

28 – Danzas Híbridas, Op. 132 (2006) de Jaime Zenamon: Esta obra foi composta por sugestão do Mauricio, que já conheço há algum tempo. Eu compus uma obra (Quasímodo) para o seu quarteto de clarinetas “Clarino” que ele mesmo me solicitou e desde então nos tornamos amigos. Aproveitei um esboço inicial de uma peça que tinha escrito para fagote solo e modifiquei e ampliei para clarone solo com três movimentos. Foi muito agradável escrevê-la e ter a participação do Mauricio com sugestões muito bem vindas, pois ele conhece bem o clarone. Achei o resultado final de nossa interação bastante proveitoso e inclusive encaminhei a obra para a Alemanha para uma possível publicação. A obra tem influência direta do meu estilo que é bastante livre sem preocupações com processos composicionais ou técnicas específicas. Gosto de escrever de forma espontânea e natural. Sendo filho de pais europeus e tendo vivido em diversos países, minha obra é resultado da mescla de minhas experiências pessoais e de compositor, resultando num estilo bastante eclético e fluídico. **(IFPC)**

5 - DANZAS HÍBRIDAS, OP. 132 DE JAIME ZENAMON - PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS

Quando um intérprete musical vivencia o primeiro contato com uma obra para tocá-la, ele primeiramente passa os olhos num reconhecimento superficial da escrita. Posteriormente ele faz uma primeira leitura com seu instrumento se preocupando em conhecer o texto e identificar os problemas técnicos que possivelmente poderá encontrar. Após esta fase de familiarização inicial, faz-se necessário um novo tipo de abordagem que vai além dos reconhecimentos digitais e gráficos musicais através de um processo mais profundo de entendimento e compreensão da obra. Esta abordagem requer a adoção de determinados procedimentos interpretativos que serão escolhidos pelo intérprete de acordo com sua bagagem musical e possibilidades técnicas.

Segundo o filósofo Luigi Pareyson, ressaltam-se três aspectos diferentes quando se analisa o processo de leitura de uma obra musical: decodificação, mediação e realização. Estes processos são integrados e envolvem, seqüencialmente, a decodificação dos símbolos musicais, a construção do entendimento da obra (interpretação), e a realização sonora (performance). Na decodificação são relacionados os códigos musicais com conhecimentos teóricos-musicais previamente adquiridos; na mediação, os códigos decifrados são avaliados e transformados em sistemas significantes; a realização é a própria execução, o ato em si. Estas fases no ato de leitura são complementares, ou seja, cada atividade informa e é informada pela outra. O exercício crítico exercido durante e após cada leitura, permite a correlação dos símbolos grafados com o significado musical e a relação sonora, resultando num processo de avaliação constante do intérprete (PAREYSON *apud* WINTER e SILVEIRA, 2006, p. 64-65). É neste processo também que se recorrem às representações mentais que facilitam tanto no processo de conscientização dos motivos principais geradores da obra, quanto na memorização da mesma.

Podemos ressaltar que as imagens e a memória são elementos distintos. No entanto, o processamento de um estímulo ou de uma informação tanto pode gerar uma imagem quanto pode levar ao armazenamento de tal estímulo ou informação. Uma outra possibilidade é que a informação ou estímulo processados podem gerar uma imagem, e tal imagem ser armazenada em um arquivo da memória (COSTA, 1997, p. 60).

Quando não se conhece o compositor em questão e não se tem referências anteriores, sejam históricas ou de estilo, faz-se necessário apoiar ainda mais, numa análise mais aprofundada da escrita. Une-se então, vários pólos, em direção a uma interpretação baseada em intuição e imagens mentais, aliada aos conhecimentos do intérprete, de história da música, estilos musicais, análises harmônicas, formais, estruturais, temáticas, ou outros tipos de análise que possam esclarecer a obra a ser executada. É importante lembrar que todo processo analítico deve ter uma finalidade prática, que neste caso é a aplicação à performance. “Pessoalmente eu desaprovo a tendência da análise converter-se em uma disciplina quase científica em seu direito próprio, essencialmente independente de interesses práticos da performance, composição ou educação musicais”¹³ (COOK, 1987, p. 3).

Com relação aos procedimentos interpretativos da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon, houve a grande vantagem de ter-se estabelecido contato constante com o compositor desde o início até o fim da elaboração da mesma. Esta interação possibilitou uma relação que foi de fundamental importância na adoção dos procedimentos interpretativos, pois o autor sugeria alguns procedimentos que, aliados com as minhas concepções pessoais, resultaram numa interpretação bastante próxima daquilo que ele tinha concebido como proposta musical de sua obra.

A interação intérprete-compositor é um recurso que possibilita a troca do conhecimento do intérprete em relação às dificuldades e especificidades do instrumento junto com as intenções musicais do compositor. O resultado é uma simbiose artística advinda do talento criativo do compositor aliado à coerência técnica do conhecimento específico do intérprete. Garbosa comenta:

¹³ Personally I dislike the tendency for analysis to turn into a quasi-scientific discipline in its own right, essentially independent of the practical concern of musical performance, composition or education.

Embora existam funções distintas para o intérprete e para o compositor bem como, habilidades inerentes à cada um, a relação entre eles pode ser mais próxima do que simplesmente a idéia de que ao compositor cabe a função de criar a obra e ao intérprete a de fazer a leitura das intenções do compositor. Sempre houve na história da música, compositores-intérpretes, intérpretes-compositores e compositores que trabalhavam com o auxílio dos intérpretes, visando o uso adequado das potencialidades dos instrumentos e seus recursos técnicos, objetivando estabelecer uma escrita idiomática para o instrumento e muitas vezes, dedicando-lhes as obras (GARBOSA, 2001, p. 19, 20).

Cito ainda para corroborar esta idéia de confiança que o compositor deposita no intérprete, um trecho de Winter e Silveira baseado em Guerchfeld:

Cabe, pois ao intérprete, consciente das características associadas ao ato de leitura, ponderar sobre estas questões, buscando uma alternativa que contemple essas possibilidades de acordo com o seu entendimento. Nesse sentido, o compositor deverá confiar no conhecimento musical do intérprete para identificar, por meio do contexto subjetivo e cultural da obra, os aspectos interpretativos a serem escolhidos (2006, p.65).

Este tipo de relacionamento e confiança pode ser observado em diversas épocas e em casos específicos da clarineta, como por exemplo, a relação entre Mozart com o clarinetista Anton Stadler, K. Stamitz com Joseph Beer, J. Brahms com R. Muhlfield, C. M. von Weber com H. Baerman, L. Spohr com S. Hermstedt, B. Bartok, D. Milhaud e A. Copland com B. Goodman, entre muitos outros até os dias de hoje.

Segundo Abdo, a sintonia com a presença do autor em sua obra possibilita permanentemente ao intérprete a percepção do tecido composicional, que ouve e interpreta as solicitações e sugestões que a própria obra lhe faz. Por meio desse diálogo íntimo, fundamentalmente, e não através do recurso a dados externos, o intérprete pode colher a obra em sua verdade própria e, ao mesmo tempo, como memória viva e indelével de quem a fez (ABDO, 2000, p. 22).

Os motivos que me levaram à essa escolha para analisar e sugerir modificações da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon foram os seguintes:

1 - A identificação musical com a linguagem estética da obra que se caracteriza por explorar elementos rítmicos e melódicos da música popular brasileira e sul-americana.

2 - A forma de construção, que se divide em três movimentos contrastantes:

a – Cantarolando, b – Passeando-Misterioso, c- Chorango no Clarone.

3 - A exploração das características idiomáticas do instrumento, como por exemplo, o uso de jogo tímbrico entre graves e agudos através do diálogo de vozes. Utilização freqüente de contraste dinâmico (*pp-f*).

4 - A possibilidade de acesso pessoal a um compositor de grande experiência e currículo como Jaime Mirtenbaum Zenamon que é compositor, maestro e concertista.

Após o término e a entrega da obra encomendada por mim ao compositor, seguiu-se um processo de estudo e análise, através de contatos diretos com o autor, no qual fui sugerindo algumas modificações de registros, fraseados e dinâmicas resultando, por assim dizer, numa renovação da obra no que se refere às peculiaridades idiomáticas e técnicas do instrumento. Esse processo foi de fundamental importância para uma melhor compreensão estrutural e musical da obra. Citando Winter e Silveira:

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade das informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas (2006, pg. 64).

Essas sugestões propostas por mim na obra de Jaime Zenamon não tem por intuito questionar a qualidade ou a criatividade do compositor, mas sim colaborar com minha experiência de músico e instrumentista, para um enriquecimento da escrita, especialmente no que se refere a registros, dinâmicas e articulações, possibilitando um detalhamento da obra para uma execução mais fiel às intenções do compositor.

Roy Howat afirma que:

O intérprete ou executante deve observar que ignorar ou cancelar as indicações do compositor simplesmente porque ele “sente deste jeito” não é diferente de outro que simplesmente segue a partitura como um maçante obediente que se abriga atrás das notas. Nenhum dos dois está explorando o sentimento e a intenção que o compositor depositou na notação. Sentimento musical tão somente não é suficiente, também se exige que exploremos o que nós lemos, questionemos isto e estejamos atentos do que não faz sentido depois de uma acurada investigação e conhecimento das características idiomáticas do compositor¹⁴ (HOWAT, 1995, pg. 04).

Roy Howat também coloca que:

Análise é igualmente vital para uma memorização confiável, a ‘memória analítica’ descrita por intérpretes como o pianista Cláudio Arrau. Acima de tudo a análise ajuda a clarificar nosso relacionamento com o discurso musical, não a congestionando com informações que não podemos relacionar com nossa percepção ou performance. Senso analítico também ajuda a preocupação estilística. Embora partituras sejam o ponto mais fixo de referência para o repertório clássico, longe de ser absolutas elas são ineficazes e o que nós menos cientificamente acreditamos é em nosso sentimento musical, que permanece como a mais forte e definitiva ligação com o que o compositor sentiu e ouviu antes de se sujeitar a escrevê-la no papel¹⁵ (HOWAT, 1995, pg. 04).

Tendo como base as reflexões de vários pensadores que situam a importância do equilíbrio entre o processo analítico, sensibilidade e intuição para uma performance madura, cito inicialmente a definição de Ferreira para o termo análise: “é a decomposição de um todo em suas partes constituintes; exame de cada parte de um todo, para conhecer sua natureza, suas proporções, suas relações, etc.; estudo pormenorizado, exame, crítica” (1988, p. 40).

¹⁴ The performer who ignores or overrides a composer’s indications simply because ‘I feel it this way’ is often no better than the obedient dullard who merely shelters behind the notation: neither is truly exploring the feeling of what the composer committed to notation. Musical feeling also demands that we explore what we read, question it and be prepared to amend what does not make sense after thorough investigation and acquaintance with that composer’s idiom.

¹⁵ Analysis is equally vital for reliable memorising, the ‘analytical memory’ described by performers like Claudio Arrau. Above all, analysis needs to clarify our relationship to the music, not congest it with information which we cannot relate to our listening or playing. Analytical alertness also aids stylistic awareness. Although scores are the most fixed point of reference for our classical repertoire, far from being absolutes they rest on sand, and what we scientifically trust least, our musical feeling, remains the strongest and final link to what the composer sensed and heard before subjecting in to notation.

Ciente de que a análise é um processo fundamental e de grande importância para a compreensão musical e estrutural de uma composição, pois ela permite um aprofundamento nas partes mais obscuras da peça estudando os elementos musicais em várias perspectivas e dimensões, propõe-se como parte desse trabalho um processo analítico para desvendar a obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon.

Corrêa, em seu artigo 'O Sentido da Análise Musical', resume a importância e as funções de uma de análise definindo-a como um:

(...) processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra "funcionar" (CORRÊA, 2006, p. 33).

Bent apud Corrêa admite que "a análise musical engloba um amplo número de atividades diversas, que representam diferentes visões da natureza da música, dificultando uma definição dentro de seus próprios limites" (CORRÊA, 2006, p. 49).

Borém, em seu artigo sobre 'Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência' menciona que "os estudos de natureza analítica mostram-se especialmente significativos para a performance musical quando subsidiam a interpretação de uma obra, obras ou de estilos" (2005. p. 31).

Jan La Rue considera que:

Ainda que a análise nunca possa substituir o sentimento e nem chegar a competir com ele, ao contrário, aumenta o grau de nossa percepção da riqueza imaginativa de um compositor, seu grau de complexidade, sua experiência (conhecimento prático) na organização e na apresentação do material que põe em jogo¹⁶ (LARUE, 2004, p. 1).

¹⁶ Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, em cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su

Shifrin apud Janssen em entrevista preconiza que a análise é muito importante para a compreensão de uma obra, mas precisa caminhar junto com a intuição (resultado de experiências), sem a qual se torna insípida (JANSSEN, 1995, p. 5).

Como Rink, Shifrin enfatiza a necessidade tanto de análise quanto intuição. “Você não pode somente analisar uma peça e usar isso como a base para uma interpretação bem sucedida. E você não pode confiar estritamente em intuição para alcançar isto. Então você precisa de ambas.”¹⁷

Tendo a preocupação de usar a análise como um dos principais recursos para o mergulho na sintaxe da obra, é preciso estar atento que para uma boa execução da obra ainda são necessários uma série de outros fatores que Jansen coloca muito bem:

O performer (músico) é responsável por criar uma interpretação ou narrativa para uma obra. Aspectos de estrutura, fraseado, tempo, equilíbrio, sutilezas de dinâmicas, articulação e timbre são domínios do performer como um todo e tudo se dirige para a criação de uma apresentação aural de uma partitura escrita que o músico traz para a o público¹⁸ (JANSSEN, 1995, p. 6).

Uma análise, apesar das limitações de cada processo analítico que toma como base um tipo específico de abordagem, conduz a diferentes enfoques do discurso musical enriquecendo nossa leitura e conseqüentemente nossa performance.

Howat de um modo metaforicamente análogo afirma que:

...a relação com a notação (partitura) pode ser comparada à um pintor que trabalha próximo ao quadro e se afasta para ter uma visão mais abrangente, da mesma maneira nossa assimilação racional, estilística e analítica de uma partitura é (idealizada) seguida por

grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego.

¹⁷ Like Rink, Shifrin stressed the need for both analysis and intuition. “You can’t just analyse a piece and have that be the basis for a successful live interpretation. And you can’t rely strictly on intuition to just wing it. So you need both.

¹⁸ The performer is responsible for creating an interpretation or narrative for a work. Aspects of structure, phrasing timing, and balance as well as subtleties of dynamics, articulation and tone of color are the domain of the performer and all go into creating the aural presentation of the score that the player brings to the audience.

iluminações intuitivas que liberam uma execução mais vívida¹⁹ (HOWAT, 1995, p. 19).

Janssen também diz que:

Como o compositor, o performer é um artista, e a realização, ou interpretação de uma peça musical é tão criativa e intuitiva quanto à composição. É o performer que traz a obra à vida em tempo real. Notação musical nem sempre é clara, não existe maneira para o compositor transmitir inequivocadamente cada detalhe de suas intenções para o intérprete²⁰ (2000, pg. 4).

Krausz vai mais longe dizendo que: “partituras não determinam interpretações e interpretações não determinam performances. Interpretações são mais completas que as partituras e performances são mais completas que interpretações”²¹ (KRAUSZ, 2001, pg.75).

Dentro dessa linha de pensamento entende-se que uma vez que a composição é escrita e lançada ao mundo, estão abertas então, as múltiplas possibilidades de leitura e interpretações da mesma. O autor, apesar de ter deixado indicações precisas ou nem tanto sobre a forma de executar a obra, tem como retorno as infinitas leituras e interpretações que serão feitas daí para frente. De acordo com essa idéia cito Marília Laboissière:

A interpretação musical é uma atividade recriadora cuja origem é o processo significativo, na medida em que a música, arte de produção, performance e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores, sociais, ideológicos, históricos e outros, caracteriza-se como interpretação pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, o que significa dizer, pela “impossibilidade de se recuperar qualquer origem como uma essência, ou qualquer outra imagem de estabilidade perene”. O processo performático se caracteriza como

¹⁹ ...the relationship between notation and music can be likened to the painter who works close to the canvas and then steps back: in the same manner, our reasoned, stylistic, analytical assimilation of a score is (ideally) followed by the lightning intuition that releases a performance into living sound.

¹⁹ Like the composer, the performer is an artist, and the realization, or interpretation of a musical work is as creative and intuitive as its composition. It is the performer who brings to life the music in the real-time performance. Musical notation is not completely clear; there is no way for composers to convey unequivocally every detail of their intent to the performer.

²⁰...scores underdetermine interpretations and interpretations underdetermine performances. Interpretations are more complete than scores, and performances are more complete than interpretations.

um processo das relações possíveis entre leitura da obra musical e interpretação, interpretação e recriação, erigidos sobre um pressuposto onde o intérprete se define como um recriador (LABOISSIÈRE, p. 109, 2002).

Essas múltiplas leituras estão também vinculadas à origem sócio-cultural, geográfica e às experiências pessoais bem como a própria formação intelectual e artística do intérprete. Corroboro com as idéias de Laboissière que diz:

(...) o sentido do texto musical se cria a partir de um ato de interpretação provisória, com base na ideologia sonora, nos padrões estéticos e nas circunstâncias históricas que constituem a comunidade à qual pertence o intérprete e que, somadas aos padrões individuais do performer, estão sempre permeadas pela sua sensibilidade (LABOISSIÈRE, p. 2002).

Esta ação contínua de leitura, interpretação e performance levam à idéia de que uma composição não é um produto e sim um processo em que nem o compositor, nem o intérprete possuem as “respostas” definitivas sobre as “verdades” contidas dentro de uma obra, e o grande desafio e realização do intérprete é possibilitar um processo criativo infinito em suas múltiplas leituras. Citando Nicholas Cook; “(...) nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da música erudita ocidental, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades” (COOK, 2006, p. 9).

Compreender música enquanto performance, significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido. (...) enfatizar a dimensão irredutivelmente social da performance não é negar o papel da obra do compositor, mas sim constatar as implicações para o nosso entendimento do que vem a ser esta obra (*ibidem*, p. 11).

Finalizando, é oportuna a colocação de Stravinsky:

(...) por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambigüidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A

realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra (STRAVINSKY, 1996, p. 112).

De acordo com as idéias dos textos anteriores, o compositor Jaime Zenamon foi extremamente permeável com relação às minhas sugestões e essa flexibilidade possibilitou uma experiência única e enriquecedora para mim, no sentido de colaborar com o compositor num trabalho de re-criação de uma peça para instrumento solo.

Disponibilizei em anexo, no final deste trabalho, a obra no seu estágio inicial (p.134), e em seguida a definitiva (p.143), contendo as sugestões e modificações resultantes de minha interação com o compositor. Dessa forma, podemos constatar as sugestões e modificações feitas durante esse processo.

5.1 - ANÁLISE DA OBRA *DANZAS HÍBRIDAS*, OP. 132 DE JAIME ZENAMON - Uma contextualização estilística

A obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon utiliza recursos composicionais de linhas melódicas claras e definidas. Está baseada em motivos temáticos curtos que compõem um discurso musical tonal e com estrutura rítmica bastante rica e linear.

Os três movimentos que compõem a obra são bem distintos, mas utilizam materiais temáticos ou rítmicos emprestados um dos outros.

A ênfase na valorização da melodia e na regularidade rítmica inspirada em músicas populares remete àquilo que poderíamos chamar de um estilo neoclássico.

O termo neoclássico não se refere ao estilo surgido na segunda metade do século XVIII, inspirado nas formas greco-romanas, que renunciava às formas do barroco e revivia os princípios estéticos da antiguidade clássica. Mas sim, o movimento musical que ocorreu no início do século XX, e que se desenvolveu no período entre guerras, optando por uma trajetória que renunciava os exageros gestuais do Romantismo, buscando suas referências no Clássico e no Barroco.

Um movimento de estilo em obras de alguns compositores do século XX, o qual particularmente durante o período entre as duas guerras, reviveu o equilíbrio de formas e os processos temáticos claramente perceptíveis dos estilos passados para substituir o que era, para eles, o aumento exagerado de gestos e formas do Romantismo tardio (WITTHALL, 2000, p. 753 vol. 17).

O início do século XX foi um período historicamente conturbado, principalmente pelos eventos da 1ª Guerra em 1914 e da Revolução Russa em 1917. Nas artes, o reflexo destas dramáticas e profundas transformações políticas e sociais manifestou-se em diversos setores. Na música, A. Schoenberg iniciara sua trajetória pelo dodecafonismo e serialismo, conduzindo a linguagem musical a um estado de extrema complexidade, sendo não muito bem compreendida e aceita pelo público e uma parcela de compositores. Estes compositores, que apesar de reconhecerem o espírito inovador da música de Schoenberg, não se identificaram prontamente com esta linguagem, optaram por outras direções, entre elas o neoclassicismo. Esta opção foi uma busca por referências estéticas e estilísticas de outros períodos, entre eles o clássico e o barroco.

Os atrativos para um retorno ao século XVIII eram muitos. As músicas do barroco e do classicismo ofereciam como modelos formas claras e concisas, tão opostas quanto possível ao que havia de longo e complexo em Mahler, ou imponderável em Debussy (GRIFFITHS, 1987, p. 62).

A corrente neoclássica do início do século XX, tinha como característica referencial a tradição tonal, o equilíbrio de formas e processos temáticos claramente evidenciados, usando por vezes o modalismo, o politonalismo, a poliritmia e a ironia, mas sempre buscando simplicidade em oposição ao exagero do romantismo. Teve como principais representantes, I. Stravinski, S. Prokofiev, D. Milhaud, F. Poulenc, P. Hindemith, entre outros.

Prokofiev, na realidade, antecipara o neoclassicismo de Stravinsky em sua Sinfonia Clássica (1916-17), embora este pasticho encantador pouco tenha da afiada ironia do compositor mais velho. Para encontrar este predicado, temos que nos voltar para as primeiras óperas de Prokofiev e Shostakovich, respectivamente *O Amor das Três Laranjas* (1919) e *O Nariz* (1927-28), que zombam ambas das convenções do

gênero, mediante esdrúxulas viravoltas de enredo e sátiras desconcertantes na música (GRIFFITHS, 1987, p. 73).

Donald Jay Grout define neoclassicismo como: “aderência aos princípios clássicos de equilíbrio, frescor, objetividade, e música absoluta (contra o programa romântico), com as características corolárias de economia, predominância de textura contrapontística, e harmonias diatônicas e cromáticas”²² (*apud* KOSTKA, 1990 p. 165).

Ainda o historiador Paul Griffiths, comenta a respeito do neoclassicismo que após o apogeu do romantismo anterior à primeira guerra, as formas grandiosas como as sinfonias de Mahler e de Gurrelieder de Schoenberg nunca mais seriam reunidas. A geração pós-guerra aspirava algo diferente e com espírito novo. O romantismo do século XIX era considerado por muitos, sentimentalista, desapropriado e de mau gosto, que deveria ser esquecido. Os compositores passaram a adotar então um novo ponto de partida com base na música anterior ao período romântico (GRIFFITHS, 1987, p. 62).

Segundo Gerald Abraham os compositores neoclássicos procuraram evitar toda emoção subjetiva, o excesso de retórica, abandonando as técnicas de desenvolvimento no sentido beethoveniano. Eles prezavam a simplicidade, a brevidade e economia de todo meio de expressão, inclusive não eram adeptos também do impressionismo, assim como toda a música descritiva, tomando uma atitude de antítese do romantismo e da visão metafísica alemã de música. O Neoclassicismo converteu-se num movimento antiteutônico. A clareza, frivolidade e moderação latinas, a ingenuidade eslava e seu amor pelos ritmos fortes e por cores brilhantes e puras se combinaram para completar o derrocamento do romantismo (ABRAHAM, 1985, p. 229).

Stephan Kostka afirma que o neoclassicismo não foi uma tentativa de compor em estilo de Haydn e Mozart. Por um lado, usavam-se técnicas do Barroco e do Clássico. Mas, mais importante, neoclassicismo era uma reação contra o estilo do Romântico tardio em favor de texturas dispersas e menos cromatismo, usando ritmos claros e cadências definidas, todas combinadas com os desenvolvimentos do

²² “adherence to the Classical principles of balance, coolness, objectivity, and absolute (against Romantic program) music, with the corollary characteristics of economy, predominantly contrapuntal texture, and diatonic as well chromatic harmonies.”

século XX, seja na melodia, métrica, e tratamento da dissonância (KOSTKA, 1990, p.166-167).

O Neoclassicismo, apesar de seu prefixo 'neo', não implica numa nova visão remodelada dos padrões do classicismo, nem um retorno nostálgico a estes padrões. Ele foi uma releitura dos conceitos estéticos clássicos, oferecendo nesse caso específico, material musical contemporâneo, com tratamento artístico inspirado nas técnicas clássicas.

O prefixo 'neo' muitas vezes leva a implicação de paródia, ou distorção dos verdadeiros traços clássicos. O advento das sensibilidades pós-modernas desde os anos 70 fez possível encarar, não como regressão ou nostalgia, mas como expressão contemporânea distinta da multiplicidade de sensibilização. É então difícil ou mesmo artificial encarar neoclassicismo e pós-modernismo como separados, exceto na seqüência histórica, sendo o primeiro, o termo preferido para o período compreendido entre a 1ª Guerra até os anos 50 ²³ (WITTHALL, 2000, p. 753 vol. 17).

A obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 não apresenta nenhuma novidade arrojada no que se refere a técnicas contemporâneas, dodecafônicas ou seriais, nem envolve recursos eletrônicos ou eletroacústicos. Ela é simples em sua estrutura tonal e busca elementos da música popular como o tango ou o choro para construir uma sintaxe compreensível, mesmo para ouvidos leigos. Nesse sentido ela se aproxima da corrente neoclássica do início do século XX e conseqüentemente vai se encaixar no pós-modernismo.

Charles Jenks diz que:

No pós-modernismo é, fundamentalmente, a mistura eclética de qualquer tradição com aquela do passado imediato: é tanto a continuação do Modernismo, quanto sua transcendência. Seus melhores trabalhos são caracteristicamente codificados de forma dupla (double-coded) e irônicos, tirando proveito da ampla escolha, conflito e descontinuidade de tradições, porque essa

²³...the prefix 'neo-' often carries the implication of parody, or distortion, of truly Classical traits. The advent of postmodern sensibilities since the 1970s has made it possible to see neo-classicism not as regressive or nostalgic but as expressing a distinctly contemporary multiplicity of awareness. It is therefore difficult and even artificial to regard neo-classicism and postmodernism as separate except in historical sequence, with the former the preferred term for the period from World War I to the 1950s.

heterogeneidade captura muito claramente o nosso pluralismo. Seu estilo híbrido é oposto ao minimalismo da ideologia do Modernismo Tardio e todos os *renascimentos*, que são baseados em um dogma ou gosto exclusivos (*apud* IAZZETTA, 2005, p. 229).

Mais ainda, Jenks insiste no caráter duplo dos códigos, no pós-modernismo: a interação entre passado e presente, elitista e popular, artesanal e tecnológico, regional e universal (*apud* IAZZETTA, 2005, p.229).

Arnold Whittall afirma:

O advento das suscetibilidades do pós-modernismo advindo dos anos 70, fez possível encarar o neoclassicismo não como um evento nostálgico ou regressivo, mas como expressão de uma contemporaneidade múltipla de percepção ou consciência. É conseqüentemente difícil e mesmo artificial considerar neoclassicismo ou pós-modernismo como uma exceção separada de sua seqüência histórica, isolando um período passado entre a Primeira e a Segunda Guerra que se estendeu até os anos 50²⁴ (WHITTALL, p. 753 Vol. 17).

Os movimentos estéticos na arte são em geral negações de valores estabelecidos até então, tidos como metas e normas de um estilo adotado como revolucionário ou vanguarda. Eles se alternam e sobrepõem através de arrojados e inovações propostas por mentes com novas idéias, desafiando os paradigmas sedimentados como condutas aceitas pelo *stablishment* intelectual e artístico.

Mas é preciso lembrar, que salvo raras exceções, as novas propostas nunca são inteiramente originais e estão sempre ancoradas em procedimentos baseados em outras escolas e tendências.

Henry Barraud diz:

A vida e o movimento se confundem. Na Arte, mais que em qualquer outra parte. Na Música, mais que em qualquer outra Arte. Não há um momento, na história da Música, que não se situe numa trajetória cuja origem se remonte ao mais distante passado e cujo fim não se perca num futuro incerto (BARRAUD, 1975, p. 11).

²⁴ The advent of postmodern sensibilities since the 1970s has made it possible to see neo-classicism not as regressive or nostalgic but as expressing a distinctly contemporary multiplicity of awareness. It is therefore difficult and even artificial to regard neo-classicism and postmodernism as separate except in historical sequence, with the former the preferred term for the period from World War I to the 1950s. GROVE

Mais adiante: “Por mais insólita que possa parecer, uma obra de arte jamais sai do nada. É um elo de uma cadeia; e só se consegue atingi-la se forem seguidos todos os elos que levam até ela” (*id. Ibid.*).

A obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon, como o próprio título já anuncia, é uma tentativa de reunir em três diferentes movimentos, uma visão pessoal resultante de sua eclética bagagem e experiência como compositor, depositando ali uma expressividade lírica e despojada de intenções estruturais baseadas em processos composicionais. Elas não são exatamente danças no sentido de possuírem ritmos “dançantes” que estimulem movimento corporal ou que se baseiem em ritmos apropriados para um estilo específico de dança conhecido. Elas remetem à liberdade de expressão lírica, onde o autor “brinca” com os aspectos rítmicos e melódicos construindo uma textura híbrida bastante diferenciada, tanto em cada movimento, quanto na obra como um todo.

A classificação e rotulação estilística de uma obra é antes de tudo um procedimento que tem por finalidade um aprofundamento das características composicionais dessa obra, para categorizá-la técnica e didaticamente a fim de que auxiliem futuras pesquisas, colocando-a em compartimentos que reúnam uma série de procedimentos comuns com outros trabalhos da mesma linha ideológica ou estilística. Isso facilita a visão crítica da obra, uma vez que procuramos evidenciar os procedimentos técnicos e estilísticos característicos deste ou daquele autor. Esta classificação pode-se iniciar através de uma análise da linguagem utilizada pelo compositor em determinada obra.

Colocando as *Danzas* dentro de uma categoria estilística composicional baseada em seus contornos melódicos, harmônicos e estéticos, podemos dizer que ela se encaixa no que Iazzetta classifica dentro de uma visão pós-moderna, como uma corrente denominada Nova Consonância.

Na maior parte das vezes, o prefixo ‘neo’ passa a referir uma conexão bastante superficial com alguma tradição passada, dando origem a uma música que se utiliza de modelos idiomáticos já conhecidos e amplamente assimilados a fim de garantir sua acessibilidade. A Nova Consonância surge nos anos de 1980, como referência a uma nova postura musical, uma reação pós-moderna declarada ao modernismo. Sem representar um estilo, escola ou estética, o termo Nova Consonância é atribuído às obras de diversos compositores, de estilos e formações diferentes, como o belga Boudewijn Buckinx e o brasileiro Gilberto Mendes. A Nova

Consonância reage à tendência observada em diversos compositores modernos, na qual os processos composicionais tendem a eliminar a expressão de individualidade do compositor pela introdução de métodos ou modelos que regeriam a estrutura da obra (IAZZETTA, 2005, p. 240).

Essa corrente procura deixar a imaginação do compositor fluir de modo extremamente livre, de maneira que suas idéias musicais e sua criatividade não sejam tolhidas por técnicas, recursos, ou escolas e tendências.

A comunicação com o ouvinte se faz de modo direto, sem o artifício de textos ou informações extra-musicais referindo-se à processos composicionais que não podem ser percebidos auditivamente. O termo consonância não se refere, aqui, às tensões harmônicas dos intervalos musicais, mas, sim, à possibilidade de realizar uma música cujos elementos possam ser assimilados facilmente por seu público (IAZZETTA, 2005, p. 241).

Essa liberdade de expressão pode ser facilmente identificada na obra de Zenamon em todos os três movimentos, pelas diferenças e contrastes de estilos entre eles. No primeiro movimento ocorre liberdade de fraseado em que a métrica não é necessariamente rígida, como o próprio autor destaca na indicação de expressão “Lírico”. No segundo movimento, existe um “leitmotiv” melódico e melancólico recorrente durante todo o movimento, mas principalmente, na sua seção intermediária na qual há um “improviso escrito” possibilitando ao intérprete múltiplas leituras. No terceiro movimento ocorre a hibridização dos estilos de choro e tango, que já é anunciada no título *Chorango no Clarone*.

Segue no próximo capítulo uma análise motívica da obra *Danzas Híbridas*, Op. 132, feita dentro dos parâmetros técnicos estipulados por Rudolph Reti, que fornecem subsídios importantes às sugestões interpretativas feitas por mim, resultantes das interações intérprete – compositor. Estas sugestões são também oriundas da minha experiência de mais de vinte anos como músico de orquestra e camerista.

As sugestões não são em hipótese alguma definitivas e servem apenas de referência para a interpretação. Elas estão alicerçadas em experiências e concepções interpretativas pessoais. Partindo da idéia que nenhuma interpretação é definitiva e que a obra pode ter infinitos enfoques dependendo do intérprete,

acreditamos que essa análise possa servir de ponto de partida para outros intérpretes e futuras interpretações da mesma.

5.2 - ANÁLISE FORMAL E ESTRUTURAL DAS DANZAS HÍBRIDAS, OP. 132, PARA CLARONE SOLO, DE JAIME M. ZENAMON

As *Danzas Híbridas*, Op. 132, para clarone solo de Jaime Zenamon, são um conjunto de três peças contrastantes em que uma peça lenta (*Passeando – misterioso*) é permeada por duas peças de caráter mais vivaz (*Cantarolando – lírico; Chorango no clarone – libero*). Analisando-se o plano geral da composição, pode-se perceber que o nome *Danzas* remete a estruturas formais barrocas, principalmente a suíte, em que danças estilizadas sucedem-se em caráter contrastante. E o aposto *híbridas* confere uma característica particular à obra, dado que a composição é uma confluência de estilos musicais que vão do tango ao choro, elaborados numa concepção erudita e fluídica.

Assim, a obra pode ser entendida como uma espécie de releitura de suíte ou sonata com referências ao barroco, por sua extensão e caráter e pelo tratamento do instrumento solo (à maneira das *partitas* para instrumento solo de Bach), em que o instrumento dialoga consigo mesmo, através de diferenças de registro, timbre, entre outros.

Por estas razões, optou-se pela análise motivica de Reti, que permite abstrair do discurso musical os elementos que caracterizam e constroem a obra, auxiliando na compreensão de seus níveis mais profundos. Abstrair, aqui se refere a separar elementos de um conjunto para que possam ser apreciados e analisados separadamente. Este procedimento permite observar a construção de um discurso, retirando ou evidenciando do texto, os elementos (motivos) que se encontram na estrutura do tecido musical e que se acreditam mais importantes. Os motivos podem ser distribuídos na superfície do texto, mas, freqüentemente, se estendem por longas frases em situações não tão evidentes para serem percebidos. Possíveis conseqüências para a interpretação serão oportunamente ressaltadas mais adiante no capítulo “Sugestões Interpretativas”, p. 80.

Rudolph Reti (1885-1957) foi discípulo de Arnold Schoenberg e desenvolveu um processo de análise em que os padrões motivicos assumem um papel importante, mesmo que não sejam imediatamente visíveis ou audíveis na superfície do discurso musical. Tais padrões de recorrência e transformação motivica, embutidos no discurso musical, desempenham um fator crucial na organização estrutural da composição (COOK, 1987, p.91).

Reti define motivo como qualquer elemento musical - frase melódica, fragmento, e mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica - que, pela constante repetição através da obra, assume um papel no *design* composicional (*apud* POVOAS, 2007, p. 3).

Para Reti, dois fatores sobressaem na compreensão desse processo de análise: “a maneira pela qual tais formações motivicas possuem significado no nível formal de larga escala, e o significado psicológico de motivos em termos da criação da música pelo compositor”²⁵ (COOK.,1987, p. 96).

Além disso, Reti argumenta que “A coerência básica de uma obra musical reside em seus padrões motivicos; ser ou não agrupados em temas facilmente reconhecíveis seria uma questão de estilo composicional e não da estrutura essencial da música”²⁶ (*id.*, p. 97).

Na definição de Schoenberg: “O motivo aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente” (SCHOENBERG,1996. p. 35).

O autor afirma que um motivo usado de maneira consciente pode produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. O motivo básico aparece geralmente de uma maneira marcante e característica no início de uma peça, e é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia: se ele inclui elementos em última análise de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos então considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’, e como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser considerado como o ‘máximo divisor comum’ (SCHOENBERG,1996, p. 35).

²⁵ “[...] the way in which motivic formations of this sort had significance at the level of large-scale form, and the psychological significance of motifs in terms of the composer’s creation of the music” (COOK, 1987, p. 96)

²⁶ “The basic coherence of a piece of music lay in its motivic patterns; whether or not these were bundled into easily recognizable themes was a matter of compositional style and not of the music’s essential structure” (COOK, 1987, p. 97)

Segundo Drabkin, motivo é:

Uma pequena idéia musical, melódica, harmônica, rítmica, ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, e é mais comumente visto como a menor subdivisão de um tema ou uma frase que ainda mantém a sua identidade como uma idéia. É mais freqüentemente melódica em termos de pensamento, e é neste aspecto que é motivo denotado pela expressão 'figura' (DRABKIN, 2001, p.227-228, vol.XVII).

Póvoas enfatiza a importância do motivo básico como uma célula condutora e, portanto, fator de projeção do discurso musical preponderante em uma obra musical, tornando-se indispensável considerar seus componentes melódicos, rítmicos e harmônicos nos planos horizontal, vertical e direcional (PÓVOAS, 2007, p. 3).

Como ponto de partida da análise das *Danzas Híbridas*, foram identificadas as células motílicas primordiais que geraram o desenvolvimento temático das três peças, garantindo sua coesão e coerência. Cada peça será analisada individualmente e uma síntese unificará todo o processo, pontuando indicações que possam vir a auxiliar a interpretação.

5.3 - DANZA HÍBRIDA I – CANTAROLANDO (LÍRICO)

As três peças possuem, no conjunto, um forte caráter de improvisação. A sonoridade do instrumento é explorada de maneira fluida e quase ininterrupta. A primeira peça funciona, de certa maneira, como um prelúdio e estabelece o clima de improvisação, e as idéias essenciais que serão desenvolvidas no decorrer do discurso da obra. Importante mencionar que este clima improvisatório é sempre dado pela escrita musical e não de improvisação livre, como no jazz ou choro.

Formalmente, a primeira peça poderia ser dividida de diversas maneiras, devido tanto ao caráter improvisatório quanto à forte unidade temática interna da

estrutura, podendo ser compreendida como uma variante do esquema **A B C A Coda** (Figura 01).²⁷

A		B		C	A		Coda	
c. 1-9	c. 10-30	c. 31-82 ("desenvolvimento")		c. 83-121 ("contraste")		c. 1-9	c. 10-30	c. 122-128

FIGURA 01 – Plano formal geral de *Cantarolando*.

Assim, os compassos de 1 a 9 servem como uma introdução, os compassos de 10 a 30 servem como uma apresentação do tema ou melodia principal e os compassos de 31 a 82 funcionam como um longo improviso, que se poderia chamar de Desenvolvimento ou Divertimento – no sentido barroco de desenvolvimento de células motivicas. Após uma fermata, inicia-se, no compasso 83 uma seção de contraste tímbrico e textural, através de mudança de indicação dinâmica de *ppp* para *mp* e de ampliação das figuras rítmicas (Figura 18), embora nenhum tema ou célula nova sejam apresentados. Após o compasso 121, há um retorno *da Capo*, e os compassos de 1 a 30 são reapresentados integralmente. A peça é concluída com uma pequena *coda* de sete compassos.²⁸

A				
Introdução	Apresentação			"Divertimento"
c. 1-9	c. 10/11	c. 12/13	c. 14-17	c. 18-30

FIGURA 02 – Divisões da seção A.

A Figura 02 apresenta a seção A, que merece maior detalhamento, uma vez que as principais células são aí apresentadas.

Após os nove primeiros compassos de introdução, apresenta-se o tema principal – uma frase de quatro compassos, que pode ser dividida em duas semifrases de dois compassos cada (compassos 10 – 13, Figura 12a). Os compassos 14 – 17 são uma reiteração dos compassos 12 e 13, e, a partir do compasso 18, até o compasso 30, um pequeno improviso serve de conclusão à apresentação.

²⁷ Obs: Todas as numerações de compasso nesta análise referem-se a nova edição feita durante este trabalho, que se encontra em anexo na página 143.

²⁸ Obs: Todas as numerações de compasso nesta análise referem-se a nova edição feita durante este trabalho, que se encontra em anexo na página 143.

É possível extrair dos compassos iniciais os motivos principais que gerarão o discurso da primeira peça. Esses motivos derivam de uma única célula de três notas que se desenvolvem com variações e expansões e que será chamado *motivo i* – Figura 03.



Figura 03 – Célula básica – motivo i.

Esse motivo encontra-se já nos compassos introdutórios – Figuras 04 e 05.

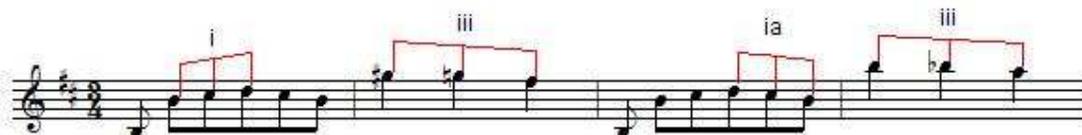


FIGURA 04 – Introdução – compassos 1 – 4.

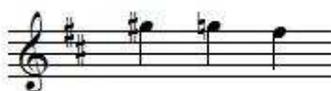


FIGURA 05 – Introdução – compassos 8 – 9.

Essa célula motívica inicial (Figura 03) apresenta-se de várias maneiras, invertida, variada ou expandida, mas sempre mantendo a configuração inicial de graus conjuntos, com uma combinação de tons e semitons. Assim, o motivo pode ser apresentado de maneira retrógrada – motivo *ia* (Figura 06); variado – motivo *ib* (Figura 07); invertido – motivo *ic* (Figura 08). Derivações podem surgir, como a expansão – motivo *ii* (Figura 09) – o cromático invertido – motivo *iii* (Figura 10) e a interpolação motivo *i* interpolado (Figura 11) .



FIGURA 06 – motivo *ia* – retrógrado.

FIGURA 07 – motivo *ib* – variado.FIGURA 08 – motivo *ic* – invertido.FIGURA 09 – motivo *ii* – expandido.FIGURA 10 – motivo *iii* – cromático invertido.FIGURA 11 – motivo *i* (interpolação)

A Figura 12 mostra a frase inicial, com os motivos principais. E as Figuras 13 a 20 mostram o desenrolar dos motivos através do discurso musical.

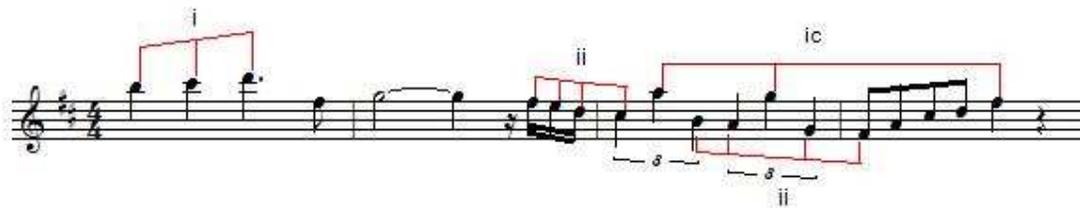


FIGURA 12 – Frase inicial – compassos 10 – 13.

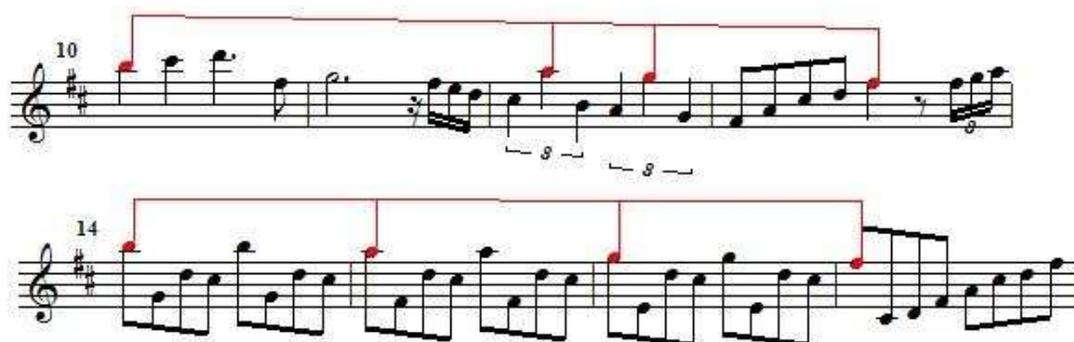


FIGURA 12 a – Frase inicial – compassos 10 – 17.

FIGURA 13 – compassos 19 – 30.

FIGURA 14 – compassos 32 – 37.

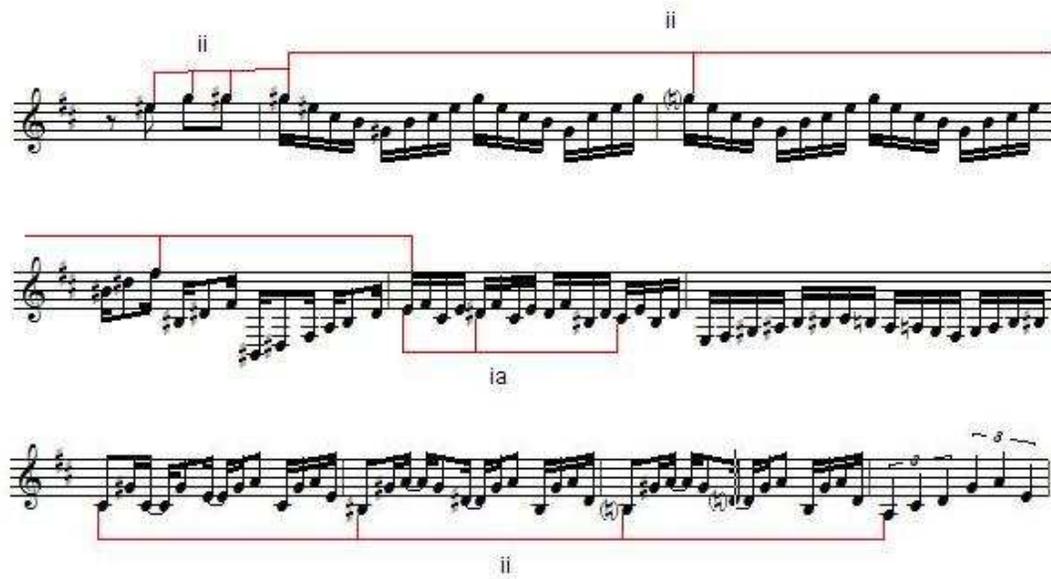


FIGURA 15 – compassos 40 – 48.

As Figuras 16 e 18 mostram o motivo principal em forma de interpolação (compassos 53, 58, 92, 93).

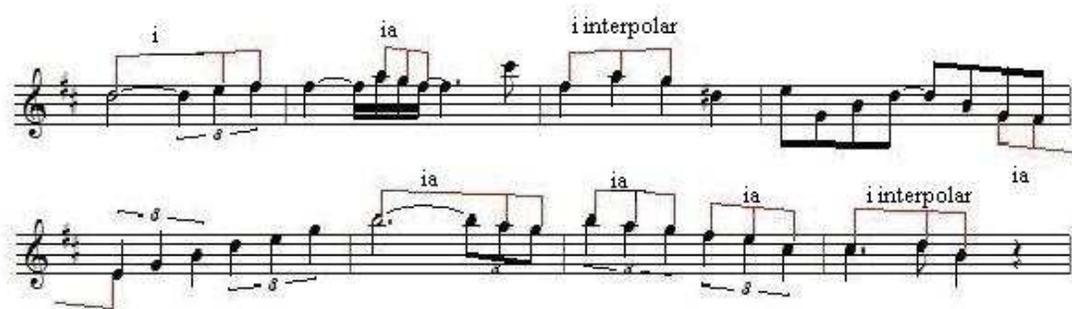


FIGURA 16 – compassos 51 – 58.



FIGURA 17 – compassos 75 – 81.

FIGURA 18 – compassos 83 – 99.

FIGURA 19 – compassos 105 – 114.

FIGURA 20 – compassos 125 – 128.

5.4 - DANZA HÍBRIDA II – PASSEANDO (*MISTERIOSO*)

A segunda peça mantém o intenso caráter de improvisação e apresenta-se ainda mais fluida, instável e fragmentada, e a improvisação adquire um caráter de *Cadenza*.

Em termos formais, pode-se dividi-la em uma estrutura aproximada de **A B Coda** (Figura 21), em que a parte B funciona como uma grande *Cadenza*. Pode-se dividir a seção A em duas partes devido ao material melódico que comporta duas seções distintas em seu discurso. Uma de caráter melódico, utilizando figuras rítmicas mais longas com maior freqüência de mínimas e semínimas, e outra com caráter rítmico com figuras mais curtas, com maior freqüência de colcheias e semicolcheias.

A		B (Cadenza)	Coda
c. 1 - 30	c. 31 - 44	c. 45 - 69	c. 70 - 91

FIGURA 21 – Plano formal geral de *Passeando*.

Com relação ao desenvolvimento motivico, a segunda peça apresenta insistentemente variações da célula do motivo expandido – motivo ii (Figura 09), com algumas referências ao motivo i (Figura 03 – compassos 4, 14 e 17). A configuração da variação principal desse motivo encontra-se na Figura 22.



FIGURA 22 – célula básica de *Passeando* – transformação do motivo ii (compassos 1 e 2).

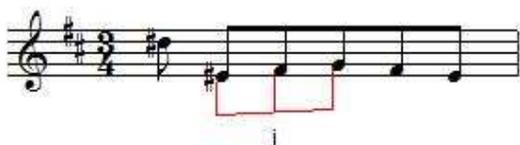


FIGURA 23 – referência ao motivo i (compasso 14).

Os motivos principais (i e ii) aparecem explicitamente nos compassos 17 e 18 (Figura 24).

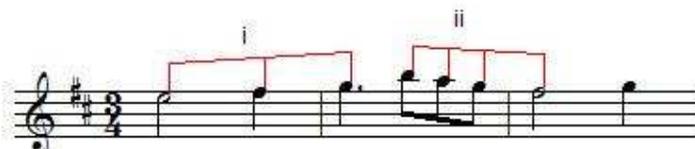


FIGURA 24 – motivos i e ii (compassos 17 a 19).

A Figura 25 mostra o motivo principal invertido.



FIGURA 25 – inversão do motivo principal de *Passeando* (compassos 29 – 30).

Há, ainda, uma referência, após a *Cadenza*, ao motivo iii (cromático invertido).



FIGURA 26 – motivo iii – cromático invertido (compassos 67 a 69).

A Coda (compassos 70 a 91) faz uma grande síntese, não só de todo o movimento, mas de toda apresentação dos motivos principais (i, ii e iii – Figura 27).

The image displays four staves of musical notation in a single system, representing a synthesis of main motifs from measures 75 to 91. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with a bracketed section labeled 'ia' and a larger bracket below labeled 'ii'. The second staff continues the melodic line with a bracket labeled 'ii'. The third staff features a more complex melodic line with a bracket labeled 'iii' and a smaller bracket labeled 'i'. The fourth staff shows a melodic line with a bracket labeled 'ii'.

FIGURA 27 – Parte da Coda, síntese da apresentação dos motivos principais (compassos 75 – 91).

5.5 - DANZA HÍBRIDA III – CHORANGO NO CLARONE (*LIBERO*)

Em termos formais, a terceira peça, *Chorango no clarone*, pode ser dividida em duas partes (**A e B**) seguidas de uma grande *Cadenza*. A primeira parte (A) pode ser dividida em duas, devido ao material melódico que apresenta duas seções distintas, uma com elementos influenciados pelo choro e a segunda com elementos que remetem aos ritmos do tango. A Coda reprisa os 19 primeiros compassos, uma oitava abaixo, concluindo a obra.

A	B	Cadenza	Coda
c. 1 - 19	c. 20 - 55	c. 56 - 84	c. 85 - 119
			c. 120 - 131

FIGURA 28 – Plano formal geral de *Chorango no clarone*.

Em relação aos motivos, a terceira peça é menos explícita na utilização dos motivos básicos, utilizando uma fragmentação temática, derivada principalmente dos motivos expandido (motivo ii) e cromático descendente (motivo iii).

Libero cerca $\text{♩} = 80$
senza rigore di tempo *mf*

Jaime Zenamon

FIGURA 29 – Motivos básicos de *Chorango...* (motivo *ib* – variado) compassos 1 e 2 - (motivo *ii* – expandido) compassos 3 e 4.

iii

FIGURA 30 – Expansão do motivo cromático descendente (motivo *iii*) – compassos 14 a 16.

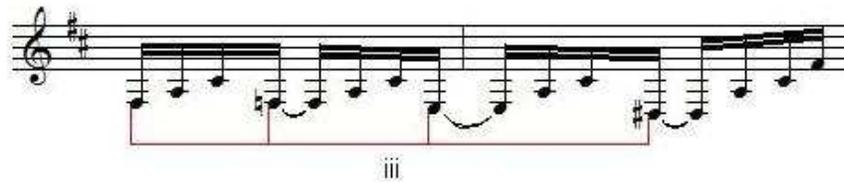


FIGURA 31 – Expansão do motivo cromático descendente (motivo iii) – compassos 28 e 29.

Nos compassos 90 e 91, surge uma referência ao motivo básico utilizado na segunda peça (Figura 32).



FIGURA 32 – Motivo expandido (motivo ii), variado – compassos 90 e 91.



FIGURA 33 – Variação do motivo expandido (motivo ii) – compassos 93 e 94.

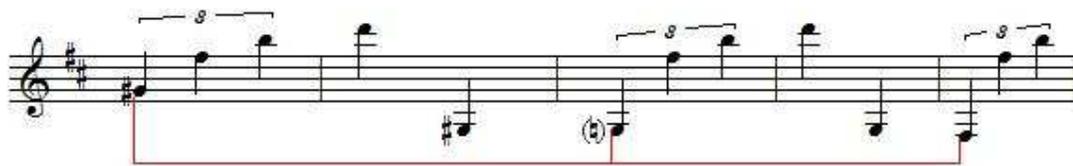


FIGURA 34 – Motivo cromático descendente (motivo iii) – compassos 98 a 102.

Do ponto de vista composicional, as três peças são o resultado de uma combinação de elementos tonais, elaborados de uma maneira livre, envolvendo aspectos até mesmo atonais, por exemplo no segundo movimento, na seção intermediária de caráter improvisatório dos compassos 51 a 60. Mas uma característica interessante das três peças é que todas terminam na região homônima menor da dominante, que Schoenberg chamava de quinto menor – v

(tríade menor artificial sobre a Dominante – V) (SCHOENBERG, 1999, p. 71). Assim, as duas primeiras peças – numa tonalidade de *si* menor – terminam na região de *fa* # – e a terceira, que transita em *ré* maior, termina na região de *lá* menor.

6 - SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

A obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon foi solicitada por mim no início deste projeto de mestrado. O compositor gentilmente aceitou a proposta, finalizando-a em Agosto de 2006, e dedicando-a para mim. Após uma leitura inicial e análise posterior feita por mim, fui sugerindo algumas modificações que adequassem a obra às características idiomáticas e técnicas do instrumento.

A obra foi composta em três movimentos com as seguintes denominações:²⁹

1º - Cantarolando - Lírico 7'30"

2º - Passeando - Misterioso 4'30"

3º - Chorango no Clarone - Líbero 3'50"

6.1 - 1º Cantarolando

No primeiro movimento, *Cantarolando*, a partitura original veio escrita com as articulações (ligaduras, acentos e pontos de *stacatto*) e poucas indicações de fraseado (respiração, dinâmicas; crescendo, diminuindo, acelerando, etc.), cabendo ao intérprete liberdade para executá-la como melhor lhe parece. As cinco indicações feitas pelo autor foram as seguintes:³⁰

1 - compasso nº1: *mf* (*mezzo-forte*).

2 - compasso nº77: *crescendo* até (*f*) *forte* no compasso 78.

3 - compasso nº 81: *Diminuendo* até o compasso 87 em (*pp*) *pianíssimo* e *rallentando* até a fermata no compasso 88.

4 - compasso nº89: (*mf*) *mezzo-forte*, *molto expressivo*.

5 - compasso nº132: *rallentando* até o fim da obra.

²⁹ Obs.: Esta minutagem foi tirada a partir da gravação feita por mim que se encontra em anexo.

³⁰ Obs.: Numeração da partitura original que se encontra em anexo, na página 134.

Baseado em minha experiência de instrumentista, ofereço propostas de dinâmicas e ligaduras de temas, frases ou semi-frases vinculadas às respirações, que estão indicadas por vírgulas. As propostas abaixo estão também embasadas nas investigações resultantes da análise motívica e das representações mentais geradas pela identificação e conscientização dos motivos temáticos encontrados durante o decorrer dos três movimentos da obra.

Estas sugestões são resultado de uma visão artística e estética pessoal e não significam um critério definitivo para a execução ou interpretação da obra.

Além das sugestões de dinâmica e respirações inseridas por mim, foi feito também um corte no primeiro movimento, de seis compassos a partir do compasso 79 até 84.³¹

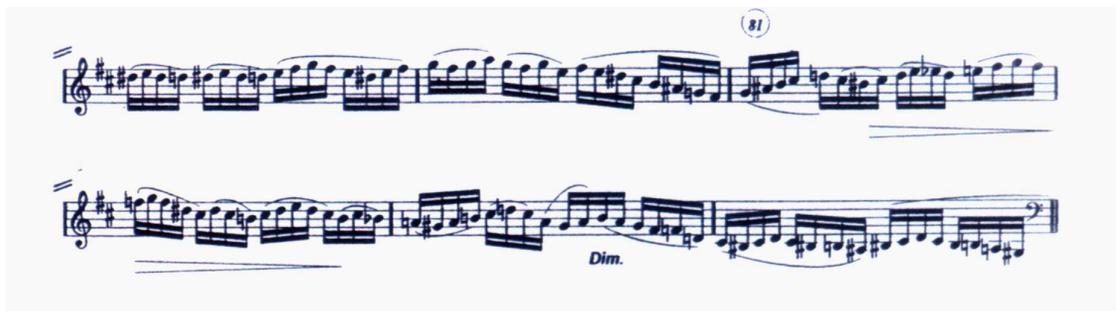


FIGURA 35 – Corte do Primeiro movimento

Este corte foi uma solicitação pessoal em comum acordo com o compositor. Ele foi feito para reduzir uma frase muito longa em semicolcheias à qual a respiração era muito prolongada e se fosse feita interromperia a continuidade de fraseado, exceto se fosse executada com a técnica de respiração contínua. Houveram também modificações de oitavas em algumas passagens para se evidenciar o timbre grave e profundo dos registros graves do clarone. Por exemplo, os compassos 45 ao 49, foram transpostos uma oitava abaixo.³²

³¹ Obs: A partir deste exemplo todas as numerações referem-se à nova edição feita durante este trabalho, que se encontra em anexo na página 143.

³² Obs: Foi feita também pelo compositor, uma alteração da primeira semi-colcheia do compasso 79 (fá #), substituindo-a por um mi natural.



FIGURA 36 – Mudança de Oitavas

Segundo afirmativa do próprio compositor este movimento deve ser tocado de maneira lírica e bastante livre, na qual as barras de compasso não prendam o intérprete a uma métrica muito justa. Por se tratar de uma peça composta para o clarone, um instrumento grave, os baixos de apoio harmônico devem sempre soar mais longos, dando a sensação de uma segunda voz, como por exemplo, no início do movimento e nos compassos 108 a 113.

FIGURA 37 – apoio dos graves

A característica da escrita remete a estruturas formais barrocas, principalmente a suíte, em que danças estilizadas sucedem-se em caráter contrastante. Por esta razão, em que os motivos sempre aparecem ao longo da obra, apoiei-me em sugestões de dinâmicas (crescendo e diminuendo) que acompanham os movimentos ascendentes e descendentes das frases. Estas indicações estão intimamente ligadas a elas e conseqüentemente às respirações. Fez-se necessário coordenar estas duas estruturas – as frases com seus movimentos e as respirações – para dar coesão das sugestões sintáxicas às

exigências técnicas de respiração, uma vez que o instrumento demanda grande quantidade de ar em sua produção sonora.

Logo na exposição do tema, onde o motivo principal (i) que gera o discurso da peça aparece numa seqüência de si – dó# - ré, sugere-se um arco de dinâmica de crescendo e diminuindo que abrange os dois primeiros compassos com a intenção de realçar primeiramente o movimento ascendente e logo em seguida o movimento descendente de sol# - sol bequadro e fá# que seria o motivo retrógrado (iii). Nos próximos dois compassos aparece o mesmo desenho ascendente e uma terça acima descendente ao qual eu sugiro os mesmos arcos dinâmicos. O motivo principal sempre aparece de forma recorrente de várias maneiras, sejam na posição básica, invertida, retrógrada ou variada. Então, na exposição até o compasso 11, irão ocorrer duas respirações que estão diretamente ligadas aos arcos de fraseado das duas grandes frases que compõe a abertura da obra.

Lírico
cerca $J = 76$

Jairne M. Zenamon
Brasil 28/08/2006

clarone sib

mf *expressivo*

6

p *rit.*

10

f *mf*

FIGURA 38 – Tema inicial do 1º Movimento

A obra segue com variações rítmicas e melódicas dos motivos apresentados até a fermata do compasso 82. A partir daí tem-se um tema mais lento e expressivo na dinâmica *mp* que é logo sucedido pelos movimentos mais nervosos de colcheias no compasso 87, onde sugiro a dinâmica *mf* com crescendo gradual de tensão até o compasso 121 onde se retoma o *da capo*. Após o “S” tem-se uma pequena “coda” que tem movimento ascendente de tensão e crescendo voltando para o repouso final no fá# grave que é uma nota da região homônima menor da dominante.

FIGURA 39 – Coda do 1º Movimento

6.2 - 2º Passeando

Este segundo movimento, ao contrário do primeiro, aparece em sua partitura original com muitas indicações de dinâmicas e articulações feitas pelo autor. Minhas intervenções foram poucas e mais restritas às respirações. Nos primeiros quatro compassos, o tema principal, que assume um caráter que remete a um *leitmotiv*, é na verdade uma célula básica que assume a transformação do motivo ii, que é uma expansão do motivo i invertido. No primeiro compasso é exposta a primeira semi-frase do tema na dinâmica *mf* e, sem respirar no compasso 3, se dá continuidade em crescendo com a semi-frase seguinte, que contém também em expansão o motivo i.

FIGURA 40 - Tema inicial do 2º Movimento

Esta idéia irá aparecer por três vezes com os dois compassos iniciais exatamente iguais, onde eu sugiro as dinâmicas *mf*, *p* e *pp* respectivamente, que são respondidas por desenhos semelhantes ascendentes em crescendo. Estas sugestões de diferenciações de dinâmicas, sugeridas por mim, têm a intenção de apresentar nestas três frases um enriquecimento tímbrico, evitando a monotonia da repetição do fraseado.

Propus um acelerando do compasso 34 ao 39 e uma mudança para a oitava abaixo da primeira célula do compasso 51. O acelerando e crescendo proposto aqui direciona à fermata do compasso 41, devido às várias repetições da figura motívica. Os motivos ascendentes e descendentes são repetidos numa seqüência progressiva de tensão que só atingem o relaxamento na fermata do compasso 41. Os motivos geradores da obra são encontrados tanto nas seqüências de tercinas em semicolcheias, quanto num âmbito maior, nas colcheias.

34 *p* *cresc. e accelerando*

37 *f*

40 *rall.....* *poco accel.* *cresc* *f* *movendo*

FIGURA 41 - Seção intermediária do 2º Movimento

A mudança de oitava na primeira célula do compasso 51 foi com o intuito de ampliar a gama tímbrica, utilizando ali três registros diferentes no movimento ascendente do início da cadência.

libero e nervoso como uma cadência

FIGURA 42 – Compasso 51 do 2º Movimento

O segundo movimento se desenrola sempre com base no motivo inicial reaparecendo e sendo respondido por variações, precedido por uma sugestão de caráter de influência do bolero³³.



FIGURA 43 – ritmo de Bolero

Ocorre em seguida o motivo inicial (*leitmotif*, c. 45-49), intermediado por seqüências em semi-colcheias, até uma cadenza intermediária (c. 51-61) que assume o papel de improviso.

³³ Dança ou canção popular espanhola em andamento moderado e compasso ternário. Desde o seu início na Espanha, durante o último terço do século 18, a popularidade do bolero na corte e teatro persistiu durante todo o século 19, e desde então tem sido absorvida entre a dança tradicional e os gêneros musicais da Andaluzia, Castela e Mallorca. Diferentes interpretações quanto à dança são encontradas no México, Cuba e outros países da América Latina, sobretudo Colômbia e Venezuela. O bolero cubano é uma dança ternária que tem relações mais próximas com a habanera e estilos musicais afro-cubanos do que com o seu homólogo espanhol. Willi Khal, Israel J. Katz (Grove, p.819)

49 *libero e nervoso como uma cadência*

52

55 *expressivo*

58

61 *p molto espressivo*

FIGURA 44 – Improviso

Propus uma fermata no compasso 61, por ser um final de frase da parte improvisatória central. Após esta fermata do compasso 61, o motivo i é mais uma vez anunciado em seqüências, finalizando com as células de caráter flamenco até a coda no compasso 78, onde se remete novamente ao motivo inicial (leitmotiv) fazendo uma síntese dos motivos principais.

78 *subito p*

82 *p sub.*

86 *cresc.*

90 *rall... pp* *ppp*

FIGURA 45 – Coda do 2º Movimento

6.3 - 3º Chorango no Clarone

O terceiro movimento inicialmente denominava-se Chorinho Cromático e, após a troca de idéias com o compositor, foi sugerido por mim o nome de Chorango no Clarone, pelo fato do movimento apresentar características rítmicas hibridizadas dos dois estilos musicais: Choro e Tango. Resultou-se então na nova denominação de Chorango no Clarone. Esta proximidade dos dois estilos, a princípio tão distantes, tem alguns pontos em comum, como poderemos notar a seguir:

O choro, segundo J. R. Tinhorão:

(...) ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como típico da música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil (TINHORÃO, 1974, p. 95).

O choro era um termo bastante amplo, tendo se consolidado apenas no início do século XX. André Diniz explana as diferenças de significado da palavra choro através da evolução do gênero musical.

No início, a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam; mas na década de 1910 já se usava o termo choro para falar de um gênero consolidado. Hoje, ele tanto pode ser usado nessa acepção como para designar um repertório de músicas que inclui vários ritmos. O choro das últimas décadas do século XIX abarcava diversos gêneros estrangeiros abrigados: valsas, polcas, quadrilhas schottisch passeavam pelas flautas, cavaquinhos, violões, oficleides e clarinetes dos músicos ao sabor da cultura afro-carioca. O choro era filho da polca européia com ritmos afro-brasileiros (*apud* ESPÍNDOLA, 2004, p. 5).

É importante frisar aqui que grupos famosos de 'chorões' gravaram juntamente com o repertório tradicional do choro, outros estilos de música, que a princípio nada teriam em comum com o choro, mas segundo Espíndola, este repertório tem uma aproximação mais coerente do que se poderia imaginar:

Em relação ao repertório, o choro se constitui por milhares de músicas compostas por sujeitos subjetivados neste discurso ao longo de um

período que vai de Callado aos compositores da nossa época. Não exclui músicas de compositores classificados em outra ordem discursiva, desde que estas músicas possuam elementos semelhantes às músicas de choros. Como exemplo dessa inclusão e adaptação, citamos as gravações realizadas dos “Clássicos em choro” pelo flautista Altamiro Carrilho e os trabalhos realizados pela Camerata Carioca nos anos oitenta que incluem gravações de concertos de Vivaldi, peças de J.S. Bach e outros compositores aparentemente estranhos a essa ordem, como Astor Piazzolla. Estas gravações pretendem marcar, de certa forma, o quanto essas músicas se aproximam do Choro, o qual pode ser qualificado como música de câmara ou de concerto, apesar de ser tocada por uma instrumentação de conjuntos de regionais (violões, cavaquinhos e bandolins) (ESPÍNDOLA, 2004, p. 5).

Podemos citar alguns fatos históricos que demonstram a aproximação do tango com o choro:

(...) por volta de 1870, já existiam no Brasil composições de tango que eram executadas basicamente, com os mesmos instrumentos que se executavam os tangos "porteños" e uruguaios, isto é, guitarra (violão), flauta transversa, pandeiro, violino e piano. Diversos tangos foram então, compostos no Brasil e na região rio-platense, até que em 1895 em Buenos Aires, surgia a primeira composição de um tango “criollo” para piano, por Horacio Ferrer. Ouvindo esse tango deparamos com a incrível semelhança musical com os nossos chorinhos para piano de então, executados aqui no Brasil na mesma ocasião, por Ernesto Nazaré, e principalmente por Chiquinha Gonzaga. Mais tarde, Nazaré resolveu mudar várias de suas 93 partituras conhecidas, de tango, para chorinho, atendendo aos interesses das gravadoras que queriam direcionar o tango brasileiro para o chorinho e para o samba.

Ney Homero da Silva Rocha.

<http://www.bardetango.com.br/7otangobrasileiro.htm>

Em 1892, Nazareth compõe "Rayon d'Or" usando pela primeira vez a denominação tango, mais especificamente polca-tango, para uma composição sua. Em seguida (1910), compôs o famoso tango "Brejeiro", muitas vezes confundido, posteriormente, como choro. Aliás, os dois gêneros musicais se aproximaram muito a partir do começo do século XIX, segundo alguns estudiosos. http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Tango+Brasileiro

As características do choro são encontradas neste movimento logo na apresentação temática e ao longo do movimento, através das seqüências virtuosísticas e fluentes em semi-colcheias e das síncopes características encontradas nos comp. 7 e 11.

Líbero cerca $\text{♩} = 80$ Jaime Zenamon

mf
senza rigore di tempo

6 *mf*

10

FIGURA 46 – Início do 3º Movimento

As características do tango são encontradas em seções subseqüentes, como por exemplo, a partir do compasso 28.

28 *mf* ritmico

32

36

FIGURA 47 – Seção intermediária 'b' do 3º Movimento

Estas características rítmicas, como acentos fora de tempo (síncopes) e repetições de células rítmicas em semicolcheias, não são comuns ao tango tradicional de suas origens, mas sim da fase moderna do tango, a qual tem como seu maior representante o nome de Astor Piazzola.

Piazzolla foi personalidade distinta no universo do tango, com um estilo que mais tarde foi denominado de *nuevo tango*, ao qual inicialmente

encontrou resistência entre os tradicionalistas da velha guarda, incluindo aí personalidades como o poeta J. L. Borges. Em suas obras, adotam-se técnicas de fuga, extremo cromatismo, dissonância, elementos de jazz, expandindo também a instrumentação, incluindo guitarra, bateria, etc. (EISEN, CLIFF 2001).

Segundo Gerard Béhague

O tango a partir de uma perspectiva musical (particularmente no que diz respeito ao ritmo), entretanto, há poucas dúvidas de que o tango internacionalmente conhecido – como a principal dança e canção popular urbana argentina e uruguaia - está relacionado com a contradanza cubana, habanera e tango cubano. Este último, junto com a habanera, difundiu-se por toda a América Latina por volta de 1850. No Brasil, assim como na área do Rio de La Plata "tango" era o nome dado à habanera durante o final do século 19. O tango brasileiro foi a princípio, nada mais do que uma adaptação local da habanera cubana. Vários gêneros populares, incluindo o Maxixe desenvolveram-se a partir da habanera. Todas essas danças têm em comum as seções formais características da polka européia, prevalência do compasso binário (2/4) e os padrões de acompanhamento exemplificados abaixo:³⁴ (BÉHAGUE, 2001, p. 73).



FIGURA 48 – Ritmo de Habanera (BEHAGUE, 2001, p. 73)

Segundo Piazzolla, o parâmetro mais importante do tango é o ritmo. Ele privilegia a superposição de estruturas rítmicas assimétricas em contratempo com uma pulsação contínua e regular - freqüentemente sobre a forma de um *ostinato* que ocorre por graus conjuntos (Ramón Pelinski, 2003, p. 7).

Pelinski, em seu artigo: “*Astor Piazzolla : entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística*”, comenta as características rítmicas do tango de Piazzolla:

³⁴ The tango from a musical viewpoint (particularly as regards rhythm), however, there is little doubt that the internationally known tango – the foremost Argentine and Uruguayan urban popular song and dance – is related to the Cuban *contradanza*, habanera and Cuban tango. The latter, together with the habanera, had spread throughout Latin America by the 1850s. In Brazil as well as in the Rio de La Plata area ‘tango’ was the name given to the habanera itself during the later part of the 19th century. The *tango brasileiro* was at first nothing more than a local adaptation of the Cuban habanera. Several popular genres including the Maxixe developed from the habanera. All these dances have in common the prevailing duple metre 2/4, the accompanimental patterns show below, and the formal sectional designs of the European polka (BÉHAGUE, 2001, p. 73).

A fórmula rítmica 3 3 2 adquiriu direito de cidadania no *tango porteño* desde meados dos anos vinte, por exemplo, nos arranjos para o *Sexteto típico* (1926-8) de Julio de Caro. Piazzolla generalizou sua utilização - até o ponto de converter-la em uma de suas marcas estilísticas - não somente a partir da prática *tanguera porteña*, mas também a partir da música Klezmer que havia escutado em Nova York durante sua adolescência (Gorin 1990: 22; Azzi 2002: 269; Kuss 2002: 18, *apud* PELINSKI, 2003, p. 9).

Piazzolla submeteu a fórmula 3 3 2 a diversas mutações, cujas formas mais recorrentes são:

- (1) 1 3 3
- (1) 3 3 1
- 3 2 3
- (1)1 3 3 3 3 2

Obs:(o parênteses indica o valor relativo a uma pausa de colcheia)

O terceiro movimento recebeu também algumas modificações de oitavas abaixo feitas por mim, para salientar os timbres graves característicos do clarone. Por exemplo, dos compassos 28 ao 39 (vide figura 47) e do compassos 110 ao 131 (vide figura 51). A opção de oitavar nos compassos nestes compassos foi uma escolha tímbrica, na qual os graves dão mais força sonora e presença nesta região, evidenciando o jogo rítmico de síncopas. Na coda final, onde aparece o tema inicial modificado, foi também pela mesma razão e para diferenciar os motivos iniciais, uma vez que aqui há uma junção dos motivos com influência do choro e do tango.

Neste terceiro movimento, o autor novamente não escreve muitas indicações de dinâmica ou caráter, exceto nos compassos 1 (*mf*), 8 (*p*), 10 (*mf*), 55 (*pp misterioso*), 110 (*pp*), 129 (*ff* e *mf*), 130 (*mp* e *p*) e 131 (*f*). Todas as demais indicações foram sugeridas por mim.

Zenamon, movido por idéias que tem inspiração no choro e no tango, mostra os motivos básicos deste terceiro movimento de modo explícito. Foram sugeridas aqui, nas frases e semi-frases, dinâmicas e respirações que enfatizam as idéias motivicas. Nos quatro primeiros compassos a primeira semi-frase é respondida pelos quatro compassos seguintes (segunda semi-frase) que completam a primeira frase, onde se encontra a idéia temática inicial. Nestas semi-frases sugere-se a dinâmica crescendo e diminuindo, acompanhando os movimentos ascendente e descendente da linha melódica que se inicia em *mf*, vai até *f*, e por fim retorna ao *mf*. Seguem-se então as variações que aos poucos introduzem padrões rítmicos do tango até o compasso 18, onde sempre se optou pelo padrão, crescendo em frases ascendentes e diminuindo em frases descendentes.

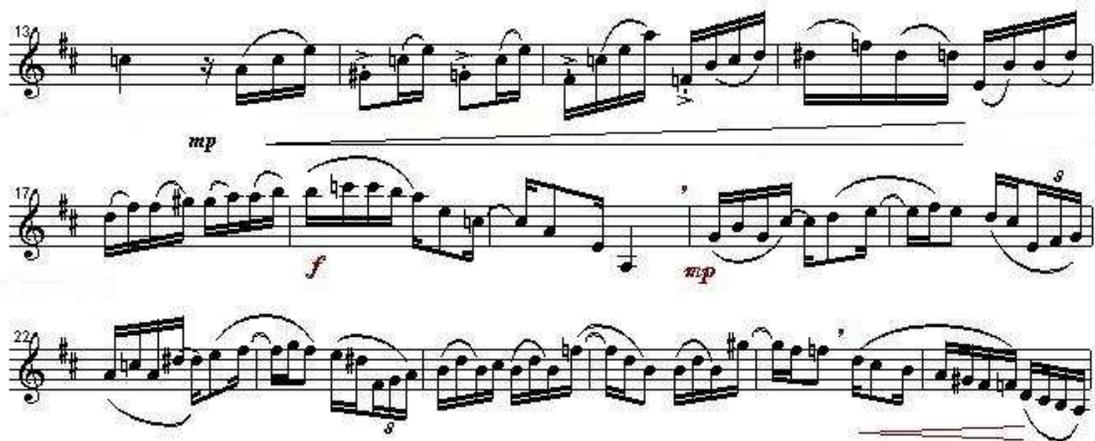


FIGURA 49 – Seção Intermediária ‘a’ do 3º Movimento

No compasso 28 o ritmo de tango assume-se completamente até o compasso 55. A acentuação rítmica alternada, seja na primeira, na quarta ou oitava nota dos dois grupos rítmicos de semicolcheias, estabelecem um caráter de síncope. Este deslocamento de acentuação cria um jogo rítmico semelhante a alguns tangos de A. Piazzola (fig. 47). A partir deste ponto, aparece um “improviso rítmico escrito” em dinâmica *pp* sob caráter *giusto*, proposto pelo compositor, que mantém uma tensão e suspense até o compasso 67. Esta tensão é refletida por motivos rítmicos na mesma nota (si) dispostos com síncofes em pequenas variações.

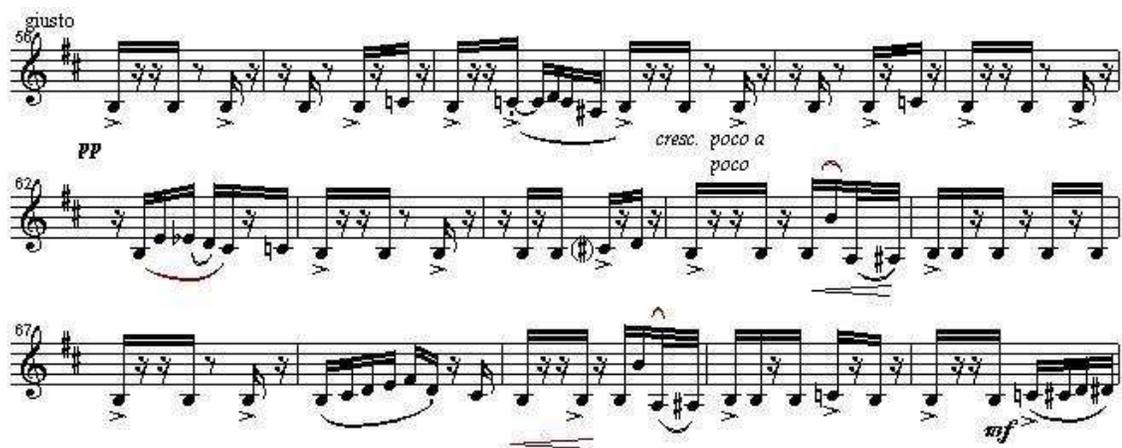


FIGURA 50 – Seção Intermediária ‘c’ do 3º Movimento

Esta seção é sucedida por frases que “hibridizam” os ritmos choro e tango, por assim dizer. Inicia-se no compasso 72, finalizando na fermata do compasso 84. É composta por três frases em semicolcheias nas quais sugeri as dinâmicas

progressivas em *mp*, *mf* e *f* sucessivamente em cada inciso, configurando um grande crescendo, que culmina em síncopes de semi-colcheias. Após a pausa da fermata, tem-se na seqüência (comp. 85) uma cadenza melódica (*poco meno e libero*) em que sugiro dinâmicas crescentes a partir da dinâmica *mp*, que vão até o *f* e retornam até o *p*, numa frase de 12 compassos. Inicia-se novamente no compasso 97 uma variação desta frase com semínimas em tercinas que perfazem 14 compassos, obedecem a um crescendo progressivo do *p* ao *f*, até a fermata do compasso 110. Estes fraseados com crescendos e diminuïdos são vinculados às tensões dos ápices das frases. Chega-se então à coda, que reúne os temas iniciais reduzidos, apresentados em oitava abaixo, na região grave, com as dinâmicas já sugeridas por mim, também num crescendo proporcional até o *f* final das colcheias *mi* e *la*, antecedido e contrastado pela célula de duas semi-colcheias (*sol-si*) em dinâmica *mp*, contraste este indicado pelo autor.

FIGURA 51 – Coda do 3º movimento

Acredita-se aqui que os motivos não precisam necessariamente ser percebidos pelo ouvinte, porém devem estar conscientizados pelo intérprete. A análise dos motivos e a percepção consciente de suas aparições e modificações

durante a obra, seja em cada movimento ou na obra como um todo, possibilitam a construção de uma representação mental³⁵ que pode apoiar e orientar o executante na construção de uma sintaxe, tornando o texto musical e conseqüentemente a performance mais coerente. Estas representações mentais podem ser chamadas também de imagens mentais, sendo um importante ponto de referência para músicos em sua performances.

Costa faz referência específica a representações mentais relacionadas à música: “Representações mentais são a interiorização de tudo que conhecemos ou que podemos criar (...) com relação à música, temos alguns exemplos, como a representação simbólica da escrita musical, a representação auditiva dos sons, a imagem espaço-temporal rítmica, melódica ou harmônica” (COSTA, 1997, p. 53).

Segundo Santiago, este processo é chamado por Rideout de ‘uso de pré-determinantes mentais’. Sloboda também se refere que quando um músico está transformando uma representação ou o plano da música em ação, leva-se em consideração o plano de performance como uma lista de itens na qual a altura, duração e intensidade de cada nota está especificada em relação a outras notas (SLOBODA *apud* SANTIAGO, 2006, p. 4).

Segundo Ericsson, durante o aprendizado específico da performance musical, o músico tem que adquirir três tipos diferentes de representações mentais:

- A representação da ação: utilizada para gerar as seqüências de ações motoras necessárias para realizar a performance musical.
- A representação do objeto: a expectativa detalhada da performance desejada.
- A representação do som: que nasce da escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal

(ERICSSON *apud* SANTIAGO, 2006, p. 4).

“Para tocar uma peça, o músico necessita construir uma representação mental de como ela irá soar, com suas alturas, ritmos e expressão” (SANTIAGO, 2006, p. 4).

Apoiado na idéia de que os motivos podem ajudar a gerar representações mentais que auxiliem na compreensão da estrutura da obra como um todo, foram

³⁵ Segundo Gardner, representação mental é o conjunto de construtos que podem ser invocados para a explicação de fenômenos cognitivos, indo da percepção visual à compreensão de histórias. (GARDNER, 2003, p. 403) Esta expressão refere-se à crença de que indivíduos têm idéias, imagens e várias “linguagens” no interior de sua mente-cérebro; essas representações são reais e importantes. (GARDNER, 1999, p. 76)

propostas as sugestões interpretativas acima. Estas sugestões, além de serem embasadas nas estruturas motivicas, estão também vinculadas às construções fraseológicas e amparadas em dinâmicas e respirações com o objetivo final de realçar e dar fluência ao discurso musical intencionado pelo compositor.

7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta dissertação podemos constatar que, apesar da inexistência de trabalhos acadêmicos no campo específico do repertório claronístico no Brasil, constatado por pesquisas em banco de teses de diversas universidades brasileiras, existe um número significativo de compositores brasileiros que se dedicaram a escrever obras para clarone solo.

Foi utilizado neste levantamento o recurso do site da *Musicon* (UNICAMP) por ser uma ferramenta de fácil acesso, que reúne grandes expoentes da música contemporânea brasileira. Esta ferramenta de busca possibilitou uma amostragem, ainda que, numericamente não abrangente, artisticamente expressiva e ilustrativa. Dentro do universo de 315 compositores contatados obteve-se resposta de 131. Deste número, 21 compositores já possuíam obras escritas. Considerando que o clarone é um instrumento mais freqüentemente encontrado em grandes instrumentações com a função de reforço tímbrico e harmônico, pode-se afirmar que no universo contemporâneo da música erudita brasileira ele já é bastante utilizado em diversas formações, sejam orquestrais ou camerísticas, e no que diz respeito à música para um instrumento solo, notamos um crescimento considerável nessa área dado o número de 28 obras levantadas nesta pesquisa.

Faz-se necessário evidenciar neste trabalho, além do número de obras levantadas, a quantidade de obras que resultaram diretamente da proposta desta pesquisa e que vieram ampliar significativamente o repertório claronístico já existente. No total de 28 obras levantadas, 7 foram compostas a partir de minha sugestão. Acredita-se que além do objetivo de levantar e organizar o repertório, esta pesquisa possibilitou um aumento significativo de obras compostas para um instrumento solo.

Foi organizada inicialmente uma tabela contendo informações pertinentes às obras tais como: ano de criação, duração, dedicatórias, edição, estréias e um pequeno texto explicativo sobre elas. Na seqüência, foi feita uma abordagem de

contextualização estilística do repertório levantado, considerando que a sua produção foi toda criada no final do século XX e início do XXI. Optou-se então, por uma abordagem apoiada sob a ótica do movimento Pós-Modernista. Procurou-se definir o termo Pós-Modernismo e justificar essa classificação do repertório resultante da pesquisa.

A partir da observação deste repertório, foi escolhida a obra *Danzas Híbridas*, Op. 132 de Jaime Zenamon para um estudo mais aprofundado que envolveu três processos.

O primeiro processo foi uma contextualização estilística desta obra. Após o estudo anterior da abordagem do repertório levantado dentro da ótica Pós-Modernista, procurou-se classificar as *Danzas Híbridas* através de suas características estético-musicais colocando-as dentro da corrente estilística composicional Neo-Clássica. Dentro desta linha há uma segunda classificação específica, chamada de “Nova Consonância”. Esta corrente não está ligada a escolas, estilos ou estéticas específicas, e deixa a individualidade e a imaginação do compositor conduzir de forma livre o processo composicional, sem serem tolhidas por técnicas, recursos ou tendências. Essa liberdade de expressão pode ser facilmente identificada na obra de Zenamon em todos os três movimentos, pelas diferenças e contrastes de estilos entre eles.

O segundo processo foi uma revisão da obra a partir da edição original, feita em parceria com o compositor. Esta revisão forneceu sugestões interpretativas tais como indicações de dinâmica, fraseado, articulação, respiração ou mudança de textura - registro, com o intuito de evidenciar as intenções musicais do compositor, além de auxiliar o intérprete numa execução mais autêntica e fiel a estas intenções. As modificações do texto musical foram resultantes da interação compositor-intérprete. Este procedimento foi um recurso de interação humana que possibilitou o intercâmbio das intenções musicais do compositor, com os conhecimentos do intérprete em relação às dificuldades e especificidades idiomáticas do instrumento. O resultado deste processo foi uma simbiose artística advinda do talento criativo do compositor aliado à coerência técnica do conhecimento específico do intérprete, que resultou numa partitura com informações mais detalhadas sobre os procedimentos interpretativos.

O terceiro processo foi uma análise motívica, baseada nas teorias de Rudolph Reti, que serviu como ferramenta para dar coerência às sugestões interpretativas

sugeridas no processo anterior, bem como, possibilitar uma compreensão mais aprofundada do texto musical. Além disso, a conscientização das estruturas motivicas nucleares servem como suporte para criar representações mentais que podem incrementar o processo de memorização e entendimento da fraseologia musical no sentido de se obter uma performance mais eficiente.

Acredita-se que a proposta de uma versão analisada, acrescida das modificações resultantes das sugestões feitas no processo da interação compositor-intérprete, possa oferecer recursos para outros intérpretes e pesquisadores do repertório claronístico em direção a novas abordagens e performances das *Danzas Híbridas*.

A escolha desta obra se deu por razões de ordem pessoal e técnica. As de ordem pessoal referem-se tanto ao fato do compositor residir em Curitiba, o que possibilitou maior proximidade, através das interações compositor-intérprete, quanto à profunda identificação musical com a linguagem estética da obra, que se caracteriza por explorar elementos rítmicos e melódicos da música popular brasileira e sul-americana. As razões de ordem técnica referem-se à concepção desta obra, composta por três movimentos de caráter distintos a partir da utilização dos recursos idiomáticos do instrumento de maneira plena. E por último, e o mais importante, é o fato de Jaime Mirtenbaum Zenamon ser um compositor de inegável experiência e respeitável currículo.

Acompanha como anexo deste trabalho (p. 156), para referências futuras, a gravação da obra *Danzas Híbridas Op. 132* de Jaime Zenamon, bem como de outras dez obras, listadas ao início deste trabalho na página nove, em dois CDs. O critério de escolha das demais gravações foi estritamente estético e pessoal.

Intencionou-se no conjunto deste trabalho fornecer a futuros pesquisadores e músicos, especialmente claronistas, não apenas um levantamento e inventário da produção do repertório brasileiro escrito originalmente para o instrumento, mas também um enfoque mais aprofundado de uma obra significativa desta produção, através da escolha da obra *Danzas Híbridas Op. 132* de Jaime Zenamon para referência de performance.

Acredita-se que com estas informações e análises, possamos estar contribuindo para a divulgação e enriquecimento da produção artístico-musical brasileira através de um instrumento tão rico em possibilidades técnicas e expressivas como o clarone.

8. BIBLIOGRAFIA

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi: revista de performance musical**. Vol. 1. p. 16-24. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000.

ABRAHAM, Gerald. **Cien años de música**. Madrid: Alianza Música, 1985.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865 - uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BARRAUD, Henry. **Para Compreender as Músicas de Hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BÉHAGUE, Gerard. **Tango** In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XXV, p. 73-75.

BOK, Henri; WENDEL, Eugen. **Nouvelles Techniques de la Clarinette Basse**. Paris: Les Editions Salabert, 1989.

BORÉM, Fausto. Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência. In: RAY, Sonia (Org.), **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p. 13-38.

CARNEIRO, Mauricio Soares. **Música de Câmara Brasileira - Clarineta e Piano e Clarineta Solo**. 1998. 151 f. Monografia (Especialização em Música de Câmara). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1998.

CASTRO, José Carlos de. **A contribuição que os compositores brasileiros deram ao desenvolvimento da clarineta através de suas obras neste século**. 1992. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1992.

CERQUEIRA, Fernando. **O Renascimento Baiano Revisitado**. comunicação apresentada no seminário, realizado na Academia de Letras da Bahia, de 4 a 6 de junho de 1992, em Salvador, p.4.

CHERNICCIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri Giorni 1549-1925**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. **Per Musi: revista de performance musical**. Vol. 14. p. 5-22. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2006.

----- . **A Guide to Musical Analysis**. New York: Oxford University Press, 1987.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. **Revista OPUS**, nº12, 2006. p. 33-53.

DINIZ, Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: UFP, v. II, 1971, p. 28.

DRABKIN, Willian. **Motif** In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XVII, p. 227-228.

EISEN, Cliff. **Piazzolla** In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XXVI, p. 245.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988, p. 40.

GABUCCI, Augustino. **Origene e Storia del Clarinetto**. Milano: Carish S.p.A., 1954.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. **Concerto (1988) para clarineta de Ernst Mahle: Um Estudo Comparativo de Interpretações**. 2001. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

GARDNER, Howard. **O Verdadeiro, o Belo e o Bom**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

----- . **A Nova Ciência da Mente: Uma História da Revolução Cognitiva**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

GOURDET, Georges. **Les Instruments a Vent**. Vendome, France: Presses Universitaires de France, 1967. 2ªed.

GRIFFTHS, Paul. **Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HENRIQUE, Luiz. **Instrumentos Musicais**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1994.

HOWAT, Roy. What do We Perform? In: RINK, John (Org.), **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 03-20.

IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.), **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 227-246.

JANSSEN, Robert Dale. **Intuition and Analysis: A Performer's Perspective on Joan Tower's Fantasy for Clarinet and Piano**. 2000. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of New York. 2000.

LARUE, Jan. **Análisis del Estilo Musical**. Espanha: Idea Books, S.A., 2004.

LOUREIRO, Maurício Alves. A Clarineta no Brasil. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 1990. (Texto não publicado).

KIEFER, BRUNO. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1997. 4ª ed.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony: with an Introduction to Twentieth-Century Music**. New York: McGraw-Hill Inc, 1995.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall Inc, 1990.

KRAUSZ, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. In: KRAUSZ, Michael (Org.), **The Interpretation of Music: philosophical essays**. New York: Claredon, 2001. p. 75-87.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. São Paulo: Atlas, 2006.

MARIZ, Vasco. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

NAZÁRIO, Luis. Quadro Histórico do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.), **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. p. 23-70.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

----- **Música Sacra Mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

REIS, Dalmo da Trindade. **Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais**. Rio de Janeiro: Eulenstein Música, Casa Carlos Whers, 1962.

SACHS, Curt. **História Universal de los Instrumentos Musicales**. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1947.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil: 1970-1980**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O Que é Pós-Moderno**. 10ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

----- . **Funciones estructurales de la armonia**. Barcelona: Idea Books, 1999.

SHACKLETON, Nicholas. **Bass Clarinet** In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. II, p. 862.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1974.

WITTHALL, Arnold. **Neo-classicism** In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2nd. Ed. New York: Oxford University Press, 2001. Vol. XVII, p. 753-755.

SITES CONSULTADOS

<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/Enciclopedia/65.htm>
Compilada por Prof. Luciano Camargo Martins (consultado em 05/12/2007)

<http://pubcs.free.fr/clarbass/Bass%20Clarinet%20History.htm>
(consultado em 12/04/2008)

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers, *“A mestiçagem como Processo de Re-significação de Identidades”*, (Consultado em 11/03/2008)

<http://www.grupomel.ufba.br/textos/index.htm>

ALBIN, Dicionário Cravo.

http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Tango+Brasileiro (consultado em 17/02/2008)

CAMARGO, Luis Francisco Espíndola, *Choro: enunciado e junstamento*, in: **REPOM** n°1, Maio – 2004. http://www.repom.ufsc.br/REPOM1/chico.htm#_ftn10#_ftn10
Consultado em 10 de Março de 2008

COSTA, Maria C. L. de Souza. *A imagem aural e a memória do discurso melódico: processos de construção*. Dissertação de Mestrado. CPG-Música. UFRGS, 1995. **OPUS**, Rio de Janeiro, V.4 n°4, Agosto 1997 <http://www.anppom.com.br/opus/opus4/opus4-4.pdf> (consultado em 14/04/2008)

LABOISSIÈRE, Marília. *A Performance como um Processo de Recriação*. **ICTUS** n°4, p.108-114. Periódico do programa de Pós-graduação em Música da UFBA. 2002. <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/5/showToc> (consultado em 07/2007)

PELINSKI, Ramón em seu artigo: “*Astor Piazzolla : entre tango y fuga, en busca de una identidad estilística*”, in: *Análise Musical*. (2003, p. 7) <http://www.pelinski.name/pdf/piazzolla.pdf>. (consultado em 30/03/2008)

POVOAS, Maria Bernardete Castelan (UDESC) -*Transformações e funções motivicas: uma análise do enérgico – 1º movimento da Sonata Breve para piano de Oscar Lorenzo Fernandez*, Revista eletrônica de musicologia, Vol. 11 Setembro de 2007 P 1 - 23. <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/08/08-povoas-fernandez.html> (consultado em 12/02/2008)

ROCHA, Ney Homero da Silva <http://www.bardetango.com.br/7otangobrasileiro.htm> (consultado em 27/03/2008)

SANTIAGO, Diana, Performance Online, 2(1) Santiago: *Construção da Performance Musical; uma investigação necessária*. Copyright © 2006 www.performanceonline.org (consultado em 09/04/2008)

STEFANI, Gino Uma Teoria de Competência Musical - Traduzido por Martha Ulhôa, revisado por Jorge Moutinho Pg.7 de 12 http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_stefani_07.htm (consultado em 21/01/2008)

WINTER, Leonardo Loureiro, SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação e Execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi - Revista Acadêmica de Música – n°13 pg.119 jan.-jun. 2006. <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/index.htm> (consultado em 10/07/2007)

YAMPOLSCHI, Roseane, *Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna*, in: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006 p. 448 – 453 [http://www.anppom.com.br/anais/16%20anais%20DF%](http://www.anppom.com.br/anais/16%20anais%20DF%20) (consultado em 01/12/2007)

9 - ANEXOS

9.1 - CURRÍCULO DOS COMPOSITORES

1 - ALDROVANDI, LEONARDO: É natural de São Paulo, professor de música na Universidade Anhembi-Morumbi, pós-doutorando em composição e estética composicional pela Unicamp. Foi professor de filosofia da Faculdade de Ciências Humanas da Fundação Mineira de Educação e Cultura e é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Foi aluno de José Augusto Mannis, Mauricy Martin e Silvio Ferraz. Fez cursos com Ivan Fedele, Brian Ferneyhough e François Nicolas. É autor de obras instrumentais (solo, formação camerística e orquestral) e de trilhas sonoras para dança-teatro. Recentemente, a orquestra sinfônica da Usp estreou o sexteto de cordas *Díptico Céu-terra*, sob direção de Carlos Moreno. Com grupos de dança-teatro, realiza trilhas para espetáculos e performances. Já trabalhou com artistas como Tiago Carneiro da Cunha, Philippe Jamet e Arnaldo Antunes. Junto à Tiago Carneiro da Cunha, ajudou a fundar o grupo catalão de arte contemporânea, participando da Expo de Lisboa em 1998 e de performances como *2.01*, realizada na Fundação Miró. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

2 - CERQUEIRA, FERNANDO BARBOSA DE: Nasceu em Ilhéus, Bahia, Brasil em 8 de Setembro de 1941. Mudou-se para São Gonçalo dos Campos (BA), em 1948. Estudando em Salvador a partir de 1953, cursou Filosofia e Música, diplomando-se como bacharel em Composição Musical no ano de 1969 pela Escola de Música da UFBA. Estudou também na EMUS clarineta e canto, além das disciplinas complementares. Foi clarinetista da Orquestra Sinfônica da Universidade em 1965, do Trio e do Quinteto de Sopros da Universidade de Brasília, da Orquestra Sinfônica da UFBA e da Orquestra Sinfônica da Bahia. É compositor e educador-pesquisador, tendo também atuado profissionalmente como clarinetista e cantor. Em função dos objetivos do projeto "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA", esta apresentação se restringe à atuação na área de composição. Sua formação acadêmica foi integralmente realizada na escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde estudou com Ernst Widmer (composição), W. Endress e Wilfried Beck (clarineta) e Sonia Born (canto), tendo-se graduado em composição no ano de 1969. Em 1970 ingressou no corpo docente do Departamento de Música da Universidade de Brasília como Professor Colaborador, passando em 1974 à categoria de Professor Assistente. Nessa instituição, lecionou as disciplinas Oficina Básica de Música, Clarineta, Canto Coral, Composição, Introdução à Música, Instrumentação e Orquestração. Em 1975 retornou a Salvador e ingressou no corpo docente da Escola de Música da UFBA, onde desenvolveu sua carreira profissional até a aposentadoria (1/1994), ensinando matérias do curso de graduação em Composição e Regência (Composição, Improvisação, Instrumentação e Orquestração) e também lecionando na Pós-Graduação em Música ("Processos Composicionais do Século XX"). Ao lado das atividades docentes, também ocupou

cargos administrativos, como os de Vice-Chefe do Departamento de Música (1981-83), Coordenador do Colegiado do Curso de Composição e Regência (1983-87 e 1989-91) e Chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical (1992-94). Desde o ano 2000, Fernando Cerqueira coordena as atividades musicais do "Centro Projeto Axé" em Salvador, e dirige as oficinas e cursos de música. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1972). Tendo iniciado a compor em 1959, Fernando Cerqueira tem uma obra vasta, de raízes telúricas, inspirada em temas folclóricos nordestinos, motivos indígenas, e principalmente na literatura poética brasileira. Dentre os poetas utilizados por Cerqueira, podemos citar Haroldo de Campos, Jorge de Lima, J. C. de Melo Neto, Manuel Bandeira, C. D. de Andrade, Cecília Meireles, Antônio Brasileiro e Milôr Fernandes. O interesse pelo estabelecimento de uma relação íntima entre a música e o texto transcende a produção artística de Cerqueira. Em 1988, no I Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ele discorreu sobre "Alguns aspectos da relação entre composição musical e texto literário". Esse interesse levou-o à sistematização de um processo composicional derivado do texto, desenvolvido durante o curso de um mestrado em Teoria da Literatura realizado no Instituto de Letras da UFBA. Na sua tese - "Musicalidade e Poesia: Anseio e Recusa do Sentido" (1993), o compositor versa sobre correspondências estruturais entre poesia e música, analisa poemas de Manuel Bandeira e C. D. de Andrade sob a perspectiva de sua música fundamental, e propõe as bases de um tratamento otimizado de textos poéticos na criação musical. A música vocal, portanto, tem peso considerável na obra musical de Cerqueira, em peças para coro a cappella, conjunto de câmara com voz, orquestra e coro, orquestra, coro e vozes solistas. Outra tendência notável é a predileção por conjuntos de câmara, preferencialmente de formação não tradicional. Os trabalhos realizados com o Grupo de Dança Moderna da UFBA e com o Grupo Experimental de Dança da Bahia, resultando em alguns audiocomplementos para coreografia (Invenções, Senhor dos Navegantes, A Vertigem do Sagrado), ao lado de suas trilhas sonoras para filmes (Invenções e A Pedra da Riqueza) e música para teatro (Diz-que-sim-diz-que-não, Álbum de família e Yerma), também apontam para um terceiro "peso" em sua obra: a música incidental. Cerqueira se apresentou em quase todas as edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro, desde a primeira edição, em 1975. Oito obras suas são detentoras de prêmios no Brasil, três das quais se encaixam na categoria de "primeiro prêmio": Parábola (1º Prêmio do II Concurso Nacional de Composição Conjunto Música Nova da UFBA, 1976), Obstinações (1º Prêmio na XI Apresentação de Compositores da Bahia, 1977) e A Chegada de Lampião ao Inferno (1º Prêmio do I Concurso Nordeste de Composição Camerística, 1984). Ele também é detentor de dois "Prêmios do Público", com as obras Decantação (II Festival de Música da Guanabara, 1970) e Rupturas (III Concurso de Composição Conjunto Música Nova da UFBA, 1981). Atualmente, ele vem desenvolvendo trabalhos como compositor, professor e pesquisador, interessado especialmente pela interação de estruturas características da música contemporânea e de outras linguagens artísticas, com elementos próprios da cultura popular. Fonte: <http://www.mhccufba.ufba.br/infoCompositor.php?nome=fcerqueira>

3 - FREIRE, RICARDO DOURADO: Nascido em Brasília, faz parte da primeira geração de músicos brasilienses a se destacarem no cenário nacional e internacional. Iniciou sua formação musical na Escola de Música de Brasília, sob a

orientação de Manoel de Carvalho e posteriormente obteve o Bacharelado em Clarineta na classe no professor Luiz Gonzaga Carneiro. Continuou seus estudos na Michigan State University recebendo os diplomas de Mestrado em Música (MM), em 1994, e Doutorado em Artes Musicais (DMA), em 2000, sob a orientação da Dra. Elsa Ludewig Verdehr. Sua tese intitulada “História e Desenvolvimento da Clarineta no Brasil” serve como principal referência para os interessados na trajetória dos clarinetistas brasileiros. Em 1995, Ricardo Dourado Freire assumiu o cargo de professor de clarineta na Universidade de Brasília. Em 1996, organizou e fundou a Associação Brasileira de Clarinetistas realizando o I Encontro Brasileiro de Clarinetistas, quando foi eleito presidente. Coordenou ainda a realização do II Encontro (1997) e do VI Encontro Brasileiro de Clarinetistas (2002). Em 1997 realizou a primeira apresentação de um conjunto de clarinetistas brasileiros em um congresso da International Clarinet Association. Nesta oportunidade foi formado o Brazilian Clarinet Ensemble, integrado por Paulo Sérgio Santos, Ricardo Dourado Freire e o quinteto de clarinetas “Sujeito a Guincho”. Paralelamente à carreira de clarinetista, Ricardo Dourado Freire também compôs várias peças para clarineta. Sua composição *Pixinguinha no Clarone* (1998) foi gravada pelo virtuose holandês da Clarineta-baixo, Henri Bok. Suas outras composições incluem: *Forró Danadinho* para Clarineta Solo (1997), *Passacaglia* para 14 clarinetas (1998), *Clanon* para Clarineta e Fagote (1999) e *Choro* em forma de Quinteto para quinteto de Sopros (1999). Ricardo Dourado Freire realizou vários recitais no Brasil e EUA, ministrando também masterclasses na Eastern Michigan University, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal da Bahia. Como clarinetista-baixo atuou como convidado na Greater Lansing Symphony Orchestra- EUA, Midland Symphony-EUA, Jackson Symphony-EUA, West Shore Symphony-EUA e Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro- DF. A carreira de pesquisador também é desenvolvida por meio de pesquisas nas áreas de Educação Musical, Psicologia Cognitiva vinculada ao aprendizado instrumental e Musicologia Social. Publicou artigos sobre performance musical, teoria, educação musical e desenvolvimento infantil em várias publicações da Associação Brasileira de Educação Musical e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Atualmente, também realiza pesquisas que tentam identificar as habilidades cognitivas dos músicos de choro e sua aplicação na aprendizagem musical. Paralelamente às atividades vinculadas à música erudita, Ricardo desenvolve um trabalho de pesquisa e composição de choros. Tocando em Duo com o violonista Henrique Neto teve a oportunidade de explorar o rico repertório de Pixinguinha, Valdir Azevedo, Jacob do Bandolim e Abel Ferreira apresentando-se em vários espaços musicais da cidade como o Clube do Choro, Universidade de Brasília, Universidade Federal da Bahia e na Michigan State University.

4 - HARTMANN, ERNESTO: Formado pela UFRJ, onde estudou com Fani Lowenkron, é professor de piano da UEMG e laureado em vários concursos de Piano, entre eles o Internacional de Curitiba 1998. Frequentou cursos e Master Classes com importantes pianistas como Dominique Merlet, Fani Solter, Ruth Laredo entre outros. Apresentou-se em diversas salas de concerto no Brasil, na Argentina (Teatro Cólón) e nos Estados Unidos (Montclair State University Hall). Tem se dedicado à atividade camerística em Belo Horizonte, tendo se apresentado nas principais salas de concerto desta cidade. Concluiu o curso de mestrado pela UFRJ sob a orientação de J. Guilherme Ripper e Sérgio Tavares. É também compositor e professor de piano da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em seu currículo

conta com diversos recitais internacionais, tanto solo como à frente de grandes orquestras. Idealizador e organizador do Festival Bach 2000 e da Orquestra de Câmara da Universidade Estadual de Minas Gerais, foi também coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Vale do Rio Verde até 2003. Fonte: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero8/ensaio03.htm>
<http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=1112>

5 - JOAZEIRO, MYLSON: Natural de São Paulo, estudou Composição com Willy Corrêa de Oliveira na Universidade de São Paulo (ECA -USP) no período de 1994-99. Nesta Universidade graduou-se em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música. Atualmente é professor de Artes na Rede Estadual de Ensino e atua como regente do coro da UNIFIEO. Suas obras têm sido apresentadas em mostras de música contemporânea na cidade de São Paulo destacando os concertos no auditório do Espaço Cultural Maria Antônia, Espaço Musicalis, MAM (Museu de Arte Moderna) e Bienal de Artes Plásticas (música para uma escultura de Camille Claudel)Na cidade do Rio de Janeiro, na XVIª Bienal de Música Contemporânea, a peça Xilofiguras teve estréia mundial e suas peças para violão têm sido estr4eadas e apresentadas em âmbito nacional pelo violonista Gilson Antunes. Suas composições variam desde solos instrumentais, música de câmara e orquestra.

6 - LUNSQUI, ALEXANDRE: Alexandre Lunsqui é natural de São Paulo e iniciou seus estudos de música aos seis anos. Formou-se bacharel em música pela Universidade de Campinas, tendo posteriormente obtido mestrado na University of Iowa e doutorado pela Columbia University. Seus principais professores foram José Augusto Mannis, Maestro Ciro Pereira, Jeremy Dale-Roberts, Fred Lerdaahl e Tristan Murail. Em 2002, foi selecionado para o curso anual de composição e computação musical do IRCAM, onde trabalhou com os compositores Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey e François Bayle. Seu trabalho junto ao IRCAM foi apresentado no Centre George Pompidou, em Paris. No Brasil e nos Estados Unidos, Lunsqui atuou como pianista e arranjador em diversos grupos de música brasileira e jazz. A versatilidade de seus trabalhos encontram-se em CDs como Os Trovadores do Vale do Jequitinhonha, além de produções registradas e publicadas através da Associated Board of the Royal Schools of Music, em Londres. Mais recentemente, teve seu artigo sobre Música e Globalização, publicado na Revue Filigrane de Paris. Juntamente como percussionista Greg Beyer, tem desenvolvido extenso trabalho com o berimbau, levando esse instrumento para o música de câmara contemporânea em concertos em vários países. Suas obras tem sido tocadas na Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, China, Finlândia, França, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Luxemburgo, Polônia, Suíça e ao redor dos Estados Unidos. Em 2003, foi contemplado com a Bolsa Virtuose do Ministério da Cultura e em 2006 com o Projeto Petrobrás Cultural. Já trabalhou com grupos tais como Argento Chamber Ensemble, Arditti String Quartet, Due East, In Sanun Ensemble, International Contemporain Ensemble, Ensemble Counter Induction, Ensemble Aleph, MATA Micro-Orchestra, Ensemble Piano Possibile, Talea Ensemble, Columbia Sinfonietta, entre outros. Suas peças tem sido tocadas em festivais tais como Gaudeamus Music Week, Darmstadt, Manca, Cross Drumming, Aspekte, Time of Music, Greenwich Music Festival, Festival Musica Nova, Beijing Modern, Musica the Anthology, Creative Music Festival, PASIC, e Festival Resonances. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

7 - MAHLE, ERNST: Nasceu no ano de 1929, em Stuttgart, Alemanha. Chegou ao Brasil em 1951, naturalizando-se brasileiro em 1962. Foi aluno de composição de J. Nepomuk David, na Alemanha; de H. J. Koellreuter, no Brasil; e de Messiaen, W. Fortner, E. Krenek, em cursos internacionais de férias, onde também estudou regência com L. Von Maticic, R. Kubelik e Mueller-Kray. Em reconhecimento ao seu extenso trabalho em prol da juventude, recebeu, em 1965, o título de "Cidadão Piracicabano". É co-fundador da Escola de Música de Piracicaba "Maestro Ernst Mahle", onde exerce o cargo de Professor e Maestro das Orquestras de Câmara e Sinfônica, sendo o idealizador do bianual "Concurso Jovens Instrumentistas". Atua também como Professor em vários cursos de férias e festivais de música. Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e é membro da Academia Brasileira de Música. Críticos de arte atestam a qualidade da música de Mahle, sendo reconhecido por sua técnica irrepreensível. Como compositor foi premiado em vários concursos e é internacionalmente conhecido pela magnitude e valor de seus trabalhos em prol da educação musical e de suas obras, tanto no repertório camerístico como orquestral. Em 1995, recebeu o prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Fonte: http://www.empem.org.br/index_ernst_mahle.html

8 - MATTOS, FERNANDO LEWIS DE: nascido em Porto Alegre em 1963, é bacharel em música pela UFRGS, onde concluiu o Mestrado em 1997, alcançando o grau máximo com a dissertação *A 'Salamanca do Jarau' de Luiz Cosme: Análise Musical e História da Recepção Crítica*. Sua tese de Doutorado, intitulada *Estética e Música na Obra de Luiz Cosme*, está voltada para a investigação de aspectos estéticos e estilísticos da obra de Luiz Cosme e sua relação com o modernismo na música brasileira. Após ter lecionado no Projeto Prelúdio-UFRGS, entre 1987 e 1998, Mattos passou a integrar o quadro de professores do Departamento de Música da mesma Universidade, onde tem atuado como professor das disciplinas Fundamentos da Música, Harmonia, Análise Musical, Estética da Música, Música de Câmara e Arranjos Vocais. De suas atividades como compositor, constam obras para diversas formações, tais como peças para instrumento solista, música de câmara, canções, música coral, música orquestral, peças didáticas, transcrições e arranjos vocais e instrumentais, além de experiências com música eletroacústica. Suas obras têm sido apresentadas no Brasil e no exterior e registradas em diversos CDs, alguns dos quais receberam importantes prêmios regionais. Sua música orquestral tem sido tocada pela Orquestra de Câmara Teatro São Pedro, Orquestra de Câmara da Ulbra e pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Como instrumentista, participou do premiado Conjunto de Câmara de Porto Alegre, grupo escolhido para representar o Brasil na inauguração da primeira Casa de Cultura do Mercosul, em Colônia de Sacramento, no Uruguai, em 1995. Fernando Mattos também compõe música de cena para teatro e cinema, além da produção de material sonoro para participação em exposições. Destaca-se, nesse sentido, a instalação sonora *Sons da Universidade*, em que sons coletados em diferentes ambientes da UFRGS foram processados e apresentados em diversas formas, desde sua configuração original até sua transformação por meio de processamento eletrônico e uso de sintetizadores. No cinema, Mattos participou como instrumentista da trilha sonora do filme *Anahy de las Misiones* (1997) e como compositor e diretor musical do filme *Concerto Campestre* (2004). Neste filme, a música é elaborada como um personagem em cena, pois é parte integrante da narrativa que aborda a

trajetória da orquestra formada por um estancieiro no período áureo das charqueadas, na região de Pelotas. Também segue nessa linha, a peça *Eros* (1995), do Grupo Porto de Figuras e direção de Paulo Balardin, com técnica de teatro de sombras. Uma característica desta peça é o fato de que não há texto verbal, sendo que toda a cena (essencialmente visual) é dramatizada pela música. Recentemente, Mattos elaborou a trilha musical para a série de saraus *Quintanares – o universo ficcional de Quintana recriado no palco*, em que foram realizadas leituras dramáticas de textos e poemas de Mario Quintana, em comemoração ao centenário do nascimento do poeta, com direção de Sandra Dani e cenografia de Élcio Rossini. Mattos tem atuado como diretor artístico e musical de conjuntos de câmara para a elaboração e preparação de concertos e para a gravação de CDs, alguns dos quais têm sido premiados. Em março de 2004, coordenou, na França, um quinteto de música de câmara que apresentou repertório com estréias internacionais de música brasileira na Cité Internationale Universitaire de Paris. Como musicólogo, dedica-se à análise da obra de compositores de Porto Alegre, assunto sobre o qual desenvolve pesquisa sobre os compositores Luiz Cosme e Bruno Kiefer. Mattos escreve artigos para periódicos especializados em música e estética, textos para encartes de CDs e programas de concerto, além de participar de conferências e debates, em universidades e centros culturais. Em março de 2004, Fernando Mattos recebeu o Prêmio Açorianos como melhor compositor erudito, oferecido pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

9 - MELGAÇO, OTACÍLO: Mineiro, nascido na capital do Estado, é bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Compositor, arranjador, multi-instrumentista autodidata dedica-se (dentre outras linguagens) à Música Contemporânea tendo registradas várias obras discográficas. Além do Brasil, suas criações encontram-se propagadas em Europa, América do Norte e Japão. Dentre os álbuns, citamos: **Minotaumancia, Salomé, Aleph, Marienbad, Carnivale**. Em outras áreas artísticas, O.M. aprofundou-se – com destacados nomes do *metiê* mineiro – em: **Teatro** com Arildo de Barros (Grupo Galpão); É autor de Teatro. Obras traduzidas para a língua alemã por Curt Meyer-Clason (*o mesmo que consagrou a obra de João Guimarães Rosa – dentre outros relevantes escritores - em terras germânicas*) para fins de teuto-edição. **Fotografia** com Lincoln Volpini; Primeira Exposição individual de Fotografia em então galeria belorizontina La Brace com temática voltada ao imaginário do escritor mineiro João Guimarães Rosa. **Cinema** com Paulo Antônio Pereira e Hélio Gagliardi; Roteirizou e dirigiu Curta-Metragem (nomeado: '**Le Guide des Perplexes**') que esteve em cartaz, em mostra de curtas, na rede Usina Banco Nacional de Cinema. Baseou-se em Maimônides, célebre místico semita. **Vídeoarte** com Roberto Moreira dos S. Cruz. Lançou o primeiro Vídeo-Clip baseado em uma das canções de seu cd *Desiderium* (vertente popular brasileira) em BH-Galpão Cine-Horto. Foi roteirista e diretor do mesmo. Obra inteiramente feita em animação gráfica. *E mais:* - Recentemente, no campo da **Dança**, redige um manifesto ('**Cordiografia**'). Inicia trabalho como 'cordiógrafo' voltado a produção de futuro espetáculo. - Não considerando que haja fronteiras entre manifestações artísticas, Otacílio Melgaço dedica-se ao **webdesign** e **artes gráficas**. Constrói integralmente (criação, execução) seus sítios eletrônicos como o material gráfico dos próprios álbuns discográficos. Há cerca de 10 anos, em Belo Horizonte/MG, volta-se ao magistério em sua **Ophicina de Sons**®, propagando uma visão mais humanista e pluridisciplinar do ensino musical. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

10 - MEHMARI, ANDRÉ: André Mehmar, pianista, arranjador, compositor e multiinstrumentista, nasceu na cidade de Niterói-RJ em 22 de abril de 1977. Seus primeiros contatos com a música deram-se através de sua mãe aos 5 anos de idade já em Ribeirão Preto-SP. Três anos mais tarde ingressou num conservatório local para estudar órgão e dar início aos primeiros trabalhos como músico profissional, até descobrir o jazz e ser levado ao piano e ao estudo da improvisação. Por volta dos 13 anos de idade, passou a tocar em casas especializadas em jazz, integrando trios, quartetos ou fazendo concertos solo. Desta época datam as primeiras composições e arranjos para grupos da cidade. A precocidade do jovem músico é assunto de várias matérias especiais para TV, jornais e revistas. Aos 16 anos, após curta experiência como professor de música, foi convidado pela escola onde trabalhava a compor pequenas peças com caráter didático, o que resultou em um completo método de musicalização infantil, aplicado com grande sucesso. André participou como bolsista em 93-4 do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Em 1995 realizou um concerto com composições próprias no tradicional Festival Internacional Música Nova em Ribeirão Preto. Ingressou no Depto. de Música da ECA-USP, no curso de piano e, depois de algum tempo vivendo na capital paulista, foi convidado para trabalhar em uma das maiores produtoras de som do mercado, onde compôs trilhas de destaque no meio publicitário. Ainda em 95 conquistou o Prêmio Nascente (USP-Editora Abril) na categoria Música Popular-Composição, com os temas “De Sol a Sol” e “Capim Seco”. Em 96 paralelamente ao trabalho de arranjador e pianista, compôs a trilha sonora do vídeo institucional da USP, o Videosp. Destaca-se ainda a participação na noite “Arranjadores”, do SESC Pompéia, onde André esteve ao lado de nomes como Dori Caymmi. Em setembro de 97 recebeu novamente o prêmio Nascente desta vez na categoria Música Erudita-Composição com uma peça dedicada ao grupo de câmara Sujeito a Guincho: Cinco Peças para Quatro Clarinetes e Piano. Também criou cinco arranjos para o espetáculo “Cinema em Concerto” da Orquestra Experimental de Repertório realizado no Teatro Municipal de São Paulo em maio de 98. Em abril de 1998, arranjou, regou e foi pianista no disco de Tutty Moreno, “Forças D’Alma”, ao lado de Rodolfo Stroeter, Joyce, Proveta e Orquestra Sinfônica da Bahia. Em junho de 1998 conquistou o Primeiro Lugar no primeiro Prêmio VISA de MPB Instrumental, televisionado pela TV Cultura e amplamente elogiado pela crítica e público. Pela Gravadora Eldorado gravou com Célio Barros, seu primeiro disco como parte do prêmio. Teve pela OSUSP (Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo) em setembro de 1998, a primeira execução de sua composição “Quase uma Suíte”, para cordas, inspirada no livro de contos de José Saramago “Objecto Quase”. Também em setembro tocou na série “Concertos Eldorado” ao lado de Célio Barros e Renato Martins. Ainda em 98, participou como co-compositor e pianista no disco-balé “Soprador de Vidro” de Gil Jardim, tendo uma composição sua interpretada por Milton Nascimento. Em janeiro de 1999 compôs e gravou a música do balé “Sete”, produzido pela Companhia Paulista de Dança, inspirado em textos de Nelson Rodrigues. A estréia se deu em maio no Teatro D. Pedro II, em Ribeirão Preto. Em julho foi professor no XXX Festival de Inverno de Campos do Jordão, onde se apresentou como solista, acompanhado pela Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Concluiu e editou em setembro a composição “Enigmas para Contrabaixo e Sopros”, encomendado pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, para concerto comemorativo dos dez anos de existência do grupo e lançou com o contrabaixista Célio Barros e o baterista Sergio Reze, o CD “Odisséia”, gravado em 1998, baseado na improvisação livre do trio. Também se apresentou em trio com o

renomado baterista Nenê. Criou em janeiro de 2000, a trilha sonora do curta metragem "CODA" que conta com a participação de Antonio Fagundes e Antonio Abujamra. Além disso, marcou presença como pianista e arranjador no Heineken Concerts daquele ano ao lado de Mônica Salmaso, Proveta, Rodolfo Stroeter, Tutty Moreno e Toninho Ferragutti. Para o disco de Joyce com João Donato, "Tudo Bonito", escreveu arranjos para quarteto de cordas. Após estrear como regente à frente da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, na primeira audição de sua composição "Enigmas", escreveu uma peça para concerto especial da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) com a Banda Mantiqueira, sob regência de John Neschling, que se tornou CD. Participou da gravação de "Áfrico", do compositor Sérgio Santos em 2002 e após vencer o concurso nacional de composição "Sinfonia para Mário Covas" com sua Sinfonia Elegiaca, o multiinstrumentista André lançou o álbum, "Canto", gravado em 1999, onde toca cerca de vinte instrumentos musicais. Em 2003 foi vencedor do concurso nacional de composição "Camargo Guarnieri" com a composição "Omaggio a Berio" (homenagem a Berio), promovido pela Orquestra Sinfônica da USP e gravou em outubro o álbum "Lachrimæ" para o selo audiófilo Cavi Records com distribuição mundial, no inovador formato Super Audio CD. André tem se apresentado em trio e feito concertos de piano solo, além do trabalho em duo com as cantoras Mônica Salmaso e Ná Ozzetti. Em duo com Ná gravou o CD "Piano e Voz", aclamado pela crítica e público. Ainda em 2005, compôs o quinteto para piano e cordas "Angelus", encomendado pelo Quarteto de Cordas de São Paulo, com o qual se apresentou como pianista. Suas composições têm sido executadas por alguns dos mais expressivos grupos de câmara e orquestrais brasileiros. Recentemente apresentou um programa com composições suas dedicadas a Mozart, com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Em julho de 2006, sua "Suíte de Danças Reais e Imaginárias" (encomendada em 2005 para o concurso internacional de regência) foi estreada pela OSESP na Sala São Paulo e tocada na abertura do festival de inverno de Campos do Jordão. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

11 - MENDES, GILBERTO: nasceu na cidade de Santos (SP) em 1922. Iniciou seus estudos de música aos 18 anos, no Conservatório Musical de Santos, com Savino de Benedictis e Antonieta Rudge. Praticamente autodidata em composição, compôs sob orientação de Cláudio Santoro e Olivier Toni, e frequentou Ferienkurse fuer Neue Musik de Darmstadt, Alemanha, em 1962 e 1968. É um dos signatários do Manifesto Música Nova, publicado pela revista de arte de vanguarda *Invenção*, de 1963. Foi porta-voz da poesia concreta paulista, do grupo Noigandres. Como consequência dessa tomada de posição, tornou-se um dos pioneiros no Brasil no campo da música concreta, aleatória, serial integral, mixed média, experimentando ainda novos grafismos, novos materiais sonoros e a incorporação da ação musical à composição, com a criação do teatro musical, do "happening". Também professor universitário, conferencista, colaborador das principais revistas e jornais brasileiros. Gilberto Mendes é o fundador (1962) e ainda o diretor artístico e programador do festival Música Nova de Santos, o mais antigo em seu gênero em toda a América. Como professor convidado e *composer in residence*, deu aulas em *The University of Wisconsin-Milwaukee*, na qualidade de *University Artist 78/79*; e em *Tinker Visiting Professor*, distinção que somente personalidades como o escritor argentino Jorge Luís Borges e o brasileiro Haroldo de Campos já tinham recebido. Além dessas duas distinções no exterior, Gilberto Mendes recebeu, no Brasil, entre outros, o Prêmio Carlos Gomes, do Governo do Estado de São Paulo, e também diversos prêmios da APCA, o I Prêmio Santos Vivo, dado pela Ong de mesmo

nome, pela sua obra "Santos Football Music", além da indicação para o Primeiro Prêmio Multicultural do jornal "O Estado de São Paulo", a Bolsa Vitae, o prêmio Sergio Mota *hors concours* 2003 e o título de "Cidadão Emérito" da cidade de Santos, dado pela Câmara Municipal de Vereadores. Muitas teses de mestrado e doutorado já têm sido feitas sobre a obra do autor, uma das quais na Universidade do Arizona, em Tucson, EUA, tese de doutorado pelo pianista Marcio Bezerra, posteriormente publicada em livro, na Bélgica, por Alain Van Kerckhoven Editeur, sob o título *A Unique Brazilian Composer – A study of the Music of Gilberto Mendes Through Selected Piano Piece*, com prefácio do musicólogo Gerard Behauge. Em cerimônia no Palácio do Planalto, em Brasília, no ano de 2004, o autor recebeu a insígnia e diploma de sua admissão na Ordem do Mérito Cultural, na classe de comendador, do Ministério da Cultura, das mãos do presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva e do Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Verbetes com seu nome constam das principais enciclopédias e dicionários mundiais, como o GROVE inglês, o RIEMAN alemão, o importantíssimo Dictionary of Contemporary Music, de John Vinton (USA), e inúmeros outros. Sua obra já foi tocada nos cinco continentes, principalmente na Europa e EUA. Destacam-se, para orquestra, Santos Football Music e o Concerto para Piano e Orquestra; para grupos instrumentais, Saudades do Parque Balneário Hotel, Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamoura, Longhorn Trio, Rimsky; para coro, Beba Coca-Cola, Ashmatour, o Anjo Esquerdo da História, Vila Socó Meu Amor, e inúmeras peças para piano e canções. Gilberto Mendes é doutor pela Universidade de São Paulo, onde deu aulas no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes até se aposentar. Seu livro *Uma Odisséia Musical* foi publicado pela Edusp. Faz parte, como membro honorário, da Academia Brasileira de Música, e do Colégio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, com sede no México. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Mendes

12 - MIGUEL, RANDOLF: Natural de Minas Gerais, iniciou seus estudos na cidade de Juiz de Fora em 1978 com os professores Othon da Rocha Neves e Zilda Caputo – Violão e teoria musical respectivamente. Nessa época já acumulava larga experiência na área da música popular onde atuava como músico de baile. Posteriormente transferiu-se para o Rio de Janeiro onde passou a receber orientação do violonista Odair Assad (Duo Assad) e ingressou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para cursar o "Técnico de Violão". Paralelamente ao estudo da escola e do professor acima citado, lecionava violão e atuava como músico profissional na noite do Rio de Janeiro. Posteriormente ingressou no curso de regência da Escola de Música da UFRJ, onde teve oportunidade de estudar Contraponto e Fuga com o Maestro Henrique Morelembaum. Após a conclusão de vários cursos na UFRJ (Regência, Composição, Licenciatura em Regência, Licenciatura em Composição e Educação Artística) onde também atuou como representante discente na Congregação e no Conselho Departamental da mesma foi receber orientação estética do renomado compositor Guerra-Peixe. No período compreendido entre 1989 a 1991 foi eleito membro efetivo do Conselho da Ordem dos Músicos do Brasil. Como compositor tem recebido encomendas de diversos intérpretes da música brasileira, além de participar de várias mostras de música de concerto, como o "Panorama da Música Brasileira Atual" e das "Estréias Brasileiras", no Centro Cultural Banco do Brasil, além das Bienais da Música Brasileira Contemporânea. Tem ministrado vários cursos e work-shops de harmonia funcional e arranjo, juntamente com músicos de importância nacional como Guilherme Bauer, Ernani Aguiar, Antonio Guerreiro e

Antonio Adolfo. Atualmente cursa o mestrado em Música Brasileira (área: musicologia) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNI-RIO. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

13 - OLIVEIRA, JAILTON DE: Natural de Medina-MG. É Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Estudou com vários compositores brasileiros, incluindo: Lívio Tragtemberg, José Augusto Mannis, Raul do Valle, Almeida Prado e Marlos Nobre. A sua obra musical é caracterizada pelo uso de estruturas que criam relação com a Série Harmônica. Sua produção inclui obras para piano, coro, vozes solistas, orquestra sinfônica, orquestra de cordas, grupos de câmara, instrumentos solistas, além de uma ópera de câmara. Sua obra *Soneto n. 1*, para orquestra sinfônica, recebeu o 2º Prêmio do III concurso de composição da Escola de Música da UFMG e a sua *Fantasia para Viola Solo* foi premiada na "Britten-on-the-Bay Composition Competition 1999", em Nova York, EUA. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

14 - OLIVEIRA JOCY DE: compositora, pianista, escritora e artista multimídia, nasceu no Paraná. Tem o título de "Master of Arts" pela Washington University em St. Louis (USA). Estudou interpretação pianística com José Kliass (São Paulo) e Marguerite Long (Paris). Recebeu os seguintes prêmios: nos Estados Unidos: Rockefeller Foundation, CAPS (New York Council on the Arts), Pan American Union (Washington), Meet the Composer (New York); no Brasil: Fundação Vitae de Arte e Cultura, Fundação RIOARTE, Associação de Críticos Teatrais de São Paulo, Medalhas D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina. É sucessora do Maestro Eleazar de Carvalho na Cadeira n. 32 da Academia Brasileira de Música. Gravou 19 discos no Brasil e no exterior: 7 discos com a obra pianística de Messiaen para VOX (USA) e 4 para Phillips (Brasil). Gravou também o *Concerto para piano e orquestra* do compositor mexicano Manoel Enríquez (Bellas Artes, Mexico). De sua obra, gravou: "Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos" (Fermata), "Musica século XX de Jocy" (Copacabana), "For cello" (Rioarte Digital); "Estória II" (New Music Circle, USA) e "Solaris" (Ars Contemporanea, Alemanha) além dos CDs de suas operas "Fata Morgana" (Eldorado) e "Inori à prostituta sagrada" (ReR, Inglaterra). Realizou (direção e edição) também os vídeos de suas operas "Fata Morgana", "Liturgia do Espaço", "Inori à prostituta sagrada" e "Illud Tempus" (TV Cultura, S. Paulo). Seu vídeo "Raga no Amazonas" recebeu o primeiro prêmio no festival internacional "Musica Contaminata" (Como, Italia). Seus vídeos "Onirico" e "Liturgia do Espaço" têm sido mostrados no Centro Cultural do Banco do Brasil, Museu da Imagem e do Som (em São Paulo), Intermedia Foundation, Roulette (New York), além de festivais na França e Alemanha. É autora de 6 operas (composição, roteiro e direção). Uma trilogia: 1 - "Inori à prostituta sagrada" (1993) encomenda da Fundação Vitae e produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil (16 apresentações); 2 - "Illud Tempus" (1994) encomenda da RIOARTE, (20 apresentações no Rio, S. Paulo e Berlim.) Esta obra ganhou a concorrência do Teatro Brasileiro pelo Ministério da Cultura e Caixa Econômica Federal sendo também selecionada pelo jornal O Globo entre os dez melhores eventos musicais de 1994; 3 - "As Malibrans" encomenda da RIOARTE com estréia prevista no Centro Cultural Banco do Brasil em 1997. Além desta trilogia, sua ópera "Fata Morgana" (1987, nova versão 1996) obteve enorme sucesso de crítica e público no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro e Teatro Municipal de S. Paulo. "Liturgia do Espaço" (1988) foi apresentada ao ar livre no MAM e no Estádio de Remo da Lagoa para um público de 15.000. "Música no

Espaço" (1982/83) foi apresentada 32 vezes no Hayden Planetarium, New York; Planetários de Miami, Rio e S. Paulo. É autora de 4 livros publicados no Brasil: "O 3º Mundo" (Editora Melhoramentos), "Apague meu spot light" (peça teatral, editada por Massao Ohno), "Dias e Caminhos seus Mapas e Partituras" (Editora Record, Brasil e Lingua Press, USA) e "Inori - a prostituta sagrada" (Spectra). Concebeu e organizou no Rio de Janeiro e S. Paulo a 1ª Semana de Música de Vanguarda (1961). Este evento marcou a primeira vez que a música eletrônica foi apresentada no Brasil. Organizou em 1966 a 2ª Semana de Música de Vanguarda no Rio e S. Paulo. É fundadora da Academia Paulista de Música, Ensemble Ars Eletronica, Ensemble Jocy de Oliveira (grupo de músicos e atores dedicados a interpretação de sua obra). Foi curadora de música no MAM, organizou e coordenou durante dois anos uma série de música contemporânea pela FUNARJ, uma série de música "Mulheres compositoras" na Casa Rui Barbosa, foi membro do comitê da "Bienal de música Contemporânea Brasileira", New Music America, (Miami), sendo também membro da diretoria da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Organizou concertos no Rio e S. Paulo para os seguintes músicos internacionais: John Cage, Stockhausen, Berio, Iannis Xenakis, David Tudor, Henry Pousseur, Joseph Celli, Ron Pellegrino, Phill Niblock, Marguerite Long, Rich O'Donnell. Organizou um vídeo show com a participação de 100 artistas americanos no MAM. Foi pioneira no Brasil em apresentar concertos de música eletrônica, multimídia, laser e imagens de vídeo computadorizado em tempo real. Fonte: <http://www.abmusica.org.br/acad32.htm>

15 - OLIVEIRA, WILLY CORRÊA DE: (Recife - Pernambuco, 1938) Após um primeiro período de intensa produção como compositor de tendência nacionalista, freqüentou os principais laboratórios de música eletroacústica da Europa e os cursos de Darmstadt, no início da década de 1960. Nesse período, participou do Grupo Música Nova de São Paulo, que publicou um manifesto em 1964 e instaurou um Festival de Música Nova, que ocorre periodicamente até hoje. Aproximadamente de 1967 a 1972, no período da Ditadura Militar, trabalhou em publicidade na cidade de São Paulo. As agências foram a J.W. Thompson e a Mauro Salles Interamericana de Publicidade. Usou seus conhecimentos de música e cinema para dirigir o departamento de rádio e tv na Salles. Foi professor de composição na Universidade de São Paulo, desde a fundação do Departamento de Música, onde se aposentou. Depois de um período de afastamento crítico da vanguarda e do meio musical erudito, retomou intensa atividade criativa que se mantém pelos últimos 15 anos. Teve em 2006, o registro de sua obra recente conforme projeto cultural da Petrobras, que publicou, em edição bilíngüe, 2 álbuns de partituras: I – **Caderno de Peças para Piano** (144 p.), II – **Caderno de Canções**, para voz e piano (132 p.); um CD duplo com livro-encarte (52 p.), gravado com os pianistas Caio Pagano, Lilian Tonela, Fernando Tominura, Isabel Kanji, Bruno Monteiro e Maurício de Bonis, e a soprano Caroline de Comi. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Willy_Corr%C3%AAa_de_Oliveira

16 - ORTOLAN, EDSON TADEU: É natural de Campinas, nasceu em 8 de julho de 1958 e fez seus estudos musicais na Escola de Artes Pró-Música, no Conservatório Carlos Gomes e cursos livres na UNICAMP. Estudou Filosofia na PUC-Campinas/SP/Brasil. Fez seus estudos musicais no Conservatório Carlos Gomes/Campinas, na Escola de Artes Pró-Música/Campinas e cursos livres na UNICAMP. É professor de História da Música, tendo publicado um livro sobre este assunto. É colaborador do portal de música erudita MOVIMENTO (www.movimento.com). É filiado à Sociedade Brasileira de Música Contemporânea

desde 1994. Também tem seu nome incluído no MUSICON - Guia da Música Contemporânea Brasileira, organizado pelo Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC-Brasil/UNICAMP - www.unicamp.br/cdmc). A sua música, dentro do contexto da estética do final do século 20 e início do século 21, busca o universalismo, a abstração e a experimentação, com as seguintes características gerais:

1. atonalismo
2. heterofonia
3. formas livres
4. métrica livre
5. andamento lento
6. ornamentação (nem sempre escrita)
7. pianíssimo
8. exploração do timbre
9. peças curtas
10. politécnica.

Muitas das suas composições já foram tocadas por solistas e conjuntos de câmara do Brasil e do exterior. Cabe destacar sua participação no:

- ppIANISSIMO: Música do Século 20 para Piano - Sófia/Bulgária - 1998
- Seconda Rassegna Internazionale Alfeo Gigli - Bolonha/Itália - 2000
- 4o. Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos - Belo Horizonte/Brasil - 2002
- Festival “Música da América Latina” – Lucca/Itália - 2003

Compôs cerca de 80 peças. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

17 - PORTO, NÉLIO TANIOS: é compositor, pianista/tecladista, arranjador, nascido em Ourinhos – SP em 1962. Formado em piano clássico pelo Conservatório Carlos Gomes, Marília – SP, onde estudou com o pianista Francisco de Paula Souza. Bacharel em Composição pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1992, onde estudou com Almeida Prado, Raul do Valle e Cyro Pereira (orquestração). Em 1987 viaja para a Europa - Alemanha, onde atua como músico em cafés-concerto. Atuou também em Portugal, na Rádio e Televisão Portuguesa. De 1988 a 1996, estuda com H.J. Koellreutter – grande compositor e professor de grandes músicos brasileiros, entre eles, Tom Jobim, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Tom Zé, Edino Krieger, entre outros. Estuda Composição, Harmonia, Contraponto, Análise Clássica e Moderna. Em 1995, grava com Koellreutter o CD “Koellreutter Plural”, participando como pianista solista; em comemoração aos 80 anos do compositor, projeto este patrocinado pelo SESC e pelo Instituto Goethe. Foi membro efetivo do grupo de música progressiva *Recordando o Vale das Maçãs*. Em 1997 o grupo representou o Brasil na “Fête de la Musique”, em Paris, a convite da Embaixada do Brasil e evento organizado pelo Ministério da Cultura da França, com um concerto na Embaixada Brasileira. Em 1998, gravou o CD “Himalaia”, com o grupo *Recordando o Vale das Maçãs*. Participou do *Quinteto ZEN*, liderado pelo baterista *Zé Eduardo Nazário*, um dos maiores bateristas do Brasil, músico que já atuou com Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, John McLaughlin, Grupo Um, Milton Nascimento e grupo Pau Brasil. O *Quinteto ZEN* realizou alguns concertos, em Belo Horizonte (Teatro da Pampulha), São Paulo (Projeto Sesc Paulista), e Sul de Minas. O grupo se apresentou no sul de Minas e São Paulo. É *Mestre* em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, em 2001, onde desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre “O Processo Criativo de H.J. Koellreutter em Acronon”, sob o ponto de vista da

Crítica Genética e a Semiótica de C.S. Peirce, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles (PUC-SP). Grava o CD “Zaravásh!”, do grupo “Zarg” (2002), dentro do estilo Progressivo. Foi professor no “III Festival de Música de Ourinhos – SP” (de 20 a 27/07/03), em Prática de Repertório em Jazz e Música Brasileira Instrumental. Recentemente, participou do projeto “Les Inclassables 2003”, patrocinado pelo governo francês e pelo Conselho de Artes de Quebec (Canadá). O projeto foi uma colaboração com o violoncelista francês Benjamin Carat, especialista em música contemporânea experimental para violoncelo, que a partir de julho/2003 se fixou em Montreal (Canadá). Quinze compositores ao redor do mundo foram escolhidos (dentre 150). Para este projeto, foram compostos os *Dezoito Cantos Indígenas Brasileiros* (2003), para Cello Solo e Chocalho de Pé. A obra foi executada em 28 de novembro de 2003 em Montreal (Canadá), por Benjamin Carat. Possui até o momento 52 obras compostas nos mais variados gêneros e estilos, desde peças sinfônicas, passando por peças para instrumento solo, duos, trios, quartetos, quintetos, música vocal e de câmara. No gênero popular (jazz, progressivo, música brasileira instrumental), possui mais de 120 composições, todas inéditas. Atualmente, é Doutorando no Programa de Estudos Pós-graduandos em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde desenvolve um projeto sobre uma “Teoria Semiótica da Criação com Base na Crítica Genética e a Música Planimétrica de H.J. Koellreutter”, sob o ponto de vista da semiótica de C.S. Peirce, e da Crítica Genética. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

18 - RIBEIRO, ANTONIO CELSO: É técnico em Piano pelo Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira de Pouso Alegre, MG e graduado em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), sendo orientado pelos professores Eduardo Juan Bértola e Oiliam Lanna. De 1995 a 2001, residiu e atuou profissionalmente nos Estados Unidos como professor e compositor. Fez cursos de especialização em Síntese Sonora pelo CNPq e Literatura Musical Medieval em Fort Lauderdale (Flórida). É Mestre em Lingüística na área de Análise do Discurso e Semiótica Peirceana na Universidade do Vale do Sapucaí em Pouso Alegre – MG. É catalogado no “MUSICOM/UNICAMP”, tendo obras no acervo permanente da filial brasileira do Centro de Divulgação em Música Contemporânea (CDMC/Unicamp – SP) e na Associação Brasileira de Contrabaixistas (Universidade Federal de Goiânia, GO). Seus trabalhos têm sido executados em Ciclos de Análises, Festivais de Música Contemporânea e outros eventos em várias partes do Brasil, e gravadas por instrumentistas brasileiros de renome, como o DUOBRAZIL (Betiza Landim: flauta-doce e Daniela Carrijo: piano [Universidade Federal de Uberlândia]), o Duo Ray/Machado (Sonia Ray: contrabaixo acústico e Marina Machado: piano [Universidade Federal de Minas Gerais]) o Duo Klein/Sander (Sylvia Klein: soprano e Wagner Sander: piano [Universidade Federal de Minas Gerais]), o Grupo de Música Antiga Le Bizarre (coordenado pela dulcista Marialba Matos de Castro) bem como em festivais específicos na Inglaterra (Minas Festival of Arts), França (Festival Vídeo Montbelliard Belfort), Portugal (Festival Internacional de Teatro de Expressão de Portalegre e Almada), Estados Unidos (Rainbow Riders Jam Sessions), Alemanha (Klang Stadt Stille – Dresden) e Uruguai (Ciclos de Concertos do Goethe Institut). É professor de “História da Música” no Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre, Canto Coral/Regência Coral e Contraponto/Harmonia no Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Vale do Rio Verde - Três Corações, MG e coordenador do Curso de Especialização lato sensu em Arte Educação Inclusiva da Universidade do Vale do Sapucaí – Pouso Alegre, MG. Dentre suas produções

mais recentes, orquestrou, dirigiu e encenou a ópera “Il Combattimento di Tancredi e Clorinda” – e o “Magnificat a sei voci ed organo” ambas do compositor barroco italiano Cláudio Monteverdi. Enveredando pela música popular, acaba de arranjar e dirigir integralmente um disco de sambas da velha guarda [“Samba de Casaca”], gravado pela soprano lírico Sylvia Klein e pelo pianista Wagner Sander em Belo Horizonte, MG. Em 2004 foi finalista no *IV International Contrabass Composition Contest* promovido pela International Bassist Society e pela Associação Brasileira de Contrabaixistas, em concurso para recompor uma parte perdida de piano da obra “Impromptu” para Contrabaixo e Piano do compositor romântico brasileiro Leopoldo Miguez. Participa de vários projetos de Mestrado e Doutorado no Brasil e exterior, destacando a colaboração com a professora Daniele Cruz (UFPe) em sua tese de doutoramento em Música Contemporânea Brasileira para Flauta-doce (Université Paris V); Renata Pereira (iniciação científica em flauta-doce: Universidade Estadual de Londrina); Betiza Landim (flauta-doce – Universidade Federal de Uberlândia); Daniela Carrijo (piano com flauta-doce: Universidade Federal da Bahia); Eduardo Araújo (mestrado: obras para violão e meios eletroacústicos – Universidade Federal de Goiânia); Sandra Almeida (mestrado: composições para piano 4 mãos – Universidade Federal de Minas Gerais); Lauren Stewart (pós-doutorado: amusia: a study of ‘tone-deaf’ people or people who can’t sing: University of New Castle on Tiny, Inglaterra). Suas obras para contrabaixo acústico são editadas pela IROKUN – Edições Musicais. Atualmente é diretor e regente do recém fundado madrigal feminino: Vox Absurda - cujo primeiro trabalho “Follus et Dementia Cantoribus” (“Cantoria de Loucos e Dementes”) estreou com grande sucesso e expectativa em 01 de junho de 2006 na Capela das Doroteias em Pouso Alegre, MG. Duas de suas composições para Flauta-doce e piano acabam de ser gravadas em um Cd pelo DUOBRAZIL formado pela dulcista Betiza Landim e pela pianista Daniela Carrijo. O duo também está lançando um catálogo de obras de compositores brasileiros para flauta doce e piano, incluindo aqui várias de suas composições para esta formação. Dentro dos projetos composicionais mais recentes cita-se: “Le jeu du roi qui jamais ne ment” para quarteto de flautas-doces (tenor, tenor, tenor, baixo) escrito especialmente para o quarteto “Quinta Essentia” de São Paulo; Dois ciclos de canções para contralto e piano: “Cheiro de Terra Molhada de Chuva”, com texto da poetisa Cíntia Kallás, e “Seven Song of Sadness” com texto retirado do ‘jisei’ – poesia medieval japonesa que versa sobre a morte ou ato de partir. Estes ciclos foram escritos especialmente para o contralto Marialba Matos de Castro, e serão gravadas em CD através da lei federal de incentivo à cultura; “Libera eum Domine” para quarteto de flautas-doce (alto, alto, tenor, baixo) e soprano ligeiro, escrita para o grupo de música antiga ‘Le Bizarre’ de Pouso Alegre; “Brevissima Missa Pauperis” para coro feminino em uníssono e piano e “Dies Irae des Fous” para coro feminino a três vozes e piano. Estas duas obras estão sendo ensaiadas pelo madrigal feminino “Vox Absurda” e juntamente com o “Libera eum Domine”, também serão gravadas em CD através da lei federal de incentivo à cultura; e “Las Visiones de Margarida, la Loca” para orquestra de cordas do SESIMINAS – Belo Horizonte, MG. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

19 - SANTOS, PAULO SÉRGIO: Estudou exclusivamente no Brasil com os professores Jose Botelho, Jayoleno dos Santos e Jose Carlos de Castro. Ganhou diversos concursos e prêmios, entre eles: Concurso Jovens Talentos - Goiania - 1.o premio "com Louvor" (1975)- Jovens Instrumentistas da TV GLobo (1974) - 1.o Premio Solistas para o Projeto "Aquarius" (1975) Jovens Concertistas Brasileiros (1982); Concurso Eldorado de Musica (1985); Concurso Acanthes de Interpretacao

de Musica Contemporanea - Paris (1985) - Mencao Honrosa Premio Sharp de 1995 - Melhor Cd Instrumental juntamente com Mauricio Carrilho e Pedro Amorim; Premio Sharp de 1995 - Melhor Grupo Instrumental juntamente com Mauricio Carrilho e Pedro Amorim; Premio Sharp de 1995 - Revelação com o seu cd "Segura Ele"; Premio Carlos Gomes de Musica - com o Quinteto Villa-Lobos (2000); Premio Rival de 2002 - Cd "Gargalhada"; Premio Caras de 2002 Cd "Gargalhada"; Selecionado para o projeto Pixinguinha da Funarte - 2004/2005; Projeto Circulação de Musica de Concerto da Funarte - 2004/ 2005 ; Premio Carlos Gomes de 2004 de Melhor Solista. Foi Primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1977 durante 18 anos consecutivos. Clarinetista do Quinteto Villa-Lobos desde 1975, Professor de clarineta da Uni-Rio por 5 anos, Regente e Idealizador da Camerata Universidade Gama-Filho com a qual realizou inúmeras apresentações no Brasil e exterior. Atuou com os seguintes regentes: Isaac Karabtschewsky, Alceu Bocchino, Cleo Goulard, Henrique Morelembaum, Mario Tavares, Luis Gustavo Petri e Silvio Barbato. APRESENTACOES e ATIVIDADES: Intensa atividade como solista, com musica de Camara, com o Compositor Guinga, com seu trio com seu filho Caio Marcio, com o Quinteto Villa-Lobos dentre outras formacoes em inumeras cidades do Brasil, Argentina, Colombia, Venezuela, Europa, Cuba, e Estados Unidos. Em 2004/05: Apresentacao na Alemanha no Festival de Jazz de Duilsburg integrando o "World Clarinet Quartet" com Gabriel Mirabassi, Luca Raelle e Claudio Puntin; Apresentacoes na Italia; Franca; na Venezuela (Caracas) (2001 e 2004). Gravacao na Maison de Radio ao lado do Trio Madeira Brasil e Hamilton de Hollanda em Paris 2004. Gravacao de toda a obra de Heitor Villa-Lobos que envolve instrumentos de sopro - (Quinteto Villa-Lobos e convidados - Projeto da Petrobras com apoio da Academia Brasileira de Musica e da Radio Mec) - 2004/05 Gravacao de Cd juntamente com o Guinga na Itália. Convite para participar como professor no III Encontro de Jovens Clarinetistas em Caracas (convidado pela 3a vez consecutiva) em janeiro de 2006. Convite para participação no Festival de Jazz em Montevideo, sendo um dos convidados internacionais juntamente com Paquito D'Rivera, Eddie Daniels e Budy de Franco em janeiro de 2006. Convite para uma tourné com o compositor Guinga em diversas cidades americanas em 2006. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

20 - SILVESTRE, LOURIVAL: Em 1986 fez o Concerto para a abertura do Centenário de H. Villa-Lobos na UNESCO. Desde 1995 faz Concertos Pedagógicos através da Prefeitura de Paris dentro das escolas secundárias. 1997 à 2002 – Professor da Oficina de Composição Musical do Festival de Inverno da UFMG. Desde 1997 é arranjador e regente de Georges Moustaki e participação especial em CDs de Michel Legrand, Maurice André e Baden Powell. 1999 à 2002 – Professor em workshop na França, sobre música brasileira e também sobre a História da Escrita Musical, do canto gregoriano à Pierre Boulez. Professor na Escola de Jazz de Paris “ARPEJ”, e no Conservatório de Puteaux, e na Escola Nacional de Evieux (Normandia). 2001 a 2002 – Escolhido pela Federação Francesa de Ensino Musical, para fazer parte da Comissão que prepara o curriculum pedagógico para o ensino do violão aplicado por todos os conservatórios da França. Participação especial na semana pedagógica do Conservatório Nacional de Valenciennes (França), cujo encerramento apresentou sua composição “Coeur Primitif”, para contrabaixo e orquestra de cordas. Tem composições de peças pedagógicas publicadas pelas editoras Combre, Fertile Plaine, Symphony Land, Robert Martin e Lemoine. Tem Diploma de Honra da Orquestra Sinfônica de Brasília. É condecorado pelo Vice-Presidente A. Chaves com a Medalha da Ordem do Mérito Artístico. Ganhou dois

prêmios de composição em Concursos do Instituto Goethe de Munique. Ganhou Bolsa de Estudos do governo francês para estudar com Olivier Messiaen. Fez estudos de Análise Musical com Max Deutsch e com Pierre Boulez. (IRCAM). Foi nomeado em março de 2007 por concurso, Diretor- Adjunto da Escola Nacional de Música, Dança e Arte Dramática de Eveux, Normândia. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

21 - SIQUEIRA, MARCUS: Natural de Caratinga, MG, é Bacharel em Música (violão) pela ECA-USP. Estudou composição com Willy Corrêa de Oliveira desde a graduação até 2002. Recebeu importantes bolsa de criação musical no Brasil como Fundação Vitae (2003) e RioArte (2001) escrevendo obras para solistas e orquestra. Foi vencedor nos concursos “Primeiro Concurso Nacional de Composição – Sinfonia Cultura – SBMC”, com a obra *“Nove Cromos para Orquestra”* (2000), “VI Projeto Nascente” – categoria Música Erudita (Composição) no ano de 1996, promovido pela Abril Cultural e USP, com a obra *“Seis Momentos para Flauta – solo”*, segundo lugar no “Primeiro Concurso da XIV Bienal de Música Contemporânea Brasileira” (R.J.), (2001), com a obra *“Dodici Contrapunti”*, para trio de Flautas em dó e terceiro lugar do “Primeiro Concurso Nacional de Arranjos para Banda Sinfônica” em Tatuí, em 2000, com a obra *“Festa No Sertão”* de Heitor Villa-Lobos. Suas peças são constantemente tocadas e estreadas em teses de intérpretes brasileiros nos EUA e Europa, bem como estreadas em importantes festivais como no “World Bass Clarinet Convention – Rotterdam”, Holanda, pelo claronista Paulo Passos, em 2005. Atualmente, suas peças para piano compõem a grade curricular do curso de alta interpretação pianística ministrada pelo professor e pianista brasileiro Fabio Luz na *Accademia Superiore di Pescara*, Itália. Dentre suas obras gravadas em CD destacam “Nove Cromos” para Orquestra sob regência de Lutero Rodrigues (selo Paulus); “Festa no Sertão (arranjo), gravada pela Banda Sinfônica de Tatuí (selo independente) e dois “Impromptus” para Violão, gravados pelo violonista Gilson Antunes (selo independente). Participa regularmente como compositor e intérprete nas Bienais de Música Contemporânea Brasileira (R.J. e M.S.) e no Festival Música Nova (S.P.). É professor de educação musical da escola Oswald de Andrade e Caravelas e do Colégio Santa Cruz, onde desenvolve um método próprio voltado à pedagogia e criação musical para crianças do Ensino Fundamental. Intérpretes como o renomado Trio Brasileiro, Ricardo Amado (Violino), Maria Teresa Madeira (Piano), Marcos Kiehl (Flauta), Ana de Oliveira (Violino), Carlos Moreno (OSUSP), Fabio Luz (Piano), Fabio Zanon (Violão), Paulo Passos (Clarone), entre outros, apresentam seus peças em recitais e festivais no Brasil, Colômbia, EUA, e Europa. Entre seus principais trabalhos, destacam: Orquestra sinfônica: Continuum (2002); Movimentos (2001); Nove Cromos (2000) Orquestra com solista: Retrato Giacometti: 2 esboços (Violoncelo e Orquestra) 2005/6; Hoquetus, Ecos e Espelhos, (Violão, Harpa, Celesta e quase duas Orquestras de Câmara) 2001/02; Bow and Arrow, Violin and Orchestra (2000); Concerto do Adeus (piano, Orquestra e sete Percussionistas) 2003/04; Orquestra de cordas: Signo Soprano, (18 solistas) 2006; Sobressalto, (Quinteto de Cordas solista e Orquestra de Cordas) 2003; Câmara: Signo Soprano II (Acordeom, Piano, Percussão, Violino, Violoncelo, Flauta em sol e Clarone) 2006; Acidade Ácida, (Piccolo/Flauta, Trompete, Trombone, Tuba, Percussão, Violino e Violoncelo) 2004; Bouquet pour Elisa, (Violino e Piano) 2003; Dodici Contrapunti, (Trio de Flautas) 2001; No Colo da Mãe, (Soprano, Vibrafono (anche) Glockenspiel e due Violini) 2000; Coral: Três Poemas de Jorge Koshiyama, (Madrigal a 16 vozes solistas) 1998; À Minha Perna Esquerda, (Coro Misto) 1999; Gravidade, (Coro de Vozes Femininas) 1996; Solos: Um Ciclo em Cordas (4 cadernos), (Violão) 2006-7;

Teclas n.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, (Piano) 2001/06; Outra Idéia Fixa, (Clarone) 2005; Cristais de Saudade, (Violino) 2004-5; Delírios em séries, (Violão) 2004; Elegia e Vivo, (Violão) 2002; Fricamentum Punctatim, (Violoncelo) 2001; Idéia Fixa, (Clarinet) 2000; Impromptu Mobile, (Violão) 1999; Impromptu Fragile, (Violão) 1999; Impromptu Lyrique, (Violão) 1999; Quasi una Passacaglia, (Violão) 1999. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

22 - TACUCHIAN, RICARDO: possui graduação em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1961), graduação em Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1965), graduação em Medicina pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1963), especialização em Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1967), especialização em Composição e Orquestração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968) e doutorado em Composição pela University of Southern California (1990). Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Membro de corpo editorial da *Brasiliana* (Rio de Janeiro). Tem experiência na área de Artes. Em sua formação profissional o maestro Ricardo Tacuchian recebeu os seguintes graus: Graduação em Piano (Universidade do Brasil, 1961), em Composição (UFRJ, 1965) e em Regência (UFRJ, 1965); Especialização em Regência (UFRJ, 1967); e em Composição e Orquestração (UFRJ, 1968); e Doutorado em Composição (University of Southern California, 1990). Suas principais posições universitárias foram: Professor Titular de Composição da UNI-RIO, desde 1995; Professor Titular de História da Música da Escola de Música da UFRJ, 1993/95; Professor Visitante da State University of New York at Albany (Spring Semester/1998). Entre suas principais atividades acadêmicas e artísticas destacam-se: cerca de 150 Conferências e/ou Palestras no Brasil e no Exterior; 17 Dissertações de Mestrado orientadas e aprovadas; orientação de bolsistas de Iniciação Científica e de Aperfeiçoamento em Pesquisa; 40 bancas de Defesa de Tese (Mestrado, Doutorado e Professor Titular); membro do corpo editorial da *Revista da ANPPOM* e da *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, consultor ad hoc do CAPES, CNPQ, FAPERJ, UERJ, *Ciência Hoje* da SBPC, Fundação Universidade Estadual de Maringá, Universidade Estadual de Londrina, UNICAMP, The Rockefeller Foundation e John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre outras instituições; Bolsista Pesquisador do CNPQ (1997-1999); Bolsas: CNPQ, CAPES, Fulbright. Tacuchian é autor de cerca de 150 títulos apresentados em perto de mil concertos ao vivo, inclusive na Europa, Canadá, Estados Unidos e América Latina com cerca de 25 itens discográficos e 20 obras musicais publicadas; inúmeras encomendas oficiais. Regeu várias orquestras e conjuntos brasileiros e norte-americanos. Dentre os Prêmios e Homenagens que Tacuchian recebeu destacam-se: 1977. *Tribune Internationale des Compositeurs du Conseil International de la Musique*, UNESCO. Representou o Brasil com a peça *Estruturas Primitivas*. 1978. *International Society of Contemporary Music / World Music Days* 1978. Foi selecionado com a peça *Ritos*, para harpa. 1981. *Academia Brasileira de Música*. Sociedade honorífica fundada por Villa-Lobos em 1945 que congrega 40 das maiores personalidades musicais do país. Eleito para a cadeira no 29 (Alexandre Levy). 1987-1990. Bolsista da Fulbright: "um prêmio competitivo concedido a artistas envolvidos em pesquisa, criatividade e programas de estudos." Recebeu o título de Doutor em Música da University of Southern California. 1987-1990. Bolsa de Estudos no Exterior da CAPES (em complementação para os estudos de pós-graduação, realizados nos Estados Unidos). 1990. Pi Kappa Lambda National Honor Society - USA, "em reconhecimento pelo mais alto nível de realização musical e erudição universitária".

1990. Academic Achievement Award - University of Southern California. "prêmio conferido a estudantes pós-graduandos internacionais que se destacam em suas respectivas especialidades". 1991. Patrono da Banda Beneficente Campesina Friburguense, título vitalício, em substituição ao Patrono anterior falecido, Maestro José Siqueira. 1992/1993. International Man of the Year - International Biographical Centre Inglaterra, prêmio concedido a "ilustres personalidades cujas realizações e liderança se destacaram na Comunidade Internacional". 1996. Personalidade Cultural Internacional - União Brasileira de Escritores, "conferido ao Maestro e Compositor Ricardo Tacuchian por sua obra, que honra o Brasil, aqui e no Estrangeiro". 1996. Medalha de Visitante Ilustre, Universidade Federal de Santa Maria. 1996. Regente Honorário da Orquestra Sinfônica de Santa Maria. 1996. Láurea Medalha do Mérito Carlos Gomes, Academia de Letras e Música do Brasil (Brasília), concedida a Ricardo Tacuchian, "com todas as honrarias, direitos e privilégios a que faz jus, pelos relevantes serviços prestados à causa sócio-cultural, em defesa da paz e pelo desenvolvimento brasileiro". 1997. Sócio Benemérito da Federação Fluminense de Bandas de Música Cívica, "pelos relevantes serviços prestados a esta Federação e às Bandas de Música Cívica do Estado do Rio de Janeiro". 1997. Bolsa de Pesquisador do CNPQ, em apoio à pesquisa "Música Brasileira de Concerto (1964-1997)". 1998. Bolsa da Fulbright para o programa Scholar in Residence da State University of New York at Albany, para desenvolver um programa cultural de aulas, conferências, orientação acadêmica e concertos. Tacuchian pertence às seguintes Associações Científicas e Culturais: Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, desde 1976; Federação Fluminense de Bandas de Música Cívica, desde 1978 (membro fundador); sócio benemérito, 1997; Academia Brasileira de Música, 1981 (membro eleito). Presidente (1993-97); Sociedade Brasileira de Musicologia, desde 1983 (conselheiro); Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, desde 1991. Tacuchian já publicou mais de 60 textos. Fonte: <http://www.abmusica.org.br/acad29.htm>

23 - TISO, WAGNER VEIGA: (Três Pontas, Minas Gerais - 12 de dezembro de 1945) é um músico, arranjador, regente, pianista e compositor brasileiro. Aprendeu teoria musical com Paulo Moura e especializou-se em teclados. Participou do conjunto Sambacana em 1964 e dois anos depois foi trabalhar com o antigo mestre. Acompanhou diversos artistas, como Cauby Peixoto, Ivon Cury, Maysa e Marcos Valle. Em 1969 entrou para a banda Som Imaginário, que acompanhava os *shows* de Milton Nascimento. Logo começou a fazer sucesso no exterior, apresentando-se em Atenas e Montreux, e também acompanhando não só Milton, como também Flora Purim, Ron Carter e Airto Moreira. Nos anos 70, fez arranjos para Gonzaguinha, Paulo Moura, Johnny Alf, o próprio Milton e outros. Ganhou vários prêmios, entre eles, - Ordem dos Músicos do Brasil - Melhor álbum instrumental (1974) - Prêmio Melhor Música Golden Metais (1991)- pelo filme O grande mentecapto. Fez trilhas musicais para diversos filmes, como por exemplo:

1969 *Os deuses e os mortos*, filme de Ruy Guerra.

1977 *Lyra dos deuses*, filme de Walter Lima Júnior.

1980 *Poema sujo*, peça de Ferreira Gullar.

1981 *Inocência*, filme de Walter Lima Júnior.

1984 *Chico Rei*, filme de Walter Lima Júnior.

1986 *Besame mucho*, filme de Francisco Ramalho Jr.

Dona Beija, telenovela da TV Manchete.

1988 *O grande mentecapto*, filme de Oswaldo Caldeira. *O primo Basílio*, minissérie da TV Globo.

1989 Seis documentários para um projeto educacional do governo de Portugal.

Diversos documentários de Silvio Tendler, como *Memórias do aço* e *Olhar do fotógrafo*.

1993 Regência de orquestra em 5 faixas do primeiro disco em formato acústico no Brasil com a banda gaúcha Engenheiros do Hawaii, no disco, "filmes de Guerra, canções de Amor".

1994 *O sorriso do lagarto*, minissérie da Globo.

1995 *O guarani*, filme de Norma Bengell.

1997 *A ostra e o vento*, filme de Walter Lima Júnior.

1999 *Tiradentes*, filme de Oswaldo Caldeira

Fonte: informações enviadas pelo compositor.

24 - VINHOLES, LUIZ CARLOS: Pelotas RS, 10 de Abril de 1933. Compositor, regente, flautista e crítico musical. Iniciou seus estudos musicais em sua cidade natal, estudando composição e instrumentação com José Pinto Bandeira, de 1949 a 1951. Frequentou o Conservatório Municipal de Música de Pelotas, de 1950 a 1951, nas classes de Lourdes Nascimento (canto) e de Olga Fossati (violino), e atuou como percussionista da orquestra sinfônica local, de 1949 a 1952. Nos seminários livres de música da Pró-Arte de São Paulo, SP, fez cursos de composição (1953-57) e flauta (1955-57) com Hans Joachim Koellreuter e de canto com Celina Sampaio. Também estudou canto (1954) com Gabrielle Dumaine em São Paulo. Em 1955, atuou como regente de corais infantis e, no ano de seguinte, como solista do Conjunto Coral de Câmara, dirigido por Laus-Dieter Wolff. Crítico musical dos jornais Opinião Pública e Diário Popular, em Pelotas (1951-53), e Diário de São Paulo, em São Paulo (1956-57), empreendeu viagem ao Japão em fins de 1957, estudando história e prática da música do Oriente e do Gagaku (música de corte japonesa), com Hisau Tanabe, até 1959, no departamento de música da Universidade de Artes de Ueno, passando a atuar em conjuntos de música de câmara, em Tóquio até 1963. Desde 1961, em períodos diversos, desempenhou as funções de encarregado do setor cultural da embaixada do Brasil em Tóquio, cargo que voltou ocupar em Agosto de 1975. Em 1977 assumiu o cargo de funcionário da embaixada do Brasil em Ottawa, Canadá; posteriormente foi para Milão, Itália, onde é responsável pelo setor cultural e de cooperação técnica do consulado Geral do Brasil. Em 1979 e 1981 foi professor convidado dos Cursos Latino-Americanos de Música de Contemporânea. Escreveu vários artigos para revistas e realizou conferências em diversas universidades, no Brasil e exterior. Regeu corais infantis em Assunção, Paraguai em 1969, e escreveu com Brasil da Rocha Brito e Antônio Novais, *Introdução à Acústica*, em 1957. Possui diversas obras de música de câmara, entre elas *Instruções 61* para quatro instrumentos quaisquer, *Paisagem Mural* para quarteto de cordas, *Tempo-Espaço I* e *II* para violino, viola e cello, *Tempo-Espaço VI* para dois violinos, viola, cello e percussão e *Existencialismo* para flauta, entre outras. Foi pioneiro da música aleatória no Brasil. Fonte: Enciclopédia

da Música Brasileira, Publifolha, 2ª edição, 1998. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

25 - WIDMER, ERNST: Foi compositor, regente, pianista e pedagogo. Em 1956 veio para o Brasil a convite de H. J. Koellreutter, para ensinar nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia, uma escola criada em 1954 pelo reitor Edgard Santos. Entusiasmado com a "extraordinária potencialidade dos brasileiros" e com a flexibilidade do programa de ensino musical que se propunha na UFBA, Widmer radicou-se definitivamente na Bahia, onde, segundo depoimento seu, pôde desenvolver em pouco tempo um trabalho mais intensivo e mais volumoso do que ter-lhe-ia sido possível na Suíça. Na Escola de Música da UFBA, Widmer foi um "pedagogo polivalente": lecionou piano, canto-coral, percepção musical, teoria elementar, harmonia, contraponto, análise, fuga, educação musical, composição, improvisação, instrumentação, orquestração e regência. Como professor de composição, ele sempre incentivou e propiciou a busca da linguagem individual, através de uma metodologia de ensino fundamentada no respeito a dois princípios, cuja consciência ele considerava essencial ao ato criador: organicidade e relativização. A abertura a todo e qualquer tipo de pensamento criativo e a rebeldia frente aos princípios estabelecidos, foram os trilhos da conduta pedagógica e composicional de Widmer. Sua influência no Grupo de Compositores da Bahia, do qual foi membro fundador, encontra-se latente na declaração de princípios do Grupo, publicada no primeiro número dos seus Boletins (1966): "estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Brasileiro por opção pessoal, Widmer foi um dos construtores da música brasileira contemporânea, à frente dos festivais e cursos de música nova, apresentações de jovens compositores e concursos de composição, que marcaram a cultura e a educação musical da Bahia e do Brasil no século XX. Dois anos após ter-se aposentado de uma carreira docente bem sucedida integralmente dedicada à Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), iniciando uma nova etapa de vida, na qual pretendia dedicar-se exaustivamente à composição, Widmer faleceu prematuramente. Deixou um legado de aproximadamente 300 obras musicais, dentre composições, arranjos, adaptações e orquestrações, assim como uma produção literária sobre música (teórica, pedagógica e cultural) reduzida, porém original. Fonte: <http://www.latinomericamusic.net/compositores/bahiacomp/nogueira-notas.html>
<http://www.mhccufba.ufba.br/infoCompositor.php?nome=ernstwidmer>

26 - VALLE, RAUL DO: Natural de Leme (SP), 1936, estudou com Camargo Guarnieri e diplomou-se em sua classe de Composição e Regência no Conservatório Musical de Santos, em 1973. Foi contratado como professor da UNICAMP em março de 1974. Viajou no mesmo ano para a Europa, onde estudou com Nadia Boulanger (Paris) e Alberto Ginastera (Genebra). A partir de 1976 passou a residir em Paris onde estudou com Oliver Messiaen, Pierre Boulez e Iannis Xenakis. Participou de Ateliers de criação com John Cage, Andre Boucourechliev, Andrey Eschpay, Ton de Leeuw e outros. Especializou-se em Música Eletroacústica no Groupe de Recherches Musicales - GRM, com Guy Reibel e Pierre Schaeffer - 1976/78. Sua produção inclui várias obras sinfônicas, de câmara e eletroacústicas, além de músicas para filmes (curtas e longas metragens), vídeos, teatro, dança e espetáculos multimídia. Sua obra "Estrias IV", para cello, representou o Brasil na 26ª Tribuna Internacional dos Compositores - UNESCO - 1979, e foi destaque na TRIMALCA (Tribuna Internacional de Composição para América Latina e Caribe) - UNESCO / São Paulo - 1980. "Encadeamento" para cinco contrabaixos, representou

o Brasil na 28ª Tribuna Internacional dos Compositores - UNESCO / Paris - 1981. Entre seus prêmios destacam-se "PRIX DU PUBLIC" e "PRIX DE LA CRITIQUE", do Centro Internacional de Percussão, em Genebra, 1975, com a obra "CAMBIANTES"; Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) - 1980, com "CONTEXTURA"-Melhor Obra Sinfônica; Prêmio APCA - 1984, com "...OS VENTOS QUENTES" - Melhor Obra Experimental. Prêmio Condango no "XVII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro"- Filme de Curta Metragem "O Incrível Senhor Blois"- 1981 - Melhor Trilha Sonora. Premiações recentes: Honorable Mention y Merit Award Human and Nature Relationship - 18º International Wild Life Film Festival - Missoula, MO/USA - 95 e Finalist Award - The New York Film Festival - NY/USA - 95 com a Trilha Sonora "Beija-Flor" (sinfônica), Especial da EPTV - Campinas/ Rede Globo de Televisão; Merit Award for Conservation Message - 20º International Wild Life Film Festival - Missoula, MO/USA - 97 com a Trilha Sonora " Encanto das Águas "(sinfônica), Especial da EPTV - Campinas/Rede Globo de Televisão. É Doutor em Artes pela UNICAMP e Professor Titular no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Criou em 1983 o Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) e foi seu Coordenador de 1983 a 2000. É Membro Fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC); Membro Fundador da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME); Membro Fundador da Academia Paulista de Música e Academia Campineira de Música. Em 1994 foi eleito Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música, Cadeira 33. "Brilhante compositor e homem inquieto, apaixonado pela exploração aventureira do mundo sonoro, desassossegado músico paulista. A música para Raul do Valle é um jogo. A beleza e a poesia encontram-se na sutil movimentação do som insuspeitável. Este é o vale do Raul". Aylton Escobar –MIS-São Paulo. Fonte: informações enviadas pelo compositor.

27 - VICTORIO, ROBERTO: Nasceu no Rio de Janeiro em 1959. Concluiu o curso Superior de Violão na FAMASF-Rio e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro obteve os títulos de Regencia (bacharelado) e Composição (mestrado). Foi professor de composição e orquestração do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro; regente e diretor musical da Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro; regente do Grupo Música Nova da UFRJ, até 1993 ; e bolsista da Fundação Rio Arte e Fundação Vitae para os programas de composição, respectivamente em 1996 e 2000. Como Compositor tem em seu catálogo mais de duas centenas de obras executadas nos principais eventos de música contemporânea fora do país, tais como: Festival de Música Nova de Zurique, Hamburgo, Nova Iorque, Budapeste, Bourges, Grönsjan, Montevidéu, Santiago, Genebra, Estocolmo, Tóquio e Cluj Napoca; além de ativa participação em todos os eventos ligados à música contemporânea no Brasil, como compositor e regente. Recebeu o 1º Prêmio no Concurso Latino Americano de Composição para Orquestra em Montevidéu (1985); Menção Honrosa no Concurso Internacional de Composição de Budapeste (1989); 3º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para Violão de São Paulo (1990); 2º Prêmio no Concurso "500 Anos das Américas", para orquestra (1992) e 3º Prêmio no Concurso de Composição Bahia Ensemble-UFBa (1996). Representou o Brasil no Seminário "Time in Music" em Grönsjan/Yugoslávia (1988), na Tribuna Internacional de Composição da UNESCO em Paris (1995/97/99), na Tribuna Internacional de Música da América Latina e Caribe (1997) e no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, na Romênia (1999). Em 1994 atuou a frente da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, como regente e diretor musical. É professor do Departamento de Artes e

Coordenador do Curso de Pós Graduação em Música Brasileira da UFMT; regente e diretor musical do Grupo Sextante - música contemporânea; membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Doutor em Estruturação Musical na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-Rio) com pesquisa voltada para a música ritual dos índios Bororo de Mato Grosso.

Fonte: <http://www.robertovictorio.com.br/historico.htm>

28 - ZENAMON, JAIME: É compositor, maestro e concertista. Brasileiro naturalizado, o regente e compositor iniciou a carreira como violonista clássico. Filho de europeus, nasceu em La Paz, Bolívia, em 20 de fevereiro de 1953. Viveu 20 anos na Alemanha. Em 1972, radicou-se em Curitiba e naturalizou-se brasileiro. Fundador da cadeira de Violão da Embap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na década de 1970, também foi professor da Universidade de Artes de Berlim, de 1980 a 1992. Zenamon estudou composição com Guido Santorsola (Itália), Nicola Flagelo (Itália/USA) e Wlastimir Nokolovsky (discípulo de Shostakowich/ Rússia). Em 1996, a pedido da Orquestra Sinfônica de Berlim, compôs a música Orakel, para violino e orquestra, que ganhou o prêmio de Melhor Composição do Ano para Orquestras, conferido pelo Instituto Paul Woitschash (Alemanha). Regeu a Orquestra Sinfônica de Berlim, em Agosto de 2.000, tornando-se o primeiro brasileiro a reger a orquestra executando sua própria obra. Sua obra orquestral é tocada, dentre outras, pelas Orquestra Sinfônica de Berlim (Berliner Symphoniker Orchester), Orquestra Sinfônica Jovem de Berlim (Junges Sinfonieorchester Berlin), Orquestra Sinfônica do Paraná, Orquestra Sinfônica de Hof (Hoffer Symphoniker) Galatea Ensemble (Nova York), Orquestra da Ópera de Berlin (Kommisches Oper Berlin Orchester), Orquestra Filarmônica de Varsóvia (Polônia), Orquestra de Cordas de Wilhelmshafen (Wilhelmshafen Streich Orchester), Camerata Antiqua de Curitiba, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra de Câmara de Curitiba, Orquestra Filarmônica de Arad (Romênia) e Kurpfälzisches Kammerorchester. Suas obras são editadas pela AMA Verlag/Verlag Neue Musik/Edition Margaux, Chanterelle Verlag e Edition Ex-Tempore. Possui uma extensa obra para violão, figurando entre os mais importantes compositores para este instrumento, além de inúmeras peças para diversos instrumentos e formações, bem como trilhas sonoras para balés, curtas e longas metragens. Autor de 164 composições com inúmeras peças para violão, violino, cello, flauta, oboé, bem como, várias obras para orquestra e balé, destaca-se pelo seu estilo todo particular, lembrando o romantismo. *As suas músicas retratam uma linguagem própria, plenamente acessível a todos os ouvidos e sempre agradável* (Classical Guitar /Inglaterra). Tem 15 CDs gravados e 72 CDs gravados com obras suas por outros intérpretes. Seu contato e identificação com a clarineta e o clarone já se fizeram notar em algumas obras suas, tais como: 1 - Llanura, opus 53, concerto para clarinete e orquestra de cordas (1991) 2 - Reflexões nº 9, opus 59, nº 1, para flauta, clarinete e violão (1992) 3 - Poema, opus 64, nº 1, concerto para clarinete e orquestra de cordas (1993) 4 - Le Petit Cirque des Enfants, opus 100, nº 1, para flauta, clarinete e fagote (1998) 5 - Quasimodo, op. 117, para quarteto de clarinetes (2004) 6 - Luz y Sombra, op. 121, para violão e clarinete (2005). Fonte: informações enviadas pelo compositor.