

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

CRISTIAN BUDU

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

OLATRIA

AN BUDU

667.884.0001-20.

Sesc

1

selo
Sesc

CDSS 0198/24

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Produzido por Kriens da Souton - Indústria Brasileira - CMI 9.23.379.756/0001-99 - Representado por Maximus Brasil CN

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

CRISTIAN BUDU

PIANO LATRIA

LATRIA PIANO

PIANO LATRIA

CD 1 CD 1 CD 1 CD 1 CD 2 CD 2 CD 2 CD 2 CD

CARLOS GOMES (1836-1896)

1. ALVORADA, DA ÓPERA "LO SCHIAVO" /
REVEILLE, FROM THE OPERA "LO SCHIAVO"
TRANSCRIÇÃO / TRANSCRIPTION:
CRISTIAN BUDU & ULRICH SCHNEIDER
(BXSVC2300089)..... **6'13"**

LUCIANO GALLET (1893-1931)

2. RAPSÓDIA SERTANEJA / RURAL RHAPSODY
(BXSVC2300090)..... **7'00"**
3. HIERÓGLIFO / HIEROGLYPH
(BXSVC2300091)..... **5'58"**

NININHA VELLOSO GUERRA (1895-1921)

COM AS CRIANÇAS / WITH THE CHILDREN

4. CARÍCIAS DA MAMÃE /
MOMMY'S CARESSES (BXSVC2300092)..... **1'32"**
5. COM AS BONECAS, EM DANÇA / IN A
DANCE WITH THE DOLLS (BXSVC2300093)..... **1'30"**
6. HISTÓRIAS DA BABÁ / A NANNY'S TALES
(BXSVC2300094)..... **1'50"**
7. SOLDADOS DE CHUMBO / TIN SOLDIERS
(BXSVC2300095)..... **2'44"**
8. BOA NOITE, MAMÃE... / GOOD NIGHT,
MOMMY... (BXSVC2300096)..... **2'25"**
9. O QUE PENSA DE TUDO ISSO A CRIANÇA
GRANDE / WHAT DOES THE BIG CHILD THINK OF
ALL THIS (BXSVC2300097)..... **1'45"**

FRUCTUOSO VIANNA (1896-1976)

10. HOMENAGEM A SINHÔ / HOMAGE TO
SINHÔ (BXSVC2300098)..... **1'48"**
11. DANÇA DE NEGROS / NEGRO DANCE
(BXSVC2300099)..... **2'15"**

AMÉLIA BRANDÃO NERY (TIA AMÉLIA) (1897-1983)

- TRANSCRIÇÃO / TRANSCRIPTION:
HÉRCULES GOMES
12. CHEIO DE TRUQUE / FULL OF TRICK
(BXSVC2300100)..... **2'09"**
13. SERESTEIRO / SINGER OF SERENADES
(BXSVC2300101)..... **3'11"**
14. JABOATÃO (BXSVC2300102)..... **2'08"**

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988)

15. CANHOTO (CHORO) / LEFT-HANDED
(BXSVC2300103)..... **2'32"**
16. PORQUE (DOS ESTUDOS EM RITMO DE
CHORO) / BECAUSE (FROM STUDIES IN A CHORO
RHYTHM) (BXSVC2300104)..... **6'14"**

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

- DO "CICLO BRASILEIRO" /
FROM "BRAZILIAN CYCLE"
17. IMPRESSÕES SERESTEIRAS /
SERENADING IMPRESSIONS
(BXSVC2300105)..... **6'58"**
18. FESTA NO SERTÃO / PARTY IN THE
COUNTRYSIDE (BXSVC2300106)..... **4'50"**

CLARISSE LEITE (1917-2003)

- LENDAS... E NADA MAIS /
LEGENDS... AND NOTHING MORE
1. O CURUPIRA PULA NA BRASA /
THE CURUPIRA LEAPS INTO THE EMBERS
(BXSVC2300107)..... **1'34"**
2. A NUVEM E O LAGO / THE CLOUD
AND THE LAKE (BXSVC2300108)..... **3'00"**
3. O DUENDE LOUCO / THE CRAZY SPRITE
(BXSVC2300109)..... **1'37"**
4. IMPRESSÕES DE VIENA / IMPRESSIONS
OF VIENNA (BXSVC2300110)..... **5'58"**

HENRIQUE ALVES DE MESQUITA (1830-1906)

5. QUADRILHA HEROICA /
HEROIC QUADRILLE (BXSVC2300111)..... **6'04"**

CACILDA BORGES BARBOSA (1914-2010)

6. ESTUDO BRASILEIRO Nº 1 /
BRAZILIAN ÉTUDE Nº 1 (BXSVC2300112)..... **3'54"**
7. ESTUDO BRASILEIRO Nº 2 /
BRAZILIAN ÉTUDE Nº 2 (BXSVC2300113)..... **1'47"**

CHIQUINHA GONZAGA (1847-1935)

8. GAÚCHO (O CORTA-JACA) / GAÚCHO
(JACKFRUIT CUTTER) (BXSVC2300114)..... **1'39"**
9. CANANÉIA (BXSVC2300115)..... **3'12"**

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

10. VALSA DE ESQUINA Nº 5 / STREET CORNER
WALTZ Nº 5 (BXSVC2300116)..... **2'27"**
11. VALSA DE ESQUINA Nº 12 / STREET CORNER
WALTZ Nº 12 (BXSVC2300117)..... **3'46"**

BRÁSILIO ITIBERÊ II (1896-1967)

- SUÍTE LITÚRGICA NEGRA / BLACK LITURGICAL SUITE
12. XANGÔ (BXSVC2300118)..... **2'05"**
13. OGUM (BXSVC2300119)..... **1'29"**
14. O PROTETOR EXU /
EXU, THE PROTECTOR (BXSVC2300120)..... **2'47"**

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

15. PONTEIO Nº 30 (BXSVC2300121)..... **2'18"**
16. PONTEIO Nº 40 (BXSVC2300122)..... **1'33"**
17. PONTEIO Nº 45 (BXSVC2300123)..... **2'13"**
18. PONTEIO Nº 49 (BXSVC2300124)..... **2'11"**

LORENZO FERNÁNDEZ (1897-1948)

- TRANSCRIÇÃO / TRANSCRIPTION: SOUZA LIMA
19. BATUQUE (BXSVC2300125)..... **4'51"**

ERNESTO NAZARETH (1863-1934)

20. CONFIDÊNCIAS / CONFIDENCES
(BXSVC2300126)..... **5'49"**
21. ESCORREGANDO / SLIDING
(BXSVC2300127)..... **2'40"**
22. APANHEI-TE, CAVAQUINHO! / I'VE GOT
YOU NOW, CAVAQUINHO (BXSVC2300128)..... **2'27"**
- ARRANJO / ARRANGEMENT: CRISTIAN BUDU



Pianolatria! O sufixo “latria” significa amor excessivo, compondo uma palavra que indica adoração ao piano, termo que combina bastante com este álbum. O vocábulo também é conhecido pelos estudiosos de música, porque foi empregado na década de 1920 por Mário de Andrade, em texto que critica o apego desmesurado da sociedade paulistana ao piano, colocando de lado os outros instrumentos musicais. Esse segundo uso da palavra, embora menos lisonjeiro, também foi considerado na escolha do nome para o álbum, ao evocar a crítica de um dos intelectuais que mais ajudou a pensar a identidade brasileira, em toda sua pluralidade.

A busca por esse traço brasileiro no campo da música é uma constante nas composições escolhidas neste CD duplo, produzido pelo Selo Sesc. O pianista Cristian Budu fez uma curadoria que passa por Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, entre outros grandes compositores brasileiros que contribuíram para a criação de um repertório nacional extraordinariamente diverso, influenciado tanto pela tradição europeia quanto pelos batuques afro-brasileiros. As composições ganham renovada interpretação do jovem pianista Cristian Budu, um dos principais solistas brasileiros contemporâneos, tendo sido apontado pelo próprio Nelson Freire como seu sucessor.

“Pianolatria” é uma homenagem à diversidade da música para piano no Brasil, pelas mãos de um de seus grandes intérpretes. Com o lançamento deste álbum, o Sesc SP reforça seu compromisso com a ampliação do acesso a obras basilares na história da música nacional, bem como a difusão do trabalho de intérpretes brasileiros da atualidade.

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

DIRETOR DO SESC SÃO PAULO

Há alguns anos Cristian Budu e eu começamos uma conversa que não tem dia para acabar... nela tudo é assunto, qualquer tema nos interessa, mas os musicais se sobrepõem e nos fazem percorrer longos caminhos, sonhar com grandes projetos.

Pianolatria começou numa dessas conversas, quando ainda gravávamos os CDs que compõem a caixa-livro *Toda Semana* (Selo Sesc, 2022). As ideias de Cristian sobre por que tocar o nosso repertório são sempre fascinantes e vêm revestidas de uma admiração reverente ao Brasil. É impossível esquecer que ele é a primeira geração aqui nascida numa família romena que escolheu São Paulo para viver. Os Budu são brasileiros dos mais orgulhosos, além de serem um clã musical até a raiz dos cabelos. Talvez bastasse dizer que a mãe se chama Despina, como a adorável personagem do *Così fan tutte* de Mozart! Mas eles também são todos músicos amadores e se comemoram, até hoje, em fazer música juntos.

O projeto foi tomando corpo com a adesão dos parceiros com quem já trabalháramos com tanta alegria e cumplicidade. Eles eram a garantia de que poderíamos enfrentar uma nova maratona: Uli Schneider, Camila Fresca e Eduardo Toni Raele aderiram e trouxeram com eles José Miguel Wisnik para enriquecer o time.

Nós todos, porém, queríamos um pouco mais: imaginamos que *Pianolatria* poderia inaugurar uma prática ainda rara entre nós, profissionais da música clássica, que é a de fazer vídeos que desvendem o processo de gravação. Queríamos também produzir viagens visuais capazes de expandir a fruição musical, aproximando mais o Cristian e sua música do público e ampliando o universo da escuta. Em suma, imaginamos fazer do piano um veículo capaz de ler o mundo contemporâneo, indissociável das linguagens visuais. E para construir esse conjunto audiovisual que acompanha o álbum juntou-se a nós o diretor Fernando Fonini, que aceitou de pronto o desafio.

Nada disso, porém, teria sido possível se o Sesc não embarcasse conosco nessa jornada, em certa medida audaciosa, com grande entusiasmo e apoio. O repertório brasileiro tem se tornado mais conhecido e sua difusão assegurada graças ao apoio decisivo do Sesc.

Esperamos todos que *Pianolatria* resgate em cada ouvinte a vontade verdadeira de usufruir mais e mais daquilo que o Brasil tem de melhor: sua música!

CLAUDIA TONI

EM DEFESA DA **PIANOLATRIA** CRISTIAN BUDU

O Brasil acabou de celebrar os cem anos da Semana de Arte Moderna, movimento que marcou nossa produção cultural. Ainda que tenha se dado a partir de um ponto de vista específico (o dos artistas que o realizaram) e numa sociedade diferente da que vivemos, seu objetivo era estimular um tipo de produção e pensamento que expressassem uma identidade cultural própria. Esse assunto sempre me deixou intrigado pois o Brasil, apesar de independente, perpetua ainda uma forte mentalidade colonial.

Ao mesmo tempo, houve nos últimos anos uma deturpação do chamado patriotismo, ou um lado saudável da identidade nacional brasileira. Símbolos que representam o país foram usados com motivações políticas doentias e restritivas. Penso que é importante não nos deixarmos abater por esta situação, nem que nos sintamos constrangidos de expressar aquilo que é tão complexo na nossa identidade e na nossa história.

Essas reflexões foram a motivação inicial deste projeto. Junto delas, uma pesquisa de repertório brasileiro com o suporte valioso do pianista e pesquisador Alexandre Dias – que realiza um trabalho inestimável através do Instituto Piano Brasileiro – começaram a lhe dar forma.

* * * *

Quando estudamos o repertório brasileiro mais conhecido e divulgado, percebemos que é uma ideia circunscrita de Brasil que se apresenta. Muita coisa fica de fora ou é estigmatizada; obras que circularam no passado acabaram caindo no esquecimento. Ao selecionar o repertório, eu quis trazer à tona outras coisas – músicas que eu mesmo não conhecia e fui descobrindo. Muito mais do que apenas fazer um trabalho “diferente”, foi a vontade de me sentir parte do Brasil, à minha maneira, que motivou as escolhas do disco. Também me preocupei em desenhar um percurso coerente para os dois CDs, um álbum no qual uma música se encadeia na outra (mesmo em tempos de lançamentos virtuais).

O disco traz tanto uma visão pessoal da obra de compositores que não se pode dizer que foram esquecidos – como Camargo

Guarnieri e Villa-Lobos – quanto revela contemporâneos desses autores que, apesar de estarem continuamente trabalhando, foram deixados de lado. Ninguém ilustra melhor esse aspecto do que Clarice Leite, compositora e pianista estupenda, cuja obra praticamente inexistente em nossa discografia ou historiografia musical.

Mas o álbum também quis representar a diversidade da música brasileira para piano. Compositores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Henrique Alves de Mesquita, *pianeiros*, estavam tocando e formando uma identidade musical brasileira sem aval acadêmico, sem intencionalidade e sem um pensamento estruturado como o dos modernistas. Minha ideia foi transitar entre o repertório de ambientes diversos com igual atenção, pois a intenção era valorizar as diferentes formas de expressão musical que cabem em nossa identidade.

* * * *

Pianolatria é o título de um célebre artigo de Mário de Andrade publicado pouco depois da Semana de Arte Moderna na revista modernista *Klaxon*. Nele, o escritor criticava a centralidade do piano na vida musical paulistana.

A opção pelo título é, em primeiro lugar, uma homenagem reverente ao pensamento de Mário de Andrade. Mas, ao mesmo tempo, a escolha não deixa de expressar um certo humor, ao tentar tirar um pouco do peso daquela crítica ao instrumento. Apesar de ser um trabalho de piano solo, no qual o virtuosismo está presente, existe a ambição de ressignificar o termo.

Muita coisa mudou em um século; nossa época é muito diferente daquela em que Mário escreveu. De um lado, o meio musical paulista e brasileiro avançou em muitos dos pontos criticados por ele. De outro, já se vai o tempo em que o piano era peça comum

nas casas das famílias, com pelo menos um membro que o tocasse. O significado do que se considera música clássica, bem como a relação da sociedade com ela, também mudou.

O momento de Mário e dos modernistas era o de afirmar como identidade nacional aquilo que estava escondido, era negado ou ignorado em nossa cultura. Muitas questões estão postas hoje de forma mais urgente do que a de se fazer uma música que represente o Brasil, em contraponto à imitação de outras culturas. A questão da identidade cultural, hoje, passa necessariamente pela existência de diversidades que dialoguem.

Este projeto não deixa de abordar essas questões, mesmo que por meio de uma “adoração” ao piano... Afinal, esse instrumento pode ser muita coisa: pode revelar de uma maneira moderna algo que é antigo (mas não necessariamente antiquado); pode ilustrar os vários

ambientes que existem na música brasileira (afinal, muito mais do que o piano, importa a música da qual estamos tratando).

Se o texto de Mário de Andrade mostrava quão limitado era um ambiente musical centrado no piano, ao impedir que outras manifestações (como a música de câmara) ou mesmo uma compreensão maior do fenômeno musical aflorassem, este projeto quer demonstrar o oposto: como, partindo do instrumento, podemos ampliar nossos horizontes. Isso se dá pelos autores e repertório abordado ou ainda pelas linguagens contemporâneas, que expandem o diálogo do instrumento com a sociedade do século XXI, e exemplo disso são os vídeos que integram o projeto. Eu espero que o piano apareça neste álbum como um dos instrumentos mais expressivos na busca de nossa identidade, mas nunca a partir de uma imagem endurecida ou restritiva.



HEITOR VILLA-LOBOS
(1887-1959)

PIANÓLATRAS, PIANISTAS E PIANEIROS

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Foi Mário de Andrade quem pôs em circulação, logo depois da Semana de Arte Moderna, o termo *pianolatria*. Significando um culto exagerado ao piano, o neologismo aplicava-se à vida musical paulistana, na qual se praticava obsessiva e quase que exclusivamente o piano, em detrimento de outros instrumentos. Diferentemente do Rio de Janeiro, onde havia uma “tradição de violino, de violoncelo, de canto”, onde se ouviam periodicamente “as manifestações mais elevadas” da música de câmara e sinfônica, a *pauliceia* recém-modernista carregava ainda provincianamente, segundo Mário, o “preconceito pianístico”, o gosto viciado no repertório romântico e o prejuízo sentimentalista na interpretação, mostrando-se despreparada para a prática e a assimilação da música do século XX. “Há uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!...”¹

1. Mário de Andrade, “Pianolatria”, revista *Klaxon* nº 1, maio 1922, p. 8.

Essa limitação do gosto médio convivia, no entanto, com outra marca notável: São Paulo era possivelmente àquela altura a mais importante escola pianística da América do Sul, formada antes de tudo pelo eminente professor Luigi Chiaffarelli, italiano e brasileiro de adoção, que teve entre suas alunas e alunos a extraordinária Guiomar Novaes (que veio a ser uma das mais admiráveis pianistas do século XX), a excelente Antonietta Rudge, além do grande pianista e professor João de Sousa Lima (que eu tive o privilégio de conhecer de muito perto como seu aluno). A cidade gozava, pois, das vantagens e desvantagens da síndrome, precisando urgentemente, na visão de Mário, ampliar o arco de suas práticas educativas, de seus repertórios, de seu alcance instrumental camerístico e sinfônico, para estar em condições de sustentar uma verdadeira tradição e assimilar a

modernidade musical. Nela, “o progresso implacável do piano” tornara-se, paradoxalmente, “uma das causas do [seu] atraso”.

Vale lembrar que, em contexto europeu, o piano foi o principal anunciador da cultura musical de massas numa época em que ainda não existiam os meios de comunicação e gravação como o rádio e o gramofone. Remontando pelo menos a 1830, quando Liszt e Chopin começam a conquistar Paris, o piano passa a ser um item quase obrigatório no mobiliário das camadas médias e altas, e o comércio de partituras um ramo florescente. O instrumento tornava-se o protagonista da cena musical de concerto e ao mesmo tempo o veículo de sua irradiação pública e doméstica. Uma pesquisa de 1845, realizada na França, estimava em 60 mil o número de pianos em Paris, estipulando em 100 mil o número de pessoas capazes de tocar de

alguma maneira o instrumento, numa população total de 1 milhão². O piano ganhava a Europa do século XIX e Paris também cultivava a *pianolatria* à sua maneira, com a diferença fundamental de que esta estava longe de ser exclusiva e excludente, como a da São Paulo criticada por Mário de Andrade.

No Brasil, os pianos importados da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos começaram a chegar a partir de 1850, não por acaso depois do fim oficial do tráfico escravista no país. O instrumento musical se transformava, segundo Luiz Felipe de Alencastro, no “objeto de desejo dos lares patriarcais”, constituindo-se na “mercadoria-fetichismo dessa fase econômica e cultural”, metonímia da civilização europeia, índice de

status e ornamento do lar senhorial. Segundo Alencastro, o advento do piano na vida brasileira era um dos indicadores materiais de que o Império iria dançar agora “ao som de outras músicas”, sob “a maioridade efetiva de d. Pedro II”, o fim da “vexaminosa pirataria brasileira” e o “prenúncio de outros tempos” em que “novos europeus” imigrantes viariam “ocidentalizar de vez o país”. Ao comerciar esse “produto caro, prestigioso e de larga demanda”, diz ainda o historiador, os importadores estavam drenando para a Europa e os Estados Unidos “uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negroiro”.³

Esta última observação restringe-se, à primeira vista, à economia, envolvendo a transferência

internacional de capitais, que abria uma nova e suposta fase de superação das estruturas coloniais no país. Mas ela nos faz pensar numa intrigante associação de fundo entre o piano e o negro escravizado na vida brasileira, pois, nivelados ambos como mercadorias, aquele aparece de certo modo no lugar deste, sem apagá-lo. Mais especificamente, se a importação de pianos se associa, segundo Alencastro, à promessa de disfarçar imaginariamente o estigma da escravização no Brasil, é o escravizado que está aí para carregá-lo pelas ruas, pelas fazendas longínquas, entando às vezes seus impressionantes “cantos de carregar piano”, como aqueles que a Missão de Pesquisas Folclóricas idealizada por Mário de Andrade encontrou ainda no Recife nos anos 1930.

Essa relação diz muito sobre a *pianolatria* à moda brasileira. Pois o pianismo brasileiro oscila, num movimento sem margens, entre

o trato europeu e a compulsão a trazer matrizes africanas para o teclado. A inclinação comparece fortemente como busca intencional de estilização nos compositores e intérpretes eruditos, mas acontece como virada fluente e direta, na outra ponta, nos afrodescendentes de origem ou de assimilação que transformam por dentro os toques, as inflexões e a linguagem do instrumento. No conjunto, é um piano de muitas faces: o piano das casas, o piano de salão, o piano de concerto e o piano dançante, apropriado criativamente pelos *pianeiros* populares. O instrumento tem, assim, uma presença espiral na vida brasileira: participa da esfera da vida privada, dos pequenos círculos de convivência social, dos saraus, dos assustados e dos arrasta-pés, das récitas semieruditas, dos recitais e dos concertos, sem uma fixação nítida de fronteiras. Tal permeabilidade gera, por sua vez, uma

2. Cf. Benita Eisler, *Les funérailles de Chopin*, Paris, Éditions Autrement Littératures, 2004, p. 49.

3. Luiz Felipe de Alencastro, “Vida privada e ordem privada no Império”. Em *História da vida privada no Brasil – Império: A corte e a modernidade nacional* (coletânea dirigida por Fernando A. Novais; volume organizado por Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 46-47.

oscilante interpenetração de estilos e gêneros, pendulando muitas vezes entre o culto e o semiculto, o popular e o erudito. Tudo aquilo que Machado de Assis captou, de maneira penetrante, no conto “Um homem célebre”, em que um compositor de polcas de sucesso busca em Haydn, Mozart e Beethoven a inspiração para compor música de concerto e o que lhe saem, no entanto, são requintados e geniais maxixes pianísticos.⁴

Dimensões de tudo isso encontram-se nos dois CDs que compõem o projeto *Pianolatria* – caleidoscópica e fascinante amostragem do piano brasileiro. A palavra-título é resgatada agora em um sentido ampliado e positivo, reverberando as muitas dimensões sociais e estilísticas do piano no Brasil: o dilema de Luciano Gallet entre a exploração de sonoridades não lineares,

própria do século XX europeu, e a “rapsódia sertaneja”; o pianismo afrancesado e muito sensível de Nininha Velloso Guerra, que surpreendeu Darius Milhaud no Rio de Janeiro, ainda nos anos 1910, como uma excelente e atualizada intérprete da música moderna; as aproximações virtuosísticas à afro-brasilidade em Frutuoso Vianna, que participou como camerista da Semana de 1922; a maravilhosa pianista Tia Amélia, cheia de truques e negaceios, limpidamente transcrita por Hércules Gomes; Radamés Gnattali no vértice entre o piano de concerto, a música popular brasileira e as inflexões harmônicas do jazz; o pianismo perolado de Clarisse Leite e o lirismo de Cacilda Borges Barbosa; os rasgos de bravura virtuosística com que Brasília Itiberê procura enfrentar as entidades rituais do candomblé – Xangô, Ogum e

Exu; sem falar na quadrilha-polca de Henrique Alves de Mesquita, em Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (com direito a uma reinterpretação fantasiosa e saborosa de “Apanhei-te cavaquinho”), mais Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. E ainda a curiosa transcrição da “Alvorada” de Carlos Gomes e a instigante transcrição, por Sousa Lima, do “Batuque” de Lorenzo Fernández, que me trouxe de volta a sensação proustiana e quase tátil das aulas do meu professor.

O piano de Cristian Budu dá conta, em escala esplêndida, de todas as refrações dessa *pianolatria* expandida.



NININHA VELLOSO GUERRA
(1895-1921)

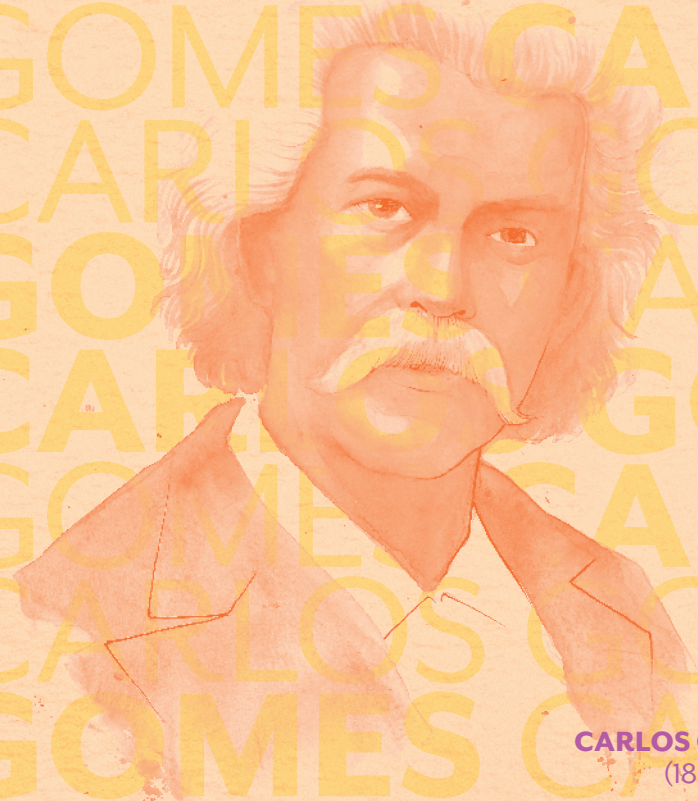
4. Ver José Miguel Wisnik, “Machado maxixe – O caso Pestana”, *Sem receita – Ensaios e canções*, São Paulo, Publifolha, 2004, p. 15-105.

O MODERNISMO E O PIANO BRASILEIRO

CAMILA FRESCA

No início de fevereiro de 1922, durante os preparativos finais para a realização da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade escrevia textos diários no *Jornal do Commercio*. Na véspera da abertura do evento, dia 12, publicou um artigo no qual contrapunha Carlos Gomes a Villa-Lobos. “Carlos Gomes é horrível”, provocava. “Todos nós o sentimos desde pequenininhos”. Villa-Lobos, em contraposição, era o gênio imprevisito, o “filho comovido de seu tempo”. Renovava a música brasileira como outros o faziam em seus países. São Paulo, que iria ouvi-lo pela primeira vez, certamente se renderia ao genial compositor.

A referência ao músico campineiro não era aleatória. **Antônio Carlos Gomes (1836-1896)** foi o maior nome da música brasileira do século XIX. Orgulho nacional, foi bolsista do Império na Itália e o primeiro compositor do país a fazer fama no exterior. Protegido de D. Pedro II, perdeu prestígio com a chegada da República, embora seguisse admirado pelo público. Os compositores que passaram a comandar o Instituto Nacional de Música, em 1890, procuraram ao máximo neutralizar sua influência. Doente, Carlos Gomes voltou ao Brasil e, sem conseguir se estabelecer na capital, morreu em 1896 em Belém do Pará.



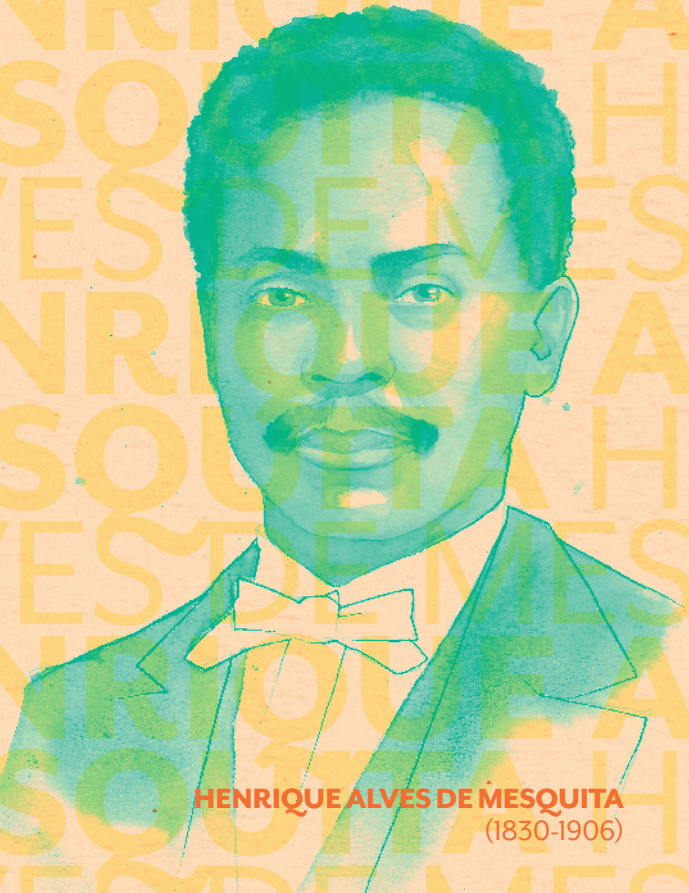
CARLOS GOMES
(1836-1896)

Gomes voltou a ser lembrado pelos modernistas. Novamente, contudo, o objetivo era diminuir o enorme peso que sua figura exercia na música brasileira. O compositor é o ponto de partida do projeto *Pianolatria* que, centrado no modernismo, lança seu olhar para as raízes do repertório pianístico brasileiro e seus desdobramentos. Carlos Gomes ficou famoso por suas óperas, que conquistaram o exigente público milanês e o consagraram no Brasil. Mas ele escreveu música de outros gêneros, como peças sacras, para cordas e modinhas. Sua peça para piano *A cayumba – dança dos negros*, de 1856, é considerada um marco do repertório brasileiro de feições nacionais.

Cristian Budu, ao lado do engenheiro de som Ulrich Schneider, optou por mesclar piano e ópera, e fez ele mesmo uma transcrição de um dos trechos mais famosos de Carlos Gomes,

a Alvorada da ópera *Lo schiavo*. Já existem algumas versões para piano dessa peça e a dupla quis fazer uma leitura contemporânea, com uma transcrição que usa toda a extensão do instrumento, a partir de gravações sobrepostas e efeitos. Assim somos colocados, desde o início, em uma conversa entre passado e presente.

Contemporâneo de Carlos Gomes, o maestro **Henrique Alves de Mesquita (1830-1906)** foi o primeiro bolsista do Império enviado a um período de estudos no exterior, alguns anos antes do compositor campineiro. Aluno do Conservatório de Paris, foi apontado por Machado de Assis como um grande talento apoiado por sólidos estudos, como o continuador de José Mauricio Nunes Garcia e até como o possível Beethoven brasileiro. No entanto, Henrique Alves de Mesquita se envolveu numa situação até hoje não totalmente esclarecida e foi condenado,



HENRIQUE ALVES DE MESQUITA
(1830-1906)



CHIQUINHA GONZAGA
(1847-1935)

em 1863, a três anos de prisão, o que seria para sempre um estigma em sua carreira. Após sua volta ao Brasil, e apesar da aversão por parte do Imperador, acabou por se tornar um dos mais importantes músicos da virada do século, atuando como trompetista, organista, regente e professor no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro. Como compositor, experimentou os mais diversos gêneros correntes em sua época, indo da música sacra e ópera até o teatro de revista, passando por canções, valsas, o tango brasileiro (do qual é considerado pioneiro) e quadrilhas, como é o caso da *Quadrilha heroica*.

A música praticada por Henrique Alves de Mesquita mostra que ele foi figura atuante no momento em que surge um dos mais celebrados gêneros populares: o choro, nascido como uma forma de interpretar peças de salão europeias, como a polca e a valsa. Choro era também o nome que

se dava à reunião de músicos para tocar esse repertório. Conta-se que foi numa animada roda de choro na casa de Mesquita que **Chiquinha Gonzaga (1847-1935)** compôs seu primeiro sucesso, a polca *Atraente*, em 1877. A valsa *Cananéia*, por sua vez, foi escrita alguns anos depois, provavelmente em 1900, e tornou-se um sucesso. Com o decorrer dos anos, no entanto, aquela que se notabilizaria como uma das peças mais conhecidas e gravadas da maestra é o tango *Gaúcho* ou *Corta-jaca*. A obra nasceu como número final da opereta *Zizinha Maxixe*, levada aos palcos cariocas em 1895. E virou assunto nacional ao ser apresentada ao violão, numa recepção oficial no Palácio do Catete, em 1914, pela jovem primeira dama (e caricaturista) Nair de Teffé, causando um escândalo que motivou até protestos no Senado por ninguém menos do que Rui Barbosa.

Se Chiquinha, uma mulher negra, veio de família burguesa, seu conterrâneo **Ernesto Nazareth (1863-1934)**, tinha origem pobre. Nazareth sonhava em ganhar uma bolsa de estudos como Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, mas não teve as mesmas oportunidades. Nascido no Morro do Nheco, criou-se em meio à febre das polcas, quando autores como Gonzaga e Mesquita já eram sucesso no meio do choro e do teatro de revista. Sua educação musical foi informal e desde cedo Nazareth ganhou a vida como pianista demonstrador em casas de venda de partituras. Sua valsa *Confidências* foi publicada em 1913 pela Casa Arthur Napoleão e dedicada a Catulo da Paixão Cearense.

Ainda que tenha sido bem recebida, *Confidências* não chegou aos pés do estrondoso sucesso de *Apanhei-te, cavaquinho*, polca publicada no ano seguinte pela

Casa Mozart. O título é uma brincadeira com uma expressão da época, em que se pega alguém em flagrante. Simulando um encontro de chorões, os acordes da mão esquerda são executados à maneira de um cavaquinho, enquanto a mão direita remete à melodia feita por uma flauta. Aqui temos uma versão inédita dessa obra, a partir de um arranjo de Cristian Budu. “Minha versão é inspirada na do *Tonheta*, personagem de Antonio Nóbrega que toca *Apanhei-te, cavaquinho* de uma forma bastante cômica”, explica o pianista. “Tentei explorar ao máximo o espírito jovial, brincalhão e cheio de suingue da peça. Para isso optei no arranjo por um toque pontilhista, ao invés de uma textura blocal. O resultado foi uma levada solta com um toque brilhante, num tom mais jocoso. Procurei exacerbar o caráter borbulhante dessa música”.



ERNESTO NAZARETH

(1863-1934)

Apanhei-te, cavaquinho foi uma das quatro peças de Nazareth citadas por Darius Milhaud em seu balé *Le boeuf sur le toit* (O boi no telhado), e recebeu pelo menos seis letras diferentes, incluindo em francês e inglês. Outra das peças mais famosas de Nazareth, o tango brasileiro *Escorregando* foi publicado em 1923 e, além do bem-humorado conteúdo musical, pode ser encarado como um estudo de notas repetidas ao piano.

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth dariam origem a uma tradição de *pianeiros* (termo depreciativo utilizado para distinguir os pianistas que tocavam choro daqueles que se dedicavam ao repertório “sério”) que levariam o choro adiante no século XX. Uma artista diretamente ligada a esta tradição é a pernambucana Amélia Brandão Nery, que ficaria conhecida como **Tia Amélia (1897-1983)**. Nascida

numa família de músicos, tocava piano desde criança e aos 12 anos compôs sua primeira valsa. O fato de ser músico não impediu que seu pai acreditasse que aquela não era uma profissão adequada a uma mulher, e Amélia acabou se casado aos 16 anos. Aos 25 anos, seguiu para o Recife com os filhos e, contratada pela Rádio Clube de Pernambuco, passou a atuar profissionalmente na música.

Na década de 1930 ela se estabeleceu no Rio de Janeiro e conheceu Ernesto Nazareth. Amélia desenvolveu uma exitosa carreira, que a levaria a uma excursão pelas Américas, organizada pelo Itamaraty. Viveu por seis anos nos EUA e fez uma pausa na profissão durante 15 anos, após o casamento da filha (a cantora Silene de Andrade, que a acompanhava nas apresentações). Quando retornou, em 1954, adotou o nome artístico de Tia Amélia e seguiu trabalhando até o final da vida. Acredita-se que Tia Amélia

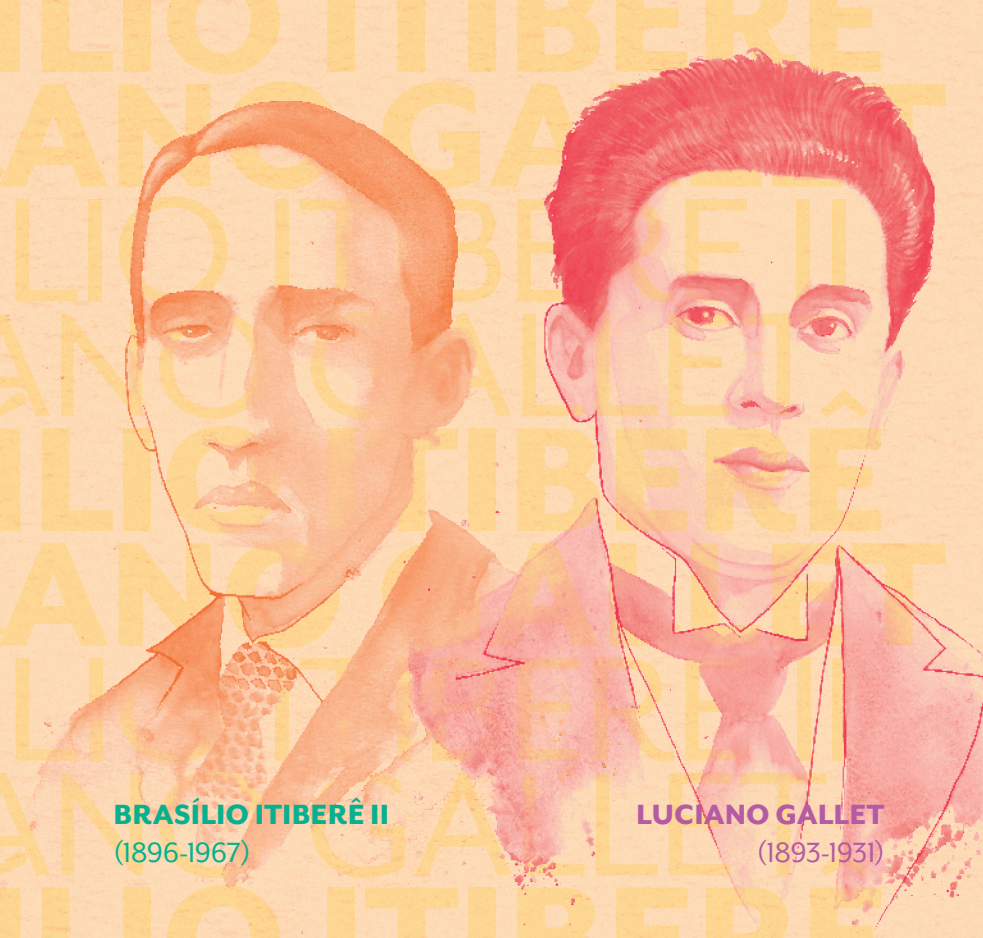
tenha escrito mais de 200 choros. O pianista Hercules Gomes tem se dedicado a recuperar o trabalho de Tia Amélia e são dele os arranjos que Cristian Budu toca. *Jaboatão*, que homenageia a cidade natal da pianista, é um choro alegre e ritmado, enquanto *Seresteiro* é doce como uma serenata romântica. *Cheio de truques* é, como as anteriores, escrita na mais perfeita tradição nazarethiana.

NO SÉCULO XX, UM Mergulho nas RAÍZES BRASILEIRAS

Se Carlos Gomes, de um lado, e a riqueza da música popular, de outro, dão a tônica da música brasileira na segunda metade do século XIX e virada para o XX, nenhum músico foi mais importante dali em diante do que **Heitor Villa-Lobos (1887-1959)**. Villa-Lobos aprendeu piano de forma autodidata e contou com

o precioso auxílio de sua primeira esposa, Lucília Guimarães Villa-Lobos, para se aprimorar e aprender a compor para o instrumento. Em 1930, já consagrado após duas estadias na Europa, o compositor retorna ao Brasil e é convidado a liderar o maior programa de educação musical que o país já organizou. Villa-Lobos vai se dedicar de corpo e alma ao Canto orfeônico: reduz as viagens ao exterior bem como o ritmo de novas composições, que só será retomado ao final da década. Uma das obras que nascem nesse período, no entanto, é o *Ciclo brasileiro*, conjunto de quatro peças para piano solo finalizado em 1937 e dedicado à sua segunda esposa, Arminda Villa-Lobos.

Trata-se de um dos mais importantes conjuntos para piano de Villa-Lobos, e os títulos das peças indicam um olhar para o homem e a natureza do país. *Impressões seresteiras*, segunda e mais popular



BRASÍLIO ITIBERÊ II
(1896-1967)

LUCIANO GALLET
(1893-1931)

peça do ciclo, é uma valsa que rememora de forma nostálgica as serestas nas quais Villa-Lobos participou na juventude. Já a peça seguinte, *Festa no sertão*, contrasta com o caráter melancólico da anterior e se desloca das serenatas urbanas para o interior do país. Escrita em forma rondó, é alegre e de ritmo marcado.

Villa-Lobos foi o único compositor a participar da Semana de Arte Moderna, um palco privilegiado para que ele mostrasse sua música em São Paulo pela primeira vez. Em 1922, eram poucos os compositores jovens que tinham um corpo de obras consistente e, ao mesmo tempo, arrojado para o ambiente musical da época. A esta altura, o carioca **Luciano Gallet (1893-1931)** já tinha começado a compor, mas suas obras ainda não circulavam em concertos públicos. Gallet iniciou-se na música como autodidata e é a partir de seu contato com o compositor Glauco

Velásquez (1884-1914) que passa a considerar seriamente a carreira musical. Forma-se com medalha de ouro no curso de piano do Instituto Nacional de Música, em 1916 e, em seguida, passa a estudar harmonia com o compositor francês Darius Milhaud. É quando volta seu interesse para o estudo do folclore, passando a incorporá-lo às suas obras. Gallet morreu jovem, mas pode ser considerado um dos primeiros autores nacionalistas do modernismo.

As duas obras aqui presentes foram compostas no mesmo período, porém possuem caráter bastante distinto. *Hieroglyfo*, de 1922, reflete os estudos de Gallet com Milhaud, ao se aproximar da complexidade harmônica do modernismo francês. Na partitura, o autor anota: “HIEROGLYFO é a exteriorização de um estado moral. Ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido. Movimentos de grande liberdade,

em coloridos violentos ou expressivos. Emprego apurados dos pedais, obtendo deles o máximo de efeito”. Em carta a Mário de Andrade de 1926, na qual discorre sobre suas obras, Gallet afirma que, nesta peça, acabou adotando “o tema curto, à moda da fuga [...] *Hieróglyfo* é em forma livre, um pouco poema”. Nesta mesma carta, ao tratar de forma panorâmica sua produção, avalia: “*De Sonnet d’Avers* a *Hieróglyfo* percorri um caminho [...] O que fiz até aí não é absolutamente meu. Não me interessa”.

Uma obra bastante diferente (e provavelmente mais afinada com suas convicções) nasceria em 1923: a *Rapsódia sertaneja*, baseada na fantasia *A sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha. Aqui temos o autor alinhado com o ideário modernista de construção de um repertório nacional a partir da utilização de fontes populares. “É fácil constatar que

evitei, cuidadosamente, fazer obra minha. Quis, exclusivamente, valorizar a música de B. Itiberê”, afirmou Gallet, novamente para Mário de Andrade. A *Rapsódia sertaneja*, no entanto, tem maior duração e complexidade que a obra de Itiberê, e a peça é marcada por efeitos de três mãos, polifonias e saltos.

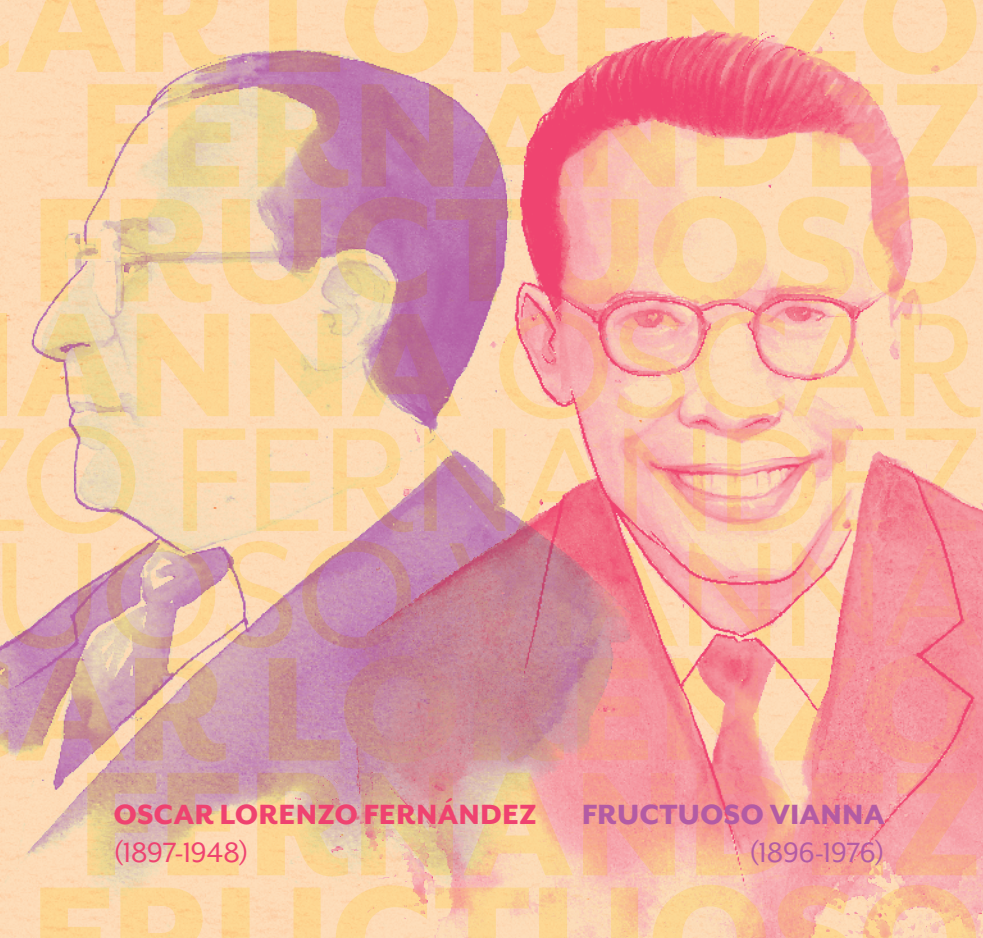
Ainda antes da Semana de Arte Moderna, ecos do modernismo musical europeu podiam ser ouvidos em diversas partes do Brasil. Um desses locais era o Rio de Janeiro e, mais especificamente, a casa dos Velloso-Guerra. O pianista e professor Godofredo Leão Velloso, sua filha, a pianista e compositora Maria Virgínia (Nininha) e seu genro Oswaldo Guerra mantinham um salão no Rio de Janeiro onde se podia ouvir ao piano, ainda na década de 1910, as últimas novidades de Paris, incluindo os balés de Stravinsky e a música de Eric

Satie. Tendo crescido nesse ambiente, **Nininha Velloso Guerra (1895-1921)** revelou-se desde jovem uma exímia pianista. Em 1913, quando contava com 18 anos de idade, compôs a suíte *Com as crianças*, que deixa entrever tanto seu talento como compositora quanto sua ligação com a música moderna europeia. Infelizmente, Nininha faleceria precocemente, aos 26 anos, quando apenas iniciava carreira como pianista e compositora.

Com as crianças é um conjunto inspirado no universo infantil. Mas, a exemplo de muitas obras desse tipo – como Debussy já havia feito com *Children’s corner*, em 1908, e Villa-Lobos viria a fazer – não se trata propriamente de peças para crianças tocarem, dadas as suas demandas técnicas e musicais. Construída a partir de harmonias modernas e dissonâncias sutis, os títulos de cada peça já dão uma pista de seu caráter.

Assim é que as Carícias da mamãe são calmas e ternas, enquanto a dança das bonecas, em contraste, é bastante animada. As histórias da babá são um tanto misteriosas, e a marcha do soldado, ritmada e vigorosa. Encaminhando-se para o final, a criança dá um doce “boa noite” para sua mãe. O ciclo termina com os pensamentos da própria Nininha, que são delicados e interrogativos, mais do que afirmativos e conclusivos.

Paranaense como seu tio, de quem herdou o nome, Brasília Itiberê da Cunha Luz, também conhecido como **Brasílio Itiberê II (1896-1967)**, estava decidido a cursar Engenharia Civil e para isso se mudou ao Rio de Janeiro em 1934. Na então capital federal participou de movimentos literários e ajudou a fundar a revista modernista *Festa*. Influenciado pelo contato com Pixinguinha e pela amizade com Villa-Lobos, abandonou a engenharia pela



OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ
(1897-1948)

FRUCTUOSO VIANNA
(1896-1976)

música. Tornou-se professor de folclore e trabalhou ao lado de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a partir de 1942.

Como compositor, destacam-se obras para piano e principalmente peças corais. Com três movimentos, a *Sulte litúrgica negra* é uma de suas obras mais conhecidas. Inspirada no universo afro-brasileiro, *Xangô* (a primeira peça, lenta) e *Ogum* (a segunda, rápida) se utilizam de melodias folclóricas (o tema de *Xangô* também foi utilizado por Villa-Lobos). Já *O protetor Exu*, que encerra o conjunto, tem tema do próprio compositor e é uma peça impactante e de grande poder de evocação.

Também amigos próximos de Villa-Lobos e compositores que compartilhavam do ideário modernista foram **Fructuoso Vianna (1896-1976)** e **Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948)**. Formado pelo Instituto Nacional de

Música em 1919, Fructuoso Vianna foi um dos intérpretes das obras de Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna. No ano seguinte, partiu para a Europa para se aperfeiçoar. Quando retornou, passou a se dedicar à carreira de concertista e professor, dando aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Na década de 1940, voltou a residir no Rio de Janeiro e se engajou no projeto de Canto orfeônico.

A pouco conhecida *Homenagem a Sinhô* é delicada e singela. Lembrando um dos nomes pioneiros do choro, foi construída sobre um único tema, repetido com pequenas variações a cada reapresentação. O próprio Vianna declarou que a peça fora escrita “no estilo de Sinhô, bem brasileiro e carioca”. Em contraste, a *Dança de negros*, além de ser uma das peças mais conhecidas de Fructuoso Vianna, é também tecnicamente desafiante. Seu virtuosismo

instrumental dá grande força ao tema da dança, e o ritmo é um aspecto determinante na obra.

Carioca de ascendência espanhola, Lorenzo Fernández também se formou no Instituto Nacional de Música, onde viria a ser professor. Mais tarde, teve importante atuação no Conservatório Brasileiro de Música, do qual foi um dos fundadores. Admirador de Mário de Andrade e braço direito de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – Lorenzo Fernández assumiu a direção da escola diversas vezes, durante as ausências de Villa-Lobos para viagens ao exterior – o compositor deixou uma obra de cunho nacionalista, da qual o exemplo mais bem-acabado talvez seja seu Batuque.

Batuque é um nome genérico pelo qual se costumava designar, desde os tempos coloniais, as danças de terreiro afro-brasileiras com tambores. Muitos

compositores escreveram obras, de formações diversas, intituladas “batuque”, significando que estavam utilizando fontes populares em suas criações. Foi o que fizeram Ernesto Nazareth, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, entre outros. Escrito em 1930, o Batuque de Lorenzo Fernández integra uma obra maior, a suíte orquestral *Reisado do pastoreio*. No entanto, esse movimento acabou ganhando vida própria e ao longo do século XX integrou o repertório de orquestras e regentes internacionais, como Arturo Toscanini e Serge Koussevitzky. A transcrição para piano foi feita por Souza Lima, que a publicou pela primeira vez em 1959, mais de dez anos após a morte de Lorenzo Fernández.

Um dos mais importantes compositores do século XX, colega de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e

Musical de São Paulo (como estudante e, mais tarde, professor), **Francisco Mignone (1897-1986)** escreveu mais de 200 peças para piano solo, em geral de curta duração e agrupadas em séries. As obras dialogam tanto com o legado da música europeia – resultado de seus estudos no Brasil e no exterior, mas também de sua ascendência italiana – quanto com o projeto nacional-modernista liderado por seu colega Mário de Andrade.

Admirador do repertório dos chorões e especialmente de Ernesto Nazareth, Mignone foi ele próprio um chorão na juventude, chegando a publicar obras sob o pseudônimo de Chico Bororó. Uma parte de sua produção de música de concerto está impregnada de elementos da música popular urbana, e este é o caso de seu famoso ciclo de *Valsas de esquina*, feito intencionalmente para lembrar as serestas das quais o

compositor participava na juventude. Mignone escreveu diversas coleções de valsas, a ponto de ser apelidado por Manuel Bandeira como o “rei da valsa”. Aliás, vale aqui notar a importância que a valsa, gênero que chegou ao Brasil em meados do século XIX e que foi largamente utilizado pelos chorões, teve também para o modernismo brasileiro, sendo escolhido por muitos compositores que desejavam fazer uma obra nacional.

No caso das *Valsas de esquina*, o próprio Mignone declarou: “essas *Valsas de esquina*, que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia”. As 12 *Valsas de esquina* foram compostas utilizando cada uma das doze tonalidades menores e compartilham um mesmo clima de nostalgia e lirismo, mesmo as mais movimentadas. A indicação de

andamento da Valsa nº 5 é “cantando e com naturalidade”, enquanto a Valsa nº 12 é um “moderato em três movimentos”. Como uma herança do clima seresteiro que querem emular, as *Valsas* possuem certa liberdade rítmica que lhe dão um caráter improvisativo. Além disso, procuram evocar outros instrumentos, principalmente o violão.

Francisco Mignone tinha uma relação intensa com a música popular, mas na vida profissional dedicou-se à música de concerto. Já o gaúcho **Radamés Gnattali (1906-1988)** levou essa relação a outro patamar, ao desenvolver carreira em ambas as áreas. Formado em piano clássico e participante de serestas e blocos carnavalescos, na década de 1920 Gnattali deixa Porto Alegre pelo Rio de Janeiro onde, para se sustentar, toca viola e piano em orquestras de teatro e rádio. Ao mesmo tempo, investe na carreira de

concertista e, em 1930, apresenta ao público carioca suas primeiras composições. Logo Gnattali começa a trabalhar como pianista e arranjador de música popular (e a gravar seus primeiros choros, lançados sob o pseudônimo Vero) nas rádios comerciais e na indústria fonográfica. A carreira de concertista acaba ficando para trás, e a de compositor erudito para os poucos momentos em que havia horas vagas.

Algumas de suas peças são difíceis de classificar, já que o elemento popular dialoga com a complexidade harmônica e o acabamento formal. Em peças como o choro *Canhoto* e *Por que?*, temos uma síntese estilística que, ao fim e ao cabo, demonstram o estilo pessoal e único que Radamés Gnattali forjou para si. Em *Canhoto*, por exemplo, iniciamos ouvindo um choro, embora com uma sonoridade que às vezes remeta à escrita para big band; na seção



FRANCISCO MIGNONE
(1897-1986)

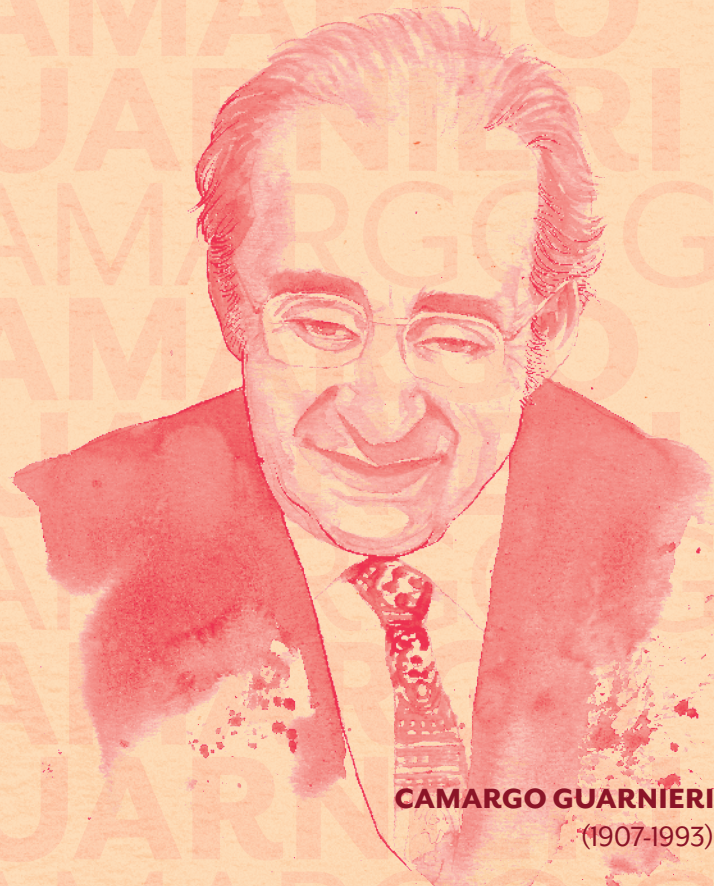
RADAMÉS GNATTALI
(1906-1988)

seguinte, o material se assemelha ao jazz. Os choros de Gnattali para piano, em geral, têm seções delimitadas que marcam mudanças de caráter e se apresentam mais como uma rapsódia, uma colagem de diferentes materiais.

Um dos mais importantes e sofisticados compositores brasileiros, **Camargo Guarnieri (1907-1993)** foi também o músico que mais deveu sua formação (e, consequentemente, suas convicções) a Mário de Andrade. Guarnieri se dedicou a seus *Ponteios* por quase 30 anos, entre 1931 e 1959, lançando-os em cinco cadernos. Para Marion Verhaalen, se na música de Camargo Guarnieri há um gênero que pode ser considerado representativo de seu “brasileirismo”, são os *ponteios*. Obras curtas de escritura livre, poucos *ponteios* excedem duas páginas, mas cada um encerra em si um pequeno universo perfeitamente acabado. Neles são encontradas

reminiscências de modinhas, toadas, cantigas de roda infantis, da viola caipira e do violão, além das danças afro-brasileiras.

A respeito do título *Ponteio*, Guarnieri explicava: “Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro”. O *Ponteio nº 30*, dedicado a Mozart de Araújo, é o último do terceiro volume. De caráter apaixonado, tem escrita tonal e menos cromática que as demais obras do caderno, e todo material musical deriva da melodia inicial. Fechando o volume seguinte, o *Ponteio nº 40* é dos mais intrincados do ciclo. Dedicado a Pavel Serebriakow, segue a brevidade dos demais, mas apresenta uma estrutura bastante complexa: a sonoridade contínua e incessante de semicolcheias na mão direita apoia a linha melódica da mão esquerda, parcialmente oculta. Do quinto e último caderno de *Ponteios* são as duas peças seguintes. Dedicado à



CAMARGO GUARNIERI
(1907-1993)

grande pianista brasileira Yara Ber-
nette, o *Ponteio nº 45* é um rondó
no qual o “refrão” nitidamente
remonta a uma melodia popular,
talvez uma cantiga infantil. Dife-
rente das demais peças do ciclo, o
Ponteio nº 49 não tem um dedi-
catário, mas é uma homenagem a
Scriabin. Dramática e semelhante
a uma tocata, segue num crescen-
do, com a melodia dividida entre
ambas as mãos.

AS MULHERES E O PIANO BRASILEIRO

Se Chiquinha Gonzaga foi uma
profissional da música quase so-
litária no século XIX, no decor-
rer do século seguinte cada vez
mais as mulheres se afirmaram
na carreira. Na verdade, houve
toda uma geração brilhante de
mulheres pianistas, liderada por
Guiomar Novaes e Magdalena
Tagliaferro. Muitas delas, além de
intérpretes, foram também edu-
cadoras e compositoras, mesmo

tendo que enfrentar dificulda-
des maiores que as dos homens,
e com o agravante de sua obra
sofrer forte apagamento após
sua morte. Este é o caso de duas
figuras cujas obras ganham um
registro essencial neste projeto.

Nascida no Rio de Janei-
ro, **Cacilda Borges Barbo-
sa (1914-2010)** estudou piano,
composição e regência na Escola
Nacional de Música. Foi aluna
de Francisco Braga, Lorenzo Fern-
nández e Francisco Mignone, e
colaborou no projeto educacio-
nal de Villa-Lobos nas décadas de
1930 e 1940, chegando a dirigir
o Serviço de Música do Rio de
Janeiro. Foi também a primeira
diretora do atual Instituto Villa
Lobos, da UniRio, e lecionou
composição até os anos 1990.
Sua obra inclui séries de estudos
para canto, para piano e acordeão,
balés, peças orquestrais e música
de câmara. Os *Estudos brasileiros*
para voz e piano (1950) e os

Estudos brasileiros para piano solo
(1965) são suas composições mais
conhecidas, junto com a peça
coral *Procissão da chuva* (1986).

Seu trabalho como profes-
sora acabou gerando um impor-
tante material didático, envolven-
do teoria, estética e métodos em
torno de uma educação musical
que pudesse ser especificamente
brasileira. Seus *Estudos de ritmo e
som*, escritos na década de 1980,
ainda são utilizados em escolas de
música brasileiras. Uma de suas
contribuições mais originais é a
"ritmoplastia", que tem como
objetivo ensinar ritmicamente
gestos físicos de manifestações
artísticas brasileiras. Para isso, a
compositora combinou notação
rítmica, musical e símbolos para
gestos, que chamou de plastias. As
plastias foram desenvolvidas em
coordenação com Clara Semeles,
coreógrafa e professora de dança
do Theatro Municipal do Rio de
Janeiro. A ritmoplastia foi ensinada

pela primeira vez em 1961 no
Instituto Villa-Lobos, e também
na Escola de Dança do Theatro
Municipal do Rio de Janeiro.

Os *Estudos brasileiros* para
piano solo, publicados em 1965,
consistem de seis obras contras-
tantes que exploram a diversidade
rítmica da música popular brasi-
leira com ênfase na música urbana
carioca. Seu *Estudo brasileiro nº 1*
tem na partitura a indicação de
“tranquilo”, e assim segue du-
rante todo o tempo. Já o nº 2, ao
contrário, é “jocoso”. Como um
típico estudo, cada uma das peças
se concentra numa determinada
atmosfera e característica técnica.
Barbosa considerava seus *Estudos*
peças de “execução transcendental”.
Por isso, na década de 1980,
ela compôs o *Diorama*, quatro vo-
lumes de peças progressivas que,
segundo afirmava, fora desen-
volvido para abordar as questões
técnicas e artísticas encontradas
nestes *Estudos*.



CACILDA BORGES BARBOSA
(1914-2010)

CLARISSA LEITE
(1917-2003)

A paulistana **Clarisse Leite (1917-2003)** cursou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e foi aluna de Zilda Leite Rizzo, José Kliass, Teodoro Nogueira e Orestes Farinelle. Em 1930, ganhou uma bolsa do Conservatório e pôde se aperfeiçoar na França. Trabalhou como professora de piano e deu cursos de técnica e ginástica anatômica (um método criado por ela) em diversas escolas de música na capital e no interior de São Paulo. Com a colaboração do Consulado do Japão, divulgou a música japonesa no Brasil, e seu *Concerto para piano nº 1* foi apresentado em Tóquio em 1977. Além de recitais pelo Brasil, Leite se apresentou na Áustria e Hungria e promoveu os Concursos Clarisse Leite, dedicados a jovens pianistas e realizados anualmente pelo interior paulista.

Clarisse Leite compôs para orquestra, música de câmara e piano solo e muitas de suas peças são baseadas no folclore brasileiro. Outras são voltadas ao ensino e eram dirigidas aos alunos. Suas composições começaram a ser editadas na década de 1950, mas a maioria foi publicada ao longo dos anos de 1970. Nas peças para piano, nota-se que estamos diante de uma compositora de sólido *métier*, que conhece bem seu instrumento. *Lendas... e nada mais* foi editada em 1972 e tem três partes: O curupira pula na brasa, A nuvem e o lago e O duende louco. São peças de caráter descritivo que, além das indicações habituais, possuem nas partituras anotações que parecem querer ajudar o intérprete a captar a atmosfera proposta: “o curupira pula na brasa feliz por sua superioridade sobre os elementos” escreve acima dos acordes saltitantes que abrem O curupira pula na brasa.

Em 1959, Clarice Leite foi jurada de um concurso internacional em Viena e acabou dando concertos na cidade. *Impressões de Viena*, editada em 1975, muito provavelmente retrata em forma de música esses momentos. A peça começa elegante e alegre, mas logo demonstra que se trata de algo mais complexo do que música de salão. Estamos no “baile de abertura” de uma obra concebida em diferentes seções (todas indicadas em alemão). Seguem-se a esta o Castelo de Schönbrunn, o Reno, os Alpes, o Musikverein e até uma taberna de vinho, entre outras. *Impressões de Viena* se encerra com o mesmo baile do início. É uma obra de um belo pianismo, com uma escrita de quem conhece o instrumento e o repertório consagrado a ele. As várias seções nos remetem a diferentes imagens, como pinturas que nos levam a um passeio pela cidade de Viena.

* * * *

Neste *Pianolatria* temos peças avulsas de ciclos, ou seja, conjuntos que são apresentados parcialmente. Isso vai na contramão de uma tendência atual, um tanto enciclopédica e acadêmica, de dar preferência a integrais, ciclos completos, comparações etc. O que não significa que não estejamos diante de uma seleção cuidadosa, que pode servir apenas à fruição como também despertar considerações e analogias as mais variadas.

Há compositores eminentemente eruditos, compositores que trabalharam também na música popular e compositores que, vistos em sua época como músicos populares, fazem para nós o elo de ligação entre os dois mundos. Seja qual for sua orientação, no entanto, o trabalho com os materiais folclóricos e populares une esses autores e ao mesmo tempo dá organicidade ao conjunto, diluindo e até dispensando a diferenciação

entre os universos. O projeto traz ainda uma mescla entre autores canônicos, cujas obras são conhecidas e executadas, com autores – descobertas surpreendentes do piano brasileiro.



TIA AMÉLIA
(1897-1983)



FOTO: LUCCA MEZZACAPPA

CRISTIAN BUDU

Citado pela revista inglesa *Gramophone* como “um pianista impactantemente original, com visão e maturidade musicais comparáveis a colegas com o dobro de sua idade”, Cristian Budu é uma referência na nova geração da música clássica. Vencedor do Concurso Internacional Clara Haskil, na Suíça, também recebeu prêmios como Instrumentista do Ano (APCA), Melhor Concerto do Ano (Guia da Folha) e entrou em duas listas “Top 10” da *Gramophone*, que incluem nomes como Martha Argerich, Arthur Rubinstein, Dinu Lipatti, Murray Perahia e Maria João Pires. Ainda na *Gramophone*, entrou para a lista “Top 50 Greatest Recordings”, seleta compilação de gravações antológicas de Chopin. A mais honrosa citação que Cristian já recebeu veio de Nelson Freire que, em sua última entrevista, disse acreditar que ele viria a ser seu sucessor.

Cristian crê numa concepção humanista da música e teve influências de linguagens diversas, graças ao incentivo e visão

cultivados por sua mãe. Filho de romenos, cresceu em Diadema e na infância fez parte do Coral ECO, dirigido pelo maestro Teruo Yoshida, com o qual participou de diversas montagens operísticas. Na adolescência foi aluno do Instituto Brincante, onde teve aulas de danças e ritmos brasileiros e fez parcerias com Antonio Nóbrega, artista que o inspirou e influenciou profundamente.

Promotor fervoroso da música de câmara, Cristian já colaborou em duo com Renaud Capuçon, Antonio Meneses e com músicos da Filarmônica de Berlim. Tocou recitais solo em grandes festivais europeus como Verbier e La Roque d'Antheron, e em salas como Ateneu de Bucareste, Liederhalle (Stuttgart), KKL (Lucerna) e Jordan Hall (Boston). Já solou à frente de orquestras como Sinfônica de Lucerna, Suisse Romande, Orquestra de Câmara de Lausanne e Sinfônica da Rádio de Stuttgart.

Cristian iniciou seus estudos musicais com Marta Ziller e os estudos pianísticos com Elsa Klebanowski, pupila de Wilhelm Kempff. Foi ainda aluno de Marina Brandão, Cláudio Tegg (Fundação das Artes de São Caetano do Sul), Eduardo Monteiro (USP) e Wha-Kyung Byun no New England Conservatory (Boston), onde também teve aulas com Russell Sherman, uma de suas principais referências.

Nos EUA, hospedou os saraus que iniciaram o projeto *Groupmuse*, plataforma inovadora de música clássica conhecida internacionalmente. No Brasil é criador do projeto de saraus Pianosofia, cujo intuito é levar a música clássica a ambientes informais e caseiros, promovendo artistas locais e a música de câmara. Além disso, colabora com projetos sociais como Projeto Integração e Liga Solidária, na qual é conselheiro voluntário da Unidade Casulo.

Pianolatria! The suffix “latria” means excessive love, making up a word that indicates worship of the piano, a term that suits this album very well. The word is also known by music scholars, because it was used in the 1920s by Mário de Andrade, in a text that criticizes São Paulo society's excessive attachment to the piano, putting other musical instruments aside. This second use of the word, although less flattering, was also considered when choosing the name for the album, as it evokes the criticism of one of the intellectuals who most helped to think about Brazilian identity, in its whole plurality.

The search for this Brazilian trait in the field of music is a constant in the compositions chosen on this double CD, produced by Selo Sesc. Pianist Cristian Budu created a curation that includes Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, among other great Brazilian composers who contributed to the creation of an extraordinarily diverse national repertoire, influenced by both the European tradition and Afro-Brazilians drums. The compositions receive a renewed interpretation by the young pianist Cristian Budu, one of the main contemporary Brazilian soloists, having been appointed by Nelson Freire himself as his successor.

“Pianolatria” is a tribute to the diversity of piano music in Brazil, by the hands of one of its great interpreters. With the release of this album, Sesc SP reinforces its commitment to expanding access to fundamental works in the history of national music, as well as disseminating the work of current Brazilian performers.

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA, DIRECTOR OF SESC SÃO PAULO

* * * *

Some years ago, Cristian Budu and I started a conversation that has yet to come to an end... It is a conversation in which all topics are admissible and in which any theme can interest us – even though it is the musical themes that stand out and set us on long trails where we dream up big projects.

Pianolatria was conceived during one of these conversations, back when we were still recording the CDs that make up the *Toda Semana* box-set (Selo Sesc, 2022). Cristian's ideas as to why we should play our own Brazilian repertoire are always fascinating and always contain a reverent admiration for our country. One mustn't forget that he is a first-generation Brazilian whose family is of Romanian descent and opted to live in São Paulo. Not only are the Budus proud Brazilians, they are also essentially a musical clan. Perhaps it would suffice to say that his mother's name is Despina: the same name of the wonderful character in Mozart's *Così fan tutte!* But I should also point out that they are all amateur musicians who, to this day, enjoy making music together.

The project started to take shape when partners with whom we had already worked – and with whom we had experienced so much joy and comradeship – got on board. They were the guarantee we needed to face this new marathon: Uli Schneider, Camila Fresca and Eduardo Toni Rael. They also brought José Miguel Wisnik along with them in order to lend the team more depth.

However, we all wanted to take things a little further. We saw *Pianolatria* as an opportunity to inaugurate a practice that is still somewhat rare among classical music professionals: making videos to unveil the recording process. We also wanted to produce visual journeys capable of amplifying the musical enjoyment, bringing Cristian and his music closer to the audience and expanding the auditory universe. In short, we thought of turning the piano into a vehicle that could decipher the contemporary world, which is inseparable from visual languages. In order to create this audiovisual ensemble in tandem with the album, we sought the help of director Fernando Fonini, who immediately accepted the challenge.

None of this, however, would have been possible had Sesc not embarked with us on this somewhat audacious journey, bringing along with it all its enthusiasm and support. The Brazilian repertoire has become better known and its diffusion ensured thanks to the decisive support of Sesc.

We all hope that *Pianolatria* instills in each listener a true desire to enjoy more and more of Brazil's greatest treasure: its music!

CLAUDIA TONI

* * * *

IN DEFENSE OF *PIANOLATRY* **CRISTIAN BUDU**

Brazil just celebrated the 100th anniversary of São Paulo's Semana de Arte Moderna, a movement that marked our cultural history. Even though it was carried out according to a specific perspective (that of the artists) and in a type of society that is different from the one we live in, its objective was to stimulate a type of production and thought that could express a unique cultural identity. This is a subject that has always intrigued me; after all, despite being independent, Brazil still perpetuates a highly colonial mentality.

At the same time, we have recently seen distortions of so-called patriotism, or a healthy side of Brazilian national identity. Symbols that represent the country were used for narrow and sickly political reasons. It is important, I believe, that we

not let ourselves be overwhelmed by this situation, or be inhibited from expressing the highly complex features of our identity and history.

Such reflections were the initial source of motivation for this project. On top of these reflections, research on the Brazilian repertoire was conducted with the valuable support of pianist and researcher Alexandre Dias (who carries out invaluable work at the Instituto Piano Brasileiro), helping shape this project.

* * * *

When we study the parts of the Brazilian repertoire that have achieved a certain level of dissemination and circulation, we realize that a restrictive notion of Brazil emerges. Much is left out or stigmatized; things that circulated in the past fell into oblivion. When I selected the repertoire, I wanted to bring other things to the surface: pieces that I was initially unfamiliar with. The pieces I arrived at do not simply reflect an attempt to create a “different” kind of project, but rather a desire to feel like I belonged to Brazil in my own way. I was also attentive to mapping a consistent path for what was to become a two-volume CD: an album in which one track seamlessly leads into the next (though nowadays such releases are usually routed through streaming platforms).

The disc simultaneously presents a personal vision of the works both of composers who cannot be said to have been forgotten – such as Camargo Guarnieri or Villa-Lobos – and of their contemporaries, who, despite never ceasing to work, were cast aside. No example is more indicative of this than the case of Clarice Leite, a stupendous composer and pianist who barely left a trace on our discography or musical historiography.

Moreover the album also seeks to represent the diversity of Brazilian piano music. Composers such as Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth and Henrique Alves de Mesquita, *pianeiros*, performed and created a Brazilian musical identity without

an academic background and without the deliberateness or structured thought of the modernists. My intention was to navigate through different environments in terms of repertoire, but with an equal degree of attentiveness – after all, I wanted to cherish the different forms of musical expression that fit into our identity.

* * * *

“Pianolatria” is the title of a renowned article written by Mário de Andrade and published in the modernist *Klaxon* magazine shortly after São Paulo’s *Semana de Arte Moderna*. In it, the writer criticized the protagonism of the piano in São Paulo’s musical life.

Our decision to opt for this title is, first of all, a reverent tribute to Mário de Andrade’s thought. However, the decision also has its share of lightheartedness, attempting to remove some of the weight that his criticism imposed on the piano. Despite being a solo piano work in which virtuosity is present, there is also a desire to redefine the term.

Many things changed in the last century. The world we live in is very different from the one in which Mário de Andrade wrote. On the one hand, the music scene in São Paulo, and Brazil as a whole, has made progress in many of the areas that he criticized. On the other hand, gone are the days when the piano was a common item in family homes where at least one member played. Both what it means for something to be considered “classical music,” and the relationship that society maintains with this art form, have also changed.

Mário de Andrade and the modernists seized their moment to affirm that which was hidden, denied or ignored in Brazilian culture as a part of the country’s national identity. Nowadays, many issues are far more urgent than that of creating a kind of music that represents Brazil (as opposed to copying other cultures). The issue of cultural identity today is necessarily tied to the existence of different kinds of diversity that can maintain a dialogue with one another.

This project does not fail to address these issues, even if it does resort to a kind of “cult” of the piano to do so. After all, this instrument can achieve all sorts of things: it can reveal in a modern way things that are old (but not necessarily old-fashioned); it can illustrate the various settings that exist within Brazilian music (after all, far more important than the piano is the music with which we are dealing).

While Mário de Andrade’s text showed how limited a music scene that revolved around the piano was insofar as it prevented other formats (such as chamber music), or even a greater comprehension of the musical phenomenon, from flourishing, this project seeks to demonstrate the opposite: that we can broaden our horizons by using the piano as our starting point. This goal is to be achieved not just via the composers and the repertoire we selected, but also by resorting to contemporary tools that expand the contours of the conversation between the piano and twenty-first century society (i.e., the videos that make up the project). I hope the piano can present itself in this album as one of the most expressive instruments at our disposal in the quest for our identity – though we should never resort to a calcified or restrictive image as our point of departure.

* * * *

PIANOPHILES, PIANISTS AND PIANEIROS

JOSÉ MIGUEL WISNIK

It was Mário de Andrade who, shortly after São Paulo’s *Semana de Arte Moderna*, coined the term *pianolatria* (or “pianolatry”). The neologism, which means the exaggerated worship of the piano, was, according to Andrade, applicable to the music

scene in São Paulo, where the piano was played obsessively and almost exclusively, to the detriment of other instruments. Unlike Rio de Janeiro – where a “tradition of the violin, cello and singing” could be found, and where people could periodically hear the “heightened manifestations” of chamber and symphonic music – São Paulo’s modernist lyceum still clung to its provincial “piano bias,” a skewed taste for a romantic repertoire and a sentimental prejudice when it came to performance, thus revealing its inadequacy to practice and assimilate 20th century music. “There is a pernicious fairy in the city whose first gift to each and every child is a piano, on which they are condemned to perform nothing other than Chopin’s waltzes!”⁵

This limitation of the average taste, however, coexisted with another notable and vigorous attribute: São Paulo was, at that moment in time, quite possibly the most important center of piano pedagogy in South America, which came into fruition thanks to the eminent professor Luigi Chiaffarelli, an Italian who became Brazilian, and whose students included the extraordinary Guiomar Novaes (who would go on to become one of the most notable pianists of the international panorama in the 20th century), the excellent Antonietta Rudge, as well as the great pianist and teacher João de Sousa Lima (whom I had the privilege of getting to know from up close as his student). The city, in other words, exhibited both the advantages and the disadvantages of this syndrome, and according to Andrade, it urgently needed to expand the range of its educational practices, its repertoires and the scope of its instrumental chamber and symphonic music in order to sustain a true tradition and to assimilate musical modernity. In the city, “the relentless progress of the piano” had paradoxically become “one of the causes of [its] musical backwardness.”

It is worth remembering that, in the European context, the piano was the main purveyor of culture to the masses at a time when there were still very few means of communication and recording. The radio and gramophones did not yet exist. Dating

back to at least 1830, when Liszt and Chopin started to conquer Paris, the piano had practically become a mandatory furniture item for the middle and upper classes while the sheet music business became a burgeoning trade. The instrument became the protagonist of the concert music scene, and at the same time a vehicle for its own public and domestic propagation. A survey conducted in France in 1845 found that there were sixty thousand pianos in Paris and stipulated that one hundred thousand people knew, at the very least, how to play something or other on the instrument. Paris had a population of one million at the time⁶. This shows us that the piano was conquering 19th century Europe, and that Paris was also cultivating its own “pianolatriy,” but with the fundamental difference that the instrument was far from being exclusive and restrictive – which was very much the case in Mário de Andrade’s São Paulo.

The pianos that Brazil imported from France, England and the United States only started to arrive in significant quantities in 1850, after the country officially brought its slave trade to an end. According to Luiz Felipe de Alencastro, the musical instrument became a “coveted object in patriarchal homes” and a “commodity fetish of that economic and cultural phase,” a metonym of European civilization, a status symbol, an ornament of the manorial home. Alencastro maintains that the advent of the piano in Brazilian life was one of the material indicators that the Empire would begin to dance “to the sound of other kinds of music” now that “Dom Pedro II had come of age,” thus bringing “Brazil’s vexatious piracy” to an end while “ushering in a new era” in which “new European” immigrants would “westernize the country once and for all.” By trading this “expensive, prestigious and highly coveted product,” says the historian, “the importers were siphoning to Europe and the United States “a part of the local income that had previously gone to Africa and to the slave trade.”⁷

6. Cf. Benita Eisler, *Les funérailles de Chopin*, Éditions Autrement Littératures, 2004, p. 49.

7. Luiz Felipe de Alencastro, “Vida privada e ordem privada no Império.” In *História da vida privada no Brasil - Império: A corte e a modernidade nacional* (collection overseen by Fernando A. Novais; volume organized by Luiz Felipe de Alencastro), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 46–47.

5. Mário de Andrade, “Pianolatria”, revista *Klaxon* n° 1, maio 1922, p. 8.

This last observation appears to limit itself to the economy by referring to the international transfer of capital, which supposedly opened up a new phase in which the country's colonial structures would be overcome. But it leads us to think of an intriguing yet discreet association between the piano and black slaves in Brazilian life, since both are juxtaposed as commodities and the former replaces the latter, though without erasing it. To be more precise, if the importation of pianos, according to Alencastro, was associated with the promise of a make-believe concealment of the stigma of slavery in Brazil, it was the slaves who carried the instruments through the streets and remote farms, occasionally singing impressive "songs about carrying pianos," such as the ones that the *Missão de Pesquisas Folclóricas* (Folklore Research Mission), which was conceived by Mário de Andrade, discovered in Recife in the 1930s.

This relationship is highly revelatory when it comes to Brazilian-style "pianolaty," for Brazilian pianism oscillates in a boundless space between the European approach and the compulsion to bring an African orientation to the keyboard. This inclination shows up considerably as an intentional quest for style among classical composers and performers, but it also takes place as a fluent and direct shift, at the other extreme, among natural or aspiring Afro-descendants who transformed from within the manual feel, inflections and language of the instrument. Taken as a whole, the piano has many faces: the house piano, the ballroom piano, the concert piano and the dancing piano, as creatively appropriated by the vernacular *pianeiros*. Over the course of the decades, "a curious downward trajectory" that was democratic "would take the instrument out of the hands of young elite women of the first and second empire and place it under the agile and bouncy fingers of black and mixed-race musicians who played in popular balls, movie theater waiting rooms and theater orchestras."⁸

Thus, the instrument unfolds in a spiral form in the Brazilian *milieu*: it partakes of the sphere of private life, the small circles of social gatherings, soirées, dance parties – the so-called *assustados* and *arrasta-pés* – semi-classical recitations, recitals and concerts, without establishing any clear boundaries. This permeability, in turn, generated a vacillating interpenetration of styles and genres, often alternating between learned and somewhat learned, between popular and classical music. All this was captured in engrossing fashion by Machado de Assis in his short story "Um homem célebre" ("A prominent man"), in which a successful polka composer turns to Haydn, Mozart and Beethoven for inspiration to compose concert music, but all he can come up with are exquisite and brilliant piano *maxixes*.⁹

Dimensions of this entire spectrum can be found in the two CDs that make up the *Pianolatria* project – a kaleidoscopic and fascinating display of Brazilian piano music. The title of the CD is invoked here in an expanded and positive sense, with reverberations of the many social and stylistic dimensions of Brazilian piano music: Luciano Gallet's dilemma concerning the exploration of non-linear sounds, typical of twentieth-century Europe, and the *Rapsódia Sertaneja* ("Rural rhapsody"); the very sensitive French pianism of Nininha Velloso Guerra, an excellent, au courant performer who surprised Darius Milhaud in Rio de Janeiro back in 1910; the virtuoso approximations of Afro-Brazilianness in Frutuoso Vianna, who participated in São Paulo's Semana de Arte Moderna of 1922 as a chamber musician; the wonderful pianeira Tia Amélia, full of enticing twists and turns, flawlessly transcribed by Hércules Gomes; Radamés Gnattali at the intersection of concert piano, Brazilian popular music and the harmonic inflections of jazz; the lustrous pianism of Clarisse Leite and the lyricism of Cacilda Borges Barbosa; the features of virtuoso bravura with which Brasília Itiberê sought to confront the ritual figures

9. *Maxixe* is an urban Brazilian partner dance that emerged in Rio de Janeiro. It mixes elements of polka, *habanera* and tango. The dance was particularly popular in the beginning of the 19th century. The term *maxixe* can also be used to refer to the music that accompanies the dance. (TN)

8. José Ramos Tinhorão, "Os pianeiros," in *Os sons que vêm da rua*, Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976, p.163.

of candomblé – Xangô, Ogum and Exu; not to mention the polka quadrilles of Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga and Ernesto Nazareth (with a fanciful and juicy reinterpretation of *Apanhei-te cavaquinho*, or “I’ve got you now, cavaquinho”), and works by Villa-Lobos, Francisco Mignone and Camargo Guarnieri. Last but not least, we have the curious transcription of “Alvorada” by Carlos Gomes and the instigating transcription, by Sousa Lima, of “Batuque,” by Lorenzo Fernández, which brought me back to the Proustian, quasi-tactile sensation of my teacher’s classes.

Cristian Budu’s piano splendidly encompasses all the refractions of this expanded pianolatry.

* * * *

MODERNISM AND BRAZILIAN PIANO

CAMILA FRESCA

At the beginning of February, 1922, during the final preparations for São Paulo’s Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade was writing daily articles for the *Jornal do Commercio*. On February 12, eve of the event’s opening, he published an article in which he contrasted Carlos Gomes with Villa-Lobos. “Carlos Gomes is horrible,” he goaded. “We’ve all known it since we were little kids.” Villa-Lobos, on the other hand, was the unexpected genius, the “impassioned child of his time.” He was renewing Brazilian music, just as others were doing in their own countries. São Paulo, which would be hearing him for the first time, would undoubtedly throw itself at the feet of this brilliant composer.

The reference to Gomes was scarcely a random one. In the 19th century, **Antônio Carlos Gomes (1836–1896)** was the biggest name in Brazilian music. An object of national pride, he held a fellowship of the Empire in Italy, and was Brazil’s first composer to achieve fame abroad. A *protégé* of Dom Pedro II, with the advent of the Republic he lost his prestige, although he retained the admiration of the public. The composers who assumed command of the Instituto Nacional de Música in 1890 did their utmost to curtail his influence. An invalid, Carlos Gomes returned to Brazil, and without managing to establish himself in the capital, died in Belém do Pará in 1896.

Gomes would be remembered again by the modernists. Yet once again, the aim was to reduce the strong gravitational force that his figure continued to exercise over Brazilian music. He serves as the point of departure for the project *Pianolatria* (“Pianolatry”) which, grounded in modernism, looks back at the roots of the Brazilian piano repertoire and its development. Carlos Gomes became famous for his operas, which won over the demanding audiences of Milan and established him as a major figure in Brazil. However, he wrote in other genres, including pieces for strings, *modinhas* and sacred music. His 1856 composition for piano, *A cayumba – dança dos negros* (“Cayumba – negro dance”), is considered a watershed in Brazil’s national repertoire.

Cristian Budu, working with sound engineer Ulrich Schneider, has chosen to blend piano and opera, and undertook his own transcription of one of Carlos Gomes’ most famous passages, the *Alvorada* (“Reveille”) in the opera *Lo schiavo*. There are already several versions of this piece for piano, and the pair wanted to give it a contemporary interpretation with a transcription using the full extent of the keyboard, based on overlapping recordings and effects. Thus, from the very outset the listener is thrust into a dialogue between past and present.

A contemporary of Carlos Gomes, Maestro **Henrique Alves de Mesquita (1830–1906)** was the first holder of an Imperial fellowship sent abroad for a period

of study several years prior to Gomes. A student of the Paris Conservatory, he was recognized by Machado de Assis as a great talent with a solid foundation of instruction, as an heir to José Mauricio Nunes Garcia and even as a possible ‘Brazilian Beethoven’. However, Henrique Alves de Mesquita became involved in a situation that to this day has never been fully explained, and in 1863 he was condemned to three years in prison, a stigma from which his career would never recover. After his return to Brazil, and despite aversion on the part of the Emperor, he ended up becoming one of the most important musicians at the turn of the century, working as a trumpeter, organist, conductor and teacher at the Imperial Conservatory in Rio de Janeiro. As a composer, he explored the most diverse genres of his time, ranging from sacred music and opera to revue, not to mention songs, waltzes, Brazilian tango (of which he is considered a pioneer) and quadrilles, such as his *Quadrilha heroica*.

The music created by Henrique Alves de Mesquita shows that he was a prominent figure at a time when one of Brazil’s most celebrated popular genres comes to the fore: *choro*, originating as a way of interpreting pieces from the *salons* of Europe such as the polka and the waltz. *Choro* was also the name given to the gathering of musicians who played this repertoire. We are told that it was at a lively *choro* gathering at Mesquita’s house that **Chiquinha Gonzaga (1847–1935)** composed her first success, the polka *Atraente* (“Attractive”), in 1877. The waltz *Cananéia*, in turn, was written a few years later, probably in 1900, and became a success. With the passing of the years, however, the piece that would stand out as one of the most well-known and frequently recorded works of the Maestra is the tango *Galúcho* or *Corta-jaca*. The work originated as a closing number of the operetta *Zizinha Maxixe*, and was brought to the stages of Rio in 1895. It became a matter of national significance when it was performed on the guitar at an official reception at the presidential residence, the Palácio do Catete, in 1914, by the young First Lady (and caricaturist) Nair de Teffé, causing a scandal that prompted protests in the Senate by none other than Rui Barbosa.

Although Chiquinha, a black woman, came from a *bourgeois* family, her fellow *Carioca* **Ernesto Nazareth (1863–1934)**, came from poverty. Nazareth dreamt of winning a fellowship like Carlos Gomes and Henrique Alves de Mesquita, but he did not have the same opportunities. Born in the *Morro do Nheco* district, he grew up amidst the craze for polkas, when composers such as Gonzaga and Mesquita were already thriving in the milieu of *choro* and revue. His musical education was informal and from an early stage in his career, Nazareth earned his living as a demonstration pianist at stores where musical scores were sold. His waltz *Confidências* (“Confidences”) was published in 1913 by the Casa Arthur Napoleão and dedicated to Catulo da Paixão Cearense.

Although it was well received, *Confidências* did not come close to the thunderous success of *Apanhei-te, cavaquinho* (“I’ve got you now, cavaquinho”), a polka published the following year by the Casa Mozart. The title is a play on words with the expression at that time for catching someone in the act. Simulating a gathering of *choro* musicians, the chords of the left hand are played in the style of a *cavaquinho*, while the right hand performs the melody played by a flute. Here we have an unprecedented version of this work based on an arrangement by Cristian Budu. “My version was inspired by the version of *Tonheta*, a character of Antonio Nóbrega who plays *Apanhei-te, cavaquinho* in a manner that’s really very funny,” he explains. “I tried to make the most of the rollicking, playful spirit of the piece, brimming with swing. That is why I opted for a *pointillist* effect in the arrangement, instead of a block texture. The result has an easy bounce with a bright touch, in a more jovial tone. I tried to heighten the ebullient quality of the music.”

Apanhei-te, cavaquinho was one of four pieces by Nazareth cited by Darius Milhaud in his ballet, *Le boeuf sur le toit* (“The ox on the roof”), and was given at least six different sets of lyrics, including lyrics in French and English. Another one of

the most famous pieces by Nazareth, the Brazilian tango *Escorregando* (“Sliding”), was published in 1923 and, in addition to its humorous musical content, it can be treated as a study of notes repeated on the piano.

Chiquinha Gonzaga and Ernesto Nazareth would give rise to a tradition of *pianeiros* (a pejorative term used to distinguish pianists who played *choro* from those who devoted themselves to a “serious” repertoire) who would carry *choro* forward into the 20th century. An artist directly linked to this tradition is the *Pernambucana* Amélia Brandão Nery, who came to be known as **Tia Amélia (1897–1983)**. Born to a family of musicians, she played piano as a child and wrote her first waltz at 12. The fact that her father was a musician did not prevent him from believing that music was not a suitable occupation for a woman, and Amélia ended up getting married at the age of 16. At 25, she moved to Recife with her children and, engaged by the Radio Club of Pernambuco, began to work as a professional musician.

In the 1930s, she settled in Rio de Janeiro and met Ernesto Nazareth. She now entered upon a successful career that would take her on a tour of the Americas organized by the Ministry of Foreign Affairs in Itamaraty. She lived in the United States for six years, taking a break from her career for 15 years after the marriage of her daughter (the singer Silene de Andrade, who accompanied her at her recitals). When she went back to Brazil in 1954, she adopted the stage name of *Tia Amélia* (“Aunt Amélia”) and kept on working until the end of her life. It is believed that Tia Amélia may have written more than 200 *choros*. The pianist Hercules Gomes has undertaken to recover the work of Tia Amélia, and the arrangements for this album were commissioned to him. *Jaboatão*, which is an homage to Amélia’s hometown, is a cheerful, briskly paced *choro*, while *Seresteiro* (“Singer of Serenades”) is as sweet as a romantic serenade. *Cheio de truques* (“Full of Tricks”) is, like the others, written in the quintessential Nazareth tradition.

IN THE 20TH CENTURY, A PLUNGE INTO BRAZILIAN ROOTS

If Carlos Gomes, on one hand, and the richness of popular music, on the other, provide the tonic of Brazilian music in the second half of the 19th century and beginning of the 20th, no musician was more important from that point on than **Heitor Villa-Lobos (1887–1959)** was. Villa-Lobos taught himself to play the piano, and benefited from the precious assistance of his first wife, Lucília Guimarães Villa-Lobos, to enhance his playing and learn to compose for the instrument. In 1930, having won fame by now after two sojourns in Europe, he came back to Brazil and was invited to lead the largest program of musical education ever organized in the country. Villa-Lobos would devote himself body and soul to *Canto ofeônico* (“Choral singing”): cutting back on his travel abroad as well as the pace of output of his new compositions, which would only be resumed at the end of the decade. One of the works created at this time, however, is the *Ciclo brasileiro* (“Brazilian Cycle”), a suite of four pieces for solo piano completed in 1937 and dedicated to his second wife, Arminda Villa-Lobos.

This is one of Villa-Lobos’ most important suites for piano, and the titles of the pieces indicate a regard for the people and nature of his country. *Impressões seresteiras*, (“Serenading Impressions”) the second and most popular piece in the cycle, is a waltz that nostalgically hearkens back to the serenades in which Villa-Lobos took part in his youth; whereas the next piece, *Festa no sertão* (“Party in the countryside”), stands in contrast to the melancholy mood of the previous piece, departing from urban serenades and moving deep into the countryside. Written as a rondo, it is cheerful and moves at a lively pace.

Villa-Lobos was the only composer to take part in the *Semana de Arte Moderna*, a privileged venue where he could present his music in São Paulo for the first time. In 1922, there were few young composers with a consistent body of work, who were at the same time a commanding presence in the musical milieu

of the period. By this time, the *Carioca* **Luciano Gallet (1893–1931)** had already begun to compose, though his works were not yet being performed at public concerts. Gallet's entry into music was self-taught, a result of his encounter with the composer Glauco Velásquez (1884–1914), when he began to seriously consider a musical career. He graduated with a gold medal from the piano course at the Instituto Nacional de Música in 1916, and then proceeded to study harmony with the French composer Darius Milhaud. That is when his interest turned towards the study of folk music and he began to incorporate it into his works. Gallet died young, but he can be considered one of the first nationalist composers of modernism.

The two works presented here were composed during the same period, though they are quite different. *Hieroglypho* (“Hieroglyph”), 1922, reflects Gallet's studies with Milhaud in its approach to the harmonic complexity of French modernism. On the score, the composer noted: “HIEROGLYPH is the externalization of a moral condition. To its performers, you should investigate and transmit its meaning. Movements with great freedom, in violent or expressive colors. Refined use of the pedals, deriving the maximum effect from them.” In a letter to Mário de Andrade in 1926 in which he holds forth about his work, Gallet states that, in this piece he ended up adopting “a short theme, after the fashion of a fugue [...] *Hieróglyfo* is in free form, a bit of a poem.” In the same letter, addressing his own work panoramically, he offers the following appraisal: “From *Sonnet d’Arvers* (“Sonnet by Arvers”) to Hieroglyph, I followed a path [...]. What I did up to that point is not entirely mine. It doesn't interest me.”

A rather different work (and one probably more in tune with his convictions) would see the light in 1923: the *Rapsódia sertaneja* (“Rural rhapsody”), based on the fantasy *A sertaneja* (“The country lass”), by Brasília Itiberê da Cunha. Here we find the composer aligned with modernist thinking on building a national repertoire

through the use of popular sources. “You can easily tell that I've carefully avoided making it my own work. I wanted only to express my admiration for the music of B. Itiberê,” Gallet stated, once again to Mário de Andrade. The *Rapsódia sertaneja*, is nonetheless longer and more complex than Itiberê's work, and the piece is characterized by three-handed effects, polyphonies and jumps.

Even before the *Semana de Arte Moderna*, echoes of European musical modernism could be heard in various parts of Brazil. One of those places was Rio de Janeiro, and more particularly, the house of the Velloso-Guerra family. The pianist and teacher Godofredo Leão Velloso, his daughter, the pianist and composer Maria Virgínia (Nininha) and his son-in-law, Oswaldo Guerra, held a salon in Rio de Janeiro where one could hear the latest news from Paris on the piano, even in the 1910s, including ballets by Stravinsky and the music of Eric Satie. Having grown up in this environment, **Nininha Velloso Guerra (1895–1921)** proved from an early age to be an outstanding pianist. In 1913, at the age of 18, she composed the suite *Com as crianças* (“With the children”), which affords a glimpse both of her talent as a composer as well as her involvement in modern European music. Unfortunately, Nininha would die young, at 26, when she had only just begun her career as a pianist and composer.

Com as crianças (“With the children”) is a suite inspired by the world of children. But like many works of its kind – as Debussy had already done in *Children's corner*, in 1908, and Villa-Lobos would also do – it does not actually involve pieces for children to play, considering its technical and musical demands. Built upon modern harmonies and subtle dissonances, the titles of each piece provide a clue to their character. Accordingly, *Carícias da mamãe* (“Mommy's Caresses”) are calm and tender, while the *Dança das bonecas* (“Dance of the dolls”), in contrast, is quite spirited. *Histórias da babá* (“A nanny's tales”) are on the mysterious side, while the *Marcha do soldado* (“Soldier's march”) is up-tempo and vigorous. As it reaches the end, the child bids a sweet “good night” to its mother. The cycle draws to a close

with the thoughts of Nininha herself, which are rather more delicate and inquisitive than assertive or conclusive.

A native of Paraná like his uncle, whose name he bore, Brasília Itiberê da Cunha Luz, also known as **Brásílio Itiberê II (1896–1967)**, was determined to study Civil Engineering and moved to Rio de Janeiro in 1934 to do so. In what was then the capital of Brazil, he took part in literary movements and helped to found the modernist magazine, *Festa*. Influenced by his contact with Pixinguinha and friendship with Villa-Lobos, he forsook engineering for music. He then became a professor of folk music and worked alongside Villa-Lobos at the Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, beginning in 1942.

Of his compositions, his works for piano and particularly his choral pieces stand out. His *Suíte litúrgica negra* (“Black liturgical Suite”) in three movements is one of his best-known works. Drawing its inspiration from the Afro-Brazilian universe, *Xangô* (the first piece, slow) and *Ogum* (the second, fast) make use of folk melodies (the theme of *Xangô* was also adopted by Villa-Lobos); whereas *O protetor Exu* (“Exu, the protector”), which concludes the suite, features the composer’s own theme and is a striking composition of great evocative power.

Other close friends of Villa-Lobos and composers who shared his modernist outlook were **Frutuoso Vianna (1896–1976)** and **Oscar Lorenzo Fernández (1897–1948)**. Trained at the Instituto Nacional de Música in 1919, Frutuoso Vianna was one of the performers of Villa-Lobos’ works at the Semana de Arte Moderna. The following year he set out for Europe to improve his skills. Upon his return, he took up a career as a concert performer and teacher, giving classes at the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. During the 1940s, he returned to Rio de Janeiro and became involved with the Canto Orfeônico project.

His little-known *Homenagem a Sinhô* (“Homage to Sinhô”) is delicate and simple. Citing one of the pioneers of *choro*¹⁰, it develops around a single theme repeated with slight variations at each recapitulation. Vianna himself asserted that the piece was written “in the style of Sinhô, very Brazilian and Carioca.” His *Dança de negros* (“Negro dance”), in contrast, apart from being one of Frutuoso Vianna’s best-known pieces, is also technically challenging. His instrumental virtuosity confers great power on the theme of the dance, and its rhythm is a driving feature of the work.

A *Carioca* of Spanish descent, Lorenzo Fernández was also schooled at the Instituto Nacional de Música, where he would become a teacher. Later, he would play a major role at the Conservatório Brasileiro de Música, of which he was one of the founders. An admirer of Mário de Andrade and right arm of Villa-Lobos at the Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Lorenzo Fernández assumed command of the school on a number of occasions during Villa-Lobos’ absences while traveling abroad. He left behind an opus of a nationalist stamp, of which perhaps the most polished example is his *Batuque*.

Batuque is a generic name, commonly used since colonial times to designate Afro-Brazilian danças de terreiro with drums. Many composers have written works of different characters entitled “Batuque,” indicating that they were making use of popular folk sources in their creations. This was the practice of Ernesto Nazareth, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone and Radamés Gnattali, among others. Written in 1930, Lorenzo Fernández’ *Batuque* forms part of a larger work, his orchestral suite, *Reisado do pastoreio* (“Shepherd’s Reisado”). However, this movement ultimately took on a life of its own, and over the course of the 20th century became part of the repertoire of international orchestras and conductors, such as

10. One of the pioneers of samba in Rio de Janeiro, José Barbosa da Silva, better known as Sinhô (1888–1930), was a pianist, guitar player and composer who enjoyed great success in the early 20th century.

Arturo Toscanini and Serge Koussevitzky. The transcription for piano was done by Souza Lima, who first published it in 1959, more than ten years after the death of Lorenzo Fernández.

One of the most important composers of the 20th century, a companion of Mário de Andrade at the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (as a student, and later, as a professor), **Francisco Mignone (1897–1986)** wrote more than 200 pieces for solo piano, mostly of short duration and arranged in series. These works conduct a dialogue between the legacy of European music – a result not only of his studies in Brazil and abroad, but also of his Italian ancestry – and the modernist-nationalist project led by his colleague, Mário de Andrade.

An admirer of the *choro* repertoire, and particularly the work of Ernesto Nazareth, Mignone was himself a *choro* aficionado in his youth, going so far as to publish works under the pen name of Chico Bororó. Some of his concert music is suffused with elements of urban popular music, as exemplified by his famous cycle *Valsas de esquina* (“Street corner waltzes”), deliberately created to evoke the serenades in which the composer took part in his youth. Mignone wrote several collections of waltzes, indeed so many that poet Manuel Bandeira dubbed him the “waltz king.” Here, moreover, we should underscore the importance of the waltz, a genre that reached Brazil in the mid-19th century and was extensively used by *choro* composers, having a similar importance for Brazilian modernism as the choice of many composers seeking to write national works.

In the case of *Valsas de esquina*, Mignone himself declared: “As for these Street Corner Waltzes that seem as though they were written in one fell swoop, for some of them it actually took months before I could develop them and make them simple without seeming rapid.” The 12 *Valsas de esquina* were composed using each one of the twelve minor keys, and even the most lively among them share the same mood of nostalgia and lyricism. The musical direction for *Valsa N^o 5* is “singing and in a

natural manner,” whereas *Valsa N^o 12* is a “moderato in three movements.” As an afterglow of the serenading mood they seek to emulate, the *Valsas* possess a certain rhythmic freedom that endows them with an improvised quality. Beyond this, they seek to evoke other instruments, mainly the guitar.

Francisco Mignone had an intense relationship with popular music, though he devoted his professional life to classical music. In contrast, *Gaúcho* composer **Radamés Gnattali (1906–1988)** took this relationship to a whole other level, pursuing a career in both domains. Trained in classical piano, and a participant in serenades and carnival blocks, in the 1920s, Gnattali left Porto Alegre for Rio de Janeiro where, to support himself, he played viola and piano in theater and radio orchestras. At the same time, he invested in a career as a concert performer, and in 1930, presented his first compositions to the *Carioca* audience. He then began to work as a pianist and arranger of popular music (and to record his first *choros*, issued under the pen name of Vero) in radio commercials and for the recording industry. His career as a concert performer fell by the wayside, while his work as a classical composer had to make do with whatever free moments he could find.

Some of his pieces are hard to classify, as the popular element enters into a dialogue with harmonic complexity and a certain formal polish. In pieces such as the *choro Canhoto* (“Left-handed”) and *Por que?* (“Why?”), we encounter a synthesis of styles that ultimately demonstrate the unique and personal styles that Radamés Gnattali wrought for himself. In *Canhoto*, for example, we start out hearing a *choro*, though with a sound that at times suggests something written for a big band; in the following section it seems we are listening to jazz. Gnattali’s *choros* for piano, in general, have separate sections that indicate changes of character and come across more as a rhapsody, or collage of different materials.

One of the most important and sophisticated Brazilian composers, **Camargo Guarnieri (1907–1993)** was also the musician who most owed his education (and

consequently, his convictions) to Mário de Andrade. Guarnieri devoted himself to his *Ponteios* for nearly 30 years, from 1931 to 1959, issuing them in five notebooks. In Marion Verhaalen's view, if there is any genre in Camargo Guarnieri's work that could be considered representative of his "Brazilianness" it is the *Ponteios*. They are short works, written freely, few of them longer than two pages, yet each one encompasses within itself a small and perfectly defined universe. Here we find reminiscences of modinhas, toadas, nursery rhymes, rustic fiddle and guitar, as well as Afro-Brazilian dances.

On the title *Ponteio*, Guarnieri explained: "They're actually preludes whose character is plainly and definitively Brazilian." *Ponteio N^o 30*, dedicated to Mozart de Araújo, is the last of the third volume. Passionate in its outlook, its writing is tonal and less chromatic than the other works in the notebook, with all musical material deriving from the initial melody. Closing the next volume, *Ponteio N^o 40* is among the most intricate of the entire cycle. Dedicated to Pavel Serebriakow, it adheres to the brevity of the others, but exhibits a structure that is quite complex: the continuous and unceasing sounding of sixteenth notes by the right hand lends support to the melody of the left hand which is partly hidden. The two following pieces are from the fifth and final notebook of *Ponteios*. Dedicated to the great Brazilian pianist Yara Bernette, *Ponteio N^o 45* is a *rondo* in which the "refrain" distinctly recalls a popular melody, perhaps a children's song. Unlike the other pieces in the cycle, *Ponteio N^o 49* has no dedication, but it is an homage to Scriabin. Dramatic and similar to a *toccata*, it moves towards a crescendo with the melody shared by both hands.

WOMEN AND THE BRAZILIAN PIANO

While Chiquinha Gonzaga was practically the only professional woman musician in the 19th century, over the course of the following century an ever-increasing number of women would thrive in this field. Indeed, there was an entire

generation of brilliant women pianists led by Guiomar Novaes and Magdalena Tagliaferro. Many of them, in addition to performing, were teachers and composers, even though they had to face greater difficulties than men, exacerbated by the fact that their work was prone to suffering a harsh eclipse after their deaths. This was the case for two women whose works have acquired an essential importance in this project.

Born in Rio de Janeiro, **Cacilda Borges Barbosa (1914–2010)** studied piano, composition and conducting at the Escola Nacional de Música. She was a student of Francisco Braga, Lorenzo Fernández and Francisco Mignone, and collaborated with Villa-Lobos' educational project in the 1930s and '40s, ending up in charge of the Rio de Janeiro Office of Music. She was also the first director of the current Instituto Villa Lobos, at UniRio, and taught composition until the 1990s. Her work includes a series of studies for voice, piano and accordion, ballets, orchestral pieces and chamber music. Her *Estudos brasileiros* for voice and piano (1950) and *Estudos brasileiros* for solo piano (1965) are her best-known compositions, together with her choral work, *Procissão da chuva* ("Procession of the rain") (1986).

Her work as a teacher contributed significant instructional materials involving theory, aesthetics and methods towards a musical education that could be construed as specifically Brazilian. Her *Estudos de ritmo e som* ("Studies of rhythm and sound"), written in the 1980s, are still used in Brazilian music schools. One of her most original contributions is *rhythmoplasty*, which aims to teach physical gestures rhythmically as Brazilian artistic expressions. To this end, she combined rhythmic and musical notation with symbols for gestures, which she called "*plasties*." These *plasties* were developed in coordination with Clara Semeles, choreographer and professor of dance at the Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rhythmoplasty was taught for the first time in 1961 at the Instituto Villa-Lobos, and at the Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Her *Estudos brasileiros* for solo piano, published in 1965, consist of six contrasting works that explore the rhythmic diversity of popular Brazilian music with an emphasis on urban *Carioca* music. The score for her *Estudo brasileiro N^o 1* has the instruction “with tranquility,” and so it proceeds throughout. No. 2, on the other hand, is “playful.” As a typical study, each piece concentrates on a particular mood and technical characteristic. Barbosa considered her *Estudos* pieces for “transcendent execution.” For this reason, in the 1980s, she composed *Diorama*, four volumes of progressive pieces that, as she stated, were developed to address the technical and artistic issues encountered in these Studies.

Clarisse Leite (1917–2003) of São Paulo studied at the *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* and was a student of Zilda Leite Rizzo, José Kliass, Teodoro Nogueira and Orestes Farinelle. In 1930, she won a scholarship from the Conservatory and was able to pursue her studies in France. She worked as a teacher of piano and gave classes in technique and anatomical gymnastics (a method she created) at a number of music schools in the city and state of São Paulo. In collaboration with the Japanese Consulate, she promoted Japanese music in Brazil, and her *Piano concerto N^o 1* was performed in Tokyo in 1977. In addition to recitals throughout Brazil, Leite appeared in Austria and Hungary, and sponsored the Clarisse Leite Contests dedicated to young pianists and held each year in different parts of the state of São Paulo.

Clarisse Leite wrote for orchestra, chamber ensembles and solo piano, and many of her pieces are based on Brazilian folk music. Others are geared towards instruction and were addressed to her students. Her compositions began to be published in the 1950s, though most were published during the 1970s. In her pieces for piano we sense we are in the presence of a composer of considerable skill who is thoroughly acquainted with her instrument. *Lendas... e nada mais* (“Legends... and nothing more”) was published in 1972 in three parts: *O curupira pula na brasa* (“The

curupira leaps into the embers”), *A nuvem e o lago* (“The cloud and the lake”) and *O duende louco* (“The crazy sprite”). These are descriptive pieces that, in addition to the usual directions, have annotations on the scores that seem aimed at helping the performer to capture the intended mood: “The *curupira* leaps into the embers happy because of his mastery over the elements,” is written over the bouncy chords that open *O curupira pula na brasa*.

In 1959, Clarisse Leite served on the jury of an international contest in Vienna and ended up giving concerts there. *Impressões de Viena* (“Impressions of Vienna”), published in 1975, is most likely a musical portrait of this interval. The piece begins elegantly and cheerfully, but soon shows that it involves something more complex than ballroom music. We are at the “opening dance” of a work conceived in different sections (all indicated in German). This is followed by Schönbrunn Castle, the Rhine, the Alps, the *Musikverein* and even a wine tavern, among other sites. *Impressões de Viena* closes with the same dance as at the start. It is a work of lovely piano playing, written by someone who knows the instrument and its repertoire well. The different sections evoke different images, like paintings escorting us on a tour through the city of Vienna.

* * * *

In *Pianolatria* we have individual pieces from cycles, that is, suites, that are only partially presented. This goes against the somewhat encyclopedic and academic current trend of giving preference to whole compositions, complete cycles, comparisons, etc. Which is not to suggest that we are not in the presence of a careful selection, which could serve merely to ripen or otherwise awaken the most varied considerations and analogies.

These are composers who are eminently classical in their orientation, composers who also worked in popular music, as well as composers who, though looked upon

in their own time as popular musicians, for us serve as a link between the two worlds. Whatever their outlook may have been, however, working with folk and popular music is a common element among them, and at the same time confers an organic cohesion on the project as a whole, diluting and even dispelling the differentiation between these universes. Moreover, there is a convergence in this *Pianolatria* among established composers whose works are known and performed, and others who have practically been forgotten today – astonishing discoveries of Brazilian piano.

* * * *

CRISTIAN BUDU

Considered by *Gramophone* magazine as “an impressively original pianist whose vision and musical maturity is comparable to that of colleagues who are twice his age,” Cristian Budu is a key figure in the new generation of classical musicians. He won the Clara Haskil International Competition in Switzerland and has also received awards such as the Instrumentalist of the Year (São Paulo Association of Art Critics), Best Concert of the Year (*Guia da Folha*) and has made it on Gramophone’s Top 10 list, which has featured names such as Martha Argerich, Arthur Rubinstein, Dinu Lipatti, Murray Perahia and Maria João Pires. He has also appeared on Gramophone’s Top 50 Greatest Recordings list: a select compilation of ontological Chopin recordings. The most honorable praise the pianist has gotten came from Nelson Freire who, in his last interview, said he believed Cristian would become his successor.

Cristian Budu believes in a humanist conception of music and has been influenced by diverse musical languages thanks to the encouragement and perspective that his mother cultivated. Born to Romanian parents, he grew up in the city of

Diadema and when he was a child he took part in the Coral ECO, a choir directed by maestro Teruo Yoshida, with whom he partook in several operatic productions. As a teenager, he studied at the Instituto Brincante, where he took Brazilian dance and rhythm classes and partnered up with Antonio Nóbrega, an artist who has profoundly inspired and influenced him.

A fervent promoter of chamber music, Cristian has collaborated in duos with Renaud Capuçon, Antonio Meneses and with musicians from the Berlin Philharmonic. He has played solo recitals at major European festivals such as Verbier and La Roque D’Anthéron, and at venues such as the Bucharest Athenaeum, the Liederhalle (Stuttgart), the KKL (Lucerne) and Jordan Hall (Boston). He has also performed as a soloist alongside orchestras such as the Lucerne Symphony Orchestra, the Suisse Romande, the Lausanne Chamber Orchestra and the Stuttgart Radio Symphony Orchestra.

Cristian Budu began his musical studies under Marta Ziller and his piano studies under Elsa Klebanowski, a student of Wilhelm Kempff. He also studied under Marina Brandão, Cláudio Tegg (São Caetano do Sul Arts Foundation), Eduardo Monteiro (University of São Paulo) and Wha-Kyung Byun at the New England Conservatory (Boston), where he also took classes with Russell Sherman, one of his main influences.

While in the United States, Mr. Budu hosted the *soirées* that kicked off the *Groupmuse* project, an internationally renowned and innovative classical music platform. Back in Brazil, he created the *Pianosofia soirée* project which seeks to bring classical music to informal and laid back environments all while promoting local artists and chamber music. In addition, he has collaborated with social projects such as the Projeto Integração (Integration Project) and the Liga Solidária (Solidarity League), where he has served as a volunteer advisor to the Unidade Casulo.

PIANOLATRIA

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO MUSICAL / CONCEPTION AND MUSICAL DIRECTION

CRISTIAN BUDU

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO / PRODUCTION DIRECTOR

EDUARDO TONI RAELE

PRODUÇÃO / PRODUCTION

TONI & ASSOCIADOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL E PESQUISA / EDITORIAL COORDINATION AND RESEARCH

CAMILA FRESCA

CONSULTORIA / CONSULTANT

CLAUDIA TONI

CONSULTORIA DE REPERTÓRIO / REPERTOIRE CONSULTANT

ALEXANDRE DIAS

PRODUÇÃO MUSICAL, EDIÇÃO, MIXAGEM E MASTERIZAÇÃO /

MUSICAL PRODUCTION, EDITING, MIXING AND MASTERING

ULRICH SCHNEIDER

ASSESSORIA TÉCNICA / TECHNICAL ASSISTANCE

GEORGE BOYD

PRODUÇÃO EM CURITIBA / PRODUCTION IN CURITIBA

MARCELA CARVALHO CAMPOS

GRAVAÇÃO / RECORDED BY

ESTÚDIO TRILHAS URBANAS, CURITIBA – PARANÁ

TEXTOS / TEXTS

**CAMILA FRESCA, CRISTIAN BUDU,
CLAUDIA TONI, JOSÉ MIGUEL WISNIK**

TRADUÇÃO / TRANSLATION

THOMAS MATHEWSON

PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

NIRTU E ALEXANDRE CALDERERO

ILUSTRAÇÕES / ILLUSTRATIONS

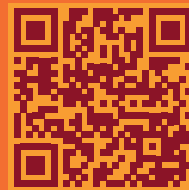
CHICO SHIKO

CESSÃO DE PARTITURAS / CONCESSION OF SHEET MUSIC

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB

VÍDEOS / VIDEOS

FERNANDO FONINI



ASSISTA AOS VÍDEOS
/ WATCH THE VIDEOS

DIREITOS RESERVADOS: CD 2 – FAIXAS 12, 13 E 14 | DIRETO: CD 1 – FAIXA 10,
CD 2 – FAIXAS 6 E 7 | DOMÍNIO PÚBLICO: CD 1 – FAIXAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 E 9,
CD 2 – FAIXAS 5, 8, 9, 19, 20, 21 E 22 | ADDAF: CD 1 – FAIXA 16 |
FERMATA DO BRASIL: CD 1 – FAIXAS 12, 13 E 14 | IRMÃOS VITALE: CD 1 – FAIXAS 11, 17 E 18 |
MANGIONE, FILHOS & CIA: CD 2 – FAIXAS 10 E 11 |
PEERMUSIC INTERNACIONAL CD 2 – FAIXA 19 (TRANSCRIÇÃO) | TODAMÉRICA: CD 1 – FAIXA 15 |
UNIVERSAL MUSIC PUB. MGB: CD 2 – FAIXAS 1, 2, 3, 4, 15, 16, 17 E 18

**SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO /
SOCIAL SERVICE OF COMMERCE**

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO /
REGIONAL ADMINISTRATION IN THE STATE OF SÃO PAULO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL / REGIONAL COUNCIL PRESIDENT
ABRAM SZAJMAN

DIRETOR REGIONAL / REGIONAL DIRECTOR
LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA

SUPERINTENDENTES / ASSISTANT DIRECTORS

COMUNICAÇÃO SOCIAL / SOCIAL COMMUNICATION

AUREA LESZCZYNSKI VIEIRA GONÇALVES

TÉCNICO-SOCIAL / TECHNICAL-SOCIAL

ROSANA PAULO DA CUNHA

ADMINISTRAÇÃO / ADMINISTRATION

JACKSON ANDRADE DE MATOS

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO /

TECHNICAL CONSULTING FOR PLANNING

MARTA RAQUEL COLABONE

SELO SESC / SESC RECORD LABEL

GERENTE DO CENTRO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL /
AUDIOVISUAL PRODUCTION MANAGER **WAGNER PALAZZI**

GERENTE ADJUNTO / DEPUTY MANAGER **ANDRÉ QUEIROZ**

COORDENADORA / COORDINATOR **SONOE JULIANA ONO FONSECA**

PRODUÇÃO / PRODUCTION **FLAVIA RABAÇA, LUCIANO DUTRA,
RAUL LORENZETI, RICARDO TIFONA**

COMUNICAÇÃO / COMMUNICATION **ALEXANDRE AMARAL,
ALEXANDRE CALDERERO, BÁRBARA CARNEIRO, LALIS MEIRELES,
NILTON BERGAMINI, RENAN ABREU, TAIS BARATO**

PROPRIEDADE INTELECTUAL / COPYRIGHT

**KATIA KIELING (COORDENAÇÃO / COORDINATOR), BIANCA THAIS,
JUSSARA BRITO, MÁRCIO BERARDINI, YUMI SAKAMOTO**

ADMINISTRATIVO / ADMINISTRATION

**CLARISSA NOBREGA (COORDENAÇÃO / COORDINATOR),
CAMILA VIANA, ERIKA TAKAHASHI, MARCOS DE ARAUJO,
REINALDO VERAS, THAYS HEIDERICH**

selo
Sesc

Av. Álvaro Ramos, 991
São Paulo/SP - CEP 03331-000
Tel: (11) 2607-8271
selosesc@sescsp.org.br
sescsp.org.br/selosesc
sescsp.org.br/loja



impressão – gráfica e editora pifferprint

PIANOLA
CRISTIANA

2



Sesc

Produzido por Krieger

sesc
Sesc

CDSS 0198/24

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Maximus Brasil CNPJ 08.951.696-0001-43 sob encomenda de Serviço Social do Comércio - Sesc CNPJ 03.657.884/0001-20.

CD 1

CARLOS GOMES: 1. ALVORADA, DA ÓPERA “LO SCHIAVO” • **LUCIANO GALLET:** 2. RAPSÓDIA SERTANEJA 3. HIERÓGLIFO • **NININHA VELLOSO GUERRA:** 4-9. COM AS CRIANÇAS • **FRUCTUOSO VIANNA:** 10. HOMENAGEM A SINHÔ 11. DANÇA DE NEGROS • **AMÉLIA BRANDÃO NERY (TIA AMÉLIA):** 12. CHEIO DE TRUQUE 13. SERESTEIRO 14. JABOATÃO • **RADAMÉS GNATTALI:** 15. CANHOTO (CHORO) 16. PORQUE (DOS ESTUDOS EM RITMO DE CHORO) • **HEITOR VILLA-LOBOS:** 17. IMPRESSÕES SERESTEIRAS 18. FESTA NO SERTÃO

CD 2

CLARISSE LEITE: 1-3. LENDAS... E NADA MAIS 4. IMPRESSÕES DE VIENA • **HENRIQUE ALVES DE MESQUITA:** 5. QUADRILHA HEROICA • **CACILDA BORGES BARBOSA:** 6. ESTUDO BRASILEIRO Nº 1 7. ESTUDO BRASILEIRO Nº 2 • **CHIQUINHA GONZAGA:** 8. GAÚCHO (O CORTA-JACA) 9. CANANÉA • **FRANCISCO MIGNONE:** 10. VALSA DE ESQUINA Nº 5 11. VALSA DE ESQUINA Nº 12 • **BRÁSILIO ITIBERÊ II:** 12-14. SUÍTE LITÚRGICA NEGRA • **CAMARGO GUARNIERI:** 15. PONTEIO Nº 30 16. PONTEIO Nº 40 17. PONTEIO Nº 45 18. PONTEIO Nº 49 • **LORENZO FERNÁNDEZ:** 19. BATUQUE • **ERNESTO NAZARETH:** 20. CONFIDÊNCIAS 21. ESCORREGANDO 22. APANHEI-TE, CAVAQUINHO!

Sesc

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Produzido por KYRIOS CD SOLUTION – Indústria Brasileira
– CNPJ 23.379.756/0001-99 Representado por Maximus Brasil
CNPJ 08.951.696-0001-43 sob encomenda de Serviço Social
do Comércio – Sesc – CNPJ 03.667.884/0001-20.

Selo Sesc SP - AA1000

