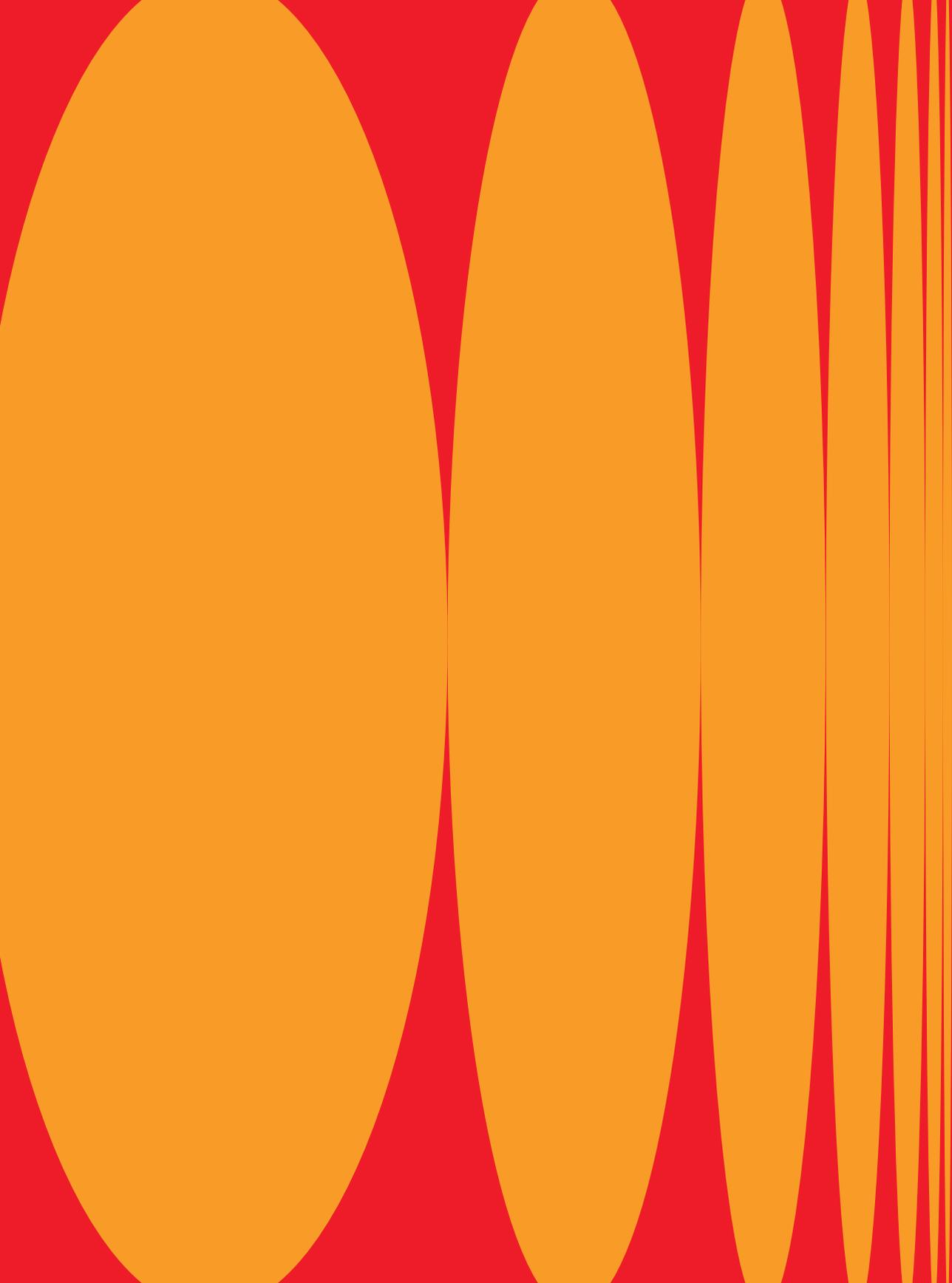




**FESTIVAL
SESC DE
MÚSICA DE
CÂMARA**



**FESTIVAL
SESC DE
MÚSICA DE
CÂMARA**

6-16 junho de 2024

Câmara Diversa

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

DIRETOR DO SESC SÃO PAULO

O trabalho socioeducativo desenvolvido pelo Sesc tem na música um trunfo, por reconhecê-la como a expressão artística com maior enraizamento e alcance na cultura do país. A essa constatação se une, na ação institucional, a atenção à variedade das modalidades integrantes dessa área tão múltipla de criação. No leque das linguagens sonoras, a música de concerto é sistematicamente contemplada nas programações oferecidas ao público, mediante combinação de fruição com formação. A realização de um festival dedicado a esse gênero musical, além de reforçar tal prática, configura oportunidade para a ampliação das pesquisas, referências e especulações sobre os modos de se conceber hoje esse tipo de música.

Nesse âmbito, a música de câmara comparece como segmento particularmente afim aos valores cultivados pelo Sesc, sobretudo no quesito da democratização do acesso ao universo dos concertos instrumentais e vocais, tanto do ponto de vista da recepção quanto da perspectiva do fazer. A linha camerística se distingue de outras formas concertistas – como a “orquestral” e a “solo” – por seus atributos notadamente inclusivos. Nela, a elaboração colaborativa dá o tom da sonoridade do conjunto, do mesmo modo que a horizontalidade está na base da construção interpretativa das peças, ao que se soma, ainda, a ausência da centralidade da figura do regente e a escolha de integrantes orientada pela afinidade musical, e não pelo virtuosismo.

Essas características tornam a música de câmara convergente com os propósitos do Sesc, dado o seu potencial de minimizar obstáculos classistas à constituição de novas plateias e, também, ao estímulo direcionado a músicos aspirantes. Esta ocorrência do **Festival Sesc de Música de Câmara** destaca repertórios variados e renovados, com presenças latino-americanas e nacionais, fomentando a escuta de grupos com menor visibilidade no *mainstream*, da mesma maneira que valoriza a pluralidade de matrizes e executantes. Nesta que é a quinta edição do festival, o Sesc reitera seu compromisso em articular premissas da criação estética com princípios da diversidade, quando performances musicais e representatividades vibram juntas.

Câmara Diversa

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

3

**Música de Concerto:
Uma Perspectiva Decolonial**

Priscila Rahal

7

**Ano 10: pensando a música de
câmara de hoje e de amanhã**

Claudia Toni, Cristian Budu e Ricardo Balletero

9

**América Latina,
uma História Musical Compartida**

Juliana Pérez González

15

**Patrimônio Histórico-Musical
Brasileiro: Conceito,
Estudo e Conservação**

Paulo Catagna

19

**Patrimônio Histórico Musical
Boliviano: o Tesouro de Chiquitos**

Ashley Solomon

23

Programas

Suíte Barroca

30

Cordas Tangidas e Friccionadas em 300 Anos de História

38

A História do Soldado

46

Outras Histórias

56

Sons da América

72

O Peixe Mágico

90

Atividades Educativas

99

Grade Programática

104

Música de Concerto: uma Perspectiva Decolonial

PRISCILA RAHAL

COORDENAÇÃO DO FESTIVAL SESC DE MÚSICA DE CÂMARA 2024

A chamada “música clássica”, “música erudita” ou ainda, como é chamada na Alemanha, “música séria”, é uma nomenclatura que pode, em muitos contextos, soar com certa carga de elitismo, motivo pelo qual o Sesc tem optado pela expressão “música de concerto”. De fato, no Brasil, essa categoria foi historicamente sequestrada pelas elites, e é árduo o trabalho de fazer esse resgate; trabalho esse que se traduz na garantia do direito ao acesso a esse gênero musical, cujos obstáculos, note-se, não são necessariamente formados por barreiras econômicas, mas sim, simbólicas.

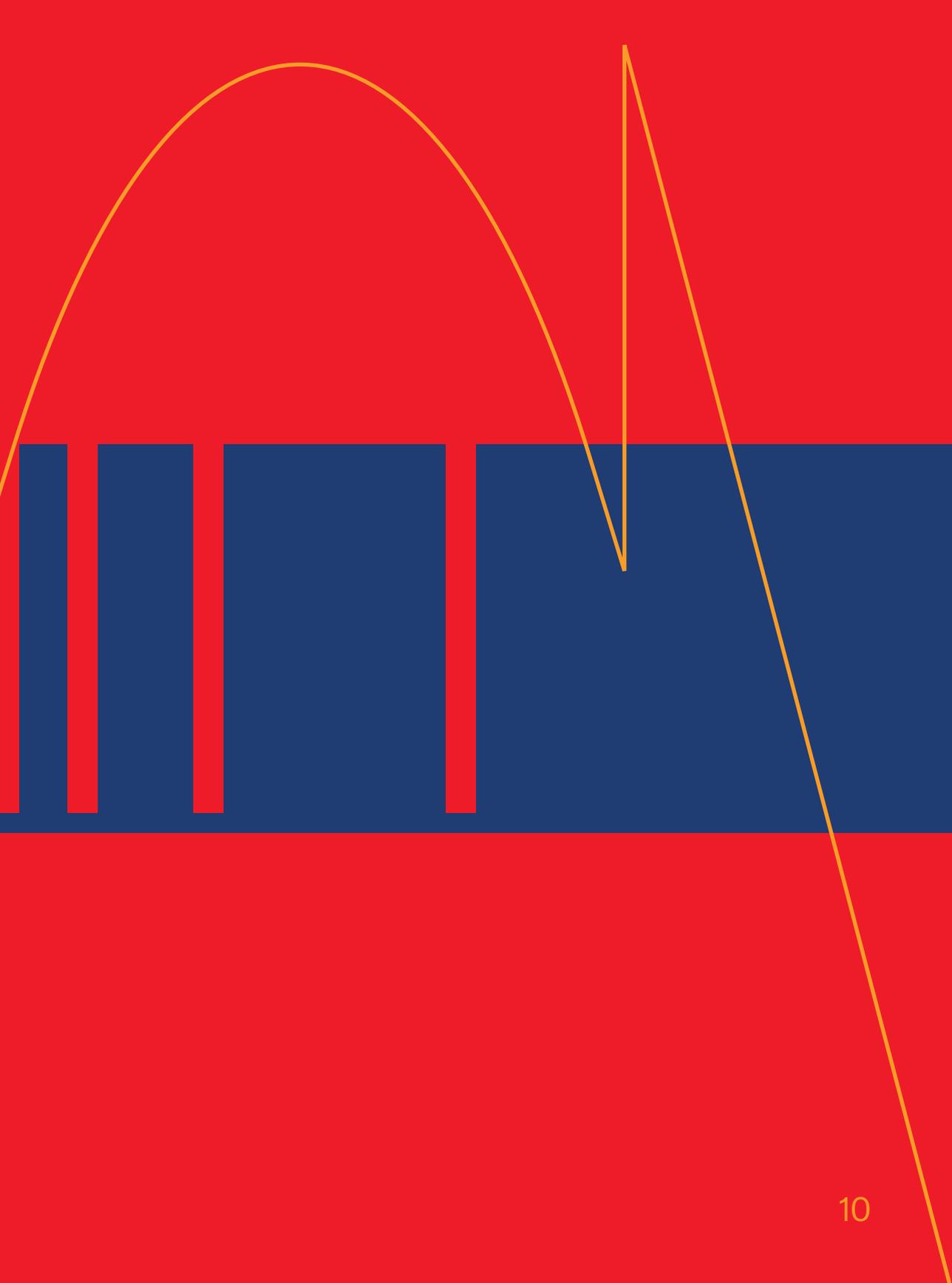
Ao realizar um festival dedicado à música de câmara, desejamos mais do que oferecer uma programação para os frequentadores habituais das salas de concerto. Buscamos, antes, contemplar e atrair pessoas pouco familiarizadas com o gênero.

Ao pensar estratégias efetivas de atrair novas plateias, optamos por não aderir à ideia do concerto comentado, como se a fruição artística dependesse exclusivamente de uma compreensão racional. Essa fruição está, em muitos casos, profundamente ligada a um sentimento de identificação com aquilo que acontece no palco. Reconhecer-se nos intérpretes, nos compositores e nas sonoridades é um caminho para uma conexão real com essa – e com qualquer outra – música.

Assim, a presença de instrumentistas, coralistas e regentes de diversos gêneros, idades e etnias, a presença de compositoras e compositores e de sonoridades brasileiras e latino-americanas – em muitos casos marcada pelas técnicas afrodiaspóricas de composição –, são alguns dos elementos capazes de criar essa potência entre o novo e o familiar. Coração e mente se encontram, como pororoca. Resta saber, desses, qual é rio e qual é mar.

O Festival Sesc de Música de Câmara procura, este ano, contar diversas histórias. Essas histórias já existiam, mas agora convidamos os públicos a as escutarem contadas sob outras perspectivas, outros olhares, a partir dos quais são reconhecidas as múltiplas influências e inspirações que compõem a música de concerto, para além do pensamento musical europeu. Trata-se de narrativas que sempre estiveram presentes, e que, ao se lançar luz sobre elas, podem ser ainda mais escutadas e aplaudidas.

Bom concerto!



Ano 10: Pensando a Música de Câmara de Hoje e de Amanhã

CLAUDIA TONI, CRISTIAN BUDU E RICARDO BALLESTERO

CURADORES

A música, seja ela popular, tradicional ou de concerto, depende essencialmente de um robusto ecossistema de produção. Como já é conhecido, compositores escrevem e editores publicam para que professores possam ensinar muitas outras pessoas a tocar e a cantar. Outras pessoas agenciam e organizam eventos para que artistas possam tocar em lugares específicos designados por outros tantos para acolher músicos e público. Há ainda os que gravam para que outros possam ouvir música onde quer que estejam, criando assim uma espécie de corrente que não pode perder um elo sequer, sob pena de desmontar esse ecossistema, que existe em diferentes geografias e culturas musicais.

Hoje, mais do que nunca, esse ecossistema depende fundamentalmente da realização de espetáculos, justamente porque os músicos já não conseguem se manter com o que arrecadam em direitos autorais ou de interpretação, com o que recebem da venda de discos e, muito menos, com o que lhes é repassado pelas plataformas de distribuição de conteúdo. Assim, é vital para a música que ela seja ouvida ao vivo e nos mais diferentes lugares, das mais variadas formas. E, se isso vale para a música de consumo, mais facilmente acessada nas diferentes mídias, é especialmente importante que a música de concerto tenha espaço assegurado pelas instituições nas programações, garantindo que, através do contato regular e constante de intérpretes com o público, o ecossistema permaneça em equilíbrio.

Desde 2014, o **Festival Sesc de Música de Câmara** acontece para colocar em evidência a música escrita para conjuntos musicais compostos de um elenco menor de intérpretes, quer sejam instrumentistas ou cantores. As inúmeras variações que abrangem os grupos formados para interpretá-la, porém, não

implicam que o texto musical seja menos importante dentro do vasto repertório criado no Ocidente. Ao contrário, o gênero “de câmara” contém preciosidades desde a Renascença e continua a inspirar autores contemporâneos.

Acrescente-se que o Festival sempre quis ser uma porta de entrada e uma garantia de acesso àqueles que nem sempre conseguem romper a barreira quase intransponível da música comercial. Para provar que não estávamos errados, a cidade de São Paulo ganhará, até o final do ano, duas novas salas dedicadas à música de câmara, reação a um sinal já observado fora do país: jovens têm procurado cada vez mais ouvir música de melhor qualidade e que lhes ofereça desafios de escuta e abstração musical.

Nesta edição, temos seis programas diferentes, abordando aspectos muito particulares da música de câmara, e retomamos algumas das práticas das três primeiras edições, quando o Festival convidou artistas internacionais para se juntarem aos brasileiros na composição de seu elenco.

Em 2014, durante um Congresso da *International Society for the Performing Arts* (ISPA – Sociedade Internacional para as Artes Cênicas) na Colômbia, éramos um grande grupo de brasileiros e todos nos encantamos com o que aprendemos com o Pe. Piotr Nawrot, musicólogo e divulgador da música escrita nos séculos XVII e XVIII nas Missões Jesuíticas de Chiquitos, na Bolívia. Integrava o grupo o Prof. Danilo Miranda e foi dele mesmo a ideia de incluir, na edição do Festival de 2020, o Coro Arakaendar, sediado em Santa Cruz de la Sierra. Mas, impedida pela pandemia, aquela edição não ocorreu.

Quando decidimos que, em 2024, focaríamos os latino-americanos, a sugestão do saudoso professor reforçou nossa orientação curatorial de, a cada nova edição, convidar intérpretes vindos de diferentes tradições musicais. O Coro Arakaendar tem uma longa e frutífera parceria com o conjunto inglês Florilegium, liderado por Ashley Solomon, e devemos a eles primorosas gravações do repertório boliviano. Era natural, portanto, vê-los juntos em nossos palcos. O programa imaginado por eles também incluirá uma joia do repertório brasileiro, para soprano solista e cordas, escrita na Bahia no século XVIII – o Recitativo e Ária de autor anônimo. A obra será interpretada por Alina Delgadillo, soprano que integra o Coro.

Será também com a participação do Florilegium e com direção do mesmo Ashley Solomon – renomado flautista e diretor da Área de Performance Histórica do Royal College of Music, de Londres – que o Festival empreenderá uma iniciativa de formação diferente. Um pouco mais de uma dezena de jovens músicos, em sua maioria alunos e ex-alunos da EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo e com passagem por seu

Núcleo de Música Antiga, se unirão aos músicos britânicos para não somente fazer parte da orquestra que se apresentará com o coro boliviano, mas também para interpretar um programa inteiramente instrumental, composto por obras de J. S. Bach, C. P. E. Bach e G. Ph. Telemann, ao qual demos o nome de Suíte Barroca. O próprio Solomon será solista de um concerto para flauta doce e fagote, tendo o brasileiro Fábio Cury como parceiro.

O entrecruzamento de nacionalidades e origens também se dará nos dois programas que serão dirigidos pelo holandês Leonard Evers, que enfocarão histórias escritas há muito tempo, mas que ainda ressoam de forma perceptível. O primeiro deles apresentará a versão integral de *A História do Soldado*, de Igor Stravinsky, sobre texto de Charles Ferdinand Ramuz e adaptado pelo escritor boliviano Gabriel Mamane Magne. Escrita para sete instrumentos – violino, contrabaixo, clarinete, fagote, trompete, trombone e percussão –, ela prevê ainda narração. La Sociedad Boliviana de Música de Cámara, criada em 2014 por Camila Barrientos, boliviana, e Bruno Lourensetto, brasileiro, foi o conjunto escolhido para interpretar a obra. O grupo inclui brasileiros, bolivianos, o fagotista argentino Facundo Cantero e o violinista sueco Bruska Zanganeh, e já fez belos projetos no Brasil e na Bolívia. A narração e a direção do espetáculo serão feitas por Leonardo Ventura.

Foi de Leonard – músico de vários talentos e grande admirador do Brasil – a ideia de abordar histórias em programas diferentes, o que foi imediatamente aceito pelos curadores do Festival. Assim, o programa Outras Histórias inclui uma obra do holandês Theo Loevendie (1930), escrita sobre o conto de H. C. Andersen, *O Rouxinol do Imperador*, que se utiliza de narração e da mesma configuração instrumental de *A História do Soldado*. A segunda parte do programa terá duas encomendas feitas pelo festival a duas compositoras brasileiras: Denise Garcia (1955) e Silvia Berg (1958). A cada uma delas coube arranjar, para mezzo-soprano e os mesmo sete instrumentos, um conjunto de canções escritas pelas compositoras brasileiras Dinorá de Carvalho (1905-1980) e Helza Camêu (1903-1995). Tendo a participação de autoras e intérpretes femininas como uma importante premissa da curadoria, buscou-se propiciar, ao fazer esse convite, um encontro entre gerações e importantes compositoras brasileiras.

Vale dizer que o segundo programa, também a cargo de La Sociedad, terá a cantora Juliana Taino como solista das canções de Dinorá de Carvalho e Helza Camêu, e Eduardo Janho Abumrad como narrador de *O Rouxinol*.

O Peixe Mágico é a terceira história do Festival, mas agora estamos falando de uma “ópera para menores”, composta pelo próprio Leonard Evers, sobre libreto de Flora Verbrugge.

Baseada no conto “O Pescador e Sua Mulher”, dos Irmãos Grimm, ela reúne uma soprano e um percussionista, mas inclui a participação das próprias crianças que estiverem na plateia. Escrita em 2012, a ópera já foi traduzida para diversas línguas e apresentada centenas de vezes ao redor do mundo. A soprano Laiana Oliveira e o percussionista Joaquim Emídio formam nosso elenco, com cenário e figurinos de Silvana Marcondes, direção cênica de Aline Santini e direção musical do próprio Leonard.

O brasileiro Plínio Fernandes, violão, o britânico Braimah Kanneh-Mason, violino, e a holandesa Hadewych van Gent, violoncelo e voz, compõem o Trio Peckham; os três vivem em Londres, onde foram colegas na Royal Academy of Music. Esses músicos, em formação pouco usual, farão o programa Cordas Tangidas e Friccionadas em 300 Anos de História, reunindo autores como Niccolò Paganini, Astor Piazzola e Radamés Gnattali, aos quais acrescentamos uma obra especialmente encomendada pelo Festival ao jovem Rafael Arcaro, compositor brasileiro residente em Berlim.

Como não pode faltar reflexão em nossos projetos musicais, inspirado pela presença da música das missões jesuíticas de Chiquitos no Festival, o Centro de Pesquisa e Formação – CPF do Sesc acolhe um seminário, coordenado pelo Prof. Paulo Castagna. Especialistas brasileiros e estrangeiros, incluído o Pe. Piotr Nawrot, estarão reunidos por dois dias para discutir o Patrimônio Musical Histórico Latino-Americano.

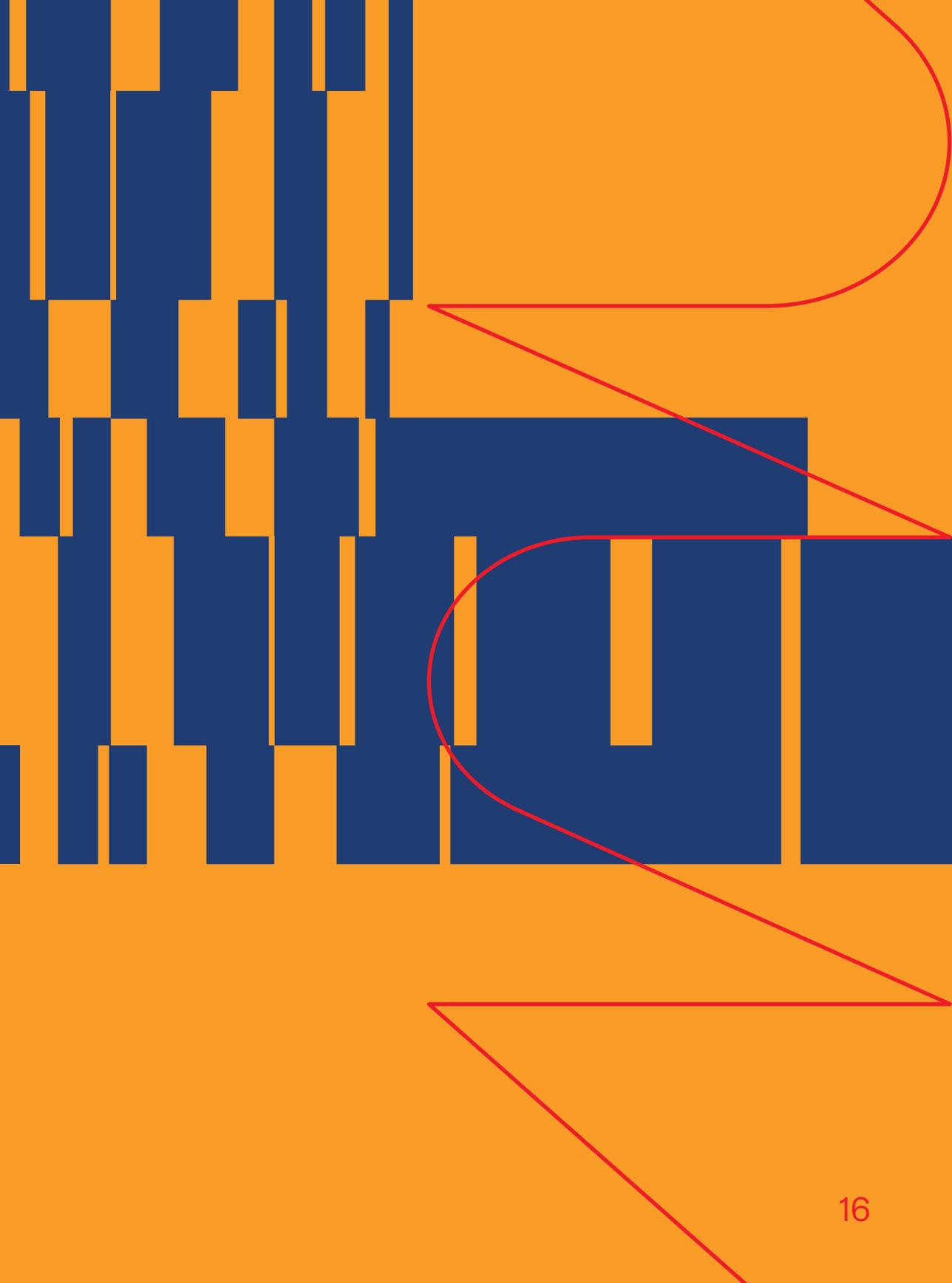
É importante mencionar que três das quatro récitas do programa Sons das Américas acontecerão em igrejas: na Catedral Evangélica de São Paulo e na Igreja da Paz, na capital, e na Catedral de Nossa Senhora do Desterro, em Jundiáí. O templo presbiteriano acolhe o Festival pela segunda vez, mas estreamos nos outros dois nos deixa especialmente felizes. Afinal, a Igreja da Paz é também a sede da Missão Paz de São Paulo e a primeira referência para os imigrantes que chegam à cidade, dentre eles milhares de bolivianos. Já a Catedral de Jundiáí tem como padroeira Nossa Senhora do Desterro, aquela que zela e cuida dos refugiados que têm sofrido tanto neste nosso século XXI. Desde o princípio, pensamos que o repertório das Missões deveria ser ouvido, sempre que possível, em acústicas semelhantes àquelas para as quais foi escrito, ou seja, as maravilhosas igrejas bolivianas! Nossos parceiros nos receberam de braços abertos e com enorme entusiasmo, além de nos ajudarem a trazer suas comunidades para nos ouvir.

Mais uma vez, as obras especialmente encomendadas serão gravadas e logo disponibilizadas para o público pelo Selo Sesc.

Cristian Budu e eu tivemos um novo e valioso parceiro na curadoria. A companhia de Ricardo Ballestero nos abriu novas

perspectivas, pois, além de pianista, ele é especialista em voz e trouxe uma contribuição inestimável para o grupo, numa edição na qual o canto ocupa um lugar especial.

E, antes de terminar, agradecemos a confiança do Sesc e o compromisso dos profissionais que formam as suas mais diversas equipes. Elas apoiam com entusiasmo cada etapa do Festival. As parcerias que construímos com a EMESP, o Consulado da Holanda, a Catedral Evangélica de S. Paulo e a Cultura Inglesa somaram-se às da Igreja Nossa Senhora da Paz e da Catedral de Jundiáí. E parceiros são fator de entusiasmo e engajamento. Agradecemos também à Circus Produções, ao seu diretor Guto Ruocco e às produtoras Cris Santos, Yara Howe e Carol Zitto, que compartilham com a curadoria a tarefa de entregar um Festival sempre diferente e, esperamos, muito bonito!



América Latina, uma História Musical Compartida

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ

É INVESTIGADORA PHD DO INET-MD – INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGIA:
CENTRO DE ESTUDOS EM MÚSICA E DANÇA DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL.

Ao longo do tempo, a América Latina produziu uma enorme diversidade de práticas musicais, gêneros e instrumentos. Ainda dentro dessa heterogeneidade, é possível reconhecer semelhanças, pois a história compartilhada pela região faz com que sua música apresente alguns traços comuns.

As histórias da música

Um desses traços está relacionado com a maneira como foi narrada sua história musical sob influência do nacionalismo. Tais histórias frequentemente minimizaram as contribuições indígenas e africanas, optando por uma interpretação do passado baseada na mestiçagem. A música foi retratada como um rio no qual as influências indígenas, africanas e europeias se misturavam de forma natural, negligenciando as lutas dos grupos subalternos em preservar suas tradições frente à imposição da cultura europeia.

Os europeus trouxeram à América grandes contingentes de africanos submetidos à escravidão. Essa historiografia silencia que, apesar da violência do poder colonial, os africanos e seus descendentes recriaram suas tradições musicais inventando formas aguçadas de preservação. Embora a documentação escrita sobre suas práticas seja escassa, existe na tradição oral memórias desse passado.

Além da noção de mestiçagem, a cronologia da historiografia nacionalista também é discutível. A maioria dos textos tem se concentrado nos últimos 550 anos, deixando de lado os séculos anteriores devido ao preconceito contra os povos indígenas. Isso tem dificultado a compreensão do passado musical pré-colombiano, cujas informações são fragmentadas e codificadas em vestígios arqueológicos. A historiografia tentou preencher esse vazio erroneamente, recorrendo a notas levianas sobre as

tradições indígenas contemporâneas, como se essas não tivessem mudado ao longo dos séculos, ou não tivessem o direito de mudar.

Quatro séculos de história

A documentação escrita sobre o período posterior à conquista é significativamente mais rica, devido às políticas imperiais que promoveram a música europeia. Durante o período colonial, os impérios espanhol e português se aliaram à igreja católica para converter as populações indígenas à fé católica, visando sua subjugação. No caso espanhol, a música foi uma parte relevante desse processo. Os missionários e padres cristãos empregaram a música como ferramenta de conversão religiosa, apoiados por decretos – nem sempre cumpridos – que reduziam os tributos dos indígenas envolvidos na atividade musical das igrejas.

As catedrais estabeleceram corais e grupos de instrumentistas para solenizar os cultos católicos e contrataram mestres de capela para dirigir essas agrupações e compor música. Os arquivos das catedrais ainda preservam livros de canto gregoriano e música polifônica de mestres locais, ao lado de obras de compositores renomados como Giovanni da Palestrina e Tomás Luis de Victoria.

A colonização sonora se espalhou para fora das igrejas. Nas ruas eram cantados *villancicos*, canções polifônicas religiosas em espanhol cujos protagonistas eram camponeses, indígenas e africanos. As autoridades espanholas viam suas explorações americanas como extensões do reino e desejaram emular o que acontecia nas metrópoles. Enquanto óperas eram aplaudidas na Europa, Lima, Peru, foi estreada em 1701 a considerada primeira ópera latino-americana, *La Púrpura de la Rosa*, modelada segundo a *tonadilla* espanhola, em vez da ópera italiana.

Fora dos centros urbanos, comunidades religiosas como a jesuíta desenvolveram a atividade musical nas missões, territórios onde congregavam à força grupos indígenas. Lá, os padres ensinavam canto, execução instrumental e confecção de instrumentos. Na Bolívia, a província de Chiquitos guarda coleções substanciais de obras seculares e sagradas dessa missão, testemunhando sua intensa atividade. Mesmo após a expulsão dos jesuítas dos domínios da Espanha em 1767, as missões bolivianas mantiveram práticas ensinadas pela comunidade religiosa, juntamente com suas expressões culturais.

O século XIX vivenciou o declínio da atividade musical eclesiástica nos moldes anteriores. Sob a ordem republicana, as novas nações foram influenciadas pelo romantismo europeu, adaptando estilos como a ópera italiana e a música de salão francesa. A influência italiana predominou, impulsionada pelas viagens de compositores que estudaram no exterior e pela visita de companhias de ópera. A nova estética foi impulsionada ainda pelo estabelecimento de conservatórios inspirados nas instituições de ensino musical

européias. O piano também teve impacto significativo com a chegada do instrumento às casas da elite e uma explosão na composição de peças de salão para piano.

A música popular do século XX

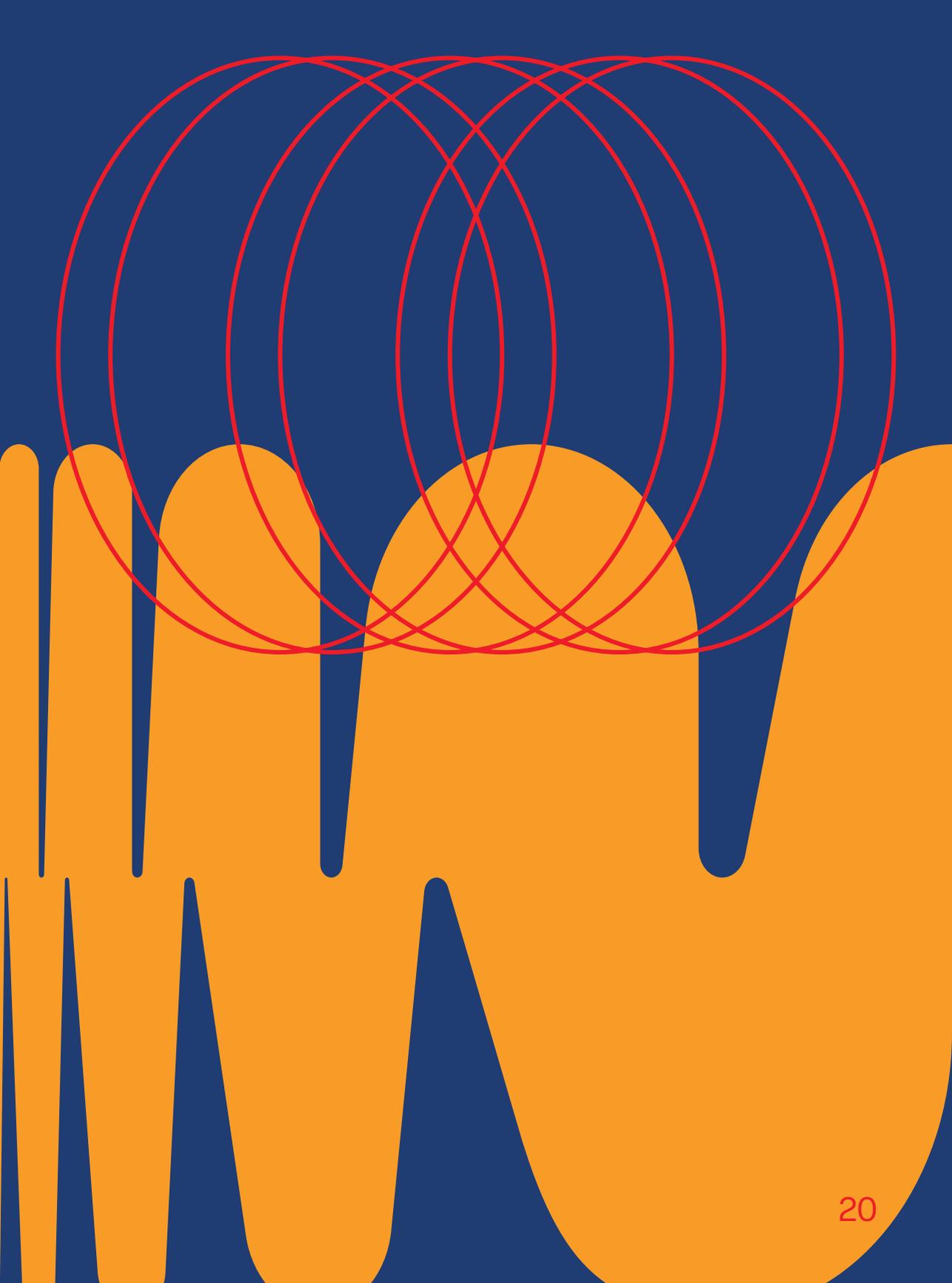
Ela tem profundas raízes nos séculos anteriores, incluindo o repertório colonial, de onde provêm elementos como as décimas e o *zapateo*. As décimas, canções narrativas de dez versos descendentes dos romances medievais, persistiram em várias regiões como Cuba, América Central, Venezuela, Argentina e Brasil. Ali, os cantadores improvisam textos rimados sobre linhas melódicas e sequências harmônicas fixas. Além disso, o *zapateo* do século XVIII foi hibridizado com outros estilos de dança, especialmente em áreas com grandes populações afro-americanas, e está presente em danças que incorporam batidas rítmicas dos pés, como a *guajira* cubana e o *cateretê* brasileiro.

Outro aspecto da música popular latino-americana herdado do período colonial é a centralidade de instrumentos de cordas como harpa, violino, bandolim e suas variantes. Os espanhóis os trouxeram consigo e os entregaram a indígenas e afro-americanos, integrantes das agrupações musicais coloniais. Os instrumentos foram modificados no tempo e deram origem ao *charango* peruano, ao *tres* cubano, ao *guitarrón* mexicano, ao *cuatro* venezuelano, ao *triple* colombiano, entre outros. O violão, especialmente, é encontrado em todo o continente, com seu encordoamento e afinação variando de região para região.

A paleta sonora foi ampliada no século XIX com a manutenção de bandas militares e a introdução do piano. No século XX, as orquestras de música tropical adotaram os instrumentos das bandas, por exemplo. No mesmo século, o acordeão de botão se tornou popular em vários gêneros musicais, como o tango argentino, o *norteño* mexicano, as *guarânias* paraguaias e o forró brasileiro.

Além disso, os músicos deram continuidade ao uso de instrumentos de contextos afro-americanos tais como a marimba, a marímbula, o arco musical, vários tipos de tambores e instrumentos de percussão. O uso da forma musical “chamado e resposta” foi difundido para além das comunidades afro-diaspóricas, assim como o uso da polirritmia, do entrelaçamento de padrões vocais e instrumentais, e a repetição cíclica de ritmos, melodias ou de uma progressão harmônica, características definidoras de gêneros de dança como a *salsa*.

Finalmente, a música da América Latina afetou a cultura musical da Europa e da América do Norte e, mais recentemente, da África e da Ásia. Contudo, sua história é um campo vasto a ser explorado em mais detalhes.



Patrimônio Histórico Musical Brasileiro: Conceito, Estudo e Conservação

PAULO CASTAGNA

É PESQUISADOR E PROFESSOR DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

Patrimônio musical é um conceito frequente desde o início do século XX, sendo internacionalmente referido por expressões como *musical heritage* (inglês), *patrimoine musical* (francês), *patrimonio musicale* (italiano), *musikalisches Erbe* (alemão) e outros. Esse conceito, no entanto, inclui vários componentes com significados específicos, sendo sete os principais:

1. A música popular tradicional, transmitida por oralidade;
2. As obras produzidas por compositores individuais (vivos ou falecidos);
3. A produção conjunta do passado de determinados países ou regiões;
4. As fontes musicais documentais (gravações e fontes musicográficas);
5. As estruturas profissionais para a interpretação e oferecimento de música ao público (orquestras, bandas, coros e demais conjuntos vocais ou instrumentais, e os próprios intérpretes individuais);
6. Os espaços destinados à atividade musical (como teatros, auditórios e salas);
7. Os direitos monetários (de reprodução, gravação e comercialização) e mesmo a própria arrecadação obtida pela atividade musical.

Não existem leis ou normas brasileiras que tenham oficializado o conceito de patrimônio musical, e por isso ele vem sendo apresentado como parte de conceitos mais amplos e já consolidados no país, como *patrimônio histórico e artístico* (Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, Código Civil de 2002 e normas decorrentes), *patrimônio cultural* (Constituição de 1988 e Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000), *patrimônio cultural imaterial* (Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006) e *patrimônio documental ou arquivístico* (implícitos nas Leis nº

8.159, de 8 de janeiro de 1991, e nº 12.527, de 18 de novembro de 2011), dando origem às normas legislativas estaduais e municipais a esse respeito.

Uma das diferenças entre o patrimônio cultural e o patrimônio musical é que o primeiro aborda as tradições como um todo (cerimônias, danças, saberes etc.), enquanto o segundo concentra-se no aspecto musical dessas mesmas tradições, ainda que reconheça que a música faça parte de práticas mais amplas. Esse foco na música é necessário quando os estudos e ações referentes ao patrimônio musical exigem conhecimentos específicos da área, como a transcrição em notação musical, a gravação em áudio ou o estudo do repertório sonoro de cada tradição.

O conceito de patrimônio musical é aplicado tanto ao âmbito público quanto ao privado. Mesmo para o patrimônio musical imaterial, as obras de criação individual, de acordo com a Lei Brasileira dos Direitos Autorais em vigor (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), são propriedade dos seus compositores (e dos herdeiros após seu falecimento, durante o prazo legal), tornando-se domínio público depois de 70 anos da morte dos autores, ou nos casos de “autores falecidos que não tenham deixado sucessores” e “de autor desconhecido”, ressalvando tal lei “a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais”. Assim, há dois aspectos a considerar em relação ao patrimônio musical: o seu significado para a cultura brasileira e sua situação ativa ou inativa (em domínio público) dos direitos autorais.

Além da diferença entre patrimônio musical público (ou em domínio público) e patrimônio musical privado (com direitos autorais ativos), outra razão da complexidade na definição do patrimônio musical está no fato de que este possui um componente *material* (os documentos musicográficos, fonográficos e audiovisuais, além dos objetos e edificações a eles relacionados) e outro *imaterial* (as tradições e memórias transmitidas de forma oral por pessoas e comunidades, mas também os repertórios transmitidos por notação e gravação musical). Por isso, o estudo do patrimônio musical articula-se em três distintas dimensões:

a) o patrimônio musical imaterial, tradicional, de tradição ou de transmissão oral;

b) o patrimônio histórico-musical (ou patrimônio musical histórico), constituído pelos repertórios musicais transmitidos de forma escrita ou gravada;

c) o patrimônio musical documental (ou patrimônio arquivístico-musical), constituído pelo patrimônio musical arquivístico, bibliográfico, fonográfico e audiovisual.

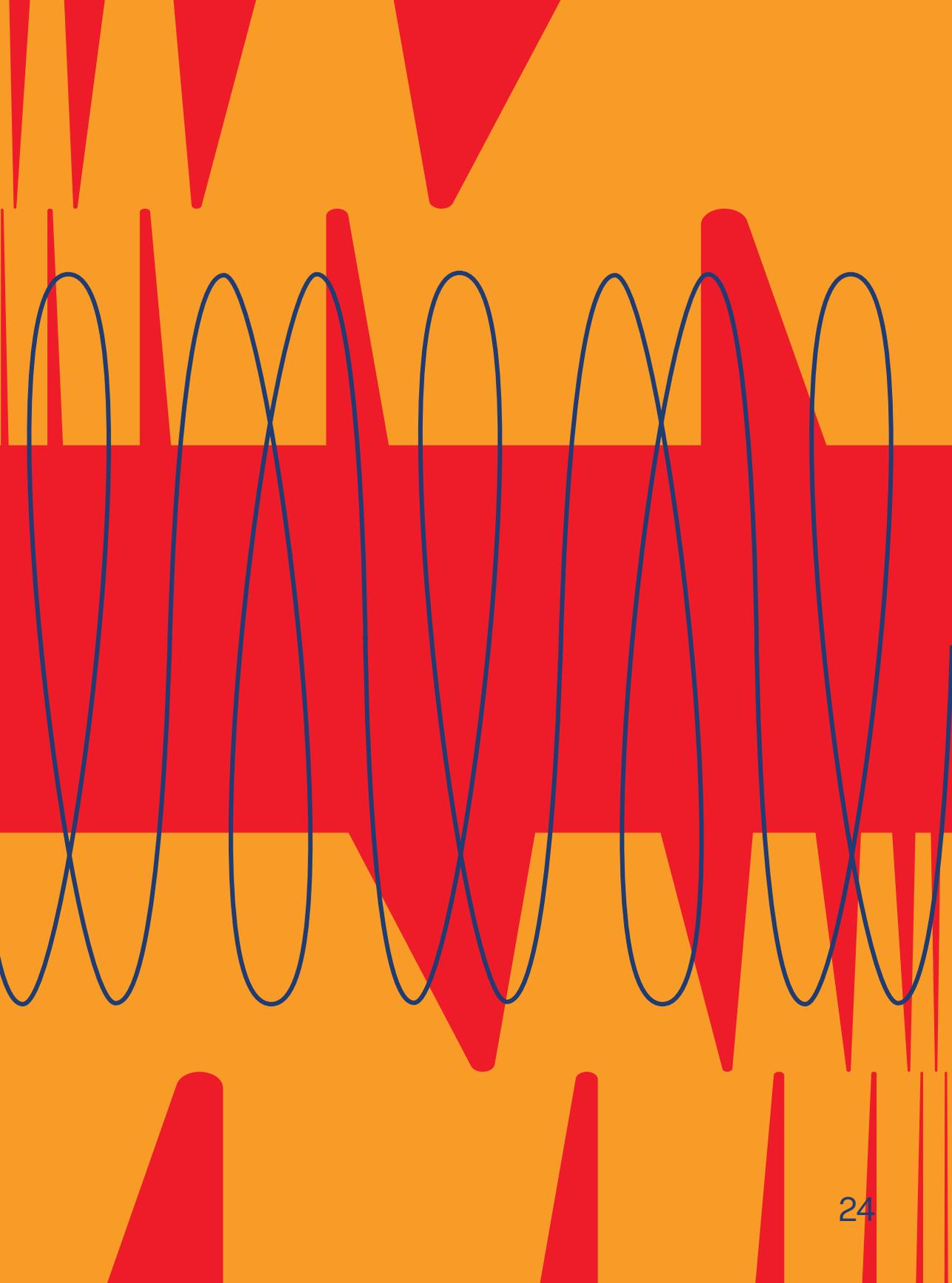
O patrimônio musical imaterial é constituído pelas tradições praticadas e transmitidas principalmente pela memória e oralidade, sendo protegido por sistemas de registros em instituições

tanto do governo federal quanto dos governos estaduais e municipais. No caso federal, o órgão que realiza esse tipo de registro é o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que já reconheceu tradições como o samba de roda do Recôncavo Baiano, o jongo no Sudeste, o frevo, o tambor de crioula do Maranhão, as matrizes do samba no Rio de Janeiro (partido alto, samba de terreiro e samba-enredo) e várias outras. O Brasil possui grande riqueza de tradições musicais e, considerando-se que seu registro foi iniciado somente após a Constituição de 1988, esse processo ainda está em fase inicial.

Já o patrimônio musical histórico é constituído pelos repertórios musicais que chegaram ao presente de forma escrita ou gravada, e que podem ser abordados tanto pela edição, interpretação e gravação, quanto pelas análises acadêmicas. O Brasil também é muito rico em repertórios gerados desde meados do século XVIII, como a música sacra antiga (produzida especialmente em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo), a música instrumental (solista ou para conjuntos), a música orquestral e a ópera, produzidas no país desde meados do século XIX, e muitos gêneros de música popular praticados também desde meados do século XIX. Autores como Lobo de Mesquita (c.1740-1805), Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) são alguns dos exemplos de autores que produziram esses tipos de repertório.

Por fim, o patrimônio musical documental é constituído pelos documentos musicais e acervos que chegaram ao presente em arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação, como as grandes coleções musicográficas e fonográficas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Museu da Música de Mariana, dos Museus da Imagem e do Som de vários municípios brasileiros e muitos outros.

Apesar da enorme riqueza, ainda são restritos os estudos e iniciativas para a salvaguarda, estudo, continuidade e difusão do patrimônio musical brasileiro em suas três dimensões. O interesse pelo repertório do passado foi maior no campo da música popular e tradicional, com projetos de grande relevância desde a década de 1970. Para a música do passado mais remoto, as ações nesse sentido vêm se intensificando desde a década de 1990, na forma de pesquisas acadêmicas, salvaguarda de acervos musicais, projetos de edição musical, gravações e programação de repertórios brasileiros em espetáculos camerísticos, instrumentais, orquestrais e operísticos, esperando-se que possamos prosseguir nessa direção.



Patrimônio Histórico Musical Boliviano: o Tesouro de Chiquitos

ASHLEY SOLOMON

FLAUTISTA E REGENTE, É DIRETOR DO CONJUNTO FLORILEGIUM

Os primeiros missionários jesuítas chegaram ao que hoje é a Bolívia (então conhecida como Alto Peru) em 1572, tendo se mudado para o leste do Vice-Reino do Peru, onde foram estabelecidos como província em 1568. Eles foram precedidos por outras ordens, incluindo os dominicanos, franciscanos e agostinianos. Os jesuítas haviam solicitado à coroa espanhola permissão para entrar em suas propriedades no Novo Mundo durante três décadas, o que só foi concedido em 1566 por Filipe II, enquanto o rei português João III lhes dera permissão para entrar no Brasil em 1549. Durante cerca de cem anos, os jesuítas invariavelmente acompanharam os militares espanhóis e residiram nas suas guarnições dispersas. Eles não estavam autorizados a estabelecer assentamentos fronteiriços sem a aprovação das autoridades civis. Esses primeiros missionários eram quase que exclusivamente da Espanha. Na maior parte, atendiam às necessidades espirituais dos colonos e dos povos indígenas locais no árido Altiplano, ao redor do Lago Titicaca e nas cidades de La Paz, Potosi e La Plata (atual Sucre). Eles também estabeleceram casas capitulares, igrejas e escolas, sendo a mais antiga a de La Paz, construída em 1572.

Em 15 de maio de 1587, os três primeiros jesuítas – Padre Diego Martinez (o superior provincial), Padre Diego de Samaniego e Irmão Juan Sanchez chegaram ao remoto posto avançado oriental de Santa Cruz de la Sierra (na época localizado perto da atual San José de Chiquitos), onde foram recebidos pelo governador Lorenzo Suarez de Figueroa e por toda a cidade. No ano seguinte, o Padre Martinez iniciou a evangelização esporádica do povoamento indígena próximo. Com o passar dos anos outras comunidades, principalmente do grupo Chiquitano, foram gradativamente convertidas.

A primeira casa capitular em Santa Cruz foi criada em 1592. Embora os jesuítas sempre mantivessem pelo menos dois ou três (e às vezes até dez) membros de sua ordem em Santa Cruz, a maior parte de seus esforços evangelizadores foi realizada a partir de La Plata. Naquela época, Santa Cruz não passava de um assentamento fronteiriço de cerca de 200 habitantes locais.

Entretanto, os jesuítas também penetraram nas regiões setentrionais da Bolívia, especialmente Moxos e Guarayos. As primeiras incursões ali ocorreram em 1596, embora só em 1682, poucos anos antes da colonização da Chiquitânia, é que a ordem se estabeleceu definitivamente em Moxos. O seu crescimento foi rápido e em poucas décadas os jesuítas instituíram 24 missões (ou reduções) na área.

O sucesso destas reduções (e mais tarde daquelas na Chiquitânia) teve tudo a ver com a insistência dos jesuítas para que estas comunidades fossem geridas não apenas como centros de bem-estar espiritual (em sua concepção católica), mas também de bem-estar social. Além disso, foi dada ênfase a três elementos-chave – autonomia, autossuficiência comunitária e cooperação (em vez de coerção), com os habitantes nativos, e uma independência tão completa quanto possível das autoridades coloniais.

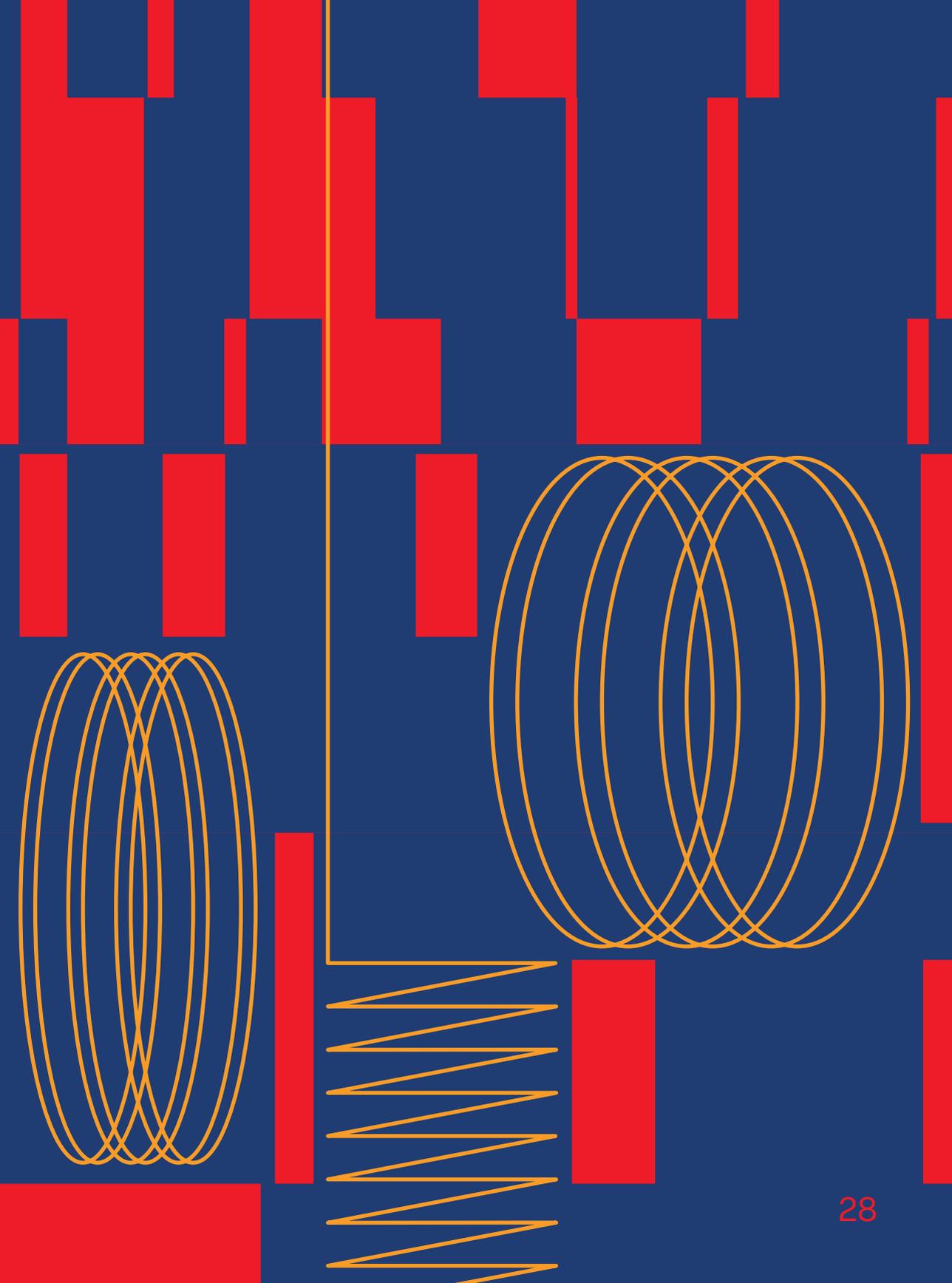
A abordagem jesuíta também continha algo que teria enormes repercussões na cultura da América Latina como um todo: o desenvolvimento de uma síntese artística entre os missionários e os habitantes nativos. Os jesuítas traziam novos meios de expressão cultural para as missões, mas adaptaram-se às culturas existentes dos povos autóctones. Na Chiquitânia, embora não totalmente isentos da atitude superior da maioria dos europeus do seu tempo, na maior parte dos casos os jesuítas somaram esforços para se adaptar às culturas nativas e raramente as rebaixaram.

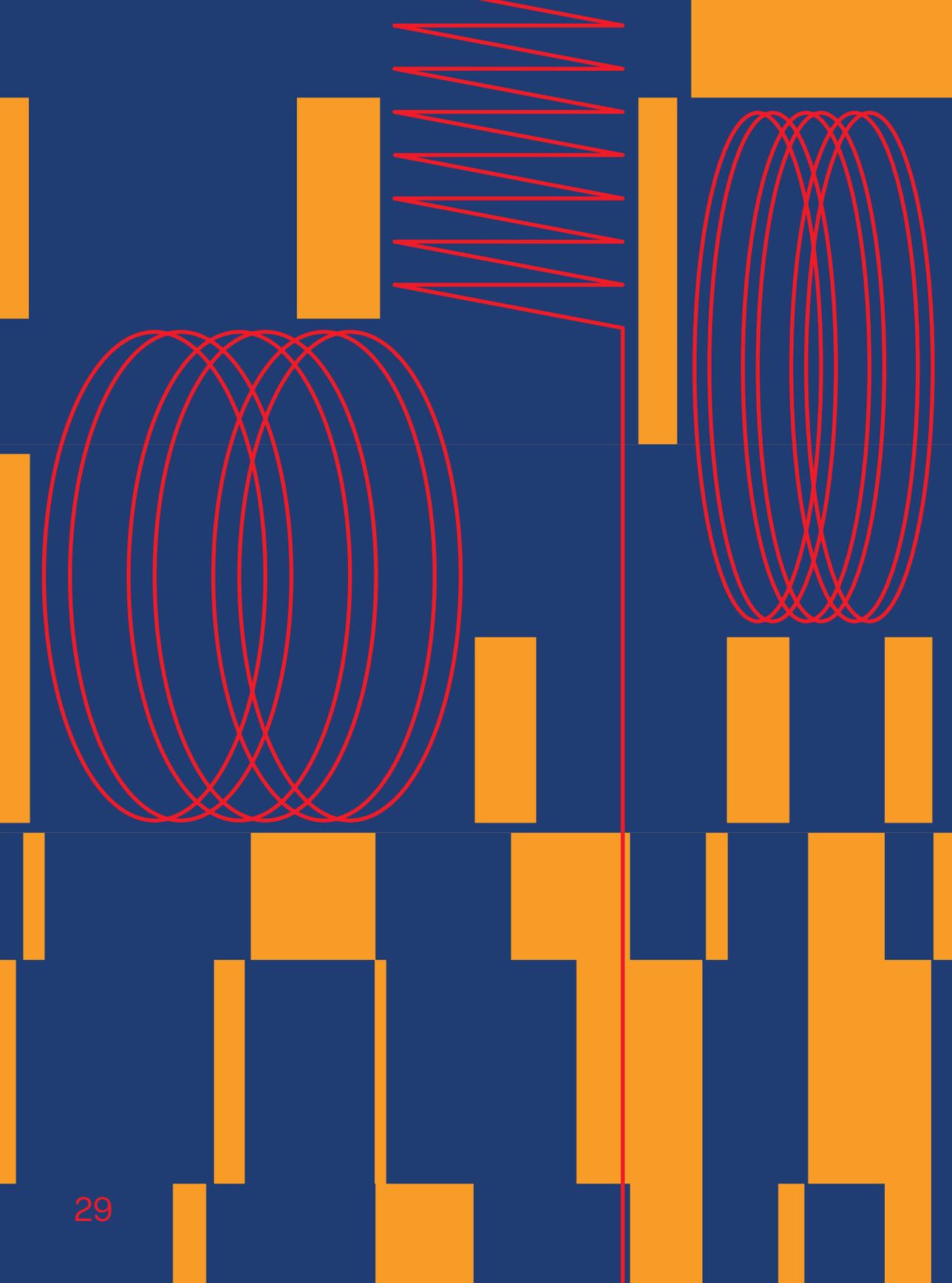
O resultado foi surpreendente. Juntamente com os povos originários, os jesuítas criaram microcosmos fascinantes: sociedades missionárias que eram ao mesmo tempo europeias e não europeias, entrelaçadas por um tema espiritual unificador, especialmente evidente na sua expressão artística e musical. Consequentemente, as visões de mundo e os meios de expressão cultural dos povos que os jesuítas encontraram foram profundamente alterados, mas não desapareceram (como foi o destino da maioria das culturas nativas ameríndias após o contato inicial com os colonizadores europeus). Em vez disso, conformaram-se e adaptaram-se e, de fato, atingiram o seu apogeu cultural na era da missão jesuíta. Em nenhum lugar isso foi mais evidente do que nas famosas missões de Chiquitos, no coração da Chiquitânia.

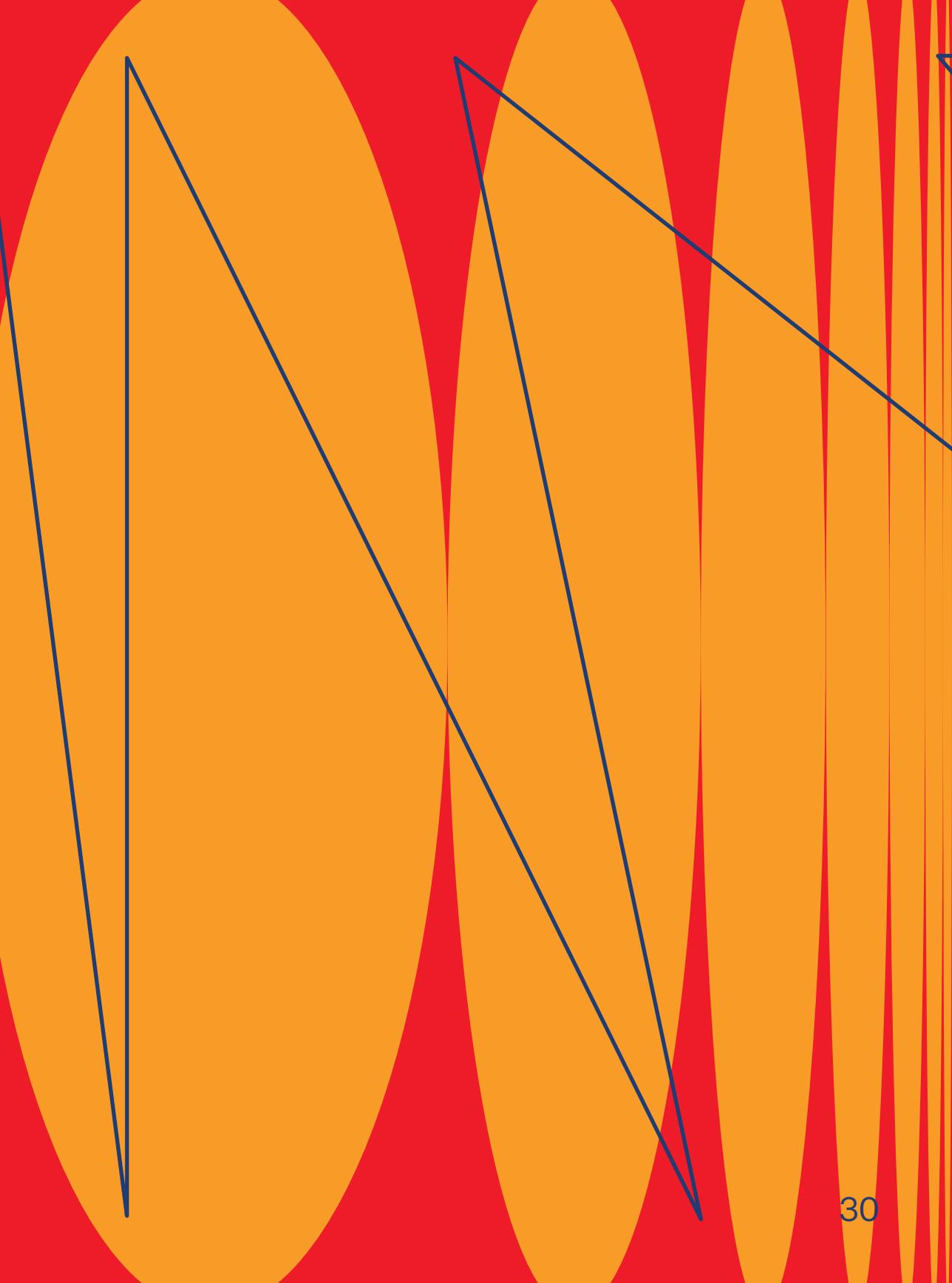
Os jesuítas treinaram seus “encarregados” naturalmente

proficientes para se tornarem artesãos fenomenais em diversos campos. Os das missões de Chiquitos são mais conhecidos por suas habilidades musicais. Mesmo os instrumentos musicais europeus (violoncelo, harpa e violino) foram criados de novo nas profundezas da selva boliviana pelos habitantes das reduções, sem qualquer conhecimento inato do que estavam a fazer. Eles compuseram inúmeras peças musicais complexas e, claro, as executaram. As comunidades de Chiquitos também eram talentosas em vários outros campos, especialmente na tecelagem, no trabalho de metais preciosos e na escultura em madeira. Os jesuítas aproveitaram a incrível capacidade destes povos indígenas para se adaptarem e incorporarem motivos estrangeiros na sua produção artística, resultando naquelas que foram talvez as igrejas mais singulares já construídas.

O encontro e a intensa interação entre a religião e as culturas nativas e europeias, ocorridos nas reduções jesuíticas, deram origem a uma nova cultura, a cultura das missões. Enriqueceu a arte barroca com um novo aspecto – não apenas um complemento dos modelos europeus, mas uma nova concepção do barroco. Neste contexto surgiu um novo estilo musical, conhecido por muitos como barroco missional, nome dado não só pela quantidade de obras produzidas, mas também por sua originalidade e características únicas. Embora não possam ser negadas as bases europeias evidentes neste estilo, elas apenas serviram de modelo, sendo transformadas de acordo com os gostos, capacidades e preferências dos próprios povos indígenas. Embora seja verdade que as contribuições dos locais muitas vezes permaneceram obscuras, elas nunca deixaram de estar presentes.







Programas



HELOISA BORTZ

Suíte Barroca

(Inglaterra/Brasil)

Florilegium

Ashley Solomon, diretor,
flauta barroca, flauta doce
Gabi Jones, violino barroco
Jean Paterson, violino barroco
Ana Dunne Sequí, viola barroca
Jennifer Morsches, violoncelo barroco
Dominika Maszczyńska, cravo e órgão

Fábio Cury, fagote solista

Ensemble Jovem / Jovens Solistas da

EMESP – ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Violinos

Alisson Muniz

Felipe Bueno

Gabriel Meca

Letizia Roa

Mathews Alves

Paloma Pitaya

Victor Tamarindo

Violas

Brenner Rozales

Carlos Alexandre Martins

Violoncelos

Isaac Andrade

Israel Marinho

Contrabaixo

Gabriela Negri

Oboés

Ana Yae Tateishi Okuma

Natalia Chahin

Procópio Patavino

Fagote

Mariana Bergsten

Cravo e órgão

Hanon Guy Lima Rossi

6/6. Quinta, 20h, Sesc Consolação

7/6. Sexta, 20h, Sesc Consolação

8/6. Sábado, 19h, Sesc Jundiaí

9/6. Domingo, 19h, Sesc Sorocaba

Suíte Barroca

J. S. Bach (1685-1750)

Suíte orquestral n.2 para flauta, cordas e baixo contínuo
(BWV 1067) 20'

- Ouverture
- Rondeau
- Sarabande
- Bourrée I & II
- Polonaise
- Menuet
- Badinerie

G. P. Telemann (1681-1767)

Ouverture-Suíte para três oboés, fagote, cordas e baixo contínuo (TWV 55: B10) 25'

- Ouverture
- Rondeau
- Air: un peu viste
- Hornpipe
- Menuet I-II
- Bourrée
- Plainte
- Combattans
- Passepied I-II

C. P. E. Bach (1714-1788)

Sinfonia n.4 para cordas e contínuo (Wq 182, H. 660) 10'

- Allegro ma non troppo (attacca)
- Largo ed innocentemente (attacca)
- Allegro assai

G. P. Telemann

Concerto para flauta doce, fagote, cordas e baixo-contínuo
(TWV 52: F1) 15'

- Largo
- Sem indicação de andamento [Allegro]
- Sem indicação de andamento [Grave]
- Allegro

Nos anos 1695 e 1698, o compositor alemão Georg Muffat (1653-1704) publicou duas coleções de concerto intituladas *Florilegium*. Para ele, o termo latino dizia respeito a um buquê de flores variadas, cuidadosamente selecionadas para constituírem um todo harmônico e concordante, a despeito das diferenças individuais – e por vezes contrastantes – de cada uma.

Quem viveu na Alemanha na passagem do século XVII para o XVIII certamente desfrutou de uma rica diversidade de gêneros e estilos musicais. Nesse período, muitos músicos das duas nações que ditavam as tendências europeias – a França e a Itália – transitaram por grandes centros como Dresden, Hannover, Leipzig, Hamburgo e Berlim. Com um fluxo intenso de estrangeiros, desde violinistas e cantores até companhias inteiras de ópera, o mundo germânico se estabelecia como um dos expoentes do que se chamou “Gostos Reunidos”.

Para entendermos o que significa essa expressão, podemos recorrer ao legado da Antiguidade. No século V a.C., Zêuxis, um dos pintores gregos mais prestigiados de seu tempo, teria recebido a incumbência de retratar Helena de Tróia, que levava consigo a reputação de mulher mais bela do mundo. Seu artifício foi selecionar as características individuais de maior beleza de cada uma das mulheres da cidade de Crotona, reunindo todos os encantos particulares na figura de um só corpo.

A partir das alegorias do buquê e do retrato de Helena, é possível compreender que “Gostos Reunidos” representa as transformações pelas quais a música passou na complexidade do cenário cosmopolita germânico da primeira metade do século XVIII. Ali, o contraponto luterano absorveu os atributos mais distintos dos estilos francês e italiano: de um lado, a disciplina orquestral, o rigor rítmico e a dança; do outro, o virtuosismo, a exuberância da ornamentação e o concerto.

Johann Sebastian Bach (1685-1750), natural de Eisenach, passou grande parte de sua vida em Leipzig, onde exerceu a função de *Kantor* na Igreja de São Tomás. Embora a complexidade de suas composições pudesse desagradar a alguns, é inegável que Bach tenha compreendido profundamente os caminhos pelos quais a música germânica caminhava. A *Suíte orquestral nº 2 para flauta, cordas e baixo contínuo* (BWV 1067) é um excelente exemplo.

Por “suíte”, entende-se uma composição que reúne um determinado número de movimentos de dança. O modelo é, sem dúvidas, francês: além da *ouverture*, isso fica claro com as danças selecionadas pelo compositor (*rondeau, sarabande, bourrée, polonaise, menuet* e *badinerie*). No entanto, o papel desempenhado pelo traverso (instrumento de época que corresponde à flauta transversal moderna), em todos os movimentos, remonta à virtuosidade dos músicos italianos.

Trata-se de uma obra que é, ao mesmo tempo, suíte e concerto, que se caracteriza pela função de destaque de um instrumento musical perante o grupo.

Assim como Bach, Georg Philipp Telemann (1681-1767) desfrutou, ainda em vida, dos prestígios de uma carreira bem-sucedida. Tendo sido um dos compositores mais prolíficos do século XVIII, foi ao se estabelecer em Hamburgo, em 1721, que Telemann adentrou em sua fase mais produtiva.

Com as portas para o Mar do Norte, Hamburgo era o maior polo comercial da Alemanha, o que viabilizou um desenvolvimento econômico singular, chamariz para a burguesia estrangeira. Além disso, sua neutralidade política deu boas-vindas ao convívio entre judeus, católicos e protestantes. No âmbito musical, era um grande centro operístico, e recebeu a música italiana com o mesmo entusiasmo que assimilou elementos do teatro francês, como o *ballet* e a *ouverture*.

A *Ouverture-Suíte para três oboés, fagote, cordas e baixo-contínuo* (TWV 55: B10) mostra um Telemann interessado pelo estilo francês, ao passo que as intervenções dos instrumentos de sopro, com função em torno de uma ambiguidade que varia entre tutti e solo, remontam a elementos do concerto grosso italiano (quando há um diálogo entre um pequeno grupo de solistas e orquestra). O *Concerto para flauta doce, fagote, cordas e baixo-contínuo* (TWV 52: F1), por outro lado, aponta para uma disposição italiana, fortemente amparada pelo estilo instrumental do veneziano Antonio Vivaldi (1678-1741). Tanto em uma quanto em outra, é possível notar o engenho de Telemann no interesse de reunir gostos contrastantes em um só estilo: o alemão.

A partir da metade do século XVIII, os “Gostos Reunidos” haviam sido plenamente assimilados pelos compositores germânicos, e o estilo musical apontava para outras direções. Filho de Johann Sebastian e afilhado de Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ficou conhecido, dentre outros méritos, pela atuação como músico contratado da corte de Frederico, o Grande (1712-1786), em Berlim. Desde a chegada de C. P. E. Bach à corte, por volta de 1740, até a eclosão da Guerra dos Sete Anos, em 1756, o rei da Prússia interveio em diversas camadas da vida musical da cidade, na tentativa de fazer de Berlim o maior centro de referência europeu.

Nesse sentido, uma ideia diferente de contraste pode ser apreciada na *Sinfonia n.4* (Wq 182, H. 660) de C. P. E. Bach. Vale ressaltar que, nesse contexto, o termo “sinfonia” se referia a uma composição curta, para poucos instrumentistas, diferentemente do modelo consolidado após Ludwig van Beethoven (1770-1827). Apropriando-se da corrente literária conhecida como *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), representada por autores como

Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), trata-se de um estilo tomado pela ousadia. Muito mais fragmentada que as obras dos outros dois autores deste programa, a música de C. P. E. Bach adquire sua unidade em meio a silêncios, melodias curtas (nos movimentos rápidos) e extremos de dinâmica. Ele sintetiza as forças que operaram na construção dos gostos no séc. XVIII e mostra, ao mesmo tempo, os novos caminhos que foram trilhados a partir da metade do século.

Marcus Held é doutor em música pela USP e professor do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp.

Fábio Cury, fagote

É professor de fagote no Departamento de Música da ECA-USP. Foi diretor da Orquestra Sinfônica da USP entre 2018 e 2022. Graduou-se na Unicamp sob a orientação de Paulo Justi e especializou-se na Escola Superior de Música e Teatro de Hannover, na classe de solistas do Prof. Klaus Thunemann; recebeu o título de Mestre em Artes pela Unicamp e obteve os títulos de doutor em Música e livre-docente pela USP. Integrou, como fagotista solista, as mais importantes orquestras brasileiras. Além disso, tem se destacado como um versátil solista e camerista, revelando facetas pouco conhecidas de seu instrumento. Seus esforços em prol da divulgação da música brasileira encontraram reconhecimento com o prêmio de Melhor Álbum de Música Erudita conferido pela APCA, em 2010, ao CD *Novas e Velhas Cirandas: Música Brasileira para Fagote e Orquestra*. Já atuou como intérprete, professor e palestrante em países como Argentina, Uruguai, Estados Unidos, França, China e Japão, entre outros.

Florilegium

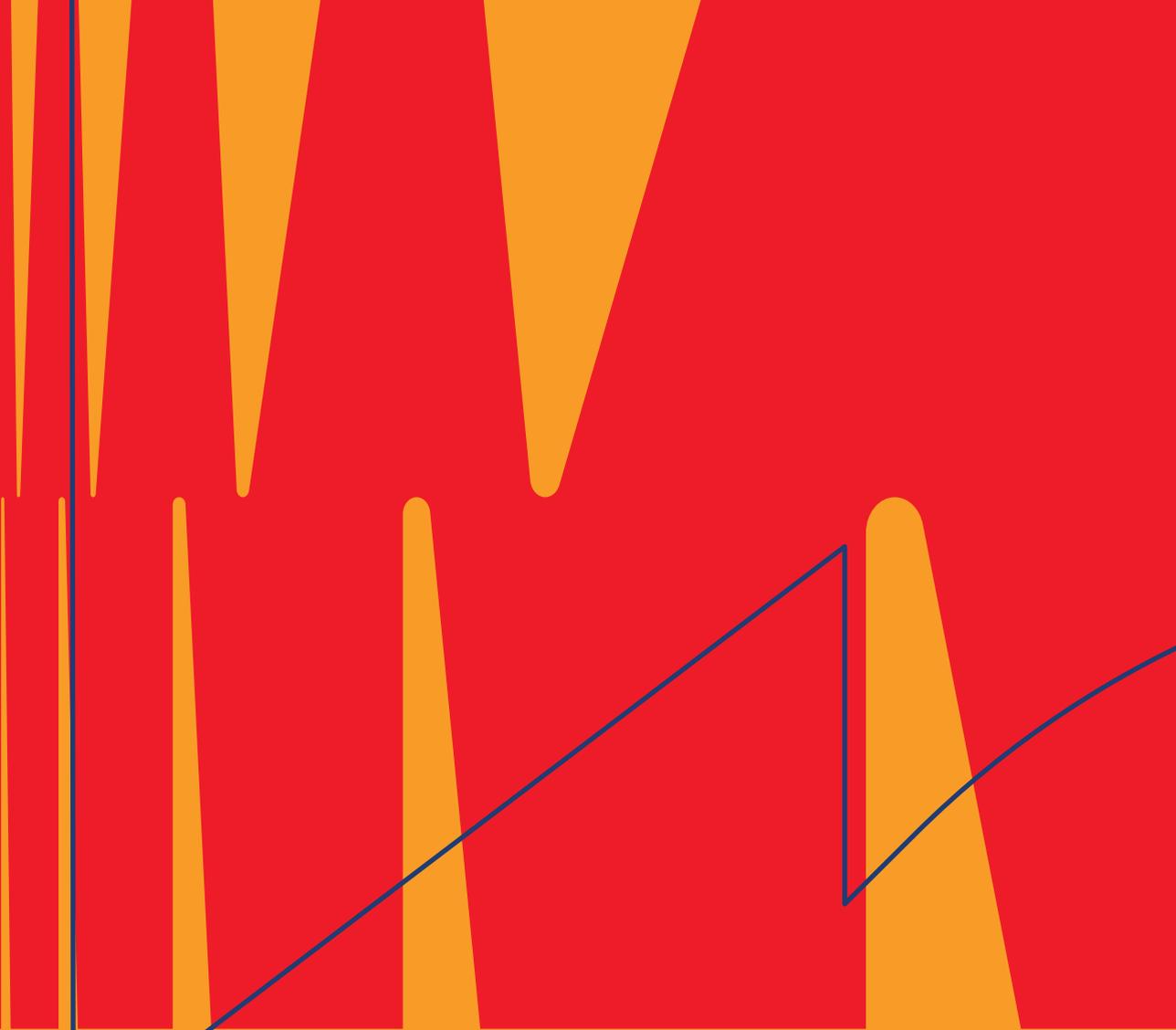
Apresentações regulares em alguns dos palcos mais prestigiados do mundo colocam o Florilegium como um dos conjuntos de instrumentos de época mais notáveis da Grã-Bretanha. Desde a sua formação, em 1991, ganhou fama com suas interpretações elegantes e emocionantes, abarcando desde obras de câmara até repertório orquestral e coral de grande escala, trabalhando como um conjunto instrumental e também em colaboração com cantores. As salas de concerto que já se apresentou incluem a Sydney Opera House, Esplanade (Cingapura), Teatro Colón (Buenos Aires), Concertgebouw (Amsterdã), Konzerthaus (Viena), Beethoven-Haus (Bonn), Handel-Haus (Halle) e Frick Collection (Nova York). O Florilegium grava com o Channel Classics desde 1993 e já fez 37 gravações, muitas das quais conquistaram prêmios internacionais. Seu disco *Bach Cantatas*, com Johannette Zomer, recebeu o Prêmio Edison, premiação de maior prestígio da música holandesa. O grupo fez mais de 1.600 apresentações ao longo dos anos e realizou seu 90º recital no Wigmore Hall de Londres em março de 2024.

Sobre o Núcleo de Música Antiga da EMESP

O Núcleo de Música Antiga da EMESP Tom Jobim se espelha nos melhores currículos de escolas de música antiga da Europa. Responsável por trazer para o Brasil o mais completo curso regular nessa modalidade, com uma proposta estruturada e duração de quatro anos, oferece cursos de performance em instrumentos de época, cuidadosamente preparados por uma equipe de professores especializados. Cumpre o relevante papel de preservar e estender práticas e conhecimentos técnicos, artísticos e culturais de segmentos definidores da música ocidental, e promove o desenvolvimento de novas gerações de músicos já que, durante a formação, os alunos têm contato com as especificidades da interpretação histórica da música antiga, análise barroca, retórica musical, terminologia de época, além de música de câmara e aulas de instrumentos.

Ashley Solomon, direção musical

Ativo como solista e músico de câmara, Ashley Solomon é o diretor do Florilegium e passa grande parte de seu tempo trabalhando e se apresentando com o conjunto que fundou em 1991. Com uma agenda lotada de turnês, todos os anos participam dos principais festivais internacionais e em séries de concertos. Como solista, Ashley já se apresentou em todo o mundo e grava com o Channel Classics – sua gravação da integral das sonatas para flauta de Bach foi eleita a melhor versão dessas obras, em flauta moderna ou de época, pela Revista Gramophone, em fevereiro de 2017. Desde 2019, Ashley está envolvido num projeto de gravação único, utilizando flautas dos séculos XVII e XVIII de uma coleção particular em Frankfurt. Combinando uma carreira de sucesso tanto na teoria como na prática, Ashley Solomon é chefe do Departamento de Performance Histórica no Royal College of Music e dá masterclasses e palestras em todo o mundo. Em 2023, tornou-se diretor musical do conjunto Linden Baroque.

An abstract graphic featuring a red background with several yellow, pointed, triangular shapes of varying sizes and orientations. A thin blue line starts from the left edge, goes down, then diagonally up to the right, then down, and finally curves up to the right edge.

Cordas Tangidas e Friccionadas em 300 Anos de História

(Brasil/Inglaterra/Holanda)

Trio Peckham

Braimah Kanneh-Mason, violino
Hadewych van Gent, violoncelo e voz
Plínio Fernandes, violão

6/6. Quinta, 20h, Sesc Bom Retiro

7/6. Sexta, 20h, Sesc Bom Retiro

8/6. Sábado, 20h, Sesc Sorocaba

9/6. Domingo, 18h, Sesc Jundiaí

Ricardo Marui, engenheiro de som



KIRSTEN VAN SANTEN



JOHN DAVIS



LOLLIE EGER

Cordas Tangidas e Friccionadas em 300 Anos de História

J. S. Bach (1685-1750)

Da *Trio Sonata em dó maior BWV 529*

Largo (ARRANJO TRIO PECKHAM)

5'

Radamés Gnatalli (1906-1988)

Sonata para violão e violoncelo

Allegretto comodo

Adagio

Con spirito

12'

Zoltán Kodály (1882-1967)

Do *Duo para violino e cello op.7*

Allegro serioso, non troppo

8'

Rafael Marino Arcaro (1990)

Quatro noturnos para ninar cigarras op.24

16'30"

(ESTREIA MUNDIAL COMISSONADA PELO FESTIVAL SESC DE MÚSICA DE CÂMARA)

Astor Piazzolla (1921-1992)

Da *História do Tango*

Café 1930

Nightclub 1960

8'

7'

Niccolò Paganini (1782-1840)

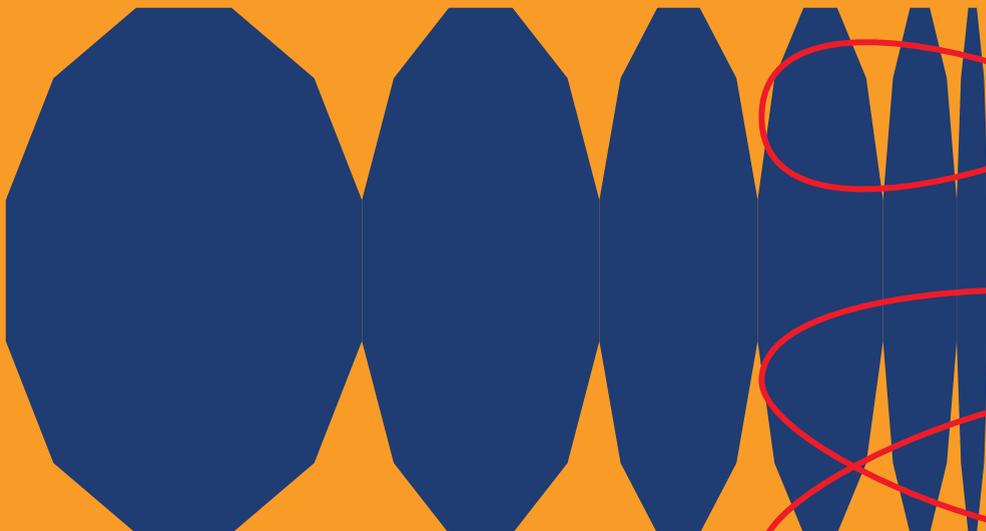
Do *Terzetto em ré maior op.66 para violino, violoncelo e violão*

Andante Larghetto

Rondó

4'

6'



Antes do surgimento dos grandes teatros, até o último quartel do século XIX, havia uma grande flexibilidade na constituição dos grupos camerísticos. Ao mesmo tempo, os instrumentos de cordas pinçadas como cravos, alaúde, vihuelas e violões desempenhavam a função melódico-harmônica na música de câmara até o advento da hegemonia sonora do piano na música ocidental. Fundamentalmente, este tipo de combinação instrumental – violino, violoncelo e violão – pode ser visto como uma adaptação da textura barroca da *trio sonata*. Nesse tipo de formação, dois instrumentos melódicos apresentam e elaboram o material temático, enquanto um instrumento de registro mais grave encarrega-se da estrutura harmônica e, vez ou outra, participa do discurso melódico exposto pelos solistas. Assim, a escolha da peça de abertura, o Largo, segundo movimento da quinta *Trio Sonata* para órgão solo de Johann Sebastian Bach, é uma bela introdução ao universo sonoro proposto para este programa.

As seis *trio sonatas* para cravo ou órgão com pedal (BWV 525-530) foram compiladas pelo compositor alemão no final da década de 1720 para Willhelm Friedemann, seu filho caçula. Com propósitos didáticos, cada uma delas apresenta três partes independentes e foram escritas para dois teclados e um pedal. Note-se que os pedais nos cravos e órgãos constituem uma espécie de teclado a ser executado com os pés – diferentemente do piano, no qual são utilizados para sustentar ou abafar as notas. Portanto, estas composições apresentam três vozes e são facilmente adaptadas para diversas formações, uma prática musical comum já no período em que foram concebidas. O Largo, de acordo com vários manuscritos antigos, figurava também como movimento lento do *Prelúdio e Fuga* BWV 545.

Composta em 1969, a *Sonata para violão e violoncelo* de Radamés Gnattali foi editada na Alemanha no mesmo ano pelo violonista Laurindo de Almeida (Editora Chanterelle Verlag), o que deve ter impulsionado sua difusão, sendo uma das obras camerísticas mais executadas de Gnattali. O compositor teve papel essencial na modernização da música popular e no desenvolvimento de uma linguagem nacional para a música de concerto, mesclando elementos da música tradicional brasileira, da música popular urbana e das vanguardas europeias. A naturalidade com que transita entre os campos da música de concerto e popular foi fruto de décadas trabalhando como arranjador, compositor, pianista e regente na Rádio Nacional, e harmoniza-se plenamente com a linguagem do violão, instrumento que mereceu sua atenção sobretudo a partir da década de 1950, quando trabalhou com Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, a quem dedicou boa parte de sua obra para o instrumento.

A sonata emprega temas sincopados, alternando fórmulas de compasso (3/8 e 2/4) inseridas em formas clássicas tradicionais. Destaca-se o equilíbrio que o autor consegue imprimir aos dois instrumentos, que dialogam nos três movimentos, utilizando temas, texturas, escalas e ritmos da música brasileira combinados a técnicas de concerto, culminando no terceiro movimento, *Con spirito*, que apresenta um ritmo intenso, mesclado a melodias contagiantes.

No *Allegro serioso, non troppo*, primeiro movimento da *Sonata opus 7* para violino e violoncelo de Zoltan Kodaly, temos mais um exemplo de fusão de formas clássicas com melodias e ritmos tradicionais. Kodaly sintetizou influências díspares – a música étnica e assimétrica da Hungria e da Boêmia – com as tradições clássicas e românticas dos mestres ocidentais. Combinadas com sua habilidade de compor e seu pensamento inovador no sentido dos limites técnicos dos instrumentos, suas obras resultam em uma experiência estética única.

A *História do Tango* (1985), de Astor Piazzolla, original para flauta e violão, é uma das mais célebres obras do mestre argentino. A suite busca traduzir a história e o desenvolvimento do gênero em quatro momentos: *Bordel 1900*, *Café 1930*, *Nightclub 1960* e *Concert d'aujourd'hui*. *Café 1930* e *Nightclub 1960* são movimentos que transbordam lirismo e vigor rítmico e revelam, assim como em Gnatalli e Kodaly, a maestria no uso das técnicas e recursos composicionais da música ocidental incorporados ao universo popular, aqui da música argentina. Segundo notas do próprio compositor para seus programas, na década de 1930 as pessoas pararam de dançar e passaram simplesmente a ouvir o tango nos bares e cafés argentinos. Assim, o gênero tornou-se mais lento, musical e romântico. Foram incorporadas novas harmonias e o tango passou a ser eventualmente cantado. Em *Nightclub 1960*, o compositor traduz os intercâmbios internacionais, sobretudo entre Brasil, Argentina e Estados Unidos, num período em que a estrutura do tango sofreu profundas alterações, quando a “bossa nova e o tango novo estão se movendo no mesmo *beat*”.

Embora Paganini tenha virado sinônimo (e até adjetivo) de violino, o músico genovês cultivou o violão como segundo instrumento durante sua vida toda. Se suas sonatas para violino e violão da juventude, nos primeiros anos do século XIX, colocaram o violão no papel de mero instrumento acompanhante, o trio apresentado neste programa, escrito em Londres em 1833, revela uma estrutura formal madura e apresenta um hábil – e difícil – equilíbrio entre os três instrumentos. Destaca-se que o uso do violão permitiu a Paganini criar efeitos timbrísticos e contrastantes entre os instrumentos de cordas dedilhadas e friccionadas. A peça é composta de quatro movimentos,

sendo *Allegro con brio*, *Minuetto*, *Andante Larghetto* e *Rondó*. O Trio Peckham executa os dois últimos, o expressivo *Andante Larghetto* e o dançante *Rondó*, encerrando o programa com um belo exemplo do uso do violão nos conjuntos de câmara no romantismo, período que ficou conhecido como “guitarromanie” nos países da Europa Central, devido ao grande cultivo do instrumento nos salões oitocentistas das classes altas das capitais europeias, sobretudo Paris e Viena.

Flávia Prando é violonista, regente da Camerata de Violões do Projeto Guri, doutora em música pela ECA-USP e pesquisadora do CPF Sesc SP

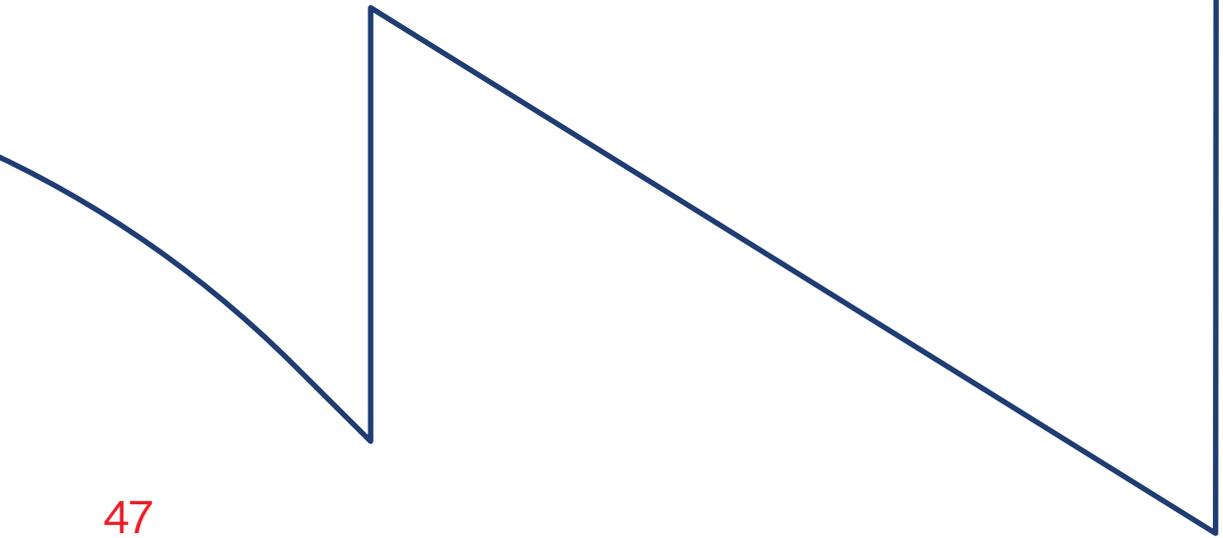
Sobre Quatro noturnos para ninar cigarras op.24

No interior de São Paulo, ali na casa de minha vó, lembro tanto de brincar de noite ao som das cigarras cantando por entre as árvores e o pasto! Ficava ansioso pela manhã do dia seguinte, quando colecionaria as cascas de cigarras num grande saco de plástico. A brincadeira entre os primos era achar mais cascas de pele de cigarra que os outros. Essa obra para violão, violoncelo e voz quer fazer as cigarras dormirem, como cantigas de ninar, como um feitiço que as poriam pra dormir trazendo logo a manhã festiva da caça às cascas. O primeiro Noturno é um longo canto. O violão toca devagar e repetidamente, como um sino de fim de tarde. A noite vem se arrastando e por fim traz uma melodia vocal que anuncia a chegada da noite. O Noturno II é delicado, se inicia com o violão agudo, como se imitando as estrelas que vão aparecendo e o sereno que vai caindo. O violoncelo, relaxado, canta livre, interpolado por uma pequena melodia infantil. O Noturno III é mais um feitiço que qualquer coisa. O violoncelo trabalha uma melodia grave em frases curtas escritas em ritmos palindrômicos enquanto o violão dobra esta melodia, contornando-a com ressonância. A voz, agora livre, canta outra canção de ninar, pras crianças e não pras cigarras. Dormindo, a manhã chega então mais logo. O Noturno IV é como uma canção de ninar que foi forçada a se estender; a voz e o violoncelo soam em uníssonos e ao longo da peça vão se separando. Neste noturno, o andamento pouco a pouco se alonga e a música fica cada vez mais lenta.

Rafael Arcaro, compositor brasileiro residente na Europa, cursa doutorado no King’s College London.

Trio Peckham

Um dos mais celebrados violonistas da sua geração, Plínio Fernandes é artista exclusivo da Decca, gravadora que lançou seu primeiro álbum em 2022. *Saudade* alcançou o primeiro lugar na parada de álbuns clássicos da Billboard. Plínio é parceiro frequente de Sheku Kanneh-Mason e Lang Lang, foi indicado na lista Under 30 da Forbes Brasil e como Rising Star pela rádio inglesa Classic FM. Diferentes oportunidades o ligam aos colegas de trio, incluindo o convívio na Royal Academy of Music, em Londres. Quando o convite para participar do Festival Sesc de Música de Câmara chegou, o grupo decidiu que era a hora de oficializar a parceria. “Nós somos amigos próximos há anos e fazer música juntos é uma consequência de nossa conexão humana e compatibilidade artística”, afirma Plínio. “Nossa proximidade, aliás, motivou a escolha do nome do trio, uma vez que moramos no bairro londrino de Peckham”. Braimah Kanneh-Mason é um jovem violinista dinâmico e versátil que já se apresentou em todo o Reino Unido, Europa, Estados Unidos e Austrália. Recentemente, atuou como solista da Orquestra Sinfônica de Bournemouth, da Filarmônica de Bath e da Filarmônica de Londres. Ativo músico de câmara, Braimah é membro do Kanneh-Mason Piano Trio, do Festival Academy Budapest Ensemble e do Kaleidoscope Collective. A violoncelista holandesa Hadewych van Gent estudou no Conservatório de Amsterdã e também na Royal Academy of Music de Londres, e atuou em diversas salas de concerto de seu país como solista e camerista. Artista versátil, em setembro de 2022 foi convidada pelo violoncelista Sheku Kanneh-Mason para tocar e cantar no lançamento de seu álbum, e dali surgiu um projeto de gravação. O disco de estreia, a ser gravado no próximo ano, vai trazer Hadewych tocando violoncelo e cantando.





A História do Soldado

(Bolívia/Brasil)

**La Sociedad Boliviana de
Música de Cámara**

Brusk Zanganeh, violino
Claudia Machicado Torres, contrabaixo
Camila Barrientos, clarinete
Facundo Cantero, fagote
Bruno Lourensetto, trompete
Carlos Freitas, trombone
Paola Machicado Torres, percussão

Leonardo Ventura, narração e
direção cênica

Leonard Evers, regência e
direção musical

7/6. Sexta, 20h, Sesc Sorocaba

8/6. Sábado, 20h, Sesc Bom Retiro

9/6. Domingo, 18h, Sesc Bom Retiro

12/6. Quarta, 20h, Sesc Jundiá

divulgação



FACUNDO DASIO HIDALGO TOURS



A História do Soldado

Igor Stravinsky (1882-1971)

A História do Soldado

58'

PARTE 1:

Introdução (Marcha do soldado)

Música da 1ª cena

Música da 2ª cena

Música da 3ª cena

PARTE 2:

Introdução (Marcha do soldado)

Marcha real

Pequeno concerto

Três danças

Tango

Valsa

Ragtime

Dança do Diabo

Pequeno coral

Versos do Diabo

Grande Coral

Marcha triunfal do diabo

Obra para sete instrumentos (violino, clarinete, fagote, trompete, trombone, contrabaixo e percussão), narrador e três personagens de Igor Stravinsky (1882-1971), sobre texto do poeta suíço Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947).

Adaptação do texto por **Gabriel Mamani**.

1 BOSSEUR, J-Y. IN: MASSIN, JEAN & BRIGITTE, *HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL*, RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1997, P.1.014.

O compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) compôs *A História do Soldado* em 1918 em colaboração com o poeta francês Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947); o músico e o escritor se conheceram durante a Primeira Guerra, em 1915, na Suíça. Pouco depois surgiu o primeiro resultado dessa colaboração artística, a história burlesca *Renard [A Raposa]*, cantada, tocada e encenada por “palhaços, dançarinos e acrobatas”.¹ Ainda durante o exílio na Suíça, ambos desenvolveram novo projeto com *L’Histoire du Soldat*. Stravinsky detalhou alguns elementos práticos para viabilizar a produção, em meio às restrições impostas pelo conflito político:

Concebi a ideia de *A História do Soldado* na primavera de 1917, mas não pude trabalhar nela àquela época, por estar envolvido com *Les Nocces* e com a tarefa de adaptação de *The Nightingale* para um poema sinfônico. O conceito de compor um espetáculo dramático para um *théâtre ambulant* havia me ocorrido mais de uma vez desde o início da guerra. A obra que imaginei deveria ser pequena o suficiente em seu efetivo instrumental, de modo a possibilitar performances pelo circuito das cidadelas suíças, com um roteiro simples o bastante para que a história pudesse ser facilmente compreendida. Encontrei o tema em um dos contos de Afanasiev sobre o soldado e o diabo... Mas apenas o esboço da peça vem daí, porque a forma final do libreto deve ser creditada a meu amigo e colaborador C. F. Ramuz. Trabalhei com Ramuz, traduzindo para ele meu texto do russo, linha por linha.²

2 STRAVINSKY, APUD VAN DEN TOORN, P. *THE MUSIC OF IGOR STRAVINSKY*, YALE UNIVERSITY PRESS, 1983, P. 178. TRADUÇÃO DO AUTOR.

A obra, cujo subtítulo propõe que a peça seja “lida, tocada e dançada”, requer a participação de sete instrumentistas (clarinete, fagote, cornet, trombone, violino, contrabaixo e um percussionista) e um regente, contando também com quatro personagens em cena: o diabo (podendo ser representado por dois atores, um para as falas e outro para a dança), o soldado, a filha do rei e um narrador. A sonoridade despojada às vezes traz elementos de danças populares, enquanto em outros momentos faz lembrar certos elementos tomados de empréstimo ao jazz. Stravinsky contou que um dos temas da obra lhe ocorreu em um sonho:

Não apenas a música me apareceu, como também a pessoa que a executava estava presente no sonho. Uma jovem cigana sentada à beira da estrada. Trazia uma criança no colo e tocava violino para entretê-la [...]. A criança estava entusiasmada com a música, e aplaudia com as mãozinhas. A música me agradou muito; fiquei especialmente satisfeito por poder me lembrar dela e, com alegria, incluí esse motivo no *Petit Concert*.³

3 STRAVINSKY, EM *CONVERSAS COM IGOR STRAVINSKY*, SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 1984, P. 11.

A estrutura da obra é dividida em duas partes, a primeira delas com três cenas: 1) cena perto do riacho [*scène eu bord du ruisseau*]; 2) cena da bolsa [*Scène du sac*]; 3) cena do livro [*Scène du livre*]. A segunda parte é composta de quatro cenas: 1) cena em frente à cortina [*Scène devant le rideau*]; 2) cena do carteadado [*Scène du jeu de cartes*]; 3) cena da garota curada [*Scène de la fille guérie*]; 4) cena dos limites cruzados [*Scène des limites franchies*]. Todavia, a partitura está distribuída em nove seções musicais; por exemplo, o *Petit Concert*, que o compositor mencionou no sonho, é o terceiro número musical dentro da segunda cena.

Stravinsky reuniu danças russas com paródias de tendências modernas daquela época: o coral luterano (como eco da recente redescoberta de Bach), marcha, valsa, tango e ragtime.⁴ Esse ecletismo caracteriza sua aptidão camaleônica de tomar estilos emprestados e subvertê-los à sua própria linguagem, por vezes com grande carga de ironia. O próprio tema literário de *A História do Soldado* já apresenta evidentes ecos do *Fausto*, de Goethe.

A “Marcha do soldado”, que inicia a peça, serve como um eficaz elemento cênico-musical, no qual o narrador faz uma leitura rítmica do texto, contando como o protagonista, um soldado, está marchando impaciente para aproveitar alguns dias de dispensa em casa. O contrabaixo realiza um padrão rítmico (ostinato) quase jazzístico, que é fantasiosamente preenchido por melodias dos sopros, arpejos das cordas e marcações enfáticas da percussão.

A História do Soldado se tornou uma referência para a composição musical no século XX. Diferentemente de obras para sete instrumentos compostas desde o século XVIII, como o *Septeto em mi bemol maior op.20* de Beethoven (1800), ou o *Septeto* (também em mi bemol maior) de Saint Saëns (1881), cuja orquestração ainda é baseada na homogeneidade das cordas, Stravinsky reforçou a tendência pela individualização dos timbres. A instrumentação heterogênea de *A História do Soldado* parece ter certa inspiração no *Pierrot Lunaire* (1911) de Arnold Schoenberg; ambas as peças se tornaram modelos para gerações seguintes de compositores tais como Villa-Lobos (*Choros nº 7, Noneto*), Bohuslav Martinu (*Les Rondes*), Hanns Eisler (*Variations on American Children's Songs e Circus*), mas características semelhantes podem ser ouvidas em obras de outros compositores, como o sexteto empregado por Pierre Boulez em *Le Marteau sans Maître* (1955) ou nos quatro livros de *Madrigals* (1965-1969) de George Crumb.

Com relação ao aspecto político de seu tempo, pode-se pensar que Stravinsky optou por permanecer alheio aos conflitos bélicos, ao menos em relação aos temas que perpassaram

4 WALSH, S. IN GROVE ONLINE
([HTTPS://DOI.ORG/10.1093/
GMO/9781561592630](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630);
ARTICLE.52818), 2001.

5 EM TEMPOS MAIS RECENTES PODE-SE COMPARAR AO FILME *DOGVILLE* (2003) DE LARS VON TRIER, ONDE OS ELEMENTOS CENOGRÁFICOS SÃO REDUZIDOS AO MÍNIMO.

por sua música. A narrativa de *A História do Soldado* descreve um embate malicioso, no qual o violino é uma metáfora da alma pura do soldado, que o diabo tenta roubar para si. A encenação simples e crua, com narrador e instrumentistas expostos no palco, entre os atores,⁵ é mais uma provocação estética reativa ao estilo operístico de Richard Wagner do que manifestação das conhecidas posições políticas anti-germânicas de Stravinsky; seria necessário um grande esforço interpretativo para levar isso a questões extramusicais. Em todo caso, o fato de o movimento final ser a “Marcha triunfal do diabo” reforça o caráter um tanto sinistro da história, como se essa obra antecipasse os desdobramentos que viriam a se concretizar após menos de duas décadas na Segunda Guerra, os quais ainda teimam em permanecer até os dias de hoje. O diabo está à solta.

Paulo de Tarso Salles é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Leonard Evers, sobre trabalhar com música no Brasil

Como músico, é tocante estar envolvido num festival de música de câmara. O ambiente convida à comunicação direta. Neste cenário, parece natural contar uns aos outros histórias sobre o mundo em que todos vivemos, e partilhar algumas das questões profundas com as quais lidamos nas nossas vidas.

A História do Soldado, de Igor Stravinsky, *O Rouxinol* de Theo Loevendie e *O Peixe Mágico* tratam de uma questão onipresente na sociedade: o materialismo. Cada qual à sua maneira, estas obras questionam o que realmente importa na vida. Precisamos de tudo o que achamos que precisamos? Por que queremos cada vez mais? O que é real e o que é artificial? Obras recém-compostas de Denise Garcia (a partir de canções de Helza Camêu) e de Sílvia Berg (em torno de canções de Dinorá de Carvalho), produzem um contraponto poético a essas histórias.

Como maestro e compositor holandês, é emocionante poder compartilhar algumas obras holandesas e também mergulhar em obras brasileiras recentemente (re)compostas. Trabalhar com músicos num contexto de câmara faz com que este processo de troca seja ainda mais intenso do que, digamos, num grande contexto sinfônico. É uma forma mais íntima e democrática de trabalhar em conjunto. Os músicos são iguais e juntos procuramos a melhor forma de comunicar a música e os textos. Isto faz com que a jornada de exploração destas obras traga uma conexão e entendimento entre músicos de diferentes partes do mundo e, em última análise, entre público e músicos.

É isso que torna a participação no Festival Sesc de Música de Câmara tão especial. É uma oportunidade única de partilhar e de ter curiosidade. E é exatamente isso que precisamos quando convivemos com tantas pessoas. Para vivermos juntos, devemos ouvir as histórias e a música uns dos outros. Devemos ser curiosos e generosos em compartilhar. Mal posso esperar para trabalhar com tantos grandes artistas inspiradores e compartilhar algumas histórias musicais com vocês, público!

Leonard Evers, maestro e compositor

Sobre a adaptação do texto

Adaptar *A História do Soldado* para um contexto brasileiro-boliviano foi um desafio. Primeiro, porque toda adaptação sempre envolve trasladar uma geografia para outra, uma sensibilidade para outra, um tempo para outro. E segundo, porque neste caso específico o teor social, político e linguístico que abrange a situação dos bolivianos em São Paulo fazia com que a escrita tivesse que ser cuidada palavra por palavra.

Qual é a ponte entre a história de Ramuz e Stravinsky e a migração boliviana? De repente, nenhuma. De repente, mais do que a gente imagina. Quando li a obra pela primeira vez, só pensei numa pessoa que está cansada de andar e quer volver para a sua terra. Essa vontade de voltar é algo que todo estrangeiro sente em algum momento. Como boliviano que mora neste tecido imenso chamado Brasil, posso dizer que de tempos em tempos a saudade pelo frio da Cordilheira dos Andes esquenta mais do que os mais de trinta graus do verão paulista.

Escrevi muita coisa na minha vida. Botei meu universo inteiro numa palavra. Mas essa palavra – e as outras que prosseguiram – foi pensada, sentida e escrita em espanhol. Escrever esta adaptação em português foi voltar para a época na qual a página em branco era uma boca faminta que pedia alimento. E eu não podia alimentá-la; não tinha os recursos.

Escrever em português, assim como trabalhar em um contexto que não é o meu próprio, é tentar satisfazer essa boca que não se contenta com nada.

A equipe tentou ser fiel à música e à estrutura da história. Isso gerou mais desafios para quem trabalhou muito tempo na solidão do computador, sempre em silêncio. A música estava lá, mas a gente tinha que escutar o que estava detrás da música, esse espírito que faz com que uma história seja universal e não somente uma anedota.

O que a música diz? O que o soldado quer? O que um boliviano no Brasil sente?

Esta adaptação não é um intento de resposta. É um intento de gerar mais perguntas.

Gabriel Mamani Magne é escritor, autor da adaptação de *A História do Soldado* e do romance *Seul, São Paulo*.

La Sociedad Boliviana de Música de Cámara

Liderada por Camila Barrientos e Bruno Lourensetto, La Sociedad Boliviana de Música de Cámara foi fundada em 2014 com a missão de democratizar o acesso à música clássica criando, produzindo e promovendo experiências artísticas excepcionais na Bolívia, América Latina e no mundo. Em agosto de 2020, durante a pandemia de Covid-19, lançou o projeto Música para Respirar 24/7, disponibilizando concertos pessoais por videochamada 24 horas por dia, 7 dias por semana para mais de 15 mil pessoas situação de vulnerabilidade em 50 países. O projeto recebeu prêmios internacionais e foi apresentado em museus ao redor do mundo. Em 2023, La Sociedad encomendou e estreou a quinta ópera escrita na história da Bolívia: *Matilde en las Ojeras de la Noche*, inspirada na vida e obra da poeta e cantautora Matilde Casazola. La Sociedad também dirige o Promesas, programa intensivo de educação musical para 20 dos jovens mais talentosos da Bolívia. Sua missão é apoiar e impulsionar as carreiras dos estudantes para que atuem como líderes nas suas comunidades e no mundo contemporâneo. Alunos do Programa Promesas hoje avançam suas carreiras e estudos na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos e no Brasil.

Leonard Evers, direção musical

Maestro e compositor, Leonard Evers nasceu em Heerlen em 1985 e estudou no Royal Conservatoire The Hague, na Leiden University e no Codarts Conservatorium Rotterdam. Recebeu bolsa de estudos para jovens maestros do Fundo Kersjes em 2017 e, desde então, tem colaborado regularmente em vários projetos, inclusive com a De Nationale Opera (Amsterdã), Cappella Amsterdam, NedPho, Philharmonie Südwestfalen e Orquestra Moderna São Paulo. De 2013 a 2018, foi regente e diretor artístico do Amsterdam Ricciotti Ensemble. De 2018 até o presente, é diretor artístico de projetos da Cappella Amsterdam. Além de reger, Leonard é um compositor e arranjador versátil. Suas obras foram executadas por conjuntos como a Royal Concertgebouw Orchestra, as filarmônicas de Gelderland, Residence e Rotterdam. Para o Theatre Sonnevank, ele compôs a ópera infantil *Gold! (O Peixe Mágico)*, presente nesta edição do Festival Sesc de Música de Cámara), que desde então viajou por todo o mundo e, juntamente com outros trabalhos, faz dele um dos compositores mais executados na Alemanha. Leonard compartilha regularmente sua paixão pela música com um vasto público como apresentador de rádio e televisão.

Leonardo Ventura, narração e direção de cena Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp, Leonardo Ventura foi integrante da Casa Laboratório para as Artes do Teatro (de 2005 a 2010), grupo fundado no Brasil pelo ator Cacá Carvalho e pelo diretor italiano Roberto Bacci, atuando em três espetáculos e trabalhando com mestres de diversos países. Atou em espetáculos dirigidos por João das Neves, Georgette Fadel, Marcio Aurélio, entre outros. De 2011 a 2015 foi ator e professor no CPT - Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, dirigido por Antunes Filho, onde atuou como protagonista nos espetáculos *Nossa Cidade* e *Toda Nudez Será Castigada*, ambos dirigidos por Antunes Filho. Dirigiu o espetáculo *Coisas Úteis e Agradáveis*, contemplado com o Prêmio Zé Renato de Teatro, que cumpriu temporada no Sesc Ipiranga. Em 2018 faz sua estreia na televisão com o personagem Hernane na série *Carcereiros* da TV Globo. Em 2022 dirigiu a ópera *Acteón* no Theatro Municipal de São Paulo.

Gabriel Mamani Magne, adaptação do texto Nasceu em La Paz, em 1987. É autor dos romances *Seul, São Paulo* (Todavia, 2024), *El Rehén* e *Tan Cerca de la Luna*. Foi vencedor dos principais prêmios literários do seu país, entre eles o Prêmio Nacional de Romance 2019 e o Prêmio Nacional de Literatura Infantil 2012. Começou no mundo da literatura escrevendo contos e crônicas, até chegar ao romance e aos roteiros de HQ e curtas. Hoje mora em Goiânia, onde cursa um doutorado em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás (UFG). É mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas pesquisas, assim como a sua escrita literária, ligam o fenômeno migratório com diversas representações culturais. Além da escrita, trabalha como professor e tradutor.



Outras Histórias

(Bolívia/Brasil)

**La Sociedad Boliviana de
Música de Cámara**

Brusk Zanganeh, violino
Claudia Machicado Torres, contrabaixo
Camila Barrientos, clarinete
Facundo Cantero, fagote
Bruno Lourensetto, trompete
Carlos Freitas, trombone
Paola Machicado Torres, percussão
Rosa Rapha, percussão

Juliana Taino, mezzo-soprano

Eduardo Janho-Abumrad, narração

Leonard Evers, regência e
direção musical

13/6. Quinta, 20h, Sesc Consolação

14/6. Sexta, 20h, Sesc Consolação

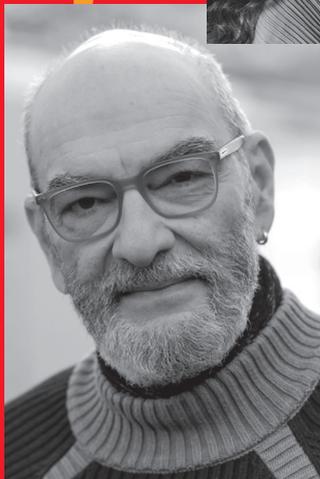
15/6. Sábado, 20h, Sesc Sorocaba

16/6. Domingo, 18h, Sesc Jundiá

BRULLAÇÃO



HEIDISA BORTZ



FACUNDO DASO HIGALDO TOURS

Outras Histórias

Dinorá de Carvalho (1895-1980) / **Silvia Berg** (1958)

Colloquium, arranjos expandidos a partir de canções de Dinorá de Carvalho (*Quin-gue-lê / Coqueiro, Coqueiro-irá / Ê bango-bango-ê / Quibungo-tê-rê-rê / O Pípoqueiro*) **15'**

(ESTREIA MUNDIAL COMISSIONADA PELO FESTIVAL SESC DE MÚSICA DE CÂMARA)

Helza Camêu (1903-1995) / **Denise Garcia** (1955)

Quatro canções de Helza Camêu (*Canto / A Sombra do Rio / Noitinha / Noturno*) em versão para conjunto de câmara e quatro Paisagens para percussão solo **15'**

(ESTREIA MUNDIAL COMISSIONADA PELO FESTIVAL SESC DE MÚSICA DE CÂMARA)

Theo Loevendie (1930)

O Rouxinol

25'

Obra para sete instrumentos (violino, clarinete, fagote, trompete, trombone, contrabaixo e percussão) e narrador baseada no conto "O Rouxinol do Imperador" de **Hans C. Andersen**.

O Rouxinol

Theo Loevendie (1930) é um compositor, improvisador e clarinetista holandês, que se destacou inicialmente no terreno do jazz. Internacionalmente reconhecido, suas composições têm sido apresentadas em festivais de incontestável prestígio, tendo recebido importantes distinções como o Prêmio Edison e o Prêmio Wessel Ilcken. A gravação de *De Nachtegaal (O Rouxinol)*, obra incluída neste programa, recebeu o Prêmio Edison em 1982 e, um ano depois, o prêmio da RAI (Rádio e Televisão Italiana) pela produção televisiva desta obra, a qual, desde então, tem sido amplamente apresentada em diversas versões traduzidas.

O **Festival Sesc de Música de Câmara** de 2024 apresenta a primeira versão em português brasileiro dessa obra composta sobre “O Rouxinol do Imperador”, conto infantil de Hans Christian Andersen (1805-1875), publicado pela primeira vez em 1843 em dinamarquês, com o título de *Nattergalen*. O conto narra a descoberta de um rouxinol que, apesar de seu belo e apreciado canto, era desconhecido pelo imperador chinês. Após ser apresentado à corte, o rouxinol encanta o imperador, mas é logo substituído por um rouxinol mecânico. Desprezado, o rouxinol real foge, retornando apenas quando o imperador está à beira da morte, salvando-o com seu canto justamente depois de o rouxinol mecânico apresentar defeitos. Como recompensa por ter trazido a saúde do imperador de volta, o rouxinol pede que sua liberdade seja preservada e se dispõe a cantar para o imperador sempre que ele assim desejar.

Escrita para narrador e um conjunto de sete instrumentos (clarinete, fagote, violino, contrabaixo, trompete, trombone e percussão), *O Rouxinol*, de Theo Loevendie, possui certas semelhanças e uma instrumentação idêntica à de *A História do Soldado*, de Igor Stravinsky. No entanto, apresenta características estilísticas e técnicas próprias do autor, em que elementos do neoclassicismo musical são empregados ao lado de técnicas de composição através das quais as texturas e timbres são tratados com grande liberdade e inventividade. Assim, a composição é capaz, através da articulação de estruturas, elementos e motivos musicais variados, de desenhar ilustrações musicais referentes ao texto e criar um dinâmico ritmo dramático para a narração dessa história que trata de temas como a liberdade, a lealdade, o real *versus* o artificial e, até mesmo, os limites e perigos da reprodução industrial.

Ricardo Ballestero, pianista, é um dos curadores desta edição do **Festival Sesc de Música de Câmara**

Quatro canções de Helza Camêu em versão para conjunto de câmara e quatro Paisagens para percussão solo

O convite para realizar a transcrição de canções de compositoras brasileiras me sensibilizou e abracei-o, entendendo-o como uma missão do **Festival Sesc de Música de Câmara** de divulgar e tornar visível a produção musical dessas compositoras, uma missão da qual participo com entusiasmo.

Dentre as pastas com manuscritos a mim enviadas, escolhi quatro canções da compositora carioca Helza Camêu (1903-1995). São elas: *Canto*, *A Sombra do Rio*, *Noitinha* e *Noturno*. As escolhas se basearam em critérios subjetivos, com destaque para os belos poemas que Camêu escolheu para musicar, mas também e, principalmente, na rica escrita harmônica de suas canções.

A canção *Canto* tem uma introdução instrumental que serve também como um fechamento que contrasta com a parte central, a parte cantada. Essa introdução com uma melodia acompanhada por uma figura rápida, ambas no registro médio do piano, revela uma leveza que traduzi de forma saltitante e leve em linhas para clarinete e violino. Já a parte central se trata de uma valsa, muito típica das valsas brasileiras do começo século XX, com linhas no baixo e contramelodias que acompanham a melodia cantada, que me permitiu criar diálogos entre os diversos instrumentos melódicos do conjunto. Para o retorno à parte inicial, fiz uma passagem que alongou um pouco o original para que a finalização e o retorno das figuras iniciais fossem mais suaves, mais bem-adaptados a essa instrumentação. Nesse retorno, introduzi o trompete como contracanto em diálogo agora com a voz e o violino.

Em *A Sombra do Rio* a breve introdução instrumental já traz o material musical que vai se desenvolver na canção e introduz um clima mais escuro com uma melodia no grave e uma figura de acompanhamento densa, cromática e repetitiva. A transcrição do idioma do piano para o conjunto de câmara tratou de respeitar o mesmo clima, mas encontrar uma fluidez um pouco mais leve do que uma mera transferência dos motivos para os instrumentos. Para isso introduzi um motivo escalar no violino que trouxe essa fluidez logo na introdução. A parte B usa essa mesma figura circular mais aguda, que permite um certo contraste e depois retorna à parte A – mais densa, com a participação de todos os instrumentos do conjunto.

Em *Noitinha*, a transcrição, muito trabalhada, teve seis versões até que eu me sentisse satisfeita com o resultado. Isso porque o original traz uma escrita idiomática típica do piano com sucessivos arpejos que vão do grave ao agudo, difíceis de transcrever para o sexteto e que se tornava uma figura irritante em qualquer transcrição literal. Isso se dava especialmente

porque contrastava muito com o sentido do texto cantado, uma espécie de êxtase contemplativo da natureza. O ambiente foi alcançado apenas com notas pontuais lentas da harmonia nos instrumentos com pizzicato no contrabaixo e o violino encarregado da figura mais rápida, mas mais espaçada do que no original na primeira parte e mais lenta já na parte final. Na parte B os acordes de longa duração do piano foram traduzidos como *tremolos* leves nos instrumentos de sopro.

Em *Noturno* há o mesmo ambiente soturno de *A Sombra do Rio*, com uma introdução melódica no grave que também foi transcrita para fagote e trombone. A figura de acompanhamento original desta canção, acordes repetitivos, não poderia tampouco ter uma transcrição literal para os instrumentos de sopro. Substituí-os por figuras de notas alternadas para clarineta e trompete, e o violino tem desde o início um contracanto em diálogo com a voz. Esse contracanto se expande na segunda parte da música para um diálogo a três – clarineta, trompete e violino – até chegar no clímax concebido pela compositora no final.

Para complementar essa transcrição, concebida como uma obra única, costurei-a com quatro pequenos intermezzos para percussão solo que nomeei como *Paisagens*. Planejadas como estruturas de passagem do tempo, já que o conjunto de canções também pode ser interpretado como o passar do dia à noite, cada *Paisagem* – que nomeei manhã, meio-dia, tarde e noite – contempla os instrumentos de percussão que vão do agudo ao grave. Esses intermezzos pontuam um contraste com as canções, permitindo que a passagem de uma canção a outra seja orgânica e que cada canção tenha seu espaço singularizado e valorizado.

Denise Garcia é compositora paulista e professora livre-docente nas áreas de Fundamentos Teóricos das Artes e Criação Artística do Instituto de Artes da Unicamp.

Colloquium, arranjos expandidos a partir de canções de Dinorá de Carvalho

Colloquium é uma série de arranjos expandidos de cinco canções de Dinorá de Carvalho, compostas entre 1933 e 1974, que em suas concepções originais foram escritas para voz e piano. O termo colóquio pode ser entendido como uma conversação informal, um diálogo hipotético que estabeleço com Dinorá de Carvalho, mas também como um diálogo diretamente ligado às questões da linguagem musical. O trabalho é uma encomenda do Sesc, que propôs que as composições originais fossem arranjadas utilizando a mesma instrumentação de *A História do Soldado*.

Os arranjos em *Colloquium* são expandidos na medida em que não são transcrições ou arranjos convencionais, mas que, em sua composição, comentam e dialogam com a orquestração de *A História do Soldado*, com os materiais composicionais de texto e música e os procedimentos composicionais de Dinorá de Carvalho. Também dialogam entre si, estabelecendo várias camadas de interlocução entre obras diversas, criando em sua síntese uma nova obra, repleta de citações e hiperlinks textuais e sonoros, embora diretamente ligada às canções originais. As canções escolhidas, em ordem cronológica de composição, foram: *O Pipoqueiro* (1933, barítono e piano), *Ê bango-bango-ê* (1948, mezzo-soprano e piano), *Coqueiro, Coqueiro-irá* (1948, soprano e piano), *Quibungo-tê-rê-rê* (1949, soprano e piano), *Quin-gue-lê* (1974, soprano e piano).

Quin-gue-lê, última canção desta série a ser composta, abre o conjunto de arranjos, que se inicia com as memórias do protagonismo popular através da tradição oral dos povos de origem africana. Os cantos de trabalho são uma prática antiga e tradicional principalmente no espaço rural, marcando os ritmos, unificando as atividades coletivas e contribuindo para que se amenizassem as extenuantes e longas jornadas laborais. Não só representam a luta das lidas diárias, mas também protestos e formas de organização ante a opressão sofrida por povos escravizados. Alguns registros dessas manifestações foram realizados por Mário de Andrade, que percorreu diversas regiões do Brasil na década de 1920. São igualmente cantos de trabalho *Coqueiro, coqueiro-irá* e *Ê bango bango-ê*, um coco da região de Alagoas, que fecha o pequeno ciclo de canções de trabalho.

Quibungo te-re-rê pertence à tradição oral dos contos de Quibungos, o monstro devorador de crianças; ele pode assumir a forma aproximada de um lobisomem em certas culturas, como a dos bantos, com corpo peludo, grandes garras, metade humano, metade lobo. No Brasil, uma de suas facetas é o bicho-papão, e nas tradições urbanas, o homem-do-saco. O Quibungo engole suas vítimas sem mastigar e mastiga sem engolir.

Fechando o ciclo, *O Pipoqueiro* é um pregão, e pertence também a uma longa tradição de oferta de produtos por vendedores ambulantes, na época em que predominavam os ofícios manuais, em contraste com os pregões ligados à mecanização de atividades. Constituem-se em um patrimônio imaterial, construído, transmitido e disperso na teia de trabalho usualmente informal. Manifestações de muita beleza, eram cantados, falados ou tocados, enchendo a paisagem urbana de chamados característicos: olha a laranja... olha o doce de leite, pipoca, a matraca do vendedor de leite de cabra, a gaitinha do amolador de tesouras e facas, olha o doce gelado... é de coco e maracujá! Vai levar hoje?

Les Cris de Paris, canção polifônica do Renascimento composta por C. Janequin (1485-1588), incorpora pregões de vendedores ambulantes de Paris do século XVI. De uma modernidade e complexidade surpreendentes, ela ressoa questões com as quais músicos se deparam ao apreender o ambiente sonoro, social e urbano atual. Essa canção é citada em uma rápida passagem de *O Pipoqueiro* e fecha, assim, inversamente ao tempo cronológico, o ciclo de *Colloquium*.

Há um lapso de 41 anos entre a composição de *O Pipoqueiro* e *Quin-gue-lê* – existe, no entanto, uma grande coesão e unidade de escrita entre as canções, através de seus motivos textuais, uma visualidade quase cênica que acontece com a troca de velocidades na música e no ritmo da fala, e elementos composicionais, que vão do uso do ostinato (padrões de repetição rítmica), uma linha vocal bastante próxima à modalidade e tonalidade de cantos originais, e o uso de uma harmonia atonal, que se utiliza de padrões de notas que não chegam a estabelecer uma série dodecafônica, mas que oferecem pequenas variações dentro de cada padrão, criando um caleidoscópio tímbrico e harmônico.

Às canções de Dinorá de Carvalho juntam-se pequenas introduções, codas e comentários musicais que, à feição de construções de igrejas e catedrais europeias antigas, demarcam as formas originais, mas também incorporam e integram novos materiais: outros cantos de trabalho, outros pregões e outras histórias¹.

1 FONTES: CARVALHO, FLÁVIO (1996). CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO). CAMPINAS: UNICAMP, P. 1-328. ; FERNANDES, GLEICIANNE; PITHON MARIANA (ORG.) DE QUIBUNGOS E MENINOS UM APANHADO DE HISTÓRIAS DE BICHO-PAPÃO EM ÁFRICA E BRASIL. [HTTP://WWW.LETRAS.UFMG.BR/PADRAO.CMS/DOCUMENTOS/EVENTOS/VIVAVOZ/DE%20QUIBUNGOS%20E%20MENINOS.PDF](http://www.lettras.ufmg.br/padroao/cms/documentos/eventos/vivavoz/de%20QUIBUNGOS%20E%20MENINOS.PDF). GABRIEL, MARIA ALICE RIBEIRO. RESSONÂNCIAS ANTIGAS: PREGÕES DE RUA EM BAÚ DE OSSOS. CADERNO DE LETRAS PELOTAS, N. 36, JAN.-ABR. (2020). [HTTPS://PERIODICOS.UFPEL.EDU.BR/OJS2/INDEX.PHP/CADERNODELETRAS/](https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/) S. SANTOS, LUCIVAN DOS (31 DE DEZEMBRO DE 1995). PRESENÇA DE DINORÁ DE CARVALHO (1895-1980) NO ACERVO DE MÁRIO DE ANDRADE. REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (39): 205-214. ISSN 2316-901X. DOI:10.11606/ISSN.2316-901X.V0139 P205-214.

Silvia Berg é compositora, maestra, educadora, docente do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

LETRAS DAS CANÇÕES DE HELZA CAMÊU

Canto op.43 n.4

Letra de Helena Kolody

Como o menino, dentro da noite longa e deserta
canta e assovia para iludir os seus fantasmas
sigo cantando por um caminho mal-assombrado,
mal-assombrado pelos meus sonhos.

A Sombra do Rio op.39 n.2 (1962)

Letra de Helena Kolody
(A Andrade Muricy)

Noto a passagem do tempo
Porque minh'alma imutável projeta
Na correnteza fugaz dos dias da vida
A quieta sombra do eterno
Nesse dualismo passo, passo e permaneço
Passo nessas águas tão atormentadas
Pelas asperezas;
Tão escravizadas
Dentro do limite,
Que não sabem nada de sua trajetória
Passo e permaneço!
Fico nessa sombra de contorno imenso
Quase perturbado pela correnteza
Sombra do eu imóvel
Que conhece o rumo
Para além dos dias.

Noitinha (1945)

Letra de Florbela Espanca

A noite sobre nós se debruçou...
Minha alma ajoelha, põe as mãos e ora!
O luar, pelas colinas, nesta hora,
É água dum gomil que se entornou...
Não sei quem tantas pérolas espalhou!
Murmura alguém pelas quebradas fora...
Flores do campo, humildes, mesmo agora.
A noite, os olhos brandos, lhes fechou...
Fumo beijando o colmo dos casais...
Serenidade idílica de fontes,
E a voz dos rouxinóis nos salgueirais...
Tranquilidade... calma... anoitecer...
Num êxtase, eu escuto pelos montes
O coração das pedras a bater...

Noturno op.31 n.1 (1946)

Letra de Astério de Campos
(A Maria Sylvia Pinto)

Na torre esguia de estudo,
alta noite, em solidão

insone, triste, com frio,
nesse retiro sombrio,
onde os livros dizem tudo,
na mudez do coração;
sonhador, ouço um lamento
Que será?
Voz de estertor!
Eu abro a janela
É o vento!
O vento!
É a voz de um perdido amor.

Helza Camêu

A carioca Helza Camêu foi compositora, pianista, musicóloga e uma divulgadora da música brasileira. Iniciou os estudos musicais ainda na infância e, em 1919, foi admitida no Instituto Nacional de Música para estudar com Alberto Nepomuceno. Com a morte do compositor, teve aulas com Francisco Braga, Agnelo França e Oscar Lorenzo Fernández. Aos 20 anos de idade deu seu primeiro recital ao piano.

Ainda no começo da década de 1920, Camêu passa a se interessar pelas músicas indígenas através de um amigo de sua família que trabalhou numa das expedições de Cândido Rondon. Em 1929, foi conversar com Edgar Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, que mostrou a ela as gravações que Villa-Lobos havia escutado e utilizado em suas composições. Foi trabalhar no Museu Nacional na transcrição de fonogramas e, a partir daí, além da composição, seu maior interesse seria a então chamada “música etnográfica”.

Em 1934, Helza Camêu estreou sua primeira obra no Salão do Instituto Nacional de Música e, dois anos depois, apresentou ao público seu *Quarteto de cordas op.12*, obra que conquistaria segundo lugar num concurso realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, em 1937. Já em 1944, com o poema sinfônico *Suplício de Felipe dos Santos*, levou o 1º prêmio do concurso promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Ela foi a primeira compositora brasileira de obra sinfônica (é autora de seis poemas sinfônicos e um concerto para piano), além de peças de câmara e cerca de cem canções.

Em 1946, Helza Camêu juntou-se a Dinorá de Carvalho como uma das poucas mulheres a integrar a Academia Brasileira de Música, fundada por Villa-Lobos no ano anterior. Ela ingressou na Rádio MEC em 1955, onde trabalhou por 17 anos como produtora, com destaque para o programa *Música e Músicos do Brasil*. Além do Museu Nacional, Camêu trabalhou na Funai e, durante três anos, com o antropólogo Darcy Ribeiro. Em 1977,

lançou o livro *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*, considerado um dos mais completos estudos da música dos povos originários do país.

Neste mesmo ano, ela deu um depoimento ao Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro. Nele, revelava ter plena consciência das dificuldades em torno do reconhecimento das mulheres compositoras. “Há um preconceito muito grande com a mulher brasileira compositora”, afirmou. Ao final de seu depoimento, ao resumir sua trajetória de vida, declarou que teve uma “vida muito modesta e apagada, mas vivida com muita sinceridade”.

Ao falecer, aos 92 anos, Helza Camêu deixou inacabado o livro *Tempo e Música – Um Estudo Sobre a Música Brasileira dos Séculos XVI ao XX*.

Por **Camila Fresca**

LETRAS DAS CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO

Quinguê-lê Quinguê-lê ⁽¹⁹⁷⁴⁾

(A Lenice Prioli)

Quinguê-lê Quinguê-lê

é Xangô ô

ele é fio da cobra corá

Quinguê-lê Quinguê-lê

é Xangô ô

ele é fio da cobra corá

Oi os pretos estão trabaiano

Oi os brancos não estão oiando

Oi os pretos estão trabaiano

Quinguê-lê Quinguê-lê ê ê ê ê ê ê

Quinguê-lê

é Xangô ô

ele é fio da cobra corá

corá corá corá

Quinguê-lê Quinguê-lê

Quinguê-lê ê ê

Quinguê-lê Quinguê-lê é Xangô

Coqueiro, Coqueiro-irá ⁽¹⁹⁴⁸⁾

Coqueiro, coqueiro, coqueiro-irá

a dona da casa mandou me chamá

Eu topei não vi ôdôequá

Vamo vê mamãe zumbi dondiôlá olá.

Santa Bárbara maxangô
Santa Bárbara maxangô
atinoê atinoê
Ena Xangô
Ena Xangô
Baluaê
Baluaê na Xangô

Ê bango-bango-ê ⁽¹⁹⁴⁸⁾

(A Magdalena Lebeis)
Ê bango, bangoê
Caxinguelê ê, ê, ê
Come côco no cocá, ah!
Tangoarérah, eh,
Eh, oh, eh, eh
Êh, oh, eh, eh.

E bangoê bangoê
Caxinguelê ê, ê, ê, ê
E bango, bangoê eh, eh,
Caxinguelê ê, ê, ê, ê
E bango, bangoê
Caxinguelê ê, ê.

[Final]

Come côco no cocá
Come côco no cocá ah, ah!

Quibungo te-rê-rê ⁽¹⁹⁴⁹⁾

(A Cristina Maristani)
Minha mãezinha
Quibungo te-rê-rê
Quibungo te-rê-rê
Do meu coração
Quibungo te-rê-rê
Quibungo te-rê-rê
acudi-me depressa depressa
Quibungo te-rê-rê
Quibungo te-rê-rê
Quibungo quer me comer
Eu bem te dizia
Quibungo te-rê-rê
Quibungo te-rê-rê
Que não andasses de noite, de noite
Quibungo te-rê-rê

Minha mãezinha do meu coração
Quibungo quer me comer
Quibungo te-rê-rê
Quibungo te-rê-rê

O Pipoqueiro (1933)

(pregão)

Pipoca
Pipoqueiro!
Menina bonita, compra pipoca do pipoqueiro
Pipoca tem mel
Pipoqueiro tem sal
Pipoca tem mel
Pipoqueiro tem sal
Pipoca tá repipocando, repipocando,
tá repipocando, repipocando
pipoca tá repipocando, repipocando, tá repipocando
pipoca tá repipocando
coração de pipoqueiro tá pipocando O ê
Menina bonita tá me piscando
Pipoca,
Pipoqueiro
Pipoca,
Pipoqueiro

Dinorá Gontijo de Carvalho

Dinorá Gontijo de Carvalho iniciou seus estudos de piano muito cedo, incentivada pelo pai, Vicente Gontijo, músico amador. Com a morte do pai em 1904, a família se muda de Uberaba para São Paulo, onde Dinorá começa a estudar piano por volta dos dez anos, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Começa também a compor, sendo que já em 1912 apresenta-se com composições próprias. Forma-se em 1916, tendo Mário de Andrade e Francisco Mignone como colegas de classe.

Em seguida, recebe uma bolsa do governo de Minas Gerais para estudar em Paris com Isidor Philip. Ao retornar ao Brasil em 1924, mesmo priorizando uma carreira como pianista, executa uma obra de autoria própria, *Sertaneja*. Estuda ainda com o uruguaio Lamberto Baldi (1985-1979), também professor de composição de Camargo Guarnieri. Em 1933, apresenta sua primeira composição para canto e piano, *O Pipoqueiro*. Mário de Andrade comenta que o acompanhamento da canção “é um achado, sustentando a melodia que envolvia bem o grotesco e o trágico do poema”.

Dinorá de Carvalho foi uma musicista renomada, pioneira e influente. Foi a primeira mulher a fundar e a reger uma orquestra de mulheres no Brasil, enfrentando dificuldades estruturais que perduram até hoje. Em 1942, falando ao *Jornal da Manhã*, relatou as dificuldades em manter a orquestra em atividade e a falta de apoio para sua iniciativa, enumerando pontos como a ausência de um local fixo para ensaios, dotação financeira para deslocamentos e a escassez de mulheres instrumentistas para algumas posições da orquestra, chamando atenção para um ensino musical que não era direcionado à formação musical ampla de mulheres, mas sim à formação de professoras, especialmente de piano.

Dinorá também foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Música. Destacou-se ainda como educadora: sua atividade educacional como professora de piano teve início na década de 1940, quando criou uma escola em casa onde estudaram músicos como Almeida Prado. Foi ainda inspetora de ensino no Conservatório Dramático e, a partir da década de 1950, atuou como crítica musical em jornais paulistas.

Dinorá compôs aproximadamente 400 obras, segundo o Centro de Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp, detentor da Coleção Dinorá de Carvalho. Sua produção abarca formações variadas que incluem, além de 40 canções, instrumentos solistas, música coral, coral-sinfônica, conjuntos de câmara, piano e orquestra, orquestra sinfônica, teatro e balé.

Por **Silvia Berg**

Juliana Taino, mezzo-soprano

Sucesso de público e crítica, a mezzo-soprano Juliana Taino é graduada em música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (SP) e pós-graduada em performance pela Alpha-FACEC. Fez parte das primeiras turmas do Opera Studio do Theatro Municipal de São Paulo e da Academia de Ópera do Theatro São Pedro. Foi vencedora do Concurso Jovens Solistas da Fundação Clóvis Salgado, Concurso Maria Callas, Concurso de Canto Linus Lerner e da Academia de Ópera de Florença. Atuando desde 2011, já participou das óperas *Nabucco*, *La Traviata*, *Rigoletto* (G. Verdi), *The Rake's Progress* (I. Stravinsky), *Pedro Malazarte* (C. Guarnieri), *Der Rosenkavalier* (R. Strauss) e *Così fan Tutte* (W. A. Mozart), no Theatro Municipal de São Paulo; *Porgy and Bess* (G. Gershwin), no Palácio das Artes de Belo Horizonte; *Sonho de uma Noite de Verão* (B. Britten), *Maria de Buenos Aires* (A. Piazzolla), e *Ópera dos Três Vinténs* (K. Weill), no Theatro São Pedro. Em 2023 fez seu debut no Teatro Colón, no papel de Zaida em *Il Turco in Italia* (Rossini).

Eduardo Janho-Abumrad, narração

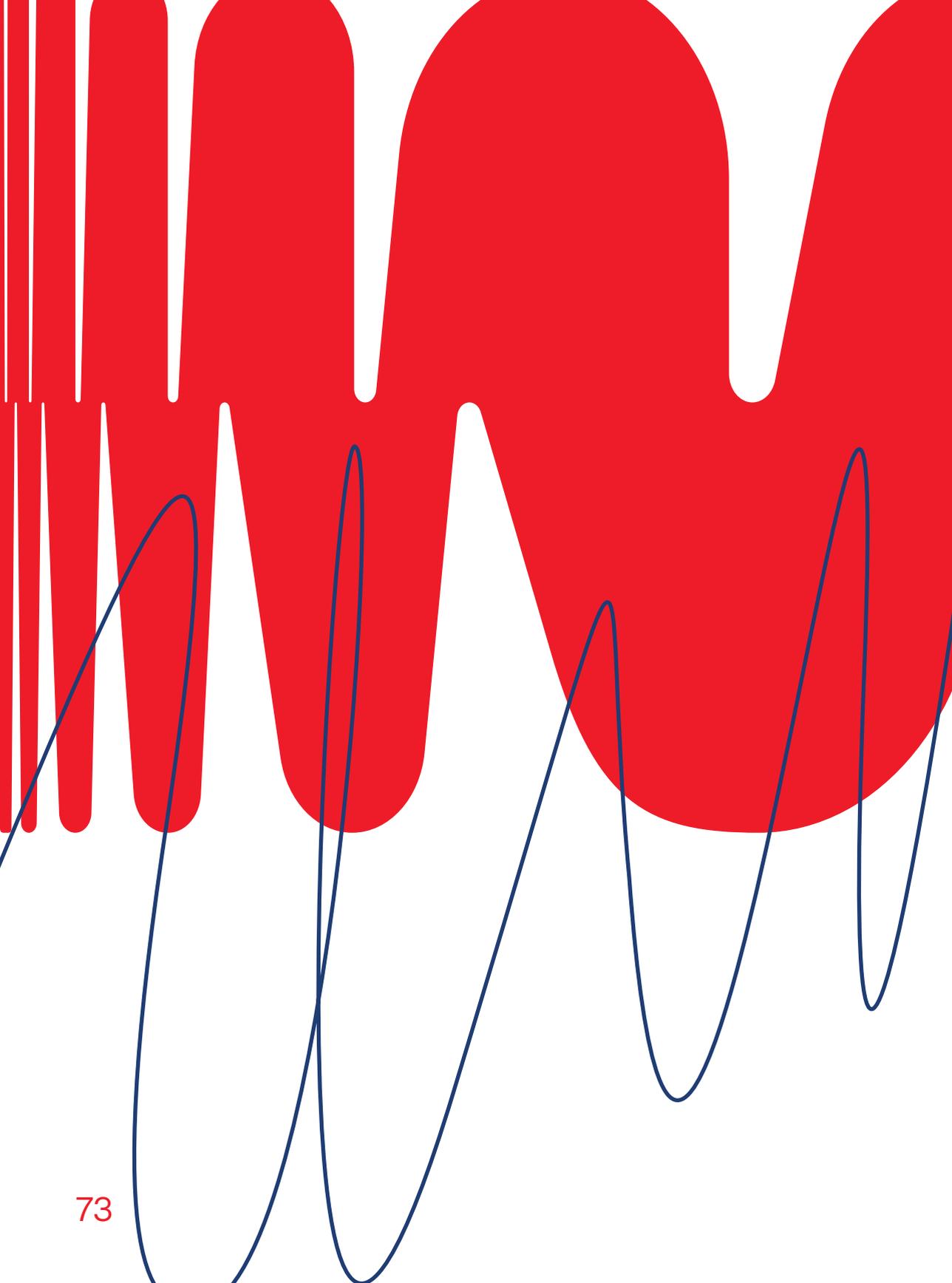
Estreou no Theatro Municipal de São Paulo em 1976, casa em que cantou os mais importantes títulos operísticos. A estreia europeia se deu com *Werther*, em Bruxelas, tendo cantado ainda, em diversos países, *Nabucco*, *Il Corsaro*, *Aida* (Verdi), *La Bohème* e *Turandot* (Puccini). Também atuou em concertos vocais sinfônicos na RAI de Turim, Conservatório Verdi de Milão, Museu Reina Sofia de Madrid, Festival Machine a l'Eau da Bélgica e Festival de Martina Franca na Itália. No Brasil cantou, em várias capitais, óperas como *Il Guarany*, *Salvator Rosa*, *Lo Schiavo* e *Colombo* (Carlos Gomes); *A Tempestade* (Ronaldo Miranda, estreia mundial); *Socrates*, (E. Satie); e *Le Pauvre Matélot* (D. Milhaud), bem como títulos consagrados de autores europeus. Há muitos anos forma o Duo Abumrad/Reis com o pianista João Moreira Reis, com o qual realizou recitais e master classes no Brasil e exterior. Foi professor de canto no Civico Istituto di Musica Giuseppe Verdi de Asti, na Itália. Deve sua formação a Tiana Amarante e Hermínia Russo, no Brasil, além de Romolo Gazzani, na Itália.

La Sociedad Boliviana de Música de Cámara

Ver página 54.

Leonard Evers, direção musical

Ver página 54.





FREDY CUBARO

Sons da América

(Bolívia/Brasil/Inglaterra)

Florilegium

Ashley Solomon, regência
e direção musical
Gabi Jones, violino barroco
Jean Paterson, violino barroco
Ana Dunne Sequi, viola barroca
Jennifer Morsches, violoncelo barroco
Dominika Maszczyńska, cravo e órgão

Coro Arakaendar da Bolívia

Sopranos
Ana Carla Peres Lobo
Andrea Crespo Duran
Karina Troiano Landivar
Paola Andrea Crispin Molly
Paula Cecília Castro Justiniano
Sílvia Inclan Almendras-Rocha

Contraltos

Alina Delgadillo Espinoza (solista no
Recitativo & Ária)
Maria Jose Banegas Salas
Patricia Banegas Salas
Valeria Castro Justiniano

Tenores

Alfredo Aramayo Numbela
Luis Daniel Abrego Mercado
Leonardo Lopez Rivera
Luis Alberto Valdiva

Baixos

Gabriel Angel Campos Arandia
Percy Arellano Ameller
Nelson Maldonado Llanos
Cristhian Alba Zeballos

Ensemble Jovem / Jovens solistas da EMESP – ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Violinos
Alisson Muniz
Felipe Bueno
Gabriel Meca
Letizia Roa
Mathews Alves
Paloma Pitaya
Victor Tamarindo

13/6. Quinta, 20h, Catedral de Jundiá
14/6. Sexta, 20h, Sesc Sorocaba
15/6. Sábado, 19h, Catedral Evangélica
de São Paulo
16/6. Domingo, 17h, Nossa Senhora da Paz



LOUISA SOLOMON



FREDY ORLANDO

Violas

Brenner Rozales
Carlos Alexandre Martins

Violoncelos

Isaac Andrade
Israel Marinho

Contrabaixo

Gabriela Negri

Cravo e órgão

Hanon Guy Lima Rossi

Sons da América

Ennio Morricone (1908-2020)

Ave Maria Guarani

3'

Johann Joseph Ignaz Brentner (1689-1742)

Cantemus Domino (AMCh 011, Mo 09)

6'

Giovanni Battista Bassani (1657-1716)

Missa Encarnacion (AMCh 032, Mi 04)

16'

Kyrie

Gloria

Qui tollis

Credo

Crucifixus

Sanctus

Agnus Dei

Anónimo

Sonata Chiquitana n.XVIII

8'

Allegro

Andante

Presto

Anônimo da Bahia (1759)

Recitativo e Ária para José Mascarenhas

12'

Sollista: **Alina Delgadillo**

Juan Araujo (1646-1712)

Villancicos

Al llanto más tierna

4'

Si el amore

3'

Johann Joseph Ignaz Brentner

Gloria et Honore (AMCh 199, Mo 17)

4'

Nossa apresentação se inicia com uma música escrita recentemente, *Ave Maria Guarani*, da trilha sonora indicada ao Oscar do filme *A Missão*, composta pelo italiano Ennio Morricone. Este filme, vencedor do Oscar de 1986, conta a história de um padre jesuíta espanhol que vai para a selva sul-americana, no século XVIII, para construir uma igreja missionária e converter uma comunidade do Povo Guarani ao cristianismo. Nos anos de 1980, sabíamos muito pouco sobre o rico patrimônio cultural existente nos arquivos de algumas das missões na Bolívia. A obra de Morricone, na verdade, foi um palpite fundamentado sobre como poderia ter sido a música praticada nas missões. Graças ao trabalho incansável do Pe. Piotr Nawrot, ao longo dos últimos 30 anos, compreendemos agora muito mais sobre como a música desempenhou um papel vital e fundamental no nascimento de uma nova fé nas florestas tropicais amazônicas na Bolívia.

O restante do programa explora estes manuscritos únicos encontrados em dois arquivos importantes e o impacto que a sua recente descoberta teve na nossa compreensão da música e de sua importância nesta região do mundo. O acontecimento histórico que pretendemos apresentar neste concerto aconteceu nas missões jesuíticas, conhecidas como reduções, que foram fundadas entre os povos indígenas da América do Sul nos séculos XVII e XVIII. Os missionários jesuítas chegaram à Bolívia na década de 1670 com o objetivo de converter a população local ao cristianismo. Entre outras coisas, fundaram dez missões nas profundezas da selva boliviana. Lá encontraram um povo indígena com muita vontade de aprender e de fazer música. Cada missão colecionou músicas para seu culto, incluindo missas e motetos, bem como composições instrumentais e para teclado. Através desse encontro e intensa interação entre religiões e culturas nativas e europeias, surgiu um novo estilo musical, conhecido por muitos como barroco missional. Esse nome foi adotado não só pela quantidade de obras produzidas nas missões, mas também pela sua originalidade e características únicas.

Em 1767 os jesuítas foram expulsos da Bolívia e nos anos seguintes as missões foram encerradas. Suas bibliotecas musicais tornaram-se “cápsulas do tempo” da música dos séculos XVII e XVIII. Essa música é uma mistura única do barroco europeu e da cultura indígena boliviana da época e ilustra poderosamente a fusão de duas civilizações ricas. Embora não se possa negar os fundamentos europeus desse estilo, eles apenas serviram de modelo e foram transformados de acordo com gostos, capacidades e preferências dos próprios povos indígenas.

Até o momento, foram preservadas duas importantes coleções de música missionária sul-americana. A primeira coleção, com mais de 5.500 manuscritos, pode ser encontrada em

Concepción, Bolívia, na Biblioteca do Vicariato Apostólico de Ñuflo de Chávez. Essa coleção vem das igrejas missionárias de San Rafael e Santa Ana. A outra, descoberta e organizada mais recentemente, é a coleção de manuscritos musicais das antigas missões jesuíticas nos assentamentos indígenas de Moxos, na Bolívia, onde mais de 4 mil manuscritos são mantidos em arquivos locais. Cópias desses últimos continuaram a ser produzidas até a década de 1990. Ambas as coleções contêm inúmeras obras vocais com acompanhamento e, além disso, um conjunto de peças instrumentais verdadeiramente excepcionais.

Embora a maioria das composições vocais tenha sido escrita por autores indígenas (com textos em línguas locais: chiquitana, baure, moxa, canichana, guarani), os manuscritos também incluem seis missas de Giovanni Battista Bassani, dois motetos de Johann Joseph Ignaz Brentner, bem como quatorze composições de Domenico Zipoli que serviram de modelo para ensinar a música difundida nas missões jesuíticas. Essas peças têm um valor único e ajudam a explicar o nosso conhecimento da cultura musical nas antigas missões da América do Sul.

Em 1709, Bassani, que era o maestro da catedral e da mais prestigiada *Accademia della Morte*, em Ferrara, publicou seis missas (*Acroama Missale*). Por volta de 1730 essas obras foram integradas no repertório dos postos missionários de Moxos e Chiquitos. Não se sabe quem as trouxe para a América, mas presume-se que tenha sido um dos missionários que geralmente fornecia aos postos missionários músicas recentemente publicadas da Europa. Ao comparar o *Missale Acroama* com os preservados na Biblioteca Musical de Moxos e Chiquitos descobriu-se que a *Missa Encarnación*, da Biblioteca Musical de Chiquitos, era igual à Missa VI do *Missale Acroama*. As alterações introduzidas no posto missionário de Chiquitos variam em relação às partes originais, muitas vezes simplificadas; os textos repetitivos e as partes tecnicamente difíceis eram frequentemente omitidas, especialmente as codas finais das seções Glória e Credo.

O repertório de música instrumental mantido no arquivo musical de Chiquitos (Archivo Musical de Chiquitos) consiste em duas grandes coleções para conjunto instrumental e teclado solo. Cada um deles contém aproximadamente 200 obras musicais (fragmentadas ou completas). Na maioria dos casos, o copista não deixou detalhes sobre o compositor. Aqueles cujo compositor é mencionado ou reconhecido pelos musicólogos que estudaram a coleção musical de Chiquitos foram escritos por Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Niccolò Jommelli, Ignazio Balbi, Pietro Locatelli, Giovanni Battista Sammartini, Nicola Calandro e Domingo Poretti. De modo geral, os conjuntos instrumentais são compostos de dois violinos e

contínuo. Não foi possível determinar exatamente quando e como essas sonatas foram acrescentadas à coleção musical do posto missionário de Chiquitos.

Os dois *villancicos* deste programa foram compostos por Juan Araujo. Nascido na Espanha, foi para Lima, Peru, ainda jovem com o pai e estudou composição com Velasco. Foi ordenado sacerdote em 1672 e nomeado maestro do coro da catedral de Lima. Em 1680 mudou-se para La Plata (Sucre), na Bolívia, onde permaneceu até sua morte. Em La Plata ganhou excelente reputação por formar meninos de coro. Foi um compositor prolífico, escrevendo mais de 200 obras, quase todas *villancicas*. Estas composições foram bastante inovadoras em comparação com a forma tradicional de *villancicos* que estudou. A utilização de efeitos como síncopes rítmicas invulgares e pintura de palavras são muito claramente transmitidas nos dois *villancicos* apresentados neste programa.

As duas obras de Brentner do programa foram encontradas nos arquivos musicais de Moxos e Chiquitos. Embora o nome do compositor não seja mencionado em nenhuma das cópias, as obras foram-lhe atribuídas após comparação com as obras desse compositor boêmio publicadas em Praga em 1717. Não se sabe como essas composições chegaram aos missionários americanos. No entanto, tanto na província do Paraguai, à qual pertencia o assentamento de Chiquitos, como na província do Peru, da qual Moxos fazia parte, trabalharam dezenas de missionários jesuítas da Boêmia, Eslováquia e Morávia, que poderiam muito bem ter trazido a música para si mesmos.

Ashley Solomon, é flautista e regente

10 MANUSCRITO ORIGINAL
PERTENCE À COLEÇÃO
LAMEGO, PATRIMÔNIO DO
INSTITUTO DE ESTUDOS
BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO (IEB/USP).

***Recitativo e Ária para José Mascarenhas*¹**

A 2 de julho de 1759, a Academia Brasilica dos Renascidos (um tipo de agremiação literária) de Salvador, Bahia, festeja o desembargador José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, seu benfeitor. Ele chegara há pouco na capital do Brasil para expulsar os jesuítas dessa colônia portuguesa e poucos meses após aquelas homenagens será encarcerado na fortaleza do Desterro (Santa Catarina), lá permanecendo por 20 anos, ou seja, até a queda do marquês de Pombal, mesmo mandatário que o nomeara para exercer o cargo na Bahia.

Pertencente a nosso repertório profano, escrita em português – o que torna essa obra ainda mais rara, pois nosso acervo musical antigo é composto quase que exclusivamente de obra sacra, em latim – tem no *Recitativo* o elogio a José Mascarenhas, evocando o acolhimento daquela cidade e, como um ato de humildade, o poeta se diz pouco qualificado para saudá-lo.

Mas isso é escrito e musicado com grande requinte retórico, pois o compositor se vale de vários recursos musicais para ampliar as sensações de mutismo, por exemplo, com pausas nos instrumentos; ou quando, em pizzicato, simboliza a lira; ou ainda, quando através de recursos harmônicos, como as modulações, sugere sensações de tensão e relaxamento. Na *Ária*, o tratamento da união de texto e música também se dá, sempre na intenção de se destacar as qualidades do desembargador português, pleiteando-se que a honra de o elogiar fará de qualquer canto uma canção melhor.

A obra, primeiramente estudada pelo musicólogo norte-americano Robert Stevenson, foi por ele atribuída ao padre Caetano de Mello Jesus, mestre de capela da Sé de Salvador e autor de obra teórica de envergadura.

Flávia Toni é professora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP

Ennio Morricone (1908-1920)

Ave Maria Guarani

Ave Maria, quae nos Deo coniungis,
Inter hominum electa universi pulchritudinem
Memorares ne obliviscaris
Naturam tuam at Deo restituas nos dilectos.
Cum nobis panem fregit,
Sancta Maria nobis doceas
Ut omnibus assentiamus cum humilitate
Magnaminitatis tuae.

*Ave Maria, que nos une a Deus
A beleza do universo escolhida entre os homens
Lembre-se de não nos esquecer
Restaure-nos como amados por Deus.
Quando partiu o pão conosco,
Santa Maria, ensina-nos
A concordar humildemente com todas as coisas
Sua Alteza.*

Johann Joseph Ignaz Brentner ⁽¹⁶⁸⁹⁻¹⁷⁴²⁾

Cantemus Domino (AMCh 011, Mo 09)

Cantemus Domino gloriose enim; magnificata est mater eius.
Mirabilis in gratia, laudabilis in sanctitate et
superexaltata est super omnes creaturas.

*Cantemos gloriosamente ao Senhor; sua mãe
foi engrandecida.*

*Maravilhoso em graça, louvável em santidade
e exaltado acima de todas as criaturas.*

Giovanni Battista Bassani ⁽¹⁶⁵⁷⁻¹⁷¹⁶⁾

Missa encarnacion (AMCh 032, Mi 04)

Kyrie

Kyrie, eléison. Christe, eléison. Kyrie, eléison.

Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós

Gloria

Et in terra pax hominibus bonae voluntátis. Laudámus te.
Benedícimus te.

Adorámus te. Glorificámus te.

Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam.

*E paz na terra aos homens de boa vontade. Nós vos adoramos.
Nós vos bendizemos.*

Nós vos adoramos. Nós vos glorificamos.

Nós vos damos graças por vossa imensa glória.

Dómine Deus, Rex coeléstis,

Deus Pater omnípotens,

Dómine Fili unigénite, Iesu Christe; Dómine Deus, Agnus Dei,

Fílius Patris.

Senhor Deus, Rei dos céus

Deus Pai onipotente,

*Senhor filho unigênito Jesus Cristo; Senhor Deus, Cordeiro
de Deus, Filho de Deus Pai.*

Qui tollis

Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis;

Qui tollis peccáta mundi, Súscipe deprecationem nostram;

Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis.

Quóniam tu solus Sanctus,

Tu solus Dominus,

Tu solus Altíssimus, Iesu Christe.

Cum Sancto Spíritu in glória Dei Patris. Amen.

Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós;

Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica;

*Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós.
Só vós sois o santo,
Só vós o Senhor
Só Vós o altíssimo, Jesus Cristo
Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amém.*

Credo

Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae.
Visibílium ómnium, et invisibílium.
Et in unum Dóminum Iesum Christum Fílium Dei unigénitum.
Et ex Patre natum ante ómnia saécula.
Deum de Deo, lumen de lúmine,
Deum verum de Deo vero.
Génitum, non factum, consubstantiálem
Patri: per quem ómnia facta sunt.
Qui propter nos hómínes et propter nostram
salútem descendit de coelis.
Et incarnátus est de Spíritu Sancto ex
María Virgine: et homo factus est.

*Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra.
De todas as coisas visíveis e invisíveis.
Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, filho unigênito de Deus.
Nascido do Pai antes de todos os sécu-
los. Deus de Deus, luz de luz,
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Gerado, não criado, consubstancial ao Pai:
por ele todas as coisas foram feitas.
E por nós, homens, e para nossa salvação desceu dos céus.
E encarnou pelo Espírito Santo, no seio
da Virgem Maria: e se fez homem.*

Crucifixus

Crucifíxus étiam pro nobis: sub Póntio
Piláto passus, et sepúltus est.
Et resurrexit tértia die, secúndum Scripturas.
Et ascéndit in coelum: sedet ad déxteram Patris.
Et íterum ventúrus est cum glória iudicáre vivos
et mórtuos, cujus regni non erit finis.
Et in Spíritum Sanctum, Dóminum et vivificántem:
qui ex Patre Filióque procedit,
qui cum Patre et Fílio simul adorátur et conglorificátur,
qui locútus est per Prophéas.
Et unam sanctam cathólicam et apóstlicam Ecclésiám.
Confíteor unum baptisma in remissionem peccatórum.
Et exspécto resurrectionem mortuórum.
Et vitam ventúri saeculi. Amen.

*Também por nós foi crucificado: sob Pôncio
Pilatos, padeceu e foi sepultado.
Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras.
E subiu aos céus: onde está sentado à direita do Pai.
De novo há de vir em sua glória, para julgar os
vivos e os mortos, e o seu reino não terá fim.
Creio no Espírito Santo, Senhor que dá a vida:
e procede do Pai e do Filho;
e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado,
ele que falou pelos profetas.
Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.
Professo um só batismo para remissão dos pecados.
E espero a ressurreição dos mortos. E a
vida do mundo que há de vir. Amém.*

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dóminus Deus Sábaoth,
Pleni sunt caeli et terra glória tua. Hosánna in excélsis.
Benedíctus qui venit in nómine Dómini.
Hosánna in excélsis.

*Santo, Santo, Santo Senhor Deus do Universo.
O céu e a terra proclamam a vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito o que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.*

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi:
miserére nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi:
dona nobis pacem.

*Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
dai-nos a paz.*

Anônimo da Bahia (1759)

Recitativo e Ária para José Mascarenhas

Recitativo

Herói Egrégio Douto Peregrino
Que por impulso de feliz destino
Nesta Cabeça do Orbe Americano
Peregrino aportaste e o soberano
Divino Autor das coisas vos tem nela
Por que possais mais tempo esclarecê-la

Com vossa presença esclarecida
e de vossas ações honra subida.
E bem quis a mísera fortuna
Que vos fosse molesta e que importuna
A hospedagem, Senhor desta Bahia,
Sabem os Céus e testemunhas sejam
Que dela os naturais só vos desejam
Faustos anos de vida e saúde
E próspera alegria
Pela afável Virtude
De vossa generosa Urbanidade
Com que a todos honrais, desta Cidade.

Oh, quem me dera a voz me dera a Lira
de Anfião e de Orfeu que arrebatava
os montes e fundava
Cidades pois com elas erigira
um Templo que servisse por memória
de eterno monumento à vossa glória.
Oh, se também tivera
as cem bocas da Fama com que a esfera
pudesse toda encher do vosso nome
por que a seu cargo a Eternidade o tome.

Oh, se também tivera o canto grave
da Filomela doce e Cisne suave
Vosso louvor sem pausa cantaria
Com Cláusula melhor, mais harmonia.
Mas já que nada tenho
para tão relevante desempenho
Calarei como calam os prudentes
por não errar com frases indecentes
ou do modo que posso
Celebrarei por grande o nome vosso.

Ária

Se o canto enfraquecido
não pode ser que cante
a glória relevante
de nome tão subido
maior vigor o afeto
gigante mostrará.

Pois tendo por objeto
herói de tal grandeza
a mesma natureza
de grande adquirirá.

Juan Araujo (1646-1712)

Villancicos:

Al Llanto más Tierno

Al llanto más tierno
Que el Alba engendró
Al dulce gemido
A la tierna voz.

*Ao choro mais doce,
Que a alvorada gerou,
Ao suave gemido,
À terna voz.*

Aves, suspensión!
Flores suspensión!
Luces suspensión!
Fuentes suspensión!
Luces y flores
Aves y fuentes
en acorde unión
con el Alba, imiten
el llanto del Sol.

*Aves, suspensão!
Flores, suspensão!
Luzes, suspensão!
Fontes, suspensão!
Luzes e flores
Aves e fontes
Em harmoniosa união
Com a aurora, imitem
O choro do sol.*

(Coplas)

Quedito, flores, notad
que nace tierra ua flor,
y las que liquida perlas,
graciosas lágrimas son.
Flores suspensión!

*(Estrofas)
Baixinho, flores, notai
Que da terra nasce uma flor,
E aquelas líquidas pérolas,
Graciosas lágrimas são.
Flores, suspensão!*

Pasito, fuentes, parad
que lo perenne de un Dios

saliendo de madre inunda
el Orbe todo en amor
Fuentes suspensión!

*Suavemente, fontes, paraí,
Pois o eterno de um Deus,
Saindo da mãe inunda
O mundo inteiro de amor.
Fontes, suspensão!*

Quedito, luces mirad
que la Aurora en su mansión
sin equivocarse refljos,
rie y llora con el Sol.
Luces suspensión!

*Baixinho, luzes, olhai
Pois a Aurora em sua mansão,
Sem errar reflexos,
sorri e chora com o Sol.
Luzes, suspensão!*

Pasito, aves, callad,
que de amante suspensión
el mejor divino Cisne
canta que es gloria a una voz.
Aves, suspensión!

*Pequenas aves, calai
pois em amante suspensão
o melhor divino Cisne
canta que é glória a uma voz
Aves, suspensão!*

Si el Amore se Quedare Dormido

Si el amore se quedare dormido
y herido de amores
en cante de flores
quiere descansar.
Ay, dejadle dormir,
Dejadle velar!

*Se o amor ficar dormindo
E ferido de amores
Em leito de flores
Quiser descansar
Ai, deixai-o dormir
Deixai-o velar!*

Que de Rey los desvelos
aun al sueño le roban el sueño.
Quediro, quedo, que vela dormido,
que duerma despierto,
nadie se meuva.
Que de amor, en la pena
duerme el sentido
y el alma vela,
nadie se meuva.

*Que até do Rei, os desvelos
Ainda lhe roubam o sono ao sono
Quietinho, quieto, que vela dormindo,
Que durma acordado,
Ninguém se mova.
Pois de amor, na tristeza,
Dorme o sentido
E a alma vigia,
Ninguém se mova.*

(Coplas)

El Niño gigante
dejando la guerra
se viste de amante
y dando en la Tierra
su valor constante
vence con gemir
su misma dolencia.
Dejadle dormir
y nadie se mueva!

*(Estrofas)
O Menino gigante,
Deixando a guerra,
Se veste de amante
E dando à terra
Seu valor constante
Vence com gemidos
Sua própria dor.
Deixai-o dormir
E ninguém se mova!*

Con su llanto ardiente
trae corazones
de todo el Oriente,
sus blandos arpones
le hacen más doliente

de amor singular
que el pecho penetra
Dejadle dormir
y nadie se mueva!

*Com seu choro ardente
Atrai corações
De todo Oriente,
Seus suaves arpões
O tornam mais dolorido
De amor singular
Que no peito penetra
Deixai-o dormir
E ninguém se mova!*

El suspiro blando
de su mismo aliento
lo arrulla callando,
y el grande contento,
le está preparando
catre en que vivir
pueda su Fineza.
Dejadle dormir
y nadie se mueva!

*O suspiro suave
De seu próprio hálito
O embala em silencio,
E a grande alegria
Está preparando
Leito onde viver
Possasua fineza.
Deixai-o dormir
E ninguém se mova!*

De Rey poderoso
las grandes finezas
hacen cuidadoso
del hobre tibiezas,
turban el reposo,
sin poder formar
flores en que duerma.
Dejadle dormir
y nadie se mueva!

*Do Rei poderoso
As grandes finezas
Fazem cuidadoso
Do homem ternuras,
Turbam o repouso,
Sem poder formar
Flores em que ele durma.
Deixai-o dormir
E ninguém se mova!*

Tradução: **Juliana Pérez González**

Johann Joseph Ignaz Brentner

Gloria et honore (AMCh 199, Mo 17)

Gloria et honore coronasti eum Domine
Et constituisti eum super omnia opera manuum tuarum

*Você o coroou com glória e honra, Senhor
E o puseste sobre as obras das tuas mãos*

Alina Delgadillo Espinoza, mezzo-soprano

Artista versátil com formação diversificada, embarcou em sua jornada artística como dançarina na Bolívia e nos Estados Unidos, antes de mergulhar nos domínios da arquitetura (com mestrado na ENSA Nantes-França) e do canto lírico. Na Suíça, integrou a Haute École de Musique de Genebra, onde obteve o mestrado em canto lírico sob a orientação de Maria Diaconu. Como solista, já atuou em palcos de prestígio como o Festival de Edimburgo, a Abadia de Sylvanes, a Berlin Konzerthaus e o Kings Place de Londres, junto do ensemble Florilegium. Atua também como solista de óperas na Europa e colabora como solista convidada em concertos com a Orquestra do NEOJIBA da Bahia. Apaixonada pela arte vocal em todas as suas facetas, Alina ainda atua junto do conjunto Alkymia, interpretando repertórios polifônicos de música antiga e contemporânea.

Florilegium

Ver página 36.

Coro Arakaendar da Bolívia

Fundado em dezembro de 2005 por Ashley Solomon, (diretor artístico do Florilegium), Piotr Nawrot (diretor artístico do Festival Barroco Misiones de Chiquitos) e pela Associação de Arte e Cultura da Bolívia (Apac). Inicialmente formado para trabalhar exclusivamente com Florilegium em seus projetos do barroco boliviano, o coro ganhou reputação como um dos mais emocionantes e vibrantes da América Latina, e é composto de cantores de toda a Bolívia, selecionados através de um rigoroso processo de audições. A estreia do Arakaendar aconteceu no 6º Festival Internacional de Música Renascentista e Barroca na Bolívia, em abril de 2006, e o grupo esteve em todos os festivais bianuais desde então, apresentando obras recém-descobertas dos notáveis arquivos musicais de Chiquitos e Moxos, bem como de Sucre (La Plata). Além de dar concertos regulares na Bolívia, eles gravaram dois CDs premiados com o Florilegium para o selo Dutch Channel Classics na igreja missionária de Concepción. Arakaendar é uma palavra em guarani que significa antigo.

Sobre o Núcleo de Música Antiga da EMESP

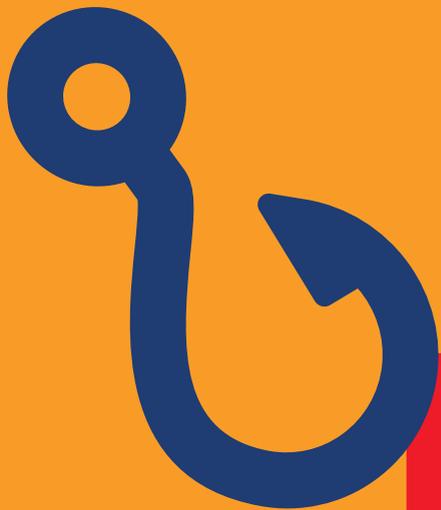
Ver página 37.

Ashley Solomon, flauta e direção musical

Ver página 37.

FREDY CADARDO





O Peixe Mágico

(Brasil/Holanda)

Laiana Oliveira, soprano
Joachim Emídio, percussão
Leonard Evers, direção musical
Aline Santini, direção cênica
e desenho de luz

Silvana Marcondes, cenografia,
figurino e sombras

Urga Maira, manipulação de sombras

Silvana Marcondes e Urga Maira,
confeção de sombras

Maurício Shirakawa, assistente de
iluminação e operação de luz

Michel Gonzalez e
Claudio Leandro,
cenotécnica e montagem

Judite de Lima, costureira

7/6. Sexta, 15h, Sesc Jundiaí
8/6. Sábado, 16h, Sesc Consolação
9/6. Domingo, 16h, Sesc Consolação
14/6. Sexta, 10h, Sesc Bom Retiro*
15/6. Sábado, 12h, Sesc Bom Retiro*

* SESSÕES COM ACESSIBILIDADE



LEONARD EVERS



LAIANA OLIVEIRA



JOACHIM EMÍDIO



MARC DRESEN

OLEGER CORREIA

O Peixe Mágico

Leonard Evers (1985)

O Peixe Mágico

50'

Ópera para soprano e percussão do compositor holandês Leonard Evers (1985), baseada no conto “O Pescador e sua Mulher” dos Irmãos Grimm, com libreto de Flora Verbruggee, escrita especialmente para o público infantil.



O *Peixe Mágico*, cujo título original é *Gold! (Ouro!)*, foi criado em 2012 em cooperação com o teatro juvenil Sonnevand, em Enschede, Holanda. Enquanto trabalhávamos no libreto, Flora Verbrugge (escritora), Annechien Koerselman (diretora) e eu discutimos o efeito da ganância na vida das crianças pequenas e da sociedade como um todo. Fomos inspirados no antigo conto “O Pescador e sua Mulher” dos irmãos Grimm. Após conversas com crianças, pais e professores decidimos adaptar um pouco a história. Em vez de focar nas relações homem-mulher (como na versão original da história), os personagens principais são interpretados por Juca, um menino, e seus pais. Juca e seus pais são muito pobres. Não possuem praticamente nada e vivem num buraco à beira-mar. Um dia, Juca pesca um peixe. O peixe promete realizar seus desejos se Juca o devolver ao mar. De um desejo surge outro até que Juca, estimulado pelos pais, pede o mundo inteiro para si.

Ainda que tratando de uma questão moral e um tanto filosófica (a ganância), procuramos não fazer uma peça moralista. Decidimos não incluir quaisquer afirmações de caráter moral. Em vez disso, há um ente moral representado pelo mar e interpretado pelo público. O mar fica mais escuro e agitado a cada novo desejo. Ao atribuir este papel de representação moral à plateia, evitamos uma abordagem demasiado moralista e conseguimos incorporar um papel ativo para o público de uma forma dramaturgicamente significativa. Aqueles que estão assistindo são preparados para este papel numa conversa que precede o espetáculo propriamente dito.

Os personagens são interpretados por um(a) cantor(a) e um(a) percussionista. O maior desafio na escrita, encenação e composição foi contar uma história que despertasse a imaginação e fosse emocionalmente convincente. Descobrimos que crianças entre 5 e 8 anos não aceitam personagens que sejam desonestos em suas emoções. Ao mesmo tempo, deve haver um fluxo consistente relacionado ao enredo, tanto na narrativa quanto na música.

Tendo definido esses desafios, escrevi músicas que testamos imediatamente no palco. Esse procedimento de tentativa e erro resultou em uma produção orgânica na qual a música, a fala e a narrativa estão intimamente relacionadas. Ao criar a música, estabeleci dois objetivos principais para mim. Primeiro, tinha que encorajar a imaginação evocando imagens, atmosferas e assim por diante. O peixe, por exemplo, só está presente na música e é evocado por Juca. As imagens (um grande castelo com mordomos, um voo, um parque lunar etc.) não são mostradas, são apenas sugeridas e estão presentes na música. Este espaço de imaginação é essencial na nossa abordagem conceitual da peça. Em segundo lugar, a música tinha que expressar as

emoções dos personagens de uma forma convincente (não paródica) para apoiar a identificação.

Procurei evitar escrever “músicas infantis”, que chamam mais atenção para a música em si do que para o apoio dos personagens. Na minha opinião, as crianças pequenas conseguem lidar com qualquer tipo de música, desde que seja possível relacionar-se com ela de uma forma emocional e seja bem escrita na construção de um clima de tensão. Portanto, a música está intimamente relacionada ao ritmo e à entonação da fala. Em alguns pontos, decidimos simplesmente deixar os personagens falarem para permitir o ‘fluxo’ e criar o máximo de espaço possível para a narração real da história.

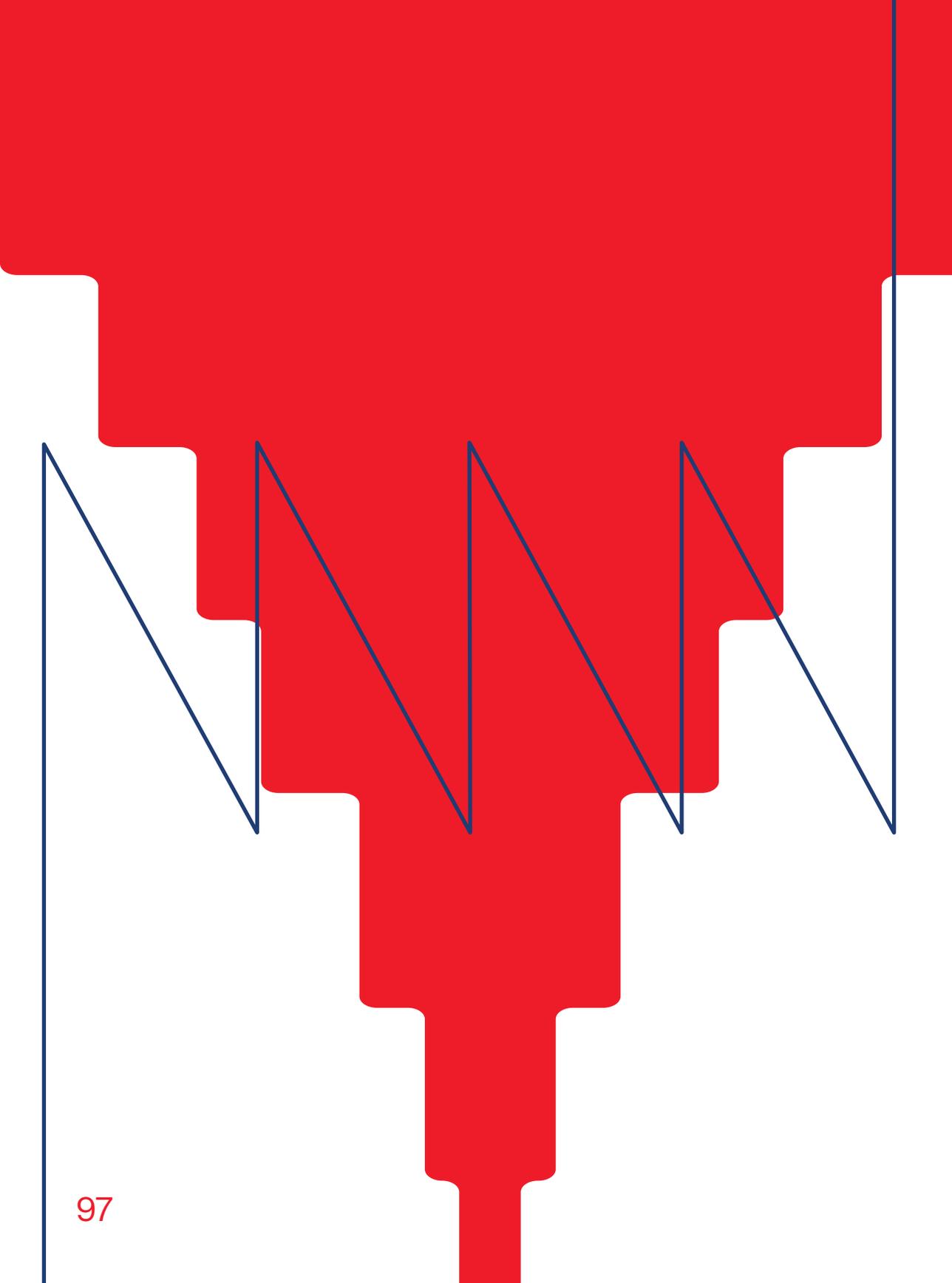
A instrumentação atingiu sua forma final no processo de ensaio. Na verdade, começamos com uma mezzo-soprano (uma voz próxima do público-alvo e capaz de usar muitos timbres) e vibrafone. Durante o processo de criação decidimos adicionar mais percussão, como a marimba e vários pequenos instrumentos percussivos para criar uma rica paleta de cores e contribuir para a evocação do mundo revelado na história.

Leonard Evers, regente, compositor e autor de *O Peixe Mágico*

O mágico peixe no fantástico mundo das sombras

É um prazer e uma alegria compartilhar com vocês a história do menino Juca e do Peixe. Aqui no nosso *O Peixe Mágico*, cantado e tocado, convidamos quem nos assiste a completar as imagens e a fabular conosco. Nossa história também será contada com o uso da antiga técnica do teatro de sombras, projeção de imagem analógica feita ao vivo. O mágico peixe nunca é personificado – às vezes será sombra, noutras será luz, e cada um o imagina como quiser. Contar histórias e ouvi-las é das coisas que mais me encantam, sobretudo nas artes do palco. Dividir essa experiência é o que dá sentido à nossa brincadeira, que conta com a participação ativa de vocês, nossa plateia, nosso mar. Divirtam-se e viajem conosco!

Aline Santini, diretora cênica



Laiana Oliveira, soprano

Cantora lírica e artista vocal, Laiana Oliveira se dedica à música de concerto tradicional e contemporânea/experimental. No Theatro Municipal de São Paulo, foi solista nas obras *Von Heute auf Morgen* (A. Schoenberg), *Mass* (L. Bernstein), e *Der Rosenkavalier* (R. Strauss). No Theatro São Pedro (SP), foi solista nas duas edições do Ateliê de Criação Lírica. Participou como cantora e compositora convidada do 23º Festival Amazonas de Ópera, 13º Festival Internacional de Música de Campina Grande – FIMUS, e como solista no concerto em comemoração aos 60 anos da FAPESP na Sala São Paulo com a OSUSP - Orquestra Sinfônica da USP. Teve aulas com Tony Arnold no SoundSCAPE Festival, além de Juliet Fraser e Elaine Mitchener no Darmstadt Ferienkurse. Foi premiada no XV Concurso Brasileiro de Canto Maria Callas e recebeu menção honrosa no Concurso Internacional de Canto Linus Lerner (2021). É bacharel em composição pela UFG - Universidade Federal de Goiás, mestra e doutora pela Unicamp, e criou o método Solfejo sem Medo de leitura musical para cantores.

Joachim Emídio, percussão

Natural de Ourinhos, no estado de São Paulo, Joachim Emidio nasceu em 1997. Teve contato desde cedo com educadores musicais Orff, como Valéria Zeidan e Oswaldo Mori, e estudou percussão brasileira com Ari Colares na EMESP. Em 2010 começou a ter aulas de percussão orquestral e contemporânea com Alexandre Biondi e Heri Brandino. É bacharel e mestre em música pelo Instituto de Artes da UNESP, onde pesquisou sobre a relação entre percussão e palavra em poetas brasileiros e chineses. Foi integrante do grupo de percussão PIAP, sendo orientado por Carlos Stasi e Eduardo Ganesella. Nos últimos anos tem se dedicado a projetos de música de câmara e jazz, onde por vezes também atua como compositor e arranjador, em grupos como Duo Ingane, Trio Girassol e o quarteto El Saoco, e também à atividade como professor de percussão e bateria.

Silvana Marcondes, cenários e figurinos

Artista visual, Silvana Marcondes trabalha com figurino, cenografia e teatro de sombras. No teatro tem realizado figurinos e cenários para diversas companhias, como Cia. do Tijolo, Bendita Trupe, Cia. do Feijão, Cia. São Jorge de Variedades. Recebeu o Prêmio Shell na categoria figurino com *O Santo Guerreiro* e *o Herói Desajustado*, da Cia. São Jorge de Variedades, o Prêmio Panamco de Teatro Infantil na categoria Figurino com *Por Que o Mar Tanto Chora* do Grupo Meninas do Conto, e o prêmio “Pecinha é a Vovozinha” em 2023, na categoria figurino com *Noite de Brinquedo no Terreiro de Yayá* e *Os Números e a Vida*. No cinema

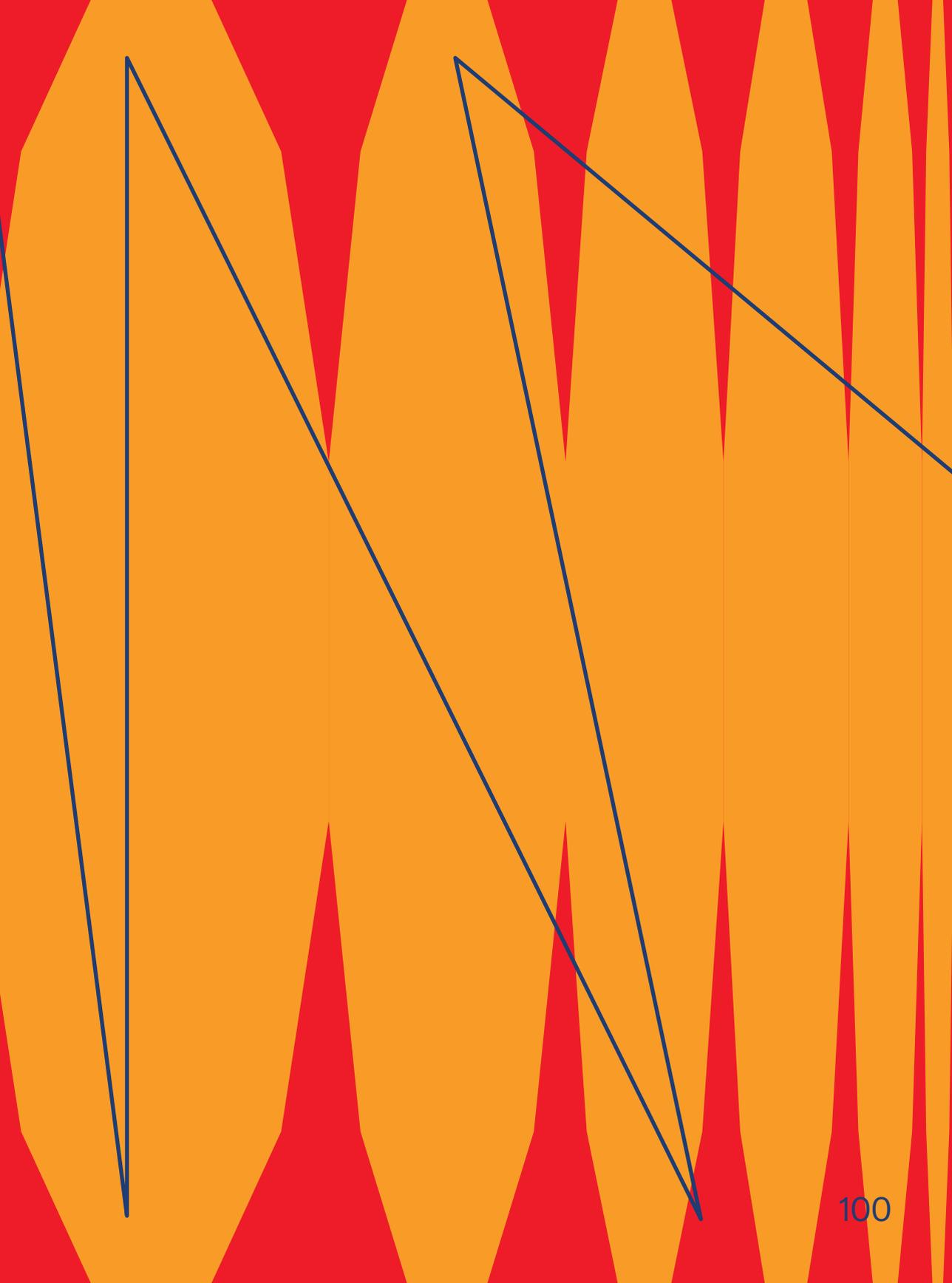
criou o figurino do filme *Meu nome é Bagdá*, direção de Caru Alves, que ganhou o Prêmio do Festival de Berlim, categoria Generation 14 plus, em 2020. Trabalhou em parceria com o estilista Jum Nakao em projetos de moda e televisão. Está em processo de criação de sombras com Urga Maira, no espetáculo *Como Surgiu a Noite – Uma Lenda Munduruku*.

Aline Santini, direção de cena e iluminação

Graduada em Artes Visuais e pós-graduada em *lighting design* na Faculdade Belas Artes, em 2016, Aline Santini estudou com o fotógrafo Carlos Moreira e foi assistente do iluminador Wagner Pinto e de Gerald Thomas. Desde 2019 tem atuado como diretora cênica em espetáculos teatrais, de dança e concertos de música de câmara com visualidade no Theatro São Pedro, tendo como parceiro artístico recorrente o diretor musical e curador Ricardo Ballesterro. Também atua como performer. É iluminadora cênica há 24 anos. Realiza trabalhos em teatro, dança, performance, ópera e exposições de artes visuais. Indicada seis vezes ao prêmio Shell na categoria iluminação, venceu o prêmio em 2024 com o espetáculo *Mutações*. Ministra oficinas de iluminação cênica e composição de imagem em Oficinas Culturais, Sesc e SP Escola de Teatro. Participou de festivais nacionais e internacionais de teatro e dança na Alemanha, na Croácia, na Argentina, na Bolívia, em Portugal, na Irlanda e na França.

Leonard Evers, direção musical

Ver página 54.



Atividades Educativas

A programação do Festival Sesc de Música de Câmara se completa com ações educativas que incluem bate-papo, vivência para crianças, palestra e seminário.

Bate-papo

Diversidade na Música Hoje Com Trio Peckham

Com a mediação de Iberê Carvalho (Quarteto Ubuntu), os integrantes do Trio Peckham discutem questões relacionadas à diversidade racial, diversidade cultural e diversidade de gênero no meio musical. Uma holandesa, um inglês e um brasileiro falam sobre sua visão de como as questões socioeconômicas influenciam o meio musical em distintos países e como elas são refletidas nas suas próprias carreiras.

7/6. Sexta, 17h30

Sesc Bom Retiro

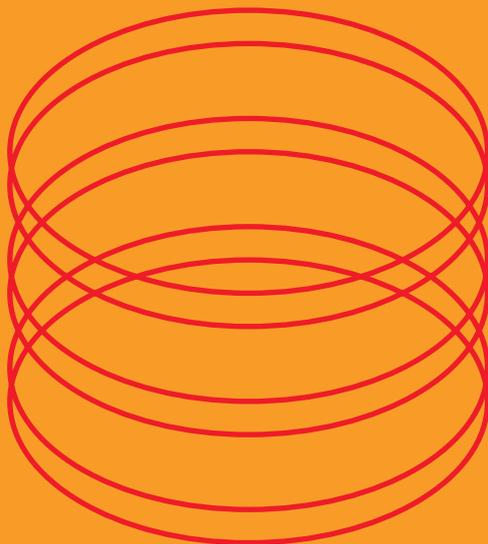
Vivência para crianças

Jogos de bater, raspar e chacoalhar Com Joaquim Emídio, percussionista

9/6. Domingo, 11h30

Sesc Consolação

Introdução a instrumentos de percussão de diferentes tipos: tambores, teclados, raspadores e chocalhos. Com uma proposta lúdica de exploração desses diversos materiais, a vivência proporciona o desenvolvimento de habilidades como percepção rítmica e melódica, prática de conjunto e coordenação motora.



Palestra

Como funcionam os conjuntos camerísticos? Com Ashley Solomon

15/6. Sábado, 14h

Sesc Consolação

Nesta breve conversa, o professor, regente e flautista inglês Ashley Solomon explora elementos importantes para a construção de uma carreira como músico de câmara, assim como as competências técnicas e musicais que devem ser estudadas, adquiridas e praticadas. Ashley é fundador e diretor artístico do conjunto camerístico de música antiga Florilegium.

11 e 12/6.

Terça e quarta,

15h às 21h.

**Centro de Pesquisa
e Formação do Sesc**

Seminário

**Terça,
11 de junho**

Panorama Histórico Musical Latino-Americano

Com Juliana Pérez González

15h às 17h

Acervos e Práticas Musicais: Preservação de Saberes Coletivos

Com Fernando Lacerda e

Suzel Relly

17h30 às 19h30

Notas sobre o Papel Sociocultural do Arquivo Popular Brasileiro

Com Paulo Dias

20h às 21h

Quarta, 12 de junho

Patrimônio Histórico Musical Brasileiro

Com Paulo Castagna
15h às 17h

Estudos de Caso: Três Acervos Mineiros em Debate

Com Adhemar Campos Neto;
Modesto Flavio Chagas Fonseca;
Willer Douglas Silveira.
Mediação Flávia Camargo Toni
17h30 às 19h30

Patrimônio Histórico Musical Boliviano: Repertórios, Usos e Práticas

Com Ana Luísa Arce, Ashley
Solomon e Percy Anez
20h às 21h

	DIA 6/6 QUI	DIA 7/6 SEX	DIA 8/6 SÁB	DIA 9/6 DOM	DIA 11/6 TER
SESC BOM RETIRO	20H CORDAS TANGIDAS E FRICIONADAS EM 300 ANOS DE HISTÓRIA TRIO PECKHAM	17H30 BATE-PAPO DIVERSIDADE NA MÚSICA HOJE COM TRIO PECKHAM 20H CORDAS TANGIDAS E FRICIONADAS EM 300 ANOS DE HISTÓRIA TRIO PECKHAM	20H A HISTÓRIA DO SOLDADO LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	18H A HISTÓRIA DO SOLDADO LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	
SESC CONSOLAÇÃO	20H SUÍTE BARROCA FLORILEGIUM E ENSEMBLE JOVEM	20H SUÍTE BARROCA FLORILEGIUM E ENSEMBLE JOVEM	16H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL	11H30 JOGOS DE BATER, RASPAR E CHACOALHAR COM JOACHIM EMIDIO 16H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL	
SESC JUNDIAÍ		15H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL	19H SUÍTE BARROCA FLORILEGIUM E ENSEMBLE JOVEM	18H CORDAS TANGIDAS E FRICIONADAS EM 300 ANOS DE HISTÓRIA TRIO PECKHAM	
SESC SOROCABA		20H A HISTÓRIA DO SOLDADO LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	20H CORDAS TANGIDAS E FRICIONADAS EM 300 ANOS DE HISTÓRIA TRIO PECKHAM	19H SUÍTE BARROCA FLORILEGIUM E ENSEMBLE JOVEM	
CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO					15H SEMINÁRIO PATRIMÔNIO MUSICAL HISTÓRICO LATINO-AMERICANO
CATEDRAL DE JUNDIAÍ					
CATEDRAL EVANGÉLICA DE SÃO PAULO					
IGREJA NOSSA SENHORA DA PAZ					

DIA 12/6 QUA	DIA 13/6 QUI	DIA 14/6 SEX	DIA 15/6 SAB	DIA 16/6 DOM
		10H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL 	12H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL 	
	20H OUTRAS HISTÓRIAS LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	20H OUTRAS HISTÓRIAS LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	14H PALESTRA COMO FUNCIONAM OS CONJUNTOS CAMERÍSTICOS COM ASHLEY SOLOMON	
20H A HISTÓRIA DO SOLDADO LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA				18H OUTRAS HISTÓRIAS LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA
		20H SONS DA AMÉRICA FLORILEGIUM, CORO ARAKAENDER E ENSEMBLE JOVEM	20H OUTRAS HISTÓRIAS LA SOCIEDAD BOLIVIANA DE MÚSICA DE CÁMARA	16H O PEIXE MÁGICO INFANTOJUVENIL
15H SEMINÁRIO PATRIMÔNIO MUSICAL HISTÓRICO LATINO-AMERICANO				
	20H SONS DA AMÉRICA FLORILEGIUM, CORO ARAKAENDER E ENSEMBLE JOVEM			
			19H SONS DA AMÉRICA FLORILEGIUM, CORO ARAKAENDER E ENSEMBLE JOVEM	
				17H SONS DA AMÉRICA FLORILEGIUM, CORO ARAKAENDER E ENSEMBLE JOVEM

Programação

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Luiz Deoclecio Massaro Galina

SUPERINTENDENTES

Técnico-Social

Rosana Paulo da Cunha

Comunicação Social

Ricardo Gentil

Administração

Jackson Andrade de Matos

Assessoria Técnica e de Planejamento

Marta Raquel Colabone

Assessoria Jurídica

Carla Bertucci Barbieri

GERENTES

Ação Cultural Erika Mourão Trindade Dutra **Artes Gráficas**

Rogério Ianelli **Centro de Produção Audiovisual** Wagner

Pallazzi Perez **Desenvolvimento de Produtos** Évelim

Moraes **Difusão e Promoção** Ligia Moreira Morelli **Educação**

para Sustentabilidade e Cidadania Denise de Souza

Baena Segura **Estudos e Desenvolvimento** João Paulo

Guadanucci **Relações Internacionais** Heloisa Pisani **Sesc**

Digital Fernando Amodeo Tuacek **Bom Retiro** Mônica

Machado **Centro de Pesquisa e Formação** Andréa de

Araújo Nogueira **Consolação** Antonio Carlos Martinelli Junior

Jundiaí Wagner Dini de Castro **Sorocaba** Nilva Costa da Luz

FESTIVAL SESC DE MÚSICA DE CÂMARA

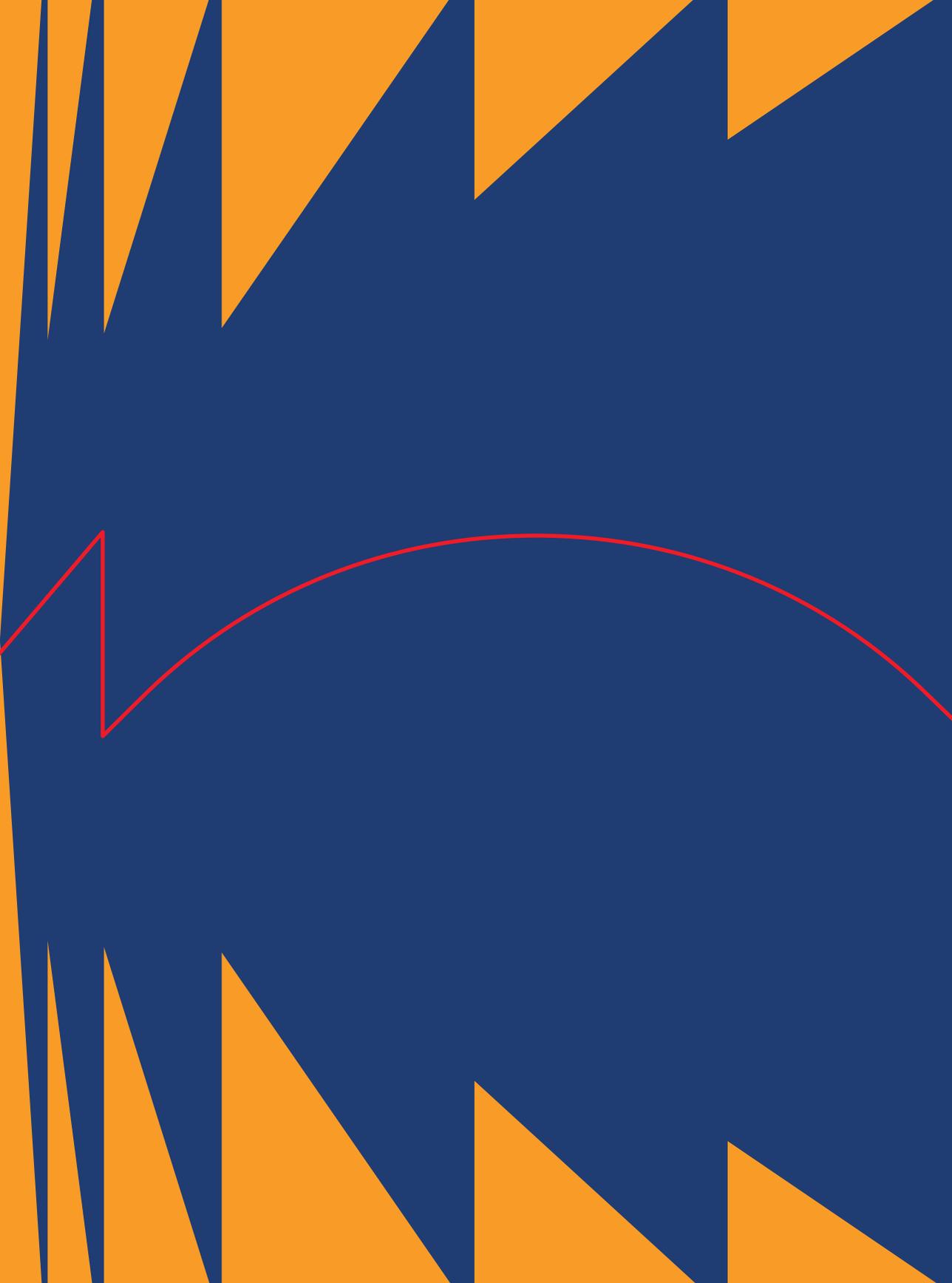
Idealização Claudia Toni **Curadoria** Claudia Toni, Cristian Budu e Ricardo Ballestero

Coordenação Priscila Rahal Gutierrez

Equipe Sesc Aline Ribenboim, Ana Emilia Ferreira de Paula, Andrea Oliveira, André de Araújo, André Lerro Correa, André Luis Locateli, André Queiroz, Ariane Madureira Degaspari Busnardo, Artur Alves Ribeiro, Barbara Iara Hugo, Bruno Correa da Silva, Carolina Vidal, Cesar Albornoz, Daniel Garcia, Denise Mirele Kieling, Diego Vinicius Teixeira Ferreira, Diogo de Moraes, Edison Eugênio, Elaine de Sousa, Érica Dias, Fabio Augusto G. Correa, Fabio Luiz Vasconcelos, Fabio Saraiva Teles, Fagner Coelho, Fernanda Oliveira Tarifa, Francisco Santinho, Geysa Bernardes, Giuliano Jorge Magalhães, Giuliano Trevelin Martins, Hilton Luz, Jefferson da Silva Bessa, Jefferson Santanielo, José Carlos Ribeiro, José Gonçalves Júnior, Juliana Carolina Salles Vieira, Juliana Ramos, Karina Camargo Leal, Larissa Meneses dos Santos, Leandro Nunes Coelho, Lígia Helena Ferreira Zamaro, Malu Miranda, Marcos Tadeu Camargo da Silva, Marina Magalhães, Marina Reis, Mario Sergio Barroso, Michel Jesus Pinheiro, Mirella Ghiraldi de Castro, Poliana Queiroz, Priscila Machado Nunes, Rafael Castori Andrade, Regina Salete Gambini, Renata Celano, Renato Vieira Cobra, Ricardo Jeacomo Ramalho, Roberto Sturion Sgarbiero, Romualdo Sá, Sílvia Eri Hirao, Sívio Basílio, Tamara Demuner, Vanessa de Souza, Vítor Ventola Bravin, Viviane Cardoso Trindade, Wilson Pereira Vilar

Produção executiva CIRCUS Produções Culturais / Guto Ruocco **Direção de produção** Cristiane Santos **Produtora executiva** Caroline Zitto **Produção internacional** Yara Howe **Produtores** Caroline Zitto, Yara Howe, Beatriz Grassi, Fran Lazzarinni, Maithe Bertolini **Supervisão musical** Ricardo Ballestero **Documentação musical e gestão de partituras** Milly Pasqualini **Iluminação** Grissel Manganelli (coordenação) **Iluminadoras** Melissa Guimarães, Michelle Bezerra **Engenheiro de som** Ricardo Marui **Afinadores** Eduardo Oliveira, Alberto Santôro, William Takahashi e Corentin Charlot **Assessoria de Imprensa** Luciano Pereira **Edição, Produção e Tradução de Textos** Dugu Pós-Produção, Camila Fresca (coordenação) **Identidade Visual** Maikon Nery e Gustavo André

Agradecimentos Pe. Adriano Luis Zucculin,
Pe. Alfredo Gonçalves, Ana Beatriz Valente,
Pe. Antenor Dalla Vecchia, Barron Tenny, Carlos Stasi,
Catedral Evangélica de São Paulo, Catedral Nossa
Senhora do Desterro, Consulado Geral dos Países
Baixos em São Paulo, Cultura Inglesa, Daniel Caetano
Domingos, Dorothy Maia, Edinélia de Jesus Pereira Souza,
Eduardo Giancesella, Escola de Música do Estado de
São Paulo – EMESP, Gabriela Presti, Gilson Coutinho
Grupo PIAP, Pe. Irmani Borsatto, Igreja Nossa Senhora da
Paz, Kátia Regiane Galastri Vaz de Lima, Liliane Rebelo,
Luís Otávio Santos, Miguel Ahumada, Missão Paz,
Pe. Paolo Parise, Paulo Zuben, Pedro Gadelha,
Percussivo USP, Rádio Migrantes, Rev. Reginaldo von
Zuben, Ricardo Bologna, Walter Gentil, Ursula Bentele



APOIO



Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS

REALIZAÇÃO



