

NEW YORK PHILHARMONIC
KURT MASUR, MUSIC DIRECTOR

1997 LATIN AMERICAN TOUR

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

SPONSORED BY
CITIBANK



SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

apresenta

NEW YORK PHILHARMONIC

KURT MASUR

Direção Musical e Regência

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
JUNHO DE 1997

O Citibank patrocina a Turnê Latino-americana
da Orquestra Filarmônica de Nova York.

CITIBANK 



Nos Estados Unidos, a edição dos programas da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque conta com o apoio de fundos públicos do *New York State Council on the Arts* e também com o suporte do *National Endowment for the Arts*, uma instituição pública federal sediada em Washington D.C.

Pianos Steinway

A Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, com seu Diretor Musical Kurt Masur, grava com exclusividade para o selo *Teldec*.

A Orquestra Filarmônica de Nova Iorque grava também para os selos *Deutsche Grammophon*, *London*, *New World*, *RCA* e *Sony Classical*.

Para maiores informações sobre as temporadas da *New York Philharmonic* em Nova Iorque escreva para:

Mailing List
New York Philharmonic
Avery Fisher Hall
10 Lincoln Center Plaza
New York, NY 10023-6973

ou entre em contato pelo telefone (212) 875 5656,
ou ainda contate *on line*: <http://www.newyorkphilharmonic.org>

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

Edição Rui Fontana Lopez
Projeto Gráfico Carlo Zuffellato e Paulo Humberto L. Almeida
Editoração Eletrônica BVDA / Brasil Verde
Traduções Maria Cláudia Fittipaldi
Fotos Jeffrey Rothstein (Carter Brey)
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 orquestras do mundo. Em atividade contínua por mais de um século e meio, a Filarmônica de Nova Iorque desempenhou um papel importantíssimo na vida cultural e no desenvolvimento musical norte-americanos. Sediada no *Avery Fisher Hall*, do *Lincoln Center*, a Orquestra apresenta atualmente cerca de 200 concertos por ano ao longo das 35 semanas de sua Temporada Anual de Assinaturas.

Kurt Masur assumiu a Direção Musical da Filarmônica de Nova Iorque em setembro de 1991, em substituição ao Maestro Zubin Mehta. Mehta, o regente que por mais tempo trabalhou à frente da Orquestra neste século, substituíra Pierre Boulez, que deixara a Direção Musical da Filarmônica em 1977,

1997
NEW YORK PHILHARMONIC
KURT

para assumir a direção do *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* – IRCAM, em Paris. O antecessor de Pierre Boulez no posto de Diretor Musical da Filarmônica de Nova Iorque fora Leonard Bernstein, que ao aposentar-se, em 1969, recebeu o título de Regente Emérito Vitalício da *New York Philharmonic*.

Desde sua fundação, em 1842, a Filarmônica de Nova Iorque mantém uma impressionante tradição de pioneirismo em sua programação musical, tendo apresentado a primeira audição norte-americana de peças como as Sinfonias n.ºs 8 e 9 de Beethoven, a Sinfonia n.º 9 de Schubert, a Sinfonia n.º 4 de Brahms, as Sinfonias n.ºs 1, 4 e 6 de Mahler e a *Symphonie Fantastique* de Berlioz, dentre outras importantes peças do repertório sinfônico e de concerto. Permanentemente sintonizada com a música de seu próprio tempo – e isso significa um século e meio de história da música –, tem realizado também a estréia mundial de criações como a Sinfonia n.º 9 de Dvorák, o Concerto para Piano e Orquestra n.º 3 de Rachmaninoff e, mais recentemente, de inúmeras obras de compositores contemporâneos.

Da excepcional galeria de grandes nomes da música que já estiveram à frente da *Philharmonic*, destacam-se as figuras lendárias de Anton Rubinstein, Tchaikovsky, Dvorák, Weingartner, Mahler (seu Diretor Musical de 1909 a 1911), Rachmaninoff, Richard Strauss, Mengelberg, Furtwängler, Toscanini (seu Diretor Musical de 1929 a 1936), Stravinsky, Koussevitzky e Walter (seu Conselheiro Musical de 1947 a 1949). Dentre os solistas que se tem apresentado com a *New York Philharmonic* incluem-se os maiores instrumentistas e cantores de várias gerações de artistas.

A Filarmônica de Nova Iorque realizou sua primeira turnê norte-americana em 1882, sob direção de Leopold Damrosch, e sua primeira turnê européia deu-se em 1920, sob direção de Walter Damrosch. Desde então, a Orquestra já se apresentou em 348 cidades de cinquenta países em cinco continentes. De 1980 até esta turnê latino-americana de 1997, a *New York Philharmonic* completou um total de quinze turnês internacionais, a maior parte delas patrocinada quase totalmente pelo CITIBANK. Nesses dezessete anos, a Orquestra apresentou-se na Europa (1980, 1988, 1993 e 1995), no México (1981), na América do Sul (1982, 1987 e 1992), na Ásia (1984, 1989 e 1994), na Europa e em Israel (1985), na União Soviética (1988) e nos melhores festivais europeus de música (1996).

O enorme sucesso da *New York Philharmonic* no rádio, na televisão e em outros meios contribuiu para dar novos rumos à história das comunicações. Fiel ao compromisso de buscar sempre o maior público possível, em 1922 a Orquestra foi uma das primeiras a ter seus concertos transmitidos ao vivo pelo rádio, e em 1930 foi o primeiro conjunto orquestral norte-americano a radiodifundir Costa a Costa uma de suas apresentações. Iniciada em 1922, a radiodifusão dos concertos da Filarmônica teve continuidade até o ano de 1966, quando as transmissões ao

vivo foram substituídas por gravações que podiam ser reproduzidas por rádio em diferentes horários. Em janeiro de 1997 a Filarmônica "entrou no ar" novamente e é hoje a única Orquestra dos Estados Unidos a transmitir seus concertos pelo rádio – ao vivo, regularmente e em rede.

De 1950 em diante, com a difusão da televisão, a Filarmônica de Nova Iorque ampliou ainda mais seu público: há mais de vinte anos que a TV norte-americana transmite regularmente seus *Concertos para a Juventude*, e desde 1976 a Orquestra tem se apresentado com freqüência na série *Live from Lincoln Center*. Atenta aos mais recentes progressos dos meios de comunicação, em novembro de 1996 a Filarmônica de Nova Iorque tornou-se a primeira orquestra sinfônica do mundo a produzir e lançar um disco digital para distribuição pela *Internet* – o CD remasterizado da estréia de Leonard Bernstein como maestro, em 1943.

A discografia da Orquestra teve início em 1917, com a gravação de seu primeiro disco, e hoje supera a marca de 800 álbuns, dos quais cerca de 200 continuam a ser comercializados. Sob a Direção Musical de Kurt Masur, a Filarmônica de Nova Iorque tem gravado com exclusividade para o selo *Teldec Classics International* e dois de seus álbuns recentes receberam o prêmio de Disco do Ano conferido pela publicação *Stereo Review*.

Depois de sediar-se por mais de setenta anos no *Carnegie Hall*, a *New York Philharmonic* transferiu-se, em 1962, para o *Philbarmonic Hall* do *Lincoln Center*, sala que anos depois receberia o nome de *Avery Fisher Hall*, em homenagem à substancial doação desse benfeitor, boa parte dela utilizada para uma completa reforma do auditório em 1976.

Paralelamente a suas atividades no *Avery Fisher Hall* e em turnês pelo mundo todo, a *New York Philharmonic* vem realizando também, desde 1965, séries de concertos públicos gratuitos nos parques da cidade de Nova Iorque. Essa programação, assistida por mais de 12 milhões de pessoas ao longo dos anos, teve seu ponto alto em julho de 1986, quando do *Philbarmonic's Liberty Weekend Concert*, que reuniu, no *Central Park*, um público estimado de 800.000 ouvintes, a maior audiência já registrada em um concerto de música clássica em todos os tempos.

Em 5 de março de 1996, a Filarmônica de Nova Iorque apresentou seu 12.500º concerto, marca jamais alcançada por qualquer outro conjunto orquestral.





Kurt Masur

Diretor Musical e Regente

Desde que assumiu a Direção Musical da *New York Philharmonic*, em 1991, Kurt Masur vem imprimindo a marca de seu trabalho a esta orquestra que neste século já foi dirigida por Mahler, Toscanini, Bernstein, Boulez e Mehta. A abordagem muito singular ao trabalho de "fazer música", a liderança no que se refere à programação, às gravações e às turnês, e o estreito envolvimento com a comunidade têm sido algumas das características mais elogiadas do trabalho de Kurt Masur à frente da Filarmônica de Nova Iorque.

Reconhecido humanista, o Regente desempenhou papel de destaque durante as manifestações pacíficas que levaram à reunificação da Alemanha em 1989. O impacto de sua liderança atraiu as atenções e provocou o reconhecimento do mundo todo: em 1995 Masur recebeu a Cruz de Comandante da Ordem dos Méritos da República Federal da Alemanha; em 1996 foi condecorado com a Medalha de Ouro *Honor for Music*, do *National Arts Club*; e em 1997 o governo francês conferiu-lhe o título de Comandante da *Legion d'Honneur*.

Às vésperas de seu 70º aniversário, Kurt Masur é um dos músicos mais admirados e respeitados de sua geração. Durante 26 anos foi Diretor Musical da Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig, posição de enorme importância histórica e que já foi ocupada por Mendelssohn, Furtwängler e Walter, dentre outros. Quando de seu afastamento desse cargo, em dezembro de 1996, a *Gewandhaus* homenageou-o com o título de Regente Emérito Vitalício, honra atribuída pela primeira vez ao longo dos 253 anos de existência da Instituição.

Em 1993 o Maestro Masur foi escolhido como o Músico do Ano pela *Musical America*. Também em 1993, a *New York Philharmonic* foi premiada pelo *Classical Music Awards* de Londres como a Orquestra do Ano, por suas iniciativas inovadoras, por seus esforços para a ampliação de público e pela excelência de seu trabalho artístico, desenvolvido sob direção de Masur. Conhecido por sua dedicação à comunidade de Nova Iorque, o Maestro vem se destacando também como fervoroso defensor dos programas de educação para a música, causa de que é um batalhador apaixonado e incansável. A atuação de Kurt Masur nesse campo

se traduz em inúmeros projetos, dentre os quais se destacam seus concertos e ensaios abertos à frente de orquestras de diversos conservatórios e escolas norte-americanas, e iniciativas como os *Rush Hour Concerts*, as *Saturday Matinees*, as *Philharmonic Celebrations*, as *Children Promenades* e os *Philharmonic Forums*, que realiza com a *New York Philharmonic*.

Dentre os pontos altos da atual temporada de Kurt Masur com a Filarmônica de Nova Iorque estão a abertura do quarto ano do projeto *American Classics*, a comemoração dos duzentos anos do nascimento de Schubert, apresentações do *War Requiem* de Britten e do *Martyrdom of St. Sebastian* de Debussy, espetáculos no *Lincoln Center Festival 97*, no *Avery Fisher Hall*, e a retomada, depois de trinta anos, da radiodifusão dos concertos da Orquestra.

Para a Temporada 1997/98 – que marcará o 17º ano de Masur com a *New York Philharmonic* – estão programados: o ciclo completo das sinfonias de Brahms, nos cem anos da morte do compositor; a estréia novaiorquina do poema sinfônico *Psyché*, de Cèsar Franck; e apresentações do oratório *Elijah*, de Mendelssohn, e da *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, com o famoso *Thomanerchor* de Leipzig.

Maestro Convidado das mais importantes orquestras do mundo – desde 1992 é Regente Convidado Honorário Vitalício da Orquestra Sinfônica de Israel –, Kurt Masur, que estreou nos Estados Unidos em 1974, regendo a Orquestra de Cleveland, excursiona regularmente com a Filarmônica de Nova Iorque e com a Orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig. Desde a primeira turnê norte-americana da *Gewandhaus*, em 1974, Masur e a Orquestra alemã têm se apresentado com enorme sucesso nos Estados Unidos: em 1984 mostraram o ciclo das Sinfonias de Beethoven, no *Carnegie Hall*; em 1986, no *Lincoln Center*, as Sinfonias de Brahms; e em 1989, no *Avery Fisher Hall* e no *Carnegie Hall*, programaram os Concertos para Piano de Beethoven, com André Watts. Em 1996, o Maestro esteve à frente da turnê da *New York Philharmonic Orchestra* aos Festivais de Música da Europa, sua terceira temporada européia com essa Orquestra.

A discografia de Kurt Masur supera a marca de uma centena de gravações. Em parceria com a *New York Philharmonic*, grava com exclusividade para o selo *Teldec Classics International*. Dentre seus trabalhos conjuntos destacam-se: Obras de Liszt e Kodály; Sinfonias e Obras Sinfônicas de Brahms; Sinfonia nº 4, *Romântica*, de Bruckner; *Os Sete Pecados Capitais*, de Brecht/Weill; e *Suíte Lulu*, de Berg. Por suas gravações da Sinfonia nº 13, *Babi Yar*, de Shostakovich, e da Sinfonia nº 9, de Mahler, Masur e a Filarmônica de Nova Iorque foram agraciados duas vezes pela *Stereo Review* com o prêmio de Disco do Ano.

Integram ainda a discografia de Kurt Masur – para os selos *Philips Classics*, *Teldec* e *Berlin Classics Eterna* – os seguintes álbuns com a *Gewandhaus* de Leipzig:

Quatro Últimas Canções, de Strauss, na voz de Jessye Norman; *Canções de Strauss*, com o tenor Siegfried Jerusalem; *Ariadne auf Naxos*, com Jessye Norman, Edita Gruberova e Dietrich Fischer-Dieskau; ciclos completos das Sinfonias de Beethoven, Brahms, Bruckner, Mendelssohn, Schumann e Tchaikovsky; *Danças Eslavas*, de Dvorák; *Paulus*, de Mendelssohn; e *Rosamunde*, de Schubert. Com a Filarmônica de Londres, gravou as sinfonias completas de Schumann, a Primeira Sinfonia de Prokofiev, e, ainda, *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky.

Nascido em Brieg, na Silésia, em 1927, Kurt Masur estudou piano, composição e regência na Faculdade de Música de Leipzig onde, durante o curso, trabalhou como assistente de orquestra no Teatro do Condado de Halle e, mais tarde, como *Kapellmeister* dos Teatros de Ópera de Erfurt e de Leipzig. Em 1955 assumiu seu primeiro compromisso profissional como maestro de uma grande orquestra, a Filarmônica de Dresden. Em 1958 voltou ao mundo da ópera, como Diretor-Geral de Música do *Mecklenburg Staattheater* de Schwerin. De 1960 a 1964 foi Diretor-Senior de Música na Ópera Cômica de Berlim, onde colaborou estreitamente com Walter Felsenstein, um dos mais influentes diretores de ópera da Alemanha. Em 1967 foi promovido a Primeiro Maestro da Filarmônica de Dresden, posto em que permaneceu até 1972. Professor da Academia de Música de Leipzig desde 1975, Kurt Masur é professor honorário da *Yale University*, da *Manhattan School of Music*, da Universidade de Leipzig, da Universidade de Michigan, do *Cleveland Institute of Music*, do *Westminster Choir College*, do *Hamilton College* e da *Indiana University*.





Carter Brey

Violoncelo

Designado para ocupar o posto de Primeiro Violoncelo da *New York Philharmonic* em 1996, estreou como solista de concerto junto à Orquestra em maio deste ano – tocando as *Variações Rococó*, de Tchaikovsky, sob regência de Kurt Masur –, e voltará a apresentar-se como solista na próxima temporada da Filarmônica, com o Concerto para Violoncelo e Orquestra de Edward Elgar. Formado pelo *Peabody Institute* (onde estudou com Laurence Lesser e Stephen Kates) e pela *Yale University* (instituição onde completou sua formação, com Aldo Parisot, e à qual se vinculou como *Wardell Fellow* e como *Haupt Scholar*), Carter Brey é considerado um dos principais instrumentistas de sua geração. Desde sua estréia em Nova Iorque e no *Kennedy Center* de Washington, em 1982, o público e a crítica especializada têm destacado o virtuosismo, a técnica impecável e a excepcional musicalidade desse violoncelista que despertou a atenção de todos em 1981, ao vencer a *Rostropovich International Cello Competition* daquele ano. Ganhador do *Gregor Piatigorsky Memorial Prize*, do *Avery Fisher Career Grant* e do *Young Concert Artists' Michaels Award*, dentre outros prêmios, Brey foi também o primeiro músico a conquistar o *Arts Council of America's Performing Arts Prize*.

Carter Brey já se apresentou como solista de virtualmente todas as principais orquestras norte-americanas, em concertos regidos por Claudio Abbado, Semyon Bychkov, Sergiu Comissiona e Christoph von Dohnanyi, dentre outros grandes maestros. Em 1990 apresentou-se com Yo-Yo Ma no *Avery Fisher Hall*, em concerto transmitido ao vivo pela série de programas de televisão *Live from Lincoln Center*.

Além de suas atividades como Primeiro Violoncelo e como solista de concerto, Carter Brey desenvolve também importante carreira como músico de câmara, apresentando-se regularmente ao lado do Quarteto Tóquio, do Quarteto Emerson e da *Chamber Music Society of Lincoln Center*, e participando com frequência dos festivais de *Spoletto*, tanto nos Estados Unidos como na Itália, do *Santa Fe Music Festival* e do *La Jolla Chamber Music Festival*, dentre outros importantes festivais de música. Ainda como camerista-solista, tem realizado uma aclamada série de recitais em dueto com o pianista Christopher O'Riley, parceria que levou à gravação, para o selo *Helicon Records*, do recém-lançado *Latin American Album*, com obras sul-americanas e mexicanas. Pela *Decca Argo*, Carter Brey, Pamela Frank, ao violino, e Paul Neubauer, à viola, registraram a obra *Still Movement with Hymn*, de Aaron Jay Kernis.

Dentre os compromissos recentes do violoncelista destacam-se: apresentações no *Alice Tully Hall* de Nova Iorque, no âmbito de uma série especial de música norte-americana promovida pelo *Lincoln Center*, em que mostrou um programa com trabalhos de Amy Beach; turnê às mais importantes cidades da Austrália; e concertos ao lado de diversas orquestras dos Estados Unidos. Na próxima temporada internacional de música, Carter Brey tocará como solista convidado com a *Saint Paul Chamber Orchestra*, com as Sinfônicas do Colorado e de Greensboro e com a *Grand Rapids Symphony*.

O violoncelista Carter Brey toca um raro *J. B. Guadjanini*, feito em Milão em 1754.

NEW YORK PHILHARMONIC
KURT MASUR, Diretor Musical
LEONARD BERNSTEIN, Regente Emérito, 1943/1990

Violinos

Glenn Dicterow
Spalla
Estante Charles E. Culpeper
Charles Rex
Spalla Adjunto
Estante Família William Petschek
Kenneth Gordon
Spalla Assistente
Enrico Di Cecco
Carol Webb
Yoko Takebe
Emanuel Boder
Hae-Young Ham *
Gary Levinson
Newton Mansfield
Kerry McDermott
Gino Sambuco
Allan Schiller
Fiona Simon
Richard Simon *
Oscar Weizner
Donald Whyte
Sharon Yamada
Marc Ginsberg
Primeiro
Vladimir Tsypin **
Jacques Margolies *
Oscar Ravina
Matitiahu Braun
Marilyn Dubow
Martin Eshelman
Michael Gilbert
Judith Ginsberg
Nathan Goldstein
Lisa Kim
Myung-Hi Kim
Hanna Lachert
Anna Rabinova
Daniel Reed
Mark Schmoockler *
Jennifer Gilbert **
Setsuko Nagata **
Sandra Park **
Keng-Yuen Tseng **

Violas

Cynthia Phelps
Primeira
Estante Senhor e Senhora Frederick P. Rose
Rebecca Young *
Irene Breslaw **
Dorian Rence
Katherine Greene
Dawn Hannay
Gilad Karni *
Peter Kenote
Barry Lehr
Kenneth Mirkin
Judith Nelson
Robert Rinehart
Rafael Altino **
Katherine Murdock **
Eufrosina Raileanu **
Violoncelos
Carter Brey
Primeiro
Estante Fan Fox e Leslie R. Samuels
Alan Stepansky *
Gerald K. Appleman **
Evangeline Benedetti
Eric Bartlett
Lorin Bernsohn
Elizabeth Dyson
Valentin Hirsu
Maria Kitsopoulos
Avram A. Lavin
Nancy McRae
Qiang Tu
Contrabaixos
Eugene Levinson
Primeiro
Estante Redfield D. Beckwith
Jon Deak *
Orin O'Brien
James V. Candido
William Blossom
Walter Botti
Randall Butler *
Lew Norton
Michele Saxon
Stephen Sas **

Flautas

Jeanne Baxtresser *
Primeira
Estante Lila Acheson Wallace
Sandra Church *
Renée Siebert
Mindy Kaufman
Mark Sparks **
Piccolo
Mindy Kaufman
Oboés
Joseph Robinson
Primeiro
Estante Alice Tully
Sherry Sylar *
Robert Botti
Corne inglês
Thomas Stacy *
Kathryn Meany **

Clarinetas

Stanley Drucker
Primeira
Estante Edna e W. Van Alan Clark
Peter Simenauer **
Michael Burgio *
Stephen Freeman
Mitchell Estrin **
Karl Herman **

Clarineta em Mi bemol

Peter Simenauer *

Clarineta-baixo

Stephen Freeman

Fagotes

Judith LeClair
Primeiro
Estante Família Pels
David Carroll *
Leonard Hindell
Arlen Fast

Contrafagote

Arlen Fast

Cornetas

Philip Myers
Primeira
Estante Ruth F. e Alan J. Broder

Jerome Ashby⁺
L. William Kuyper^{**}
R. Allen Spanjer
Erik Ralske
Howard Wall

Trompetes

Philip Smith
Primeiro
Estante Paula Levin
Robert Sullivan⁺
Vincent Penzarella
Kenneth DeCarlo^{**}

Trombones

Joseph Alessi
Primeiro
David Finlayson
James Markey^{**}

Trombone-baixo

Donald Harwood

Tubas

Warren Deck⁺
Primeira
Donald Harry^{**}

Tímpanos

Roland Kohloff
Primeiro
Estante Carlos Moseley

Percussão

Christopher S. Lamb
Primeiro
Estante Constance R. Hoquet Friends of the Philharmonic

Daniel Druckman
Christopher Deviney^{**}
Gordon Gottlieb^{**}
Maya Gunji^{**}

Harpas

Sarah Bullen
Primeira
Ruth Negri

Teclados

Paul Jacobs, *in memoriam*

Cravo

Lionel Party⁺

Pianos

Harriet Wingreen
Jonathan Feldman⁺

Saxofones

Albert Regni^{**}
Lino Gomez^{**}
David Demsey^{**}

Banjo

Scott Kuney^{**}

Regente Assistente da Turnê

Miguel Harth-Bedoya

Orchestra Personnel Manager

Carl R. Schiebler

Arquivistas

Lawrence Tarlow
Primeiro
John Perkel^{**}
Thad Marciniak⁻

Representante do Palco

Louis J. Patalano

Equipe Técnica

Fernando Carpio
Joseph Patalano
Michael Pupello
Robert V. Regan

* Primeiro-adjunto

** Primeiro-assistente

+ Afastado

++ Substituto ou Músico Extra

Para os músicos de suas seções de cordas listados em ordem alfabética, a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque adota o sistema de revezamento nas diferentes estantes.

Paul Guenther, *Chairman*

Deborah Borda, *Diretora Executiva*

Programa

16 de junho de 1997, segunda-feira, 21h

12.720º Concerto da *New York Philharmonic Orchestra*

Kurt Masur, regência

Primeira Parte

Richard Wagner (1813 – 1883)

Prelúdio do Primeiro Ato de *Os Mestres Cantores* *

Richard Wagner

Abertura *Tannhäuser* *

Segunda Parte

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonia nº 3 em Ré menor

Mehr langsam, Misterioso

Adagio, bewegt, quasi Andante

Ziemlich schnell – Trio

Allegro

* Disponível em gravação da *New York Philharmonic*

O Citibank patrocina a Turnê Latino-americana da Orquestra Filarmônica de Nova York.

CITIBANK 

Programa

17 e 18 de junho de 1997, terça e quarta-feira, 21h

12.721 e 12.722 Concertos da *New York Philharmonic Orchestra*

Kurt Masur, regência

Carter Brey, violoncelo

Primeira Parte

Piotr Ilich Tchaikovsky (1840 – 1893)

Romeu e Julieta – Fantasia-Abertura segundo Shakespeare *

Piotr Ilich Tchaikovsky

Variações sobre um Tema Rococó para Violoncelo e Orquestra, Opus 33

Segunda Parte

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844 – 1908)

Sheherazade, Suíte Sinfônica, Opus 35 *

Largo e maestoso – Allegro non troppo

Lento – Andantino

Andantino quasi allegretto

Allegro Molto

Glenn Dicterow, violino

* Disponível em gravação da *New York Philharmonic*

O Citibank patrocina a Turnê Latino-americana da Orquestra Filarmônica de Nova York.

CITIBANK 

PROGRAMA DO CONCERTO DE 16 DE JUNHO

Comentários de Michael Steinberg

Michael Steinberg é Comentarior-responsável pelas notas de programa da Sinfônica de São Francisco e da Filarmônica de Nova Iorque. Seus textos são aqui publicados por cortesia da *San Francisco Symphony* (©, *San Francisco Symphony*) e apareceram originalmente em livro-programa dessa Orquestra.

Richard Wagner

Prelúdio do Primeiro Ato de Os Mestres Cantores

Wilhelm Richard Wagner nasceu em Leipzig, na Saxônia, em 22 de maio de 1813 e morreu em Veneza em 13 de fevereiro de 1883. Começou a compor Os Mestres Cantores de Nuremberg em março de 1862 e completou a partitura da música em 24 de outubro de 1867. O Prelúdio foi escrito em abril de 1862 e apresentado pela primeira vez em um concerto em Leipzig, em 1º de novembro do mesmo ano. O trabalho exige uma orquestra formada por duas flautas e piccolo, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, quatro cornes franceses, três trompetes, três trombones, tuba-baixo, tímpanos, triângulo, címbalos, harpa e cordas.

Ao escrever sobre a produção de *Die Meistersinger* encenada pela *Metropolitan Opera* em 1945, o compositor e crítico Virgil Thomson afirmou tratar-se de "a mais encantadora das óperas 'contos-de-fada'". Conta-nos sobre um lugar imaginário, onde sapateiros são professores de canto, onde presidentes das associações de músicos oferecem as filhas como prêmio em concursos de canto, e onde críticos acreditam em regras de composição e são perseguidos porque preferem jovens garotas a jovens compositores. É uma peça musicalmente encantadora porque nela, literalmente falando, não há encantamento algum. A música é direta e humana e cheia de calor e sentimento e tem os pés bem firmes no chão. É única dentre os trabalhos de Wagner para o teatro, pois aqui nenhuma das personagens toma qualquer poção mágica nem se envolve com ou deixa-se enredar por magias. Ninguém é redimido segundo o padrão wagneriano que

um crítico alemão descreveu certa vez como 'atrás da montanha e através da mulher'. Não há qualquer metafísica. O herói simplesmente alcança o sucesso em seu recital de estréia e casa-se com a moça que ama".

Die Meistersinger é uma ópera sobre tradição e rebelião: no início há conflito, depois reconciliação. E, exceto pelo desencanto mostrado por Wagner quanto à crítica musical, é também uma história de generosidade. O adjetivo "generoso" vem à mente quando se pensa no estilo e na sonoridade de *Die Meistersinger*. É música ampla, farta, bem-nutrida, firmemente ancorada ao Dó maior. A harmonia é tão perfeita que a invasão do Terceiro Ato por quatro linhas de *Tristão e Isolda* – como uma citação entre aspas – é um cataclismo.

Wagner escreveu primeiro o *Prelúdio* – o que não é uma prática habitual entre os compositores de ópera – e nele viu "claramente esboçados os principais temas de todo o drama". Apresenta, em uma espécie de majestosa procissão, os temas das guildas de profissionais-mestres e das primeiras cenas de aproximação entre o jovem cavaleiro *Walther* (na igreja) e a rica e bela *Eva Pogner*, a canção premiada cantada por *Walther*, a divertida impertinência dos aprendizes, e o barulho do público que assiste ao concurso. Um único toque de triângulo marca o momento em que Wagner unifica seus três temas principais, em uma textura ao mesmo tempo rica e lúcida: "Bach aplicado", afirmou o compositor.

Richard Wagner

Abertura Tannhäuser

Wagner começou a trabalhar no libreto de Tannhäuser em junho de 1842, completou a partitura em 13 de abril de 1845 e regeu a estréia da ópera em 19 de outubro daquele ano, no Real Teatro da Corte da Saxônia, em Dresden. Depois disso a ópera passou por pelo menos três revisões substanciais e hoje é quase sempre encenada de acordo com a versão preparada para uma apresentação em Viena em novembro de 1875, a última supervisionada pessoalmente por Wagner. Mesmo depois dessa data, Tannhäuser queimava na mente do autor. Dezessete dias antes de morrer, Wagner dizia a sua esposa que continuava "a dever um Tannhäuser ao mundo". Para a Abertura exige-se orquestra de três flautas (a terceira também piccolo), dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, quatro cornes franceses,

três trompetes, três trombones, tuba-baixo, tímpanos, triângulo, címbalos, tamborim, bumbo e cordas.

A composição de *Tannhäuser* coincidiu com o período mais fértil da vida intelectual de Wagner. Cerca de sete meses antes de começar a trabalhar nessa ópera, havia completado *O Holandês Voador*. Em julho de 1845, entre a conclusão e a estréia de *Tannhäuser*, Wagner redigiu uma sinopse detalhada de *Os Mestres Cantores*. Durante o mesmo mês leu o *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, a quem já citara em cena como um dos tradicionais trovadores germânicos, em *Tannhäuser*. Mais algumas semanas e começou a escrever o libreto de *Lobengrin*, cuja partitura estava concluída em abril de 1848. Em 1847, leu o *Tristão e Isolda* de Gottfried von Strassburg, em uma nova tradução de Hermann Kurz. Na introdução, Kurz assinava que aquela história continha todos os elementos necessários para uma esplêndida tragédia dramática. Pouco depois de terminar *Lobengrin*, Wagner formulou o primeiro esboço para o *Anel*. Vê-se assim que a partir da sinopse de *O Holandês Voador*, datada de maio de 1840, Wagner concebeu, planejou ou realmente compôs toda a obra de sua vida artística madura no curto espaço de oito anos e meio.

Tannhäuser era parte da carta de amor que Wagner destinou à Idade Média, uma mensagem composta de muitos trabalhos, escritos ao longo de décadas. Com a única exceção de *Die Meistersinger*, toda a obra madura de Wagner para o teatro é uma celebração da Idade Média, período que o compositor conhecia extraordinariamente bem. Wagner lia muito, com a clara intenção de apropriar-se. Assim, sentindo-se senhor soberano, não vacilava ao justapor – como fez em *Tannhäuser*, no *Anel*, em *Tristão* e em *Parsifal* – diferentes fontes literárias, para escândalo de alguns dos historiadores de seu tempo. Assim também muitos dos personagens de *Tannhäuser* são o resultado do amálgama de modelos históricos e ficcionais colhidos de diversas fontes.

Discutindo o título completo de *Tannhäuser* (*Tannhäuser e o Torneio de Cantores em Wartburg*), Wagner escreveu: "para o nome do herói [...] acrescentei o título da lenda que combinei com a história de *Tannhäuser*, embora originalmente nada tivessem a ver um com o outro". Como é típico em Wagner, o compositor nada diz sobre

ter combinado esses dois trechos com um terceiro, completamente inventado por ele, o do amor de *Tannhäuser* e *Elisabeth*. Um amor recíproco, romântico e de alta intensidade.

Tannhäuser é um cavaleiro e artista dilacerado entre as exigências de um amor sagrado e de um amor profano, representados respectivamente por *Vênus*, em cujo reino subterrâneo o herói aparece pela primeira vez, e pela casta *Elisabeth*, antigo amor de *Tannhäuser* e sobrinha do proprietário das terras da Turíngia. *Tannhäuser* retorna de sua viagem aos subterrâneos do *Monte de Vênus* a tempo de participar de um concurso de canto cujo vencedor receberá, como prêmio, a mão de *Elisabeth*. No momento em que os cantores estão reunidos e o senhor das terras distribui entre eles os temas a serem cantados, *Tannhäuser* altera o rito tradicional e sugere que além de cantar em homenagem a uma mulher os músicos especulem e filosofem. "Pode alguém me explicar claramente a natureza do amor?", pergunta ele.

Indignado com a frieza das canções entoadas pelos concorrentes, ao chegar sua vez de cantar *Tannhäuser* entrega-se a uma canção do mais selvagem abandono – pelo menos tão selvagem quanto o Wagner de 1843-44 sabia traduzir em música – em homenagem a *Vênus*! O resultado é que o herói é expulso da corte e ordena-lhe que faça uma peregrinação a Roma em busca de absolvição. Mas *Elisabeth*, jovem a quem a pergunta sobre a natureza do amor provavelmente inspirou profundas reflexões, está enamorada de *Tannhäuser*. Movida pelo desejo e pela devoção, luta por ele e por seu amor; e é a força desse amor e o poder das orações da jovem que levam à redenção de *Tannhäuser*. Mas, exausto, *Tannhäuser* morre ao voltar de Roma: exceto no caso de *Eva* e *Walther*, protagonistas de *Os Mestres Cantores*, em Wagner os amantes jamais chegam ao final de mãos dadas, andando em direção ao sol poente.

Concebida em escala grandiosa, a Abertura de *Tannhäuser* expõe ao público as idéias musicais com as quais Wagner conta sua história: o hino lírico e solene dos peregrinos que vão a Roma; um toque de falso brilho na vida de *Vênus*; e o estridente elogio de *Tannhäuser* à deusa. Essas passagens são facilmente reconhecíveis pelo ouvinte. O triunfante canto do Coro dos Peregrinos encerra com brilho a Abertura de *Tannhäuser*.

Anton Bruckner

Sinfonia nº 3 em Ré menor

Joseph Anton Bruckner nasceu em Ansfelden, norte da Áustria, em 4 de setembro de 1824 e morreu em Viena em 11 de outubro de 1896. Começou a escrever a Sinfonia nº 3 em fevereiro de 1873 e completou a partitura em 31 de dezembro do mesmo ano; contudo, essa primeira versão jamais foi publicada ou apresentada. No primeiro semestre de 1874 Bruckner revisou a partitura e voltou a revisá-la em 1876-77, tendo completado a tarefa em 28 de abril de 1877. Em 16 de dezembro de 1877 regeu a Filarmônica de Viena na estréia de sua Sinfonia nº 3. Em 1878 voltou a alterar a partitura, e o trabalho – partitura completa e redução para dois pianos, escrita por Gustav Mahler e Rudolf Krzyzanowski – foi publicado no mesmo ano por Theodor Rättig. A partitura completa de Rättig ainda traz alterações que se acredita tenham sido trabalho de dois alunos de Bruckner: Franz e Josef Schalk. Em 1889 a Sinfonia foi completamente revista mais uma vez, sendo que neste caso a maior parte dos cortes, alguns radicais, e suturas são de autoria de Franz Schalk. Em 1890, Rättig publicou uma nova edição, na qual se incluíam novas alterações feitas por Schalk e que não foram aprovadas por Bruckner. A versão que ouviremos neste programa é a de 1889 (sem as alterações de 1890), conforme foi publicada pela International Bruckner Society (Edição de Leopold Nowak). A partitura exige duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, quatro cornes franceses, três trompetes, três trombones, tímpanos e cordas.

Desde quando estudava *Tambhäuser*, como aluno de composição em Linz, cidade próxima de onde nasceu, no Norte da Áustria, Bruckner viveu sob o fascínio de Wagner. Foi muito gentilmente recebido por Wagner na estréia de *Tristão* em Munique, em 1865, o que lhe deu coragem para empreender, em setembro de 1873, sua peregrinação a Bayreuth. Levou consigo as partituras de suas Segunda e Terceira Sinfonias, esta então incompleta, na esperança de que Wagner aceitasse que uma delas lhe fosse dedicada. Wagner não demonstrou grande interesse em recebê-lo, mas concordou em dedicar-lhe alguns momentos. Não pareceu muito impressionado pela Segunda Sinfonia, mas a terceira o entusiasmou e ele permitiu que Bruckner lha dedicasse.

Nada disso chega a surpreender, uma vez que a Sinfonia de Bruckner incluía iluminadas citações de *A Valquíria* e de *Tristão*, além de breves alusões a *Tambhäuser*

e a *Mestres Cantores*. Na manhã seguinte, Bruckner, perturbado pelo efeito da cerveja que Wagner servira generosamente, não conseguia lembrar em qual das duas sinfonias estava autorizado a escrever sua dedicatória. Uma troca de bilhetes esclareceu a questão; e porque a Terceira Sinfonia foi identificada como a que começava pelo tema do trompete, Wagner apelidou Bruckner de '*die Trompete*'. A dedicatória "com a mais profunda reverência" ao "insuperável e mundialmente conhecido e nunca assaz exaltado Mestre" foi caracteristicamente muito efusiva. Tudo isso contribuiu para que a Terceira Sinfonia tivesse um começo auspicioso, ainda que confuso.

O compositor completou a partitura no último dia do ano, mas imediatamente começou a modificá-la, alcançando o que chamou de "melhora considerável". Dois dias depois de completada a Terceira, começou a escrever sua Quarta Sinfonia. Foi quando começaram as dificuldades. Otto Dessoff prometera executar a Terceira Sinfonia mas logo voltou atrás e pouco mais tarde, depois de um único ensaio, rejeitou também a Sinfonia nº 4. Sem deixar-se abater, Bruckner imediatamente começou a trabalhar em uma Quinta Sinfonia, que completou em maio de 1876 e que jamais ouviu.

Naquele verão o compositor voltou à partitura da Terceira Sinfonia e no mês de abril seguinte chegou à versão que é, de fato, a definitiva. Foi durante essa última revisão que as citações de Wagner foram retiradas, embora ainda haja traços da *Música do Fogo Mágico*, de *A Valquíria*, no final do movimento lento.

Johann Herbeck, respeitado e poderoso nome do mundo musical vienense, comprometeu-se a reger a estréia da obra em dezembro de 1877, mas morreu subitamente no final de outubro. Sem Herbeck a estréia estava ameaçada, e não teria ocorrido não fosse pela intervenção de August Cöllrich, membro do Parlamento, cujo filho havia estudado com Bruckner e que viria a ser seu primeiro biógrafo. O próprio Bruckner regeu a estréia e lembraria para sempre daquele 16 de dezembro de 1877 como o pior dia de sua vida. A orquestra mostrou grandes resistências e Bruckner não teve nem a confiança, nem a técnica e nem a personalidade necessárias para impor-se e arrancar dos músicos uma boa apresentação. O público retirou-se em massa, a orquestra deixou o palco mal soou a última nota e a vaia dos que ficaram até o

final do concerto afogou o aplauso dos amigos do compositor que se concentravam no balcão.

Esse desastre teve conseqüências surpreendentes: Theodor Rättig, jovem sócio da empresa editora Bussjäger & Rättig, assistira aos ensaios e ao concerto e procurou Bruckner com a proposta de publicar não apenas a partitura para orquestra, mas também uma transcrição para piano a quatro mãos. Com isso Bruckner retomou a partitura e fez novas alterações. A "partitura Rättig" incorpora não apenas essas novas idéias do compositor, mas também outras mudanças, sugeridas por dois alunos de Bruckner: Josef Schalk, de 21 anos, e seu irmão Frank, de quinze.

Aos irmãos Schalk e a outro aluno de Bruckner, Ferdinand Löwe – mais jovem e que portanto só entrou em cena mais tarde –, estava reservado um papel destacado e problemático na história das sinfonias de Bruckner. Em resposta à perplexidade – para não dizer espanto – que a música de Bruckner quase sempre provocava, eles decidiram que tudo se resolveria para melhor se, por meio de alguns toques de mágica cosmética, as sinfonias se aproximassem um pouco mais do que o público esperava ouvir. Foi assim que cortaram, remendaram, impuseram um toque wagneriano à concepção dos andamentos de Bruckner e alteraram a orquestração das obras, retirando-lhes a magnífica simplicidade da versão original e impondo-lhes um arremedo de – outra vez – grandiosidade wagneriana. Embora com dificuldade, persuadiram Bruckner a aceitar as mudanças e ainda o convenceram a fazer, ele mesmo, outras alterações. Sem qualquer participação de Bruckner, Franz Schalk estabeleceu uma partitura totalmente espúria para a Quinta Sinfonia e Löwe fez o mesmo com a Nona Sinfonia.

Nos anos vinte, porém, estudiosos e maestros começavam a preocupar-se com a autenticidade das partituras de Bruckner. Até que em 1932, em Munique, o vandalismo dos Schalk-Löwe foi finalmente comprovado de modo cabal quando Siegmund von Hausegger, num mesmo concerto, regeu as duas versões da Nona Sinfonia. Primeiro, a conhecida versão editada por Löwe. Em seguida, pela primeira vez, a versão original, incluindo as passagens que haviam sido cortadas e sem as passagens introduzidas por Löwe, com a inspirada simplicidade do registro orquestral de Bruckner substituindo a

confusa paleta wagneriana, e com a música organizada em blocos de tempo claramente definidos, e não, como antes, em ritmo de maré que sobe e desce, como nos *Nibelungos*. Desfez-se assim, em uma noite, a lenda de que os originais de Bruckner eram inviáveis.

A devoção dos Schalks e de Löwes e seu sincero desejo de ajudar o mestre, e de ver reconhecido o seu gênio, parecem indubitáveis; mas também parecem indubitáveis a má-fé, a loucura e a incapacidade para entender um talento especialíssimo como o de Bruckner. Ensurdecidos pelo ódio a Brahms e a seus defensores na imprensa de Viena (Eduard Hanslick e Max Kalbeck), entenderam muito superficialmente – se é que de fato chegaram a entendê-las – as diferenças que havia entre Brahms e Wagner. No esforço enlouquecido de apresentar Bruckner como músico wagneriano, em oposição portanto a Brahms, agiram como se a única coisa "errada" nas sinfonias de Bruckner fosse o fato de não serem suficientemente... wagnerianas.

Os Schalks e Löwes erraram em sua avaliação das capacidades de Bruckner, que a despeito de uma surpreendente ingenuidade ao lidar com problemas da "vida real" possuía uma inteligência infalível quando se tratava de compor ou ensinar. Ainda que ficasse deprimido, assustado, confuso e metesse os pés pelas mãos, o compositor conhecia sua própria música, resistindo aos esforços de seus alunos, esforços aparentemente feitos em seu benefício, para que alterasse suas obras. Bruckner recusou-se, por exemplo, a assinar a primeira cópia da edição que Franz Schalk/Löwe publicaram de sua Quarta Sinfonia, e dizia que revisões que não fossem de sua autoria eram provisórias, e que, num futuro próximo, só se reconheceriam as alterações que ele próprio houvesse introduzido nas partituras originais. Ainda que se possa lamentar que o compositor não tenha levado às últimas conseqüências sua resistência a esses bem intencionados e inescrupulosos discípulos, se o tivesse feito mostraria possuir personalidade diferente da sua e, assim, teria produzido obra diferente daquela que criou.

Quanto à Terceira Sinfonia, a partitura publicada em 1878 assinala a entrada dos Schalks no campo de batalha bruckneriano. Depois dessa edição, a Terceira saiu de cena por um punhado de anos. Em agosto de 1887, quando terminava sua Sinfonia nº 8, Bruckner foi dura-

mente atingido pela rejeição da obra por Hermann Levi, entusiástico defensor e inspirado intérprete da Sétima Sinfonia do compositor. Em 1889, os Schalks pressionam um então inseguro, vulnerável e traumatizado Bruckner a retomar mais uma vez sua Terceira Sinfonia. Na verdade, a maior parte dos cortes e remendos radicais introduzidos na obra o foram por Franz Schalk. Gustav Mahler, que se tornara definitivamente solidário a Bruckner desde os 18 anos de idade, quando ainda estudante trabalhava na transcrição da Terceira para dois pianos, implorou ao compositor que deixasse a partitura em paz. Mas Mahler perdeu a parada para os Schalks, Bruckner aceitou as alterações e, seja qual for nossa opinião sobre isso, a responsabilidade pela partitura de 1889 é inteiramente dele, em que pese o fato de a versão editada em 1890 conter mudanças adicionais introduzidas pelos Schalks e não-approvadas pelo compositor.

O resultado frustrante de tudo isso é que hoje não temos uma base *completamente* confiável para escolher uma de tantas versões. A partitura de 1877 possui equívocos e imperfeições e os Schalks tinham certa razão ao pedir a Bruckner que revisasse a obra. Poder-se-ia argumentar que a versão de 1877 é de Bruckner e de mais ninguém e que a despeito de seus problemas ela mostra consistência de estilo. Vale lembrar, a título de curiosidade, que em 1950 a Casa Editora Bruckner, assessorada por Fritz Oeser, expurgou as alterações de 1878 e publicou o que seria de fato a partitura de 1877 (essa versão, acompanhada pela redução para dois pianos de Mahler-Krzyanowsky, seria gravada por Barenboim à frente da Filarmônica de Berlim). Embora a revisão de 1889 tenha resolvido boa parte dos antigos problemas, parece ter criado, ao mesmo tempo, outros tantos. Temos simplesmente de aceitar que a Terceira Sinfonia de Bruckner não é um trabalho perfeito, mas sua extraordinária beleza a torna parte indispensável de nossa experiência musical.

Já se disse muitas vezes que a Nona Sinfonia de Beethoven é como uma sombra que cobre toda a música do século XIX. A Abertura da Terceira Sinfonia de Bruckner é uma prova viva da potência desse grande modelo. Na mesma chave de Ré menor da Nona Sinfonia, Bruckner começa aqui com um misterioso *pianissimo* que faz vibrar as cordas, contra o qual um trompete toca uma serena fanfarra. Um corne francês e os sopros de

madeira acompanham o trompete, enquanto a orquestra leva a música a um impressionante *fortissimo*. E tudo isso acontece sobre um estável Ré mantido nos baixos.

Quando chega o *fortissimo*, toda a orquestra desliza para um acorde descendente de quatro notas, logo repetido em uma variante de cinco notas (as cinco notas sobem, em vez de descer) em uma cadência cujos *piano* e *pianissimo* provocam um choque dramático. A repentina e crua mudança da abertura para as quatro notas descendentes é um dos traços que levou muitos a considerarem Bruckner um autor simplório que não sabia compor. É verdade que nem Wagner nem Brahms permitir-se-iam esse tipo de justaposição: por maiores que sejam as diferenças que os separam, ambos orgulhavam-se de construir transições cuidadas, orgânicas e elegantes. Mas Bruckner não estava interessado em criar “falsos-Wagner” ou “falsos-Brahms”: ele tinha um sentido de andamento e transição que lhe era típico, e culpá-lo por ser o que era é tão sem-sentido quanto culpar Schubert por não compor “falsos-Beethoven”.

O tema do trompete, a curta frase descendente, a cadência e uma linha melódica lírica em Fá maior fornecem todo o material de que é feito o primeiro movimento. A exposição mergulha em *pianississimo* e a entrada no desenvolvimento é igualmente calma. Esta é uma das mais impressionantes e mágicas páginas de Bruckner: boa parte do desenvolvimento encontra-se envolta em mistério. Acontece então um salto para o que parece ser a recapitulação, com o tema do trompete ressoando em *fortississimo*, e não harmonizado, na orquestra inteira. Segue-se um novo desenvolvimento e quando afinal realmente chega a recapitulação ouve-se outra vez o tema do trompete em *piano*, com suaves ecos nos cornes. A *coda*, com sua base cromática de quatro notas descendentes – ouvimo-la doze vezes – deve também alguma coisa ao primeiro movimento da Nona de Beethoven.

O segundo movimento surpreende imediatamente pela escolha da clave Mi bemol maior. Ainda que não se trate aqui, nestes comentários, de proferir uma aula teórica de harmonia, é possível escutar, imediata e inequivocamente, frescor e novidade nessa primeira linha. Bruckner evidentemente planejou tudo com extremo cuidado, enfrentando a dificuldade de manter-se afastado dessa chave no primeiro movimento. Surge então um

novo tema, uma melodia na viola, em 3/4, acompanhada pelos violinos que tocam *tremolando*. Em sua biografia de Bruckner, Robert Haas assinala que para esta passagem o compositor inspirou-se no fato de estar a escrevê-la no dia do aniversário de sua mãe (é depois dessas linhas que se deu, em 1889, o corte lamentável de uma das mais belas páginas compostas por Bruckner). No final, o compositor alterna brilhantes *fortissimo* e passagens da mais profunda intimidade. Uma levíssima lembrança de *A Valquíria* faz a ponte para os procedimentos finais.

Ainda que se inicie cheio de mistério, o *Scherzo* é, durante sua maior parte, muito vigoroso. O *Trio* leva-nos como que para o interior da Áustria ou, quem sabe, para um restaurante típico daquele país.

O *Finale* é também uma espécie de motor em rotação *pianissimo*. Esse é o pano-de-fundo para a primeira real idéia temática, pomposa e retórica. Então, em tempo um pouco mais lento, vem o segundo tema, que na verdade são dois temas juntos – um *chorale* nos metais e uma *polka* nas cordas. Durante uma caminhada em Viena, Bruckner explicou esta curiosa combinação a seu aluno August Göllerich. Os dois passaram por um monumento no qual estavam depositados os restos mortais de um importante arquiteto da Igreja, pela porta de um bar próximo ouvia-se música de dança. "Ouça", disse Bruckner. "Naquele bar há gente dançando, enquanto aqui jaz enterrado o mestre em seu caixão. A vida é assim e foi isso que eu quis mostrar na minha Terceira Sinfonia. A *polka* representa o riso e a alegria que há no mundo; o *chorale* representa a tristeza e a dor". Um conceito tipicamente Mahleriano.

O desenvolvimento expande o primeiro tema e o *chorale*. Na edição de 1890, a recapitulação foi dramaticamente condensada e falta todo o primeiro tema. A cirurgia de reconstrução, neste ponto, não foi completamente bem-sucedida. O tema do trompete do primeiro movimento volta e é traduzido no último, por um brilhante e triunfal Ré maior.

PROGRAMA DOS CONCERTOS DE 17 E 18 DE JUNHO

Comentários de Michael Steinberg

Michael Steinberg é Comentador-responsável pelas notas de programa da Sinfônica de São Francisco e da Filarmônica de Nova Iorque. Seus textos são aqui publicados por cortesia da *San Francisco Symphony* (©, *San Francisco Symphony*) e apareceram originalmente em livro-programa dessa Orquestra.

Piotr Ilich Tchaikovsky

Romeu e Julieta, Fantasia-Abertura segundo Shakespeare

Tchaikovsky nasceu em Kamsko-Votkins, Província de Viatka, na Rússia (hoje parte da República Udmurt) a cerca de 800 quilômetros de Moscou, em 7 de maio de 1840 e morreu em São Petersburgo em 6 de novembro de 1893. Compôs Romeu e Julieta entre 7 de outubro e 27 de novembro de 1869. Nicolai Rubinstein regeu a estréia da peça em Moscou em 6 de março de 1870. Tchaikovsky revisou o trabalho duas vezes, no verão de 1870 e outra vez no verão de 1880. A segunda "estréia" da obra, sob regência de Eduard Napravnik, aconteceu em São Petersburgo, em 17 de fevereiro de 1872; a terceira foi em Tiflis, em 1º de maio de 1886, com regência de Mikhail Ippolitov-Ivanov. A terceira versão foi adotada como padrão. A partitura exige duas flautas e piccolo, dois oboés, dois cornes ingleses, duas clarinetas, dois fagotes, quatro cornes franceses, dois trompetes, três trombones, tuba-baixo, bumbo, címbalos, harpa e cordas.

Em 1869 Tchaikovsky vivia o que poderíamos chamar, cem anos mais tarde, de um momento "em busca de si mesmo". Já era compositor hábil e experiente e sua Primeira Sinfonia, executada pela primeira vez em 1868, fizera mais sucesso do que ele estava preparado para administrar. Ainda não produzira contudo uma obra-prima realmente convincente, e não tinha certeza de que dominasse a técnica necessária para fazê-lo. Sua vida pessoal estava também abalada. No inverno de 1868-69 Tchaikovsky apaixonara-se pela primeira vez em sua vida. Contudo, sua dama – Désirée Artôt, uma fascinante soprano belga – preferiu casar-se com o barítono Mariano Padilla y Ramos. Tchaikovsky recuperou-se rapidamente, pelo menos a ponto de recomeçar a trabalhar,

mas quando voltou a assistir a uma apresentação de Artôt passou toda a noite chorando e em 1875 ainda se lembrava da cantora quando incorporou uma das canções do repertório dela ao seu Primeiro Concerto para Piano.

O compositor Mili Balakirev foi quem sugeriu a Tchaikovsky – numa ocasião em que os dois passeavam acompanhados pelo crítico Nikolai Kashkin – que escrevesse algo a partir do *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Balakirev voltou ao assunto em uma carta, na qual explicava detalhadamente como ele próprio havia organizado uma Abertura para o *Rei Lear* e propunha um esquema de claves para *Romeu e Julieta* (chegou mesmo a escrever alguns compassos para mostrar como começaria – cordas para simular o choque das espadas e a violência, escritas em 1/16). Boa parte da obra que Tchaikovsky escreveu reflete o projeto de Balakirev, pelo menos no que se refere a alguns elementos da estratégia harmônica geral, à idéia de uma introdução para apresentar *Frei Lourenço* (seguida por música contrastante, para as disputas entre Montéquios e Capuletos e para os amantes) e à ferocidade dos *allegros* da abertura de Balakirev, que sobrevivem na música escrita por Tchaikovsky para as lutas entre as famílias.

Nem sempre Balakirev apreciou o fato de Tchaikovsky ter elaborado idéias que julgava "suas". De início, gostou apenas do tema de amor. "É simplesmente delicioso", escreveu a Tchaikovsky. "Toco-o muitas vezes e gostaria de beijá-lo para agradecer-lhe. Lá estão a ternura e a doçura do amor". Infelizmente sem muito tato, a carta prossegue, referindo-se agora ao tema principal: "Em minha imaginação vejo-te nu na banheira; ao lado, a Artôt-Padilla, que lava tua barriguinha com sabonete perfumado. Quanto ao tema só há um detalhe a lamentar: há pouco amor espiritual, elevado; só um apaixonado langor físico (inclusive com um 'quê' de barulheira italiana). Por último, *Romeu e Julieta*, definitivamente não eram amantes persas, mas sim europeus." Fosse como fosse, Balakirev continuou a comentar, criticar, sugerir, acusar e elogiar, e Tchaikovsky continuou a compor – movido pelo prazer de ser elogiado e estimulado pela culpa –, sentindo-se a cada dia mais confiante com o maior conhecimento que ia adquirindo sobre seus temas, e mais imaginativo e sensível à medida em que lia e relia a peça de Shakespeare.

Ouviu atentamente a estréia, com ouvidos críticos. O sucesso foi apenas relativo. Passou o verão em uma estação de águas na Alemanha, Bad Soden, e modificou drasticamente sua Abertura, ainda que, sem partituras próprias para escrever para orquestra, tenha sido obrigado a esperar a volta para casa para poder registrar por escrito as suas idéias. O evocativo início que conhecemos (que substituiu um canto em uníssono, pouco criativo) foi criado em Bad Soden; foi lá também que Tchaikovsky imaginou um final mais forte e articulou melhor, de modo mais vivo e mais firme, toda a massa musical que se encontra entre a abertura e o final da peça. Dentre outras coisas, livrou-se da fuga, que provavelmente aparecera na partitura como uma espécie de homenagem à introdução da grande sinfonia que Berlioz escreveu também a partir de *Romeu e Julieta*. Dez anos mais tarde (depois de haver completado *O Lago dos Cisnes*, *Eugene Onegin* e suas Sinfonias de números 3 e 4), Tchaikovsky retomou *Romeu e Julieta* e encontrou, afinal, sua soberba e assustadora *coda*. Uma vez mais, ele substituiu soluções fracas por idéias mais específicas e mais fortes, integrava e refinava seu trabalho. Por fim, depois de todas as alterações, havia produzido uma obra-prima.

Piotr Ilich Tchaikovsky

Variações sobre um Tema Roccó para Violoncelo e Orquestra, Opus 33

Piotr Ilich Tchaikovsky compôs essas Variações em dezembro de 1876, e Wilhelm Fitzenhagen – a quem a partitura é dedicada e quem de fato é o responsável por grande parte do trabalho na forma em que usualmente o ouvimos (ainda que esta não seja a versão que será executada neste programa) –, apresentou-as em Moscou, em 30 de dezembro de 1877, sob regência de Nicolai Rubinstein. Provavelmente essa tenha sido a última apresentação do trabalho, tal como Tchaikovsky o escrevera, até o ano de 1941, quando a obra foi executada em Moscou sem as emendas de Fitzenhagen e até então considerada "versão-padrão". A partitura exige orquestra com duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, dois cornes franceses e cordas.

Ao ouvir a melodia destas *Variações*, ninguém pensaria que Tchaikovsky as escreveu em estado de profunda depressão. Sua ópera *Vakula, o Ferreiro*, uma das composi-

ções do período entre a Quarta e a Quinta Sinfonias, acabava de sofrer o que o autor chamou de um "brilhante fracasso" no Teatro Maryinsky em São Petersburgo. A verdade, a rigor, era pior: Sergei Taneyev informava que, em Paris, Jules-Étienne Padeloup havia "fulminado vergonhosamente" *Romeu e Julieta*, que a peça não agradara e que ouvira dizer que Hans Richter também fizera pouco sucesso com *Romeu* em Viena. Tão pouco, na verdade, que recebera uma crítica furiosa, o que era raro, do temido crítico Eduard Hanslick. Tudo isso aconteceu em duas semanas, em dezembro de 1876. Mas Tchaikovsky já estava aprendendo a usar o trabalho para vencer a depressão e, apesar de sentir-se doente, retomou o projeto iniciado meses antes (e em seguida abandonado) de uma ópera baseada em *Otello* e, em pouco tempo, completou as *Variações Roccó*, que dedicou a Wilhelm Karl Friedrich Fitzenhagen.

Fitzenhagen – na época com 28 anos e desde 1870 Primeiro Violoncelista da Orquestra da Imperial Sociedade Russa de Música, em Moscou, e professor do Conservatório Imperial – influenciou consideravelmente na modelagem de "sua" peça. Tamanha foi essa influência que a rigor dever-se-ia atribuir a autoria da versão padrão das *Variações* a Tchaikovsky-Fitzenhagen. Muitos dos detalhes da parte solista são da autoria de Fitzenhagen e foram escritos por ele mesmo na partitura original de Tchaikovsky. Mais importante que isso, Fitzenhagen excluiu uma variação inteira e alterou a ordem das demais, procedimento que obrigou a outros cortes e emendas.

Tchaikovsky teve um estranho comportamento nesse episódio. Para começar, não explicou a seu editor, P. I. Jürgenson, que havia pedido a Fitzenhagen que revisasse as *Variações*, motivo pelo qual Jürgenson escreveu-lhe: "Aquele horrível Fitzenhagen insiste em modificar sua peça para violoncelo. Quer 'violoncelá-la' a todo custo e diz que você o autorizou. Meu Deus! Tchaikovsky revisito e corrigido por Fitzenhagen!" Durante um dos surtos de insegurança quanto ao seu trabalho (particularmente quanto a questões formais), que o acometiam de tempos em tempos, Tchaikovsky acedeu à autoridade de seu amigo e concordou com a publicação do trabalho praticamente "re-composto" por Fitzenhagen na versão para piano, em 1878, e em par-

titura completa, onze anos mais tarde. Anatol Brandukov, um dos alunos de Fitzenhagen, certa vez perguntou a Tchaikovsky se ele pensava em fazer alguma coisa para restaurar sua obra. A pergunta irritou visivelmente o compositor: "Para o inferno com tudo isso! Vamos deixar as coisas como estão". E ainda mais estranho: em 1887 Tchaikovsky fez questão de mandar seu novo trabalho para violoncelo e orquestra, o *Pezzo capriccioso*, Opus 62, para que Fitzenhagen opinasse.

Os que preferem Tchaikovsky a Fitzenhagen ficam praticamente sem ter como argumentar. O original de Tchaikovsky é melhor antes do que depois de revisto por Fitzenhagen, e não é difícil apontar razões que comprovem isso. Contudo, além da inércia dos violoncelistas que aprenderam a tocar as *Variações* à moda Fitzenhagen, a verdade é que ninguém, até meados dos anos 90, publicou o material necessário para tocar a versão original. A edição russa das obras completas de Tchaikovsky incluiu uma partitura sem retoques das *Variações*, mas a Editora Estatal jamais divulgou as partes orquestrais nem qualquer versão reduzida para piano para estudo. Os violoncelistas que queiram tocar o que Tchaikovsky realmente escreveu ficam obrigados a procurar muito, o que custa tempo e dinheiro. Apenas poucos tentaram.

Carter Brey, Primeiro Violoncelo da Filarmônica de Nova Iorque, é um desses poucos. Brey encontrou uma antiga edição pré-Fitzenhagen numa pilha de velhas partituras e, assombrado com as diferenças entre aquela e a versão padrão adotada por todos os violoncelistas modernos, começou a escavar a história das metamorfoses da obra. Convencido da superioridade do original de Tchaikovsky, tratou de preparar as partes orquestrais com base na partitura que encontrou. É a partir desse material não-publicado que os músicos da Filarmônica tocam as *Variações Rococó* de Tchaikovsky.

A peça consiste de introdução, tema, oito variações e *coda*. Todas as variações em 2/4 são mantidas juntas, com a variação em Ré menor, um pouco mais lenta (*Andante*), disposta no meio da série e a variação em *Andante sostenuto* – mais lenta, em 3/4 e na clave mais distante de Dó maior – deixada no lugar tradicional em obras como esta, imediatamente antes do *finale*.

Uma vez que a versão original de Tchaikovsky é pouco familiar, vale indicar a estrutura tonal e a progressão da obra.

Introdução: *Moderato assai quasi andante* (Lá maior, 2/4)

Tema: *Moderato semplice* (Lá maior, 2/4)

Variação 1: *Tempo dellla thema* [sic] (Lá maior, 2/4)

Variação 2: *Tempo dellla thema* [sic] (Lá maior, 2/4)

Variação 3: *Andante* (Ré menor, 2/4)

Variação 4: *Allegro vivo* (Lá maior, 2/4)

Variação 5: *Andante grazioso* (Lá maior, 2/4)

Variação 6: *Allegro moderato* (Lá maior, 2/4)

Variação 7: *Andante sostenuto* (Dó maior, 3/4)

Variação 8 e *coda*: *Allegro moderato con anima*
(Lá maior, 2/4)

Em que pese seu vandalismo com as *Variações Rococó*, Fitzenhagen, do mesmo modo que todos os violoncelistas depois dele, sempre alcançou enorme sucesso com essa peça graciosa e atraente. Uma obra tão encantadora que levou Liszt a afirmar, no Festival de Wiesbaden de 1879, para deleite do compositor e do intérprete: "finalmente música de novo".

O Tema, tal como o conhecemos, é do próprio Tchaikovsky. Tema e desenvolvimentos – sejam eles à maneira saltitante que se ouve nos cisnes e nos brinquedos animados de *O Lago dos Cisnes* e de *O Quebra-nozes*, sejam eles encharcados de melancolia, como na gloriosa Variação em Dó maior – mostram Tchaikovsky em estado puro, música que não deve ser confundida jamais com qualquer construção genuinamente Rococó. As *Variações Rococó*, na verdade, são uma das mais cálidas declarações de amor de Tchaikovsky àquilo que ele percebeu como a "inocência perdida do século XVIII".

Nikolai Rimsky-Korsakov

Sheherazade, Suíte Sinfônica, Opus 35

Nikolai Andreievich Rimsky-Korsakov nasceu em 18 de março de 1844 em Tishkin, próximo de Novgorod, na Rússia, e morreu em Liubensk, próximo de São Petersburgo, em 21 de junho de 1908. A ideia de compor Sheherazade surgiu-lhe no inverno de 1887-88 e os quatro movimentos foram completados, respectivamente, em 16,

23 e 28 de julho e em 7 de agosto de 1888. O próprio autor regeu a primeira apresentação da obra num dos concertos da *Sinfônica Russa no Clube dos Nobres*, em São Petersburgo, em 3 de novembro do mesmo ano. Emil Paur regeu a *Sinfônica de Boston* na primeira apresentação de *Sheherazade* nos Estados Unidos, em 2 de fevereiro de 1897, e Wassily Safanoff regeu a primeira apresentação pela *New York Philharmonic* em 19 de janeiro de 1906. A partitura exige duas flautas (a segunda também piccolo) e piccolo, dois oboés, corne inglês, duas clarinetas, dois fagotes, quatro cornes franceses, dois trompetes, três trombones, tuba, tímpanos, triângulo, címbalos, tambor de corda, bumbo, tamborim, tan-tan, harpa e cordas.

Noventa e nove por cento das apresentações de obras de Rimsky-Korsakov nos Estados Unidos resumem-se a três trabalhos, todos escritos num período de cerca de um ano e meio, entre 1887 e 1888: o *Capricho Espanhol*, *Sheherazade* e a *Abertura Páscoa Russa*. De fato, esses trabalhos praticamente marcam o fim da carreira de Rimsky-Korsakov como compositor de música orquestral. Em março de 1889, um grupo alemão visitou São Petersburgo para fazer quatro apresentações do ciclo completo de *O Anel dos Nibelungos*. Rimsky-Korsakov, que assistira a ensaios e concertos, ficou totalmente tomado por essa experiência. Já havia composto algumas óperas, inclusive a mais famosa delas, *A Donzela de Neve*, mas a partir daquele momento decidiu dedicar todas as suas energias a compor para o teatro. Para muitos isso é algo totalmente ignorado, e o resultado é que, infelizmente, o retrato que se faz de Rimsky-Korsakov é incompleto e, possivelmente, distorcido.

Menino e jovem, Rimsky-Korsakov, cujos ancestrais eram quase todos do Exército ou da Marinha, planejou uma vida naval, carreira na qual seu irmão mais velho já atingira um alto posto. O talento musical aflorou-lhe muito cedo e, ao ser admitido na Escola de Cadetes, já era pianista bastante capaz e compositor ousado, embora ainda "não-polido". Aos 17 anos de Rimsky-Korsakov, seu professor de piano apresentou-o a Balakirev, Borodin e Mussorgsky. Mili Balakirev, como compositor o menos importante desses músicos, era um instigador vigoroso e a história consagrou-o como líder intelectual do grupo de nacionalistas que ficou conhecido como *Os Cinco Grandes*: além dele, Borodin, César Cui, Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov.

Rimsky-Korsakov, então ainda adolescente, foi influenciado por Balakirev: continuou por algum tempo na Escola Naval de Cadetes – e não sem proveito, porque suas viagens aos Estados Unidos (durante a Guerra Civil), ao Oriente Próximo e à Ásia muito estimularam sua imaginação –, mas já havia dado os primeiros e importantes passos com vistas a tornar-se realmente compositor. Nas suas próprias palavras, continuava a ser "um oficial dileitante que às vezes gostava de tocar e ouvir música". Foi quando voltou à Rússia e renovou o contato com Balakirev que seu destino tornou-se claro para ele.

Foi desse modo que Rimsky-Korsakov transformou-se em pleno cidadão da música, compondo, é claro, mas também regendo, lecionando e provando ser um amigo generoso. Depois da morte de Mussorgsky, com quem havia partilhado durante algum tempo não apenas o mesmo teto, mas também a mesma mesa de trabalho, tomou a si a tarefa de preparar a música do amigo para que fosse publicada e apresentada. Infelizmente, quis também "corrigir" o que entendia serem falhas grosseiras das partituras – traços hoje reconhecidos como marcas excepcionais de individualidade, verdadeiros traços de genialidade –, vindo a ser duramente criticado por isso depois de morto. Mas todos esquecem que o próprio Rimsky-Korsakov reconheceu explicitamente ser possível, até desejável, retornar às partituras originais que Mussorgsky havia escrito.

No inverno de 1887-88, Rimsky-Korsakov outra vez comprometeu-se em nova missão de resgate musical do trabalho de um amigo então recém-falecido: juntamente com Glazunov, tratou de dar forma executável à ópera inacabada *Príncipe Igor*, de Borodin. Enquanto trabalhava com essa música, carregada de sabor São Petersburguense, teve, como ele mesmo afirmaria mais tarde, "a idéia de escrever uma composição para orquestra sobre alguns episódios extraídos de *Sheherazade*".

Desde o início pareceu-lhe difícil equilibrar, em *Sheherazade*, elementos programáticos e elementos puramente musicais. Quanto de *As Mil e Uma Noites*? Quanto de "pura música"? Se, por um lado, indiscutivelmente, há elementos programáticos em *Sheherazade*, com função importante na modelagem do trabalho, Rimsky-Korsakov queria que se reconhecesse a integridade da música, e não desejava que seu público tivesse a atenção

distraída por detalhes extra-musicais. Na partitura da obra, o compositor escreveu a seguinte epígrafe:

"O Sultão *Shabriar*, convencido da falsidade e da infidelidade de todas as mulheres, jurou matar cada uma de suas esposas depois de desfrutarem da primeira noite juntos. Porém, a *Sultana Sheberazade*, para salvar a própria vida, recorreu ao recurso de, ao longo de mil e uma noites, contar histórias ao Sultão. Curioso, o monarca adiou a execução de sua esposa dia após dia e, ao final, renunciou para sempre àquela resolução sangüinária. Muitas foram as maravilhas que *Sheberazade* contou a *Shabriar*. Para contá-las, recorreu aos versos dos poetas e às palavras de cantos e contos tradicionais, que ia emendando uns nos outros."

A intenção inicial do compositor, como registrou em seu livro de memórias *Minha Vida Musical*, era simplesmente escrever um Prelúdio, uma Balada, um Adágio e um *Finale*. Mas Liadov e outros convenceram-no a desistir desse plano austero e, desse modo, o programa da primeira apresentação da obra trazia os seguintes títulos:

1. O Mar e o Navio de *Simbá*
2. A História do Príncipe *Kalender*.
3. O Jovem Príncipe e a Jovem Princesa.
4. Festival em Bagdá – o Mar – o Navio Bate no Rochedo do Guerreiro de Bronze – Conclusão.

Posteriormente, contudo, Rimsky-Korsakov voltou a mostrar sua aversão inicial com respeito à "busca de um programa definido demais", o que o levou a "excluir até as indicações que havia escrito no título de cada movimento, como O Mar e o Navio de *Simbá*, A História de *Kalender* e outros". A decisão de chamar *Sheberazade* de Suíte Sinfônica, e não apenas de Suíte Orquestral, sugere o quanto era importante para ele o elemento puramente composicional da obra. Assim, não foi por acaso que, em seu breve prefácio, referiu-se ao modo artisticamente engenhoso – poder-se-ia dizer sinfônico – como ela ligava as histórias umas às outras. Vale ouvir o que o compositor escreveu sobre *Sheberazade* em suas memórias:

"O programa pelo qual eu me guiara [...] consistia de episódios separados, não-conectados, e de cenas de *As Mil e Uma Noites*, espalhados pelos quatro movimentos de minha Suíte. [...] Os fios condutores eram as breves introduções do primeiro, segundo e quarto movimentos,

e o *intermezzo* do terceiro movimento, escrito para violino solo e que delineava a própria *Sheberazade* contando suas histórias fantásticas ao terrível Sultão. A conclusão final do quarto movimento serve ao mesmo objetivo artístico.

Em vão as pessoas procuram em minha Suíte temas ininterruptamente ligados, com idéias poéticas e concepções iguais. Ao contrário, esses aparentes *leitmotifs* nada são além de material puramente musical, ou temas para serem desenvolvidos sinfonicamente. Esses temas espalham-se por todos os movimentos da Suíte e alinhavam-na, alternando-se e intervindo uns nos outros. Aparecendo assim a cada vez sob uma luz diferente, exibindo a cada vez traços diversos e expressando diferentes emoções, os mesmos motivos e temas correspondem, cada vez, a imagens, ações e cenas diferentes.

Assim, por exemplo, a fanfarra tão claramente delineada pelo trombone e pelo trompete, e que aparece pela primeira vez na narrativa de *Kalender* (no segundo movimento), surge renovada no quarto movimento, no naufrágio, embora o episódio nada tenha a ver com a narrativa de *Kalender*. O tema principal da narrativa de *Kalender* e o tema da *Princesa*, no terceiro movimento, aparecem sob outra roupagem e em tempo mais rápido, como temas secundários, no Festival de Bagdá, ainda que em *As Mil e Uma Noites* não se faça referência à participação dessas personagens nas comemorações. A frase em uníssono, que no começo da Suíte parece uma crítica à crueldade do marido de *Sheberazade*, aparece novamente na narrativa de *Kalender* na qual, contudo, não há qualquer referência ao Sultão *Shabriar*.

Assim, ao desenvolver bastante livremente o material musical, eu tinha em vista a criação de uma suíte orquestral em quatro movimentos, firmemente entretida por temas e motivos comuns, embora fosse, como era, um caleidoscópio de imagens de contos de fadas e personagens orientais.

[...] Ao compor *Sheberazade* acrescentei alguns comentários escritos (junto aos títulos) para conduzir a fantasia do ouvinte, sem forçá-la, pelo mesmo caminho em que viajou minha própria fantasia, e para deixar que o desejo de cada um completasse os detalhes da concepção. [...] Tudo o que eu queria era que o ouvinte, se apreciasse o meu trabalho como *música sinfônica*, levasse consigo a impressão de que se tratava, sem dúvida alguma, de uma narrativa oriental repleta de episódios maravilhosos

e não, simplesmente, de quatro peças tocadas uma depois da outra e compostas a partir de temas comuns aos quatro movimentos. Por que então, sendo assim, minha Suíte leva o nome, especificamente, de *Sheherazade*? Porque esse nome e o título *As Mil e Uma Noites* despertam em todas as mentes idéias do Oriente, de contos fantásticos; além disso, há detalhes da exposição musical que sugerem que todos os contos são narrados pela mesma pessoa, a própria *Sheherazade*, para entreter seu cruel marido."

Sendo assim, no que diz respeito a príncipes e princesas e a banquetes e naufrágios, cada um está entregue a si próprio... e *bon voyage!* *Sheherazade*, uma festa para a orquestra, é plena de oportunidades gloriosas para solos de violino, violoncelo, flauta, oboés, cornes ingleses, clarinetas, fagotes e cornes franceses. A vitalidade, a elegância das canções e o brilho sem sacrifícios da orquestração em momento algum deixam de impressionar e de causar prazer. *Sheherazade* inclui-se dentre as mais deliciosas criações musicais do século XIX.

Um dos elementos programáticos com respeito aos quais parece não haver dúvidas é o retrato do *Sultão* e da *Sultana*. O uníssono, proclamação *fortissimo* que abre o trabalho, representa, obviamente, o *Sultão* – psicopata brutal para quem "cruel" é um adjetivo fraco. O gesto musical também nos lembra o terrível impacto provocado na Rússia pelos concertos de Berlioz: essa é a linguagem da *Intervenção do Príncipe*, na Introdução da Sinfonia *Romeu e Julieta* de Berlioz. Acordes de contos de fada, nos arcos, levam à voz sedutora, embriagadora, do violino – a própria voz de *Sheherazade*.

E assim, afinal, a Suíte Sinfônica pode ter início. O primeiro movimento – chamê-mo-lo Prelúdio, ou *O Mar e o Navio de Simbá*, ou simplesmente *Allegro non troppo* – é pura música. Os compassos são amplos, o andamento é majestático. O motivo do *Sultão* é o principal; "Sheherazade-violino" retorna à cena de um modo que sugere que ela está fazendo mais do que, simplesmente, contar histórias. O desenvolvimento é mesclado, com brilho e eficácia, a afirmativas e reafirmativas. O capítulo termina como um sonho.

A própria *Sheherazade* dá início ao segundo movimento. Depois de sua rápida introdução, o fagote começa com um tema melancólico, para o qual as indicações que

o instrumentista recebe dizem *dolce*, *espressivo*, *capriccioso* e *quasi recitando*. A intensidade aumenta – *espressivo molto* e *espressivo assai* –, entra o oboé, e os violinos passam a tocar *grazioso*. Então é a vez de soarem as fanfarras dos metais, abrindo uma das invenções orquestrais mais imaginativas de Rimsky-Korsakov: recitativo de clarineta sobre o som desmedido de cordas pinçadas. Outra rodada de fanfarras abre caminho para a segunda parte principal do movimento, um *scherzo* levíssimo que é, ao mesmo tempo, reminiscência da *Rainha Mab* de Berlioz e profecia de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Voltam as fanfarras e o recitativo, agora declamado pelo fagote, e o movimento encaminha-se para uma conclusão brilhante, o único fecho eloqüente de *Sheherazade*.

O doce terceiro movimento retoma o andamento mais sereno do primeiro. É um momento de adorável invenção lírica e grande sutileza, em que se destaca a percussão muito discreta. *Sheherazade* ainda está presente, mas é com o tema principal, lírico, que o movimento se encaminha para sua conclusão suave e sorridente.

O *finale* abre de maneira semelhante ao início do primeiro movimento, com o contraste entre o *Sultão* e a *Sultana*, mas de maneira mais bem elaborada. A música, depois dessa dupla introdução, é rápida e excitante. Com o surgimento do tema do *Sultão*, em grande parte declamado pelos trombones sobre as cordas, a Suíte chega ao seu ponto retórico mais alto. Subsiste em sobressaltos sinistros, pontuados por um único toque do tan-tan – exemplo excelente do uso elegante e econômico que o compositor sabia dar à sua colorida percussão. Muito adequadamente, a última palavra é de *Sheherazade*: quando retorna o sinuoso tema, seu modo de expressão é *dolce* e *capriccioso*. Ela repete a melodia, de cima a baixo, na quarta corda – quase se pode ver a camisola deslizando por seu ombro –, e então a música sobe, muitíssimo devagar, até um Mi agudo, etéreo. Para *Sheherazade*, aquela vai ser a primeira noite, depois de dois anos e nove meses, em que ela afinal poderá dormir em paz.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO

DEPARTAMENTO DE TEATROS

Diretor

José Carlos Benedito

Assistentes

Marcos Roberto

Débora Eduarda Resende Sindona

Dr. Fábio Dutra Perez

Maraíza Caldeira Nascimento

Márcia Prado Abujamra

Dr. Paulo Cesar Nannini

Rosenvalter Gerônimo da Silva

Sonia de Lourdes Cavalheiro

Suzel Maria P. Godinho de Souza

Tereza Cresto Mendes

Sara Guarnetti Nasralla

Diretora da Divisão Administrativa

Branca Lopez Ruiz

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Coordenadora Geral das Atividades

Cerimoniais

Mãria Rosa Tarantini Sabatelli

Coordenadoria dos Corpos Estáveis

Miriam Mazzei

Administração da OSM

Arlete Marques

Inspetor

Aroldo de Brito

Administração do Coral Lírico e do Coral Paulistano

Celene Melo

Inspetoras

Vera Lucia Felipe

Elisabeth Carmo Cunha

Seção de Arquivo Artístico

Nilcéia Baroncelli

Arquivistas

Elizabeth Göttel

Carlos Nunes

Neide Comenda

Silvia Pinhedo

Waldemar Franceschini

Copista

Israel Bueno de Almeida

Coordenação Musical das Séries

Concertos do Meio-Dia e Vesperais Líricas

Maestro Luiz Fernando Malheiro

Divulgação e Produção Executiva das Séries

Vesperais Líricas, Quintas Musicais,

Concertos do Meio-Dia

e Música no Museu do Theatro Municipal

Regina Elena Mesquita

Coordenadoria Administrativa

Maria Vicentina Borges

Engenheiro

Sérgio Martins

Arquiteta

Denise de Alcantara

Manutenção

Joaquim Nunes

Agente Arrecadadora Encarregada

Elisabeth De Pieri

Coordenadoria de Cenotécnica

Cleusa Fernandez

Auxiliares Administrativas

Nancy Pires

Laise Figueiredo

Cenotécnica

Aníbal Marques

Jorge Espírito Santo (*pintor cênico*)

Maquinaria

Sidney Fonseca (*chefia de palco*)

Antonio Claudino

Carlos Ávila

Edson Astolfi

Fernando Cardoso

Jaime Minnitti

Jesus Armando

José Mendonça

José Carlos dos Santos

Manoel dos Santos

Robson Melo

Iluminação

Carlos Cafali (*chefia*)

*Alfredo Barreto

Ivo Filho

Ivo Neto

Luciano Aparecido Paes

Luiz Adail de Souza

José de Souza

Pedro Souza

Operadores de Mesa

José Raul

Anselmo Plaza

Sonoplastia

José Carlos Ribeiro

Guarda-roupa

Michi Maeda (*chefia*)

Malvina Gabriel

Maria Ana dos Santos

Maria de Lourdes Marconato

Maria Julieta de Souza

Maria Perini

Olga Nigro

Suely dos Santos

Thomázia Donádio

Contra-regragem

Pedro Pinotti (*chefia*)

Marcelo Bessa

Montadores de Orquestra

Aparecido Gabriel

César Alves

Ivo Barreto

Jorge Barbosa

Encarregado de Partituras

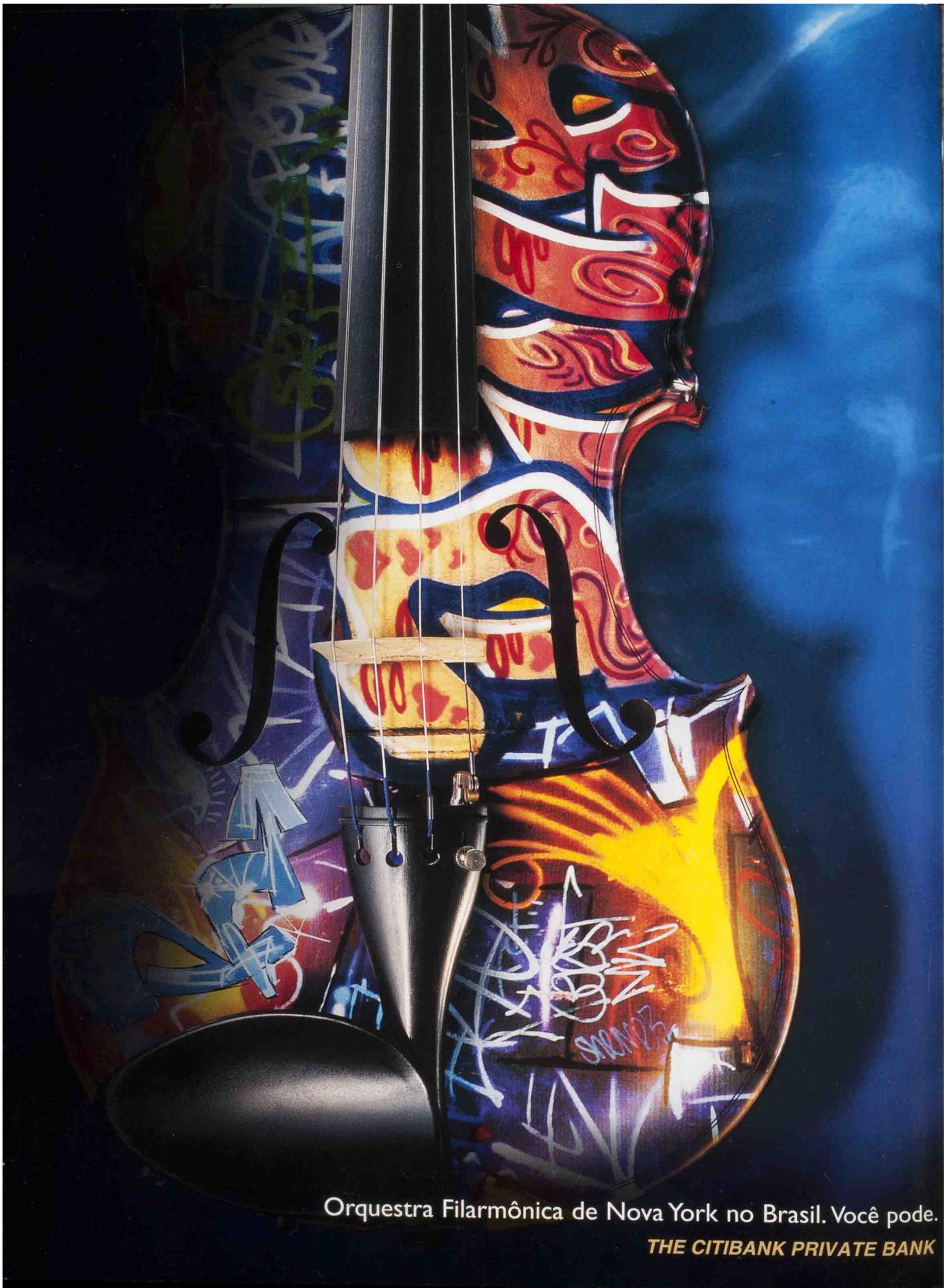
Rubens Faria

Seção de Redação Artística e Programação Visual

Fátima Gilberti

Orquestra Filarmônica de Nova York no Brasil. Você pode.

CITIGOLD



Orquestra Filarmônica de Nova York no Brasil. Você pode.

THE CITIBANK PRIVATE BANK