

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA
TEMPORADA
2001



**Orquestra Filarmônica
de Nova York**

Kurt Masur *Regente*

A Filarmônica e o apoio cultural do Citigroup. Dois clássicos de Nova York no Brasil.

NEW YORK PHILHARMONIC

KURT MASUR, MUSIC DIRECTOR

Citibank & Salomon Smith Barney 2001 Latin American Tour



Citibank & Salomon Smith Barney têm a satisfação de apoiar o encantamento, a harmonia e a tradição da Orquestra Filarmônica de Nova York. Agora no Brasil, para o privilégio dos apreciadores de música clássica. Apoio à cultura: mais um compromisso do Citigroup.

CITIBANK+

SALOMON SMITH BARNEY

Members of citigroup

Citibank & Salomon Smith Barney orgulhosamente patrocinam a Turnê Latino-Americana 2001 da New York Philharmonic.

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA
TEMPORADA
2001



Orquestra Filarmônica de Nova York

Kurt Masur

Regente

Christine Brewer

Soprano

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



MINISTÉRIO
DA CULTURA

apoio
institucional
Prefeitura do
Município
de São Paulo
Lei 010923/90

promoção



Citibank e Salomon Smith Barney orgulhosamente patrocinam
a Turnê Latino-Americana 2001 da New York Philharmonic

CITIBANK 

SALOMON SMITH BARNEY

Members of citigroup 

patrocínio

BOVESPA
Bolsa de Valores de São Paulo

CBLC
Companhia Brasileira
de Liquidação e Custódia



Telefônica

Votorantim

Continental Airlines é a companhia aérea oficial da *New York Philharmonic*.

Nos Estados Unidos, a edição dos programas da Orquestra Filarmônica de Nova York conta com o apoio das seguintes instituições: *New York State Council on the Arts*, *New York City Department of Cultural Affairs*, *New York State Natural Heritage Trust* e *National Endowment for the Arts*.

Pianos Steinway

A discografia da *New York Philharmonic* encontra-se disponível editada por importantes selos, dentre os quais *Deutsche Grammophon*, *London*, *New World*, *RCA*, *Sony Classical* e *Teldec*. Kurt Masur e a Filarmônica de Nova York têm gravado extensivamente para o selo *Teldec* desde 1991.

James M. Keller é o Comentador-responsável pelas notas dos programas da *New York Philharmonic*, que são editados, em Nova York, por Brian Kellow. Os comentários publicados neste programa são de James M. Keller – J.M.K. –, exceto o texto referente à obra *Don Juan*, que é de autoria de Michael Steinberg.

Pedimos a todos que tenham a gentileza de desligar seus aparelhos eletrônicos. Informamos também ser terminantemente proibido gravar, filmar ou fotografar este concerto, ou ingressar na sala de espetáculos com gravadores, filmadoras ou máquinas fotográficas.

Edição Rui Fontana Lopez

Projeto gráfico Carlo Zuffellato e Paulo Humberto L. de Almeida

Textos Orquestra Filarmônica de Nova Iorque

Traduções Eduardo Brandão

Fotos Toby Wales (NYP), Chris Lee (NYP e Masur) e Ken Howard (Brewer)

Editoração eletrônica BVDA / Brasil Verde

Fotolitos e impressão OESP Gráfica

New York Philharmonic: Uma Breve História



Fundada em 1842, a *New York Philharmonic* é a mais antiga orquestra dos Estados Unidos e uma das mais antigas do mundo. Atuando continuamente ao longo de dois terços da história de seu país, a Filarmônica de Nova York tem desempenhado papel de grande destaque na vida musical norte-americana. Durante as 35 semanas de sua temporada anual de assinaturas, a Orquestra realiza cerca de 150 concertos, a maioria deles no *Avery Fisher Hall*, no *Lincoln Center*.

Kurt Masur assumiu o posto de Diretor Musical da *New York Philharmonic* em setembro de 1991, sucedendo a Zubin Mehta, o maestro que por mais tempo ocupou esse cargo no século XX. Pierre Boulez, predecessor de Mehta, deixou a Orquestra em 1977, para dirigir o *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique – IRCAM*, em Paris. Boulez havia sucedido a Leonard Bernstein, agraciado com o título de Maestro Honorário Vitalício da Filarmônica de Nova York, ao renunciar à Direção do conjunto, em 1969. A partir da temporada 2002/2003, Lorin Maazel sucederá a Kurt Masur como Diretor Musical da *New York Philharmonic*.

Desde a sua criação, a Orquestra sempre prestigiou a música de seu tempo: esteve à frente de diversas primeiras audições mundiais de obras de grande importância – como o Concerto nº 2 para Piano e Orquestra, de Tchaikovsky,

a Sinfonia nº 9, de Dvorák, o Concerto nº 3 para Piano e Orquestra, de Rachmaninoff, e a Sinfonia em Três Movimentos, de Stravinsky –, e realizou as primeiras audições norte-americanas de várias obras-primas do repertório sinfônico, como, por exemplo, as Sinfonias nºs 8 e 9, de Beethoven, a Sinfonia nº 4, de Brahms, as Sinfonias nºs 1, 2, 4 e 6, de Mahler, e a *Symphonie Fantastique*, de Berlioz, ao lado de outras obras que integram seu repertório. Essa tradição de pioneirismo mantém-se até hoje, com a inclusão de criações dos principais compositores contemporâneos nos programas das temporadas anuais da Filarmônica de Nova York.

A galeria de compositores e regentes que já conduziram a *New York Philharmonic* inclui importantes nomes da história da música ocidental, dentre os quais se destacam Anton Rubinstein, Tchaikovsky, Dvorák, Weingartner, Mahler (Diretor Musical da Orquestra entre 1909 e 1911), Rachmaninoff, Richard Strauss, Mengelberg, Furtwängler, Toscanini (Diretor Musical de 1929 a 1936), Stravinsky, Koussevitzky e Walter (Conselheiro Musical entre 1947 e 1949). Os maiores instrumentistas e os melhores cantores de várias gerações também já se apresentaram ao lado da Filarmônica de Nova York.

A primeira turnê norte-americana da *New York Philharmonic* foi realizada em 1882, sob a direção do maestro Leopold Damrosch. Em 1930, dois anos depois de fundir-se com a *Symphony Society of New York*, a Orquestra empreendeu sua primeira turnê européia, sob a regência de Arturo Toscanini. Desde então, o conjunto já se apresentou em mais de 350 cidades, de 52 países dos cinco continentes.

De 1980 até hoje, o *Citibank* patrocinou catorze turnês internacionais da Orquestra, o que significou dezenas e dezenas de apresentações da *New York Philharmonic* em 90 diferentes cidades de 45 países. As turnês patrocinadas pelo *Citibank* já levaram o conjunto à Europa (em 1980, 1985, 1988, 1993, 1995, 1996 e 2000), à América do Sul (em 1982 e 1987), à Ásia (em 1984, 1989, 1994 e 1998) e à América Latina (em 1997). Desde o ano de 1980, a Filarmônica realizou sete turnês pelos Estados Unidos, inclusive uma extensa turnê norte-americana em 1999, patrocinada pelo *Citibank*.

As célebres apresentações da *New York Philharmonic* no rádio, na televisão e em outros meios de comunicação contribuíram para escrever a história da mídia nos Estados Unidos. Mantendo seu compromisso de atingir as mais amplas platéias, a Filarmônica tornou-se, em 1922, uma das primeiras orquestras a realizar um concerto transmitido pelo rádio; sua apresentação radiofônica *Costa a Costa*, ao vivo, em 1930, foi a primeira do gênero, e a Filarmônica continuaria a transmitir concertos ao vivo pelo rádio até 1966, quando os mesmos passaram a ser gravados; em 1997, voltou ao ar para tornar-se a única orquestra sinfônica de seu país a transmitir regularmente, ao vivo, um programa de rádio para todos os Estados Unidos.

Ao longo de sua mais que centenária história, a *New York Philharmonic* gravou cerca de 2.000 álbuns – o primeiro deles em 1917 –, dos quais mais de 500 encontram-se disponíveis (selos *Deutsche Grammophon*, *London*, *New World*, *RCA*, *Sony Classical* e *Teldec*); dois álbuns produzidos em colaboração com a *Teldec Classics International* foram agraciados com o Prêmio de Disco do Ano pela *Stereo Review*.



Em 1997, a Filarmônica criou seu próprio selo, o *New York Philharmonic Special Editions*, lançando um conjunto de dez CDs com gravações históricas de suas apresentações para o rádio, realizadas entre 1923 e 1987, selecionadas do arquivo da Orquestra. A essa série seguiram-se a coleção *The Mahler Broadcasts 1948/1982* – composta de doze CDs com as nove Sinfonias de Mahler e outras obras do autor transmitidas nesse período – e os dez CDs da coleção *An American Celebration*, que mostra a relação da Filarmônica de Nova York com a música norte-americana. No ano passado, ainda sob o selo *Special Editions*, lançaram-se a coleção *Bernstein LIVE* – conjunto de 10 CDs com gravações ao vivo, comercialmente inéditas, de apresentações da Orquestra sob a batuta de Leonard Bernstein – e o álbum duplo *Sweeney Todd: Live at the New York Philharmonic*, que registra sua aclamada interpretação de *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim.

Desde 1950 que a Filarmônica de Nova York vem ampliando seu público também por meio de aparições na televisão. Por mais de 20 anos a Orquestra transmitiu regularmente pela TV seus Concertos para a Juventude, e de 1976 em diante foi presença freqüente na série *Live from Lincoln Center*, da rede PBS. No dia 14 de novembro de 1996, a *New York Philharmonic* tornou-se o primeiro conjunto sinfônico a produzir e lançar um CD para distribuição exclusiva pela internet, a gravação remasterizada digitalmente da histórica estréia de Leonard Bernstein à frente da Orquestra, em 1943.

Depois de tocar por mais de 70 anos no *Carnegie Hall* de Nova York, a Filarmônica mudou-se, em 1962, para o *Lincoln Center*, onde passou a ocupar o *Philharmonic Hall*, sala que posteriormente seria “batizada” como *Avery Fisher Hall*, em reconhecimento a uma grande doação recebida, parte da qual foi usada para uma completa reforma do auditório, em 1976.

Em 1965, a Orquestra iniciou um programa de apresentações públicas gratuitas nos parques de Nova York que já foram vistas por mais de 13 milhões de pessoas – só o *Liberty Weekend Concert*, realizado no dia 5 de julho de 1986, reuniu no *Central Park* cerca de 800.000 ouvintes, a maior audiência na história dos concertos de música erudita. No dia 18 de fevereiro de 1999, a *New York Philharmonic* realizou seu 13.000º concerto, marco que nenhuma outra orquestra do mundo alcançou.

Kurt Masur *Diretor Musical e Regente*

Kurt Masur é um dos mais admirados e respeitados músicos de sua geração, conhecido das orquestras e das platéias de todo o mundo não apenas como um grande regente, mas também como incansável humanista. Sua intensa colaboração com a *New York Philharmonic*, de que é Diretor Musical desde 1991, tem sido marcada pela elevada qualidade de execução e por um refinado espírito artístico.

Em 1970, o maestro Masur assumiu o cargo de *Kapellmeister* da Orquestra da *Gewandhaus* de Leipzig, posição de grande significado histórico e que fora anteriormente ocupada por nomes como Mendelssohn, Nikisch, Furtwängler e Walter. Ao deixar esse posto, em 1996, a *Gewandhaus* nomeou-o seu Primeiro Regente Honorário.

A estréia norte-americana de Kurt Masur deu-se com a Orquestra de Cleveland, e em 1974 o maestro levaria a *Gewandhausorchester* para suas primeiras apresentações nos Estados Unidos. Nascido em Brieg, Silésia, Masur estudou piano, composição e regência na Escola de Música de Leipzig, e ocupou o posto de *Kapellmeister* dos Teatros de Ópera de Erfurt e de Leipzig. Seu primeiro compromisso de maior importância à frente de uma orquestra foi em 1955, ao pódio da Filarmônica de Dresden, de que seria Regente Titular entre 1967 e 1972. Em 1958, assumiu a Direção Musical Geral do *Mecklenburgischen Staatstheater*, em Schwerin, na Alemanha, e de 1960 a 1964 respondeu pela Direção Musical da Ópera Cômica de Berlim, colaborando com o Diretor da Casa, Walter Felsenstein.



Kurt Masur é convidado com freqüência para reger as principais orquestras do mundo e tem sido homenageado com inúmeras distinções e honrarias, dentre as quais se destacam o título de Regente Convidado Honorário Vitalício da Orquestra Filarmônica de Israel, o posto de Professor da Academia de Música de Leipzig (1975), diversos diplomas *honoris causa* de faculdades e conservatórios norte-americanos, a Medalha de Ouro de Música do *National Arts Club* (1996) e os títulos de Comendador da Legião de Honra da França (1997) e de Embaixador Cultural da Cidade de Nova York (1997). Em 1999, um ano após comemorar 50 anos de regência, o maestro Masur foi agraciado com a Comenda da Cruz do Mérito da República Polonesa, uma das mais altas distinções desse país.

Na presente temporada internacional de música erudita, Kurt Masur esteve à frente de concertos da *Yomiuri Symphony Orchestra*, no Japão, da Orquestra do *Concertgebouw*, em Amsterdã, e em janeiro deste ano voltou a ocupar o pódio da Orquestra da *Gewandhaus* de Leipzig, o que não se dava desde 1996. Além de atender a esses compromissos, também regeu a Filarmônica de Londres – como seu Regente Titular, posto que assumiu em setembro de 2000 –, no Concerto de Estréia da Temporada Anual da Orquestra e durante sua turnê européia, realizada em março/abril deste ano. Dentre os próximos compromissos do maestro Masur destacam-se uma série de concertos com a Filarmônica de Israel, à frente da qual estará na turnê da Orquestra à Grã-Bretanha, e apresentações, como Maestro Convidado, com a *Orchestre National de France*, em Paris, e com a *Rundfunk Sinfonie Orchester*, em Berlim.

Ao encerrar seu contrato com a *New York Philharmonic*, em 2002, Kurt Masur assumirá o posto de Diretor Musical da *Orchestre National de France (Radio France)*.

Christopher S. Lamb *Percussionista Principal*

Estante Constance R. Hoguet Friends of the Philharmonic



Instrumentista dinâmico e versátil, ingressou na *New York Philharmonic*, como Percussionista Principal, em 1985. Em 1995, Orquestra e percussionista realizaram a estréia mundial da obra *Percussion Concerto*, de Joseph Schwantner, comissionada para as comemorações do 150º aniversário da Filarmônica de Nova York. Desde então, já interpretou a peça com diversas orquestras norte-americanas, sempre com excelente acolhida da crítica.

Em junho de 1999, sob a batuta de Kurt Masur, o músico e a Orquestra apresentaram a estréia mundial do *Concerto for Water Percussion*, de Tan Dun, comissionado pela *New York Philharmonic*. Poucos meses depois, Lamb seria o solista da estréia asiática da obra, no *Suntory Hall* de Tóquio, sob a regência do compositor. Em 2001, a convite do maestro Masur, apresenta a peça com a Orquestra da *Gewandhaus* de Leipzig e com a *London Philharmonic*. Durante a temporada 2001/2002, Lamb e a compositora e soprano Susan Botti serão os solistas da *première* mundial do *Concerto para Soprano, Percussão e Orquestra*, encomendado à compositora pela *New York Philharmonic*.

Músico que se dedica de modo apaixonado também à educação, em 1999 Lamb recebeu o prestigioso *Fulbright Scholar* – que o levou por cinco meses à Austrália, para ensinar e pesquisar no *Victorian College of the Arts*, em Melbourne – e desde 1989 é Chefe do Departamento de Percussão da *Manhattan School of Music*. Ali, em colaboração com seus colegas, estabeleceu um dos mais sofisticados programas norte-americanos para o ensino de percussão. Vem ministrando ainda concorridas *master classes*, nos Estados Unidos e em diversos outros países, e gravou obras de câmara para os selos *New World*, *Cala* e *CRI*. Formado pela *Eastman School of Music* de Rochester, foi membro da Orquestra do *Metropolitan* e da *Buffalo Philharmonic Orchestra*.

Christopher Lamb projetou, ele mesmo, sua baqueta de concerto e é consultado com frequência pelos principais fabricantes de equipamentos de percussão.

Christine Brewer *Soprano*



A soprano norte-americana Christine Brewer é uma das mais destacadas vozes líricas da atualidade. Suas apresentações em óperas, concertos e recitais trazem a marca de seu timbre singularíssimo, ao mesmo tempo quente e brilhante, combinado com uma personalidade vibrante e uma força emocional única entre os cantores de sua geração.

Consagrada pela crítica norte-americana e europeia, Christine Brewer, em suas temporadas recentes, tem-se destacado por sua interpretação das partes de soprano-solista em obras como IX Sinfonia, *Fidelio* (versão-concerto) e *Missa Solemnis*, de Beethoven, Um Réquiem Alemão, de Brahms, Missa Glagolítica, de Janáček, *Stabat Mater*, de Rossini, Sinfonia Lírica, de Zemlinsky, Quatro Últimas Canções, de Richard Strauss, Sinfonia nº 8, de Mahler, Sinfonia nº 14, de Shostakovitch, e *Requiem* de Verdi.

Com esse repertório, a soprano vem sendo aplaudida ao lado de conjuntos como a Filarmônica de Los Angeles, a *National Symphony Orchestra*, as Orquestras de Cleveland e da Filadélfia, a *Orchestra of Saint Luke's*, as Sinfônicas de Dallas, São Francisco, Atlanta, Saint Louis e Cincinatti, a *New York Philharmonic*, as Sinfônicas de Vancouver e Toronto, a *Rundfunk Sinfonie Orchester* de Berlim e a *City of Birmingham Symphony Orchestra*, sob a batuta de regentes como John Nelson, Hans Vonk, Donald Runnicles, Andrew Litton, Wolfgang Sawallisch, Andrew Davis, Neville Marriner, James Conlon e Kurt Masur.

Na temporada operística norte-americana 2001/2002, a soprano interpreta os papéis-títulos de duas obras de Richard Strauss: *Die ägyptische Helena*, com a Ópera de Santa Fé, e *Ariadne auf Naxos*, com a Ópera do Colorado.

Christine Brewer já se apresentou ao lado de Plácido Domingo, no espetáculo de gala da reabertura do *Covent Garden* de Londres, e gravou álbuns para os selos *Telarc* e *Hyperion*.

New York Philharmonic Turnê Latino-Americana 2001

Fundada em 1842

KURT MASUR *Diretor Musical*

Sir Colin Davis *Regente Convidado Principal*

Leonard Bernstein *Regente Honorário, 1943/1990*

Violinos

Glenn Dicterow

Spalla
Estante Charles E. Culpeper

Sheryl Staples+

Spalla *Associado Principal*
Estante Elizabeth G. Beinecke

Michelle Kim

Spalla *Assistente*
Estante William Petschek Family

Enrico Di Cecco

Carol Webb

Yoko Takebe

Emanuel Boder

Kenneth Gordon

Hae-Young Ham+

Gary Levinson

Newton Mansfield

Kerry McDermott+

Charles Rex

Gino Sambuco

Fiona Simon

Oscar Weizner

Sharon Yamada+

Marc Ginsberg

Principal

Vladimir Tsybin**

Lisa Kim

Oscar Ravina+

Matitiahu Braun

Marilyn Dubow

Martin Eshelman

Michael Gilbert+

Judith Ginsberg

Nathan Goldstein+

Myung-Hi Kim+

Hanna Lachert

Jacques Margolies+

Anna Rabinova

Daniel Reed

Mark Schmoockler+

Anait Arutunian++

Bori Choi++

Sophia Kessinger++

Krzysztof Kuznik++

Soohyun Kwon++

Setsuko Nagata++

Sandra Park++

Alan Schiller++

Yevgenia Strenger++

Mateusz Wolski++

Jungsun Yoo++

Violas

Cynthia Phelps

Principal

Estante Mr. and Mrs. Frederick P. Rose

Rebecca Young*

Irene Breslaw**

Dorian Rence

Katherine Greene

Dawn Hannay

Vivek Kamath

Peter Kenote

Barry Lehr

Kenneth Mirkin

Judith Nelson

Robert Rinehart

Violoncelos

Carter Brey

Principal

Estante Fan Fox and Leslie R. Samuels

Hai-Ye Ni*

Eric Bartlett

Evangelina Benedetti

Nancy Donaruma

Elizabeth Dyson

Valentin Hirsu

Maria Kitsopoulos

Avram Lavin

Eileen Moon

Qiang Tu

Igor Gefter++

Contrabaixos

Eugene Levinson

Principal

Estante Redfield D. Beckwith

Jon Deak*

Orin O'Brien

William Blossom

Walter Botti

Randall Butler+

David J. Grossman

Lew Norton

Michele Saxon+

James V. Candido++

Anthony Morris++

Flautas

Robert Langevin

Principal

Estante Lila Acheson Wallace

Sandra Church*

Renee Siebert

Mindy Kaufman

Piccolo

Mindy Kaufman

Oboés

Joseph Robinson

Principal

Estante Alice Tully

Sherry Sylar*

Robert Botti

Corne Inglêss

Thomas Stacy

Clarinetas

Stanley Drucker

Principal

Estante Edna and W. Van Alan Clark

Mark Nuccio*

Pascual Martinez Forteza

Stephen Freeman

Clarineta em Mi bemol

Mark Nuccio

Clarineta-baixo

Stephen Freeman

Fagotes

Judith LeClair

Principal

Estante Pels Family

Marc Goldberg

Associado Principal

Leonard Hindell

Arlen Fast

Contrafagote

Arlen Fast

Trompas

Philip Myers

Principal

Estante Ruth F. and Alan J. Broder

Jerome Ashby*

L. William Kuyper**

R. Allen Spanjer

Erik Ralske

Howard Wall

Richard Hagen++

Trompetes

Philip Smith

Principal

Estante Paula Levin

Robert Sullivan*

Vincent Penzarella

Thomas V. Smith

Trombones

Joseph Alessi

Principal

Estante Gurnee F. and Marjorie L. Hart

James Markey**

David Finlayson

Trombone-baixo

Donald Harwood

Tuba

Warren Deck

Principal

Tímpanos

Roland Kohloff

Principal

Estante Carlos Moseley

Joseph Pereira**

Percussão

Christopher S. Lamb

Principal

Estante Constance R. Hoguet

Friends of the Philharmonic

Daniel Druckman*

Joseph Pereira

Eric Charlston++

Harpas

Nancy Allen

Principal

Gulnara Mashurova++

Teclados

a Paul Jacobs, *in memoriam*

Cravo

Lionel Party+

Pianos

Harriet Wingreen

Jonathan Feldman+

Órgão

Kent Tritle+

Orchestra Personnel Manager

Carl R. Schiebler

Arquivistas

Lawrence Tarlow

Principal

Sandra Pearson**+

Thad Marciniak

Representante de Palco

Louis J. Patalano

Equipe Técnica de Palco

Robert Bellas

Fernando Carpio

Joseph Faretta

Thor Nelson

Michael Pupello

* Associado Principal

** Assistente Principal

+ Afastado

++ Substituto / Extra

Para os músicos de suas seções de cordas listados em ordem alfabética de sobrenome, a Filarmônica de Nova York adota o sistema de revezamento pelas diferentes estantes.

Paul B. Guenther Presidente

Zarin Mehta Diretor Executivo

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

TEMPORADA
2001

abril 23, 24 e 25 Teatro Cultura Artística

**Coro e Orquestra do
Festival de Ludwigsburg**
Wolfgang Gönnenwein *Regente*

maio 8 e 9 Sala São Paulo

**Concerto Copenhagen e Coro
da Capela Real de Copenhagen**
Ebbe Munk *Regente*

maio 28 e 29 Sala São Paulo

Dezsö Ranki e Edit Klukon *Pianos*

junho 19 e 20 Sala São Paulo

Orquestra Filarmônica de Nova York
Kurt Masur *Regente*
Christine Brewer *Soprano*
Christopher S. Lamb *Percussionista Principal*

junho 25, 26 e 27 Teatro Cultura Artística

Ute Lemper

julho 9, 10 e 11 Teatro Cultura Artística

Quarteto Hagen *Cordas*

agosto 5 e 6 Sala São Paulo

Orquestra Filarmônica de Israel
Zubin Mehta *Regente*

agosto 13, 14 e 15 Teatro Cultura Artística

Hesperion XXI
Jordi Savall *Regente*

agosto 27, 28 e 29 Teatro Cultura Artística

Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini *Regente*

outubro 8, 9 e 10 Teatro Cultura Artística

Camerata Bern
Heinz Holliger *Oboé*

outubro 23, 24 e 25 Teatro Cultura Artística

Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim
Marek Janowski *Regente*
José Feghali *Piano*

Sociedade de Cultura Artística

Rua Nestor Pestana, 196 Telefone (5511) 256 0223

www.culturaartistica.com.br e mail: cultart@dialdata.com.br



Votorantim

* www.votorantim.com.br

Concertos Amarelos

19 de junho de 2001, terça-feira, 21h
13.401º Concerto da New York Philharmonic

Kurt Masur *Regente*

Christopher S. Lamb *Percussão*
Estante Constance R. Hoguet Friends of the Philharmonic

Christine Brewer *Soprano*

Tan Dun (1957)

Concerto para Aquapercussão e Orquestra em Memória de Toru Takemitsu (1999)

Christopher S. Lamb *Percussão*

Prelude: Largo molto rubato

I. Adagio molto misterioso

II. Andante molto animato

III. Allegro molto agitato

intervalo

Richard Strauss (1864 – 1949)

Don Juan, opus 20* (1888/89)

Richard Strauss

Quatro Últimas Canções* (1946/48)

Christine Brewer *Soprano*

Frühling (*Primavera*)

September (*Setembro*)

Beim Schlafengehen (*Recolhimento*)

Im Abendrot (*Ao Anoitecer*)

Richard Strauss

**As Alegres Diabruras de
Till Eulenspiegel, opus 28*** (1894/95)

Concertos Vermelhos

20 de junho de 2001, quarta-feira, 21h
13.402º Concerto da New York Philharmonic

Kurt Masur *Regente*

Christine Brewer *Soprano*

Richard Strauss (1864 – 1949)

Quatro Últimas Canções* (1946/48)

Christine Brewer *Soprano*

Frühling (*Primavera*)

September (*Setembro*)

Beim Schlafengehen (*Recolhimento*)

Im Abendrot (*Ao Anoitecer*)

intervalo

Anton Bruckner (1824 – 1896)

**Sinfonia nº 4,
em Mi bemol maior, "Romântica"**

(1874, revisão de 1878/80, 1886, Haas ed., 1936)

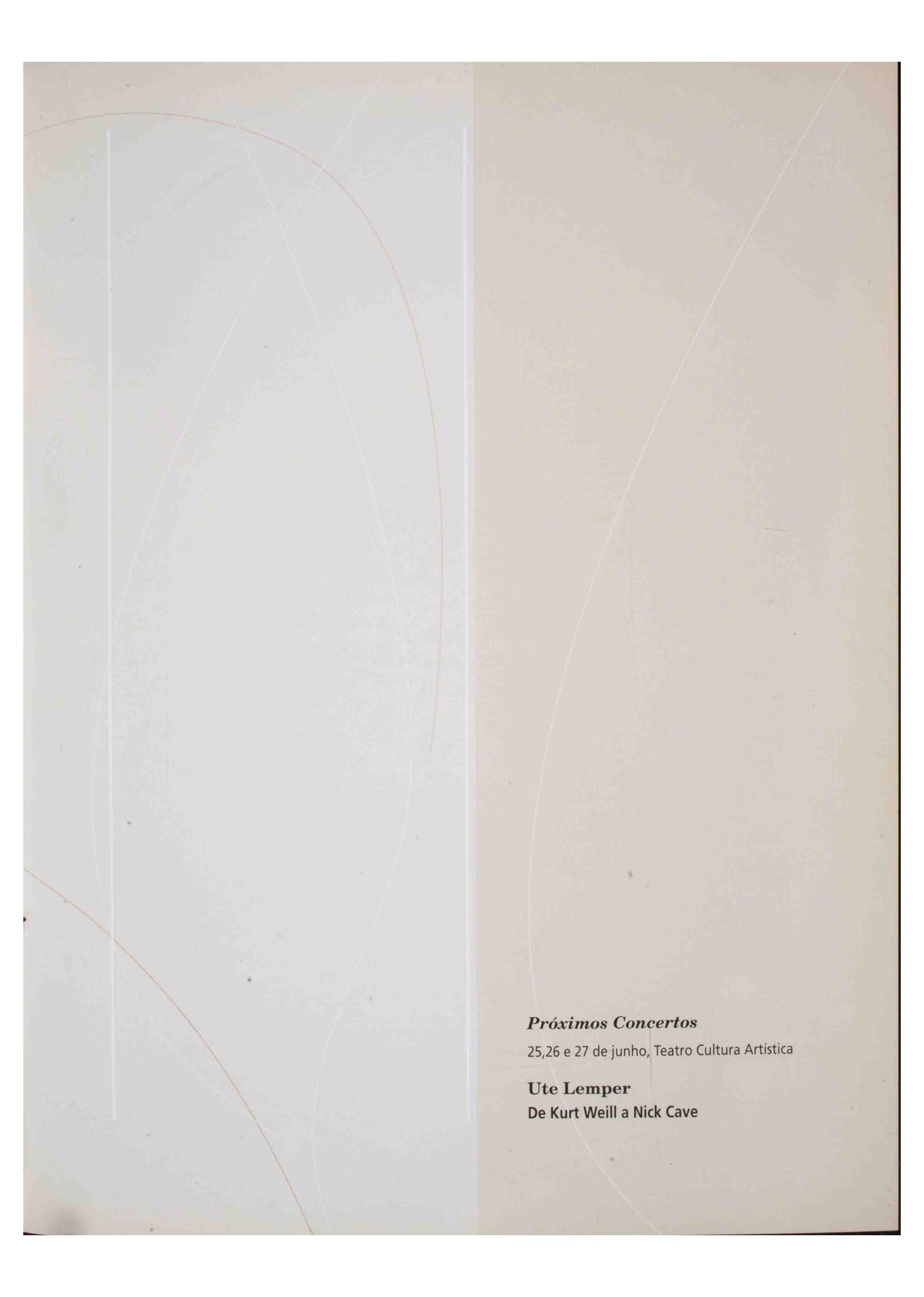
Bewegt, nicht zu schnell
(*Movido, não muito rápido*)

Andante quasi Allegretto

Scherzo e Trio: Bewegt – Nicht zu schnell
(*Movido – Não muito rápido*)

Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell
(*Movido, mas não muito rápido*)

*Disponível em gravação da New York Philharmonic.



Próximos Concertos

25,26 e 27 de junho, Teatro Cultura Artística

Ute Lemper

De Kurt Weill a Nick Cave

Tan Dun

Concerto para Aquapercussão e Orquestra em Memória de Toru Takemitsu

Tan Dun nasceu em 18 de agosto de 1957 na aldeia de Si Mao, província de Hunan, na China Central. Vive atualmente em Nova York. Completou seu Concerto para Aquapercussão e Orquestra em Memória de Toru Takemitsu em 1999, por encomenda da New York Philharmonic, como parte de seu projeto Comissionamento do Milênio. A Filarmônica apresentou a estréia mundial da obra, sob a direção de Kurt Masur, no dia 3 de junho de 1999, em Nova York, com o mesmo solista desta noite, Christopher S. Lamb. Os instrumentos do percussionista estão colocados dentro de duas vasilhas transparentes d'água, de formato hemisférico. São eles: a própria água, uma garrafa de refrigerante, um waterphone (aquafone), um par de water tube drums (tambores de tubo d'água), um gongo d'água médio (tocado com um arco de contrabaixo), quatro tambores d'água de diferentes tamanhos (boiando de cabeça para baixo numa vasilha d'água), um tubo d'água comprido com pá de espuma, um batedor de água, agogô, uma peneira e um vibrafone (preparado com moedas coladas em certos pontos para obter efeitos musicais especiais). O compositor, ponderadamente, considera que o percussionista deveria ter entre seus equipamentos, ainda, uma toalha para enxugar as mãos. A seção de percussão da orquestra também inclui vários desses instrumentos, a saber: dois pares de tambores de tubo d'água, dois gongos d'água (tocados com arcos de contrabaixo), dois tubos d'água curtos com pá de espuma, dois pares de agogôs (de duas campânulas cada) – todos dentro de vasilhas transparentes d'água, de formato hemisférico – e dois aquafones. Além disso, a partitura pede uma orquestra de dois piccolos, dois oboés, clarineta e clarineta-baixo, fagote e contrafagote, duas trompas, dois trompetes, dois trombones, tuba, tímpano, harpa e cordas (o compositor especifica que a seção de cordas não deve ter menos de 27 nem mais de 40 instrumentistas). A maioria dos instrumentos de sopro requer peças adicionais, como palhetas e bocais extras, para que os instrumentos possam executar glissandos adequadamente. Christopher S. Lamb, solista das apresentações dessa criação na Turnê Latino-Americana da Filarmônica de Nova York, agradece às seguintes empresas e pessoas pelo equipamento utilizado na obra: Industrial Plastics, Yamaha, Richard Waters, Tyler Learned, Darrel DeVore e Barry Greenspon.

A história pessoal de Tan Dun e a música que resultou de suas experiências conquistaram o interesse e a simpatia dos melômanos do Oriente e do Ocidente. Nascido numa pequena aldeia da China, cresceu rodeado pelas tradições xamanísticas da vida rural e aldeã de seu país. Mas, como a maioria dos seus compatriotas, sua vida sofreu uma reviravolta com a Revolução Cultural: em meados da década de

1970, decretaram que ele tinha de ir viver entre os camponeses, e Tan Dun passou dois anos plantando arroz, sem a menor perspectiva de escapar dessa existência servil. Mas sua inclinação para a música não foi sufocada. Assim, ele pôs-se a recolher as canções folclóricas que seus vizinhos cantavam e chegou até mesmo a formar um conjunto musical na aldeia para interpretá-las. Pouco depois, foi recrutado para tocar instrumentos de cordas e ser arranjador de uma trupe provincial da Ópera de Pequim, e em 1978 pôde dar continuidade à sua formação musical no Conservatório Central da capital chinesa.

Com a distensão política, compositores estrangeiros começaram a visitar a China. Dentre aqueles com quem Tan entrou em contato destacam-se Alexander Goehr, George Crumb, Hans Werner Henze, Toru Takemitsu, Isang Yun e Chou Wen-Chung. Esses artistas puseram Tan em contato não apenas com a música deles próprios, mas também com obras de visionários como Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Pierre Boulez.

Hoje, a música de Tan reflete o forte sentido de ecletismo cultural que reinou tanto em sua vida pessoal como na evolução da sua consciência artística. No início da década de 1980, ele promoveu uma música que misturava instrumentos chineses e ocidentais, produzindo combinações nada ortodoxas de sons que teriam sido quase inimagináveis fora daquele tempo e lugar. Mas seu calvário político não havia terminado. Em 1983, a execução e a irradiação de sua música foram proibidas durante seis meses, em consequência de represálias promovidas pela linha dura chinesa. Uma vez abrandadas essas restrições, recuperou rapidamente sua fama e pouco depois se mudou para os Estados Unidos, que adotou como base da sua atividade internacional.

Em 1986, ingressou na Universidade de Columbia, para fazer doutoramento em música com os compositores Chou Wen-Chung, Mario Davidovsky e George Edwards. Suas criações começaram a refletir uma atitude mais livre em relação à tonalidade, assim como a intensa sensibilidade para com nuances de cores sonoras, que continuam a distinguir sua obra.

Marco Polo, ópera de Tan encomendada pelo Festival de Edimburgo, estreou em maio de 1996, na Bienal de Munique, e depois foi encenada nos Festivais da Holanda e de Hongkong, na Ópera de Nova York (temporada de 1997/98) e em Tóquio. *Marco Polo*, uma aventura multicultural baseada na histórica viagem do explorador renascentista italiano de Veneza à China, foi gravada pela *Sony Classical*, e por essa gravação Tan foi designado Compositor do Ano pela revista alemã *Oper Magazin*. A ópera também valeu a Tan o prestigioso *genius grant* da *Grawemeyer Foundation* de Louisville, Kentucky.

Outras obras de Tan Dun também chamaram a atenção do mundo musical. Sua *Ghost Opera* foi tocada no mundo todo pelo *Kronos String Quartet*, que gravou a peça para o selo *Nonesuch*. Seu Concerto para Guitarra, Yi2, teve sua aplaudida *première* a cargo do guitarrista Sharon Isbin, no Festival de Donaueschingen de 1996.

Na temporada 1997/98, três de suas obras orquestrais encantaram os nova-iorquinos: a Sinfonia 1997 (Céu Terra Humanidade), um vasto panorama histórico-musical, executada pelo violoncelista Yo-Yo Ma e a *Orchestra of St. Luke's*, no *Avery Fisher Hall*, e já apresentada em Pequim e Hongkong; *Death and Fire*, interpretada por James Levine e pela *Metropolitan Opera Orchestra* no *Carnegie Hall*; e *Red Forecast*, com próprio compositor à frente da *American Composers Orchestra*, novamente no *Carnegie Hall*. Seu prêmio mais conhecido do grande público é também o mais recente: o Oscar de Melhor Música que ganhou pela trilha do filme *O Tigre e o Dragão*, de Ang Lee.

Tan Dun tinha grande admiração pelo falecido compositor japonês Toru Takemitsu, um respeito a que este generosamente correspondia. Em 1983, Takemitsu concedeu a Tan o *Suntory Prize Commission*, e em 1996 escolheu-o para receber o *City of Toronto – Glenn Gould Prize* de Música e Comunicação. São visíveis as relações entre as obras dos dois compositores, especialmente a obsessão que ambos têm pelas nuances tímbricas e, claro, a mistura que promovem dos estilos musicais asiáticos e europeus, numa música que, apesar de sua singularidade, aproxima ambas as vertentes.

O Concerto para Aquapercussão e Orquestra em Memória de Toru Takemitsu é um fascinante monumento à relação estética entre os dois compositores, e ao mesmo tempo proporciona uma experiência totalmente nova ao público de concerto.

Em muitas das músicas da Ásia, os instrumentos e conjuntos de percussão têm um papel muito mais central do que na tradição sinfônica européia, de modo que colocar em evidência essa família musical já contribui para abrir vastas oportunidades aos compositores radicados nas tradições orientais. Tan tem experimentado meios de ampliar os sons tradicionais da percussão tirando os instrumentos do seu meio habitual, difundindo suas vibrações, em vez de através do ar, através desse meio acusticamente diferente que é a água.

Christopher Lamb relata que acompanhou Tan em muitas incursões por Nova York, em busca de itens que pudessem ser utilizados no instrumental da percussão, avaliando minuciosamente as possibilidades sonoras de um sem-número de objetos, de que se podem extrair sons batendo, com arco etc.

O solista permanece muito ativo ao longo dos quatro movimentos interligados do Concerto. O público fica inevitavelmente admirado ao perceber até que ponto a arte do percussionista é uma coreografia, uma execução de movimentos meticulosamente planejados e coordenados, sempre visando resultados musicais específicos.

J.M.K

Richard Strauss

Don Juan, opus 20

"Inventei os primeiros temas de Don Juan no pátio do Mosteiro de Santo Antônio, em Pádua," em maio de 1888, conta o próprio Strauss, que completou a partitura no dia 30 de setembro. Regeu a primeira apresentação da obra no dia 11 de novembro do mesmo ano, em Weimar. A partitura requer três flautas (a terceira também piccolo), dois oboés e corne inglês, duas clarinetas, dois fagotes e contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, timpano, triângulo, pratos, glockenspiel, harpa e cordas. Don Juan é dedicado "ao meu querido amigo Ludwig Thuille", compositor austríaco mais lembrado hoje como o professor de Ernest Bloch.

Provavelmente quatro de cada cinco violinistas de qualquer orquestra profissional teve de tocar os quarenta primeiros compassos de *Don Juan* na audição que lhes garantiu o emprego. Esse manancial de dezesseis notas e a impetuosa melodia que ele faz jorrar são exemplos de um virtuosismo orquestral bem característico do seu autor. Embora com seus 24 anos Strauss já adorasse desafiar os instrumentistas, obrigando-os a chegar aos limites de suas possibilidades (aos 84 Strauss continuaria adorando provocá-los), sua intenção principal era muito menos deixar os rabequistas de Weimar de cabelo em pé do que pintar um retrato e criar uma atmosfera. Strauss tem o dom de criar personagens diante de nós, como se numa só pincelada: basta lembrar de *Till Eulenspiegel*, de *Don Quixote*, do herói sem nome da *Vida de Herói*, do pequeno Franz Strauss com seus pais, tios e tias, de *Salomé*, *Haroldo*, *Clitemnestra*, do *barão Ochs*, de *Sophie von Faninal* e de uma dúzia mais, cada qual definido num só gesto musical.

No verão de 1888, chegando de uma temporada de férias na Itália, Strauss trabalhou simultaneamente em *Macbeth* e *Don Juan*. *Macbeth* deu-lhe muito o que fazer, e a obra, cuja versão final só concluiu em março de 1891, é muito mais interessante e admirável do que convincente e persuasiva: podemos muito bem pensar no personagem de *Macbeth* sem que Strauss nos venha à mente, mas não é esse o caso de *Don Juan*. Aqui, Strauss acertou em cheio. Seu retrato é extraordinariamente convincente, e com a impetuosa torrente inicial dos violinos Richard Strauss faz o

personagem entrar como que com um salto "à Nijinsky" em nosso palco imaginário.

As sementes do projeto de *Don Juan* foram plantadas em 1885, quando Strauss e Hans von Bülow – Strauss acabava de ser contratado como seu Maestro Assistente em Meiningen – viram uma apresentação em Frankfurt de *Don Juans Ende*, de Paul Heyse. A fonte direta, no entanto, é uma peça inacabada em versos, datada de 1844, de Nicolaus Franz Niembsch von Strehlenau, que por causa da censura dos Habsburgos adotou o *nom de plume* de Nicolaus Lenau. A partitura impressa, publicada por Aibl (Munique), em junho de 1890, traz três trechos do poema à guisa de prefácio, e nas primeiras apresentações Richard Strauss pedia que esses versos aparecessem no programa. Mais tarde deixou de lado essa diretriz. Com sua música lúcida, mas que ao mesmo tempo estimula nossa imaginação, os versos de Lenau são perfeitamente dispensáveis para apreciarmos *Don Juan*. O crítico de música Donald Tovey chega aliás ao ponto de sustentar que "seria muito mais esclarecedor estudar o poema à luz da música do que a música à luz do poema".

A rápida sucessão de idéias após a veemente abertura evoca Don Juan todo excitado, na expectativa de uma nova conquista. Uma frase ardente de toda a orquestra e uma resposta tímida e patética sugerem um flerte fugaz, mas quase imediatamente depois a coisa fica mais séria. Um acorde maravilhosamente orquestrado, cheio mas pianíssimo (a partitura traz *ppp*), é a tela em que um convidativo solo de violino é projetado. A frase ardente retorna, e Strauss nos oferece então uma tórrida cena de amor. Para fazê-la ser ouvida de outro modo, ele modulou da tônica, Mi maior, para a dominante, Si maior, completando uma exposição em forma sonata absolutamente ortodoxa. Mas Don Juan não pode – nunca pode – parar. A arremetida ascendente inicial, agora calma nos violoncelos, interfere como uma questão perturbadora, e embora a moça tente mais uma vez segurá-lo, ele se vai.

Este é o desenvolvimento, baseado no conjunto de temas de *Don Juan*. Uma interrupção musical traz-nos de volta à história. Súplicas apaixonadas (violas e violoncelos) e respostas suspirosas (flauta) indicam outro encontro. Os suspiros dão lugar à rendição, e Strauss nos brinda com uma segunda cena de amor, desta vez de comovente ternura.

Mais uma vez, o sonho não pode durar. Don Juan desperta, e um novo fragmento é acrescentado a seu retrato, um tema orgulhoso, e célebre, nas trompas em uníssono. O desenvolvimento continua com uma agitada e sugestiva música de carnaval. Temas anteriores ressurgem como espectros, a depressão parece completa e avassaladora. Mas Don Juan vale-se da extraordinária e sinistra energia que o

move e, com seu não menos extraordinário senso dramático e de tempo, Strauss faz nesse ponto uma derradeira recapitulação dos temas de *Don Juan*.

Os versos que Strauss selecionou da peça de Lenau não nos dizem que Don Juan encontra a morte num duelo. Ele matou um velho nobre e, ao passar pela estátua do ancião que adorna seu túmulo, convida-o zombeteiramente para jantar. No episódio correspondente do *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart, a estátua aparece, agarra Don Juan pela mão e arrasta-o para o inferno. Em Lenau, é o filho do ancião, Don Pedro, quem surge para vingar o pai. Don Juan poderia ter vencido facilmente o duelo, mas nem presta atenção no embate: *Der Brennstoff ist verzehrt, und kalt und / dunkel ward es auf dem Herd* (A energia foi toda consumida / e o coração está frio e escuro). Um dos silêncios mais impressionantes de toda a música é seguido por um longo acorde de Lá menor, com os violinos descendo em trêmulo e dois trompetes cortando numa arrepiante dissonância em Fá maior. A frase da súplica apaixonada é invertida numa lassa e derrotada descida, as violas emitem um derradeiro estertor. É o fim de uma carreira.

Michael Steinberg

Michael Steinberg foi Comentarior-responsável pelas notas dos programas da *New York Philharmonic* de 1995 a 2000. É autor de *The Symphony* e *The Concerto*, ambos publicados por *Oxford University Press*.

Richard Strauss

Quatro Últimas Canções

Richard Georg Strauss nasceu em Munique, Alemanha, no dia 11 de junho de 1864, e faleceu em Garmisch-Partenkirchen, Alemanha, no dia 8 de setembro de 1949. Compôs suas Quatro Últimas Canções entre 1946 e 1948, começando com Im Abendrot (de fins de 1946 até 27 de abril de 1948, quando completou a canção em Montreux, embora só haja terminado a orquestração no dia 6 de maio) e escrevendo as outras três no verão de 1948, que passou na Suíça: Frühling foi terminada em Pontresina no dia 18 de julho, Beim Schlafengehen, em Pontresina em 4 de agosto, e September em Montreux em 20 de setembro. O conjunto de canções foi apresentado pela primeira vez no Royal Albert Hall, em Londres, no dia 22 de maio de 1950, com Wilhelm Furtwängler regendo a Philharmonia Orchestra e Kirsten Flagstad como soprano solista. Strauss usa uma orquestração diferente em cada canção. Frühling é para duas flautas, dois oboés e corne inglês, duas clarinetas e clarineta-baixo, três fagotes, quatro trompas, harpa e cordas; September, para três flautas, dois oboés e corne inglês, duas clarinetas e clarineta-baixo, dois fagotes, quatro trompas, dois trompetes, harpa e cordas; Beim Schlafengehen, para duas flautas e dois piccolos, dois oboés e corne inglês, duas clarinetas e clarineta-baixo, dois fagotes, quatro trompas, dois trom-

petes, tuba, celesta e cordas (com uma passagem para violino solo); e Im Abendrot, para duas flautas (também tocando piccolo), dois oboés e corne inglês, duas clarinetas e clarineta-baixo, dois fagotes e contrafagote, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, tímpano e cordas.

A primeira composição de Strauss, aos seis anos de idade, foi uma canção de Natal. Contudo, em sua longa carreira ele voltou sua atenção sucessivamente para diferentes gêneros. Pesquisava todas as possibilidades de cada um e, ao sentir que vencera os desafios que o gênero lhe trazia, passava para outro domínio composicional. Por exemplo, quando o século XIX cedeu a vez ao século XX, seu fascínio pelos poemas sinfônicos – como *Assim Falou Zarathustra*, *Vida de Herói e Morte* e *Transfiguração* – começou a diminuir, enquanto crescia seu interesse pela ópera. A música de câmara ocupou-o em seus primeiros anos, mas ele a deixou de lado entre 1887 e 1943. Trajetória semelhante tiveram os concertos. No entanto, suas mais de duzentas canções provam que esse gênero constitui um fio muito mais contínuo, que ele tece durante toda a sua vida, com uma só interrupção, o hiato de doze anos entre 1906 e 1918. Strauss morreu aos 85 anos, deixando suas celestiais *Quatro Últimas Canções* como uma oração de despedida, além de uma derradeira canção, *Malven*, também de 1948, que seria descoberta (e estreada) apenas em 1984, trinta e seis anos depois da sua morte.

Strauss tinha um forte incentivo para compor canções, em especial as que eram adequadas à voz de soprano: sua mulher adorada, Pauline de Ahna, era soprano, e o compositor sentia-se feliz em lhe oferecer um florescente repertório. Pauline iniciou sua carreira musical em 1887, como aluna de canto de Strauss, de quem estreou a primeira ópera, *Guntram*, em 1894. Casaram-se nesse mesmo ano, uma união que durou cinqüenta e cinco anos. Strauss costumava acompanhá-la ao piano em seus recitais, até ela se despedir dos palcos em 1906, o que explica por que o compositor parou temporariamente, naquele ano, de escrever canções. Depois que sua esposa encerrou a carreira, Strauss continuou a homenageá-la com os papéis de soprano que sempre tinham o lugar de honra em suas óperas. Pauline de Ahna sobreviveu ao marido apenas oito meses: faleceu no dia 13 de maio de 1950, na casa do casal em Garmisch-Partenkirchen, nos Alpes bávaros. Nove meses depois, em Londres, o mundo ouvia pela primeira vez as *Quatro Últimas Canções*, legado final de Strauss para sua soprano favorita.

São obras crepusculares, o maravilhoso produto dos últimos anos de Strauss. *Im Abendrot* tem texto do poeta do século XIX Joseph von Eichendorff, fonte constante dos compositores românticos desde Schumann. As outras três

– *Frühling*, *Beim Schlafengehen* e *September* – foram compostas sobre poemas de Hermann Hesse, que desfrutava de grande popularidade desde a obtenção do Prêmio Nobel de Literatura em 1946. Strauss preparou o manuscrito final para as quatro canções de maio a setembro de 1948, completando a partitura de *September*, muito apropriadamente, no dia 20 de setembro. Embora tenha vivido mais um ano e esboçado uma quinta “última canção”, *September* seria a derradeira composição de Strauss, se deixarmos de lado o pequeno *lied Malven* (para voz e piano), que escreveu em novembro, para dar de presente à soprano Maria Jeritza.

Embora as nuvens da debilidade e da morte pairassem sobre os seus dias, essa realização final de Strauss nada tem de mórbido. Ao contrário, das canções emana um espírito de recapitulação, aquela serenidade que se obtém ao ver sua tarefa levada a bom termo, uma aceitação plácida do conforto da morte. Em cada uma das canções, uma grande orquestra tardo-romântica sustenta a voz solo, que paira acima dela.

A orquestra tem um papel protagonista nas interpretações altamente pessoais que Strauss dá aos quatro poemas. Em *Beim Schlafengehen*, por exemplo, a solista entoava uma estrofe que fala de renunciar a todos os sentidos físicos para entregar-se ao sono, e é exatamente o que parece fazer. Mas o sono da cantora dá lugar ao sonho, um solo de violino tirado do trio final de *O Cavaleiro da Rosa*, ópera composta havia décadas, de que Strauss tanto gostava. É como se fosse um sonho do próprio Strauss, um sonho que cessa abruptamente quando a cantora desperta.

Detalhes assim enriquecem todas as canções. Um dos momentos mais célebres (e mais pungentes) está em *Im Abendrot*. A canção fala de duas pessoas que, tendo vivido a vida inteira “de mãos dadas”, chegam ao limiar da eternidade, uma eternidade que brilha com o esplendor de uma orquestra particularmente exuberante. Duas cotovias alçam vôo – um par de flautas trinando suavemente em terças. Impressionado com a enorme calma que se abre diante deles, o casal se detém para uma derradeira pergunta: “Será que é isto a morte?” (significativamente, Strauss tomou a liberdade de trocar a palavra original de Eichen-dorff – “aquilo” por “isto”, personalizando assim o poema para aquele seu momento extremo da vida). A resposta é dada pela trompa, pelo corne inglês e pelas violas, que tocam então, suavemente, o “motivo da transfiguração”, tirado da sua *Morte e Transfiguração*, composta cerca de sessenta anos antes.

A morte se consuma, e com ela uma transfiguração do espírito. Mas a canção só termina quando as cotovias – agora *piccolos* mais distantes – passam voando de novo. O mundo continua. Tudo está bem.

Em certo sentido, é difícil pensar nas *Quatro Últimas Canções* como uma composição do século XX, ainda menos como uma obra que tem pouco mais de 50 anos. Ela não parece ter nascido no seu tempo, mas numa era anterior. No entanto, a despeito do seu estilo retrógrado, ela leva os limites da beleza musical a uma pungência quase insuportável. Ela nos traz à memória as palavras de George Bernard Shaw, que antes de ser dramaturgo foi crítico musical: “Na arte, o mais elevado sucesso tem de ser o último que você alcança, não o primeiro. Qualquer um, praticamente, pode começar: a dificuldade é pôr um termo, fazer o que não pode ser melhorado”.

J.M.K.

Richard Strauss

As Alegres Diabruras de Till Eulenspiegel, opus 28

Richard Georg Strauss começou a escrever seu poema sinfônico Till Eulenspiegels lustige Streiche (As Alegres Diabruras de Till Eulenspiegel), normalmente abreviado para Till Eulenspiegel, em 1894, terminando-o no dia 6 de maio de 1895. A peça foi estreada no dia 5 de novembro daquele ano, em Colônia, sob regência de Franz Wüllner. Till Eulenspiegel foi composto para grande orquestra com três flautas e piccolo, três oboés e corne inglês, duas clarinetas, clarineta em Mi bemol e clarineta-baixo, três fagotes e contrafagote, quatro trompas (mais quatro ad. lib., não usadas nestas apresentações), três trompetes (mais três outros ad. lib., também não usados), três trombones, tuba, tímpano, caixa clara, bombo, pratos, triângulo, matraca e cordas.

Um viajante que passe por Brunswick (também conhecida como Braunschweig), no norte da Alemanha, entre Hannover e Magdeburg, certamente topará, na praça Bäckerkling, com a estátua em homenagem a Till Eulenspiegel, possivelmente um personagem histórico cujas façanhas, bastante exageradas sem dúvida, fazem dele uma figura de destaque do folclore alemão. Era mais ou menos natural do lugar, já que, ao que se conta, nasceu a uns vinte e poucos quilômetros a sudeste dali, na cidade de Schöppenstadt (que alguns chamam de Kneitlingen), onde há um pequeno museu em sua honra. Vá mais para o norte, à aldeia de Mölln, no Estado mais setentrional da Alemanha, o de Schleswig-Holstein, e lá encontrará a outra ponta da sua vida, recordada por uma placa. Como explica meu velho guia Baedeker de 1927: “O popular farsista alemão, Till Eulenspiegel, ou ‘mestre Till Espelho de Coruja’, teria morrido aqui em 1350. Prova disso seria sua lápide (na verdade do século XVI), com uma coruja (*Eule*) e um espelho (*Spiegel*). Várias relíquias pessoais também são mostradas na torre da antiga e interessante igreja (Nikolai-Kirche)”.

Hermann Bote publicou o que se acredita ser a mais antiga versão sobrevivente da lenda de Till Eulenspiegel em 1510/11, num volume intitulado *Ein kurtzweilig Lesen von Dyl Uelenspiegel geboren Ufl dem Land zu Brunflwick. Wie er sein Leben vollbracht hat. XCVI seiner Geschichten* (Uma divertida leitura de Till Eulenspiegel, nascido na terra de Brunswick – Como ele levou sua vida ao fim – 96 histórias suas). As histórias tomam a forma de *brief Schwänke* (anedotas cômicas), episódios esporádicos que se somam a uma notável coleção de fantásticas façanhas. Essas histórias chegaram aos países de língua inglesa em meados do século XVI, graças à publicação intitulada *Here Beginneth a Merry Jest of a Man that was Called Howleglas* (Aqui Começa a Divertida História de um Homem Chamado Espelho de Coruja). As histórias proliferaram com um incrível vigor: o Arquivo Till Eulenspiegel, fundado em 1875, na Universidade de Bamberg, contém nada menos de 1.100 títulos de Till Eulenspiegel. Qualquer que fosse o tema da história, Till era invariavelmente apresentado pregando peças – muitas vezes cruéis – em vítimas que de nada desconfiavam. As histórias põem com frequência em cena um camponês esperto que leva a melhor sobre cidadãos privilegiados, como os clérigos ou os homens de negócios.

Richard Strauss deve ter ouvido alguns dos contos de Till Eulenspiegel já durante a infância e conhecia a versão publicada em 1866 pelo escritor belga Charles de Coster. Acredita-se também que tenha visto, em 1889, uma ópera que tinha por tema o personagem, de autoria do compositor pós-wagneriano Cyrill Kistler, então famoso mas hoje totalmente esquecido. Strauss foi atraído pelas possibilidades operísticas inerentes a essas histórias, tanto que chegou a esboçar um enredo para uma ópera inspirada nelas e, pouco depois, encomendou outra versão ao libretista de Kistler. No entanto, acabou desistindo de desenvolver um personagem operístico baseado em Till, por achar que as histórias o apresentavam com um conteúdo dramático por demais superficial.

Apesar disso, ficou com o tema na cabeça e logo canalizou seus esforços para uma espécie de exercício dramático não teatral, um poema sinfônico. Naquela época, estava em ebulição nos círculos estéticos o debate sobre os méritos relativos da “música absoluta” e da “música programática”. Os partidários da primeira sustentavam que o “assunto” da música era nada mais nada menos que seu próprio vocabulário (sua forma, sua harmonia etc.), enquanto os defensores da última proclamavam que a música atingia sua plenitude quando descrevia elementos extramusicais com a maior clareza possível. Strauss fez o que pôde para se manter distante da polêmica. Quando, numa entrevista realizada em 1890, o melômano america-

no Arthur Abell levantou o tema da “*Musik als Ausdruck*” (a música “expressiva”, isto é, programática), Strauss respondeu: “Não faço distinção entre música programática e música abstrata. Para mim, só há dois tipos de música: a boa e a ruim, e considero melhor música aquela que mais exprime... O que me preocupa agora é encontrar as formas musicais que melhor me permitam exprimir todas as emoções represadas que sinto fermentar dentro de mim”.

Dissesse o que dissesse, a verdade é que Strauss sentia-se fortemente atraído pela música descritiva. Em 1885/86, quando se exercitava como maestro em Meiningen, o compositor entrou em contato com várias pessoas cujas idéias achou estimulantes. Uma dessas pessoas, o violonista Alexander Ritter, da Orquestra de Meiningen, era ferrenho partidário da tradição de Berlioz, Liszt e Wagner, de quem, por sinal, era contraparente. Ritter fez questão de esclarecer Strauss sobre os temas da estética wagneriana e, conforme o próprio Strauss recordaria mais tarde em suas memórias, uma idéia dessa corrente acabou “pegando”: a de que “novas idéias precisam encontrar novas formas – esse princípio básico das obras sinfônicas de Liszt, em que a idéia poética era o verdadeiro elemento formativo, tornou-se a partir de então o princípio-guia do meu trabalho sinfônico”.

Retrospectivamente, entendemos que Strauss está a se referir à série de poemas sinfônicos que lhe deram fama, iniciada com *Macbeth* (1886/88, com revisões posteriores) e logo continuada com esses marcos do repertório que são *Don Juan* (1888/89), *Morte e Transfiguração* (1888/89), *Till Eulenspiegel* (1894/95), *Assim Falou Zaratustra* (1895/96), *Don Quixote* (1896/97), *Vida de Herói* (1897/98) e a descritiva *Symphonia Domestica* (1902/03), complementados mais tarde com *Uma Sinfonia dos Alpes* (1911/15).

Franz Wüllner, que regeu a primeira apresentação da obra, pediu a Strauss para escrever um programa que pudesse orientar sua interpretação, mas Strauss se recusou a fazê-lo, insistindo em que “deixassem que o público quebrassem as nozes que o tratante Till preparara para eles”. Mais tarde, o aluno de Strauss, Wilhelm Mauke, preparou tal programa, e ao que parece o compositor até certo ponto autorizou-o, tanto que rabisou várias frases tiradas do texto de Mauke nos lugares adequados da partitura: Till galopando no lombo do cavalo pelo mercado, o cavaleiro Till trocando cortesias com lindas donzelas, e assim por diante até sua inevitável prisão, julgamento, condenação e enforcamento.

Mas o que os ouvintes mais apreciam na peça não é tanto a história, que afinal de contas muito pouco acrescenta, mas antes a música, ao mesmo tempo encantadora e sofisticada, para não dizer leve – o que não é propriamente uma característica associada à tendência predominante na música alemã do século XIX, pelo menos desde a época de

Mendelssohn. Essa característica não passou despercebida nos primeiros anos da obra. Num comentário sobre a música de Strauss, o crítico Rudolf Louis notava que "a qualidade de Strauss que a palavra moleque melhor expressa encontrou uma expressão deliciosa em *Till Eulenspiegel*, que, segundo me consta, os mais sérios observadores preferem a todas as outras criações orquestrais do mestre". Strauss acentua o espírito despreocupado vazando sua obra na mais solta das formas clássicas, o rondó, com seus refrãos que se repetem regularmente. Aliás, o título completo da obra é "As Alegres Diabruras de Till Eulenspiegel, baseadas nas histórias do velho tratante, postas em forma Rondó para Grande Orquestra". Dentro dessa estrutura, Strauss oferece um turbilhão de surpreendentes metamorfoses de uns poucos temas. Por exemplo, o célebre motivo de Till, articulado com otimismo pela trompa quase no início, torna-se sarcástico e insolente quando a clarineta em Mi bemol o retoma, depois se transforma numa ardente canção de amor quando a flauta e os violinos nos fazem ouvi-lo.

Resenhando uma apresentação de *Till Eulenspiegel* pela Filarmônica de Viena, em 1º de dezembro de 1896, o crítico Gustav Schoenaich, escrevendo na *Neue Musikalische Presse*, fez as seguintes observações, que ainda hoje soam oportunas:

"A educação musical de Richard Strauss está profundamente consumada... Não sabemos se a peça foi despachada para o mundo sem o título, ou se o nome *Eulenspiegel* foi colado a ela por alguém do círculo de ouvintes; mas [sua] característica fundamental, que oscila entre o humor, o sarcasmo e a ironia, é irradiada a cada compasso, aqui e ali de forma até demasiado espalhafatosa, talvez. A peça é de uma inteligência atordoante, não se fragmenta em suas distintas partes, cativa quiçá o intelecto do ouvinte, mais até que sua sensibilidade; mas com sua lógica convincente e sua duração medida com mestria nem por um momento o deixa sem estímulo. É uma peça eminentemente divertida".

J.M.K.

Anton Bruckner

Sinfonia nº 4, em Mi bemol maior, "Romântica"

Joseph Anton Bruckner nasceu em Ansfelden, Alta Áustria, no dia 4 de setembro de 1824, e morreu em Viena, no dia 11 de outubro de 1896. Compôs sua Sinfonia nº 4 entre 2 de janeiro e 22 de novembro de 1874. Como tinha a mania de rever suas obras, retrabalhou a partitura entre 18 de janeiro de 1878 e 5 de junho de 1880. É nessa versão revista, a chamada versão de 1880, que a peça foi apresentada pela primeira vez, com Hans Richter regendo a Filarmônica de Viena, em 20 de fevereiro de 1881. O regente

Anton Seidl pediu a Bruckner que fizesse mais algumas alterações, realizadas pelo compositor em 1886. As várias versões desta obra, para não falar das edições delas decorrentes, apresentam consideráveis desafios para os executantes de nossos dias. Kurt Masur prefere utilizar a edição feita por Robert Haas em 1936 e publicada pela Sociedade Internacional Bruckner. A obra pede uma orquestra de duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, timpano e cordas.

Os amantes da música são fascinados pela precocidade. Ficamos impressionados quando um violinista que ainda está na escola primária executa um concerto "adulto" com ela, e ainda mais maravilhados quando ouvimos as refinadas partituras que um Mozart ou um Mendelssohn escreveram pouco mais velhos que isso. Mas a precocidade não é um pré-requisito para as grandes realizações musicais, como o caso de Anton Bruckner demonstra cabalmente. Foi só em 1864, quando já contava 40 anos, que Bruckner compôs uma obra que ele parece ter considerado plenamente madura, sua Missa em Ré menor (a Primeira das suas nove Sinfonias canônicas a seguiria, em 1865/66). Só para comparar, lembremos que Haydn, aos 40 anos, tinha cerca de cinquenta sinfonias em seu ativo, Mozart e Schubert, que morreram bem antes dos 40, haviam produzido respectivamente quarenta e nove sinfonias, Beethoven tinha completado seis de suas nove, e Mendelssohn, que também morreu antes dos 40, deixara um legado de cinco sinfonias plenamente maduras, além de uma dúzia de "sinfonias juvenis", compostas na adolescência.

Se Bruckner foi um compositor temporão, não foi por ter sido um indolente em suas quatro primeiras décadas de vida. Filho de um mestre-escola da aldeia de Ansfelden, e o mais velho de onze irmãos (dos quais só cinco chegaram à idade adulta), cresceu no meio da música, pois na Alta Áustria da época os mestres-escolas também deviam ser organistas. Bruckner teve uma boa educação musical, com estudos de piano, órgão e baixo contínuo, e participava com entusiasmo da atividade musical da sua cidadezinha. Quando seu pai adoeceu, no outono de 1836, o garoto Bruckner substituiu-o como organista da igreja local.

No entanto, seus dias em Ansfelden terminaram abruptamente quando seu pai morreu, em junho seguinte. Nesse mesmo dia, sua mãe o mandou para a abadia vizinha de St. Florian, onde ele continuou seus estudos musicais e escolares. O dia que entrou nas dependências barrocas do Mosteiro foi um marco em sua vida: Bruckner nunca mais deixaria realmente St. Florian. Terminados seus anos de estudo, trabalhou dez anos na faculdade de música da escola. Mesmo depois de tentar a sorte na vizinha cidade de Linz, em 1856, e por fim em Viena, para onde se mudou

em 1868, Bruckner voltaria regularmente a St. Florian. Quem hoje visita esse lugar mágico encontra seu túmulo na cripta do Mosteiro, rodeado dos crânios dos monges mortos, logo abaixo da tribuna do órgão, onde passou incontáveis horas dos 13 anos em diante.

Na época de sua Quarta Sinfonia, Bruckner havia firmado seu lugar na vida musical austríaca. Destacava-se especialmente como organista, improvisador quase sem igual nesse instrumento, segundo afirmam todas as testemunhas. Em 1855, entrou em contato com o melhor professor de harmonia e contraponto que pôde encontrar, Simon Sechter, para que este o ajudasse a remediar as deficiências que achava ter nesses campos. Após seis anos do que foi um verdadeiro curso por correspondência – Sechter morava em Viena, Bruckner ainda em Linz –, iniciou aperfeiçoamento semelhante nos domínios da orquestração e da forma musical com outro renomado pedagogo, Otto Kitzler. Bruckner encantou-se cada vez mais com a música de Wagner e, em 1865, foi a Munique, convidado pelo compositor, para assistir à *première* de *Tristão e Isolda*, a primeira das várias estréias de Wagner a que assistiria. Do ponto de vista pessoal, estava se tornando entrementes uma espécie de personalidade excêntrica, uma estranha mistura de ingenuidade e consciência política, uma figura evidentemente talentosa que oscilava entre a mais absoluta convicção e a falta de confiança em si mesmo, que em geral era bem-sucedido no que fazia, mas que só com a maior relutância entrava em terrenos profissionais desconhecidos. Também adquiriu o curioso hábito de propor casamento a adolescentes e sentir-se ofendido quando elas o repe-liam. Esse traço, que o acompanharia até a idade avançada, foi em parte responsável por um colapso mental que o mandou para o sanatório por três meses, em 1867.

No ano seguinte, Bruckner finalmente se mudou para Viena, capital musical do país, onde sucedeu a seu professor Sechter na cadeira de Harmonia e Contraponto do Conservatório, dando também aulas de órgão. A Universidade de Viena também o recebeu em sua Faculdade, embora o poderoso crítico musical Edward Hanslick, do corpo de colaboradores da instituição, tenha feito de tudo para impedir sua contratação. Hanslick seria uma pedra no sapato do compositor, condenando com sádico prazer praticamente todas as notas que Bruckner punha no pentagrama – sem dúvida para melhor promover a música de Johannes Brahms, presumido rival de Bruckner que Hanslick idolatrava. Não obstante a falta de apoio da crítica, foi em seus primeiros anos em Viena que Bruckner finalmente desabrochou como compositor de sinfonias.

A Quarta Sinfonia de Bruckner é a única de suas nove sinfonias a que ele deu um subtítulo – “Romântica”. Se bem que não fosse um compositor essencialmente ro-

mântico – pelo menos não no sentido em que figuras como Weber, Schumann, Mendelssohn e Wagner incorporavam os ideais do movimento estético chamado Romantismo –, sua Sinfonia Romântica evoca o romantismo teutônico com suas alusões à caçada e, por extensão, com o destaque que dá aos instrumentos mais associados a ela, as trompas. Nesta apresentação, a Sinfonia é executada em versão que inclui o chamado “*Scherzo – A Caçada*”, que substitui o *Scherzo* originalmente composto por Bruckner para esta obra. Mesmo sem contar esse movimento, as trompas aparecem tanto que praticamente definem a sonoridade da peça.

Embora, no fundo, Bruckner tivesse muito mais afinidade com a improvisação e a fantasia formal do que com o estruturalismo clássico, ele moldou esse primeiro movimento numa espécie de forma sonata ampliada. Ainda assim, o movimento está longe da lógica rigorosa de Haydn, Mozart ou Beethoven; na verdade, não é nada ortodoxo no desenvolvimento dos motivos e em seu desenho harmônico. Como é bem sabido, Bruckner nunca parece ter muita pressa, e o tema inicial da Quarta Sinfonia é um típico exemplo disso, ao se desenrolar por nada menos de 74 compassos. A trompa solo tem um lugar de honra bem no começo, introduzindo, sobre os trêmulos quase silenciosos das cordas, uma melodia de caça que parece pairar “no vácuo”, entre os modos maior e menor. Outros sopros juntam-se a ela, sugerindo o despertar da natureza, depois a melodia é levada a uma grande peroração de toda a orquestra. O segundo tema chega com uma textura mais leve e despreocupada, em forma de dança, lembrando-nos de que Bruckner tinha, como seu predecessor Franz Schubert, uma ligação instintiva com a vida campestre de seu país, além de uma tendência a modulações harmônicas inesperadas que soam retrospectivamente lógicas. Poucos anos depois de compor sua Quarta Sinfonia, Bruckner escreveu um argumento para ela. Embora tudo indique que se trate muito mais de uma idéia que ele teve *a posteriori*, para justificar o subtítulo, do que de uma “trama” que o tivesse inspirado durante a feitura da obra, mesmo assim é interessante, por vir de um bastião da “música absoluta”, numa época em que a “música programática” estava em pleno florescimento. Eis como Bruckner descreve o primeiro movimento: “Cidade medieval – alvorada – toques matinais vêm das torres – abrem-se os portões – em garbosos corcéis os cavaleiros galopam para o campo aberto – a magia dos bosques os envolve – murmúrios das florestas – cantos de pássaros – e assim se desenrola o quadro romântico”.

O espectro de Schubert também perpassa pelo segundo movimento. Podemos percebê-lo no inexorável “ritmo de andarilho” que impregna tantas das canções introspectivas de Schubert e no clima geral de ansiedade

nostálgica. Embora alguns intérpretes vejam esse movimento mais como um estudo de rematada tragédia, talvez seja bom recordar que, em seu argumento, Bruckner chamou o movimento de “cena de amor rústica”, em que “um jovem campônio galanteia sua amada, mas ela o despreza”. Os compassos iniciais, com os violoncelos enunciando seu tema sobre um acompanhamento em surdina das outras cordas, lembram muito o espírito do movimento correspondente do Trio Para Piano em Mi bemol maior, de Schubert, baseado numa canção sueca. Vários belos temas se seguem – um grave coral, uma graciosa fala das violas que soa mais como um ornamento contrapontístico a outra linha melódica do que como uma melodia propriamente dita, toques de trompa que mantêm uma aura de mistério – antes de o movimento concluir numa transformação majestosa do tema inicial e voltar à quietude total.

O *Scherzo* que ouviremos nesta apresentação substitui a peça, tempestuosa mas encantadora, que Bruckner compôs originalmente, em 1874, como o terceiro movimento da Sinfonia. Esse substituto, resultado da revisão que ele realizou em 1878/80, é mais conciso e de um modo geral mais dramático. Seu início espelha o do primeiro movimento, com as trompas (uma seção inteira) proclamando o que Bruckner chama na partitura de um *Jagdthema* (Tema de caça) – um pouco velado, como se viesse de longe –, contra um acompanhamento também silencioso do trêmulo das cordas. O ritmo de duas colcheias, seguido de colcheias em tercinas, é uma marca registrada de Bruckner: é encontrado em diferentes ritmos e tempos em toda a obra do compositor. Outros metais juntam-se às trompas na caçada e, após um considerável trabalho compositivo e uma série de ásperas dissonâncias construídas empilhando os sons sobre um pedal, chegamos ao relaxante contraste do *Trio*. Mais uma vez, a sombra de Schubert se insinua no encantador *ländler* que constitui essa parte do movimento, com as madeiras (oboé e clarinete), e depois os primeiros violinos, tocando sua melodia inocente e bucólica, passando-se em seguida a uma repetição abreviada do *Scherzo*. “A caça à lebre”, foi assim que Bruckner chamou seu *scherzo*, enquanto o *Trio* é uma “melodia de dança quando que se ouve enquanto os caçadores comem”.

Um Si bemol insistente reina sobre – melhor dizendo, sob – 42 compassos inteiros no início do *finale* (ou “festival popular”, conforme Bruckner identificou-o em seu programa, sem maior elaboração). Imaginamos Bruckner sentado ao órgão de St. Florian ou de Linz, com o pé firmemente plantado na pedaleira, enquanto suas mãos elaboram toda sorte de tensões nos teclados manuais. A resolução na tônica de Mi bemol acontece na exposição de um tema heróico, que não apenas traz aquele ritmo que é a “marca regis-

trada” do compositor, mas também ecoa a ambivalência maior/menor do início do primeiro movimento. O caráter pastoral do *Trio* do terceiro movimento anima o segundo tema do *finale*, e apesar de sua repetição ocasional o espírito predominante desse movimento final é sombrio e conturbado. A Sinfonia termina numa coda de cortar o fôlego: planando sobre uma paisagem harmônica aparentemente sem fim, a música constrói um clímax ardente em que a força, a dignidade, a excitação e a afirmação contribuem, todas, para a tarefa de concluir esta maciça obra-prima.

J.M.K.

Sinfonia n° 4 de Anton Bruckner: sobre a edição adotada nesta apresentação

As sinfonias de Bruckner apresentam a seus intérpretes desafios bem maiores do que os que eles costumam enfrentar, por causa do grande número de diferentes edições disponíveis. O fato de uma sinfonia de Bruckner poder existir em mais de uma versão dá matéria a análises e especulações muito interessantes por parte dos musicólogos. Mas os intérpretes têm de decidir que notas vão tocar, e a responsabilidade por essa decisão recai, em última instância, sobre o regente.

O problema das várias edições das sinfonias de Bruckner resulta, em boa parte, do efeito perturbador que elas produziam sobre o público em suas primeiras audições. Ansiosos por tornar a música de Bruckner mais palatável aos ouvintes, três alunos seus – Josef Schalk, seu irmão Franz Schalk e Ferdinand Löwe – empreenderam revisões, às vezes amplas, com o fim de “normalizar” as sinfonias de seu professor, pondo-as mais de acordo com o que as platéias reconheceriam como uma música “correta”. Conforme Michael Steinberg explica em seu livro *The Symphony*, “eles cortaram e costuraram, impuseram um fluxo e refluxo wagneriano ao senso de fluência de Bruckner e mudaram a orquestração, transformando a contida magnificência dos originais num... empastamento wagneriano”. Em geral, Bruckner dava seu *imprimatur* às alterações que eles introduziam, mas não sem certa apreensão. Em dois casos, seus bem-intencionados auxiliares foram longe demais, chegando a mandar ao prelo versões revisadas por eles sem fazê-las passar pelo crivo do autor: é o caso da edição da Quinta Sinfonia, por Franz Schalk, e da Nona, por Löwe.

Foi só por volta de 1930 que os músicos resolveram procurar saber o que Bruckner de fato escrevera, contrapondo-o ao que encontravam nos “retrabalhos” de Schalk-Schalk-Löwe. Assim, começaram a surgir novas edições,

baseadas nos manuscritos originais do autor, devidas principalmente aos editores Robert Haas e, um pouco mais tarde, Leopold Novak. Em seu célebre artigo "O Problema Bruckner Simplificado", publicado em *The Musical Newsletter*, em 1975, o musicólogo Deryck Cooke observa que existem cerca de 34 edições diferentes das nove sinfonias de Bruckner, publicadas sob os auspícios (ou sob os supostos auspícios) da Sociedade Bruckner. Tal plethora de possibilidades, evidentemente, é um convite à confusão e dá margem a diferenças substanciais de opinião, inclusive entre gente bem informada.

O próprio Bruckner viu sua Quarta Sinfonia receber diversas versões. Sua "forma final" inicial, de 1874, só se tornou disponível numa edição de Leopold Novak em 1974, e hoje só é ouvida como uma curiosidade ocasional e extensa. As revisões de 1878/80, do próprio compositor, são a base da edição de Robert Haas (1936), que reproduz a considerável condensação dos dois primeiros movimentos realizada pelo próprio Bruckner, sua substancial revisão do *finale* e a completa substituição do *scherzo* por um novo terceiro movimento. Foi essa versão que Hans Richter apresentou na primeira audição da Sinfonia com a Filarmônica de Viena, em 1881. Contudo, apesar do sucesso que a obra obteve nessa ocasião – o próprio Hanslick, oponente figadal de Bruckner, teve de moderar seus comentários ao escrever sobre ela –, Bruckner não conseguiu arranjar um editor que se dispusesse a publicá-la (a edição de Novak, de 1953, é bastante parecida com a de Haas, de 1936, mas também incorpora alterações de 1886, que só perto daquele ano se tornaram conhecidas). Somente em setembro de 1889 é que um editor aceitou publicar a Sinfonia,

a editora de Albert Gutmann, e ainda assim numa versão que trazia novas mudanças introduzidas por Löwe, sem dúvida incluindo contribuições dos irmãos Schalk. Gutmann, porém, exigiu uma garantia de 1.000 guilders para cobrir seus custos, uma espécie de seguro contra a probabilidade quase certa de que não ganharia nada com a edição, soma essa que foi levantada graças aos esforços do regente Hermann Levi. Não se pode ter certeza de que Bruckner tenha aprovado todas essas mudanças, a maioria das quais implicava alterações estruturais no terceiro e no quarto movimentos, assim como da instrumentação em toda a obra. Foi também Richter quem regeu essa nova versão, em 22 de janeiro de 1888, mas depois dessa apresentação Bruckner retrabalhou a edição da Sinfonia feita por seus alunos, efetuando numerosas correções.

O caso, pois, é bastante confuso, e na verdade o resumo que dele fizemos simplifica, e muito, uma história bem mais complicada. Conclusão: o que se ouvirá nesta apresentação é a Quarta Sinfonia de Bruckner como Kurt Masur mais gosta de interpretá-la, na edição de Robert Haas, de 1936. Com tal escolha, o maestro Masur não pretende desacreditar as opiniões dos outros editores, sempre interessantes e muitas vezes esclarecedoras. Mas é que a edição Haas apresenta um grau de certeza que as outras não têm. Esta versão é a mesma que Bruckner ofereceu ao público quando a Sinfonia foi executada pela primeira vez. A edição Haas tem a vantagem de apresentar a obra numa versão a que o autor chegou após um esforço considerável para lhe dar uma forma final, mas antes que uma pressão externa não menos considerável o levasse a modificá-la mais uma vez.

J.M.K.

Vier letzte Lieder

Frühling

Hermann Hesse

*In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.*

*Nun liegst du erschlossen
In Gleiss und Zier,
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.*

*Du kennst mich wieder;
Du lockest mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart!*

Copyright © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1953, 1961

September

Hermann Hesse

*Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.*

*Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.*

*Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die [grossen]
Müdgewordenen Augen zu.*

Copyright © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1953, 1961

Quatro Últimas Canções

Tradução Marcos Branda Lacerda

Primavera

Em criptas crepusculares
Sonhei longamente
Com tuas árvores e ares azuis,
Teus perfumes e o canto de teus pássaros.

E agora, do nada,
Abre-te diante de mim,
Rútila e ornada,
Imersa em luz sem fim.

Tu me reconheces,
Me seduzes suavemente,
Meu corpo inteiro estremece
Em tua presença abençoada.

Setembro

O jardim enlutece.
Às flores derrama-se a chuva gélida.
Serenos, aproxima-se o verão
Tremendo de seu final.

Gota a gota esvai-se a garoa
Pelas áureas folhas de acácias gigantes.
O verão sorri com espanto e palidez
No sonho floral agonizante.

Às rosas invoca ainda
Longamente a paz.
Lento, seu olhar – imenso –
Se finda.

Beim Schlafengehen

Hermann Hesse

*Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnliches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.*

*Hände, lasst von allem Tun,
Stirn, vergiss du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.*

*Und die Seele, unbewacht,
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.*

Copyright © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1953, 1961

Im Abendrot

Joseph von Eichendorff

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand;
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachtträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenzeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Recolhimento

O dia me fez exausto.
A noite cintilante acolherá
Meu desejo incauto
Como ao cansaço infante.

Cesse em minhas mãos o movimento,
Livre-se a mente do pensamento,
Mergulhem pois os sentidos todos
Na modorra paralisante.

E a alma desguarnecida
Vagueie em vôos livres ao vento
E encontre múltipla a vida
Na magia noite adentro.

Ao anoitecer

De mãos dadas percorremos
Caminhos alegres e tristes.
Buscamos – ambos – o descanso
Na quietude desta terra.

Ao redor inclinam-se os vales,
Em breu tingem-se os ares
E duas cotovias em revoada
Perfuram a noite perfumada.

Vem, deixe-as zunir,
Logo é hora do recolhimento.
Não erremos no momento
Em que tudo é solitude.

Oh paz!, silenciosa e vasta,
Tão profunda no rubor crepuscular,
Do caminho, tudo nos basta –
Será a morte que aqui está?

Governo do Estado de São Paulo

Geraldo Alckmin

Governador do Estado de São Paulo

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura



Ficha Técnica

Diretor Artístico
John Neschling

Diretor Artístico Adjunto
Roberto Minczuk

Diretora Administrativa
Rita Okamura

Secretária da Diretoria
Marcia Julio Delgado

Administração
João Mário Gomes Pego
Claudio Ferreira da Silva Junior
Joel Freitas
Vera Luzia Sobral

Relações Externas e Comunicação
Mauren Stieven

Pesquisa
Maria Regina A. Davidoff

Monitoria
Andrea Vial
Janaina Botelho Guerreiro

Coordenação de Produção
Christiane Vianna Calil

Assistentes de Produção
Claudia de Carvalho Ferrete
Mauro Candoti

Apoio de Produção
Glória Marangoni
Mauren Stieven
Maria Teresa Ferreira
Vera Luzia Sobral

Coordenação de Bilheteria
Glória Marangoni

Coordenação Técnica
Paulo Gomess

Coordenação de Palco
Marco de José
Guilherme Bonfim

Placas Acústicas
Cássio Antas
Reinaldo Marques de Oliveira

Sonoplastia
Marcello Anjinho
Rafael Plaza

Iluminação
Carlos da Silva
Paulo Pirondi
Pedro de Souza
Sérgio Cattini

Maquinaria
Carlos Bessa
José Ferreira
Júlio César
Marcio Marciano

Montagem
Alessandro Gonçalves
Paulo Broda

Coordenação de Manutenção
Edison Vasquez

Manutenção
Athaide Fontes
Araldo Epifânio Da Silva
Délcio Mota
Hernando Pereira
Marcelo Ferreira
Miguel Pereira Sobrinho

Coordenação de Segurança
Paulo Sérgio Assis

Seguranças
Ivan dos Santos
Julio Cesar Rosa
Paulo Perez Chicano
Sandro M. S. Miranda

**Coordenação de Indicadores/
Conservação da Sala**
Maria Teresa Ferreira

Indicadores
Adailson de Andrade
Andreia Nilza Silva
André Aparecido de Paula
André Semplicio Pires
Cristina Rosa de Oliveira
Dener Oliveira Francisco
Edna de Oliveira
Eliana Costa
Eliane R. Toldo de Oliveira
Eunice de Falco Assis
Heider Crisci
Jair Gabriel de Oliveira
Leonardo Rodrigues de Brito
Luciane Gomes de Souza
Marcio Roberto Zambrini
Maria Jocelma André Ribeiro
Marildo Lopes de Souza Junior
Rodrigo Giovannetti
Sezinando Gabriel de Oliveira Neto

Camareiras
Ivone Das Pontes
Maria do Socorro Santos
Maria Severina Maciel

**SECRETARIA
DE ESTADO
DA CULTURA**





Durante o espetáculo, favor não fumar, não fotografar e

NÃO COMENTAR

sobre o mercado de ações com a pessoa ao lado.



CBLC
Companhia Brasileira
de Liquidação e Custódia



BOVESPA
Bolsa de Valores de São Paulo

É com grande orgulho que, mais uma vez, patrocinamos a Temporada Internacional da Sociedade de Cultura Artística.



O 15 de São Paulo patrocina a temporada de concertos musicais do Cultura Artística.

Telefônica