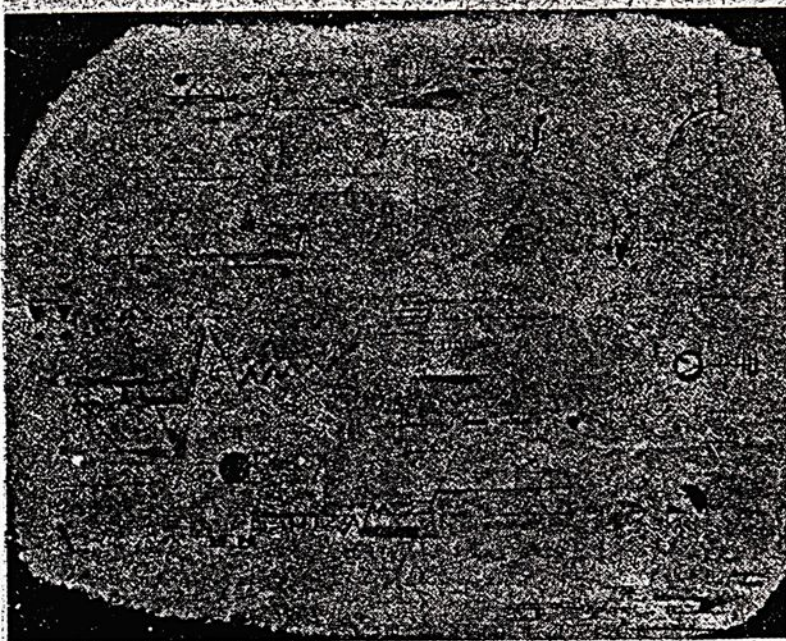
GILBERTO MENDES - Prelúdio nº 16 (1959)
Ilneige... de nouveau!
Für Annette (1993) (**)

J.A. ALMEIDA PRADO - Poesilúdio nº 12 (Noites de Iansã - 1985)
Ad Laudes Matutinas (1972)
Carta Celeste nº 1 (1974)

Homenagem póstuma ao compositor CAMARGO GUARNIERI
Ponteiros nº 43 - Grandioso
nº 45 - Com alegria
nº 49 - Torturado

cidade de
Santos

administração democrática popular
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS



Promoção
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
SECRETARIA DE CULTURA

XXVIII FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS

De 9 a 28 de agosto de 1992

Teatro Municipal "Brás Cubas"

DOMINGO 9

às 21 horas

CONCERTO DE ABERTURA

I parte

pianista **CAIO PAGANO**

Gilberto Mendes - Vento Noroeste (1984)

Homenagem do pianista **CAIO PAGANO** a **GILBERTO MENDES**, pelos seus 70 anos.

II parte

JON APPLETON (USA compositor)

JOSEFINA BOSCH (soprano argentina)

Obras de Jon Appleton, várias estréias nacionais:

Homenaje a Milanés (1987) - peça para tape

Scene Unobserved (1968) - filme surrealista em 16 mm

The Sweet Dreams of Miss Pamela Beach (1981) - peça para tape

Hay Fever (1989) - music vídeo em filme 16 mm

Intervalo

A Summer Lullaby for Molly (1990) - peça para piano e tape

Canciones Cubanas (1991) - 3 canções sobre textos cubanos

Canciones Latinos (1992) - 3 canções sobre textos originais

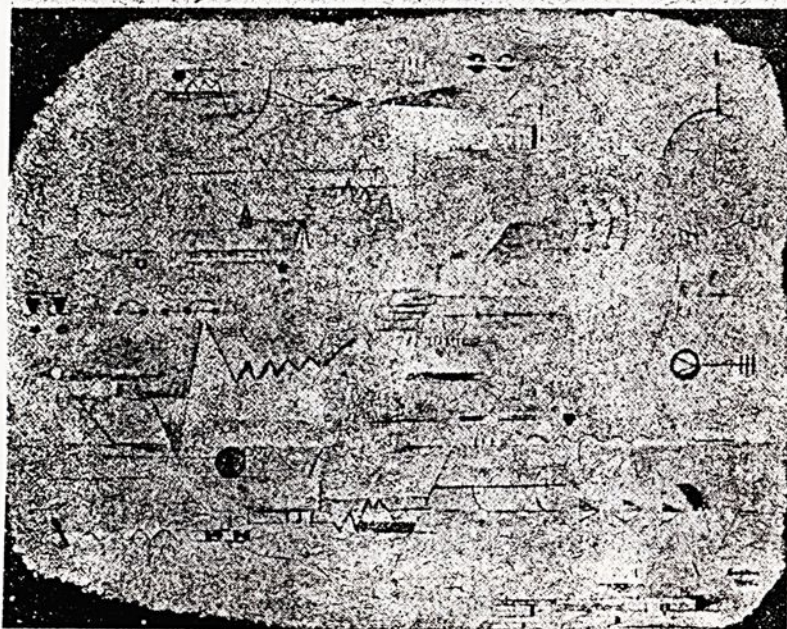
Josefina Bosch, voz

acompanhamento, radio baton

Pacific Rimbombo (1992) - solo para radio baton

cidade de
Santos

administração democrática popular
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS



promoção
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
SECRETARIA DE CULTURA

XXVII FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS

16 de agosto a 30 de agosto de 1991

Teatro Municipal "Brás Cubas"

SEGUNDA-FEIRA 26

às 20:30 horas

pianista JOSÉ EDUARDO MARTINS

I

obras da primeira fase de GILBERTO MENDES, pesquisadas pelo pianista e musicólogo José Eduardo Martins, em primeira audição mundial, com exceção da Sonata (1953):

Pequeno Álbum: (1947/ 1951) Pressentimento. Melodia folclórica.

Por quê? Acalanto. Visitantes da Noite. Canção da Rússia.

Sonatina Mozartiana (1952) Allegro, Andante, Allegro

13 Peças para Piano (1949/ 52)

Sonata (1953)

Outro Estudo? Ulysses ainda em Copacabana... (1991)

II

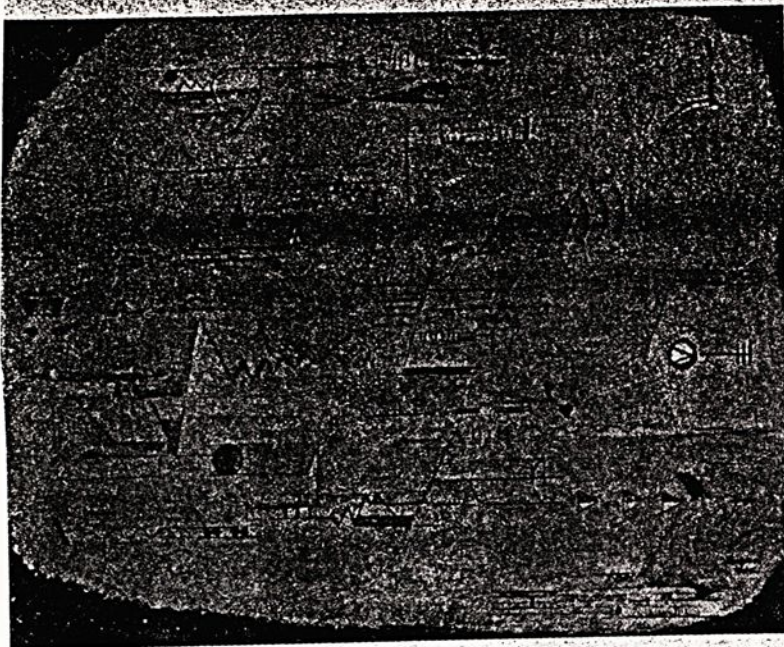
novos estudos encomendados pelo pianista José Eduardo Martins:

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA "L'éternel printemps (1991) (m)

PAULO COSTA LIMA Pega essa nêga e chêra (estudo-variação, 1991)

H.J. KOELLREUTTER Estudo para José Eduardo (1991) (m)





promoção da
PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS
ESTÂNCIA BALNEÁRIA
SECRETARIA DE CULTURA

XXIII FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS
De 20 de agosto a 1º de setembro de 1987
no Teatro Municipal "Brás Cubas"

SÁBADO 29

às 21 horas

Grande homenagem a HEITOR VILLA-LOBOS

I
pianista **JOSE EDUARDO MARTINS**

em obras especialmente compostas para o "Album Comemorativo do Centenário do Nascimento de Villa-Lobos", coordenado pelo próprio pianista e publicado pelo Serviço de Difusão de Partituras da ECA-USP

GILBERTO MENDES Viva Villa (X)
EDINO KRIEGER Seresta (X)
WILHELM ZOBL (Áustria) Aria Brasileira (X)
RAMÓN BARCE (Espanha) Bachianas Brasileiras n° 10 (X)
JORGE PEIXINHO (Portugal) Villalbarosa (X)
AURÉLIO DE LA VEGA (Cuba-USA) Homenagem 1987 (X)
ROBERTO MARTINS Impromptu In Memoriam (X)
ALMEIDA PRADO Noturnas Saudades do Rio Solimões (X)
MÁRIO FICARELLI Minimal Ciranda (X)
CAMARGO GUARNIERI Homenagem a Villa-Lobos
VILLA-LOBOS Alma Brasileira

II

MADRIGAL ARS VIVA regente **ROBERTO MARTINS**
3 obras compostas em homenagem a Villa-Lobos

ROBERTO MARTINS Saudades de Heitor Villa-Lobos (X)
GILBERTO MENDES Lenda do Caboclo. A Outra (X)
GIL NUNO VAZ Choros (Bis) (X) sobre canção de Pixinguinha e Índio
BRUNO KIEFER Sic Transit (1984) texto Camões
VILLA-LOBOS: Ave Verum (1930)
O Cor Jesu (1952)
Ave Maria (1917)

ARTES E ARTISTAS TR. 1/6

GILBERTO MENDES, COMPOSITOR SANTISTA, EM VÁRIAS PECAS

Foram apresentadas, em recente sessão, em dois concertos, obras de compositor santista, Gilberto Mendes.

Em São Paulo, a primeira de duas apresentações de "Música para o teatro" de Gilberto Mendes. O primeiro concerto, em 1960, foi apresentado no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1961, no teatro da cidade de São Paulo. O primeiro concerto, em 1960, foi apresentado no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1961, no teatro da cidade de São Paulo.

Uma peça para piano, a única a ser apresentada em dois concertos, foi a "Peça para piano n. 1", de autoria de Gilberto Mendes. A peça, em 1960, foi apresentada no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1961, no teatro da cidade de São Paulo.

Em 1961, a segunda de duas apresentações de "Música para o teatro" de Gilberto Mendes. O segundo concerto, em 1961, foi apresentado no teatro da cidade de São Paulo, e a terceira, em 1962, no teatro da cidade de São Paulo.

Uma peça para piano, a única a ser apresentada em dois concertos, foi a "Peça para piano n. 2", de autoria de Gilberto Mendes. A peça, em 1961, foi apresentada no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1962, no teatro da cidade de São Paulo.

RELAÇÃO DE COMPOSITORES SANTISTAS EM DOIS CONCERTOS

Uma e duas peças para piano, a única a ser apresentada em dois concertos, foi a "Peça para piano n. 1", de autoria de Gilberto Mendes. A peça, em 1960, foi apresentada no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1961, no teatro da cidade de São Paulo.

Em 1961, a segunda de duas apresentações de "Música para o teatro" de Gilberto Mendes. O segundo concerto, em 1961, foi apresentado no teatro da cidade de São Paulo, e a terceira, em 1962, no teatro da cidade de São Paulo.

6. REFERÊNCIAS CRÍTICAS SOBRE A OBRA DE GILBERTO MENDES NA IMPRENSA

Uma e duas peças para piano, a única a ser apresentada em dois concertos, foi a "Peça para piano n. 1", de autoria de Gilberto Mendes. A peça, em 1960, foi apresentada no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1961, no teatro da cidade de São Paulo.

Em 1961, a segunda de duas apresentações de "Música para o teatro" de Gilberto Mendes. O segundo concerto, em 1961, foi apresentado no teatro da cidade de São Paulo, e a terceira, em 1962, no teatro da cidade de São Paulo.

Uma e duas peças para piano, a única a ser apresentada em dois concertos, foi a "Peça para piano n. 2", de autoria de Gilberto Mendes. A peça, em 1961, foi apresentada no teatro da cidade de São Paulo, e a segunda, em 1962, no teatro da cidade de São Paulo.

ARTES E ARTISTAS TR. ²/₁₀ 60

GILBERTO MENDES, COMPOSITOR SANTISTA, EM VÁRIAS PEÇAS

Foram apresentadas, em primeira audição, em dois concertos, músicas do compositor santista, Gilberto Mendes.

Em São Paulo, a orquestra de câmara executou o "Ricercare para cordas e duas trompas". Embora baseada no espírito da música dodecafônica, e só no espírito, não obedece a seus princípios. É uma obra de sentido lírico, cujo tema é utilizado como série. Divide-se em três seções: introdução do tema, logo seguido de imitações em ritmos desiguais, a poucas vozes; a segunda parte caracteriza-se pela adesão de outras vozes imitando o tema, desta vez em ritmos iguais, marchando para um clímax executado por toda orquestra; finalmente as vozes diluem-se pouco a pouco até a reapresentação do tema, na forma inicial. É uma peça solidamente construída, com um inteligente aproveitamento de timbres das cordas e trompas, e dos efeitos de suas combinações. É de ressaltar a riqueza de métrica, elemento importante na composição deste "Ricercare". Conforme consta no programa, "reconhece-se no "Ricercare" estranha associação das primeiras obras de Webern, com as últimas produções corais de Stravinsky, em atmosfera tipicamente impressionista", o que não invalida seu caráter pessoal.

O Conservatório Musical apresentou, em Santos, um programa

com peças para piano, e canto e piano. Inicialmente foi executado o Prelúdio n. 1, na aparência o Chopin do Prelúdio n. 4 (melodia contra acorde). Porém, como o de n. 2, mostra a influência de Prokofiev.

Na peça n. 14, é abandonada a forma tradicional de tema e retorno, em favor de uma melodia em desenvolvimento contínuo. Há um aproveitamento hábil do ritmo e das possibilidades do piano.

Baseada em dois temas que reaparecem em variações, a peça n. 9, em que também se sente a influência de Prokofiev, revela uma convincente originalidade de invenção.

Na peça final para piano, o Prelúdio n. 4, de caráter brasileiro, transparece a harmonia schumanniana — de um Schumann moderno.

Das três canções, "Peixes de Prata", "Sonho Póstumo" e "Canção Simples", impõe-se a segunda por sua originalidade e a perfeita fusão entre o acompanhamento e o canto. As outras duas, embora menos importantes, não ficam aquém de "Sonho Póstumo".

Em resumo, Gilberto Mendes manifesta influências de compositores que lhe são queridos, o que não obsta que sua obra já possua características próprias.

Willy Corrêa de Oliveira

HELENA DE CARVALHO NUM RECITAL NA SOCIEDADE ITALIANA DE BENEFICÊNCIA

Com o louvável objetivo de homenagear a Sociedade Italiana de Beneficência, que tanto vem trabalhando no terreno da arte e da cultura, a Comissão Municipal de Cultura apresentará, dia 5, quarta-feira, na sede daquela prestigiosa entidade, um belo recital da consagrada cantora Helena Carvalho, nome já conhecido da plateia santista, através de aplaudido concerto realizado com a Orquestra de Cordas "Archangelo Corelli", desta cidade.

Cantora de reconhecidos recursos, Helena Carvalho programou uma audição na qual terá ensejo de interpretar os mais belos números de seu eclético repertório, todo ele constituído de delicadas e encantadoras melodias internacionais e famosas árias.

Essa noite de arte musical, que terá ainda a presença da pianista Teresa de Castro, será um presente à colônia italiana, aqui radicada, e à sociedade santista.

CLUBE DE ARTE DE SANTOS

O Clube de Arte estará organizando em duas turmas para o curso de encadernação, uma para a tarde, das 16 às 18 horas, e outra para o período noturno, das 20 às 22 horas de toda quarta-feira.

As inscrições para este, bem como para os cursos de cerâmica e escultura, dicção e imitação da voz, porte e elegância, pintura sobre porcelana e desenho e pintura poderão ser feitos na sede do clube, à av. Ana Costa n. 288 ou pelos telefones 2-3800 e 2-7318.

— Além do curso de modelagem em cerâmica e escultura, compreendendo pintura em esmalte, o Clube de Arte de Santos iniciará dentro em breve mais um curso de pintura sobre porcelana e vidro.

Vamos deixar aqui algumas considerações sobre o cerrado III Festival Regional Teatro Amador e procurar aprender as lições que nos e que foram muitas para não pararmos mais aprimorados para o próximo.

Não trataremos aqui de cas, pois preferimos fazer algumas observações a respeito das peças apresentadas. Não concordem comigo alguns grupos amadores como não concordaram em parte com o nunciamento da Comissão J. dora. É um direito que lhe assiste como me é cabível o de a minha opinião. Não vamos ter numa análise de todas as

DIÁRIO SP

MÚSICA

Luís
ellmerich

18-11-65

“VALE TUDO” NO MUNICIPAL

Os que conhecem um pouco da história da música estão a par das lutas entre bufonistas e antibufonistas, que, no tempo de Maria Antonieta, em Paris, provocaram conflitos e lutas nos teatros da cidade como hoje podemos apreciar nos estádios de futebol. Sua causa principal foi a reforma de Gluck que, de acordo com o desenvolvimento da arte lírica, modificou radicalmente o gênero da ópera do estilo reinante — o do napolitano Nicola Piccini. Quando, em 1913, Stravinsky apresentou seu ballet “Sagração da Primavera”, o regente Pierre Monteux previu o escândalo que, realmente, se deu devido aos protestos do público, não conformado com as novas tendências do compositor russo. Por ocasião da Semana de Arte Moderna, em 1922, o Teatro Municipal de São Paulo também foi cenário de manifestações de desgosto.

Os observadores ponderados ou neutros dirão que toda inovação e tudo que é contrário às formas tradicionais está sujeito a ser combatido e negado por parte dos conservadores, que, evidentemente, são a grande maioria. Patrocinado pela Bienal de São Paulo, apresentou-se anteontem no Teatro Municipal um “Festival de Música de Vanguarda” com produção e direção geral de Diogo Pacheco. Inicialmente “Peças para piano preparado e cordas” do compositor japonês Malusumi, tentativa de novas combinações timbrísticas, por meio de objetos estranhos — borrachas, pregos etc. — entre os martelos e as cordas do piano. Aliás, esta obra já foi apresentada anos atrás. Desta vez, a parte do prazo auditivo (?), o público teve também certa satisfação visual porque Olivier Toni, regendo os

executantes, voltado para a plateia, com gestos e atitudes de um maestro à frente de uma orquestra sinfônica completa, não deixou de ser outro “numero”. Seguiram-se 3 Peças para violoncelo e piano, de Anton Webern, todas curtíssimas e sem maior expressão, muito embora o mestre de Webern, Arnold Schoenberg declarasse “Webern consegue exprimir um recurso com um só suspiro.”

MUSICA

“Tacet” foi o primeiro numero que tornou o espetáculo digno de um circo de cavalinhos. Após um pequeno intervalo, com o teatro às escurelas (para preparar o necessário “suspense”, em cima do piano, colocou-se um metrônomo em funcionamento. Outro “tacet” — em linguagem musical pausa para determinado instrumento — em novo “black-out”. A seguir, um despertador, também colocado em cima do piano, toca o “spot-light” focaliza o pianista acordando após um profundo e proveitoso sono!

Gilberto Mendes, com seu “Blirium C 9” pretende “por

meios instrumentais atingir uma complexidade sonora que aproxime sua música dos processos vibratórios não periódicos, isto é, de sons normalmente chamados ruidos”. Os três “solistas”, Pedrinho Mattar (piano), Paulo Herculanio (cravo) e Ernesto de Luca (percussão), começaram a divertir-se a eles próprios, e não ao público que pagou 5.000 pela poltrona, tocando cada um, os trechos mais extravagantes e sem qualquer elo de ligação entre os 3 instrumentos, não faltando, porém, alusões sonoras à Marcha Turca de Mozart, a uma valsa de Chopin, a Scarlatti, um tango argentino etc. Parte do público, percebendo que tinha começado o “Vale tudo”, colaborou eficientemente: uns batendo as poltronas, outros assobiando, sem falar dos apupos e chingãos que partiram dos descontentes. É verdade que havia também pessoa que acharam muita graça e se divertiram a valer, enquanto outros, intimamente terão chorado pelo dinheiro gasto inutilmente no ingresso.

Infelizmente, o espaço disponível não nos permite entrar

em maiores detalhes a respeito dos números apresentados na 2.ª parte. Assim, Willy Corrêa de Oliveira “deliciou” a plateia com sua obra-prima “Ouviver música” que segundo ele “pretende resumir uma experiência musical, donde ouvir, viver e ver a música.” Os componentes — piano e cordas sob regência (?) de Diogo Pacheco — insultaram Mozart, Chopin e outros; um deles, inspirado, começou a entoar o “Sole mio”, enquanto chovia bolas de papel, atirados dos balcões, sobre os esforçados “artistas”. Os protestos do público ficaram mais intensos, porém não faltaram calorosos aplausos por parte da “cumpinchada”.

Concluindo: Festival? pode ser. Música? quase nenhuma. Vanguarda? de que?

CONCERTO NO TEATRO PAULO EIRO

Hoje, às 20,30 horas, no Teatro Paulo Eiró (Santo Amaro), promovido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, realizar-se-á um concerto a cargo da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob direção do maestro Olivier Toni, com a participação do Grupo Coral do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, dirigido por Walter Lourenço. Ingresso livre.

MUSICA

A SERVIÇO DO BEM

Hoje, às 21,00 horas, no auditório da Liga das Senhoras Católicas (rua Jacqueline, 386), terá lugar o último recital deste ano da Sociedade “Música a serviço do Bem”. Tomarão parte a harpista Elena Kell e o soprano Edmar Ferretti, acompanhada pela pianista M. do Carmo Botelho. O recital está sendo programado em benefício da casa “Criança desamparada da cidade D. Bosco” em Corumbá (Mato Grosso). Informações pelos fones: 51-0858 e 52-6038.

Tradição
em jóias e relógios
HORA MUNDIAL

RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 117

PATEK PHILIPPE ESKA ULISSES NARDIN

Diretora do Municipal Indignada

MUSICA ALEATORIA É UMA BARBARIDADE

"FOI uma calamidade artística!" — Assim, d. Jessie Teixeira Porto, diretora administrativa do Teatro Municipal, definiu o concerto apresentado recentemente, naquela casa de espetáculos, sob a responsabilidade do maestro Diogo Pacheco, que contou com a participação da Orquestra de Câmara de São Paulo, Pedrinho Mattar, Dalton de Luca, Ediná Pinheiro, Ernesto de Luca, Paulo Herculano e direção de Leonardo Lopes.

A Intenção

O espetáculo se constituiu unicamente de música de vanguarda, na qual os músicos deixam a tradicional passividade de apenas reproduzir os sons escritos, para passarem a combor no momento, inspirados nas sugestões que lhes são oferecidas através dos mais diversos recursos como desenhos de personagens de história em quadrinho e furos na partitura. Os artistas já esperavam aplausos e vaias, pois a intenção da "música aleatoria" é estabelecer maior comunicação com o público e, tanto os assobios como as batidas de palmas representam modos de comunicação. Assim, como a criação espontânea dos que estavam no palco, a reação espontânea da plateia estava no programa.

"O Fim do Mundo"

D. Jessie figurou entre os que não aprovaram a tentativa de renovação musical e sua repulsa foi clara: "Eu me senti doida pela tradição de seriedade do Teatro Municipal e estou certa de que o assessor artístico, maestro Eduardo de Guarnieri, não teria permitido tal barbaridade. Só aconteceu porque ele foi ludibriado. Isto não pode se repetir. A não ser quando chegue o fim do mundo, o caos total".

Referindo-se à Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que contou com o apoio de Oswald de Andrade, Vilalobos e Mario de Andrade, entre outros grandes, a diretora administrativa prosseguiu: "de maneira alguma esta calamidade pode ser considerada uma repetição de 22. É certo que toda inovação ou renovação deve trazer apiniões favoráveis e contrárias, mas o que fizeram no Teatro Municipal não tem definição artística. Os seus responsáveis pensam apenas passar para a posteridade a qualquer custo".

QUINTA-FEIRA, 18 DE NOVEMBRO DE 1965

Concerto **O EST.SP**

Ainda o "épater le bourgeois"

A Bienal de São Paulo apresentou a 16 do corrente, no Teatro Municipal, um "Festival de Música de Vanguarda" destinado, segundo nota do programa, a colocar o nosso público a par das tendências atuais da música. A direção geral coube a Diogo Pacheco com o concurso, na execução, do regente Olivier Toni, dos pianistas Pedrinho Mattar, Ediná Pinheiro Strehler e Paulo Herculano, violoncelista Dalton de Luca, percussionista Ernesto de Luca e Orquestra de Câmara de São Paulo. O programa apresentava peças de Maiusumi, Webern (os minúsculos trechos para violoncelo e piano), Tacet de John Cage, Blirium e 9 de Gilberto Mendes, Caractères de Henry Pousseur e Ouviver música de Willy Correa de Oliveira.

Tinhamo-nos proposto, de início, uma atitude isenta de "parti-pris", atitude de compreensão e simpatia pela manifestação de gente moça, de discussão de princípios, de crítica construtiva, enfim. O que ia ser apresentado não constituía, de resto, novidade para o estudioso do assunto. Pensávamos poder comentar em plano elevado a validade do piano preparado, a formulação ultracônica de Webern, a involução para o ruído de Gilberto Mendes, o processo aleatório de Pousseur, a associação de todas essas técnicas feita por Willy Correa de Oliveira, a significação de tais criações e sua localização no processo histórico da música. Mas já a partir do Tacet de Cage, em que o pianista senta-se ao piano, fecha o instrumento, adormece e desperta sem tocar nota alguma, verificou-se que aquilo poderia ser um excelente numero de "music-hall" e nada mais, o que imediatamente desqualificou a manifestação. E daí em diante, num movimento descendente que chegou ao nível da farsa, como se viu na peça final, em cujo termino todos se entregaram a desenfreada (mas calculada) insanidade. Até certo momento aquilo foi divertido; mas depois se tornou algo realmente lamentável e totalmente alheio à música. Não temos pois objeto para crítica de concertos.

Ficariamos, porém, com o remorso e a responsabilidade de convivência numa burla se calássemos a respeito. Foi-nos doloroso ver entregues a tal comportamento em atuação dada como sendo musical um artista tal Diogo Pacheco (inesquecível a sua triunfal estréia como regente), os componentes da Orquestra de Câmara de S. Paulo e outros elementos que o público já se habituara a admirar e respeitar (e que já têm o que perder), e ainda ver que isso se passava em nosso Teatro Municipal. Não houve fidelidade à intenção dada como motivadora da apresentação. Era manifesto o fim promocional, baseado num processo de resto bem envelhecido: o de "épater le bourgeois". Os assobios e apupos, a indignação de uns e as gargalhadas de outros e mesmo alguns insultos pesados pareciam aumentar a euforia dos "artistas" que, atendendo ao calor dos "aplausos" (reconhecemos que houve aplausos também, sem aspas), não hesitaram em bisar a parte final da última peça.

Lastimável ainda o desperdício de tempo, trabalho, dinheiro e habilidade para uma preparação difícil e que nenhum saldo positivo apresentou. Que conhecimento foi transmitido ao público quanto às tendências, ao valor e à significação histórica da música atual? Que aproximação se deu entre arte e público? Que respeito se inculcou, principalmente à juventude presente ao concerto, relativamente à arte e ao artista? Que exemplo de dignidade lhe foi mostrado no contacto com a arte? Resta-nos, porém, uma esperança: quem sabe se aquilo tudo não passou de bem armada sátira à música de vanguarda... e nós não entendemos? — Caldeira Filho.

Música norte-americana e brasileira

CORREIO da Manhã - Rio
16.12.73

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

2 música brasileira e norte-americana

Este é autor de uma partitura silenciosa, em que um conjunto de músicos, sob comando de um maestro, chega quase a atacar seus instrumentos, mas não o faz e reitera esses ataques simulados a ponto de gerar, nos breves minutos de duração da obra, um suspense musical na imaginação dos ouvintes. Cage é o autor do piano preparado, com pedacinhos de madeira, vidro, os mais diversos materiais, colocados nas cordas, onde exercem uma ação de surdina, e é também o músico da chance, que tem uma obra para vinte e quatro receptores de rádio. Cer-

ta vez, em Paris, deu Festival de grande número de suas obras. Mas tocadas ao mesmo tempo.

Esse mesmo espírito revolucionário anima um compositor do passado recente norte-americano, Charles Ives que, com *From the Steeples and the Mountains*, para trompete, trombone, dois pianos, e regência de Dieter Morschel, figurou no programa da Sala. Espécie de patriarca, Ives inovou, antes dos modernos, incorporando, ao mesmo tempo, valores tradicionais ianques. Entre seus processos há o de combinar, por exemplo, em contraponto, várias canções conhecidas, ou de utilizar efeitos sugeridos pelo meio, como o de banda de música. Na realidade, ele absorve tudo, mesmo ao tratar as grandes formas, como suas quatro Sinfonias. Compôs música de câmara, numerosas canções e duas grandes Sonatas para piano, entre as quais pode considerar-se a segunda como a composição de maior envergadura, no gênero, já escrita na América.

BERNSTEIN

Des modernos, o mais famoso é Bernstein, verdadeiro ídolo na América, que deixou a regência titular da Filarmônica, de Nova York, hoje entregue a Boulez, para consagrar-se mais completamente à composição. Ouvimos agora Bernstein em duas breves e encantadoras peças, *Elegia para Mippy I* — trompa e piano — e *Rondó para Lily* — trompete e piano. Penetrantemente melódica, a primeira e delada, a última, de irresistível vitalidade rítmica, bem norte-americana.

BRASILEIROS

As características de ineditismo do programa de concerto foram quase até Villa-Lobos, de quem ouvimos o pouco executado *Duo para oboé e fagote*, obra de execução difícilíssima, não só pela combinação de valores rítmicos mas pela



Leonard Bersteint

agilidade que requer, e cujo desempenho esmerado coube ao oboísta Haroldo

Bliss C-9, por sua vez, de Gilberto Mendes, compositor santista, para piano e percussão, é obra que resulta inteiramente nova. A percussão, estereofônica, invisível, está gravada e parece provir de vários lugares da sala, enquanto o piano de Horaci de Almeida, no palco, faz o sutil contraponto.

O efeito é extraordinário.

Para o público foi ouvido, com agrado, o trio para instrumentos de metal — trompete, trompa, trombone — do norte-americano Robert Macek. No total, um programa de grande interesse, pela originalidade e acabamento das execuções.



Villa-Lobos

Dear Gilberto Mendes !

Wien, 25.5.1978

Thank you so much for the two photos from Sao Joao del Rey which are a very gay souvenir !! Thank you also for your interest in my compositions ! - I wrote to my editor in Stockholm that he might send you the following 3 compositions:

PAPA for Mixed chorus and 2 tape-recorders

PAN for mixed chorus

BOLEROMANIAQUE for one or more pianos with several objects

I hope all will arrive in time for your program in September!!

In any case we are just planning a music theater-tour for August 79 with Goethe Institut to Latin America. May be so we can come to your festival next year personally ?!

Some days ago we had a piano - recital of Hector Tosar in

Vienna, organized by ISCM, our New Music Organisation. He

also played your pieces 14, 15 and 16 with a good success (also

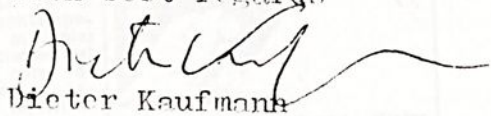
Mauricio Pollini heard the concert !) - these are nice pieces

I hope we will continue to hold good contacts !

With best regards

DIETER KAUFMANN

A-1010 Wien, Tuchlauben 18/15
Tel. 0222 / 63 80 352


Dieter Kaufmann

Gilberto

Elida Gencarelli: Actierlo Total

Recital de la pianista Elida Gencarelli dentro del ciclo organizado por el Núcleo Música Nueva. Programa: Cuatro Piezas (para piano, de Diego Legrand); Espirales, de León Biriotti; Variaciones para piano, de Hans Werner Henckell. Tríptico, de B. Kieffer y Piezas para piano Nos. 14, 15 y 16, de Gilberto Mendes. En el Instituto Italiano de Cultura, miércoles 21.



Junto a su calidad como intérprete de la música tradicional, Elida Gencarelli se ha destacado por la constante preocupación por incursionar en el campo de la música contemporánea. A través de múltiples presentaciones en conciertos del N.M.N., ha ejecutado obras de compositores uruguayos y extranjeros, siendo muy significativo su aporte dentro de un programa dominado por lo rutinario de los programas.

Las Cuatro Piezas de Diego Legrand fueron comentadas en oportunidad anterior, cuando la propia Elida Gencarelli las tocó en un concierto dedicado a compositores nacionales, auspiciado por el N.M.N. y Juventudes Musicales. Las tres primeras llevan el nombre de Crepusculares y la cuarta el de Equinocciales. No presentan recursos fuera del teclado y aparece la utilización de clusters como elemento de estímulos. La pianista hizo una excelente versión, subrayando el contraste entre los racimos de notas y las texturas menos densas, a veces

estas piezas. Aunque León Biriotti compuso Espirales en 1970, ésta fue la primera audición para Montevideo. La obra posee la fuerza que marca casi toda la producción del compositor, con una escritura bastante compleja, que desarrolla en forma horizontal texturas sonoras muy densas y de difícil ejecución. El clima es generalmente opresivo pero no en sentido estático, sino en permanente turbulencia, como manifestación dinámica de un sentimiento de angustia que deja su estado latente para hacerse activo.

Las Variaciones, del alemán Henckell datan de 1930 y se inscriben dentro de un lenguaje más bien árido, mucho más cerebral que expresivo en donde el lucimiento del ejecutante está en relación a lo intrincado de la escritura. Elida Gencarelli hizo una versión muy pulida, y si la obra no adquirió mayor interés no fue por carencias de la intérprete.

El compositor alemán naciona-

lizado brasileño Bruno Kieffer escribió este Tríptico en 1969. A través de las partes que lo componen: Lúgubre, Vivo y Cantilena, se reconoce la interacción de varias lenguajes: de un lado la tradición europea serial y post-serial e incluye algunos toques de etapas anteriores y de otro lado, ciertos tipos rítmicos característicos de este continente. La fusión le da un especial sabor a la obra ubicándola entre los más interesantes de este concierto.

Como cierre de esta presentación en el Instituto Italiano, la pianista hizo las piezas Nos. 14, 15 y 16 del brasileño Gilberto Mendes. Nacido en Santos en 1922, Mendes es una de las figuras descolantes de la nueva música en el Brasil. Su labor en el campo de la docencia es tan importante como la de creador y en ese carácter tuvo participación destacada en el Séptimo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea recientemente realizado. Estas piezas fueron escritas en 1959 y mantienen una vigencia total dentro de lo que pueda considerarse realmente música latinoamericana. El uso desprejuiciado de elementos populares dentro de una estructura aparentemente simple pero colmada de sutilezas, muestra a Mendes en uno de sus momentos brillantes, en el que la firmeza conceptual y el acierto creador se conjugan para abrir un camino propio, tan alejado del nacionalismo romántico como el de la vanguardia europea. También aquí Elida Gencarelli supo encontrar el tono justo para que la frescura de estas piezas surgiera con naturalidad, redondeando una excelente actuación que hubiera merecido un marco de público mucho más amplio. E. R. B.

Music review

Pianist presents a tasty bit of Brazil

JOE VALICENTI
Miami News Music Critic

Brazilian pianist Caio Pagano presented a most unusual program of modern and *avant garde* compositions in University of Miami's Gusman Concert Hall last night. The program will be repeated tomorrow night, and for those of you who are looking for a different kind of piano recital, Pagano's presentation will astound and delight you.

Opening with an early work of Arnold Schoenberg written in 1910, Pagano clearly showed his empathy and facility with modern piano music. The "Three Piano Pieces, Op. 11" is clearly indicative of Schoenberg's novel approach to music, but still not in the 12-tone system which he was still to discover. The pieces are richly varied harmonically, rhythmically and melodically and employ interesting use of pedals and touch.

The rest of the program featured music by modern Brazilian composers, including two world premieres and compositions heard in Florida for the first time. The first of these, "Three Instantes" by Willy Correa de Oliveira, was written in 1978, and shows the composer's interest in the structural elements in music. Pagano's infinite range of dynamics gave the work an added dimension of appeal, especially in the last *Instante* where heavy pedalpoints are struck between scurrying unison runs.

The first of the world premiere compositions, Gilberto Mendes' "Northwest Winds," is described by Pagano as a 'romantic piece structured on varied, basic, somehow harmonic, material which comes from the maritime bossanova of the

south seas, the beaches, sun, salt, south; bringing souvenirs of Chopin, Debussy and Mozart, composers whose works have an aquatic flow.' While this sounds like an improbable prescription rather than description, it is completely accurate, as the listener does indeed hear all these elements to a highly satisfying degree.

Camargo Guarnieri's "Sonatina 6" was written in 1965 and is extremely complex in structure, involving contrapuntal writing of the highest order. Fugues of a most intricate nature pervade the three movements, yet achieve a metrical freedom which is most unusual in this strict compositional technique.

Perhaps the most unusual work on the program was Flavio Oliveira's "Do Not Allow Memory to Destroy You, When Eyes and Hands Can Rebuild It," written in 1977. Pagano performed the work on a second piano which had been 'prepared' *a la* John Cage. The pianist also clipped on a lapel microphone to allow his chanting, whistling and breathing to be heard.

The composition draws its inspiration from the Indians of Brazil's Terra de Santa Cruz, and is a remarkable work which creates valid statements rather than shallow novelties.

The second world premiere work, Almeida Prado's "Celestial Maps III," closed the program. Played on the unprepared piano, the work is in nine sections and describes different phases of the moon (crescent, gibbous, full and new); the stars Betelgeuse and Algol; the constellations Orion and Taurus; and our old friend Mars. Rich sonorities and variations of touch make the work captivating.

New World Festival of the Arts

Brazilian pianist impeccable

By JAMES ROOS
Herald Music Critic

Caio Pagano, the Brazilian pianist, has long had a special interest in contemporary music, and Thursday night in the University of Miami's Gusman Hall, he added three world premieres and two Miami premieres to the annals of the New World Festival of the Arts.

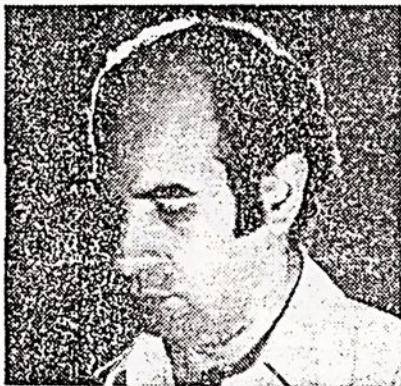
Except for Schoenberg's *Three Pieces*, Op. 11, which opened the program, the scores were Brazilian, and Carmargo Guarnieri's *Sonatina* No. 6 and Flavio Oliveira's *Quando Ohlos E Maos* (*When Eyes and Hands*) were the most interesting pieces of a far-from-dull lot.

Only Gilberto Mendes' *Northwest Wind*, written earlier this year and heard for the first time here, seemed mere pianistic doodling. Pagano insists it's "romantic" in style, with South Sea and other allusions, but to me it sounded like a pretentious way of saying nothing.

There was an interminable amount of flowing passagework punctuated by what seemed like random noodling but was carefully written down, and no doubt Pagano was faithful to the letter of the score. But I doubt even repeated hearings could help me make heads or tails of it.

Comparatively, repetition would

Music Review



Caio Pagano: Played three world premieres.

be just the thing to aid in appreciating Willy Correa de Oliveira's *Three Instantes* of 1978, which seemed almost patterned after the three Schoenberg pieces that preceded them in impeccable Pagano performance.

Certainly they have brilliant muscularity in writing in common and a similar penchant for A-B-A form, not to mention rich density of texture. Pagano's bold articulation and authoritative command made

the three Brazilian pieces stand out.

You could say the same for Guarnieri's *Sonatina*, which rounds out its three classic movements with a two-part fugue and revels in contrapuntal writing. The ethereal second movement is austere yet curiously beautiful, as is the oddly acid *Humoresque*.

Though I doubt that Flavio Oliveira's 1977 score is of lasting importance, its literal allusions to Brazilian Indian chants and its primitive aura, conjured by Pagano's chanting, amplified voice, were highly entertaining, if "entertaining" is the word for such music.

Pagano evoked not only Indians, but the wind of times long past by blowing into a microphone, and he played a second piano, prepared a *la* Cage, to heighten the timbral effect.

Almeida Prado's new work, his third installment of *Celestial Maps*, seemed less vivid yet intriguing. The composer here concentrates on rapid repetition of close chords through nine brief movements, with references to various moons, half, full and that in-between stage called gibbous. Though the rapid chords were effective at first, attention waned with repetition.

CAIO PAGANO repeats this program at 8 p.m. Saturday at Gusman Concert Hall, University of Miami, 1514 Miller Dr., Coral Gables; tickets are \$10.



Cultura exhibe Festival Música Nova

REGINA PORTO

Especial para a Folha

A Cultura FM inicia hoje, às 22h, a exibição dos concertos do Festival Música Nova de 1987 (realizado em São Paulo, em agosto último), programação que continua nas próximas cinco terças-feiras, no mesmo horário. A vinheta da série é baseada em "O Último Tangó em Vila Parisi" —obra do compositor santista e idealizador do festival, Gilberto Mendes, 65—, que teve sua primeira audição mundial realizada nessa ocasião. Nela, o autor conseguiu criar uma perfeita metáfora da música erudita contemporânea.

Ao contrapor um tango caricato à obstinada e contínua execução de um único acorde tonal, Gilberto Mendes consegue traduzir com simplicidade duas constantes significativas da arte moderna. De um lado, reportando-se à tragédia de Cubatão, retrata a preocupação social que envolve, de uma maneira ou outra, a criação artística nesse final de milênio (a "arte pelo homem"). De outro, ao paralisar uma orquestra num único acorde e fazê-lo, portanto, vibrar em sons harmônicos distintos e variáveis, parece apontar para uma reta imperturbável, de territórios e direções musicalmente virtuais, mas ainda desconhecidos. Nessa imagem "congelada", coexistem incontáveis possibilidades de som e silêncio, representados pela perfeita combinação simbólica entre imobilidade e mutação, suspensão e permanência (aqui, a "arte pela arte").

Essa música resume toda a produção que vem sendo realizada pela vanguarda: um ponto ao infinito. E é essa idéia que será dada como proposta de discussão junto aos intérpretes e compositores, além de tema e referência para as seis transmissões do Festival Música Nova.

Tendências variadas

Idealizado na década de 60 por Gilberto Mendes, que o dirige atualmente ao lado do compositor Rodolfo Coelho de Souza, o Festival, hoje em sua 23ª edição, é um evento de proporções internacionais que busca



O compositor Gilberto Mendes, coordenador do Festival Música Nova, que a Cultura apresenta

promover e dar atividade à música desse século. São obras trazidas das mais variadas tendências estéticas, que transitam livremente entre o experimentalismo e a convenção. Assim, neste acorde suspenso no ar por Gilberto Mendes, a programação deste ano incluiu desde "puzzles" musicais de John Cage às canções folclóricas recolhidas por Luciano Berio, da inteligência artificial de um computador manipulado pelo norte-americano Lejaren Hiller à uma homenagem sincera dos artistas de vanguarda ao Villa-Lobos nacionalista, do piano silencioso do alemão Peter Roggemkamp ao maximalismo de algumas obras sinfônicas.

FESTIVAL MÚSICA NOVA - Gravação ao vivo e em sistema digital. Cultura FM (103,3 MHz). Terças-feiras, às 22h, com reapresentação aos domingos, às 15h.

REGINA PORTO, 29, é musicista e produtora de rádio.

MÚSICAS MAIS TOCADAS NAS F

FM	Posição na semana	Posição na semana anterior	Título
108	1.º	(1.º)	Don't Dream It's Over
106	2.º	(2.º)	A Força do Amor
104	3.º	(5.º)	La Bamba
102	4.º	(4.º)	Bad
100	5.º	(6.º)	Who's That Girl
98	6.º	(3.º)	Solidão
96	7.º	(9.º)	Ewana
94	8.º	(14.º)	Never Say Goodbye
92	9.º	()	Is This Love
90	10.º	(8.º)	I Love You Baby
88			
MMx			

Rádios consultadas: Globo (90,5 MHz); Manchete (91,3 MHz); Antena 1 (99,5 MHz); Metropolitana (98,5 MHz); Transamérica (100,1 MHz); Jovem Pan 2 (100,9 MHz).

Fonte: DataFolha

Reviews

Latin American piano music supero

'Serioso ma non troppo' a Castelsardo

Spettacolo totale, quasi dadaista

di Antonio Ligios

CASTELSARDO
Il termine concerto finirebbe per essere riduttivo e per trarre in inganno i lettori di queste righe. Ripoteremo perciò il titolo che alla manifestazione hanno dato i suoi interpreti: **Serioso ma non troppo**, divertimento musicale.

Ci riferiamo alla performance organizzata a Castelsardo dalla società italiana per l'educazione musicale e del Theatre Europeen de Musique vivante di Bruxelles, durante lo svolgimento dei corsi di didattica e di pratica musicale per docenti, animatori musicali e studenti che proseguiranno sino a domenica prossima.

Ne sono stati protagonisti tre docenti degli stessi corsi: Maria Luisa Merlo, Piotr Lachert, didatta del pianoforte di fama internazionale e docente al conservatorio di

Bruxelles, e Annette Sachs dell'Istituto superiore delle arti e dello spettacolo di Bruxelles.

L'idea che sta alla base dello spettacolo può essere così riassunta: la musica in determinate condizioni assume una serie di significati più ampi, diventando essa stessa vita, spettacolo totale, gioco, partecipazione.

Il tutto condito con un pizzico di follia, di autoironia e di garbata dissacrazione nei confronti della tradizione

musicale.

I tre interpreti, che hanno dato un ampio saggio di questa «musica vivente», non ricoprono ruoli precostituiti: di volta in volta si alternano al pianoforte, prendono in mano più modesti strumenti come il triangolo o il tamburello basco e intervengono come entità gestuali o esclusivamente vocali.

Il campionario è vastissimo: dalla **Kitchmusik** dello stesso Lachert, capolavoro del kitch musicale riferito al

pianismo ottocentesco, a Piotr Lunaire di Bulkin garbata e ironica rilettura del **Pierrot lunaire** di Schoenberg fino al **Solfeggi parlante** di Castaldi riproposto magnificamente da Annette Sachs la cui voce è capace di produrre una quantità di modulazioni pressoché infinite. Per non tacere dell'esilaranti e brevissime storie presenti nella seconda parte come **Temu's lullaby** di Val Belle o **Vers les joyeux tripiques** di Mandas, in cui il gesto musicale più o meno esplicitato si sfocia decisamente nel teatro.

Bravissimi e festeggiatissimi i tre interpreti di questo inconsueto spettacolo dai toni dadaisti: peccato che i giovani locali della scuola media di Castelsardo abbiano tolto un po' di fascino ad una performance che ha bisogno di teatro.

Reviews

Latin American piano music superb

By NANCY RAABE

Sentinel critic

Milwaukee's few but formidable advocates of new music furthered their cause admirably Wednesday night in the University of Wisconsin — Milwaukee's Fine Arts Recital Hall.

Sponsored by the music department of the UWM School of Fine Arts, the Wisconsin Contemporary Music Forum, Music From Almost Yesterday and the UWM Center for Latin America, the concert by Mexican-born composer and pianist Max Lifschitz presented an array of works for solo piano by contemporary Latin American composers.

Lifschitz himself is a new music advocate *par excellence*. Now on the faculty of the State University of New York at Albany, he founded the New York-based chamber ensemble North / South Consonance, which has provided more than 500 compositions with their first performances, and is slated to give the world premiere of a new piano concerto with the Sheboygan Symphony Saturday.

Wednesday's program drew from a variety of Latin American nations. Panama was represented by Roque Cordero's 1985 single-movement *Sonata*; Cuba by Aurelio de la Vega's 1987 "Homenagem," a homage to Brazilian master Heitor Villa-Lobos; Brazil by Gilberto Menzes' 1985 "Dialogo de Ruptura;" and Mexico by Manuel Enriquez's "Maxienia" (composed this year and named playfully after Lifschitz in gratitude for the loan of certain musical ideas), Carlos Chavez's "Cuatro Nuevos Estudios," from 1952, and Lifschitz's "Affinities," from 1979.

Those expecting to be confronted by obvious Latin influences went away disappointed. For the most part these were serious, studied efforts steeped in dense academic style, most notably the Cordero, Enriquez and Lifschitz works.

De la Vega's work brightened somewhat in its reference to dance rhythms, and the Mendes charmed in its wealth of rolling Chopinesque arpeggios. But it was Chavez's four concentrated and carefully crafted studies, each with something cogent to say and well-defined means with which to say it, that walked away with top honors.

Eir
ur
in
de
714 *berts*

Toleranz und Führungsstil

Ein wichtiges Zentrum Neuer Musik
in Lateinamerika

THE MILWAUKEE JOURNAL Thursday, October 19, 1989 * 9 B

Lifchitz offers shelter from postmodern storm

By PAUL GERARD
Special to The Journal

Judging from Max Lifchitz's survey of contemporary Latin American piano music Wednesday night, hardcore modernists can find refuge from postmodern icons such as the Kronos Quartet and Philip Glass simply by heading south of the border.

The program of music by Panamanian, Cuban, Brazilian and Mexican composers was just the thing for those who are miffed at minimalists or nonplussed with Neo-Romanticism. For the most part, this was music for someone who could (to paraphrase Charles Ives) stand up and take his serialism like a man.

Lifchitz's own composition, "Affinities," closed the concert at the University of Wisconsin-Milwaukee Fine Arts Recital Hall. Although he described it as a gesture in the direction of Neo-Romanticism, it hardly met that highly tonal style halfway.

"Affinities" is instead one part Liszt and three parts Alban Berg. It is full of dense, percussive textures and the kind of ovation-inspiring technique common to 19th century war horses. The work's most interesting quality was the composer's use of the extreme ends of the keyboard, something that reflects Lifchitz's fascination with unusual instrument combinations in his other chamber works.

"Cuatro Nuevos Estudios," by Carlos Chavez, was the oldest piece on the program. Dating from 1952, it is an example of Chavez's interest in serialism and other innovations, which, as Lifchitz pointed out, was

eclipsed by his popular, nationalistic orchestral works. The four virtuosic etudes are particularly demanding of the left hand, often requiring it to play rapid eighth-note lines throughout the entire piece.

Roque Cordero's one-movement sonata approaches Latin rhythmic figures and 12-tone material in a similar manner. The Panamanian composer breaks up, mixes and inverts rhythms in a way that lets the listener recognize them but never feel them. Only once, when the pianist beats out a clave rhythm by knocking on the piano, does the rhythm become a recognizable pulse.

Also on the program was Aurelio de la Vega's "Homanagem," a tribute to Villa-Lobos full of recognizable Cuban rhythms and bright harmonies. Manuel Enriquez's "Maxienja" (named so because it uses one of Lifchitz's tone rows as material) allows the performer to improvise part of the piece, and Lifchitz filled that section with piercing, irregularly placed chords that faded into long silences.

Gilberto Mendes' "Dialogo de Ruptura" proved that not all Latin American composers pledge their allegiance to Anton Webern. "Dialogo" is a lyrical, minimalism-tinged series of arpeggiated figures, ending in a surprising block-chord coda.

Lifchitz is renowned for his advocacy of Latin American music in the states. His accomplished technique and passionate readings of these works showed he that does so with his musicianship as well as with his touring and programming.

with the director. 41

is by Yasujiro Ozu, "Early Summer" (3015) Fri., 7:30.

RT — Mon.-Tues., next Sun., 2 and 5 Soviet Republics, republics. Through Guild of America: A Salute to Arthur (1969). Mon., 6:30: bert's "Woman's Cup and the Lip" David Sutherland's Reason" (1986). assics From New 4-28). Sets-Suns., 3; Fri., 3 and 6:30: can Film Maker," atures (1910-23). St. (708-9400)

— A multiscreen sw York City. Mc- and 49th St. (869-1-7; Fri.-Sat., 11-8;

nightly series of in, featuring films ley, Boris Karloff, 6-3894) Sat.-next 1.

CE — A multi-l special effects, sort from the 19th t Trans-Lux Sea- 508-7888) Hourly, is., 11-8.

l of 32 American he century to the programs. Sym- h St. (864-5400)

IRICAN ART — epective," short ding "11 X 14") and "Him and 30; Weds.-Fris., luns., 1 and 4. lve. at 75th St.

1, but Frances
on Quichotte,"
Conductor, Ber-

"Carmen." 319
:30; next Sun.,

isenet's "Jon-
Bartholomew's
in. 3.

ino's "Andrea
147 W. 70th St.

each and Ben
E. Fourth St.

ER — Bizet's
JAMI, 165 W.

— Federico
nda," zarzue-
l Sun., 3.

LA FOLLIA DI NEW YORK ANNUAL CON-
CERT — Town Hall, 8. Aprile Millo, Lec-
Nuoci, Lucia Albanese, Ferruccio Tagliavini,
Francesca Accurso, Rosario Andra-
Christina Fontanelli, Giovanni Consiglio.

TIMOTHY EDDY and GILBERT KALISH —
Cello and piano, Frick Collection, 1 E. 70th
St., 5. Beethoven, Carter, others.

VICTOR HUGO ALVAREZ — Piano, Christ
and St. Stephen's Church, 120 W. 69th St., 3.
Ginastera, Bach, Beethoven.

MUSIC OF NORTH INDIA — Imrat Khan with
Shafat Khan, sitar/urbahar and tabla, Metro-
politan Museum, 2:30.

GWENDOLYN TOTH — Harpsichord, and
L'Imperiale, early-music ensemble, St. Ig-
natus Episcopal Church, 552 West End Ave.
at 87th St., 4. Rosa Lamoreaux, soprano.

ROBERT STALLMAN — Flute, Cathedral of
St. John the Divine, Amsterdam Ave. and
112th St., 3:30. All Mozart. Andre Emelianoff,
cello; Cassatt Quartet. Free.

I GIULLARI DI PIAZZA — Traditional Italian
folk music and theater, Marymount Manhat-
tan, 221 E. 71st St., 3 and 8.

THIRD SUNDAY CONCERT — N.Y.U., La
Maison Francaise, 16 Washington Mews, 3
Gregori Volokhine, Gerald A. Brown, Warren
Jones, pianos; Glorietta Allison, soprano;
David Helas, cello. French music. Free.

ANNE BYLSMA and MALCOLM BILSON
— Lecture-demonstration about Beethoven;
with Joel Krosnick, Gilbert Kalish. Goodman
Recital Hall, 129 W. 67th St., 8:30.

BARGEMUSIC CHAMBER MUSIC CON-
CERT — Fulton Ferry Landing at Furman St.,
Bklyn., 4. Bartok, Brahms.

Monday

MOSCOW STATE SYMPHONY — Yevgeny
Svetlanov, conductor; Oleg Kagan, violin;
Natalia Gutman, cello, Avery Fisher Hall, 8.
Mussorgsky/Shostakovich (Overture to "Kho-
vanshchina"); Brahms (Concerto for Violin
and Cello); Shostakovich (Symph. No. 5)

CHAMBER MUSIC SOCIETY OF LINCOLN
CENTER — Same as Sun., but at 7:30.

MALCOLM BILSON and ANNE BYLSMA
— Forte piano and cello, Merkin Hall, 8. Bee-
thoven (Cello Sonatas: In g m., Op. 5, No. 2; in
C, Op. 102, No. 1; in A, Op. 69; and Variations
on "Bei Mannern welche Liebe fuhlen" from
Mozart's "Magic Flute")

MUSIC FROM ARCADEY — Chamber music,
Japan Society, 333 E. 47th St., 8. Masanobu
Ikemiyu, piano/harpsichord; Juffus Baker,
flute; Eugene Drucker, violin; Fred Sherry,
cello; Walter Trampler, viola. Persichetti (N.Y.
premieres), Bach, Mozart, others.

NORTH/SOUTH CONSONANCE — New
music from Latin America, Christ and St. Stephen's
Church, 120 W. 69th St., 8. Works by
Marcos Camara, Gilberto Mendes, others.

PIERCE TURNER — Singer/songwriter,
Dance Theater Workshop, 219 W. 19th St., 8.

Tuesday

NEW YORK PHILHARMONIC — Klaus Tenn-
stedt, conductor; Alicia de Larrocha, piano,
Avery Fisher Hall, 7:30. Mozart (Piano Con-
certo in C, K. 502); Bruckner (Symph. No. 7)

CHAMBER MUSIC SOCIETY OF LINCOLN
CENTER — Same as Sun., but at 7:30.

PRISM — Robert Black, conductor, Merkin
Hall, 8. William Sharp, baritone; Sahar Arzu-
ni, piano; Christine Schadeberg, soprano;
Constantine Cassolas, tenor. "A Tribute to
Miriam Gideon," 80th birthday celebration.
Gideon, Mozart, Dallapiccola.

CHAMBER MUSIC AT THE Y — 92d St. Y., 8.
Haydn, Mozart, Debussy, Schubert, Nancy
Allen, Ida Kavafian, Laurence Lesser, Julia
Levine, Cecile Licad, Walter Trampler, Euge-
nio Zukerman.

PHILHARMONIA VIRTUOSI — Richard
Kapp, conductor, Town Hall, 8. Mozart, Mar-
tin, Hummel, "All Solos Day," featur-
ing 13 members of the group as soloists.

MALCOLM BILSON and ANNE BYLSMA
— Lecture-demonstration about Beethoven.
Juilliard, 144 W. 66th St., 8. Free.

HELEN ELLING — Soprano, Christ and St.
Stephen's Episcopal Church, 120 W. 69th St.,
8. French and American art songs. arias.

CLÁSSICO/Pesquisa

A boa e desconhecida música latino americana

A música erudita latino-americana está sendo resgatada pela gravadora Tacape. Três discos com a pianista argentina Beatriz Balzi formam um panorama do século 20

Lauro Machado Coelho
Especial para o Estado

Tão perto de nós e, no entanto, como é precária e dispersa a informação que temos sobre a música dos países latino-americanos. Numa cidade em que existe um pomposo prédio dedicado à integração das culturas continentais, quantas pessoas genuinamente interessadas em música erudita se podem gabar de conhecer, por exemplo, uma das 11 sinfonias do colombiano Uribe Holguín? Muitas são, de lado a lado, as causas para esse desleixo. Mais importante que as enumerar aqui, no entanto, é assinalar as alternativas para remediar esse desconhecimento.

Uma delas é a série *Compositores Latino-americanos*, três discos do selo independente Tacape, em que a argentina Beatriz Balzi, radicada no Brasil desde 1961, traça um generoso panorama da música para piano composta durante este século no continente. Através das peças que escolheu, esboçam-se tendências comuns aos vários países e levantam-se alguns nomes fundamentais, balizas para o viajante que queira aventurar-se no universo inexplorado da música produzida por nossos vizinhos.

Aluna de Alberto Ginastera (1916/1983), é natural que Beatriz tenha especial afinidade com a obra desse importante autor argentino, um dos poucos latino-americanos a obter reconhecimento internacional, ao lado de Villa-Lobos e do mexicano Carlos Chávez. Por isso mesmo, um dos melhores momentos na antologia são suas 3 Peças op. 6, obra encantadora de um compositor jovem, mas com linguagem muito pessoal. Anteriores à fase serial da Cantata para a América Mágica ou da ópera Bomarzo, elas têm uma espontaneidade e força de persuasão que, no futuro, já não será mais tão presente na produção de Ginastera. Os três movimentos — Cuyana, Nor-teña e Criolla — tomam como ponto de partida melodias de diversas partes da Argentina, reelaborando-as com formas eruditas. A segunda de-



Compositores Latino-americanos (Tacape) — Série de três LPs com a pianista argentina radicada em São Paulo Beatriz Balzi. Vendas: Schloebauer & Associados (Rua Takapuá, 821, cj. 97 — CEP 01511-1 São Paulo Tel. 829-5111)

■ Beatriz Balzi registrou em três álbuns a música contemporânea latino-americana que pouquíssima gente conhece. A iniciativa é da Tacape, um selo independente

também de repertório quechua. E tem resultados surpreendentes na Yanahuara, do peruano Carlos Sánchez Málaga (n. 1904), ligada ao ciclo das festas de Finados, cujas modulações inesperadas fundem a sensibilidade para a preservação do folclore com o ouvido atento às aquisições da escrita musical contemporânea.

O prolífico Guillermo Uribe Holguín

las, em especial, por sua concentração lírica, é de grande beleza.

Nacionalismo enraizado em folclore é, de resto, um traço marcante na maioria desses autores. Está presente na forma como o boliviano Eduardo Caba (1890/1953), de linguagem bem tradicional, trabalha habilidosamente, em sua Lenda Quechua, com a alternância e o choque entre ritmos de dança binários e ternários. No sentimentalismo derramado da Triste nº 2, do uruguaio Eduardo Fabini (1882/1950), sobre uma melodia

(1880/1971), além de extensa obra orquestral e de câmara (11 sinfonias, 18 poemas sinfônicos, dez quartetos de cordas), deixou 300 Trechos no sentimento popular, gigantesca coletânea de ritmos andinos — bambuccos, pasillos, joropos, etc. —, inestimável levantamento dos tesouros da cultura popular, num trabalho semelhante ao de Bartók na Hungria ou Villa-Lobos no Brasil. Dois desses trechos foram gravados por Beatriz Balzi: são o registro fiel dessas melodias simples, traduzidas numa linguagem pianística sofisticada.

Igualmente atraentes, por seu tom descontraído, são as peças do argentino Carlos Guastavino (n. 1914) e do chileno Alfonso Leng (1881/1974). A Sonata de Guastavino é delicada, de discreta ressonância folclórica — a fuga final usa um tema popular da província de Rioja —, e tem a facilidade melódica de quem é um bom compositor de canções (disponíveis, no catálogo internacional, em gravações de Teresa Berganza e Raúl Giménez). E Las Dolores, inspiradas em poemas de Ramón de Campoamor, mostram o dilettante Leng — membro do Grupo de los Diez, que renovou a música chilena na virada do século — como um neo-romântico assumido, que se mantém deliberadamente à margem da vanguarda internacional, para desenvolver uma sensibilidade muito pessoal e de grande autenticidade.

Nadando francamente nas águas do popular, o cubano Ernesto Lecuona (1896/1963), autor de canções conhecidas como Siboney e Malagueña, utiliza, em suas 3 Danças Afro-cubanas, temas camaleões de Havana. Já o mexicano Manuel Ponce (1886/1948), com as 4 Danças Mexicanas, e o venezuelano Juan Bautista Plaza (1898/1965), com sua Sonatina, elegem as formas setecentistas da suite e da sonata, fundindo-as com o material folclórico, num procedimento semelhante ao que Villa-Lobos faz nas Bachianas, com resultado extrovertido, ritmicamente elaborado, muito virtuosístico. Há também os modernos: o Hoy de ayer do serialista mexicano Manuel Enriquez (n. 1914); a ...selva oscura do argentino Luis Mucillo (n. 1956), que hoje mora em Brasília; e a intrigante Y ahora?, do uruguaio Corián Aharonián (n. 1940), original na imprevisibilidade de suas pausas bruscas e de seus ritmos obstinados.

Mas a grande surpresa é o refinamento de inspiração e meios expressivos do mexicano Mario Lavista (n. 1943), cujo Simurg é uma composição muito solidamente arquitetada. Os brasileiros tampouco são esquecidos: os três discos trazem a Valsa da Dor de Villa-Lobos; dois dos Estudos folclóricos de Eunice Katunda (n. 1915); e os Contrastes, uma das peças mais conhecidas de Sérgio Vasconcellos Correa (n. 1934). Aqui, também, um destaque: o delicioso tango Los tres Padres, de Gilberto Mendes (n. 1922), sardônica viagem aos mais descabelados clichês da mais hispânica das formas de dança.

José Eduardo Martins de volta, pelo Expansão

Nadine Salvagni Filipe

São Paulo (Sucursal) — O primeiro concerto do pianista José Eduardo Martins em Santos foi em 1955, no Cine Teatro Coliseu, a convite de Carolina e Agostinho Costa, responsáveis na época pelo Centro de Expansão Cultural. Hoje ele faz um recital, às 20h30, no Tênis Clube, e lança o livro *Encontros sob Música*, composto de ensaios publicados entre 1980 e 1990 sobre diversos autores e suas obras.

O Centro de Expansão Cultural é responsável novamente pela vinda de José Eduardo Martins, cujo trabalho, nos últimos 25 anos, vem se concentrando em integrais (obras completas) de compositores de grande importância, como Debussy, Rameau, Moussorgsky, Scriabine e parte considerável da obra de Henrique Oswald.

Depois de ter atuado com repertório rotineiro, ou seja, Beethoven, Chopin, Schumann, Litz e outros, o pianista optou por compositores que "em seus respectivos períodos fixaram normas e hoje são referências de determina-

das escolas". Essa decisão foi tomada após quatro anos de estudos em Paris, de onde voltou com idéias precisas "com relação ao tipo de trabalho que deveria empreender".

Há três anos, ele também vem se dedicando a um projeto que busca a recepção da criação de estudos por parte de compositores brasileiros, como os santistas Gilberto Mendes e Almeida Prado, Willy Correia de Oliveira e outros. Sobre Gilberto Mendes, de quem é grande amigo, José Eduardo diz: "É um dos mais importantes de todos os tempos".

Músico profissional há 37 anos, José Eduardo Martins vem observando "uma lenta deterioração do ambiente cultural brasileiro". Professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, ele acusa o poder público de "total descaso" e fala de "interesses muitas vezes escusos por parte da iniciativa privada, mais interessada em glorificar o descartável, que proporciona lucro imediato".

DESATIVACÃO

Para o pianista, o tiro de

misericórdia ocorreu a partir da posse do atual presidente da República, com a desativação de instituições que eram bastante importantes para o Brasil, como a Funarte e a Embrafilme, "apesar dos vícios de cada uma". "O desaparecimento da Funarte frustrou toda uma aspiração com que a nova geração contava em relação à música".

"Havia uma enorme quantidade de eventos através da rede Funarte em todo o Brasil, a congregação do universo coral, concertos, seminários, gravações e edições de partituras que, devido a um ato insensível, desapareceram de um dia para o outro. E os reflexos já se fazem sentir na forma de desestímulo".

Por outro lado, ele afirma que vem louvando, em artigos publicados em revistas especializadas, a atuação da Secretaria de Cultura de Santos. "Se o governo federal seguisse o exemplo dessa secretaria, poderia fazer um programa muito bem elaborado em termos de Brasil". Na mesma linha, José Eduardo elogia o Centro de Expansão Cultural, "como entidade privada que luta com dificuldades, mas acredita e subsiste".

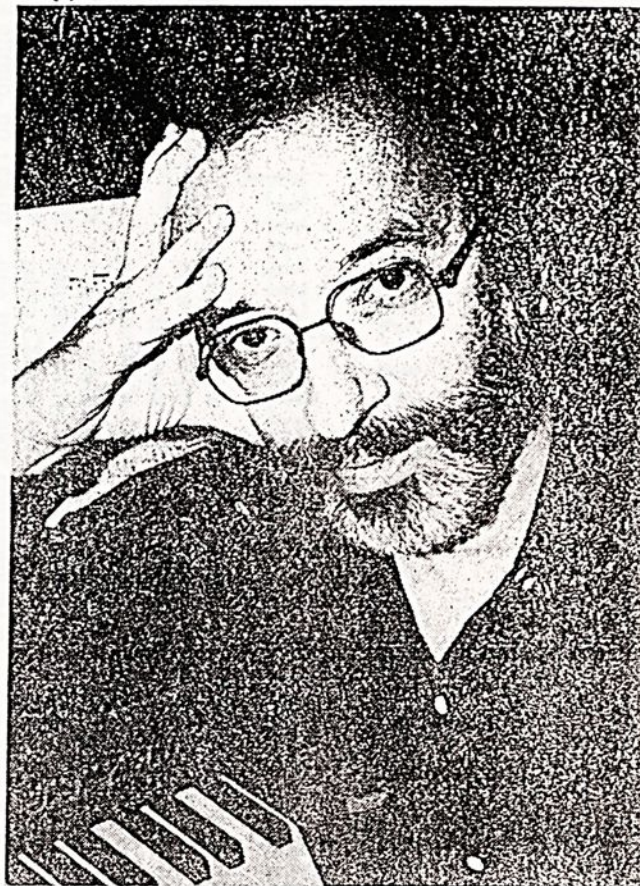
PROGRAMA

O recital de José Eduardo Martins tem início às 20h30, com entrada franca. Os convites devem ser retirados com antecedência na Maison Luci França, Rua Timbiras, 16, ou no Centro de Expansão Cultural, Av. Marechal Deodoro, 25, apart. 81.

O programa é o seguinte: *La Boite à Joujoux*, de Debussy, com os quadros *Le Magasin de Jouets*, *Le Champ de Bataille*, *La Bergerie à Vendre* e *Après Fortune Faite*; *Masques* e *L'Isle Joyeuse*, também de Debussy. De Scriabine, ele apresenta *Noturno para a Mão Esquerda*, op 9, *Sonata Fantasia em Sol Sustenido Menor* op 19, *Fantasia op 28 em Si Menor* e *Poemas: Satânico op 36* e *Vers La Flamme op 72*.

Segundo José Eduardo, esse programa faz parte de 30 outros elaborados, que são apresentados tanto no Brasil como no exterior, onde ele dá regularmente recitais. "Meu trabalho é um só. O repertório é sempre o mesmo, tanto faz se estou na Europa ou numa cidade do interior do País".

Divulgação



No Tênis, José Eduardo Martins toca e autografa o livro *Encontros sob Música*

Concertos marcados pelo talento de dois pianistas e musicólogos

Gilberto Mendes

Critico de música

O pianista José Eduardo Martins é um já velho conhecido da platéia santista e faz sempre muita questão de vir aqui tocar, o que aconteceu dia 4 último, no Teatro Municipal. Trata-se de um pianista de quem só podemos fazer elogios, sobretudo pela amplitude invulgar de seu repertório, fruto de um labor musicológico apaixonado, de sua parte, através do qual ele vai ao fundo e à forma, que delineia perfeitamente das obras que aborda.

Em geral, os pianistas musicólogos são mais contidos, mais discretos. Não é o caso de José Eduardo, que é um entusiasta das pesquisas que realiza, e não contém esse entusiasmo quando toca.

Mas neste seu último concerto, José Eduardo Martins não simplesmente tocou, como foi tocado por um *élan* impressionante, que o transportou a uma performance espetacular, contagiando o numeroso público presente. Inútil destacar como ele tocou bem esta ou aquela obra, as variações sobre um tema de Barrozo Neto, compostas pelo maravilhoso e até hoje não devidamente reconhecido Henrique Oswald (José Eduardo

luta por este reconhecimento, é uma de suas recentes batalhas), ou a fascinante Espanha refletida na música de Isaac Albéniz.

Mas sobretudo a integral dos estudos de Debussy, o extraordinário *Claude, de France*, o autor que trouxe maior contribuição à música do século 20, teve em José Eduardo um intérprete inspiradíssimo naquela noite.

Um santista — Um outro pianista, este santista, de uma nova geração, e também Eduardo, no nome, parece ter em seu quase xará um modelo de conduta musical. Falo do nosso Antônio Eduardo, que vem desenvolvendo muito promissora este seu início de carreira, que já conta com expressivos êxitos, como aquele que obteve durante sua participação no IV Encuentro de Musica Contemporanea Latinoamericana, em La Serena, no Chile.

Antônio Eduardo é igualmente voltado à pesquisa de repertório, à descoberta de inéditos, como faz José Eduardo. Em seu concerto em 24 de junho, no mesmo Teatro Municipal, ele se apresentou com a soprano Maria Cecília Oliveira

Na primeira parte, trouxe obras de Phillip Glass, Villa-Lobos

e Ravel. Na segunda, canto e piano, obras de Duparc, Fauré, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, uma belíssima canção do saudoso Cláudio Santoro. Além da primeira audição mundial de um *Ciclo Raul de Leoni*, que eu compus no início dos anos 50 e estava não tocado até hoje.

Obra antiga — O espírito de pesquisa de Antônio Eduardo chegou à descoberta desta minha tão antiga obra, que ele estudou com Maria Cecília Oliveira, e ambos apresentaram agora aqui em Santos em estréia mundial. Foi uma interpretação muito cuidadosa, tanto da parte de Maria Cecília Oliveira quanto Antônio Eduardo, cujo mérito residia principalmente no bom gosto, emotividade e na exata compreensão do espírito da obra.

Antônio Eduardo teve a mais que louvável idéia de dedicar seu concerto à memória do professor Domingos Gonçalves Brito, falecido neste mês. Um nome que precisa não ficar esquecido (nossa Cidade tem memória curta), pois ele foi um grande professor de piano que a Cidade perdeu.

Nem sempre reconhecido, como acontece com os grandes, Gonçalves Brito foi um continuador entre nós, em Santos, da famosa Escola Chiararelli (cujos métodos herdou da professora Sofia Melo Oliveira, com quem estudara). Também incentivador, ao piano, de vários de nossos melhores musicistas, como o próprio Antônio Eduardo, e também Roberto Martins, Lísias Mourão, Leonardo Basile, Wilson Mello. Grande figura humana, inesquecível.

JI 29.6.93

LANÇAMENTO

O VERSÁTIL GILBERTO MENDES

O experimentalismo do compositor no seu primeiro CD, da Gravidora Eldorado



No domínio da música brasileira mais radical, o santista Gilberto Mendes se destaca tanto pela coerente continuidade do seu trabalho quanto pela variedade de uma produção voltada para a ampliação de suas próprias fronteiras. Um belo retrato da sua carreira é fornecido pelo CD **Surf, Bola na Rede, um Pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes** da Gravidora Eldorado (em produção da Chroma Filmes, com colaboração da WDR alemã), com músicas escritas entre 49 e 90.

Mendes nasceu no mesmo ano da Semana de Arte Moderna (e também do nascimento do Partido Comunista aqui no Brasil, como faz questão de lembrar). Formou-se algo à sombra do nacionalismo imperante na década de 40 — as canções “Episódio” (49), “Lamento” (56) e “Lagoa” (57), cantadas no CD pela soprano cubana Nancy Bello, revelam algo dessa ascendência. Mais que isso, talvez, essas canções apontam para a sensibilidade do autor e para a agudeza de um ouvido preocupado com a eufonia. Ouvidas retrospectivamente, tendo entre nós e elas toda uma série de obras provocadoras e em nada convencionais, essas canções ora ecoam um “brasileirismo” retardatário, ora prefiguram elementos que aflora-



Gilberto, aberto a novidades.

riam na bossa-nova.

Ele passou por uma grande transformação estética no início da década de 60. Entrando em contato com as então vanguardas musicais européias, abriu-se para as novas experimentações. Em 63, junto a outros sete músicos, assinou o “Manifesto Música Nova”, que recebeu abrigo da **Revista Invenção**, do movimento concreto liderado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari. Gilberto Mendes foi um daqueles que mais soube incorporar criativamente à sua própria linguagem as informações novas que vinham do Exterior — dos pós-serialismo à música aleatória, passando pelo teatro musical e por várias correntes.

Excelente representante dessa época, é “motet em ré menor” o antijingle sob o poema “Beba Coca-Cola”, de Pignatari, que Gilberto escreveu em 66. (No CD, essa peça a um só tempo crítica e

bem humorada é cantada pelo Coro da Universidade Humboldt de Berlim.) Outra obra importante dessa mesma época é “Santos Football Music”, de 69, para orquestra e participação do público. O alto grau de experimentalismo, da sua escritura jamais impediu que essa obra se tornasse um sucesso. Ela é realizada no CD pela Orquestra Sinfônica da Rádio do Oeste Alemão, Colônia, sob regência de Piero Bastianelli.

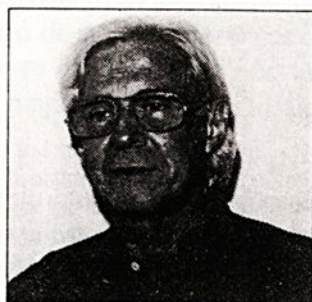
A produção mais recente de Gilberto é representada no seu primeiro CD por três peças para piano (executadas por J.E. Martins), onde se destaca a inquisitiva “Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul”, de 89. Aí os dois compositores, representando respectivamente a participação política do músico e o seu engajamento com a própria experimentação, são reunidos em concílio presidido pelo pacificador Gilberto. Duas obras instrumentais mais longas — “O Pente de Istanbul”, de 90, composta para o Duo Diálogos, e “Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour”, de 88, para conjunto de câmara dirigido por Aylton Escobar — talvez sejam ainda mais instigantes. Ambas são diferentemente ricas em idéias, em mesclas estilísticas particularmente desinibidas, que demonstram um extraordinário frescor composicional.

J.Jota de Moraes

Gilberto Mendes, louco por filmes, dá as dicas

Sexta-feira, 7 de abril de 1995 — A TRIBUNASM

CINEMATECA
DE SANTOS



GILBERTO
MENDES

MAESTRO E
COMPOSITOR

FILME	DIRETOR	ANO
O GABINETE DO DR. CALIGARI	Robert Wiene	1919
NOSFERATU	Friedrich W. Murnau	1922
A GRANDE ILUSÃO	Jean Renoir	1937
O BOULEVARD DO CRIME	Marcel Carné	1945
O TESTAMENTO DO DR. MABUSE	Fritz Lang	1933
SOBERBA	Orson Welles	1942
O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS	Jean-Luc Godard	1965
A NOITE	M. Antonioni	1960
A DOCE VIDA	Federico Fellini	1960
MORANGOS SILVESTRES	Ingmar Bergman	1957
OS MELHORES ANOS DE NOSSA VIDA	William Wyler	1946
BERLIN ALEXANDER PLATZ	R. W. Fassbinder	1978
O ANO PASSADO EM MARIENBAD	Alain Resnais	1961
NA SOLIDÃO DA NOITE	Alberto Cavalcanti	1945
OS SETE SAMURAI	Akira Kurosawa	1954

Este disco tem um significado que extrapola sua importância meramente musical. Trata-se da primeira reunião deliberada de compositores que, a rigor, representam fases ideologicamente distintas no panorama musical brasileiro deste século. Talvez fosse ocioso lembrar o fato, mas em 1946, quando o alemão Hans-Joachim Koellreutter à frente de um grupo de músicos divulgou o manifesto Música Viva, nasceu exatamente de Camargo Guarnieri a reação mais acerba ao documento. Em seu contra-manifesto, o compositor Camargo Guarnieri defendeu a escola nacionalista em franca oposição aos princípios serialistas expostos, então, pelos alunos brasileiros de Koellreutter.

Era o começo de uma guerra surda. Logo, a música brasileira se dividia em duas escolas. Com o tempo, naturalmente, as coisas amainariam. Não apenas na constatação de que os inimigos de toda a música não estão entre tendências composicionais antagônicas (afinal, o Brasil com suas mazelas é muito maior que as querelas meramente estéticas), mas na evidência de que as diferenças de antanho embaralharam-se em propostas não tão excludentes entre si no amplo espectro da música brasileira.

Esta a importância da presente gravação: de Gilberto Mendes e Flávio Oliveira, passando pelos já mencionados Koellreutter e Guarnieri, as diferenças individuais persistem. São evidentes, por isso mesmo, as concepções quase sempre antitéticas. Mas quando o pianista Caio Pagano reuniu num só recital estes compositores sabia das diferenças; não parece ter ignorado, contudo, as possibilidades de alguns pontos de convergência.

Tome-se Camargo Guarnieri: este compositor persiste nos procedimentos que o caracterizaram como 'nacionalista'. Mas o caráter 'nacional' desta sua *Sonatina* de número seis, escrita em 1965, estimula a pensar que no contraponto politonal o processo ideológico dos outros tempos cedeu a uma textura complexa, onde a feição do 'choro' do primeiro movimento, ainda que indelével (bastando que se atente para as acentuações exatas no segundo tempo das colcheias), já não é mais tão explícita quanto antes. O abandono do princípio-prímario cedeu, enfim, ao nacionalismo virtual: o nacional está aqui permeado pelo universo musical contemporâneo.

Não são as mesmas as razões de H.-J. Koellreutter. Destas três peças que abarcam três perí-

dos de sua criação (de 1945 a 1977), pode-se inferir que o serialista dos anos 40 não mudou em substância. Mas o serialismo ortodoxo concedeu a alguns aspectos de expressividade do universo oriental ao qual o compositor se ligou em sua estada de alguns anos no Japão. Não se pode dizer que Koellreutter não incorporou a alguns dados culturais ditados por um *ethos* determinado; no caso, o universo da música oriental.

É aqui que entram, à sua maneira, Gilberto Mendes e Flávio Oliveira. *Vento noroeste*, de Gilberto Mendes, composto em 1982, não é uma variação; mas parece indiscutível que um de seus motes é a sucessão de acordes em torno de Sol Maior que se repete várias vezes (na partitura a partir de B no *Too romantic*). Falar de "retorno à tonalidade" na obra de Gilberto Mendes (signatário do manifesto-vanguardista Música Nova, da década de 1960) é menos do que nada: na obra personalíssima deste compositor a música não é um dado ideológico único, a não ser no lúdico e na abertura à musicalidade histórica (daí as referências, ou antes, os 'acordes ser. ânticos' que conduzem a Debussy, Chopin, Liszt e Schumann). Mas é inegável que exatamente aí podem ocorrer pontos de encontro com outros compositores de todos os brasis possíveis e imagináveis.

Quanto ao gaúcho Flávio Oliveira, o mais jovem de todos, pode-se falar de *multi-media* sobre sua peça, *Quando olhos e mãos*. Nela existem referências à música indígena, 'ao vento', ao mundo da música do meio ambiente urbano; mas seria negar o muito de riqueza timbrística que esta obra ostenta não entender esta peça também como abertura à musicalidade contemporânea em suas posições mais radicais.

Isso posto, impõe-se atentar para as qualidades do pianista Caio Pagano. Como intérprete no sentido legítimo da expressão, este músico de São Paulo dimensiona sua função através de um caminho que desvela a própria gênese do intérprete: o mundo do pianista; Caio Pagano é o da história enquanto reflexão também sobre o contemporâneo brasileiro. Deve-se a seu empenho a revelação de que a expressão 'música brasileira' se dá já agora nessa dimensão não unívoca da nossa realidade.

Ênio Squeff
dezembro/1983

O verdadeiro "lied" norte-americano

GILBERTO MENDES
Especial para o "Folha"

O jazz é outra história, vem da África, um canto negro que só foi permitido pelos brancos através da tradicional banda de música. As canções dos musicais da Broadway e de Hollywood dos anos 30 vêm diretamente da Europa central eslavica clássica-romântica, guardam uma relação direta com a música culta europeia, de conservatório. Depois algumas se tornaram temas de jazz. Quando falo nessas canções como o "lied" norte-americano é pra valer, podem crer. Se alguém duvida, pegue, por exemplo, "The way you look tonight", de Jerome Kern, e toque lentamente, ao piano, mudando o acompanhamento para aquele ritmo de acordes batidos sobre 4 colcheias em cada tempo, típico do Romantismo. Pegue esta e muitas outras canções, toque deste jeito, e

San Marco de Veneza; transfigurada, tornada completamente outra.

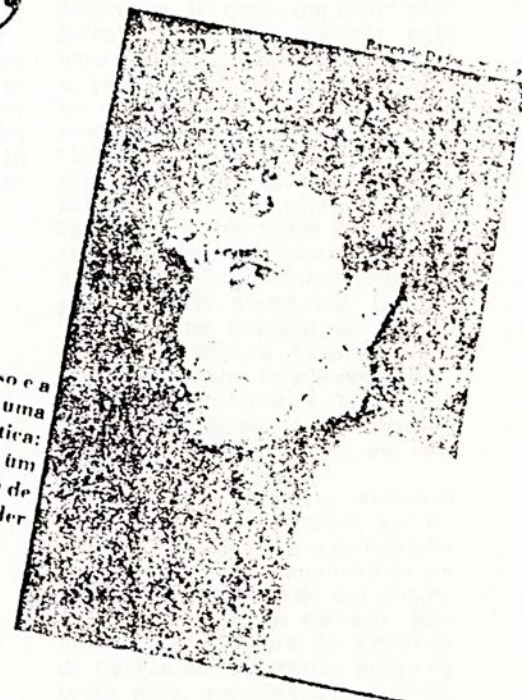
O esquema formal das canções obedece ao tradicional a-a-b-a, quase sempre com largas introduções, como vemos na "charmante" e incitante "The moon and the Willow tree", que nos faz pensar em Richard Strauss. Algumas formalmente muito elaboradas, como a barroca "Never gonna dance", a-b-b-a-c-c-a, com seus curiosos períodos ternários, assimétricos.

Algo que se forjou nos "roaring twenties" entre Nova York, a Berlim do "cabaret" e Buenos Aires — sim, o tango argentino entra nessa — definiu-se na canção dos anos 30, a década talvez mais estranha, mais fascinantemente contraditória deste século. Nessa canção de origem clássica-romântica, de caráter tão marcante, única na música popular de nosso tempo, que se diluiria nos anos 40, com o Raksin do histórico

las mãos de compositores imigrantes. Friedrich Hollaender, o rei do musical alemão dos anos 20, autor das músicas que Marlene Dietrich canta em "Anjo Azul", torna-se um

são" deixada pelo mar em ouvidos voltados para ilhas distantes.

E neste momento que os compositores de Hollywood realizam aquele prodígio de antropofagismo em torno



Caciano Veloso e a
migração de uma
figuração cromática:
pérolas dignas de um
Jerome Kern ou de
um Friedrich Hollaender

DI TOSTI PNC D TIO

poderá sentir emergindo aqui, ali, em desfile, as presenças de Brahms, Mahler, Rachmaninoff, Liszt.

Todo esse cancionista está construído em cima das mesmas estruturas significantes da malha musical romântica, vale dizer, a mobilidade harmônica, o salto intervalar altamente expressivo, principalmente os grandes saltos, o cromatismo, a vida própria do encadeamento dos acordes, como um acontecimento independente, com sua dissonância e carga semântica específicas, de uma época. Numa só canção, o eco da alegria vienense, o clima rarefeito bávaro-tiroles, subitamente o envolvimento pela nostalgia russo-judaica: o ponto final, identificador, de estranhos caminhos que vêm do Volga, Danúbio, dos Alpes às praias do Havai, passando por Nova York e Los Angeles, "road to Singapura"...

Inverta aquela experiência, toque agora "Ich grolle nicht", de Schumann, mudando o ritmo para "fox-trot", veja que bem poderia ser cantada por Fred Astaire, num arranjo de Ray Noble ou Johnny Green, como uma canção de Jerome Kern. Imaginem o andamento lento da sinfonia nº 2 (ou 3, esqueço qual) de Rachmaninoff, como ficaria bem na voz de Barbra Streisand.

"Moon over Burma", "The Palms of Paradise", "The moon of Manakora", canções da inesquecível série "road", da Paramount. Aqui entra, de novo — que fazer! — a lembrança de Santos dos anos 30, quando eu assistia a esses filmes, identificando o que via neles com as praias do Góis e Sangava, em frente, a Ilha das Palmas, o Hotel Parque Balneário, o

"Laura", depois Mancini, Bacarach e a harmonia debussysta.

A mais forte influência, a germânica, vinha de longe, da opereta vienense, ouçam Victor Herbert. Ouçam mais adiante Richard Rodgers, na valsa do filme "Mississippi", que também apresenta sua obra-prima brahmsiana "Easy to remember", cantada por Bing Crosby. Essa valsa lembra Robert Stolz, Edmund Nick,

um compositor dos estúdios da | de uma passagem cromática que

Paramount, nos anos 30, e compõe o clássico "Moonlight and Shadows", cantado por Dorothy Lamour em "Princesa das Selvas." O brechtiano Kurt Weill, de "Der Lotteriagent", comporá "Jenny", com letra de Ira Gershwin. Bronislaw Kaper, autor do popularíssimo "Auf wiedersehn, Herr Doktor", compõe depois sucessos norte-americanos como "Hi Lilly Hi Lo" e também o belíssimo "Gone,



compositores da ~~UFA~~ ^{velha UFA}. Cinema e musicais alemães e norte-americanos corriam paralelos, com influências recíprocas. Se a música de "cabaret" berlinense não teria sido possível sem o fox-trot americano e o tango argentino, a melodia da Bro-

like the wind you are gone". Autênticos americanos, agora. Com o nome corrigido para Frederick Hollander, com acento proparoxítono, este mitológico compositor atingiria a perfeição do requinte melódico com "Whispers in the dark" e "You leave

vinha de Mozart (exemplo A), uma cadência melódica dominante-tônica que encontramos inteirinha no paradisiaco (ex. B) quase um hino "Blue Hawaii", de Robin e Rainer, cuja letra continha o viniciano "the night is young". Esta passagem poderia ter variações, como em "In a little rendez-vous in Honolulu" (ex. E) e "Sweet Leilani" (ex. D). O centro nervoso está entre sol-fá sustenido-fá natural, clássico-romântico. Curiosamente esta passagem é a marca registrada tanto da admiravelmente artificial música havaiana composta por influência alemã nos Estados Unidos, como também da música popular germânica bávaro-tirolesa (ex. E). Compare tocada por guitarra havaiana e ukeleles, depois por uma banda alpina. A mesmíssima coisa completamente outra, em contexto diferente.

Quando esse processo evolutivo morre nos Estados Unidos, vai repercutir ainda em nossos colonizados ouvidos brasileiros, na música de um Garoto, Johnny Alf, de um Jobim. Menescal, nas praias cariocas. Bronislaw Kaper, júri num dos Festivais da Canção do Rio, gostou muito da bossa nova, reconheceu-a perfeitamente. Afinal, ele é um de seus avós distantes. O público americano também reconheceu-a.

E quando tudo parece acabar, o mar ainda traz de volta as últimas ressonâncias de longínquas paragens, e temos um "Dom de iludir", de Caetano Veloso. E embarcamos em suas frases musicais, como num "surf", se elevando e deslizando sobre tranquilas vagas, em direções imprevistas num ritmo de mar

vento noroeste, tudo ao mesmo tempo muito Conrad e Somerset Maughan... Encontrei naquele Coffee Trader de Milwaukee um disco produzido pelo fã-club de Dorothy Lamour com absolutamente todas as suas mais célebres interpretações. Os arranjos são comoventes, com um raro sabor de época.

A base harmônica desses arranjos é o quarteto de cordas, em refinada movimentação de triades perfeitas com sextas agregadas, transando uma polifonia dissonante discreta, "de salão", mais de antecipação e retardo nas vozes, tudo muito clássico, ao mesmo tempo muito novo, retemperado, livre. Orquestração para pequeno grupo instrumental, cordas mais solas, principalmente de violino, trompete com surdina, flauta, clarineta, oboé. As partes do violino solo, um tanto à zingara, em plangentes contrapontos, são notáveis; e, acreditem, criando uma atmosfera de mares do sul, sarong, vejam até que ponto a coisa foi refeita. Em "Too romantic", há entre as partes passagens realmente tocantes, de um melodismo envolvente, sinuoso, sensual. As músicas todas, nesses arranjos e na voz de Dorothy Lamour, evocam paisagens remotas, a vertigem de horizontes oceânicos, atingindo às vezes uma classe melódico-harmônica, impressionante, como a dolente, schumaniana "This is the beginning of the end". No entanto, bem analisada, a coisa é bem Borodin, bem de restaurante russo-húngaro, ou da Piazza

adway é Hollywood não existiria também sem o "feed back" alemão, que lhe proporcionou toda a estrutura formal, harmônica e instrumental básica.

Em alguns casos diretamente, pe-

me breathless", dois protótipos da canção norte-americana sofisticada, Schubert e Schumann de bermudas num "cocoanut grove" das praias ensolaradas da Califórnia, um toque ainda do expressionismo na "impres-

Pérola musical que bem poderia ser assinada por Frederick Hollander e cantada por Dorothy Lamour.

GILBERTO MENDES e colaboradores

Os mais vendidos da semana

MPB		Pop		Clássico		Jazz	
Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados	Mais vendidos	Recomendados
"Fullgas", Marina - Ariola	"Tubarões Voadores", Arrigo Barnabé - Ariola	"12 Supertops", WEA	"Private Dancer", Tina Turner - Odeon	"Balero", de Ravel, com Orq. de Paris e Baranboim - Polygram	"Concertos para Trompete de Haydn, L. Mozart e Hummel com Wynton Marsalis, Orq. de Câmara Inglesa e Leppard	"Star People", Miles Davis - CBS	"Mango", gravado ao vivo em 1969 - Imagem
"Tudo Azul", Lulu Santos - WEA	"Adorável Inédito", vários - Eldorado	"I Am What I Am", Gloria Gaynor - Fermata	"Talk Show", Go-Go's - CBS	"14 Serestas", de Villa-Lobos, com Maria Lúcia Godó e Miguel Proença - Polygram	"Quinteto com clarinete em Si menor", de Brahms, com Reginald Kell e The Fine Arts Quartet - Imagem	"Individual Choice", Jean-Luc Ponty - WEA	"Supersax and L.A. Voices" - CBS
"Sufocante", Tim Maia - Lança	"100ª Apresentação", João Bosco - Ariola	"Parry Mix", B-52 - WEA	"She's So Unusual", Cyndi Lauper - CBS	"La Rondine", de Puccini, com Kiri te Kanawa e Plácido Domingo - CBS	"14ª Sinfonia", de Shostakovich, com Concertgebouw e Haitink - Polygram "Burgit Nilsson", série Grandi Voci	"Think of One", Wynton Marsalis - CBS	"Autumn Leaves", Bill Evans - Imagem
"Sou Espião", Kid Abelha e os Abóboras Selvagens - WEA	"Metrô Linha 743", Raul Seixas - Som Livre	"Napoli, Amore Mio" - Fermata	"The Atlantic Years", Roxy Music - Ariola	"Árias de Verdi e Puccini", com Kiri te Kanawa - CBS	"Segunda Sinfonia", de Mahler, com Sinf. de Chicago e Solti - Polygram	"Dream Weaver", Kate Silk - Polygram	"Patterns and Souls", Matsuzaki e Freeman - CBS
"Do Jeito que a Gente Gosta", Elba Ramalho - Ariola	"Erega Chique", Eduardo Dusek - Polygram	"Amonia Avenue", Allan Parsons Project - Ariola	"The Crossing", Big Country - Polygram	Obras de Bach orquestradas por Mahler, Schoenberg e Webern, com Sinf. da URSS e Koshchitskiy		"Paris Concert Two", Bill Evans - Elektra/Musician	"The Ball", Weather Report álbum duplo - CBS

FONTE: 7 Lojas da cadeia Hi-Fi, 5 lojas da cadeia Bruno Blois e 11 lojas da cadeia Museu do Disco. As recomendações são dos críticos João Marcos Coelho, Maurício Kubrusly e Pepe Escobar.

ESPAÇO PRÓ ARTE

Antonio Eduardo - piano

ESPAÇO CULTURAL SÉRGIO PORTO

Dia 28/06/90, às 21:00 h



PROGRAMA

VILLA-LOBOS / Valsa da dor

A Bruxa da Prole do Bebê

Saudades das Selvas Brasileiras - 1 e 2

SÉRGIO V. CORRÊA / Caiximúsica

GILBERTO MENDES / Prelúdio nº 4 (1953)

Peça para Piano nº 2 (1983)

Vers les joyeux tropiques (1988)

Um estudo? Eisler e Webern caminham
juntos nos mares do sul (1989)

Viva Villa (1987)

3 Contos de Cortázar (1985)

. Diálogo de ruptura

. Ventos Alíseos

. Apocalipse in solentiname

PRÓXIMAS ATRAÇÕES

ESPAÇO PRÓ ARTE - Dia 05/07, às 21:00 h / Breno Marques de Sá (piano)
No programa Mozart, Scarlatti e Debussy

RODA DE CHORO - Dia 06/07, às 21:30 h / Galo Preto

TEATRO INTERNACIONAL - Dias 07/07, às 21:30 h e 08/07 às 20:00 h
Josefine, La Cantante - de Franz Kafka, com
François Kahn

INGRESSO: Cr\$ 200,00



T 780.15
S 237a

E R R A T A
- - - - -

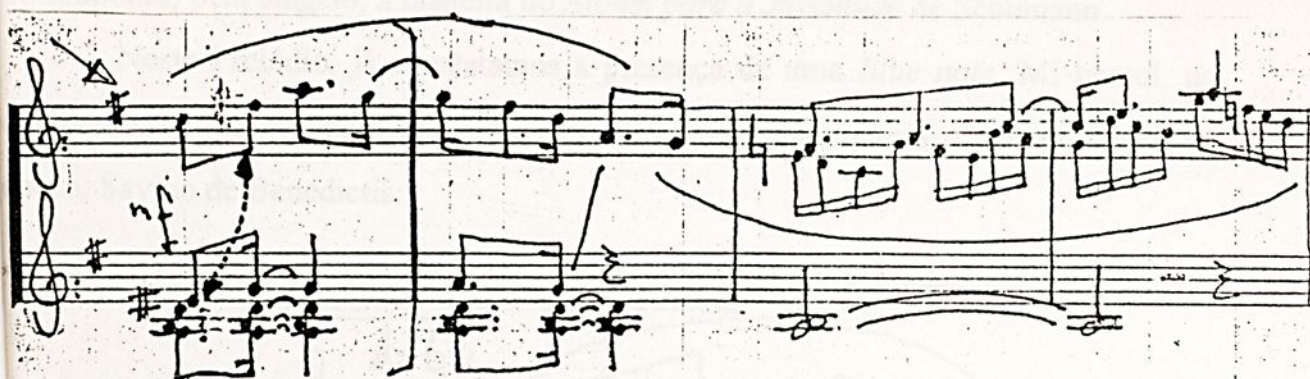
TÍTULO DA PESQUISA:

" O ANTROPOFAGISMO NA OBRA PIANÍSTICA DE GILBERTO MENDES"





O tema em Sol Maior de Mozart, apoiado pelos tradicionais baixos d'Alberti, encontra, na releitura de Gilberto Mendes, um movimento binário simples, com um ostinato rítmico na mão esquerda em 7.^{as} maiores em terceira inversão, gerando um clima harmônico que, segundo o próprio compositor, deriva, de certo modo, da harmonia de Debussy e de Bartók, "com um pouco de jazz dos anos 30/40"¹, como por exemplo:



Desenvolvido sempre dentro de uma harmonia singela, esse clima é interrompido por uma cadência *ad libitum* em arpejos de 7.^{as} menores:

1.3. Os Prelúdios

(1945-1953)

Estas peças, algumas delas da fase de formação de Gilberto Mendes, denunciam relações de estilo com a Sonata Mozartiana, onde determinados procedimentos falam do seu caráter nacionalista que, segundo o próprio compositor, surge a partir

"da discussão do Manifesto Zhdanov e sua identidade, em muitos pontos, com o Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade, escrito em 1928. Por volta de 1953/1954, algo brasileiro começa a se definir em meus trabalhos, mas sem a idéia pré-concebida do nacionalismo musical"³.

Prelúdio n.º 1 (1945)

Andantino con anima – 8 compassos

Obra composta ainda quando aluno do Conservatório Musical de Santos, o Prelúdio n.º 1 reflete a preocupação de Gilberto Mendes em esboçar um estudo contraponto, bem singelo, à maneira do *Álbum para a Juventude* de Schumann.

Neste Prelúdio, já constatamos a presença de uma *Blue note*, Mi bemol, no compasso 2, que normalmente seria natural, como, aliás, queria o seu professor na época, Savino de Benedictis:



Prelúdio n.º 3 (1950)

Lento – 56 compassos

Apresenta-se com uma breve introdução de quatro compassos, utilizando um desenho rítmico: , que será comum às referências nacionalistas na literatura pianística desta primeira fase.

A exposição do primeiro tema tem uma certa aproximação com o Prelúdio op. 12 n.º 7 em Dó Maior de Prokofieff (uma obra da juventude do mestre russo):



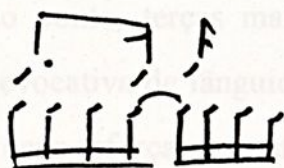
sempre pp Prokofieff - Preludio.

Allegro vivace

Preludio de Gilberto Mendes.

Temos aqui, pela primeira vez na obra de Gilberto Mendes, uma clara referência a um modelo ditado por Prokofieff.

Este Prelúdio é um estudo de composição sobre um modelo clássico onde, a partir dos compassos 30 a 37, aparece um novo tema com ritmos alternados:



A

comps. 31 / 33 / 35

Outros exemplos de texturas pianísticas de Debussy, citando *Gradus ad Parnassum* e *Jardins sous la Pluie*:

uguale legato

cresc.

Escrita parecida do GRADUS ad PARNASSUM

CITACÃO DO GRADUS ad PARNASSUM de Debussy

pd

rallent.

TEXTURA debussyiana de JARDINS sous LA PLUIE (DEBUSSY)

pd

vento nordeste ps. 17

"Nas últimas páginas, as terças chopinianas' que entrecortam a peça, vão transformando-se em minhas próprias terças. As terças menores que giram em torno do eixo: lá, lá bemol, sol, sol bemol, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá (eixo que apresento logo no início da peça, abrindo-a, e, agora, fechando-a) tornam-se, em determinado ponto, terças maiores descendo numa escala plangente, que pretendo evocativa evocativa de lânguidas e oceânicas paragens, passando por um acorde que ainda mais deve reforçar essa atmosfera de lassidão, sol, si bemol, ré bemol, fá; até

C = Tema III



A partir do compasso 20, inicia-se a parte central, o desenvolvimento dos três temas, caracterizadamente estrutural, pela intensificação de passagens cromáticas, seqüências de semicolcheias no contraponto em movimento paralelo, reforçando dessa maneira os timbres e texturas típicas do tango. Esse momento estrutural contrasta com os três temas, em escrita tipicamente portenha, de tango popular.



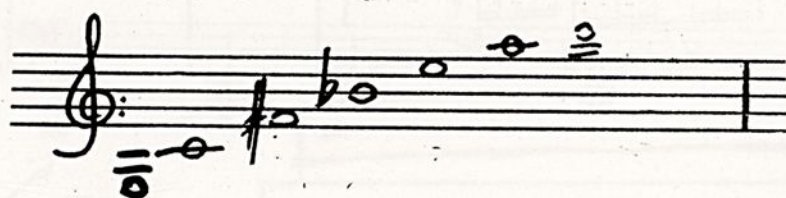
comp. 20

A identificação com o tango se faz através de acentos rítmicos pontuados, que enfatizam o caráter de tango. Todo esse desenvolvimento dá-se estritamente em cima dos materiais melódico-harmônicos dos três temas, utilizados como se fossem uma só série, utilizando os recursos de inversão e retrógrados, mudanças de níveis (como modulações), enfim, todos os recursos de técnica serial. Como observamos nos compassos 37-39:



Após esse período abstrato, inicia-se um gradativa inversão, retornando às seis e quatro notas em cada tempo, e ao tonalismo (comp. 110), até chegarmos a uma atmosfera "abusivamente tonal em seu final"²¹.

No compasso 169, ocorre um arpejo de sete notas, que fazem parte do "acorde místico" de Alexandre Scriabin²², homenagem a José Eduardo Martins, intérprete emérito da obra completa de Scriabin:



"Acorde místico" – A. Scriabin

Esse retorno ao tonalismo vai gerar um período musical grandioso, através de um baixo em oitavas (com notas harmonicamente dissociadas do acorde), uma cadência que conduz a uma atmosfera "POP/JAZZÍSTICA", que reflete claramente um aspecto particular de seu vasto mundo sonoro:



CADENCIA "pop jazzística"

110

115

REPETIÇÃO com coruho rítmico em quíntenas

119

2x

125

I

Meditação - 122

Chega de saudade - 96

Desafinado - 109

Se todos fossem iguais a você - 199

Só danço samba - 132

II

Insensatez - 151

Eu te amo - 174

Anos dourados - 141

Luiza - 82

III

A felicidade - 221

Amparo - 164

Chovendo na roseira - 182

Choro - 67

Quebra pedra - 208

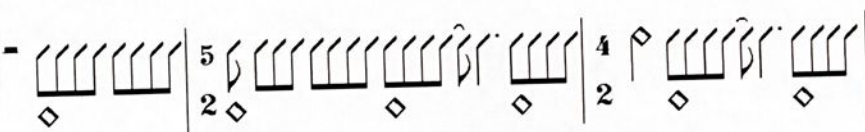


ERRATA - Exemplo 9 - Página 78

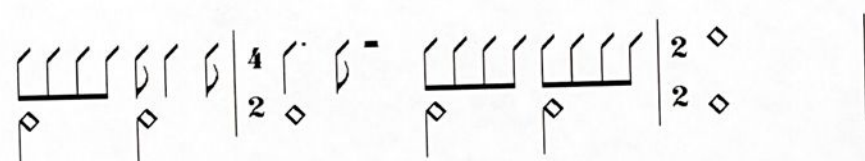
Motivo 4 - 

Ritmo 2 

Harmônico 

Mot. 4 

R. H. 2 

Mot. 3 

R. H. 2 

Na página 74, na quarta linha, leia-se
Retenção do andamento, introduzindo uma *fermata* nos acordes dos **terceiros** tempos...

Na página 94, na quarta linha, leia-se
representados pelos trechos desenhados **pelo** motivo 2....

Na página 164, no compasso 6, faltou a indicação
Lócrio

Na página 171, no terceiro parágrafo do item C, leia-se
A música se inicia com uma introdução em mi bemol, **na função V, nos modos frígio e lócrio**, preparando a entrada do tema...

Na página 206, , no segundo parágrafo, leia-se
Talvez a consciência **histórica desta música** dentro de um contexto....

