

7 DE JANEIRO DE 1948

## PELO MUNDO DA MÚSICA

PARIS MUSICAL EM 1890 E EM 1947

Duas cartas; uma, antiga, reliquia de um grande compositor e mestre; a outra, recente, de um grande pianista; brasileiros ambos. A primeira, escrita pelo saudoso Francisco Braga aos 5 de Abril de 1890, de Paris, foi endereçada a Carlos de Mesquita, o patriarca atual da nossa vida musical, recentemente retornado à Cidade das Luzes. Este compositor, que é hoje um octogênio de vitalidade excepcional, e merece amparo pelos serviços prestados à nossa cultura, e especialmente com a criação nos anos de 90 dos primeiros Concertos Populares aqui realizados, fôra professor de Francisco Braga.

Eis a carta, na íntegra:

"Paris, 5 de Abril de 90. Caro Mestre. Saúde. Não há novidades em Paris, a não ser ter-se dado na Opera o "Ascanio" de Saint-Saëns, sem a presença do autor, pois há 4 meses que Paris não sabe do maestro. Já não há frio, felizmente para mim; passei mal com o resto do inverno que apanhei; somente 8 dias sem sair devido a um reumatismo na perna esquerda. Se para o próximo, eu sofrer relativamente com desta vez, raspo-me para o Rio. Mas, eu creio que é questão de clima, e que uma vez habituado, desaparecerá, tanto que, por outro lado, tenho estimado bastante os ares, porque estou engordando deveras muito; fui obrigado a mandar fazer novas roupas, que já não posso vestir as do Rio. Parece incrível, mas creia-o, que é sério; já não sou o mesmo. Tenho entregue duas das cartas que me deu, lucrando muito com ambas. A de Mr. Massenet, serviria para o futuro, apesar de que fui muito amavelmente recebido pelo grande compositor, que muito perguntou por si, e que tinha lhe prometido vir a Paris

agora. Será? A outra — a de Mr. D. Ferroni, esta foi a melhor, pois não podia ter encontrado um rapaz mais prestativo e mais amável, não lhe falta ocasião para me apresentar a qualquer artista, que me será útil em qualquer uma ocasião, etc. Durand não é mais do Conservatório, demitiu-se; atualmente está adotado o Método de Reber, e um suplemento de Th. Dubois. Massenet me recomendou muito que estudasse com Ferroni, até ser admitido no Conservatório; e mesmo Th. Dubois, professor de Harmonia no Conservatório, a quem Mr. Ferroni me apresentou, fez-me igual recomendação. Eu desejava muito estudar com Dubois, mas não há senão no ano próximo, lugar na classe dele, assim mesmo como Ouvinte. Os alunos de Dubois, dizem, são sempre os melhores, e Massenet preferiu-me a outras classes, apesar do que, disse-me o Mr. Rettl, a quem fui recomendado em uma carta que me deu o Secretário do Ministro de Belas-Artes, Mr. Cante, no próximo, ano, acabariam as preferências, sendo pela ordem. Eis porque eu não me importei de ficar desde já como aluno particular de Mr. Todou, prof. de Harmonia do Conservatório; pois o Barão de Itajubá, ministro brasileiro, em Paris, deu-me uma carta para o Maestro Ambrose Thomas, diretor, aliás uma esplêndida recomendação. O Maestro fez-me uma bela recepção; alegando ser íntimo do falecido pai do atual, e que desejava muito relacionar-se com ele, e que seria atendido, mesmo porque gostava muito dos brasileiros, etc.; falou-me do Imperador muito sentido, etc. E, então, como eu pedi para pertencer à Classe de Dubois, ele disse haver muitos alunos, e que eu assim perderia tempo em esperar, e que fosse para a de Mr. Todou, que era um bom professor, e que eu seria muito recomendado por ele. Apresentei-lhe as minhas composições que ele examinou; assim

as lições de harmonia. Mostrou-se muito satisfeito, e disse-me poder terminar em 3 meses todo o Curso de Reber, etc. Como de fato, ele vem aos sábados para mim, e mostra-se interessar-se muito. Além deste, eu continuei a ter 2 explicações semanais com o Ferroni, e ele me está procurando um bom Professor de Piano. Marmontel só aceita alunos que já executem bem; ali eu não arranjo nada. Ferroni é muito bom professor; dispõe de muita paciência e tem muito gosto para ensinar; e conhece bem harmonia; mostra-me sempre as lições dele, que são muito bem feitas. Mas, enfim, sempre é melhor que me mande dizer sempre o que fiz bem, e o que devo fazer. Trmindo, pedindo-lhe que tenha a paciência de me ser útil em me organizar uma coleção completa dos programas dos Concertos deste ano. Sim? Ainda tenho uma recomendação a fazer-lhe. Ai na sua classe há de matricular-se um discípulo meu do Asilo, Paulino do Sacramento; este rapaz tem uma porção de qualidades boas que já o recomendam, é bom aluno, muito aplicado e ainda mais inteligente, o muito bem procedido, pois no Asilo era uma pérola. Como ele é muito acanhado, eu peço-lhe que faça por ele tanto ou mais do que se tem digno fazer por mim, que muito lhe agradecerei. Deste seu Amº e discípulo — (a) Francisco Braga. — 6ter. Cité Malsherbes".

Essa carta é deliciosa de simplicidade, e preciosa como documento biográfico. Aqui fica registrada, para uso dos estudiosos. A referência a Paulino do Sacramento merece atenção. Tornou-se ele num dos nossos melhores e mais espontâneos músicos populares, sendo as suas composições para banda e para o canto popular dignas de serem recolhidas e estudadas.

A segunda carta está datada de 8 de Dezembro p. findo, também de Paris, e assinada por Arnaldo Estrella. Convidada pelo governo francês, e no gozo duma bolsa de estudos, declarou o nosso eminente pianista, e catedrático de piano da Escola Nacional de Música: "Já me entendi com a direção do Conservatório para visitar todas as classes e assistir ao que me interessar; na biblioteca puzeram à minha disposição a coleção riquíssima de manuscritos de música francesa de que dispõem; na Biblioteca Nacional estudei as primeiras edições musicais que me interessarem". Incidentalmente, informa: "Nosso amigo Villa — (Villa-Lobos) — é esperado em Fevereiro aqui. Estou traba-

lhando firme na *Bachiana* que ele me deu para tocar. É uma obra que estou estudando com real prazer. Tenho muito esperança de que faça sucesso de verdade. Já ouvi muita coisa moderna e cada vez tenho mais confiança na "Villa". Refere-se, em seguida, às condições da vida material no Paris de hoje. Dá informações idênticas às que recebi da ilustre professora Alcina Navarra, também presentemente em Paris. A ambos pareceu admirável o aparente contraste entre as circunstâncias graves que atravessa a França, e o esplendor da sua vida intelectual e artística. No fundo, não há contradição, nas afirmações da imorredoura vitalidade francesa e da sua ainda incontestável superioridade. Escreve, em seguida, Arnaldo Estrella:

"E para compensar essas restrições, a vida artística é intensa e de primeira ordem. Afora os museus de toda sorte, as inúmeras galerias de arte, houve quatro exposições especiais neste último mês: quadros dos Museus de Viena; retrospecto da pintura francesa desde a Idade Média; Bonnard e Chagall. Numa Galeria, Utrillo. Concertos, diariamente vários. Neste mês passado e nos fins de Outubro passaram por aqui Szigetti, Helfetz, Lotte Schoene, Fischer, Rubinstein, Horenstein, Enesco, fora os franceses Thibaud, Marguerite Long, Doyen, etc., etc. O Quarteto Lener deu o ciclo Beethoven com um sucesso formidável. O público, especial; muita gente com as partituras seguindo a audição, e as maiores ovações foram justamente para os quartetos mais complexos — os "Razoumov" e os últimos. Kapell tocou com uma orquestra dois Concertos: o 2º de Beethoven e o 3º de Rachmaninoff. Com este último arrebatou a sala. Rubinstein tocou no Palais de Chaillot (antigo Trocadero). Aquela sala imensa ficou superlotada e ainda foram colocadas umas dezenas de cadeiras no palco. Dois dias depois tocou com a orquestra do Conservatório dirigida por Horenstein: o 2º de Brahms, Schumann e Tschaiakowski. Foi demais, e o Tschaiakowsky sofreu muito. O cansaço dele, Rubinstein, era evidente. Mas os dois primeiros foram admiráveis, sendo que no Schumann, quer Rubinstein, quer Horenstein, com a orquestra, realizaram o que se pode idealizar de mais "schumaniano". Foi um puro sonho e foi inesquecível. Ouvi as *Beatitudes*, de Franck, pela Padeloup dirigida por Albert Wolf; o *Requiem*, de Fauré, pela Colonne, dirigida por Paul Paray (regente de 1º ordem; foi uma agradável surpresa para mim que ainda

não ouvira falar muito dele aí no Rio); a *Sinfonia Litúrgica*, de Honegger, pela Orquestra do Conservatório. Esta sinfonia pareceu-me uma obra-prima, dessas que ficam nos ápices da arte de um século. Honegger, presente, foi ovacionado; e a obra é avançada — veja você que público... Só me falta ouvir a Lamoureux. Por enquanto a "Colonne" foi a que mais me impressionou. O 1º trompista parece que faz o som passar por tubos de vidro. Aliás, de um modo geral, os instrumentistas de madeiras e metais são portentosos. Ouvir uma melodia à oitava por uma flauta e um fagote é um puro deleite, independente da qualidade da melodia. No 2º Concerto de Brahms, o solo de violoncelo no movimento Adagio, revelou no 1º violoncellista da orquestra um virtuose de primeira plana e um artista admirável. Há ciclos completos de Bach e Beethoven"... E em *post-scriptum*: "Ouvimos Enesco na Igreja dos Inválidos. Tocou Bach, violino só e com orquestra. Está velho, curvado, quase uma ruína física. Mas causou-nos uma emoção que nenhum grande virtuose, em plena forma, pode igualar. E' um artista sincero. E o "décor", para Bach, estava a calhar".

## AINDA OS CANTICOS DO NATAL

Comentei aqui o aparecimento da excelente coletânea *Cânticos do Natal*, da autoria da professora Henriqueta Rosa Fernandes Braga.

No dia seguinte, véspera do Natal, pude ouvir uma irradiação radiofônica curiosamente ilustrativa de observações e restrições por mim feitas, concernentes àquele trabalho: — Rádio PRE 2, do Ministério da Educação e Saúde, programa do Coral da Escola Técnica Nacional, constituído exclusivamente de cantares natalinos. Esse Coral foi fundado por um dos nossos melhores músicos, o compositor e pianista Fructuoso Vianna, e apresentou-se muito bem. Foram executados os seguintes números: *Grças pelo Natal*, melodia tradicional francesa, "conhecida desde 1550", publicada na obra de início referida, com letra do Prof. Otoniel Mota. Pena que não tivesse sido adaptada a ingênua e sugestiva letra original. A substituição foi infeliz. A melodia é bellíssima e boa a harmonização. O mesmo se pode dizer do hino *O Deus potente*, coral alemão popular, com letra pinturesca e graciosa, que foi substituído por outra, mais própria para o culto. Pen-

Freeman

Audiência...

28 DE NOVEMBRO DE 1945

# PELO MUNDO DA MÚSICA

## ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Atribuo importância na História da Música Brasileira, a efemeride que aqui demoro, relativa ao dia 24 do corrente mês, da inauguração da Academia Brasileira de Música. Fundada há alguns meses, afirmou publicamente a sua existência naquela data, em sessão realizada no Salão Oscar Guanabarro, auditório da Associação Brasileira de Música.

Criou que não sera indiferente para quantos se interessam pelos assuntos musicais, que aqui consignei algumas informações a esse respeito. O futuro dirá se a nova instituição ganhará benemerência bastante para que tenham significação os fatos da sua existência social, justificativa de ocupar este local com um simples folhetim.

A mesa que presidiu a sessão estava assim constituída: Heitor Villa-Lobos, presidente; Capitão de Mar e Guerra Celso da Fonseca, representando o Ministro José Linhares, Presidente da República; Dr. Souza Brasil, representando o Dr. Raúl Leão da Cunha, Ministro da Educação e Saúde; Capitão-Tenente Maurílio Augusto Silva, representando o Almirante Dods-worth Martins, Ministro da Marinha; João Hilberth da Cunha, decano da Academia; Andrés Muricy, secretário geral; Oscar Lorenzo Fernández, tesoureiro; Luis Heitor Corrêa de Azevedo, 1.º secretário; e Arthur Iberê de Lemos, 2.º secretário.

O presidente, Heitor Villa-Lobos, pronunciou em breve ocasião liminar, explanando as razões da fundação da Academia, e justificando a or-

ganização que lhe foi dada, reunindo compositores e musicólogos, — criadores, autores, — com exclusão dos intérpretes, expondo, por fim, algumas das finalidades artístico-culturais colimadas. Em seguida, o 1.º secretário procedeu à leitura da ata de fundação, que inclui transcritos os Estatutos, já devidamente legalizados, e proclamou o nome dos acadêmicos fundadores, os signatários dos Estatutos. São 50 as cadeiras, sendo 40 para compositores e 10 para musicólogos, 30 delas cabendo a residentes no Rio de Janeiro, e 20 nos Estados. Haverá 30 socios correspondentes, brasileiros ou não, residentes no estrangeiro. Onze das cadeiras receberam nomes de patronos, compositores e musicólogos ilustres. São elas, em ordem alfabética: Cad. 29, "Alberto Nepomuceno"; cad. 34, "Alexandre Levy"; cad. 32, "Carlos Gomes"; cad. 31, "Francisco Braga"; cad. 18, "Francisco Manoel"; cad. 46, "Glaucio Velazques"; cad. 16, "Henrique Oswald"; cad. 22, "José Maurício"; cad. 13, "Leopoldo Miguez"; cad. 23, "Luciano Gallier"; cad. 5, "Mário de Andrade".

E o seguinte, neste momento o quadro de membros efetivos e perpetuos da Academia:

- 1 — Heitor Villa-Lobos.
- 2 — Radamés Gnattali.
- 3 — Fructuoso Vianna.
- 4 — Jayme Ovalle.
- 5 — Renato de Almeida.
- 6 — Antonio Sá Pereira.
- 7 — Oneva Alstrenpa.
- 8 — Maria Braunwieser.

- 9 — Luis Coasne.
- 10 — Felix Otero.
- 11 — Garcia de Miranda Neto.
- 12 — Savino de Benedictis.
- 13 — Cadeira "Leopoldo Miguez" (vaga).
- 14 — Octavio Bevilacqua.
- 15 — José Paulo Silva.
- 16 — Cadeira "Henrique Oswald" (vaga).
- 17 — Arthur Pereira.
- 18 — Cadeira "Francisco Manoel" (vaga).
- 19 — Arthur Iberê de Lemos.
- 20 — Ary Ferreira.
- 21 — Francisco Casabona.
- 22 — Frei Pedro Siniz.
- 23 — Rodolfo Joazeff.
- 24 — Caldeira Filho.
- 25 — Claudio Santoro.
- 26 — Luis Heitor Corrêa de Azevedo.
- 27 — Camargo Guarnieri.
- 28 — Paulo Florense.
- 29 — Ayres de Andrade.
- 30 — Florencio Lima.
- 31 — Cadeira "Francisco Braga" (vaga).
- 32 — Cadeira "Carlos Gomes" (vaga).
- 33 — José Siqueira.
- 34 — Cadeira "Alexandre Levy" (vaga).
- 35 — Furio Franzeschini.
- 36 — Samuel Archango.
- 37 — Baptista Juliao.
- 38 — Brasílio Hilberth.
- 39 — Cadeira "Alberto Nepomuceno" (vaga).
- 40 — Oscar Lorenzo Fernández.
- 41 — Nazare de Carvalho.
- 42 — Amis Republicano.
- 43 — Newton Padua.
- 44 — Andréa Muricy.
- 45 — Enrico Nogueira França.
- 46 — Cadeira "Glaucio Velazques" (vaga).
- 47 — João Hilberth da Cunha.
- 48 — João de Sousa Lima.
- 49 — Vaga.
- 50 — Vaga.

O total dos membros atuais é de 40, dos quais 28 compositores e 11 musicólogos. Restam 10 cadeiras por preencher, sendo que, por disposição estatutária, não poderão ser eleito

musicólogos senão após a ocorrência de 3 vagas dessa classe. Residem no Rio de Janeiro 27 membros, e 13 em outros pontos, portanto, se ainda ainda 3 aqui residentes, e 7 nos Estados.

Em seguida, o secretário geral Andrés Muricy pronunciou o discurso inaugural, obedecendo ao esquema seguinte: Criadores e Intérpretes; Regulação e Positividade; As Academias e a "amoralidade"; Privilégios, Honrarias, Vaidades; ...; Enbalhammento prematuro; Academias e Seleção; Aristocracia e Democracia; A música-povo e música universal, na Idade Média; Arlino-socialismo do Renascimento e do Século XVIII; Século XIX, o "grande publico" e o editor; Concertos publicos, Opinião publica, a Critica; A música-unânime, de hoje; Saturação musical; Os musicos, em vez dos poetas; Prestigio das biografias de musico e os filmes de caracter biográfico-musical; Função eminentemente representativa da musica; Função representativa no Brasil; Os "autos" jesuiticos no limiar da vida nacional; José Maurício; os educadores e civilizadores de Francisco Manoel a Francisco Braga; O movimento "nacionalista", mais indagação dos elementos expressivos da alma brasileira no terreno musical; do reindiferenciação particularista; A Academia, representativa da Musica Brasileira; Não reúne todos, porém include valores incontestáveis da nossa vida musical, artística e musico-cultural; A Academia pede perdão de ter adotado o padrão tradicional da classe concêntrico... de ser Academia; Promete ser o menos "acadêmico" possível, e manter abertas todas as janelas para todos os pontos do horizonte artistico-cultural da musica, para o que escolheu representantes até das tendências mais avançadas; Pode ser julgada pelo que vier a fazer, e não pelo seu rótulo e pelos dos seus componentes...

A seguir, foi anunciada a presença dum conselho de acadêmicos paulistas, composta de João de Sousa Lima, Baptista Juliao e Francisco Casabona, tendo Baptista Juliao pronunciado uma ocasião, hipotecando o apoio do grupo acadêmico que representava.

Pronunciada a sessão, o eminente pianista João de Sousa Lima, que ítera para isso especialmente designado, executou um programa de obras da autoria de alguns patronos: Azevedo do *Ingenheiro da "Missa de Requiem"*, do Padre José Maurício, na transcrição de João Hilberth da Cunha; *Ritardando*, de Alberto Nepomuceno; *Improvvisi*, de Leopoldo Miguez; *Valsa lenta*, de Henrique Oswald; e *Allegro Appassionato*, de Alexandre Levy.

Um conjunto coral, composto de professores-alunos do Conservatório Nacional de Canto Orfônico, sob a regência do Professor Octavio Vieira Brandão, executou o seguinte programa: *Cantata de Acadêmia Brasileira de Música* (canção infantil, que serve de insígnia à Academia); *Dois Corais de J. S. Bach: Kyrie*, da "Missa de Requiem", do padre José Maurício; *Ave Maria*, de Francisco Braga; *Balls na flor*, de Alberto Nepomuceno; e o *Hino de Proclamação de República*, de Leopoldo Miguez.

Estiveram presentes, além dos representantes dos Svs. Presidente da República, Ministro da Educação e Saúde e da Marinha, o Sr. Marc Fabre, adido a Embaixada de França, pelo Senhor Embaixador Astier; o representante do diretor geral do D.N.I.; o Sr. Edgard Roquette Pinto, pelo Diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo; o Sr. Marcos Mendonça, Presidente da Associação dos Artistas Brasileiros; a Sr. Ana Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, presidente da Casa do Estudante do Brasil; Senhora Alcina Navarro de Andrade, representante da Cultura Artística de Petrópolis; presidente do presidente da Cultura Artística do Rio de Janeiro; Sr. Francisco Curt Lange, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia; Sr. Cesar Gabalino, pelo presidente do Clube Ginástico Português; Sr. Celina Nina, pelo Dr. Lourenço Filho, diretor do Instituto Nacional de Pesquisas Pedagógicas; Sr. Geysa Boscoll, presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; o Sr. Diretor da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; representante do Conservatório Nacional de Canto Orfônico; representante do Conservatório Brasileiro de Música, etc. Constataram do expedientes telegramas, entre outros, do Sr. Jean Day, embaixador do Canada; do Sr. Desembargador Alvaro Moutinho Ribeiro da Costa, Chefe de Po-

lítica, do Professor Syrio Salema Garcia Ribeiro, chefe do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal; do maestro Eugene Szenkar, diretor artistico da Orquestra Sinfônica Brasileira; da Sr. Gabriela Beazzoni Lage; e do Professor Aloysio de Castro, da Academia Brasileira.

## SOCIEDADE DO QUARTETO

O 8.º concerto mensal dessa Sociedade realizou-se ante-onhem, no auditório da A.B.I. No programa: VIII Concerto Grosso (Para a Noite de Natal), de Archangelo Corelli; IV Concerto Grosso, de J. S. Bach; e, em primeira audição, *Introdução e Allegro*, de Brasílio Hilberth.

A *Inscruca* pastoral, por versa fêbrica, do *Concerto de Natal*, seguiu-se a decidade, a trama requintadíssima da nota obra do compositor brasileiro. Depois de produzir para o piano, para canto e piano, e sobretudo, notoriamente, para cêro, com e sem acompanhamento de orquestra, apresenta Brasílio Hilberth, com esta *Inscruca* e *Allegro*, a sua "obra-magistral", no sentido medieval da expressão, e que lhe garante lugar ao lado dos criadores de primeira plan, entre nós.

Extremamente trabalhada, laborada precisamente como jóia, aquela obra revela um musico generoso, de movimentos de alma delicadamente líricos. Dentro duma estética em que elementos neo-românticos parecem preponderar, há, ali, entretanto, audácia fêlica de harmonização, um jogo de timbres de onde surdem verdadeiras ironias, de modo que antes representa o fundo permanente de romantismo específico que é inerente à natureza humana, do que uma sujeição continuativa ao clima sentimental de Brahms, p. ex., com o qual o deas *Introdução e Allegro* tem manifesto parentesco. Um compositor bem informado, como é, das tendências presentes da estetica musical, a sua atitude não é dum reacionário mas, e de algum que se recusa à hipossição de cânones estritos

Tomaram parte na execução dessas obras Mariuicco Iacovino, Paulina d'Ambrosio, Marcello Pompeu e Carlos Meirelles Osorio, violino; Santino Parpinelli, viola; Aldo Parisot e Walter Smetak, cello; Agostinho Goebel, contrabaixo; Ary Ferreira e João de Deus Lima, flauta. A parte pianística incumbiu a Iry Improta.

Mariuicco Iacovino, Iry Improta e Ary Ferreira, solistas principiaes, atuaram com manfesta segurança e prestígio.

A execução de *Introdução e Allegro* no contrário do que geralmente acontece em primeiras audições de obras nacionais ou modernas, foi de perfeita coarza e equilibrada.

Andrade Marley

25 DE DEZEMBRO DE 1945

## PELO MUNDO DA MÚSICA

O PRÊMIO NACIONAL DE ARTES A VILLA-LOBOS

O Brasil recebeu a herança de música europeia como recebeu a linguagem e a industrial. A adjudicação do legado justificava-se tranquilamente. Os Mestres jesuítas ensinaram-lhe a ladainha e os hinos gregorianos. O brasileiro entrou pelo domínio da música diatônica com o padre Eusebio de Queiroz, no século XVII. Um classicismo conformista e mediocre gracejou durante o século XVIII, mercê das "Casas da Ópera" e da música sacra. O século XIX começou com um classicismo de transição, perfeitamente dominado pelo Padre José Maurício, cuja obra cada vez mais surpreende o entusiasmo, na proporção em que vai sendo revelada. E começaram a chegar os primeiros grandes educadores: os portugueses Marcos e Simão Portugal; o austríaco Sigismundo Neukomm; e o genovês Isidoro Bevilacqua; mais tarde para o fastígio centenário da Ópera, José Amat, espanhol cantor, compositor, diretor, encenador. Bem mais tarde, Arthur Napoleão e o pianista, e Beethoven, Liszt, Chopin com ele, e

com Alfredo Bevilacqua. Miguez impôs a música de câmara e a sinfônica no reino, exclusivo até então, da ópera. Frederico do Nascimento, português, solidificou a preparação técnica e estética das novas gerações.

Depois do influxo de Haydn e de Mozart sobre a obra de José Maurício, foram Donizetti e Verdi que informaram a de Carlos Gomes, a grande figura do século XIX da música pan-americana; Wagner, a de Miguez e Nepomuceno; Wagner ainda, e Marsenet, a de Francisco Braga; Debussy e Ravel, a de Henrique Oswald; Wagner ainda, e os franceses, a de Glauco Velazquez.

De posse desse imenso legado, o Brasil julgou-se plenamente maduro, e de maior idade. Dispôs-se a viver à larga... O público e os amadores deliciavam-se com tamanha fartura e com tão brilhante requinte. Estava o Brasil musical no rol dos povos cultos, tranquilamente. Entretanto, assim como os nossos pintores, Pedro Américo ou Antonio Ferréas, iam produzir em Florença ou em Paris, os compositores pensavam num público parisiense, bayrensiense ou milanesi. Oswald ganhava o prêmio do "Figaro", e Miguez produ-

zia, com Os Saldunes, a obra lírica brasileira de mais perfeita escrita... mas Wagneriana.

Entretanto, debaixo desse verniz amável, uma inquietação incômoda ia se acentuando, fazendo estalar a rebulhante superfície... O italianismo de Carlos Gomes era frequentemente perturbado por assomos de um lirismo insólito, de cor insidiosamente tropical. Uma selvageria genial tentava, ali, expressar-se, que não foi percebida pelos contemporâneos, porém bem nítida nos nossos olhos de hoje.

Brazilio Itiberá fizera, episódicamente, na sua *Sertaneja* o clima, os modismos e uma flor autêntica do populário musical brasileiro. Alexandre Levy, depois de variar schãmännissimamente o «Vem cá, bitú», cristalizou a mais discreta emoção brasileira no seu Tango.

Os sintomas acentuaram-se. Ao lado da wagneriana Abul, da masseniana Sinfonia em Sol, Nepomuceno abriu, na nossa música, uma esteira do puro luar do trópico. Foram principalmente as suas canções, repassadas de lídimo sentimento brasileiro, mas também, a *Abertura do Garatuja*, em que o nativismo desconjunta a estrutura wagneriana, e aquela

extraordinária *A sesta*, na rede, da *Suite Brasileira*, tão nossa quanto a *Alma em flor*, de Alberto de Oliveira. O pintoresco do velho Sanha, de Alexandre Levy, tomara mais fortes músculos no *Batuque*, daquela *Suite*, ainda escrita em formas de empréstimo. Esse admirável Francisco Braga, há pouco desaparecido, não usara ir além da temática e da ritmica típica, nas suas *Variações sobre um tema brasileiro*; no *Bendegó* e no *Lundú* para cordas; na *Toada para violoncelo*.

Foi então que uma força irresistível, e como telúrica, abriu passagem através da crosta fragil e agradável da universalidade bem aceita — hóspede de cerimônia —, e proclamou a inuidade das «fantasias características» e das «sinfonias romântico-europeias com o simples tempero de temas nossos, previamente escovados e cuidadosamente bruidos para não afugentar a gente civilizada.

Heitor Villa-Lobos afirmou, sem precauções retóricas, nem falso pudor, a tumultuosa elementalidade da nossa psique. Complexamente, Na sua obra, temática, ritmos, atmosfera harmônica, inflexões dinâmicas, distúrbios secretos da agógica, formam uma totalidade expressiva inconfundível. É uma coerenza caudalosa de lirismo irrepresso e de violência primitiva. Carreira contrastada, nebulosa, de cores ríspidas ou saborosas, em tonalidade ora ácida, filha da monstruosa fermentação racial do Brasil, ora temperada do setim das águas tementes, vibrando ao canto real do Urupuru...

O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, órgão local da Organização das Nações Unidas, e com sede no Palácio do Itamaraty, onde se acha articulado, apesar de autônomo, com o departamento de cooperação intelectual do Ministério das Relações Exteriores, é constituído por 20 delegados governamentais e representantes de mais de 120 instituições culturais brasileiras. Concedeu o seu primeiro prêmio nacional de Artes, reservado, este ano, para a Música, a Heitor Villa-Lobos. As altas autoridades do País, membros do Corpo Diplomático do I.B.E.C.C., as-

sistiram à entrega do prêmio, feita pelo Sr. Presidente da República.

Depois do tranquilo fastígio do impressionismo dum Henrique Oswald, o mais civilizado dos compositores brasileiros, eis que surdem da subconsciência sonora da raça aquelas sinfonias selváticas, violentas, rugosas, arestosas, porém cheias dum viço inextinguível, dum seiva inebriante. O patriotismo em nada auxiliou o nacionalismo não-político de Villa-Lobos. Pelo contrário: patriotismo era rejeitar aqueles monstrosos... Escreveu-se, muito zelosamente, que eles nos iriam convergonhar lá fora... Há quem ainda hoje sinta os arrepios dessa curiosa vergonha, decautorizada por um êxito internacional como nenhum filho do continente americano jamais conseguira; confirmado pela incessante e numerosa execução das suas obras nos Estados Unidos, na Hispano-América e na Europa; confirmado ainda, e de modo definitivo, por uma bibliografia musicográfica referente à sua obra e à sua influência, constante dum relatório de mais de 90 obras.

Foi Villa-Lobos quem tomou consciência segura de uma alma musical individualizada, inconfundível, pelo Brasil. Quando ele chamou «Alma Brasileira» ao seu choro n. 5, sabia o que estava fazendo. A obra tinha aquela angulosidade instável, aquela sobressaltada ritmica em que o Brasil — que não teme de ver-se no espelho, e não se surpreende ao ver-lhe a irregularidade bárbara e a mutabilidade dolorosa da sua expressão fisiológica — se reconhece enternecida ou indignadamente. Nada mais brasileiro do que o acouzo

fluxo de sonoridades irritadas, dos que as marchas sonoras de arrastada pujança; do que os momentos de lirismo sem disfarce, abandonado, total, alternando com imitações sufocantes numa subconsciência perturbadora.

Izo tudo marcado com o selo da abundância e da riqueza. Das obras de rija e ardente enfiatura e caudalosas como o *Netto*, o *Rudepoema*, os *Choros* ns. 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14, o poema sinfônico *Amazonas*, passamos para áginas de comção serena, como os poemas sinfônicos *Urupuru* e *Madona*, as admiráveis *Serestas* para canto e piano, as *Ciandras* para piano; as *Bachianas Brasileiras* ns. 1, 2, 5 e 7; e o *Quarteto de cordas* n. 6; passando pela virtuosidade do *Quarteto de cordas* n. 7, e da *Fantasia*, para violoncelo e orquestra; indo atingir a impalpável cintilação estelar de *As Três Marias*.

Nem todos os matizes da sua sensibilidade e da sua imaginação estão indolados nesse panorama. Haveria necessidade de procurar, no humus da sua criatividade os indícios dum ânclo pelas rotas de vanguarda. Encontraríamos então a essencialidade sintética, quase ascética, do *Choro* n. 2, para flauta e clarinetas, o *Trio* n. 3, o *Quarteto de cordas* n. 8, o *Choro* bis, para violino e violoncelo, talvez até aquele enigmático *Prelúdio*, das *Bachianas Brasileiras* n. 4; e a *Canção do carreiro*.

Vimos, há poucas semanas, a crítica argentina mostrar sincero orgulho pelo fato do maior músico das Américas, e dos maiores do mundo contemporâneo, ser um sul-americano. Vemos agora o Brasil, por intermédio de um órgão cultural utópico, declarar que Villa-

Lobos é profeta em sua terra... No Brasil, não tinha ocorrido, até agora, mais completo triunfo.

Accesce que o Sr. Levy Carneiro, presidente do I.B.E.C.C., no seu discurso — que foi de clareza e segurança notáveis — mencionou o educador que há em Villa-Lobos, a sua obra ingente em prol do canto orfeônico. O prêmio é de «Artes», porém o homem é uma totalidade. A «personalidade humana» é que o distingue do homem-animal. Na personalidade humana de Villa-Lobos inscreve-se a vontade de servir o Brasil e a sua arte. Para isso, vale-se da educação, e só em virtude do seu prestígio pessoal possuímos hoje um começo bem nítido de educação artística nas escolas — de finalidade educacional, entenda-se, e não propriamente artística.

Trinta anos faz que acompanho a sua carreira — trinta anos de admirativa sinceridade, em que o discernimento não abdicou jamais, em que a independência de espírito e o julgamento crítico nunca abdicaram para ceder o lugar à ilusão. Declaro-o aqui para que fique bem claro que me conforta ter acertado. Nunca me moveu intenção patriótica e nunca ainda a simpatia pessoal. Desde as longinquas páginas de *O Suave Convidé*, velho livro meu; desde antes, de crônicas publicadas na província, mostrava eu a confiança na visão da música brasileira, personificada em Villa-Lobos.

E houve até momento em que, talvez neste mesmo lugar, fui espontâneo como o homem que admira Villa-Lobos.

AnJrode Muricy

U. L. F. IV/80



## PELO MUNDO DA MÚSICA

Um concurso para "concertos" de piano e orquestra — "Concertos" de brasileiros — O nome de Alexandre Levy — Condição: caráter "nacionalista" para as obras dos concorrentes — O apotolado atonalista entre nós — Cerebralidade e instintivismo — A "torre-de-marfim" e as massas — Música "destes dias" — Música nacionalista, um erro?

Os concursos, considerados como estimuladores da produção artística, têm suas vantagens e os seus inconvenientes. Proporcionam oportunidades para a criação, raras sobretudo quando se trata de formas ou gêneros inabituais, e acenam com a apresentação faustosa da obra. Por outro lado podem levar os autores a um gesto de bovarismo excusado: criar obras que sem a circunstância do concurso não lhes acorreria empreender. Fazem-no, então, para aparecer, por mero espírito de competição ou ânsia de gozar das vantagens oferecidas. Isso para não aludir à questão, sempre ingrata e irritante, do julgamento.

Não há, porém, como deixar de aplaudir esta recente iniciativa, por parte do Conselho de Orientação Artística de S. Paulo, instituído de "Prêmio Alexandre Levy" e abrindo um concurso para a sua obtenção. Imagino que esse gesto tenha resultado do êxito excepcional

que alcançou o concurso ao "Prêmio Pentead de Rezende", do qual resultou para o Brasil a 1.<sup>a</sup> Sinfonia, de Camargo Guarnieri. Essa obra ainda me é desconhecida. O Rio de Janeiro não pôde ainda ouvi-la. Opinião de pessoas que merecem confiança trouxe-me a afirmação de que se trata de realização *hors-ligne*.

O concurso ao "Prêmio Pentead de Rezende" nasceu de iniciativa particular, homenagem à memória dum jovem musicista. Este de agora tem cunho oficial. O prêmio é apreciável (Cr\$ 20.000,00), e não poderá ser desdobrado, útil medida de precaução contra os costumes arranjados personalísticos e a tendência medicolizadora dos jurás nacionais.

A forma escolhida para este concurso é um concerto para piano e orquestra", diz o edital. São raras as obras dessa espécie na nossa música. Existe uma da autoria de Henrique Oswald, a primeira escrita por brasileiro, aliás menos feliz do que o seu lindo *Tema com Variações*, para piano e orquestra. Miguez, Nepomuceno e Francisco Braga não produziram concertos. Dos contemporâneos, Lorenzo Fernandéz apresentou um, executado aqui e em São Paulo, sem côr nacional. Camargo Guarnieri é autor de um, ouvido em 1937, em S. Paulo, e aqui há um ano; Villa-Lobos só em 1945 escreveu a sua primeira obra dessa categoria, e

fê-lo provocado, por encomenda formal: Radamés Gnattali, mais pianista do que esses outros autores, já tem dois, executados aqui e no estrangeiro. Ao todo: seis (6) concertos de autores brasileiros. — Isso para não mencionar produções meramente amadorísticas.

Desta vez, porém, creio que esse brevíssimo cadastro ficará grandemente amoliado. Uma, uma só obra de mérito que seja suscitada pelo novo concurso, e será bastante. Em arte o que vale é a qualidade, não o número, exceto, está claro, quando essas categorias aparecem combinadas.

Alexandre Levy merece o batismo com o seu nome dum prêmio que tanto interessa à nossa literatura pianística. As suas obras mais importantes: *Variações sobre um tema brasileiro*, *Allegro appassionato*, *Schumanniana* e *Tango* primeiras são quase puro Schumann. Na terceira delas o pasticho é intencional. As outras têm também o cunho da escrita schumanniana, porém revelam músico destro e sensível. São páginas que não envergonham a nossa cultura, azebra da sua falta de originalidade. O *Tango Brasileiro*, entretanto, vai muito além disso. Esta simples página garante a sobrevivência ao nome do seu autor, morto tão jovem ainda. Há ali várias coisas que não são Schumann, que já talvez sejam do Alexandre Levy impedido de afirmar-se pela morte. Antes dessa obracinha gentil e maneirada, só na *Sertaneja* do patriarca Brazílio Iúberê, se sente um contato com o clima da sensibilidade musical brasileira própria. A escrita de Alexandre Levy é, porém, muito mais depurada e refinada, menos elemental do que aquela graciosa e inapreciável precursora, aquela *Sertaneja*, que é como a ingênua *A Moreninha* da nossa música.

O *Tango Brasileiro* vale certamente mais, como produção representativa, do que o *Samba*,

para grande orquestra, do mesmo autor, cujo desenvolvimento tem bastante de convencional.

Das condições de ordem estética estão na base desse concurso: 1.<sup>a</sup> as obras deverão ser "inspiradas nos caracteres, tendências e processos rítmico-melódicos da música nacional brasileira"; 2.<sup>a</sup> deverão apresentar temática de "Brasil"; 3.<sup>a</sup> deverão ser compostas para piano e orquestra, com o intuito de serem executadas diretamente no folclore musical brasileiro". O Regulamento dispõe adiante:

"Não se exigirá que as obras apresentadas tenham caráter moderno. Entretanto, no julgamento, será levada em conta, a título de preferência, a atualidade de inspiração e de referência, a atualidade empregados pelo compositor".

Acentua-se, assim, uma espécie de distinção entre música e música, parecida com a que levou o Ministério da Educação a dividir o Batalhão Nacional de Belas Artes em Seção Clássica (?) e Seção Moderna. Opinião acertadíssima, hoje, pela dissociação desses setecentistas, hoje, pela dissociação desses setecentistas. Salões, em épocas diferentes. O ideal era a apresentação indistinta, que melhor representaria a realidade da arte plástica brasileira. A arte chamada moderna, mas que tem raízes nos arcaísmos da Grécia e da Etrúria; nos medievais, e especialmente no velho Brueghel; em renascentistas, como o grego e grünewald; e chegam aos contemporâneos com a precedência de Cezanne e o "douteur" Rousseau; precisa ser duvida, na realização e até na concepção da obra de arte, e isso só a enobrecer. O instintivismo puro é caracteristicamente animal, adstrito a um sensorialismo que pode rebaixar o homem. A doutrina de Schönberg e dos seus discípulos tem levado a elocubrações quase exclusivamente cerebrais. E pela minha admiração pelo espírito que não desejo vê-lo separado de todo o humano. O intelectualismo dos atonalistas está conduzindo a um hermetismo total como o dos cubistas puros. A ortodoxia schon-

bergiana é um cubismo, quer dizer, afinal, um jogo matemático, analítico, tão convencional já como os cânones de 45 vozes, o "temperamento" da escola, e as tonalidades clássicas. Caem naquilo mesmo que tantos propagandistas marxistas ou bolchevistas mais dizem abominar: a "Torre-de-marfim"; porque, na realidade, não se comunicam com as massas, que preferem cantar, livre e primariamente, enquanto a técnica dos 12 tons é dum bizantinismo cerrado. O intuito de propaganda perde-se com o seu cerebralismo abusivo, como se perde certa arte chamada intencionalmente proletária, que só reproduz cenas naturalistas do trabalho, coisa de que o operário prefere abstrair, e lhe preferem figuras de festiva beleza e de serenidade.

A música atual é variada, rica de tendências. Como escolher, desde já, dentre estas, a mais representativa deste instante? Entre a imprecisa e vaga, a cores violentas ou cegadoras e nuas da música de Strawinsky; a correnteza larga, robusta, luminosa, da de Prokofieff; a livre estética expressionista das de Martinu e Bartok; a aguda e sintética linguagem de Hindemith; o poderoso instintivismo, a criação rítmica perpétua de Villa-Lobos; o hábil ecletismo da de Shostakovich; entre tudo isso, e o mais que aqui não cabe, como discriminar, desde já, aquilo que é, rigorosamente sintomático "destes tempos", e afirmar que só Schönberg ou Alban Berg fazem, ou fizeram, a música de hoje?

E eis que, em nome desse pressuposto apressado e temerário, afirma o aludido músico germânico: que foi um erro ter a música brasileira enveredado pelo "nacionalismo" em música. Erro? Por que? Haverá erro nos movimentos necessários da História? Não será que a própria vida nacional forçou a seguir aquela rumo?

Por nacionalismo étnico, não! Político, menos ainda! Nenhum "racismo", nenhum mis-

É o momento de explicar essa questão do "nacionalismo" na música brasileira.

Um músico estrangeiro, radicado entre nós, Sr. Hans J. Koellreutter, dispendo de boa técnica musical, fez-se apotolado decidido do sistema atonalista, dos doze tons. No seu prolixo e tenaz, esse músico, vivaz e de variada cultura, roubou atrair alguns jovens músicos brasileiros, alguns dos quais realmente bem dotados. Como era justo, entendeu chamar a atenção para o seu "movimento", e fê-lo talvez com decabida paixão. Tornou-se insistente em excessivo, não em afirmar a estética que preconiza e em vulgarizar as suas produções e as dos seus alunos, o que seria explicável, mas em exigir uma unilateralidade de apreço em seu favor que nada justifica. A menor objeção da crítica, solta-a de parcial, de limitada, e, como está na moda dizer, de "reacionária". Porque se trata de fazer a música "destes tempos": ora, estes são os da vitória marxista; ora, a música atonalista "é" a música do marxismo, a música dialética materialista; logo, quem não aceitar a técnica dos 12 tons como a única que representa as reivindicações proletárias, é pelo menos reacionário, se não for fascista e integralista...

Ora (este "ora" é meu), cerebralidade chama-se ao predomínio marcado dos jogos de abstração e de razão sobre o puro instinto, sobre a emoção. A inteligência interfere sempre, em duvida, na realização e até na concepção da obra de arte, e isso só a enobrecer. O instintivismo puro é caracteristicamente animal, adstrito a um sensorialismo que pode rebaixar o homem. A doutrina de Schönberg e dos seus discípulos tem levado a elocubrações quase exclusivamente cerebrais. E pela minha admiração pelo espírito que não desejo vê-lo separado de todo o humano. O intelectualismo dos atonalistas está conduzindo a um hermetismo total como o dos cubistas puros. A ortodoxia schon-

bergiana é um cubismo, quer dizer, afinal, um jogo matemático, analítico, tão convencional já como os cânones de 45 vozes, o "temperamento" da escola, e as tonalidades clássicas. Caem naquilo mesmo que tantos propagandistas marxistas ou bolchevistas mais dizem abominar: a "Torre-de-marfim"; porque, na realidade, não se comunicam com as massas, que preferem cantar, livre e primariamente, enquanto a técnica dos 12 tons é dum bizantinismo cerrado. O intuito de propaganda perde-se com o seu cerebralismo abusivo, como se perde certa arte chamada intencionalmente proletária, que só reproduz cenas naturalistas do trabalho, coisa de que o operário prefere abstrair, e lhe preferem figuras de festiva beleza e de serenidade.

A música atual é variada, rica de tendências. Como escolher, desde já, dentre estas, a mais representativa deste instante? Entre a imprecisa e vaga, a cores violentas ou cegadoras e nuas da música de Strawinsky; a correnteza larga, robusta, luminosa, da de Prokofieff; a livre estética expressionista das de Martinu e Bartok; a aguda e sintética linguagem de Hindemith; o poderoso instintivismo, a criação rítmica perpétua de Villa-Lobos; o hábil ecletismo da de Shostakovich; entre tudo isso, e o mais que aqui não cabe, como discriminar, desde já, aquilo que é, rigorosamente sintomático "destes tempos", e afirmar que só Schönberg ou Alban Berg fazem, ou fizeram, a música de hoje?

E eis que, em nome desse pressuposto apressado e temerário, afirma o aludido músico germânico: que foi um erro ter a música brasileira enveredado pelo "nacionalismo" em música. Erro? Por que? Haverá erro nos movimentos necessários da História? Não será que a própria vida nacional forçou a seguir aquela rumo?

Por nacionalismo étnico, não! Político, menos ainda! Nenhum "racismo", nenhum mis-

neismo hostil moveu os pioneiros do nacionalismo musical brasileiro. Dou o meu testemunho pessoal, porque fui dos que procuraram interpretar os criadores do movimento desde os seus primeiros tempos de realização definidores. O nacionalismo artístico brasileiro tem sido mais um esforço pela aquisição dum consciência clara da nossa personalidade, do que por ambição ou defesa exclusivista. Já foi, com os românticos, "indianista" (e nós não somos índios); voltou-se, há pouco, para um africanismo ardente...

A descoberta do folclore, de 30 anos a esta parte, deu aos compositores brasileiros sua primeira possibilidade de serem sinceros, de exprimir (com ingenuidade se quiserem) o meio em que vivem e a alma da entidade coletiva que exprimem.

Erro? Como poderá ter sido erro ter-se criado um Império na América do Sul. Desejamos, erro previsto, entretanto, uma primeira e tão curiosa, e tão simbólica civilização brasileira, uma nossa primeira síntese social e cultural.

A música nacionalista abusou e abusa, porém representou uma grande necessidade. E, mais, bastaria a obra de Villa-Lobos (para só falar num nome) para justificar a tendência de que ela é floração. A sua nomeada universal comprova-o.

Faça-se outra coisa, mas não se desdenhe, e menos ainda condene, o que foi tão generoso e euforicamente feito por uma geração rica e cheia de fé.

Não há necessidade de sufocar essa fé. Ela se extingue com a geração que animou, e chega transmutada àquelas da nova que forem capazes de conduzir, aceso, o fogo sagrado. Voltarei ao assunto.

Andrade Muricy

Dr. L.F. / IV / 15

30º DE JANEIRO DE 1945

## PELO MUNDO DA MÚSICA

## NACIONALISMO MUSICAL E UNIVERSALISMO

Juízo já um tanto anacrônica é sem dúvida superada, no mundo da arte de hoje, a fórmula nacionalista.

Houve um momento em que o movimento musical vivo esteve legitimamente "sob o signo do nacional". A expressão é de André Coeurcy. A tendência não tinha caráter nitidamente político. Eis tingiu de populismo típico intencional tanto a música de Strawinsky (herança da dos "Cinco"), quanto a do húngaro Bela Bartok ou a de Albeniz, como o hebraísmo de Ernest Bloch ou Milhaud.

Foi sobretudo a Espanha que lucrou com o seu iberismo, nascido da evangelização de Pedrell. Coeurcy opina: "Chopin, na Polónia, parece ter sido o primeiro compositor que tenha sentido por instinto o valor renovador das canções nacionais". Os espanhóis perceberam que era esse o caminho para evitarem o convencionalismo da música espanhola... dos estrangeiros, de Bizet, de Chabrier, Leo, de Rimsky-Korsakoff. A peça de piano, do Debussy, *La Soirée dans Grenade* indicou a Albeniz caminho. Não se tratava de reproduzir cantos populares, revestindo-os de velha música, mas de criar um idioma harmonico, uma expressão que não somente exterioriza-se uma "paixagem", porém também a "emoção" nacional, a alma nacional. Um

compositor cuja escrita é medida de precisão e de sobriedade, Mompoñ, exprimiu-o assim: "Chegou o momento para a Catalunha ter uma música verdadeiramente catalã sem ser obrigada a restringir-se sempre a uma canção popular harmonizada com mais ou menos inteligência. É necessário, agora, que se desprenda e se revele a alma do nosso país e que misturemos essa cor local à alma internacional. Manuel de Falla foi ainda mais explícito: "Os elementos essenciais da música, as fontes de inspiração residem nas nações, nos povos." Mas, em seguida, com grande clareza, corrige: "Oponho-me à música que toma por base documentos folclóricos autênticos. Parece-me, pelo contrário, que se deve pedir às fontes naturais e vivas, as sonoridades, o ritmo, e utilizá-las em substância; não, porém, pelo que elles apresentam de exterior."

Foi o que fizeram Vaughan Williams, Inglês, e, por exemplo, num plano mais popular, George Gershwin; mas sobretudo o próprio Manuel de Falla, realizador perfeito, dentro daquela tendência.

Mais moço do que esses estrangeiros (menos no que concerne ao autor da *Rhapsody in Blue*), Villa-Lobos personificou amplamente e com surpreendente complexidade a tendência nacionalista. Teve precursores: Levy, Nepomuceno, porém fé-lo com robustez e impeto incomparáveis.

Se bem que tenha usado abundantemente os flocos do popular brasileiro, foi quem quebrou a convencionalidade e a rigidez escolástica das costumeiras "harmonizações", substituindo pelo que ele chamou "ambientação", quer dizer: não somente uma cor harmônica, porém um verdadeiro "idioma" expressivo. Por isso é que acontece considerarmos obra sua simples apresentações de melodias populares, como fez com 136, no seu *Guia Prático*, com 16, nas suas *Cirandas*, etc. A melodia popular aparece como filtrada, assimilada, profundamente impregnada da personalidade do compositor. Ora isso é o contrário de "harmonizar". Quem "harmoniza", cuida de preservar de quaisquer deformações individuais o documento etnológico, folclórico. Para Villa-Lobos, como para Mollere, a atitude é a mesma: "Je prends mon bien où je le trouve".

A tendência nacionalista não foi portanto nem estritamente brasileira, nem estritamente adstrita a padrões populares. Não se fez música nacional brasileira para antepô-la às dos demais povos da terra, porém, apenas, para levar uma expressão brasileira ao côro (que desejamos fosse harmonioso, disciplinado, cooperador e pacífico) das vozes universais.

A música nacionalista é como árvore, que se julga pelos frutos: vale pelas obras primas que produziu. *Petrushka*, de Strawinsky; a *Suite Citta*, de Prokofieff; *Noites nos Jardins de Espinaca*, de Falla; a *Dança Barbara*, de Bela Bartok; a *Sonata*, para violino e piano, de Enesco; *Schelomo*, de Bloch; os *Choros* n. 6, 8, 10, 11 e 12, as *Bachianas*, as *Cirandas*, os *Quartetos*, o *Urupurú*, de Villa-Lobos.

Apenas... em muitas das obras de Villa-Lobos o nacionalismo está ultra passado, e a procura dum linguagem universal e eficaz. Com o seu instintivismo possante, Villa-Lobos fala um idioma torrencial, generoso, e a corrente sonora das suas obras carrega quase todas os recursos expressivos da música de hoje.

Menos o que elas apresentem de sistemático e de estritamente disciplinado. Aquel aspecto flutua da música de Villa-Lobos é bem "moderno". Daí nossa atração para a Bach, e a volta a Bach. É "o movimento incessante do som que caracteriza a música moderna".

Ora, a tendência oposta a essa, a tendência que procura a imposição dum "ordem novo" (a expressão tem um sentido trágico e monstruoso hoje, desde que foi usada pelos hitleristas), apareceu com Arnold Schoenberg. Este velho músico (nascou em 1874) e o apóstolo do Atonalismo e da Técnica dos Doz- Sons, Egon Wellesz, Webern, mas sobretudo Alban Berg, foram e são os seus catequistas. Nos Estados Unidos a música atonalista ganha terreno, bem como no Chile, e em certos meios da Argentina. Aqui, foi ela trazida inteira, completa, inflexível, couraçada numa ortodoxia rígida, que sorriu como uma esperança para o solitário Juan Carlos Paz, a Argentina. A essa expressividade internacionalista chama o erudito musicólogo Curt Lange "americanismo musical", apesar de desprovido das menores características americanas, e de provir já Europa Central em reação contra o Neo-Romantismo.

Quem terá razão: estes sábios e requintados disciplinadores da expressão musical ou os criadores livres, cujo aparente individualismo fala a língua comovida de um povo? Não serão aqueles que se fecham em *torre-de-marfim*, que criam um idioma inacessível ao povo; ou estes que se comunicam com o público porque usam, abusam, dos processos tradicionais e das fórmulas expressivas gastas e gastas, provenientes de Wagner, de Brahms, de Tchaikowsky?

Neste concurso ao "Prêmio Alexandre Levy" parece-me já descabida a exigência de caracterização nacional a ser imposta aos Concursos para piano e orquestra, objeto do prêmio. Por que aqueles "caracteres, tendências e processos técnico-melódicos da música nacional brasileira"?

É verdade que isso vem corrigido segundo a restrição de Falla: "temática de livre invenção do compositor, sem que sejam realizados temas colhidos diretamente no folclore musical brasileiro". Os temas deverão, em todo caso ser da família dos do folclore brasileiro; parecerem-se com êtica... para o que, aliás, bastará deformer habil, engenhosas, esportivamente, o popular autêntico.

Isso não basta. A liberdade deve ser completa, menos no que se refere, está claro, à forma escolhida. Tanto mais quando se declara: "não se exigirá que as obras apresentadas tenham caráter moderado", acrescentando ser "preferível" a "atualidade de inspiração e de recursos orquestrais"...

Cria-se, assim, compartimentos estanques, como naquele caso, antes aludido, dos Salões "clássico" e "moderno" de artes plásticas.

Fôra preferível que por única condição se impusesse a exclusão do academismo e do espírito de *posticho*, mas sobretudo se exigisse a presença, em tais obras, de verdadeiro talento "criador, de verdadeira vida musical atual que, ambos, não podem nem ser medidos pela submissão ao conformismo Século XIX, nem julgados em função dos figurinos de Schoenberg...

É novo o que é vivo. O mais é questão de preferência.

## A DIREÇÃO DO MUNICIPAL

A Prefeitura do Distrito Federal acaba de criar uma comissão técnico-artística, que será órgão consultivo da direção do Teatro Municipal.

A primeira vista, a iniciativa parece simpática. Um órgão composto de personalidades

competentes, capaz de orientar aquela direção na organização das temporadas, opinando sobre o aproveitamento de artistas nacionais e infundido para melhorar o repertório habitual, parece grande conquista para a nossa vida cultural.

A mim, parece-me inútil, ou melhor: eminentemente prejudicial.

Há alguns anos, o Dr. Henrique Dodsworth, então prefeito do Distrito Federal, nomeou uma comissão para dar organização a este teatro. Durante longos meses reuniram-se com o próprio Prefeito Dodsworth, os Srs. João Itiberé da Cunha, Garcia de Miranda Neto, Rodolfo Jozetti, Edgard Córte Real e o autor destas linhas Tive a honra de ser o relator dos trabalhos.

Constou o relatório de uma exposição de motivos, de um ante-projeto de regulamento do teatro, seguido dos respectivos corpos estáveis, levando em anexo completos gráficos da nova estruturação. Foram consultados os regulamentos de vários grandes teatros, do Colón, de Buenos Aires, do Teatro Real, de Roma, e de outros.

Como base, deu-se autonomia ao teatro, condição sine qua non. Administrar um teatro é diferente de dirigir uma repartição burocrática, uma escola ou uma fábrica. As necessidades e as circunstâncias são *sui-generis*.

O Municipal, oficial, serve para tudo: atos oficiais, comícios, etc., e há quem julgue que os espetáculos e concertos atrapalham, impedem o uso arbitrário da sala para festas, que deveriam ser realizadas em auditório oficial, inutilmente inexistente. Além disso, na situação atual, tudo fica ao arbitrio dum empresário ou encarregado, cujos interesses, por melhores que sejam as suas intenções, nem sempre coincidem com os da alta cultura desinteressada.

Para obviar a esses inconvenientes, só a autonomia. Como em Buenos Aires e em Roma,

ou a independência, como no caso do "Metropolitano", de Nova York.

Comissão consultiva? Valerá na medida em que convenha ao empresário acatá-la, ou o Poder Municipal atendê-la. Será inocua.

Já se fez a experiência. Já foi constituída tal comissão consultiva, e resultou perfeitamente inoperante.

O trabalho da comissão de estudos antes mencionada foi entregue ao Prefeito Dodsworth, que o transmitiu ao Secretário de Educação e Cultura. Nada foi nem começado. Nunca mais se falou em tal trabalho, que custou esforço. Já se pensou em publicá-lo particularmente, para servir de base para outros estudos.

Nada espero desta nova comissão. Seria preciso para que ela fosse eficiente persegui-la cortemente. A escolha dos seus membros exigiria rigor... e felicidade, como quando a Prefeitura entregou a Raimundo de Castro Maia a seladoria... gratuita da Floresta da Tijuca, admirável monumento da Cidade. Não deveriam ser incluídos nela nem os críticos (que terão de opinar sobre a sua atuação, em virtude de ofício); nem ainda artistas avidos de aparecer, movidos de ambição pessoal, e menos ainda a desagradável e irritável espécie "marido de cantora", cujo idealismo não vai além da ansia de servir à consorte canora...

Seria preciso, para merecer a confiança geral, que reunisse verdadeiros e desinteressados amigos do Teatro Municipal e da música, personalidades alheias às competições duras, cruéis, da nossa vida musical.

Por tudo que tenho podido observar, recebo a notícia da criação dessa comissão mais como uma ameaça do que um conforto. Os interesses mesquinhos, mal disfarçados em falso e declamatório nacionalismo, predominarão!

Andrade Muricy

Dr. L.F. II/85

## PELO MUNDO DA MÚSICA

## A ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Uma instituição de complexidade da Academia Brasileira de Música não pode, nem deve tomar forma definitiva atropeladamente. O meio musical brasileiro foi longamente observado e estudado por comissões para isso designadas, e pela diretoria. Inabalável, a intenção de reunir ali compositores e musicógrafos de todas as tendências, de todas as gerações. Pela primeira vez se vê um órgão representativo, desse caráter, acolher jovens no início de sua carreira criadora. Rigorosamente, poucos, quase nenhum nome marcante da música brasileira ali falta.

Após terminar o seu primeiro ano de atividades, a Academia Brasileira de Música, está com os seus Estatutos devidamente registrados; tem o seu Regimento Interno, minuciosamente trabalhado; e foi declarada, pelo Governo Federal, a sua "utilidade pública".

Para dar cumprimento ao disposto no art. 30 do Regimento Interno, foram escolhidos 30 nomes de compositores, musicógrafos e pedagogos musicais eminentes, em mais de quatrocentos anos de passado musical, para serem dados às cadeiras da Academia, das quais, em virtude da mesma disposição, são patronos os respectivos primeiros ocupantes. São os seguintes:

1. — Cadeira "José de Anchieta" (1533-1597) (padre; principal autor da catequese por meio da música e do teatro, no período autoral do Brasil); 2. — Cadeira "Honorato Villa-Lobos"; 3. — Cadeira "Euzébio de Matos" (1623-1692) (padre; compositor de música sacra, cantos profanos e lundús, na Bahia); 4. — Cadeira "Raimundo Gualberto"; 5. — Cadeira "Luiz Alves Pinto" (1712-

1750) (padre; fundador da escola musical de Pernambuco; autor de música sacra, sonatas, comédias musicadas e de dois tratados teóricos); 6. — Cadeira "Francisco de Almeida" (1712-1789) (padre; fundador da escola musical de Pernambuco; autor de música sacra, sonatas, comédias musicadas e de dois tratados teóricos); 7. — Cadeira "Domingos de Miranda Neto"; 8. — Cadeira "Domingos da Rocha Mossarunga" (1807-1856) (compô música sacra, dose opúsculos de modinhas, as "Modinhas do Senhor Menino", hinos, minuets, etc.; e um "Compêndio de Música"; baiano); 9. — Cadeira "Savino de Benedictis"; 10. — Cadeira "Cândido Inácio da Silva" (1809-1839) (cantor, e notável compositor de modinhas, lundús, variações e concertos instrumentais, e música coral dramática; carioca); 11. — Cadeira "Octavio Maril"; 12. — Cadeira "José Maria Xavier" (1839-1897) (padre; de São João d'El-Rey, Minas, autor de numerosas obras sacras); 13. — Cadeira "Octavio Bevilacqua"; 14. — Cadeira "José Amat" (.....) (fidalgão espanhol; fundador da "Imperial Academia de Música" e da "Ópera Nacional", que revelou Carlos Gomes; autor de modinhas, das "Mélodies brésiliennes" e de "Les Nuits brésiliennes"; cantor; chegou ao Brasil em 1848); 15. — Cadeira "Paulo Silva"; 16. — Cadeira "Elias Alvares Lobo" (1834-1901) (autor de óperas, da música religiosa, de obras profanas para canto e dança, e de lundús; pianista; precursor da ópera nacional); 17. — Cadeira "Dionísio de Carvalho"; 18. — Cadeira "José Pedro de Sant'Anna Gomes" (1834-1908) (irmão de Carlos Gomes; paulista; violinista e violista; autor de obras de música de câmara e para orquestra, de música religiosa, de óperas; colaborou com Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, na Pastoral, obra lírica, sobre texto de Coelho Netto); 19. — Cadeira "Arthur Pereira" (falecido a 3 de Agosto de 1946) (vagão); 20. — Cadeira "Antonio Carlos Gomes" (1836-1906) (o maior operista americano); 21. — Cadeira "Oscar Lorenzo Fernandez"; 22. — Cadeira "Domingos José Ferreira" (1837-1916) (compositor de óperas e de música sacra); 23. — Cadeira "Arthur Iberê de Lemos"; 24. — Cadeira "Henrique Alves de Medeiros" (1838-1906) (autor de óperas, e de numerosas óperetas de caráter popular; carioca); 25. — Cadeira "Ary Ferreira"; 26. — Cadeira "Vicente de Taunay" (1843-1890) (o ilustre romancista e memorialista; compôs peças para piano, canto e violino, sob o pseudônimo "Elião"; amigo de Carlos Gomes; restaurador da obra e da glória de José Maurício); 27. — Cadeira "Francisco Casabona"; 28. — Cadeira "Arthur Napoleão" (1843-1925) (português de nascimento; pianista; de renome mundial, dispôs de Hahn e von Bülow; autor de obras para piano, para dois pianos e para o teatro; principal mestre da escola verônica de piano); 29. — Cadeira "Walter Burmeister"; 30. — Cadeira "Brazilio Iberê da Cunha" (1846-1913) (pianista; compositor de obras para piano e violino; autor da primeira peça brasileira característica "Sertaneja"; diplomata paraense); 31. — Cadeira "Benedito Nicolau dos Santos"; 32. — Cadeira "João Gomes de Araújo" (1846-1943) (compositor de óperas, obras religiosas, e peças para canto, para piano e para orquestra; paulista); 33. — Cadeira "João Calceira Filho"; 34. — Cadeira "Manuel Joaquim de Macedo" (1847-1925) (violinista, discípulo, em Bruxelas, de Vièteuxtemp; autor da ópera "Tiradentes", e de cerca de 300 produções de todo gênero; fluminense); 35. — Cadeira "Claudio Santoro"; 36. — Cadeira "Antonio da Silva Callado" (1848-1880) (flautista eminente; um dos maiores autores da música popular carioca); 37. — Cadeira "Heitor Corrêa de Azevedo"; 38. — Cadeira "Leopoldo Miguêz" (1850-1902) (primeiro criador importante da música sinfônica no Brasil; autor de dramas musicais, de música de câmara e pianística; carioca; fundador do Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; autor do "Hino da Proclamação da República"); 39. — Cadeira "Frederico Camargo Guarnieri"; 40. — Cadeira "Frederico Nascimento" (1852-1924) (português; veio para o Brasil em 1869; violoncelista; fundador do primeiro gabinete de acústica no Brasil; autor de obras para violoncelo; sábio musicólogo e mestre extraordinário); 41. — Cadeira "Paulo Florence"; 42. — Cadeira "Henrique Oswald" (1852-1931) (pianista; ilustre compositor, sobretudo de música de câmara; mas também sinfônica, sacra e epistolar; dos mais importantes mestres da escola de piano do Rio de Janeiro); 43. — Cadeira "Ary Ferreira"; 44. — Cadeira "Vicente de Taunay" (1843-1890) (o ilustre romancista e memorialista; compôs peças para piano, canto e violino, sob o pseudônimo "Elião"; autor de várias óperas representadas no Rio e em Belém, e de numerosas outras composições; paraense); 45. — Cadeira "Florencio de Almeida Lima"; 46. — Cadeira "Roberto J. Kinsman Benjamin" (1853-1924) (violinista; obras para violino, orquestra, banda e coros; crítico musical, tendo publicado o livro "Esboços Musicais"; fundador do importante "Club Beethoven"; 47. — Cadeira "Enio de Freitas Castro"; 48. — Cadeira "Eudécio Aquino da Fonseca" (1854-1923) (autor de óperas, obras sinfônicas, e para piano e canto; pernambucano); 49. — Cadeira "Waldemar de Oliveira"; 50. — Cadeira "José Rodrigues Barbosa" (1855-1928) (flautista; um dos fundadores do Instituto Nacional de Música; crítico musical por mais de 30 anos, no "Jornal do Commercio" e no "O Jornal"; mineiro); 51. — Cadeira "José Siqueira"; 52. — Cadeira "Vincenzo Cernicchiaro" (1858-1928) (italiano; veio para o Brasil aos 12 anos de idade; violinista eminente; concertista, regente e spala de orquestra; composições para canto, violino e orquestra; principal obra, realmente importante: a "Storia Della Musica nel Brasile dai tempi coloniali ai nostri giorni"); 53. — Cadeira "Ernesto Nazareth" (1863-1934) (o mais importante compositor popular do Brasil; pianista; mais de quatrocentas obras para piano; sobretudo importantes os seus "tangos" e "serenatas"; carioca); 54. — Cadeira "Fúlio Franceschini"; 55. — Cadeira "Alexandre Levy" (1864-1922) (primeiro compositor de música brasileira nacionalista, consciênte da sua função; pianista; estudou em Paris; diretor artístico do Club Haydn, de São Paulo, onde dirigiu a grande música sinfônica; compôs o célebre "Tango brasileiro", o "Samba" para orquestra, variações pianísticas sobre o "Vem cá, bitú"; obras de música de câmara, e sinfônica); 56. — Cadeira "Samuel Arcajo dos Santos"; 57. — Cadeira "Alberto Nepomuceno" (1864-1920) (primeiro criador significativo da música vocal brasileira de câmara; autor da "Suite Brasileira" e da Abertura do "Geratuz"; de outras obras sinfônicas, de obras pianísticas, corais, para violino, de óperas, e sobretudo de câncões; cearense); 58. — Cadeira "João Baptista Julião"; 59. — Cadeira "Assis Pacheco" (1865-1937) (autor de óperas; cania-

tas; e sobretudo óperetas; paulista; 1.º ocupante: Brazilio Iberê; 38. — Cadeira "Manuel Porto Alegre Faulhaber" (1867-1922) (pianista; carioca; neto de Araújo Porto Alegre; importante improvisador; autor de obras pianísticas, sobretudo de célebre "Valsa", de "Legenda", "Diálogo", "Scherzo", etc.); 1.º ocupante: Hilza Camen; 40. — Cadeira "Guilherme Teodoro Pereira de Mello" (1867-1932) (autor da primeira história da música brasileira, importante sobretudo pela sua parte inicial sobre o folclore musical brasileiro: "A música no Brasil, Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República"); baiano); 1.º ocupante: Raphael Baptista; 41. — Cadeira "Antonio Francisco Braga" (1868-1945) (principal propagador do sinfonismo no Brasil; regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos; discípulo de Massenet; autor de óperas, de numerosas obras sinfônicas e de câmara, de música sacra, e de 22 hinos, entre os quais o hino cívico nacional "Hino à Bandeira", com letra de Olavo Bilac; carioca); 1.º ocupante: Eleazar de Carvalho; 42. — Cadeira "Francisco Valle" (1869-1906) (estudou com Cesar Franck, em Paris; autor de obras sinfônicas e de câmara, de tendência nacionalista; mineiro); 1.º ocupante: Antonio Assis Republicano; 43. — Cadeira "J. Araújo Viana" (1870-1916) (compositor de óperas, obras para piano e para violino; riograndense do Sul); 1.º ocupante: Newton Padua; 44. — Cadeira "Joaquim Torres Delgado de Carvalho" (1872-1921) (autor de óperas, música de cena e peças para piano; carioca); 1.º ocupante: José Cândido de Andrade Musley; 45. — Cadeira "Miguel Campos" (1872-1927) (estudou em Milão; numerosas composições para câmara, canto, piano e orquestra, entre outras um "Concerto para piano e orquestra"; outra para violino e orquestra; dois quartetos, executados em Paris; uma sonfonia; e uma ópera; paraense); 1.º ocupante: Eurico Nogueira França; 46. — Cadeira "Joaquim Antonio Barroso Netto" (1881-1941) (pianista; executante de câmara e regente de coros; autor de delicadas câncões, de numerosas obras para piano, violino e violoncelo; "Vozes da Floresta", para coros, solos e orquestra; a Abertura "Aruana", para orquestra; várias obras de didática pianista,

naigumas das quais colaborou com o ilustre J. Philipp; carioca); 1.º ocupante: José Vieira Brandão; 47. — Cadeira "Glaucio Velasquez" (1884-1914) (nasceu em Nápoles, filho de mãe brasileira; músico, pintor e escultor; violinista; introdutor, no Brasil, dos processos de Stravinsky e Schoenberg, com base em Wagner; compôs sobretudo música de câmara, trios, sonatas, etc.; inclusive o "Quarto Trio", incompleto, que Darins Milhaud reconstituiu; obras para canto; e o primeiro ato da ópera "Soeur Beatrice", que Francisco Braga orquestrou); 1.º ocupante: João Iberê da Cunha; 48. — Cadeira "Homero Barreto" (1884-1924) (obras para canto, piano, uma ópera; várias obras adaptadas por Villa-Lobos para orquestra; paulista); 1.º ocupante: João de Souza Lima; 49. — Cadeira "Luciano Gallet" (1893-1931) (pianista; carioca; discípulo de Oswald; propagador importante da música brasileira nacionalista; influências de Milhaud e Glaucio Velasquez; primeiro divulgador da música de Nazareth em concertos; autor de obras de câmara, de obras para piano, para canto, para violoncelo e para orquestra; de dois importantes "Cadernos de Melodias Populares Brasileiras", admiravelmente harmonizadas, e de "Doze exercícios orafiteiros" para piano a 4 mãos; das monografias folclóricas: "O Índio na Música Brasileira" e "O Negro na Música Brasileira"); 1.º ocupante: Rodolfo Josellit (falecido em Março de 1946); 50. — Cadeira "Mario de Moraes Andrade" (1894-1945) (o maior propagador dos estudos e pesquisas de folclore musical brasileiro; esteta e crítico da música brasileira nacionalista; autor de numerosas monografias folclóricas de grande interesse, de um importante "Ensaio sobre a Música Brasileira", da "Pequena História da Música", de "Música, Doce Música", "Modinhas Imperiais"; fundou a Discoteca Paulista e fez realizar o 1.º Congresso da Língua Nacional Cantada); 1.º ocupante: Renato Almeida.

Aqui dou registro a esse panorama cultural da música brasileira, que, por si mesmo, justifica a existência da Academia Brasileira de Música. Creio prestar, com isso, um serviço ao Brasil.

Andrade Muricy

Dr. L.F. D/PC

3 DE MARÇO DE 1948

## PELO MUNDO DA MÚSICA

AMADORES E PROFISSIONAIS NA MÚSICA  
BRASILEIRA — UM EMINENTE MUSICOLOGO...

Retornando de breves férias, encontrei sobre a minha mesa um recorte do "Correio da Manhã", suplemento dominical de 13 de Janeiro último, contendo um artigo do Sr. Vasco Mariz sobre Fructuoso Vianna.

O interesse demonstrado por esse jovem diplomata pela nossa vida musical tem sido tão recente quanto intenso. Um gentilíssimo artigo sobre livro de minha autoria deu-me oportunidade de procurar conhecê-lo pessoalmente, e que me proporcionou um convívio amavel, ora suspenso pela sua designação para o Consulado no Porto, Portugal, onde serve presentemente. Vários trabalhos seus têm aparecido na imprensa ou foram irradiados, sobre Villalobos e as suas *Cirandas*, sobre Lorenzo Fernández, sobre Claudio Santoro, etc. Cala um deles pareceu-me sempre bastante impessoal, refletindo fielmente o pensamento do biografo e criticado, com poucas exceções. As linhas mestras da atitude critica do seu autor não ficavam bem evidentes.

Desta vez, porém, elas pareciam afirmar-se, ainda assim baseadas em "observação digna de nota" de "um eminente musicólogo". Esse musicólogo... (quantos musicólogos existem no Brasil que realmente mereçam esse título? Tomemos como paradigma alguns mestres reconhecidos como sendo representativos da classe: Charles Koehlin, Maurice Emmanuel, Riemann, Paul Bekker, Donald Francis Tovey... Criticos e historiadores, porém ao mesmo tem-

po grandes conhecedores, sábios músicos. Koehlin foi capaz de aplicar a teoria de Einstein à música imediatamente após o aparecimento sensacional desse novo instrumento do conhecimento. Quanto a complexo saber revelam as pesquisas sobre a evolução das formas musicais empreendidas por Maurice Emmanuel; quanta erudição e genialidade da intuição critica foram postas por Tovey a serviço da obra de Bach e da de Beethoven...). Não é difícil provar que muitos musicógrafos brasileiros quase tudo ignoram da técnica da música e sempre se mantiveram longe de qualquer prática vocal, instrumental ou de escrita musical.

Essas considerações, sem dúvida incômodas — e que seriam pretensiosas se eu me considerasse mais do que um vago musicógrafo, apesar dos meus... quarenta e sete anos de permanente contacto com o piano — são mais pertinentes do que poderão parecer. O "eminente musicólogo" disse ao Sr. Vasco Mariz "que, habitualmente, damos demasiada importância à maioria dos compositores brasileiros". E continuou: "Sobrepondo a atividade de nossos músicos à de nossos escritores, poetas ou prosadores, verificamos que, no mesmo plano, só uma dúzia deles mereceria atenção da musicologia. Os outros ficariam perdidos na multidão de artistas de obra amadoristica e mal justificada".

Antes do mais, é facil recorrer a padrão incerto como esse. O panorama das nossas letras, abrangendo número não muito reduzido de vultos frequentemente focalizados pela critica e a historiografia literarias. "No mesmo plano", cir-

cuscrevo o musicólogo aludido. Pois "no mesmo plano" é expressão indeterminada, imprecisa. A ciência das *Literaturas e Artes comparadas* é recentissima como disciplina autônoma. Ainda não foi possível estabelecer equivalências cabais. A um músico a quem se diga que Dante, Shakespeare ou Goethe equiparam-se a Orlando Lassus, Bach ou Beethoven, tal comparação soarã como falsa e até sacrilega. O inverso não se dá, geralmente, porque a cultura humanistica dos letrados os impede de calrem nessa limitação ou unilateralidade de conceito de valor. No Brasil, o número dos músicos de plana superior, ou pelo menos de interesse e significação histórico-cultural, é sem dúvida menor do que o dos homens de letras e artistas da palavra. Demais, o ambiente rarefeito de cultura em que tem vivido a música, não n'a tem favorecido. Se podemos comparar Carlos Gomes a José de Alencar, ou Castro Alves, com bastante adequação, quem corresponderia a Machado de Assis, por exemplo, dentre os músicos? Se podemos levantar o vulto do Padre José Maurício acima de Basílio da Gama ou de José Bonifácio, representativos das letras anteriores e contemporâneas do humilde padre-mestre, quem anteporremos a Luiz Delfino, a Alvares de Azevedo, dentre os seus contemporâneos músicos? Já um Nepomuceno pode sofrer comparação com Fagundes Varela ou Alberto de Oliveira com Bilac? Oswald pode ser aproximado de Raymundo Corrêa, pelo gosto e finura no acabamento da expressão. Exemplo ao acaso: sem rigor, inevitavelmente. Glaucio Velasquez, tão ignorado, val de par, com inquietação e flexibilidade dos versalinos da poesia simbolista.

Porque o que vale, num caso destes, é o qualitativo e não o quantitativo. E' preciso ter em conta, por outro lado, que os poetas chamados tradicionalmente *menores* são muita vez dos de mais legitima natureza poética. Meleagro ou Anacreonte são tão significativos e tão representativos quanto Homero ou Píndaro, proporções guardadas. O quantitativo influe aqui, porém o qualitativo impede que se registe das antologias um Teócrito, porque é

menor do que Píndaro. Só por falta de extensão nos horizontes da nossa critica e conformismo teimoso e preguiçoso diante dum quadro de valores convencionais, é que tantos novelistas e poetas de mérito delicado, de curiosa ou estranha fisionomia artistica, são negligenciados pelos historiadores. São em compêndios estritos deixados de ser mencionados, em França, poetas como Maurício de Guérin, autor de *O Centauro*, (um dos mestres primeiros dos parnasianos), ou Aloysius Bertrand, autor de *Gaspard de la nuit*; ou romancistas como Fromentin e Benjamin Constant, cada um autor de um só romance: *Dominique* e *Adolphe*. Isso fazemos os ricos, como são os franceses; nós, pobrezinho, desdenhamos uma Norelia Amalia, nossa maior romântica; Teófilo Dias, finissimo parnasiano; e quase todos os simbolistas, com a exceção fixada e inamovível de dois: Cruz e Souza e Alphonus de Guimarães. No presente momento, o conhecimento honesto e direto que procuro ter da nossa literatura não me permite esquecer ou omitir poetas raramente mencionados, com indecência ou injustiça, como Francisco Karam, Gilka Machado ou Murillo Araujo.

Um poeta (e não é absolutamente o caso dos mencionados, que são dos nossos melhores, se bem que intencional ou ridiculamente esquecidos) vale pela sua realização em obra, e não porque viva dela. Não há profissão de poeta hoje, se bem que já tivessem existido os *trovadores* e os *minnesinger*. Não são profissionais. Mas também não são amadores. Ora, existe uma *profissão musical*. Vive-se da música. São centenares de milhares, talvez ultrapasse a cifra de milhão os profissionais da música no mundo.

Como chamar "amadores" a pessoas que viveram no contacto cotidiano e íntimo com a técnica, a intenção interpretativa, com a multiforme prática musical?

Pois o Sr. Vasco Mariz concordou com o seu interlocutor: "Na verdade, este é o fenómeno que se passa no Brasil. Uma parte maior do que se supõe dos compositores brasileiros, mesmo nos dias de hoje, é constituída de ama-

dores bem intencionados, mas escandalosamente falhos de *métier*. Daí o carater pouco duradouro de seus trabalhos". Até al parece bem; porém logo depois acrescenta: "Noventa por cento da música brasileira executada atualmente aqui ou no estrangeiro, é da lavra de autores vivos que, quase sempre, se empenham vivamente pela realização dessas audições. Assim, os velhos vão sendo relegados ao esquecimento e, paulatinamente, assumem o lugar merecido — o repouso eterno dos arquivos".

Al, já é preciso discernir. Nos arquivos há obras-primas extraordinárias, de Schütz ou de Purcell; de Lulli ou de Monteverdi; de Alessandro Scarlatti ou de Victoria. Quantas das 500 e tantas sonatas de Domenico Scarlatti, todas interessantes, são tocadas? Uma vinte. O mesmo se dá com o repertório vocal de Schubert, por exemplo. O repouso no arquivo não implica em condenação nem em desclassificação. E' um simples fato. Foi tirado do arquivo, há pouco, uma ópera de Monteverdi; como foram tirados os *Ofícios de Trevas*, de Couperin; e suscitaram enorme admiração. Nos arquivos do Brasil (quer dizer: quase abandonados, e descurados) repousam as missas e os motetes de José Maurício; a perfeita realização dramático musical, dentro da tendência do seu tempo, — a wagneriana, — que são *Os Soldados*, de Leopoldo Miguez, e o seu adorado: *Pelo Amor*. A *Sinfonia*, de Alexandre Levy, só há pouco mais de um ano foi pela primeira vez executada. Toda a música de câmara de Oswald "repouso no arquivo", neste caso com propriedade de expressão, porque está depositada no Arquivo Nacional. Que prova isso?

Acostemos que Brazílio Itiberê, preso pelos preconceitos da época, tenha ficado adstrito à Diplomacia e ao estudo de economia e finanças. Da sua produção, a parte final, vultosa, perdeu-se, destruída, ao que parece, após a sua morte. A da primeira fase é amadoristica, sem dúvida. A *Sertaneja* documento de inapreciável importância histórica é bem escrita e bem lançada. No seu gênero, que é o de Gottschalk, de Thalberg dos virtuosos e efelistas do seu

tempo. Entretanto, tem uma especial dignidade, e, por isso, foi tocada por Liszt, Sgambatti e Antonio Rubinstein. Nos nossos tempos, as pianistas Luba d'Alexandrowska Osorio de Almeida, Amelle Petersen e Ester Neiberger têm conseguido êxito executando-a em concertos. Intempredada pela jovem Jucy Salles, foi verdadeira revelação o *Estudo sobre um tema de Bach*, do mesmo Brazílio Itiberê. No caso de Alexandre Levy, porém, a injustiça é flagrante, e o julgamento inaceitavel. Alexandre Levy não é apenas uma data histórica, mas também uma atividade notavel no terreno da vida musical. Um profissional absoluto. Criou uma orquestra e dirigiu-a, na velha S. Paulo; organizou e orientou conjuntos de câmara, deles participando; realizou concertos inúmeros; aperfeiçoou-se na Europa; e morreu no posto. Apenas... morreu prematuramente. Não teve tempo para afirmar uma individualidade nitida; porém, muitas das suas páginas pianísticas (mais realizadas do que as orquestrais) revelam o músico já dístico. Entre elas o *Tango Brasileiro*, cuja delicada filigrana da segunda parte contrasta com a primeira, simplista e direta, porém não mais direta e simplista do que a de tantos *Tangos e Seguidilhas*, de Albéniz, e a de tantas das paginetas de Grieg, tão fresca na sua singularidade. Souza Lima executou frequentemente esse *Tango Brasileiro*, e faz bem.

Diz o Sr. Vasco Mariz ainda: "Do vultoso conjunto de obras dos compositores antigos, o que resta hoje? Sobreviveu muito pouco Guarany e o Escravo, de Carlos Gomes, algumas canções de Nepomuceno e... só. Nada de José Maurício, de Francisco Manuel, de Brazílio Itiberê da Cunha, de Alexandre Levy, de Leopoldo Miguez, de Glaucio Velasquez, de Henrique Oswald, de Barroso Netto. E em caso de consideravel aumento das atividades musicais no país, o único que tem possibilidades de reviver é o sacerdote, cujas obras — desconhecidissimas mesmo na elite musical brasileira — possuem sufficiente força para resistir aos séculos".

O fato de só serem representados o *Guarany* e o *Escravo*, não significa que Fosca lhes seja

inferior. Mario de Andrade fundamentava eloquentemente a sua preferência por esta última. Apesar de dar a primazia ao *Escravo*, não posso deixar de reconhecer a beleza do movimento coral e a esplêndida escrita vocal de *Fosca*. Que Francisco Manuel e os demais citados sejam excluidos dos programas, isso só comprova a pobreza do meio, e por vezes também a ansia de agradar aos compositores prestigiosos... e vivos, que podem influir na carreira dos concertistas. Em qualquer momento em que forem executados o *Trio*, para piano, violino e violoncelo, as *Variações para piano e orquestra*, a *Sonata para violoncelo e piano*, *Chaque-souris* e os *3 Estudos* de Henrique Oswald, ter-se-á presente uma arte requintada e civilizada, européia sem dúvida, porém admiravelmente escrita e trabalhada como jóia. Não desdenhava a *Sonata para violino e piano*, de Miguez, e o seu *Scherzetto Sinfónico*. Glaucio Velasquez está por estudar, porém não foi ainda julgado. De Nepomuceno, algumas canções? Muitas, e formando um conjunto que vale por uma obra de gêneros mais variados; e não esqueçamos que *As Udras*, para coro, solista e orquestra, é obra de fôlego e de acentuado carater dramático; sem falar em que será sempre agradável ouvir a *Suite Brasileira*, de cores matinaes e frescas, e o belo *Scherzo*, da Sinfonia Incompleta, póstumo. A Francisco Manuel basta-lhe o *Hino Nacional*, como a Rouget l'Isle a "Marselhesa", para garantir-lhe a perenidade do nome. Nenhum desses foi amador, e a sentença do Sr. Vasco Mariz, que os dá por condenados ao lugar "merecido" — "o repouso eterno nos arquivos", não é inapelavel. Nem para Francisco Braga, que nem é mencionado, e de quem sempre se ouvirã com prazer a *Toada para violoncelo e orquestra* ou aquela amavel *Bendegó*, para trio de cordas. *Menores* serão alguns desses. Só o futuro dirã. Certo é que a posteridade tem prazer em resuscitar as obras bem nascidas, ainda que frageis na sua grandeza adolescente.

Continuareil.

Andrade Muricy

Dr. L. F. III/85



16 DE DEZEMBRO DE 1948

PELO MUNDO DA MÚSICA

SUBSÍDIOS PARA UM PANORAMA DA VIDA ORQUESTRAL BRASILEIRA

O último concerto organizado pelo maestro Giannetti, e realizado em 29 de Setembro de 1934, foi, sob a orientação daquele mestre, inteiramente regido pela sua disciplina Lygia de Biase Bidart, que apresentou, em primeira audição, «Angelus», episódio sinfônico, e o poema sinfônico «Anchieta», da sua autoria.

Já por ocasião dos festejos comemorativos do 1º Centenário da independência, em 1922, e maestro Giannetti dirigira, no Palácio das Festas da Exposição Internacional, vários concertos instrumentais e vocais, sendo que o de 23 de Outubro daquele ano, «Homenagem da Itália ao Brasil», teve como solistas o flautista Luigi Billoro, e os sopranos Maria Antonietta Ribeiro e Marieta de Verney Campello. Outro concerto, em homenagem a Carlos de Campos, então presidente do Estado de São Paulo e seu aluno de composição teve como solistas o violinista Humberto Milano e o tenor Chermon de Brito.

XIII

Existem presentemente no Rio de Janeiro dois conjuntos orquestrais juvenis.

Em Junho de 1939 a maestrina Joanidia Sodré, catagórica, e hoje diretora da Escola Nacional de Música, fundou a «Orquestra Infantil», destinada a despertar interesse pela causa orquestral entre os juvenis estudantes

de música. Foi ela constituída de alunos da Escola Nacional de Música e de professores particulares, tendo sido completada, no respeitante aos raiços de madeiras e de metais, com alunos da Escola 15 de Novembro, da Ministério da Justiça. Exercia as funções de spala o violinista, então infante, Bernardo Federowsky.

Devido ao esforço exigido às crianças, tem sido relativamente pouco numerosos os concertos dessa orquestra, que a própria maestrina Joanidia Sodré ensina e dirige. Ainda assim, realizou excursões a Campos, Estado do Rio, e a S. Paulo.

Vários foram os solistas infantes que atuaram com essa orquestra. Entre eles a pianista Laís de Souza, Brasil; a flautista Maria do Carmo; os violinistas Bernardo Federowsky e Yelê Bittencourt, o grande bailarino juvenil de hoje, e o violoncellista José Jakubowicz.

Em 1943, o professor Norberto Cataldi, viola da Orquestra do Teatro Municipal, fundou a «Orquestra Brasileira de Estudantes», efetuando desde logo várias audições. O primeiro concerto regular, porém em 10 de Junho de 1944, realizou-se no do Auditório do Instituto La Fayette. Compunha-se de infantes e adolescentes, sendo spala o jovem violinista e compositor José Giannini. Essa orquestra realizou dezesseis concertos, apresen-

tando aberturas de Mozart e de Beethoven; obras leves de vários outros autores; arranjos especialmente feitos pelo professor Cataldi; e algumas obras originais do spala José Giannini.

Em 1946 corporificou-se a antiga Idéa numa orquestra de universitários. Há muito que se tenta, com grandes intervalos de indiferença, a criação dessa orquestra de estudantes da Escola Nacional de Música. Infelizmente. Desta vez, o professor de prática de orquestra daquela Escola, Rafael Baptista, empreendeu a organização de um conjunto de instrumentistas universitários. Aceitou o patrocínio da nova «Orquestra Universitária» a direção da Casa dos Estudantes do Brasil.

A «Orquestra Universitária», que está em franco progresso, tem por diretor-artístico e regente principal o professor Rafael Baptista, tendo já atuado como regentes os seus jovens discípulos Bernardo Federowsky, Cleo Goulart e Lenir Siqueira. E' spala dessa orquestra o já mencionado violinista Bernardo Federowsky. Trata-se dum conjunto de adolescentes e de moços, enquanto que a «Orquestra Infantil» e a «Orquestra Brasileira de Estudantes» são constituídas na sua quase totalidade de crianças.

XIV

Para completar este esboço, quero mencionar também uma orquestra de Rádio. No geral, e entre nós, as chamadas «Orquestras de estudos» são insignificantes. O caráter exclusivamente popular e acentuadamente publicitário das emissões radiofônicas normais entre nós não tem permitido dar cunho mais nitidamente artístico às realizações orquestrais do Rádio brasileiro.

Uma excepção, porém, até certo ponto, a Rádio Nacional. Pertencente a uma empresa particular, passou depois para o acervo de empresas do patrimônio nacional. Foi assim que, sob a direção artística do Dr. Gilberto de Andrade, procurou este elevar-lhe o nível artístico, e, entre outras iniciativas interessantes, criou a primeira, e por enquanto única, orquestra radiofônica permanente. Selecionada

cuidadosamente, o novel conjunto reuniu os nossos melhores elementos orquestrais e passou a realizar audições sinfônicas semanais, (às segundas-feiras, às 21.30 horas).

Dirigiu inicialmente a Orquestra da Rádio Nacional o violinista Romeu Ghipsman, substituído depois pelo professor Leo Peracchi. Regeram também alguns concertos os professores Iberê Gomes Grosso, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri. Villa-Lobos, especialmente convidado, organizou e dirigiu, em 1944, uma interessante série de concertos sinfônicos, que incluiu algumas primeiras audições, como «La voz de las calles, de H. Allende; a 2ª Sinfonia de Scriabin; um grande fragmento do Messias, de Haendel (solista: soprano Cecilia Rudge).

A Orquestra da Rádio Nacional deu várias outras primeiras audições, com outros regentes, entre elas o Concerto para violoncelo e orquestra, de Radamés Gnattali (solista: Iberê Gomes Grosso); «Concerto n. 2, para piano e orquestra» de Radamés Gnattali (solista: Arnaldo Estrella); «Abertura Concertante, de Camargo Guarnieri. Entre os solistas da Orquestra da Rádio Nacional figuram o soprano Violeta Coelho Netto de Freitas; como excelente pianista que é, o compositor Radamés Gnattali (Concerto em Re menor, de Mozart, e Fantasia Brasileira, da sua autoria); o pianista Arnaldo Estrella; o violinista Oscar Bergerth; o violoncellista Iberê Gomes Grosso.

XV

Foi a 6 de Maio de 1933 que S. Paulo viu fundar-se a sua primeira associação musical importante: o Club Haydn. Foi designado para diretor artístico um jovem de 19 anos, Alexandre Levy, iniciador consciente do movimento nacionalista da nossa música, e dos primeiros autores de música sinfônica entre nós (o poema sinfônico Comala; a Suite Brasileira, de que só se tem executado o final: Samba; e uma Sinfonia em Mi, premiada na Exposição de Chicago, em 1889, e que nos últimos tempos foi executada, em primeira audição, em S. Paulo). Organizada a orquestra do Clube,

coube ao maestro Santana Gomes (irmão de Carlos Gomes, pai do violoncellista Alfredo Gomes e avô dos irmãos Gomes Grosso — Iberê, Ilara e Alda) a função de violino spala.

O Clube Haydn realizou, de 1883 a 1887, quando terminaram as suas atividades, 35 concertos, dos quais vários sinfônicos. Eram efetuados no salão do Clube Ginástico Português e no Teatro S. José.

Nos concertos realizados por essa orquestra em 1885 foram ouvidas pela primeira vez em S. Paulo as Sinfonias de Haydn e de Beethoven.

O último concerto (em 10 de Janeiro de 1887), foi o próprio Alexandre quem o encerrou, executando no piano, com acompanhamento de orquestra, o Andante Spianato seguido da Grande Polonaise Brillante, op. 22, de Chopin. Levy embarcou logo após para a Europa, afim de aperfeiçoar os seus estudos. E o Clube Haydn deixou de existir.

Longos anos passaram, 25 anos, antes que outra associação resolvesse realizar concertos sinfônicos em S. Paulo. Foi em 1912 que a «Filarmonie» procurou incrementar o sintonismo paulistano. Algumas audições foram realizadas, sob a direção dos maestros Cordiglia Lavalle e Truqui Gonzalves.

Em 17 de Outubro de 1921 foi fundada a «Sociedade de Concertos Sinfônicos» sendo seus diretores artísticos e regentes os maestros Truquito Amore e Armando Bellardi.

Em 1930, ainda existindo aquela associação a «Sociedade Orquestral do Conservatório e Musical de S. Paulo» exerceu atividades no terreno orquestral, mas competeria a outro conjunto, a «Sociedade Sinfônica de S. Paulo», papel representativo mais relevante.

Achava-se em S. Paulo, então, o regente italiano Lamberto Baldi; excelente músico e diretor vivaz e chelo de autoridade, mais tarde diretor musical da Osodre de Montevideu. Graças à sua atividade e ao mecenas da Sra. Olivia Guedes Pentead, a Sociedade Sinfônica de S. Paulo pôde realizar numerosas e importantes audições.

Villa-Lobos dirigiu, no mesmo 1930, vários concertos daquela associação. Deu ali, em pri-

meira audição: Abertura do «Rei Estevão», de Beethoven; La Mer, de Debussy; Le Poème de la Forêt, de Albert Roussel; A Flor e a Fonte, de Felix Otero, com orquestração de Villa-Lobos; Triana e El Puerto, da Suite Iberia, de Albéniz-Arbó; Burlesque, da Suite Intime, de Piero Coppola; Curuçá, de Camargo Guarnieri; Pássaro de Fogo, de Strawinsky; Saudades do Brasil, de Darius Milhaud; «Suite para orquestra de cordas de Paulo Florence; Marcha Funebre, para o 5º ato de Hamlet, de Eugène Coolus; Sertaneja, canto, violinos e altos, de Villa-Lobos. O mais importante desses concertos foi o «Festival Florent Schmitt», em que Villa-Lobos apresentou com primeiras audições, as seguintes obras daquele compositor francês. Tragedie de Salomé; Légende; Chevaché Trambique; Réves, e Salammbô.

Naquele mesmo ano, Villa-Lobos dirigiu dois concertos sinfônicos para os sócios da Cultura Artística de S. Paulo. Neles deu, em primeira audição: Suite em F4, de Albert Roussel; Abertura del Glorioso e Bolero, de Ravel; Abertura da Faniska, de Cherubini; Pacific 231, de Honegger; Interlúdio e Berceuse, de Homero Barretto. Foi solista, num deles, a eminente pianista Antonietta Rudge. No outro (31 de Agosto), a gloriosa Gulomar Novais.

Sob a regência do maestro Lamberto Baldi, e ocasionalmente do maestro Manfredini, a Sociedade Sinfônica de S. Paulo realizou numerosos concertos, em que foram ouvidas obras de Rimsky-Korsakoff (Scheerazade); de Debussy (L'Après Midi d'un Faune); de Respighi (La Colomba e Galina, da suite Ucelli e Festas Romanas); de Alexandre Levy (Samba; Comala, em primeira audição em 1930... e Idílio Sentimental, da «Suite Brasileira», também em primeira audição); de Wagner; de Beethoven (Concerto em Do maior, com Antonietta Rudge); de Mendelssohn; de Alberto Nepomuceno («Valsas Humorísticas», para piano e orquestra; solista J. Octaviano); de Bach; de Casabona (Fábula de Einstein); ainda de Beethoven («Concerto para violino e orquestra»; solista Leonidas Auteori); de Falla

(Amor Bruje); de Francisco Mignone («Concerto Fantasias, para piano e orquestra; solista: João de Souza Lima); de Bach-Respighi (Passacaglia); de Veracini; de Pizzetti (Bando Venezolano); de Mozart (Abertura do Bapto no Serralho); e «Concertos, com a pianista Luba d'Alexandrowska»; de Milhaud (Serenade); de Nepomuceno («Suite Brasileiras»); de Arthur Pereira («Cantos Populares Brasileiros», para coro e orquestra).

O regente Burlie Marx dirigiu em Março de 1931 um dos concertos da Sociedade Sinfônica de S. Paulo.

O 90º concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo, antes referida, realizado em 1929, foi um festival «Henrique Oswald». Foram executados: Concerto para piano e orquestra (solista: J. Octaviano); Adagio e Scherzo da 2ª Sinfonia; Preldio e Fuga para orquestra; e Noturno, Debé s'endort e Serenata, para orquestra de cordas.

A partida, para o Uruguay, do maestro Baldi enfraqueceu a Sociedade Sinfônica de S. Paulo, que passou a ter existência precária e intermitente.

Durante três anos foi um bom regente alemão, Ernesto Mellich, o principal animador do sintonismo paulistano, com a «Sociedade Filarmonica de São Paulo», que fundou, a qual realizou numerosas audições, sobretudo de obras básicas do repertório universal.

Depois disso, criado o Departamento de Cultura da Municipalidade de S. Paulo, este contratou uma orquestra, com a qual realizou frequentes concertos, principalmente sob a regência de Souza Lima e Camargo Guarnieri, mas também, de Ernesto Mellich, Oscar Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Armando Bellardi.

O maestro Edoardo de Guarnieri tem sido, nas últimas temporadas, o regente mais assíduo dessa orquestra, ao lado de Camargo Guarnieri

(Continua)

Andrade Muricy

Do L.F. IV/85