



Francisco Mignone

MARACATU DE CHICO REI ■ FESTA DAS IGREJAS
SINFONIA TROPICAL



São Paulo
Symphony
Orchestra
John Neschling

MIGNONE, FRANCISCO (1897-1986)

FESTA DAS IGREJAS (1940) *(Academia Brasileira de Música)*

24'38

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. São Francisco da Bahia | 6'39 |
| [2] | II. Rosário de Ouro Preto – Minas | 5'15 |
| [3] | III. O Outerinho da Glória – Rio de Janeiro | 7'51 |
| [4] | IV. Nossa Senhora do Brasil - Aparecida | 4'44 |

[5] SINFONIA TROPICAL (1958) *(Academia Brasileira de Música)*

19'22

MARACATU DE CHICO REI, ballet (1933) *(OSESF Editora)*

27'59

- | | | |
|------|--|------|
| [6] | I. Introduction. <i>Allegro</i> | 2'46 |
| [7] | II. Arrival of the Maracatu | 2'20 |
| [8] | III. Dance of the Mucambas. <i>Molto vivo</i> | 2'48 |
| [9] | IV. Dance of the Three Macotas. <i>Allegro moderato</i> | 2'47 |
| [10] | V. Dance of King Chico and Queen N'Ginga. <i>Moderato</i> | 3'06 |
| [11] | VI. Dance of Prince Samba-Eb. <i>Mosso</i> | 1'55 |
| [12] | VII. Dance of the Six Slaves. <i>Molto moderato</i> | 5'43 |
| [13] | VIII. Dance of the White Princes. <i>Gavotta</i> | 2'56 |
| [14] | IX. The Liberation of the Slaves – Final Dance.
<i>Allegro vivacissimo – Tempo de Samba</i> | 3'32 |

TT: 72'40

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF) *leader: Cláudio Cruz*

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR *choral direction: NAOMI MUNAKATA* [[6]-[14]]

JOHN NESCHLING *conductor*

Francisco Mignone used to relate good-humouredly that when people in his youth asked him: ‘Which composer is most important to you?’, he would always reply ‘Johann Sebastian Bach’. Later, in his mature years, he began to answer: ‘Beethoven’. In old age, however, when established hierarchies were no longer important, and prestigious intellectual guidelines were prevailed over by the candour of someone who has nothing to lose, he did not hesitate to say: ‘Giacomo Puccini’.

Vasco Mariz, in his book *Vida Musical (Musical Life)*, tells another significant little story: ‘At a private party, Mignone was playing one of his famous *Valsas de Esquina* when suddenly the composer began to play Puccinian chords and the melody of the aria *E Lucevan le Stelle* from the opera *Tosca*. He slammed down on the keyboard and exclaimed: “This is what my music is!” Everyone was disconcerted and tried to comfort him and disclaim his statement.’

The pressure exerted by one particular kind of music, considered ‘superior’ to another, led the composer to conceal or suppress certain personal leanings, which had played an essential rôle during his training. During this repressive process another contrary force, maybe even stronger than the first, surged up, showing the degree of nationalist authoritarianism exercised within the arts in Brazil during that period. (The so-called ‘Modernismo’, a literary and artistic movement with its peak in the early 1920s, rebelled against academic traditions, instead preferring to search for inspiration in more authentic sources of Brazilian reality and culture.)

Mignone’s education took place in a predominantly Italian environment. His father, Alferio Mignone, a professional flute player, came to São Paulo from the region of Salerno in 1896, one year before Francisco’s birth. He became his son’s first music teacher. Later on, the young Mignone studied the piano under Silvio Motto, who came from Tuscany and had studied in Rome. At the conservatory, he studied harmony under Savino de Benedictis, who hailed from Bari and had studied in Turin, and the piano under Agostino Cantù, born and educated in Milan. He married Liddy, the daughter of Luigi Chiaffarelli (a piano teacher who would have a decisive influence on Brazilian musical history, as he taught Guiomar Novaes, Antonietta Rudge and Souza Lima.) As Vasco Mariz put it: ‘São Paulo was really an outpost of Italy’.

In 1920, Mignone went to Milan, where he studied under Vincenzo Ferroni, a pupil of Massenet. He wrote his first opera, *O Contratador de Diamantes*, which was first presented in Rio de Janeiro in 1924 with the famous soprano Gilda della Rizza. The most famous orchestral episode of this work, *Congada*, had been played one year earlier – also in Rio de Janeiro – by the Vienna Philharmonic Orchestra under Richard Strauss. In 1928, one year before his definitive return to São Paulo, Mignone composed *Maxixe*, with Brazilian themes, which was conducted by Respighi, and in the same year his opera *L’Innocente* was performed at the Municipal Theatre of Rio de Janeiro under Tullio Serafin.

1928 was also the year when Mario de Andrade wrote a treatise, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (*Essay on Brazilian Music*), where he theorizes – very effectively – about the nature of the ‘essence’ of Brazilian music. His was a combative project, a theoretical undertaking aiming at producing a national sonority with characteristics that at the time were thought – and, in truth, is still thought by many today – capable of establishing a spirit of ‘*brasilidade*’ (Brazilianness). Like all projects involving cultural identities, it was a visionary one, but it was built on theory, by a strong conviction and involvement which radically influenced the formal choices of composers.

The Italianism of *L’Innocente* had been condemned by Mario de Andrade. Flavio Silva, in *Abrindo uma Carta Aberta* (*Opening an Open Letter*, included in the book *Camargo Guarnieri – o Tempo e a Música* [*Camargo Guarnieri – Time and Music*]), recalls a newspaper article in which Mario de Andrade wrote about the need to keep Mignone away from the ‘insidious and lethal international *iara*’ (*iara* is a kind of a siren in Brazilian folklore) and eradicate the ‘Italian serenata that made the strings of his veins resonate’. Consequently, Mignone surrendered himself to compositions of a ‘Brazilian national’ nature.

In 1932 he moved to Rio de Janeiro, where he became a teacher of conducting at the National Institute of Music. By this time, Mignone had already written some important pieces of a ‘nationalistic’ nature, such as the first and the second of his *Fantasia Brasileira* (*Brazilian Fantasies*). In 1933, he embarked upon an ambitious project which would result in a larger work: the ballet *Maracatu de Chico Rei*. As quoted by Flavio Silva in the above-mentioned study, the composer himself would later say (with a refer-

ence to Andrade's treatise): '...supported by the sincere and spontaneous friendship of Mario de Andrade, I entered the thicket of nationalist music and also, in order not to be considered [...] a 'holy idiot' [...] I composed, under duress, *Quatro fantasias brasileiras* (*Four Brazilian Fantasies*) for piano and orchestra, *Maracatu de Chico Rei*, *Festa das Igrejas* and *Sinfonia do Trabalho*'.

In truth, Francisco Mignone had found a 'Brazilian' path that suited him: the musical treatment of an 'African' vein, of which there had actually already been signs, to great effect, in the *Congada* from *O Contratador*. Bruno Kiefer, in his book *Mignone Vida e Obra* (*Mignone Life and Work*), defines it perfectly: 'When Mario de Andrade wrote, in 1942, "*Leilão* is still tiresomely "Black" and adds nothing to the phase of which the *Maracatu de Chico Rei* is the highest expression..." he created a concept that entered Brazilian musical literature as Mignone's "Black phase". "Black" in the sense of identification with the Black elements of our music, an identification that even included the use of African texts, as in the song *Uanda lê* (1932), for example".

There are two points to be noted here. The first one is that Mignone is one of the very few, if not the only great Brazilian composer of the twentieth century to incorporate in his music – in an obsessive manner – an image of Africa (regardless of the extent to which this image was a fantasy). References to the Brazilian Indians, unlike 'Black' references, had always been preferred by the builders of national identity in Brazil, from the writers of the 'Romantismo' movement to the 'New State' (*Estado Novo*, the dictatorship (1937-45) of President Getúlio Vargas): they form, for example, an essential core in the works of Villa-Lobos. The second point is that, after first having encouraged this 'African' character, Mario de Andrade ended up condemning it. He explains in an article he wrote in 1939 about the composer's 'Black phase': '...what defines the first phase of his maturity, a phase that seems already to have ended with the disillusion that is musical "negrismo"'. Having discovered the violent rhythms, the beautiful melodic forms and the dynamic obsessions of the Black people of Brazil, Francisco Mignone applied himself to exploiting this source with a Dionysiac euphoria and an extraordinary inventive voluptuousness. But, to his honour, he stopped in time, because although the "Black" source had inspired him to some of the most important pieces of our music, in truth it was an abundance poor in

artistic possibilities, on account of its excess of character. And the composer felt that he would soon be repeating himself’.

The key to Mignone’s renunciation of his ‘Black phase’ lies in this slightly mysterious phrase: ‘an abundance poor in artistic possibilities, on account of its excess of character’. In fact the ‘Brazilianness’ dreamed of by Mario de Andrade is the result of an equilibrium between the three mythical races that formed the Brazilians, races fixed in their nationalist beliefs since the nineteenth century: the Portuguese, the Africans and the Indians. The Indians had a certain native legitimacy and always enjoyed a leading rôle. In principle, however, it was necessary to balance this, and the Africans should be considered just one of the three elements – neither the main one nor the only one. The danger came from this ‘excess of Black character’, which could ‘distort’ the national colours.

Therefore, after strangling ‘the Italian serenata’ that coursed in Mignone’s veins – since the Italians were not part of the Brazilian racial trinity – Mario de Andrade eradicated the empowering Dionysiac vigour that Mignone found in his powerful imaginary Africa, in order not to endanger the subtle balance of the correct formula.

In 1933, the year of *Maracatu de Chico Rei*, the composer had just begun to develop his ‘African’ works and Mario de Andrade’s sense of alarm had not yet awakened. Quite the opposite, in fact: the ballet’s plot was elaborated by Andrade himself, and is characterized by the same syncretic nationalism that underlies his novel *Macunaíma*. Rodolfo Coelho de Souza has written about *Maracatu*: ‘Even though the scenes are set in Minas Gerais during the colonial period, the material put together in the ballet was collected from different sources. The *maracatu* itself, which gives the title to the ballet, is not a dance from the state of Minas Gerais, but comes from the north-east of Brazil, just as there are *marujadas* from Santa Catarina and other dances from São Paulo’. With the perspective of time, we certainly recognize great sources from Western music in the work: allusions to Stravinsky, certainly; but also an even stronger affinity with the choruses from *Turandot*; and an evident and successful colourfulness that recalls Respighi. All this and much more is intertwined in an eloquent and inspired personal synthesis.

The theme of the ballet is the construction of Igreja Nossa Senhora do Rosário, the church of the Black people in Vila Rica (the present Ouro Preto), in the eighteenth cen-

tury. ‘According to tradition, the construction of that temple was commissioned by an African tribe that came to Brazil, complete with its rulers, all of them as slaves, and that managed to obtain their freedom. The first ones to be freed would work in order to acquire the means to redeem the others’, says Luiz Heitor Correia de Azevedo (quoted in *A Parte do Anjo*, Liddy Chiafarelli Mignone’s biography of her husband, written for his fiftieth birthday.) *Maracatu de Chico Rei* was staged for the first time in Rio de Janeiro in 1939 with choreography by Maria Olenewa.

Respighi is even more evident in the *Festa das Igrejas* (Celebration of the Churches), along with Alfredo Casella, as noted by Roldolfo Coelho de Souza. Vasco Mariz claims, without any hesitation, that this is ‘the most beautiful work by Francisco Mignone’. *Festa* is a sequence of symphonic impressions in four parts following each other without interruption. It evokes four churches in different regions of Brazil: *São Francisco da Bahia*, delicately outlined in an introduction which gradually grows more animated, languid elegies alternating with lively rhythms; *Rosário de Ouro Preto* – which had already inspired *Maracatu* – reappearing here in a dramatic introduction, and continuing through gloomy chants, moans and weepings; the *Outeirinho da Glória*, in Rio de Janeiro, in a fluid and ethereal episode, whose character of a *modinha* (a strongly lyrical folk-song) brings urban colours to an unmistakable spirituality; and finally *Nossa Senhora da Aparecida*, dedicated to the patroness of Brazil, in the city of Aparecida do Norte, in music which, with its festive brightness, forms a marked contrast to the previous section.

The *Sinfonia Tropical* has one sole movement. Written in 1958, it was shortly afterwards recorded, conducted by the composer himself. An elegiac and melancholy theme, imbued with the spirit of the north-east of Brazil, unfolds in the bass clarinet and serves as a guiding thread. There are reminiscences of Stravinsky, especially of *The Firebird*, and certain Amazonian sonorities that evoke the *Uirapuru* of Villa-Lobos. In that same year of 1958, shortly before his death, Villa-Lobos wrote the *Floresta do Amazonas*, a film score which also became a concert piece. The *Sinfonia Tropical* also has some of the suggestive and scenic eloquence of a film score.

In the 1960s Mignone renounced his ‘traditionalist’ past, searching in polytonality, atonality and serialism for pioneering paths – in other words: aspiring to an intellectually

‘elevated’ level for his compositions. His self-critical declarations about his work date from this period. Later on, from the 1970s onwards, he returned to the nationalist spirit, justifying this by harking back to the nickname of his younger days, ‘Chico Bororó’ (the Bororó is an indigenous people of the Mato Grosso region) and by asserting the fact that, before leaving for Italy, he had participated in folk music groups and bands of *seresteiros* (‘serenaders’).

Mignone’s career thus evolved under the weight of considerations that challenged his most private impulses. This, however, never prevented him from finding artistic solutions. His music is filled with a pleasant happiness. Even in dramatic moments, his music is dedicated to a felicitous alchemy of tone colours and to the sensuality of rhythm. The melodic beauty wells up spontaneously and he is a fine master of orchestration. In his previously mentioned book, Vasco Mariz quotes from a letter that Francisco Mignone wrote to him in 1980: ‘At the ripe age I have reached, I can affirm that I am master and owner, by right and in practice, of all the processes of composition and de-composition that are made and used today and tomorrow. Nothing frightens me and I accept any task, provided that I can make music. What is important to me is that which I believe I contribute to my works. I can write a piece in C major or C minor, without any pain or shame, as well as develop ideas of traditional, impressionist, expressionist, dodecaphonic, serial, atonal, bitonal or polytonal music – and maybe, if I should hit upon the idea, avant-garde music with touches of concrete or electronic music or deconstructed multiple sound bands. Everything can be realized in art, provided that the work brings a message of beauty and makes the listener wish to listen to the music many times. Is it not the same in the other arts?’

© Jorge Coli 2004

Jorge Coli teaches History of Art and Culture at Unicamp – Universidade Estadual de Campinas.

Founded in 1994, the **Coro da Orquestra de São Paulo** (Choir of the São Paulo Symphony Orchestra) was established to present works for choir and orchestra as well as *a cappella*. The group has been directed by Naomi Munakata since May 1995, and during this time it has participated in numerous concerts with renowned orchestras and conduc-

tors. It has performed many important works, including Brahms's *German Requiem*, Verdi's and Mozart's *Requiem*s, Carl Orff's *Carmina Burana* and *Catulli Carmina*, Bach's *Christmas Oratorio* and *St. Matthew Passion*, Villa-Lobos's *Choros No. 10*, Francisco Mignone's *Maracatu do Chico Rei* and Leonard Bernstein's *Chichester Psalms*. It also presented Carlos Gomes's cycle of Italian operas in commemoration of the centenary of the composer's death. The choir participates in the São Paulo Symphony Orchestra's regular concert series and, with the orchestra, has presented the first Brazilian performances of works such as Walton's *Belshazzar's Feast* and Bernstein's *Missa Brevis*. It received the Carlos Gomes Award for Best Choir in 1999 and 2001.

The São Paulo Symphony Orchestra (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) was founded in 1954, but it was in the 1970s that it really came into its own. Since the appointment of John Neschling as artistic director, great efforts have been made to build up a world-class symphony orchestra. A major step in achieving this was the move to newly renovated premises in 1999.

Each year the orchestra prepares approximately 40 different programmes, performing an average of 90 concerts in the Sala São Paulo and at venues in other Brazilian cities. The distinctive trademark of OSESP is its concern with repertoire. Alongside established works from the Western repertoire – from Vivaldi and Haydn to Britten as well as cycles of symphonies by Schumann, Shostakovich and Mahler, for example – contemporary international and Brazilian works are also regularly presented. Approximately 20 works by Brazilian composers are performed each year.

The OSESP is much more than just a symphonic organization. It is the centre of a complete musical project which includes the Symphonic Chorus, the Chamber Chorus and the Youth and Children's Choruses. The orchestra's Music Documentation Centre is not only one of the most complete musical archives in Brazil today but also a source for research and study. The orchestra has also set up a music editing office which is helping to preserve the vast heritage of Brazilian music by putting manuscripts into more lasting forms and thus making them more readily available for performance.

John Neschling was born to Austrian parents in Rio de Janeiro. He studied conducting under Hans Swarowsky and Leonard Bernstein and has built a solid career on the European continent. He has been artistic director of the Massimo Theatre in Palermo and he was also resident conductor both of the Vienna State Opera and of the Bordeaux-Aquitaine National Orchestra. Before moving to Europe he had already conducted at the municipal theatres of São Paulo and Rio de Janeiro.

John Neschling took over as the OSESP's artistic director in January 1997, assuming responsibility for restructuring the orchestra and installing it in its new concert hall, the Sala São Paulo. In the same year, he was awarded the Order of Rio Branco by the Brazilian Government. He has also conducted the Pittsburgh Symphony Orchestra and the orchestra of the Accademia Santa Cecilia, as well as making concert appearances in Italy, Poland and Belgium. He has composed the soundtracks for numerous Brazilian films, including *Pixote*, *The Kiss of the Spider Woman*, *Os Condenados*, *Lúcio Flávio*, *Gaijin* and *Desmundo*, and for TV series such as *Os Maias*.



JOHN NESCHLING

Francisco Mignone contava com bonomia que, quando era jovem, à pergunta: “Qual o compositor mais importante para você?”, respondia sempre “Johann Sebastian Bach”. Depois, na maturidade, passou a designar: “Beethoven”. Na velhice, porém, quando o prestígio das hierarquias estabelecidas não pesava mais, e a sinceridade de quem não tem nada a perder vencia os critérios intelectuais prestigiosos, não hesitava e dizia: “Giacomo Puccini”.

Vasco Mariz, no livro *Vida Musical*, conta outra historinha significativa: “Em uma noite íntima, estava Mignone interpretando uma de suas famosas *Valsas de Esquina*, e eis que o compositor subitamente emendou acordes puccinianos e a melodia da ária *E lucevan le Stelle*, da ópera *Tosca*. Deu murros no teclado e exclamou: ‘Isto é que é a minha música!’ Foi um constrangimento geral e todos procuraram consolá-lo e rebater sua afirmação.”

O peso de uma certa arte considerada como ‘superior’, sobre outra que não o era tanto, fez com que pulsões íntimas, parte essencial da formação do compositor, fossem ocultadas e diminuídas. Nesse processo repressivo surgiu também, e talvez mais forte, um outro vetor contra corrente, que demonstra o quanto, naqueles tempos de Mignone, as artes modernas brasileiras revestiram-se de um autoritarismo nacionalista.

A formação de Mignone se deu num meio eminentemente italiano. Seu pai, Alferio Mignone, flautista profissional, era da região de Salerno, e viera para São Paulo em 1896, um ano antes do nascimento de Francisco. Foi seu primeiro professor de música. Depois, o pequeno Mignone estudou piano com Silvio Motto, de origem toscana e formado em Roma. No conservatório, seus mestres foram, em harmonia Savino de Benedictis, nascido em Bari e formado em Turim, e em piano Agostino Cantù, milanês de nascimento e de formação. Casou-se com Liddy, a filha de Luigi Chiaffarelli, professor de piano que foi determinante dentro da história musical brasileira, mestre de Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e Souza Lima. Como escreveu, com felicidade, Vasco Mariz: “São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália”.

Em 1920, Mignone foi a Milão aperfeiçoar-se. Voltaria definitivamente da Europa para São Paulo em 1929, depois de dois anos passados na Espanha. Estudou com Vincenzo Ferroni, que fora aluno de Massenet. Escreveu então a sua primeira ópera, *O Contratador*

de *Diamantes*, estreada no Rio de Janeiro com o célebre soprano Gilda della Rizza. O trecho orquestral mais conhecido dessa obra, a *Congada*, fora apresentada um ano antes, também no Rio, pela Filarmônica de Viena, sob a direção de Richard Strauss. Mignone compôs em seguida um *Maxixe*, com temas brasileiros, dirigido por Respighi em 1928, ano em que apresentou ainda a ópera *L’Innocente*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Tullio Serafin.

O ano de 1928 é o do manifesto *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, que teoriza, com grande impacto, sobre a natureza de uma ‘essência’ musical brasileira. Trata-se de projeto militante, de construção teórica, destinado a fabricar uma nacionalidade sonora com características que – acreditava-se então e, na verdade, muitos acreditam ainda hoje – seriam capazes de instaurar um espírito de ‘brasilidade’. Projeto imaginário, como o de todas as identidades culturais; mas constituído, na teoria, pela convicção voluntarista, a militância, incidindo violentamente sobre as escolhas formais dos compositores.

O italianismo de *L’Innocente* fora condenado por Mário de Andrade. Em *Abrindo uma Carta Aberta*, no livro *Camargo Guarnieri – o Tempo e a Música*, Flávio Silva recorda que Mário de Andrade, num artigo de jornal, afirmava ser preciso afastar Mignone da “insidiosa e mortífera *iara* internacional” e extrair-lhe a “serenata italiana que lhe ressoa nas cordas das veias”. Mignone entrega-se, então, a composições de cunho ‘nacional brasileiro’.

Em 1932, Mignone mudou-se para o Rio. Tornou-se professor de regência no então Instituto Nacional de Música. Já escrevera algumas peças importantes, sob a influência dos nacionalistas, como a 1ª e a 2ª *Fantasia Brasileira*. Em 1933, investiu numa composição ambiciosa, que resultaria numa obra maior: o balé *Maracatu de Chico Rei*. Diria, mais tarde, o próprio compositor, em passagem transcrita por Flávio Silva no estudo citado: “...amparado da cordial e espontânea amizade de Mário de Andrade, embrenhei-me no cipoal da música nacionalista e, também, para não ser considerado (...) uma ‘reverendíssima besta’ (...) Compus, compelido, *Quatro Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra, *Maracatu de Chico Rei*, *Festa das Igrejas* e *Sinfonia do Trabalho*”.

Em verdade, Francisco Mignone encontrara um caminho ‘brasileiro’ que lhe convinha: o retrato musical de uma veia ‘africana’, por sinal já assinalada com sucesso na *Congada*,

trecho do *Contratador de Diamantes*. Bruno Kiefer, em seu livro *Mignone Vida e Obra*, situa perfeitamente: “Quando Mário de Andrade escreveu, em 1942, ‘Se Leilão é ainda faticamente ‘negro’, nada acrescentando à fase de que *Maracatu de Chico Rei* é a mais alta expressão...’, ele criou um conceito que entrou na literatura musical brasileira como ‘fase negra’ de Mignone. ‘Negra’ no sentido de uma identificação com os elementos negros da nossa música, identificação que pode ir até o uso de textos africanos, como na canção *Uanda lê* (1932), por exemplo”.

Há aqui dois pontos a assinalar. Primeiro, Mignone é um dos pouquíssimos, senão o único dos grandes compositores brasileiros do século XX, a incorporar em sua música, de modo obsessivo, uma imagem da África (não importa se fantasiosa). As referências indígenas, ao contrário das ‘negras’, sempre foram preferidas pelos fabricantes de nacionalidade no Brasil, do Romantismo ao Estado Novo: elas formam, por exemplo, um dos centros essenciais da obra de Villa-Lobos. Segundo, depois de estimulá-las, Mário de Andrade termina por condenar esse caráter ‘africano’. Explicita em artigo de 1939 sobre a ‘fase negra’ do compositor: “...o que define a primeira fase de sua maturidade, fase que parece ter já terminado com a desilusão que é o negrismo musical. Descobertos os violentos ritmos, as belíssimas formas melódicas, as obsessões dinâmicas dos negros brasileiros, lançou-se Francisco Mignone com uma euforia dionisíaca, com uma volúpia inventiva extraordinária no aproveitamento desse filão. Mas parou honestamente a tempo, porque se o filão negro lhe dera algumas obras principais da nossa música, na verdade era uma riqueza artisticamente pobre, por causa de seu excesso de caráter. E o compositor sentiu que em breve estaria a se repetir”.

A chave da recusa encontra-se nessa frase, um pouco misteriosa: “uma riqueza artisticamente pobre por causa de seu excesso de caráter”. É que a brasilidade sonhada por Mário de Andrade vem de um equilíbrio entre as três míticas raças formadoras dos brasileiros, fixadas nas convicções nacionalistas desde o século XIX: portuguesa, negra e indígena. O índio aparecia com uma certa legitimidade autóctone, e sempre tivera um papel de protagonista. Porém, em princípio, era preciso equilibrar, e o ‘negro’ devia ser considerado apenas como um dos três elementos, e não o primordial, ou único. O perigo vinha desse ‘excesso de caráter’ negro, capaz de ‘falsear’ as cores nacionais.

Assim, depois de ter abafado a serenata italiana que lhe corria nas veias, já que os italianos não faziam parte da trindade racial formadora, Mário de Andrade extirpa o vigor dionisíaco que Mignone encontrava na poderosa África imaginária que lhe dava forças, para não desequilibrar a sutil dosagem da boa fórmula.

Em 1933, data da composição do *Maracatu de Chico Rei*, os alarmes de Mário de Andrade não tinham ainda razão de ser, pois o compositor apenas começara a elaborar suas obras africanas. Tanto que o argumento do balé foi elaborado pelo próprio Mário de Andrade. É de um nacionalismo sincrético, como o que presidira a escrita de *Macunaíma*. Nas notas de programa do concerto em que a Osesp executou essa obra, o compositor Rodolfo Coelho de Souza escreveu: “Apesar das cenas se passarem nas Minas Gerais do período colonial, os materiais amalgamados no bailado são colhidos em diversas fontes. O próprio maracatu, que dá título ao balé, não é uma dança mineira, mas sim do Nordeste brasileiro, assim como aparecem marujadas de Santa Catarina e outras danças paulistas.” Com a perspectiva do tempo, ficam, sobretudo, ressaltadas nessa obra as grandes fontes da música ocidental: alusões a Stravinsky, sem dúvida, mas uma proximidade bem mais forte dos corais da *Turandot*, de Puccini, e um evidente e admirável colorido à Respighi. Tudo isso, e mais, encontra-se amalgamado numa síntese pessoal eloqüente e inspirada.

O tema do balé refere-se à construção da Igreja do Rosário, em Vila Rica (a atual Ouro Preto), igreja dos pretos, no século XVIII. “Segundo a tradição, esse templo foi mandado erigir por uma tribo africana que veio escravizada ao Brasil, com os seus soberanos, e conseguiu alforriar-se, trabalhando os seus membros, que primeiro se libertaram, para conseguir recursos destinados ao resgate dos demais”, resume Luiz Heitor Correia de Azevedo, em *A Parte do Anjo*. *Maracatu de Chico Rei* foi encenado pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1939, com coreografia de Maria Olenewa.

Respighi mostra-se ainda mais evidente na *Festa das Igrejas*, e também Casella, como assinala Rodolfo Coelho de Souza. Trata-se da “mais bela obra de Francisco Mignone”, na frase sem hesitação de Vasco Mariz. É uma sequência de impressões sinfônicas em quatro partes, que se sucedem sem interrupção. Evoca quatro templos de diferentes regiões do Brasil: *São Francisco da Bahia*, delicadamente esboçada na introdução, que se anima depois, alternando lânguidas elegias e ritmos animados; *Rosário de Ouro Preto*, que já

inspirara o *Maracatu*, ressurgindo agora com uma introdução dramática, e avançando por cânticos soturnos, por gemidos e lamentos; o *Outeirinho da Glória*, no Rio de Janeiro, momento nuançado e aéreo, cujo tom de modinha traz coloração urbana a uma espiritualidade manifesta; e *Nossa Senhora da Aparecida*, consagrado à padroeira do Brasil, na cidade de Aparecida do Norte, que contrasta com a precedente pelo brilho festivo.

A *Sinfonia Tropical* tem um único movimento. Escrita em 1958, conheceria, logo em seguida, uma gravação histórica, regida pelo compositor. Um tema elegíaco e melancólico, de espírito nordestino, é desenrolado pelo clarinete baixo e serve de fio condutor. Há lembranças de Stravinsky, em particular do *Pássaro de Fogo*, e certas sonoridades ‘amazônicas’ que evocam o *Uirapuru*, de Villa-Lobos. Este último compusera, no mesmo ano de 1958, pouco antes de sua morte, a *Floresta do Amazonas*, música de filme que virou peça de concerto. A *Sinfonia Tropical* possui também algo da eloquência sugestiva e paisagística da trilha sonora cinematográfica.

Nos anos de 1960, Mignone renegará esse passado ‘tradicional’, buscando modos de vanguarda na politonalidade, no atonalismo, no serialismo, ou seja, aspirando a um patamar intelectualmente ‘elevado’ para suas composições. Desse período, datam as declarações críticas sobre sua própria obra. Mais tarde, a partir dos anos de 1970, voltou mais uma vez ao espírito nacionalista, que legitimava ao lembrar o apelido dos tempos de moço, Chico Bororó, e ao insistir sobre sua participação em grupos populares e seres-teiros, anteriores à vagem para a Itália.

A carreira de Mignone, portanto, traçou-se sob o peso de inflexões que contrariaram seus impulsos mais íntimos. Isso não impediu que, a cada vez, ele encontrasse uma solução artística. Sua música é habitada por uma felicidade prazerosa. Mesmo nos momentos dramáticos, ela se entrega à alquimia feliz dos timbres, à sensualidade dos ritmos. A beleza melódica brota-lhe espontaneamente. É um mestre muito fino da orquestração. Vasco Mariz transcreve, no livro citado, o trecho de uma carta que Francisco Mignone lhe escreveu em 1980:

“Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada, desde que possa realizar música.

O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em Dó maior ou menor, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda, com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes?”

© **Jorge Coli 2004**

Jorge Coli é professor na área de História da Arte e da Cultura da Unicamp —Universidade Estadual de Campinas.

Criado em 1994, o **Coro da Orquestra de São Paulo** tem como objetivo a divulgação de obras do repertório coral-sinfônico e da literatura *a cappella*. Desde maio de 1995 sob a direção de Naomi Munakata, o grupo participou de inúmeros concertos com renomados regentes e orquestras, apresentando obras como *Um Réquiem alemão* de Brahms; os *Requiem*s de Verdi e de Mozart; *Carmina Burana* e *Catulli Carmina* de Carl Orff; *Oratório de Natal* e *Paixão segundo São Mateus* de Bach; *Choros n° 10* de Villa-Lobos; *Maracatu do Chico Rei* de Francisco Mignone; e *Chichester Psalms* de Leonard Bernstein, além do ciclo de óperas italianas de Carlos Gomes, por ocasião do centenário da morte do compositor. O Coro apresenta-se nas temporadas de concertos da OSESP, em formação de câmara ou sinfônica, *a cappella* ou acompanhado pela orquestra, com a qual fez as primeiras audições no Brasil de peças como *Belshazzar's Feast* de William Walton; *Missa Brevis* de Bernstein, entre outras obras. Recebeu o Prêmio Carlos Gomes de Melhor Coral de 1999 e 2001.

Criada em 1954, somente a partir da década de 70 a **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** – OSESP – passou a ter destaque no cenário cultural brasileiro. Mais tarde, tendo John Neschling como Diretor Artístico, torna-se uma orquestra de projeção internacional. O marco decisivo desta trajetória foi a inauguração da Sala São Paulo, sua sede desde julho de 1999.

As temporadas da OSESP têm, em média, 40 programas diferentes. São realizados cerca de 90 concertos na Sala São Paulo e em outras cidades brasileiras, cada qual reunindo 1.300 pessoas aproximadamente. A preocupação com o repertório é marca distintiva de seu perfil: ao lado de obras já consagradas – *As Estações* e *A Criação* de Joseph Haydn; o *War Requiem* de Britten; e ciclos das Sinfonias de Schumann, Shostakovich e Mahler –, são executadas, regularmente, peças contemporâneas. Compositores nacionais representam uma parte significativa da programação.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo é o pólo de um projeto musical que congrega Coros Sinfônico, de Câmara, Infantil e Juvenil, além de importantes atividades no campo da música brasileira. O Centro de Documentação Musical da OSESP, por exemplo, não é somente o mais completo arquivo musical do país; sua midiateca é fonte de pesquisa e estudos de profissionais da música. A Editora Criadores do Brasil é outro vértice do projeto e seu principal objetivo é resgatar e editar o repertório dos compositores brasileiros.

Filho de pais austríacos, **John Neschling** nasceu no Rio de Janeiro, Brasil. Iniciou os estudos ao piano e seguiu a vocação para regente com Hans Swarovsky e Leonard Bernstein. Venceu importantes concursos internacionais de regência, como o da Sinfônica de Londres (1972) e o do La Scala de Milão (1976). Construiu sólida carreira na Europa: foi diretor artístico do Teatro Massimo de Palermo; regente residente na Staatsoper de Viena e na Orquestra Nacional Bordeaux-Aquitaine.

No Brasil, já dirigira os teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em 1997, assumiu a direção artística da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo com o objetivo de reestruturá-la e instalá-la em sua nova sede – a Sala São Paulo. No mesmo ano, recebeu a Ordem de Rio Branco por seus méritos artísticos. Recentemente, mantendo intensa atividade no exterior, regeu na Itália, Polônia e Bélgica.

Compôs as trilhas sonoras de destacados filmes brasileiros – *Pixote*, *O Beijo da Mulher Aranha*, *Os Condenados*, *Lúcio Flávio*, *Gaijin* e *Desmundo* – e da minissérie *Os Maias*.

Francisco Mignone erzählte gern, daß er auf die Frage, welcher Komponist ihm am meisten bedeute, in seiner Jugend immer geantwortet habe: „Johann Sebastian Bach“. Später, in seinen reifen Jahren, habe er zu antworten begonnen: „Beethoven“. Im Alter aber, da die herkömmlichen Ordnungen ihre Bedeutung verloren und renommierte intellektuelle Richtlinien der Aufrichtigkeit desjenigen wichen, der nichts zu verlieren hat, zögerte er nicht mit der Antwort „Giacomo Puccini“.

Vasco Mariz berichtet in seinem Buch *Vida Musical (Musikalisches Leben)* eine andere bezeichnende Geschichte: „Bei einer Party spielte Mignone einen seiner berühmten *Valsas de Esquina*, bis er plötzlich Puccini-Akkorde anschlug und die Melodie der Arie *E lucevan le stelle* aus der Oper *Tosca* spielte. Dann haute er auf die Tastatur und rief aus: ‚Dies ist meine Musik!‘ Die Zuhörer waren beunruhigt und versuchten, ihm Mut zuzusprechen und seine Behauptung in Abrede zu stellen.“

Die Übermacht einer speziellen Art Musik, die gegenüber einer anderen als „höher“ gilt, veranlaßte den Komponisten dazu, bestimmte persönliche Vorlieben, die in seiner Ausbildung eine große Rolle gespielt hatten, zu verschweigen oder zu unterdrücken. Bei diesem repressiven Prozeß wallte vielleicht sogar noch stärker eine andere Gegentendenz auf, die das Ausmaß des autoritären Nationalismus zeigt, der zu jener Zeit die brasilianische Kunst beherrschte. (Der sogenannte „Modernismo“ – eine literarische und künstlerische Bewegung, die ihren Höhepunkt Anfang der Zwanziger Jahre erlebte – rebellierte gegen traditionalistischen Akademismus und zog es vor, seine Anregungen in den authentischeren Quellen der brasilianischen Wirklichkeit und Kultur zu suchen.)

Mignones Ausbildung vollzog sich in vorwiegend italienisch bestimmtem Umfeld. Sein Vater, Alferio Mignone, ein Flötist, war 1896, ein Jahr vor Franciscos Geburt, aus der Region Salerno nach São Paulo gekommen. Er war der erste Musiklehrer seines Sohnes. Später lernte Mignone Klavier bei Silvio Motto, einem gebürtigen Toskaner, der in Rom studiert hatte. Am Konservatorium studierte er Harmonielehre bei Savino de Benedictis, der aus Bari stammte und in Turin studiert hatte, und Klavier bei Agostino Cantù, der in Mailand geboren und ausgebildet worden war. Mignone heiratete Liddy, die Tochter von Luigi Chiaffarelli (ein Klavierlehrer von entscheidendem Einfluß auf die Musikgeschichte Brasiliens, unterrichtete er doch Guiomar Novaes, Antonieta Rudge und Souza Lima).

„São Paulo war“, wie Vasco Mariz einmal sagte, „recht eigentlich ein Vorposten Italiens.“

1920 ging Mignone nach Mailand, wo er bei Vincenzo Ferroni studierte, einem Schüler von Massenet. Er schrieb seine erste Oper, *O Contratador de Diamantes*, die 1924 in Rio de Janeiro mit der berühmten Sopranistin Gilda della Rizza uraufgeführt wurde. *Congada*, die überaus bekannte Orchesterepisode dieser Oper, war bereits ein Jahr zuvor von den Wiener Philharmonikern unter Richard Strauss aufgeführt worden – ebenfalls in Rio de Janeiro. 1928, ein Jahr vor seiner definitiven Heimkehr nach São Paulo, komponierte Mignone das auf brasilianischen Themen basierende *Maxixe*, das von Respighi dirigiert wurde; im selben Jahr wurde seine Oper *L'Innocente* am Teatro Municipal von Rio de Janeiro unter Tullio Serafin aufgeführt.

1928 war auch das Jahr, in dem Mario de Andrade eine Abhandlung mit dem Titel *Ensaio sobre a Música Brasileira* (*Essay über brasilianische Musik*) schrieb, in der er wichtige Theorien darüber entwickelt, was das „Wesen“ der brasilianischen Musik sei. Er verfolgte ein kämpferisches, theoretisches Projekt, das auf eine nationale Klanglichkeit zielt mit Charakteristika, von denen man damals dachte – und eigentlich wird diese Ansicht auch heute noch von vielen geteilt –, daß sie eine Art „Brasilianismus“ würden etablieren können. Wie alle Projekte im Zusammenhang mit kulturellen Identitäten war auch dieses ein visionäres, aber es war theoretisch fundiert, von großer Überzeugung und starkem Engagement getragen, und es beeinflusste die formalen Möglichkeiten der Komponisten radikal.

Der Italianismus von *L'Innocente* war von Mario de Andrade verurteilt worden. Flavio Silva erwähnt in *Abrindo uma Carta Aberta* (*Das Öffnen eines Offenen Briefes*, enthalten in dem Buch *Camargo Guarnieri – o Tempo e a Música* [*Camargo Guarnieri – Zeit und Musik*]) einen Zeitungsartikel, in dem Mario de Andrade schrieb, man müsse Mignone fernhalten von der „heimtückischen und tödlichen internationalen *iara*“ (*iara* ist eine Art Sirene in der brasilianischen Folklore) und die „italienische Serenata, die im Saitenspiel seiner Adern widerklingt“, ausmerzen. Und folglich verschrieb sich Mignone fortan Kompositionen „nationalbrasilianischen“ Charakters.

1932 ging er nach Rio de Janeiro, wo er am Nationalen Institut für Musik Dirigieren unterrichtete. Bis dahin hatte er bereits einige wichtige Stücke „nationalistischer“ Natur

komponiert, u.a. die erste und die zweite seiner *Fantasia Brasileira* (*Brasilianische Fantastien*). 1933 widmete er sich einem ambitionierten Projekt, aus dem ein größeres Werk hervorgehen sollte: das Ballett *Maracatu de Chico Rei*. Der Komponist selber sollte später (mit Bezug auf Andrades Manifest) sagen: „Mit Hilfe der aufrichtigen und spontanen Freundschaft Mario de Andrades betrat ich das Dickicht der nationalistischen Musik und komponierte zudem, um nicht als ein ‚heiliger Narr‘ zu erscheinen, wie unter Zwang die *Quatro fantasias brasileiras* (*Vier Brasilianische Fantastien*) für Klavier und Orchester, *Maracatu de Chico Rei*, *Festa das Igrejas* und *Sinfonia do Trabalho*“ (zit. nach Flavio Silva).

In Wahrheit hatte Francisco Mignone einen „brasilianischen“ Weg gefunden, der ihm gelegen kam: die musikalische Umsetzung einer „afrikanischen“ Ader, die in der *Congada* aus *O Contratador* bereits erfolgreich Spuren hinterlassen hatte. Bruno Kiefer bestimmt sie in seinem Buch *Mignone Vida e Obra* (*Mignone Leben und Werk*) treffend: „Als Mario de Andrade 1942 schrieb ‚*Leilão* ist immer noch ermüdend ‚schwarz‘ und fügt jener Phase, deren höchster Ausdruck *Maracatu de Chico Rei* darstellt, nichts hinzu ...‘, schuf er eine Denkfigur, die in die brasilianische Musikkultur als Mignones ‚Schwarze Phase‘ einging. ‚Schwarz‘ im Sinne einer Identifikation mit den schwarzen Elementen unserer Musik, einer Identifikation, die sogar die Verwendung afrikanischer Texte einschloß, wie etwa in dem Lied *Uanda lê* (1932)“.

Zwei Dinge sind hier anzufügen. Zum einen ist Mignone einer der wenigen, wenn nicht der einzige bedeutende brasilianische Komponist des 20. Jahrhunderts, der in seiner Musik – in obsessiver Weise – Abbilder Afrikas integrierte (unabhängig davon, wie sehr diese Abbilder Phantasieprodukte waren). Statt afrikanischer Bezüge waren es in der Regel Verweise auf die brasilianischen Indios gewesen, die von den Konstrukteuren eines brasilianischen Nationalgefühls wie den Autoren des „Neuen Staates“ (*Estado Novo* – die Diktatur Präsident Getúlio Vargas’ von 1937-45) bevorzugt wurden; sie bildeten ferner ein zentrales Moment in den Werken von Villa-Lobos. Zum anderen hat Mario de Andrade den „afrikanischen“ Charakter, den er zuerst stimuliert hatte, letztendlich selber verurteilt. In einem Artikel aus dem Jahr 1939 schrieb er über die „Schwarze Phase“ des Komponisten: „... was die erste Reifephase kennzeichnet, eine Phase, die schon mit der Desillu-

sion des musikalischen ‚Negrismo‘ geendet zu haben scheint. Nachdem er die heftigen Rhythmen, die wunderschöne Melodik und die dynamischen Obsessionen der schwarzen Bevölkerung Brasiliens entdeckt hatte, widmete er sich dieser Quelle mit dionysischer Euphorie und einer außerordentlich erfinderischen Sinnlichkeit. Doch hielt er beizeiten ein, denn wenngleich die ‚schwarze‘ Quelle ihn zu einigen der wichtigsten Werke unserer Musik inspiriert hatte, so war sie doch eigentlich eine Fülle, die wegen ihres exzessiven Charakters arm war an künstlerischen Möglichkeiten. Und der Komponist spürte, daß er sich bald wiederholen würde“.

Der Grund, warum Mignone seiner „Schwarzen Phase“ abschwor, liegt in dieser etwas mysteriösen Formulierung: „eine Fülle, die wegen ihres exzessiven Charakters arm war an künstlerischen Möglichkeiten“. In der Tat ist der „Brasilianismus“, von dem Mario de Andrade träumte, das Ergebnis eines Gleichgewichts zwischen den drei mythischen Völkern, die die Brasilianer ausmachen – Völkern, die im nationalen Denken seit dem 19. Jahrhundert feststehen: die Portugiesen, die Afrikaner und die Indios. Die Indios besaßen als Eingeborene eine natürliche Legitimität und erfreuten sich immer einer Führungsrolle. Gleichwohl war es notwendig, dies prinzipiell auszugleichen; die Afrikaner sollten dabei als nur einer von drei Bestandteilen betrachtet werden – weder der wichtigste noch der einzige. Und von diesem Übermaß an schwarzem Charakter ging die Gefahr einer „Verzerrung“ der Nationalfarben aus.

Nachdem mithin die „italienische Serenata“ aus Mignones Adern beseitigt worden war (die Italiener gehörten nicht zur Völkertrinität Brasiliens), trieb Mario de Andrade die beflügelnde dionysische Energie aus, die Mignone in seinem kraftvollen Phantasie-Afrika gefunden hatte, um die subtile Dosierung des korrekten Rezepts nicht aus der Balance zu bringen.

Im Jahr 1933, dem Jahr von *Maracatu de Chico Rei*, hatte Mignone gerade erst begonnen, seine „afrikanischen“ Werke zu konzipieren, und Mario de Andrades fühlte sich noch nicht alarmiert. Ganz im Gegenteil: die Balletthandlung stammt von Andrade selber; sie ist von demselben synkretistischen Nationalismus geprägt, der seine *Macunaíma* kennzeichnet. Rodolfo Coelho de Souza schrieb über *Maracatu*: „Obwohl das Ballett in Minas Gerais während der Kolonialzeit spielt, ist das Material aus unterschiedlichen Quellen zu-

sammengetragen. Der *maracatu* selber, der dem Ballett den Titel gegeben hat, ist kein Tanz aus dem Bundesland Minas Gerais, sondern stammt aus dem Nordosten Brasiliens, wie es auch *marajudas* aus Santa Catarina und andere Tänze aus São Paulo gibt“. Aus heutiger Sicht erkennen wir zudem zahlreiche Elemente westlicher Musik in diesem Werk: Anklänge an Strawinsky, aber auch eine vielleicht noch stärkere Affinität zu den Chören aus *Turandot*; außerdem einen offensichtlichen und effektvollen Farbenreichtum, der an Respighi denken läßt. All dies und noch viel mehr wird in einer eloquenten und inspirierten persönlichen Synthese verwoben.

Das Ballett handelt vom Bau der Kirche von Rosário, der Kirche der Schwarzen in Vila Rica (heute Ouro Preto) und spielt im 18. Jahrhundert. „Gemäß der Tradition wurde der Bau dieses Tempels von einem afrikanischen Stamm in Auftrag gegeben, der mitsamt seinen Herrschern nach Brasilien gekommen war, alles Sklaven, denen es gelungen war, ihre Freiheit zu erlangen. Die ersten, die freikamen, arbeiteten, um die anderen loszukaufen“, sagt Luiz Heitor Correia de Azevedo (zitiert in *A Parte do Anjo*, Liddy Chiafarelli Mignones Biographie ihres Mannes, die zu seinem 50. Geburtstag entstanden war). *Maracuto de Chico Rei* wurde 1939 in einer Choreographie von Maria Olenewa in Rio de Janeiro uraufgeführt.

Respighi scheint noch offenkundiger in *Festa das Igrejas* auf, ebenso Alfredo Casella, wie Rodolfo Coelho de Souza vermerkt hat. Vasco Mariz behauptet ohne Zögern, dies sei „das schönste Werk Francisco Mignones“. *Festa* ist eine Reihe symphonischer Impressionen in vier Teilen, die einander ohne Pause folgen. Vier Kirchen in verschiedenen Regionen Brasiliens werden evoziert: *São Francisco da Bahia*, delikats umrissen in einer allmählich lebhafter werdenden Einleitung, verhaltene Elegien wechseln sich mit schnellen Rhythmen ab; *Rosário de Ouro Preto*, die bereits *Maracatu* inspiriert hatte und hier mit einer dramatischen Einleitung wiederkehrt, an die düstere Gesänge, Klagen und Weinen anschließen; *Outeirinho da Glória* in Rio de Janeiro folgt mit einer fließend-ätherischen Episode, deren *modinha*-Charakter (ein überaus lyrisches Volkslied) der offenkundigen Spiritualität urbane Farben hinzufügt; und schließlich *Nossa Senhora da Aparecida* in Aparecida do Norte, der Patronin Brasiliens gewidmet; ihre Musik bildet mit ihrer festlichen Helle einen markanten Kontrast zum vorhergehenden Teil.

Die *Sinfonia Tropical* ist einsätzig. 1958 komponiert, wurde sie wenig später aufgenommen; die Leitung hatte der Komponist selber. Ein elegisch-melancholisches Thema, das dem Nordosten Brasiliens zu entstammen scheint, entsteigt der Baßklarinette und dient als roter Faden. Es gibt Reminiszenzen an Strawinsky (insbesondere an den *Feuer-vogel*) und an bestimmte amazonische Klänge wie in Villa-Lobos' Uirapuru. In jenem Jahr 1958, kurz vor seinem Tod, schrieb Villa-Lobos die Filmmusik *Floresta do Amazonas*, die auch als Konzertsuite existiert. Auch die *Sinfonia Tropical* hat etwas von der suggestiven szenischen Eloquenz einer Filmmusik.

In den 1960er Jahren schwor Mignone seiner „traditionalistischen“ Vergangenheit ab und suchte in Polytonalität, Atonalität und Serialismus nach neuen Wegen – mit anderen Worten: nach einem intellektuell „gehobenen“ Niveau seines Komponierens. Aus dieser Zeit stammen seine selbstkritischen Äußerungen über sein Werk. In späteren Jahren – ab den 1970ern – kehrte er zum nationalen Stil zurück und rechtfertigte dies durch den Rückgriff auf den Beinamen seiner Jugend, „Chico Bororó“ (*Bororó* heißen Einwohner der Region Mato Grosso) und durch die Erklärung, daß er vor seiner Reise nach Italien Mitglied von Volksmusikensembles und *seresterios*-Gruppen (Serenadenmusikern) gewesen sei.

Mignones Karriere entwickelte sich unter dem Gewicht von Überlegungen, die seine persönlichsten Regungen in Frage stellten. Dies hinderte ihn freilich nie daran, eine künstlerische Antwort zu finden. Seine Musik ist geprägt von glücklichem Frohmut. Selbst in dramatischen Momenten verschreibt sie sich einer freudigen Alchemie der Klangfarben und der Sinnlichkeit des Rhythmus. Die melodische Schönheit ist von spontaner Ursprünglichkeit, und die Instrumentationskunst ist stets meisterlich. Vasco Mariz zitiert in seinem oben genannten Buch einen an ihn gerichteten Brief Francisco Mignones aus dem Jahr 1980: „In dem reifen Alter, das ich erreicht habe, kann ich versichern, daß ich sämtliche Kompositions- und Dekompositionsverfahren von heute und morgen beherrsche und verinnerlicht habe. Ich habe vor nichts Angst, und ich akzeptiere jede Aufgabe, solange ich nur Musik machen kann. Wichtig ist mir der Beitrag, den ich meiner Meinung nach meinen Werken mitgebe. Ich kann ohne Pein und Scham ein Stück in C-Dur oder c-moll schreiben, aber auch traditionelle, impressionistische, expressionistische, dodekaphone, serielle, atonale, bitonale oder polytonale Musik komponieren – vielleicht auch, wenn mir danach ist,

Avantgardemusik mit Einsprengseln konkreter oder elektronischer Musik oder dekonstruierter Klanggruppen. Alles kann in der Kunst realisiert werden, wenn das Werk eine Botschaft von Schönheit übermittelt und den Hörer dazu bringt, es mehrfach hören zu wollen. Ist es in den anderen Künsten nicht genauso?“

© Jorge Coli 2004

*Jorge Coli ist Professor am Fachbereich Kunst- und Kulturgeschichte der Unicamp –
Universidade Estadual de Campinas.*

Der **Coro da Orquestra de São Paulo** wurde 1994 mit dem Ziel gegründet, sowohl Werke für Chor und Orchester als auch *a-cappella*-Repertoire zu präsentieren. Das Ensemble wird seit Mai 1995 von Naomi Munakata geleitet und hat seither an zahlreichen Konzerten mit renommierten Orchestern und Dirigenten mitgewirkt. Zu den vielen bedeutenden Werken, die das Ensemble aufgeführt hat, gehören Brahms' *Deutsches Requiem*, Verdis und Mozarts Requiems, Orffs *Carmina Burana* und *Catulli Carmina*, Bachs *Weihnachtsoratorium* und *Matthäuspassion*, Villa-Lobos' *Choros Nr. 10* und Leonard Bernsteins *Chichester Psalms*. Aus Anlaß des zehnten Todestages des Komponisten Carlos Gomes führte es dessen Zyklus italienischer Opern auf. Der Chor wirkt an den festen Konzertreihen des Orquestra de São Paulo mit und hat mit ihm die brasilianischen Erstaufführungen von Werken wie Waltons *Belshazzar's Feast* und Bernsteins *Missa Brevis* gegeben. 1999 und 2001 erhielt es als „Bester Chor“ den Carlos Gomes Award.

Das **São Paulo Symphony Orchestra** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) wurde 1954 gegründet, doch erst in den 1970ern erwachte es zu wirklich eigenständigem Leben. Seit der Berufung von John Neschling zum Künstlerischen Leiter entwickelte sich das Ensemble zu einem Symphonieorchester von internationalem Rang. Ein großer Schritt in diese Richtung war 1999 der Wechsel in den frisch renovierten Stammsitz.

Alljährlich präsentiert das Orchester rund 40 verschiedene Programme, wobei es durchschnittlich 90 Konzerte in der Sala São Paulo und in anderen brasilianischen Städten

gibt. Das charakteristische Merkmal des OSESP ist seine bewußte Repertoirepolitik. Neben etablierten Werken des europäischen Repertoires – von Vivaldi und Haydn bis zu Britten sowie symphonische Zyklen etwa von Schumann, Schostakowitsch und Mahler – werden auch zeitgenössische internationale und brasilianische Werke regelmäßig vorgestellt. Pro Jahr werden rund 20 Werke brasilianischer Komponisten aufgeführt.

Das OSESP ist weit mehr als nur eine symphonische Vereinigung. Es ist das Zentrum eines großangelegten musikalischen Projekts, zu dem der Symphonische Chor, der Kammerchor und der Kinderchor gehören. Das Dokumentationszentrum des Orchesters beispielsweise ist nicht nur eines der umfangreichsten Musikarchive in Brasilien, sondern auch ein Forschungs- und Studienfundus für Fachleute. Das Orchester hat außerdem einen Notenverlag ins Leben gerufen, der mithilft, das reiche Erbe der brasilianischen Musik zu bewahren, indem er Manuskripte in dauerhaftere Formen bringt und sie solcherart für Aufführungen schneller verfügbar macht.

John Neschling wurde als Sohn österreichischer Eltern in Rio de Janeiro geboren. Er studierte Dirigieren bei Hans Swarowsky und Leonard Bernstein und begründete eine solide Karriere auf dem europäischen Kontinent. Er war musikalischer Leiter des Massimo Theaters in Palermo und Ständiger Dirigent an der Wiener Staatsoper und des Bordeaux-Aquitaine Nationalorchesters. Vor seinem Weggang nach Europa hatte er bereits an den Stadttheatern von São Paulo und Rio de Janeiro dirigiert.

Im Januar 1997 wurde er Künstlerischer Leiter des OSESP und übernahm die Verantwortung für die Neustrukturierung des Orchesters und seine Einbindung in den neuen Konzertsaal, den Sala São Paulo. Im selben Jahr verlieh ihm die brasilianische Regierung den Orden von Rio Branco.

Außerdem hat John Neschling das Pittsburgh Symphony Orchestra und das Orchester der Accademia Santa Cecilia sowie Konzerte in Italien, Polen und Belgien geleitet. Für zahlreiche brasilianische Filme hat er die Soundtracks komponiert, u.a. *Pixote*, *Der Kuß der Spinnenfrau*, *Os Condenados*, *Lúcio Flávio*, *Gaijin* und *Desmundo* sowie für Fernsehserien wie *Os Maias*.

Francisco Mignone avait l'habitude de raconter avec bonhomie ce qu'il disait à ceux qui lui demandaient, dans sa jeunesse, qui était le compositeur le plus important pour lui ; il répondait toujours : « Johann Sebastian Bach ». Plus tard, dans ses années de maturité, il commença à répondre : « Beethoven ». Avec l'âge cependant, quand les hiérarchies établies n'importent plus et que les normes intellectuelles prestigieuses sont dépassées par la candeur de quelqu'un qui n'a rien à perdre, il n'hésitait pas à dire : « Giacomo Puccini ».

Dans son livre *Vida Musical*, Vasco Mariz raconte une autre petite histoire importante : « A une fête privée, Mignone jouait l'une de ses célèbres *Valsas de esquina* quand il se mit soudain à plaquer des accords de Puccini et la mélodie de l'aria *E Lucevan le Stelle* de l'opéra *Tosca*. Il frappa violemment sur le clavier et s'exclama : 'C'est ça, ma musique !' Tout le monde fut déconcerté et essaya de le réconforter et de nier son exclamation. »

Le poids d'une sorte particulière de musique, considérée comme « supérieure » à une autre au nom moins fait, mena le compositeur à cacher ou supprimer certains penchants personnels qui avaient joué un rôle essentiel au cours de ses études. A cours de ce processus répressif, une autre force opposante, plus forte peut-être encore que la première, surgit, montrant le degré d'autoritarisme nationaliste exercé en arts au Brésil pendant cette période. (Le dit « Modernisme », un mouvement littéraire et artistique qui atteignit son sommet au début des années 1920, se rebellait contre les traditions académiques, préférant plutôt chercher son inspiration dans des sources plus authentiques de la réalité et de la culture brésiliennes.)

L'éducation de Mignone eut lieu dans un environnement en majorité italien. Son père, Alferio Mignone, un flûtiste professionnel, quitta la région de Salerne pour s'établir à São Paulo en 1896, un an avant la naissance de Francisco. Il devint le premier professeur de musique de son fils. Plus tard, le jeune Mignone étudia le piano avec Silvio Motto qui venait de Toscane et avait étudié à Rome. Au conservatoire, il travailla l'harmonie avec Savino de Benedictis qui était originaire de Bari et avait étudié à Turin, et le piano avec Agostino Cantù, milanais de naissance et de culture. Il épousa Liddy, la fille de Luigi Chiaffarelli (un professeur de piano qui devait exercer une influence décisive sur l'histoire musicale brésilienne puisqu'il enseigna à Guiomar Novaes, Antonietta Rudge et Souza

Lima.) Vasco Mariz s'exclama bien à propos : « São Paulo est vraiment un avant-poste italien. »

En 1920 Mignone se rendit à Milan où il étudia avec Vincenzo Ferroni, un élève de Massenet. Il écrivit son premier opéra, *O Contratador de Diamantes*, dont la première fut donnée à Rio de Janeiro en 1924 avec la célèbre soprano Gilda della Rizza. L'épisode orchestral le mieux connu de cette œuvre, *Congada*, avait été joué un an plus tôt – aussi à Rio de Janeiro – par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dirigé par Richard Strauss. En 1928, un an avant son retour définitif à São Paulo, Mignone composa *Maxixe* sur des thèmes brésiliens, œuvre qui fut dirigée par Respighi et, la même année, son opéra *L'Innocente* fut monté au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro sous la direction de Tullio Serafin.

1928 fut aussi l'année où Mario de Andrade écrivit un traité, *Ensaio sobre a Música Brasileira* (*Essai sur la musique brésilienne*) où il théorise – très effectivement – sur la nature de « l'essence » de la musique brésilienne. Son projet était agressif, une entreprise théorique voulant produire une sonorité nationale avec des caractéristiques qu'on croyait à l'époque – et que beaucoup croient encore aujourd'hui – capables d'établir un esprit de « brésilianité ». Comme tous les projets impliquant des identités culturelles, c'en était un visionnaire mais il reposait sur une théorie, une conviction et un engagement absolus qui influençaient radicalement les choix formels des compositeurs.

L'italianisme de *L'Innocente* avait été condamné par Mario de Andrade. Flavio Silva, dans *Abrindo uma Carta Aberta* (*Ouvrant une lettre ouverte*, inclusion dans le livre *Camargo Guarnieri – o Tempo e a Música*) (*Camargo Guarnieri – Temps et Musique*), rappelle un article de journal où Mario de Andrade écrivit sur le besoin de garder Mignone loin de « l'iara insidieuse et internationalement mortelle » (*iara* est une sorte de sirène dans le folklore brésilien) et de supprimer « la *seranata* italienne qui résonnait dans les accords de ses veines ». Par conséquent, Mignone capitula devant les compositions de nature « nationale brésilienne ».

En 1932, il déménagea à Rio de Janeiro où il devint professeur de direction à l'Institut National de musique. Mignone avait alors déjà écrit des pièces importantes de nature « nationaliste » telles que la première et la seconde de ses *Fantasia Brasilieras* (*Fantaisies brésiennes*). En 1933, il s'embarqua dans un ambitieux projet qui devait aboutir à une

œuvre majeure : le ballet *Maracatu de Chico Rei*. Comme le citait Flavio Silva dans l'étude ci-dessus mentionnée, le compositeur devait dire lui-même (en référence au manifeste d'Andrade) : « ... avec le support de l'amitié sincère et spontanée de Mario de Andrade, je me suis engagé dans le fourré de la musique nationaliste et aussi, pour ne pas être considéré [...] comme un 'saint idiot' [...] j'ai composé, par contrainte, *Quatro fantasias brasileiras* (*Quatre fantaisies brésiliennes*) pour piano et orchestre, *Maracatu de Chico Rei*, *Festa das Igrejas* et *Sinfonia do Trabalho*. »

En vérité, Francisco Mignone a trouvé une voie « brésilienne » qui lui convenait bien : le traitement musical d'une veine « africaine » de laquelle il y avait déjà eu des signes, très réussis, dans la *Congada* de *O Contratador*. Dans son livre *Mignone Vida e Obra* [*Mignone – La vie et l'œuvre*], Bruno Kiefer en donne une parfaite description : « Quand Mario de Andrade écrivit, en 1942 : '*Leilão* est encore ennuyeusement « noire » et n'ajoute rien à la phase dont *Maracatu de Chico Rei* est la plus haute expression...', il créa un concept qui entra dans la littérature musicale brésilienne comme la 'période noire' de Mignone. 'Noire' dans le sens d'identification avec les éléments noirs de notre musique, une identification qui inclut même l'emploi de textes africains, comme dans la chanson *Uanda lê* (1932) par exemple. »

Deux choses doivent être notées ici. La première est que Mignone est l'un des rares, sinon le seul grand compositeur brésilien du 20^e siècle à incorporer dans sa musique – de manière obsédée – une image de l'Afrique (sans se soucier à quel point cette image était une fantaisie). Des références aux Indiens brésiliens, contrairement aux références « noires », avaient toujours été préférées par les constructeurs de la nationalité au Brésil, des écrivains du mouvement « Romantismo » au « Nouvel état » – *Estado Novo*, la dictature (1937-45) du président Getúlio Vargas – : elles forment par exemple un noyau essentiel dans les œuvres de Villa-Lobos. La seconde chose est qu'après l'avoir d'abord stimulé, Mario de Andrade finit par condamner ce caractère « africain ». Il explique dans un article de 1939 sur la « phase noire » du compositeur : « ... c'est ce qui définit la première phase de sa maturité, une phase qui semble déjà s'être terminée avec la désillusion qu'est le 'negrismo' musical. Ayant découvert les rythmes violents, les ravissantes formes mélodiques, les obsessions dynamiques des Noirs du Brésil, Francisco Mignone s'appliqua avec une euphorie dionysiaque et une

volupté extraordinairement inventive à utiliser cette source. Mais il s'est arrêté juste à temps parce que, même si la source 'noire' lui avait inspiré certaines de ses pièces les plus importantes de notre musique, ses possibilités artistiques étaient en vérité maigres à cause de l'excès de leur caractère. Et le compositeur sentit qu'il allait bientôt se répéter. »

La clé du renoncement de Mignone à sa « phase noire » repose dans cette phrase un peu mystérieuse : « possibilités artistiques maigres à cause de l'excès de leur caractère ». En fait, la « brésilianité » dont rêvait Mario de Andrade est le résultat d'un équilibre entre les trois races mythiques d'où découlent les Brésiliens, races fixées dans les convictions nationalistes depuis le 19^e siècle : les Portugais, les Africains et les Indiens. Les Indiens avaient une certaine légitimité natale et ont toujours joui d'un rôle prépondérant. En principe cependant, il était nécessaire de rétablir l'équilibre et les Africains devaient être considérés comme un seulement des trois éléments – ni le principal, ni le seul. Le danger provient de cet « excès de caractère noir » qui pouvait fausser les couleurs nationales.

C'est pourquoi, après avoir étouffé « la sérénade italienne », qui coulait dans les veines de Mignone – puisque les Italiens ne faisaient pas partie de la trinité raciale brésilienne – Mario de Andrade supprima la vigueur dionysiaque autorisatrice que Mignone trouvait dans sa puissante Afrique imaginaire pour ne pas déséquilibrer le subtil dosage de la formule juste.

En 1933, l'année de *Maracatu de Chico Rei*, le compositeur venait juste de commencer à développer ses œuvres « africaines » et l'inquiétude de Mario de Andrade ne s'était pas encore éveillée. Tout au contraire en fait, l'intrigue du ballet fut élaborée par Andrade lui-même et elle se caractérise par le même nationalisme syncrétique que dans son *Macunaíma*. Rodolfo Coelho de Souza a écrit à propos de *Maracatu* : « Même si les scènes se passent à Minas Gerais au cours de la période coloniale, le matériel du ballet provient de différentes sources. La *maracatu* même, qui donne au ballet son titre, n'est pas une danse de la région de Minas Gerais mais du nord-est du Brésil, tout comme il se trouve d'ailleurs des *marujadas* de Santa Catarina et d'autres danses de São Paulo. » Avec le recul du temps, on reconnaît certainement de grandes sources de la musique occidentale dans l'œuvre : des allusions à Stravinsky, bien sûr, mais aussi une affinité encore plus forte avec les chœurs de *Turandot* et un coloris évident et réussi qui rappelle Respighi. Tout cela et beaucoup

d'autres choses forment le tissu d'une synthèse personnelle éloquente et inspirée.

Le thème du ballet est la construction de l'église Rosário [du Rosaire], l'église des Noirs, à Vila Rica (maintenant Ouro Preto) au 18^e siècle. « Selon la tradition, la construction de ce temple fut commandée par une tribu africaine qui vint au Brésil, complète avec ses chefs, tous des esclaves, et qui réussit à obtenir sa liberté. Les premiers à être libérés devaient travailler pour gagner de quoi racheter les autres », dit Luiz Heitor Correia de Azevedo (cité dans *A Parte do Anjo*, la biographie de Liddy Chiafarelli Mignone de son mari, écrite pour le 50^e anniversaire de naissance de ce dernier). *Maracatu de Chico Rei* fut monté pour la première fois à Rio de Janeiro en 1939 sur une chorégraphie de Maria Olenewa.

Respighi est encore plus évident dans *Festa das Igrejas*, aux côtés d'Alfredo Casella, comme le note Rodolfo Coelho de Souza. Vasco Mariz soutient, sans la moindre hésitation, que c'est la plus belle œuvre de Francisco Mignone. *Festa* est une suite d'impressions symphoniques en quatre parties se suivant sans interruption. Elle évoque quatre églises dans différentes régions du Brésil : *São Francisco da Bahia*, profilée délicatement dans une introduction qui s'anime graduellement, des élégies languissantes alternant avec des rythmes animés ; *Rosário de Ouro Preto* – qui avait déjà inspiré *Maracatu* – réapparaissant ici dans une introduction dramatique et continuant avec des chants sombres, des gémissements et des sanglots ; *Outeirinho da Glória*, à Rio de Janeiro, dans un épisode coulant et éthéré dont le caractère de *modinha* (une chanson populaire fortement lyrique) traduit une spiritualité évidente en couleurs urbaines ; et finalement *Nossa Senhora da Aparecida*, dédiée à la patronne du Brésil, dans la ville d'Aparecida do Norte, dans de la musique qui, avec son brillant de fête, forme un contraste marquant avec la section précédente.

Sinfonia Tropical ne compte qu'un seul mouvement. Ecrite en 1958, elle fut enregistrée peu après sous la direction du compositeur. Un thème élégiaque et mélancolique, imbu de l'esprit du nord-est du Brésil, se déroule à la clarinette basse et sert de fil d'Ariane. On entend des échos de Stravinsky, surtout de *L'Oiseau de feu* et certaines sonorités amazoniennes rappellent l'*Uirapuru* de Villa-Lobos. Toujours en 1958, peu avant sa mort, Villa-Lobos écrivit *Floresta do Amazonas*, une partition de film qui devint aussi une pièce de concert. La *Sinfonia Tropical* présente également l'éloquence suggestive et scénique d'une partition de film.

... Dans les années 1960, Mignone renonça à son passé « traditionaliste » pour chercher des voies nouvelles dans la polytonalité, l'atonalité et le sérialisme – en d'autres termes : il aspirait à poser ses compositions sur un niveau intellectuellement « élevé ». Ses déclarations autocritiques sur son travail datent de cette période. Plus tard, à partir des années 70, il retourna à l'esprit nationaliste, ce qu'il justifia en reprenant le surnom de sa jeunesse, « Chico Bororó » (*Bororó* est le nom d'un peuple indigène de la région du Mato Grosso) et en affirmant qu'avant de partir pour l'Italie, il avait participé à des groupes de musique folklorique et ensembles de *seresteiros* (« sérénadeurs »).

La carrière de Mignone se poursuivit ainsi autour d'un poids de considérations qui lancèrent des défis à ses impulsions les plus intimes. Cela ne l'empêcha cependant jamais de trouver une solution artistique. Sa musique est remplie d'une joie plaisante. Même dans des moments dramatiques, elle est un heureux mélange de couleurs tonales et de rythmes sensuels. La beauté mélodique jaillit spontanément et l'orchestration fait preuve de la maîtrise de Mignone dans cet art. Vasco Mariz transcrit, dans le livre mentionné plus tôt, un extrait d'une lettre que Francisco Mignone lui adressa en 1980 : « A l'âge mûr que j'ai atteint, je peux affirmer que j'ai la maîtrise et la possession, de droit et de pratique, de tous les procédés de composition et de décomposition faits et utilisés aujourd'hui et demain. Rien ne m'effraie et j'accepte toute tâche, à condition de pouvoir faire de la musique. Ce qui importe pour moi est la contribution que je pense donner à mes œuvres. Je peux écrire une pièce en do majeur ou en do mineur, sans peine ni gêne, tout aussi bien que développer des idées de musique traditionnelle, impressionniste, expressionniste, dodécaphonique, sérielle, atonale, bitonale ou polytonale – et peut-être, si l'idée m'en venait, de musique avant-gardiste avec des éléments de musique concrète ou électronique ou des bandes sonores multiples déconstruites. Tout peut être réalisé en art, à condition que l'œuvre apporte un message de beauté et donne à l'auditeur le goût d'écouter la musique plusieurs fois. N'est-ce pas la même chose dans les autres arts ? »

© **Jorge Coli 2004**

*Jorge Coli est professeur d'histoire de l'art et de la culture à Unicamp –
Universidade Estadual de Campinas.*

Fondé en 1994, le **Coro da Orquestra de São Paulo** (Chœur de l'Orchestre de São Paulo) fut formé pour présenter des œuvres pour chœur et orchestre ainsi qu'*a cappella*. Le groupe est dirigé par Naomi Munakata depuis mai 1995 et, au cours de ces années, il a participé à maints concerts avec des orchestres et chefs réputés. Il a donné de nombreuses œuvres importantes dont le *Requiem allemand* de Brahms, les *Requiem* de Verdi et de Mozart, *Carmina Burana* et *Catulli Carmina* d'Orff, l'*Oratorio de Noël* et *La Passion selon Saint Matthieu* de Bach, *Choros no 10* de Villa-Lobos et *Chichester Psalms* de Leonard Bernstein. Il a aussi présenté le cycle d'opéras italiens de Carlos Gomes en commémoration du centenaire de la mort du compositeur. Le chœur participe à la série de concerts réguliers de l'Orchestre de São Paulo et, avec lui, il a donné la première brésilienne d'œuvres comme *Le Festin de Belshazzar* de Walton et *Missa Brevis* de Bernstein. Il a reçu le Prix Carlos Gomes pour Meilleur Chœur en 1999 et 2001.

L'Orchestre Symphonique de São Paulo (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) fut fondé en 1954 mais il n'a vraiment commencé à trouver sa justification que dans les années 1970. Depuis la nomination de John Neschling au poste de directeur artistique, de grands efforts ont été faits pour bâtir un orchestre symphonique de classe mondiale. Un pas important dans cette direction a été d'aménager dans des locaux nouvellement rénovés en 1999.

L'orchestre prépare chaque année une quarantaine de programmes différents, jouant en moyenne 90 concerts dans la Sala São Paulo et dans d'autres villes brésiliennes. La caractéristique de l'OSESP est son souci du répertoire. A côté d'œuvres établies dans le répertoire occidental – de Vivaldi et Haydn à Britten ainsi que les cycles des symphonies de Schumann, Chostakovitch et Mahler par exemple, on présente aussi régulièrement des œuvres contemporaines internationales et brésiliennes dont une vingtaine chaque année par des compositeurs brésiliens.

L'OSESP est beaucoup plus qu'une simple organisation symphonique. C'est le centre d'un projet musical complet qui renferme le Chœur Symphonique, le Chœur de Chambre et le Chœur d'Enfants. Le Centre de documentation musicale n'est pas seulement l'une des archives musicales les plus complètes au Brésil aujourd'hui mais aussi une source de

recherches et d'études menées par des professionnels. L'orchestre a également mis sur pied un bureau d'édition musicale qui aide à préserver le vaste héritage de musique brésilienne en donnant aux manuscrits une forme plus durable et les rendant ainsi plus facilement accessibles aux interprètes.

John Neschling est né à Rio de Janeiro de parents autrichiens. Il a étudié la direction avec Hans Swarowsky et Leonard Bernstein et il poursuit une carrière importante sur le continent européen. Il a aussi été directeur artistique du théâtre Massimo à Palerme et il fut chef d'orchestre en résidence de l'Opéra National de Vienne et de l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine. Avant d'aménager en Europe, il avait déjà dirigé aux théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro. John Neschling accepta le poste de directeur artistique de l'OSESP en janvier 1997, assumant la responsabilité de la restructuration de l'orchestre et de son installation dans sa nouvelle salle de concert, la Sala São Paulo. La même année, le gouvernement brésilien lui décernait l'Ordre de Rio Branco. Il a également dirigé l'Orchestre Symphonique de Pittsburgh et l'orchestre de l'Académie Sainte-Cécile de Rome ainsi que donné des concerts en Pologne et en Belgique. Il a composé les pistes sonores de nombreux films brésiliens dont *Pixote*, *O Beijo da Mulher Aranha*, *Os Condenados*, *Lúcio Flávio*, *Jaijin* et *Desmundo*, ainsi que pour des séries télévisées dont *Os Maias*.

MARACATU DE CHICO REI

Although it begins with a reference to ‘the people of Angola celebrating the Holy Mother in a holy place’ (‘A nação de Angola e vem festejá a Santa Sinhora no Santo lugá’), the text sung in *Maracatu de Chico Rei* is largely made up of words or phrases employed for their ‘African’ sound and connotations. (Many of these words have found a place in the Brazilian vocabulary.) For instance *quizomba*, *congo* and *jongo* are all – as is *maracatu* – dances or musical styles of African origin whereas a *n’ganga* is a kind of herbalist-healer. The more straightforward Portuguese phrases employ unconventional spellings imitating everyday speech: *festejá/festejar*, *Rusaro/Rosario*. The expression *Santa Sinhá* (‘Our Blessed Lady’) contains a reminiscence of how slaves would address the lady of the family that owned them, the word *senhora* becoming *sinhá* or *siá*.

1

A nação de Angola e vem festejá
a Santa Sinhora no Santo lugá!
Ai uêh! Oi lê lê lê lê...

A Mãe do Rusaro vamo saravá!
Quizomba, quizomba! Pra’ Santa
Sinhá.

A nação de Angola e vem festejá
a Santa Sinhora no Santo lugá!
Ai Uêh! Oi Lê Lê Lê Lê...

Sarangomberà! Sarangomberà!... Ah!

2

Mmmmm...
Ai uêh!...

3

Eh! Quizomba! Quizomba!... Lê lê!
Eh!...

4

Zumba!...
N’ganga Zumba!
Oi lê lê!
Eeeeh!

5

Quizomba, Quizomba, Quizomba, oi
Congo! Culenga congola, êh!
Jongo oi lê lê!
Congo, Jongo oi lê!
Congo, Jongo oi lê lê uá! Ih!
Quizomba, Quizomba oi lê lê uá!

...

Muchino
Quiah! E lá!
Mammeto Uêh
Mammeto tat’ eto Uêh!

...

6

Cuquina! Culenga! Jongo! Congo! Êh!
Quizomba! Oi lê lê!
Eh! Quizomba! Cubelêlê! Êh!
...
Xi! Xi!
Êh! Samba!
...
Eh! Quizomba! Cubelêlê!
Eh! Jongo, Congo, lê lê
Oi lê lê lê uá!
Uá!

7

Uandalaíé Cosumbo Bica?
Oi Diáta, Oi Nata
...
Mmmm...

9

A nação de Angola e vem festejá
a Santa Sinhora no Santo lugá!
A Mãe do Rusaro vamo saravá!
Quizomba, quizomba! Lê lê... Uá!
A Mãe do Rusaro vamo todos saravá!
Quizomba, Quizomba...
Oi Congo! Culenga Cangola, êh!
Quizomba, Quizomba! Lê lê uá!
Aiu-êh!...
Uê!
Ao rê uê uá!
Uê!



RECORDING DATA

Recorded in February 2003 at the Sala São Paulo, Brazil

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Uli Schneider

Digital editing: Andreas Ruge, Julian Schwenkner

Neumann microphones; Stage Tec microphone pre-amplifier and A/D converter; Yamaha O2R mixer; Genex 8500 MOD recorder; Stax headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jorge Coli 2004

Translations: Eni Tenório dos Santos (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: Luís Pedro de Souza Soares, *Maracatu – Cabinda Velha, Pernambuco* from the Coleção de Artes

Visuais at the Instituto de Estudos Brasileiros of the University of São Paulo.

Photograph of Francisco Mignone: Fundação Biblioteca Nacional

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

BIS-CD-1420 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



Francisco
Mignone