

BIS

CD-1290 DIGITAL

Camargo Guarnieri

Symphonies Nos. 1 & 4 ~ Abertura Festiva

São Paulo Symphony Orchestra

John Neschling



RIO 13-10-88

S. Seitor dos Prazeres

GUARNIERI, [Mozart] Camargo (1907-1993)**Symphony No. 1** (1944) *(OSESP/Edição Criadores do Brasil)***33'02**Dedicated to Sergei Koussevitzky. *World Première Recording*

[1]	I. <i>Rude</i>	9'17
[2]	II. <i>Profundo</i>	13'22
[3]	III. <i>Radioso</i>	10'15

[4]	Abertura Festiva (1971) <i>(M/s)</i>	6'15
------------	---	-------------

*Allegro spirituoso***Symphony No. 4, ‘Brasília’** (1963) *(M/s)***17'48**Dedicated to Leonard Bernstein. *World Première Recording*

[5]	I. <i>Allegro energico</i>	4'27
[6]	II. <i>Lento e tragico</i>	8'43
[7]	III. <i>Energico trionfante</i>	4'34

São Paulo Symphony Orchestra (OSESP) (leader: Cláudio Cruz)conducted by **John Neschling**

Camargo Guarnieri can be considered a mature composer when he wrote his *Symphony No. 1*, for he had already composed a considerable amount of music for full orchestra including the prize-winning *Violin Concerto No. 1*, the highly praised *Abertura Concertante (Concert Overture)* as well as short pieces such as *Curuçá*, *Enchantment* and *Brazilian Dance*. The year was 1943 and he was in high spirits, visiting New York at the invitation of the Pan-American Union in Washington D.C. After having lived in Paris between 1938 and 1939, working with Charles Koechlin – an opportunity to hear a large amount of music – he was able, once again, to listen to famous orchestras in the United States. He attended concerts practically daily with programmes featuring Sibelius, Grieg, Martucci, Brahms, Shostakovich, Haydn and Copland. At MoMA (the Museum of Modern Art), a concert by the League of Composers was dedicated to his chamber music; his friendship with Aaron Copland intensified and, before returning to Brazil, he conducted the Boston Symphony Orchestra in his *Abertura Concertante*.

At the beginning of 1940, Guarnieri had already decided that, when composing his *First Symphony*, he would avoid giving the final fast movement a ‘choreographic character’, constructing a characteristic melody, ‘without the systemized syncopation’, as he confided to a friend. So, three years later, in New York, composition came easily to him and he finished the *Radioso* while solving problems concerning the development of the first movement. Back in Brazil, it is probable that the entire outline of the finished symphony went through a certain restructuring, in order to fine-tune the work to suit the rules of the Luís Roberto Penteado de Rezende Competition. In tribute to the memory of the young composer, the competition required that the winning work should be coloured by characteristic national themes.

Rude begins with the presentation of the first theme (A), with trumpets and wood-winds interacting with bass brass instruments in a rhythmic game that alternates 2/2 bars with 3/2. This is then taken up again by the violins, piano, oboes and other wood-winds until an orchestral *tutti* creates the mood for the horns and percussion to present the second theme (B). This, in a melodic arrangement fluctuating between 4/4, 3/4 and

2/2 bars, is again presented by the tuba and seconded by the trumpet in canon, before the bassoons, contrabassoon, double bass and the tuba itself again reveal it and the entire orchestra moves on to a new development. The *tempo primo* is long and includes a fugue whose theme is theme B, developed rhythmically, that leads to the coda, with the timpani left to recall the beginning of the symphony.

Profundo is constructed on two long principal melodic lines, in ABA form, with a coda. The low instruments play a major rôle and the first theme is presented by the horn, seconded by the bassoon, violas and cellos. The composer is in no hurry to develop this theme and prepares for the entrance of the second one with *pizzicato* strings, initiating an *ostinato* in which the bass clarinet will carry the tune. After an intense development, in which the entire ensemble works organically through several bars, the bassoon reintroduces calm before the return to the *tempo primo* and coda.

Radioso uses the architecture of the first movement – that is, a double theme and sonata form. While theme A is played by woodwinds and horns, the next theme is presented by the solo cor anglais after a brief statement by the strings playing the first notes of the long theme. The return of the first theme, played by the brass instruments, concludes the work.

Guarnieri's *Symphony No. 1*, which is dedicated to Sergei Koussevitzky, was premiered in 1945 with the composer conducting.

Symphonies Nos. 1 and 4 have, as their backdrop, two cities – São Paulo and New York – and two competitions, separated in time by 20 years. As we have noted, Camargo Guarnieri began his *First Symphony* in New York in 1943 and he finished his *Fourth* in 1963. Much in his life had changed in the meantime.

His *Symphony No. 4* was motivated by the promotion of the 'Brasília Symphony' Competition in 1959 to celebrate the foundation of the country's new capital. In his early fifties – he was born on 1st February 1907 – Camargo Guarnieri now held important official positions and was much involved in this work. He was artistic advisor on music to the Ministry of Education from 1956 and was granted the Medal for Civic Value of the São Paulo State Government in 1959. But in the following year, Guarnieri

was named a member of the jury and gave up his participation in the competition. He did not abandon his 'Brasília Symphony', however, even though he knew that the competition rules would not allow him to use this title for his work. He began to work on the piece in October and at the beginning of the following year was able to dedicate himself to the score. Nevertheless, the gestation period of the symphony lasted for several months as he divided his attention between directing the São Paulo Conservatory of Drama and Music and composing the *Concertino for Piano*, the *Choro for Cello* (*Choro* is a genre in Brazilian popular music) and his *Third String Quartet*.

Guarnieri travelled extensively, representing Brazil in competitions and at international meetings of composers. At the end of 1961, when he had only managed to finish the first movement of the symphony and to begin the next, he received a new commission to write a cantata, *Guana-bará*. In March 1963, he took the score of the *Fourth Symphony* with him to the United States, where he intended to divide his time between the Mitropoulos Competition, putting the final touches to the symphony and working on the cantata. The symphony was ultimately dedicated to the president of the jury, Leonard Bernstein.

A few days before departing, he wrote the following letter to his great friend and former teacher, Lamberto Baldi: 'I am glad to be able to inform you that I have finished my *Symphony No. 4*. I have never taken so much time working on just one piece. Something was always happening that obliged me to stop. I can't even recall how many times I had to lay the work aside, without being able to continue. The result is that, from the point of view of form, it turned out very differently from my initial plans. You will remember that on several occasions I wrote to you that the work should include voices in the middle of the second movement and a choir at the end, repeating the same melody. In the end, I gave up the idea of the voices, and so the symphony remained without song but, I hope, with charm! I like the final result. My impression is that I produced a strong work. The musical message is brief. I say this because I tried to get the most out of the thematic elements. If I have managed to fulfil something that is a comprehensible, emotional message, then I will be happy. I consider my mission fulfilled. As soon

as the score is ready, I will send it to you. The symphony has three movements. I succeeded in carrying out the idea of beginning the second movement with a melodic line in *pp* with the strings, then in continuing *crescendo* until it reaches the climax in the *tutti*. I think you will like it. There is a tragic, crazy feeling in the central part of the second movement. One thing I tried to avoid was a continual change of tempo. I came to the conclusion that this upsets the performance. I believe that it is best to change the cadence while keeping the same tempo. One is able to avoid metric symmetry through accents. Lately, I have tried to write as simply as possible. [...]” (Letter written on 25th February 1963).

Perhaps because of the closeness in time of these two works – the symphony being completed as research for the cantata began – Guarnieri would explain the finished symphony by making analogies to the construction of a city. This is justified. The cantata *Guana-bará*, written in commemoration of the 400th anniversary of the founding of the city of Rio de Janeiro, has a poetic text by Cecília Meirelles. It narrates the process of colonization of new lands, during the Portuguese conquest in the 16th century, likening this to what had happened during the establishment of the new capital of Brazil – therefore, an epic sentiment.

According to Guarnieri, the *Fourth Symphony*, while not a programmatic work, could be described as a vast plain of uniform vegetation that is gradually cultivated by man in a process infused with energy. Next comes the start of construction on the wide expanse of land and, finally, the joy of seeing the result: the finished buildings, the organization of life in the city, and the colonization of the surroundings. The symphony is short when compared to the length of the one written in 1944, and well proportioned if we just consider the *Allegro energico*. In it, the first theme is presented with an orchestral *tutti* and the second by the horns, seconded by the xylophone. Both emphasize the energy suggested by the tempo marking, but the sense of *bravura* is conveyed ed by all the strings, as well as by the volume of the brass instruments reinforced with percussion.

Lento e tragico (slow and tragic) begins with a long melody presented by the first violins, gradually gaining body and volume with the successive entrances of the second

violins immediately followed by the violas and cellos. The orchestral *tutti* that gives rise to the ‘tragic, crazy feeling in the central part’ is introduced by a new theme, this time rhythmic, also presented by the strings. Following the climax of the central part, the movement finishes with an inversion of the beginning; that is, the four string sections disappear gradually, leaving only the violins. Guarneri was not alone in liking this movement. In 1967, when the work had already been premièred in Portugal, Leonard Bernstein wrote a letter to his friend, after a silence of many months. Touched by the dedication, he said he specially liked the mirrored form of the tragic second movement.

The third and last movement, *Energico triunfante* (energetic and triumphant), encapsulates the glorious character of the finished work, with the building-up of Brasília’s functions with its new administrative buildings. This part is constructed on two themes: one, presented by the strings as theme A, right at the beginning; another, by the brass instruments a little before the first *fugato*. The colouring of the varied percussion emphasizes certain passages of the instrumental groups. *Più lento*, a sudden change of tempo, is introduced by a clarinet solo and announces the recapitulation of the second theme until another *fugato*, shared by the strings and high wind instruments, announces the finale of the piece. The high scoring, however, ensures that the melody ‘declaimed’ by the horns is not drowned. Supported by the other brass instruments, this melody reinforces the memory of theme B, in an imposing chorale.

Eight years separate the *Symphony No. 4* from the *Abertura festiva* (*Festive Overture*). This period is characterized by the composition of *Concertos Nos. 3, 4 and 5* and of the *Seresta (Serenade)* for piano and orchestra. It includes compositions for voice and orchestra – *Guana-bará* and the *Caso do Vestido* (*Case of the Dress*) – as well as short ensemble works such as the *Tribute to Villa-Lobos* and the *Sequência, coral e ricercare* (*Sequence, Chorale and Ricercare*). Besides these, there are several pieces for piano solo or voices with accompaniment.

The *Festive Overture*, commissioned by the Philharmonic Orchestra of São Paulo for the start of the 1971 season, was composed in just a few days, between 10th and 29th January. As required for the occasion, the work is short and rich in percussion. In

spite of the work's brevity, Guarnieri uses three distinct themes, the first two fairly rhythmical, and the third with a long, melodic line. With a careful eye for the work's architecture, the composer lets the gradual transformation of the various tempi of the three themes invert itself – from very lively down to calm and then back to the triumphant finale – making the themes mirror themselves (ABCBA + coda).

The orchestra introduces the *Allegro spirituoso* mood before the flute presents theme A. The clarinet presents the next theme, B, after rapidly ascending movements by the entire orchestra and a moment of calm announced by the horns. This second theme is then played by flutes, oboes and by the cor anglais before reaching the violins. Once more the orchestration becomes denser and rapid ascending patterns, this time from the flute and oboe, prepare for the entrance of the third theme, with the trumpets joining the violins. The new theme is developed by the orchestra, adding elements belonging to A and B, as in the short canon in the brass, and later in the woodwinds above the cellos solo line. It is the oboe that reintroduces theme B while, in the *tempo primo*, the clarinet and then the violins sing theme A. The impending climax of the coda is gradually announced through a *rallentando* (slowing down).

As a mature composer Camargo Guarnieri was frequently criticized for his nationalistic posture or, rather, for his consistency in not deviating from the course he outlined from the beginning of his career. He allowed the followers of Schoenberg to overtake him. Perhaps this explains the comment he inserted in the score in his own hand when the commissioned work was ready: 'The *Festive Overture* was commissioned by the São Paulo Philharmonic Orchestra, to be performed at the inaugural gala concert of the 1971 season. The compositional plan of this work is ABCBA + coda; that is, three themes of different character plus a coda. In it, the composer uses all the components of musical art, naturally preferring those that best suit his sensibility and, for this reason, he prefers not to mention what tendency or aesthetic was utilized.'

It is a strange text, which only the maestro himself could fully understand the meaning of. But, it seems that Camargo Guarnieri liked secrets, and few people probably knew that he donated half of the payment received for the work to the São Paulo Phil-

harmonic Orchestra relief society, which now no longer exists. And very few people knew that, in point of fact, he never had an excess of money.

© Flávia Camargo Toni 2003

The musicologist Flávia Camargo Toni is on the staff of the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo and curator of the Camargo Guarnieri collection.

The **São Paulo Symphony Orchestra** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) was founded in 1953, 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 Children's Chorus. 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 São Paulo and Rio de Janeiro Municipal Theatres.

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*.

Camargo Guarnieri pode ser considerado um compositor maduro quando coloca no papel o material da sua *Sinfonia nº 1*: já escrevera música para grande orquestra como o premiado *Concerto nº 1 para Violino*, a festejada *Abertura Concertante*, além de trechos curtos como *Curuçá*, *Encantamento* e *Dança Brasileira*. O ano é 1943 e ele está animado, visitando Nova York a convite da Panamerican Union de Washington. Após ter vivido em Paris, entre 1938 e 1939, trabalhando com Charles Koechlin – ocasião propícia para ouvir muita música –, nos Estados Unidos tem novamente a possibilidade de escutar renomadas orquestras: vai a concertos quase que diariamente e ouve programas com Sibelius, Grieg, Martucci, Brahms, Shostakovich, Haydn e Copland. No MoMA – Museum of Modern Art – um concerto da League of Composers é dedicado à sua obra de câmara; a amizade com Aaron Copland intensifica-se e, antes do regresso ao Brasil, Guarnieri rege sua *Abertura Concertante* frente à Boston Symphony Orchestra.

No início de 1940, Guarnieri já decidira que, ao compor sua *Primeira Sinfonia*, evitaria o “caráter coreográfico” do *allegro* final, construindo uma melodia característica, “sem as síncopas sistematizadas”, como confessa a um amigo. Assim, três anos depois, quando em Nova York, a invenção chega fácil e ele deixa pronto o *Radioso* enquanto soluciona questões relativas ao desenvolvimento do primeiro movimento. Uma vez no Brasil, é possível que todo o esboço da *Sinfonia* pronta tenha passado por certa reestruturação, tendo em vista a adequação do trabalho para as normas do Concurso Luís Roberto Penteado de Rezende. Para homenagear a memória do jovem compositor, o regulamento do concurso determinava que o trabalho vencedor deveria ser eivado de motivos característicos nacionais.

Rude inicia com a apresentação do primeiro tema (A), com trompetes e madeiras dialogando com metais graves em jogo rítmico que alterna o 2/2 e o 3/2, que será retomado por violinos, piano, oboés, madeiras, até que um *tutti* orquestral teça o ambiente para que trompas e percussão apresentem o segundo tema (B). Este, em contorno melódico oscilando entre o 4/4, o 3/4 e o 2/2, é reapresentado pela tuba, seguida pelo trompete, em cânone, antes que fagotes, contrafagote, contrabaixo e a própria tuba o reexponham

e toda a orquestra passe a novo desenvolvimento. O *tempo primo* é longo e inclui uma *fuga* cujo mote é a linha B, desenvolvida sobre base rítmica que conduz à *coda*, cabendo ao timpano trazer a memória do início da sinfonia.

Profundo é construído sobre duas longas linhas principais, na forma ABA, com *coda*. Os instrumentos graves têm papel de relevo e a exposição do primeiro tema é feita pela trompa, secundada pelo fagote, violas e violoncelos. O compositor não se apressa em desenvolver esta linha e prepara a entrada da seguinte com o *pizzicato* das cordas, dando origem a um *ostinato* sobre o qual cantará o clarinete baixo. Após denso desenvolvimento, no qual todo o conjunto trabalha organicamente por vários compassos, a calma é reintroduzida pelo fagote até a retomada do *tempo primo* e *coda*.

Radioso aproveita a arquitetura do primeiro movimento, ou seja, bitematismo e forma sonata. Enquanto o tema A é distribuído por madeiras e trompas, o seguinte será trazido por um solo de corne-inglês após breve chamada das cordas que executam as primeiras notas do longo motivo. A conclusão da obra se dá com a volta do primeiro tema nos metais.

Obra premiada em 1944, estréia sob a regência de Guarnieri no ano seguinte. É dedicada a Sergei Koussevitzky.

As sinfonias de números 1 e 4 têm, como pano de fundo, duas cidades – São Paulo e Nova York – e dois concursos, num espaço cronológico de 20 anos. Na cidade norte-americana, como foi visto, Camargo Guarnieri inicia a primeira, em 1943, e conclui a quarta, em 1963. Muito mudara na vida do músico.

A *Sinfonia nº 4* foi motivada pela divulgação do Concurso Sinfonia Brasília, em 1959, instituído para celebrar a fundação da nova capital do País. Na casa dos 50 anos de idade – ele nasceu a 1º de fevereiro de 1907 –, Camargo Guarnieri ocupa postos administrativos importantes e tem muita disposição para o trabalho. Personalidade de relevo, desde 1956 era assessor artístico musical do Ministério da Educação; em 1959 recebe a Medalha Valor Cívico do Governo do Estado de São Paulo. Mas, no ano seguinte, Guarnieri abre mão de se inscrever no concurso ao ser nomeado membro do júri. Não desiste porém de sua própria “Sinfonia Brasília”, mesmo sabendo que, pelas

normas do prêmio, ele nunca poderia usar o título para a obra. Em outubro, passa a trabalhar na peça e inicia o ano seguinte disposto a se dedicar à partitura. A *Sinfonia nº 4*, no entanto, será elaborada ao longo de vários meses, dividindo a atenção do músico com a direção do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e as composições do *Concertino para Piano*, do *Choro para Violoncelo* e do *terceiro Quarteto para Cordas*.

Garnieri viaja bastante representando o País em concursos e encontros internacionais de composição. Assim, no final de 1961, quando só conseguira concluir o primeiro movimento da Sinfonia e começar o seguinte, recebe nova encomenda: terá que escrever uma cantata, a *Guana-bará*. Em março de 1963, a *nº 4* será colocada na bagagem que o acompanha aos Estados Unidos, onde pretende dividir o tempo entre as atividades do Concurso Mitropoulos, os últimos retoques da partitura e o projeto para a cantata. A Sinfonia, aliás, será dedicada ao presidente do júri, Leonard Bernstein.

Dias antes de embarcar, escreve para o grande amigo e ex-professor Lamberto Baldi: “Afinal, posso lhe dar a grata notícia de que acabei minha *Sinfonia nº 4*. Nunca levei tanto tempo trabalhando numa mesma obra. Sempre acontecia algo que me obrigava a parar. Nem sei quantas vezes pus a obra de lado, sem poder continuar. O resultado é que, sob o ponto de vista da forma, saiu diferente dos meus planos iniciais. Você deve se lembrar que por diversas vezes eu lhe escrevi sobre essa obra que deveria ter canto no centro do 2º movimento e coro no final, cantando a mesma melodia do centro. Afinal, aboli a idéia do canto e assim, a Sinfonia que ficou sem canto, oxalá tenha encanto! Gosto do resultado final. A minha impressão é que produzi uma obra forte. A mensagem musical é sucinta. Digo isso porque procurei tirar o maior partido dos elementos temáticos. Se consegui realizar algo que seja uma mensagem inteligível, emocional, então ficarei feliz, considero missão cumprida. Logo que a partitura estiver pronta, mandar-lhe-ei. A Sinfonia tem três movimentos. Aquela idéia de começar o segundo movimento com uma linha melódica em *pp*, nas cordas, que fosse *crescendo* sempre, até atingir o clímax no *tutti*, realizei. Creio que você vai gostar. Há um sentimento trágico, doído, na parte central do 2º movimento. Uma coisa que procurei evitar foi a mudança contínua de compassos. Cheguei à conclusão de que isso perturba a execução. Creio que o melhor

é mudar a métrica conservando o mesmo compasso. Por meio de acentos, a gente consegue evitar a simetria métrica. Tenho procurado, ultimamente, escrever o mais simples possível. [...]" (Carta de 25 de fevereiro de 1963)

Talvez pela proximidade dos projetos, ou seja, a conclusão da *Sinfonia nº 4* e as pesquisas para iniciar *Guana-bará*, uma vez pronta a obra dedicada a Bernstein, ele passa a explicá-la, associando-a às fases da construção de uma cidade. Justifica-se: a cantata *Guana-bará*, escrita para a comemoração do 400º aniversário da fundação da cidade do Rio de Janeiro, tem o texto poético assinado por Cecília Meireles e narra as etapas da colonização de um novo espaço, da conquista portuguesa, no século XVI, à semelhança do que vinha sucedendo com a instalação da nova capital do Brasil – um sentimento épico, portanto.

Segundo Guarnieri, a Sinfonia, apesar de não se tratar de peça programática, poderia ser descrita como uma vasta planície de vegetação uniforme, que vai aos poucos sendo trabalhada pelo homem num movimento crivado pela energia; em seguida, a instalação da rotina da construção na grande extensão de terra plana e, finalmente, a alegria pelo resultado visível, pois os primeiros edifícios estão prontos, a vida se organiza com o espaço urbano e a colonização de seus entornos.

A *Sinfonia nº 4* é breve, se comparada à extensão daquela escrita em 1944, e enxuta, se observarmos apenas o *allegro enérgico*. Nele, o primeiro tema é apresentado em um *tutti* orquestral e o segundo pelas trompas, secundadas pelo xilofone. Ambos imprimem a energia sugerida pela indicação do andamento, mas o sentido de “bravura” é orquestrado pela massa das cordas, bem como pelo volume dos metais, reforçado pela percussão.

Lento e trágico inicia com longa melodia apresentada pelos primeiros violinos que, paulatinamente, ganha corpo e volume com as entradas sucessivas dos segundos violinos e, em seguida, violas e violoncelos. O *tutti* orquestral, que nutre o “sentimento trágico, doído, na parte central”, é introduzido por novo motivo, rítmico desta vez, também apresentado pelas cordas. Após o clímax da parte central, o movimento conclui com a inversão do início, ou seja, os quatro naipes de cordas retiram-se aos poucos, restando a linha solista dos violinos. Não era só Guarnieri que nutria predileção por este movi-

mento. Em 1967, quando a obra já fora estreada em Portugal, Leonard Bernstein escreve uma carta para o amigo, encabulado pelo silêncio de tantos meses. Emocionado com a dedicatória, diz gostar especialmente da forma espelhada do trágico segundo movimento.

No terceiro e último, *Energico trionfante*, há, sem dúvida, o caráter glorioso de obra acabada, no sentido da edificação arquitetônica de Brasília funcionando com seus novos prédios administrativos. O trecho é construído sobre dois motivos, ora apresentados pelas cordas – como o motivo A, logo no início –, ora pelos metais, pouco antes do primeiro *fugato*, e o colorido da percussão variada acentua certas passagens dos naipes. *Più lento*, mudança brusca no andamento, é introduzido pelo solo do clarinete e anuncia a reexposição do segundo motivo até que outro *fugato*, dividido pelas cordas e sopros agudos, prepare o final da peça. O timbre agudo, no entanto, não sobrepuja a melodia que trompas “declamam”, como memória do tema B num imponente coral, reforçado pelos outros metais da orquestra.

Oito anos separam a *Sinfonia nº 4* da *Abertura Festiva*, tempo caracterizado pela composição dos *Concertos nº's 3, 4 e 5* e da *Seresta*, para piano e orquestra; pelas peças para voz e orquestra, *Guana-bará* e o *Caso do Vestido*; bem como as obras curtas para conjunto, caso da *Homenagem a Villa-Lobos* e da *Sequência, Coral e Ricercare*. Além destas, várias para piano solo ou canto acompanhado.

A *Abertura Festiva*, encomenda da Orquestra Filarmônica de São Paulo para o início da temporada de 1971, foi escrita em poucos dias, entre 10 e 29 de janeiro. Como requer a ocasião, ela é curta e rica em percussão. Apesar disso, Guarnieri emprega três temas distintos, os dois primeiros bastante rítmicos, e o terceiro, uma extensa linha melódica, menos agitado. O hábil arquiteto faz com que a graduação de andamentos internos dos motivos se inverta aos poucos – do muito vivo para o calmo e deste para o final triunfante –, espelhando os três temas, ou seja, ABCBA + *coda*.

O clima de *allegro spirituoso* é introduzido pela orquestra antes que a flauta apresente o tema A. O seguinte, B, o clarinete trará após os movimentos rápidos ascendentes de toda a orquestra e a breve calma anunciada pelas trompas. O segundo motivo é então

trabalhado por flautas, oboés e pelo corne-inglês, antes que chegue aos violinos. Novo adensamento da orquestra e figuras rápidas ascendentes, desta vez na flauta e no oboé, preparam a entrada do terceiro tema com os trompetes unidos aos violinos. O novo tema é desenvolvido pela orquestra, que agora pode somar elementos pertencentes a A e B, como no curto cânone dos metais e demais sopros sobre o solo dos violoncelos. Cabe ao oboé reintroduzir o tema B para que, no tempo primo, a clarineta, e depois os violinos, cantem o motivo A. Um ralentando anuncia gradativamente o clímax crescente da coda.

Aos 64 anos de idade, compositor já reconhecido internacionalmente, rigoroso nas formas e hábil orquestrador, Camargo Guarnieri era freqüentemente criticado por sua postura nacionalista, ou melhor, pela coerência em não se afastar da linha que traçara desde o início de sua carreira. Deixava passar ao largo os seguidores de Schoenberg. Isto talvez explique o comentário de próprio punho que redigiu na partitura quando a encomenda ficou pronta:

“A obra *Abertura festiva* foi escrita por encomenda da Orquestra Filarmônica de São Paulo, para ser executada no concerto inaugural de gala da temporada de 1971.

O plano composicional desta obra é ABCBA + coda, isto é, três temas de caráter diferente, mais uma coda. Nela, o compositor utiliza as conquistas da arte musical, naturalmente preferindo as que mais se coadunam com a sua sensibilidade, por esta razão, preferindo não mencionar qual a tendência ou estética adotada.”

Texto curioso, ao qual só o maestro podia ter acesso. Mas, ao que parece, Camargo Guarnieri gostava de segredos e, provavelmente, pouca gente ficou sabendo que ele doou a metade do pagamento recebido pela obra para a caixa benéfica da Orquestra Filarmônica de São Paulo, hoje extinta. E bem poucos, de fato, souberam que o dinheiro, para ele, jamais sobrava.

© Flávia Camargo Toni 2003

Flávia Camargo Toni, musicóloga, é pesquisadora na área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S. Paulo e curadora do Arquivo Camargo Guarnieri.

Criada em 1953, 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 Sinfônias 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 e Infantil, 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 mídiaoteca é fonte de pesquisa e estudos de profissionais da música. A Editora Musical é outro vértice, cujo 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 Swarovski 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, man-

tendo 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*.



John Neschling

Als er seine *Symphonie Nr. I* schrieb, war Camargo Guarnieri bereits ein geachteter Komponist, der große Orchesterwerke komponiert hatte – u.a. das mit einem Preis bedachte *Violinkonzert Nr. I*, die hoch gelobte *Abertura Concertante (Konzertante Ouvertüre)* sowie kleinere Werke wie *Curuçá*, *Encantamento* und *Dança Brasileira*. Man schrieb das Jahr 1943; er war guter Dinge bei einem New York-Besuch auf Einladung der Pan-American Union (Washington D.C.). Nachdem er in den Jahren 1938/39 in Paris gelebt und mit Charles Koechlin gearbeitet (und viel Musik gehört) hatte, bot sich ihm nunmehr die Gelegenheit, berühmte Orchester der USA zu hören. Nahezu täglich besuchte er Konzerte und begegnete dabei Werken von Sibelius, Grieg, Martucci, Brahms, Schostakowitsch, Haydn und Copland. Die League of Composers widmete seiner Kammermusik ein Konzert in ihrer Veranstaltungsreihe im Museum of Modern Art (MoMA); seine Freundschaft mit Aaron Copland intensivierte sich. Vor der Rückkehr nach Brasilien dirigierte Guarnieri mit dem Boston Symphony Orchestra seine *Abertura Concertante*.

Anfang 1940 hatte Guarnieri bereits beschlossen, bei seiner *Ersten Symphonie* den „choreographischen Charakter“ des Final-Allegros zu vermeiden, und schuf eine prägnante Melodie „ohne systematische Synkopierung“, wie er einem Freund mitteilte. Und so ging die Komposition drei Jahre später in New York problemlos von statten; das *Radioso* stellte er fertig, während er Probleme mit der Durchführung des ersten Satzes löste. Zurück in Brasilien, erfuhr das gesamte Profil der abgeschlossenen Symphonie anscheinend eine gewisse Überarbeitung, auf daß sie den Bestimmungen des Luís Roberto Penteado de Rezende-Wettbewerbs entspräche. Im Gedenken an den jung verstorbenen Komponisten sahen die Wettbewerbsregeln nämlich vor, daß das Siegerwerk von charakteristischen Landesthemen geprägt sein solle.

Rude beginnt mit der Vorstellung eines ersten Themas (A), bei dem die Trompeten und Holzbläser mit den tiefen Blechbläsern in einer Art rhythmischem Spiel – 2/2-Takt und 3/2-Takt wechseln sich ab – interagieren. Dies wird von den Violinen, dem Klavier und den Holzbläsern aufgegriffen, bis ein Orchester-Tutti Hörnern und Schlagzeug die Stimmung für das zweite Thema (B) bereitet. Es changiert zwischen 4/4-, 3/4- und 2/2-

Takt und wird von der Tuba aufgegriffen, der die Trompeten in einer fortwährenden Fuge sekundieren; Fagott, Kontrafagott, Kontrabass und die Tuba selber bewirken seine Reprise, und das gesamte Orchester bricht auf zu einer neuen Durchführung. Das *Tempo primo* währt lange und enthält eine Fuge, deren Thema das vormalige Thema B mit den rhythmischen Motiven, die zur Coda führen, zusammenbringt; den Pauken bleibt es überlassen, an den Anfang der Symphonie zu erinnern.

Profundo basiert auf zwei umfangreichen Hauptthemen; formal handelt es sich um eine A-B-A-Form mit abschließender Coda. Die tiefen Instrumente spielen eine große Rolle – das erste Thema etwa wird vom Horn vorgestellt, dem Fagott, Violen und Celli sekundieren. Der Komponist zeigt keine besondere Eile, dieses Thema durchzuführen und bereitet den Auftritt des zweiten Themas mit einem Pizzicato der Streicher vor, das ein von der Bassklarinette angeführtes Ostinato in Gang setzt. Nach einer dichten Durchführung, in der das gesamte Ensemble mehrere Takte lang organisch verwoben ist, sorgt das Fagott erneut für Ruhe, worauf wiederum das *Tempo primo* erklingt und schließlich die Coda.

Radioso verwendet die Architektur des ersten Satzes: binäre Thematik und Sonatenhauptsatzform. Während das erste Thema von den Holzbläsern und den Hörnern gespielt wird, wird das zweite Thema vom Englischhorn vorgestellt – freilich erst nach einer kurzen Streicherpassage, in der die Anfangstöne des langen Themas erklingen. Die Reprise des ersten Themas in den Blechbläsern beschließt das Werk.

Die 1944 prämierte *Symphonie Nr. 1* wurde im folgenden Jahr unter der Leitung von Guarneri uraufgeführt. Sie ist Sergej Kussewitzky gewidmet.

Die *Symphonien Nr. 1* und *4*, die 20 Jahre umspannen, entstanden vor dem Hintergrund zweier Städte – São Paulo und New York – und zweier Wettbewerbe. Wie erwähnt, begann Camargo Guarneri seine *Erste Symphonie* 1943 in New York, 1963 wurde die *Vierte Symphonie* fertiggestellt. In dieser Zeit hatte sich in Guarneris Leben viel verändert.

Die *Symphonie Nr. 4* verdankt ihre Anregung dem „Brasília Symphony“-Wettbewerb im Rahmen der Feierlichkeiten, die 1959 die Gründung der neuen Landeshaupt-

stadt begleiteten. Mittlerweile in seinen frühen fünfziger Jahren – er wurde am 1. Februar 1907 geboren –, bekleidete Camargo Guarnieri wichtige administrative Ämter und hatte ein ausgesprochen positives Verhältnis zu seinem Schaffen. Als herausragende Persönlichkeit des Musiklebens war er seit 1956 künstlerischer Berater des Erziehungsministeriums für den Bereich Musik und erhielt 1959 die Medal for Civic Value der Regierung von São Paulo. Im folgenden Jahr wurde er selber als Jurymitglied bestellt und verzichtete auf die Teilnahme am Wettbewerb. Seine „Brasília Symphony“ hingegen gab er nicht auf, auch wenn er diesen Titel nun, den Regeln entsprechend, nicht mehr verwenden durfte. Er begann im Oktober mit der Arbeit an der Symphonie und konnte sich Anfang des folgenden Jahres der Partitur widmen. Gleichwohl sollte die Fertigstellung der *Symphonie Nr. 4* noch einige Monate in Anspruch nehmen, da auch die Leitung des Schauspiel- und Musikkonservatoriums von São Paulo sowie die Komposition des *Concertino für Klavier*, der *Choro* (brasilianische Volksmusik) für Cello und des *Dritten Streichquartetts* seine Aufmerksamkeit erforderten. Oft war Guarneri auf Reisen, um Brasilien bei Wettbewerben und internationalen Komponistentreffen zu repräsentieren. Ende 1961 – gerade hatte er den ersten Satz der *Vierten* beendet und den zweiten begonnen – erhielt er den Auftrag, eine Kantate zu schreiben: *Guana-bará*.

Im März 1963 befand sich die *Vierte Symphonie* in dem Reisegepäck, das er mit in die USA nahm. Dort plante er, seine Zeit zwischen dem Mitropoulos-Wettbewerb, den letzten Arbeiten an der Symphonie und dem Kantatenprojekt aufzuteilen. Die Symphonie sollte übrigens dem Präsidenten der Jury, Leonard Bernstein, gewidmet werden. Wenige Tage vor seiner Abreise schrieb er den folgenden Brief an seinen engen Freund und einstigen Lehrer, Lamberto Baldi: „Ich freue mich, Dir mitteilen zu können, daß meine *Symphonie Nr. 4* fertiggestellt ist. Nie zuvor habe ich so lange an einem einzigen Stück gearbeitet. Immer passierte etwas, das mich nötigte, die Arbeit zu unterbrechen. Ich kann mich nicht einmal mehr erinnern, wie oft ich das Stück ohne Aussicht auf baldige Fortsetzung beiseitelegen mußte. Die Folge ist, daß sich das fertige Werk in formaler Hinsicht erheblich von meinen ursprünglichen Absichten unterscheidet. Du wirst dich erinnern, daß ich Dir mehrfach geschrieben habe, das Werk werde Gesangs-

stimmen enthalten – im Mittelteil des zweiten Satzes und am Ende, wo dieselbe Melodie wiederholt würde. Letztlich aber habe ich diese Idee verworfen, so daß die Symphonie ohne Lied, aber, so hoffe ich jedenfalls, nicht ohne Charme blieb! Ich mag das Endergebnis. Ich habe den Eindruck, ein starkes Werk geschaffen zu haben. Die musikalische Botschaft ist knapp. Ich sage dies, weil ich alles aus den thematischen Elementen herausholen wollte. Wenn es mir gelungen ist, eine verständliche emotionale Botschaft zu schaffen, so bin ich glücklich. Ich betrachte meine Mission als beendet. Sobald die Partitur fertig ist, werde ich sie Dir senden. Die Symphonie hat drei Sätze. Ich habe die Idee umgesetzt, den zweiten Satz mit einer Streichermelodie im *pianissimo* beginnen zu lassen, worauf ein unablässiges Crescendo bis zum Tutti-Höhepunkt folgt. Ich glaube, es wird Dir gefallen. Der Mittelteil des zweiten Satzes wird von einer tragischen, wahnhaften Atmosphäre geprägt. Vermieden habe ich u.a. ständigen Tempowechsel. Ich kam zu dem Schluß, daß dies bei der Aufführung problematisch werden könnte. Ich glaube, das Beste ist, den Rhythmus zu ändern, während das Tempo beibehalten wird. Metrische Symmetrie kann man durch Akzentuierungen vermeiden. In letzter Zeit habe ich versucht, so einfach wie möglich zu schreiben. [...]“ (Brief vom 25. Februar 1963).

Vielelleicht aufgrund der zeitlichen Nähe dieser beiden Werke – die Symphonie wurde fertiggestellt, als die Vorbereitungen zur Kantate begannen – hat Guarneri die abgeschlossene Symphonie mit Analogien zum Aufbau einer Stadt erklärt. Und dies aus gutem Grund. Der Kantate *Guana-bará*, aus Anlaß des 400. Jahrestags der Gründung von Rio de Janeiro komponiert, liegt ein Gedicht von Cecília Meirelles zugrunde. Es schildert die Stadien der Kolonialisierung von Neuland zur Zeit der portugiesischen Eroberung im 16. Jahrhundert und vergleicht sie mit den Geschehnissen bei der Errichtung der neuen brasilianischen Hauptstadt – epische Empfindungen mithin.

Guarnieri zufolge kann man die Symphonie, mochte sie auch so nicht geplant gewesen sein, als eine weite Ebene mit einheitlicher Vegetation beschreiben, die Stück für Stück vom tatkräftigen Menschen kultiviert wird. Sofort folgt darauf die Ausweitung des Baulands und schließlich die Freude, die ersten fertigen Gebäude zu sehen. Hier wird Leben im urbanen Raum und in seiner kolonisierten Umgebung organisiert.

Verglichen mit der Symphonie aus dem Jahr 1944, ist die *Symphonie Nr. 4* eher kurz und, denkt man nur an das *Allegro energico*, wohlproportioniert. Das erste Thema wird vom Orchester-Tutti vorgestellt, während das zweite Thema den vom Xylophon unterstützten Hörnern überantwortet ist. Beide veranschaulichen die Energie, die die Tempobezeichnung vorsieht; ein Gefühl von „Mut“ hingegen zeigt sich im Streicherensemble oder in der Klangfülle der durch das Schlagzeug verstärkten Blechbläser.

Das *Lento e tragico* (langsam und tragisch) beginnt mit einer langen Melodie in den ersten Violinen, die mit dem sukzessiven Einsatz der zweiten Violinen sowie der Violen und Celli allmählich an Gewicht und Fülle gewinnt. Dem Orchester-Tutti, das die „tragische, wahnhafte Atmosphäre“ des Mittelteils erzeugt, geht ein neues, diesmal rhythmisch geprägtes Thema wiederum der Streicher voran. Nach dem Höhepunkt des Mittelteils endet der Satz mit der Umkehrung seine Anfangs: nacheinander verschwindet die Streicherfamilie, bis nur noch die Soloviolinen übrigbleiben. Nicht nur Guarneri mochte diesen Satz am meisten. 1967, als das Werk bereits in Portugal uraufgeführt worden war, schrieb Leonard Bernstein nach mehrmonatiger Stille einen Brief an seinen Freund. Er war gerührt von der Widmung und schrieb, ihm gefalle insbesondere die Spiegelform des tragischen zweiten Satzes.

Der dritte und letzte Satz, *Energico trionfante* (energisch und triumphal), prägt zweifellos den glorreichen Charakter des vollendeten Werks aus, Brasiliens frisch erworbene Funktionstüchtigkeit mit den neuen Verwaltungsgebäuden. Dieser Teil basiert auf zwei Themen: zu Beginn ein Streicherthema, dann ein Thema in den Blechbläsern, kurz vor dem ersten Fugato. Der variable Schlagzeugeinsatz färbt und betont bestimmte Passagen der einzelnen Instrumentengruppen. Das *Più lento*, ein plötzlicher Tempowechsel, wird von der Solo-Klarinette eingeleitet und kündigt die zweite Exposition des zweiten Themas an, bis ein weiteres Fugato der Streicher und hohen Holzbläser das Finale des Werks vorbereitet. Die hohe Lage sorgt indes dafür, daß die von den Hörnern „deklamierte“ Melodie nicht übertönt wird. In einem imposanten Choral und von den anderen Blechbläsern unterstützt, bringt diese Melodie Thema B in Erinnerung.

Acht Jahre trennen die *Vierte Symphonie* von der *Abertura Festiva* (*Fest-Ouvertüre*).

In diesem Zeitraum komponierte Guarnieri die *Klavierkonzerte Nr. 3-5* und die *Seresta (Serenade)* für Klavier und Orchester, Werke für Gesang und Orchester wie *Guana-bará* und *Caso do Vestido (Gewandhaus)* sowie kleinere Ensemblewerke wie Tribut an Villa-Lobos und *Seqüência, Coral e Ricercare (Sequenz, Choral und Ricercare)*. Daneben entstanden mehrere Stücke für Klavier solo und für Gesang mit Begleitung.

Die *Fest-Ouvertüre* ist ein Auftragswerk des Philharmonic Orchestra of São Paulo für den Auftakt der Saison 1971; innerhalb weniger Tage – zwischen dem 10. und dem 29. Januar – wurde sie komponiert. Ganz im Sinne seines Zweckes ist das Werk kurz und mit reichlich Schlagwerk versehen. Gleichwohl verwendet Guarnieri drei distinkte Themen, die ersten beiden primär rhythmischen Zuschnitts, während das dritte eine lange, weniger bewegte melodische Linie aufweist. Der geschickte Architekt sorgte dafür, daß sich die Themencharaktere nach und nach umkehren – von Lebhaftigkeit zu Ruhe und dann zum triumphalen Finale –, was die drei Themen widerspiegelt, d.h. ABCBA + Coda.

Das Orchester führt in die Stimmung des *Allegro spirituoso* ein, bevor die Flöte das Thema A präsentiert. Nach schnellen Aufwärtsbewegungen des gesamten Orchesters und einer kurzen, von den Hörnern angekündigten Ruhepause stellt die Klarinette das nächste Thema, B, vor. Dieses zweite Thema wird von den Flöten, Oboen und dem Englischhorn aufgegriffen, bis es schließlich die Violinen erreicht. Eine neue Bekräftigung durch das Tutti und geschwind Aufwärtsgesten von Flöte und Oboe bereiten auf den Einsatz des dritten Themas vor, bei dem sich die Trompeten zu den Violinen gesellen. Das neue Thema wird vom Orchester durchgeführt, wobei Elemente der Themen A und B hinzugefügt werden, wie etwa in dem kurzen Bläserkanon oder später in den Holzbläsern über der solistischen Cello-Melodie. Die Oboe greift das Thema B wieder auf; Klarinette und dann die Violinen singen das Thema A im *Tempo primo*. Der bevorstehende Höhepunkt der Coda wird nach und nach durch ein Rallentando (Langsamer werdend) angekündigt.

Im Alter von 64 Jahren, international anerkannt, von souveräner Formbeherrschung und Instrumentationskunst, wurde der Komponist Camargo Guarnieri wiederholt für

seine nationalistische Haltung, oder, besser gesagt, für die Beständigkeit kritisiert, mit der er den zu Beginn seiner Karriere eingeschlagenen Weg weiterverfolgt hatte. Er ließ sich von den Schönberg-Anhängern überholen. Vielleicht erklärt dies die Anmerkung, die er eigenhändig in die Partitur schrieb, als das Auftragswerk abgeschlossen war: „Die *Fest-Ouvertüre* wurde vom São Paulo Philharmonic Orchestra für das Gala-Eröffnungskonzert der Saison 1971 in Auftrag gegeben. Der formale Aufbau ist ABCBA + Coda, d.h. drei Themen unterschiedlichen Charakters plus Coda. Der Komponist verwendet hierbei alle Bestandteile der musikalischen Kunst, wobei er naturgemäß diejenigen bevorzugt, die seinem Wesen am gemätesten sind, und daher auch zieht er es vor, nicht anzugeben, welcher Strömung oder Ästhetik er folgte.“

Es sind merkwürdige Zeilen, die wohl nur der Maestro richtig verstehen konnte. Aber allem Anschein nach liebte Camargo Guarnieri Geheimnisse, und vermutlich wußten nur wenige Leute, daß er die Hälfte des Honorars für dieses Werk dem noch heute existierenden Förderverein des São Paulo Philharmonic Orchestra spendete. Und sicherlich ganz wenige nur wußten, daß er Geld nie im Überfluß hatte.

© Flávia Camargo Toni 2003

Die Musikwissenschaftlerin Flávia Camargo Toni forscht am Institut für brasilianische Studien der Universität von São Paulo und ist Kuratorin der Camargo Guarnieri Sammlung.

Das **São Paulo Symphony Orchestra** (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) wurde 1953 gegründet, doch erst in den 1970ern erwachte es zu wirklich eigenständigem Leben. Seit der Berufung von John Neschling zum Künstlerischen Leiter wurden zahlreiche Bemühungen unternommen, ein Symphonieorchester von internationalem Rang zu formen. Ein großer Schritt in diese Richtung war 1999 der Wechsel in den frisch renovierten Stammsitz.

Alljährlich entwickelt 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 musicalischer 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*.

Camargo Guarnieri était considéré comme un compositeur dans sa maturité quand il écrivit sa *Symphonie no 1* car il avait déjà composé de la musique pour grand orchestre, dont le prisé *Concerto no 1 pour violon*, l'*Abertura Concertante* (*Ouverture concertante*) dont on faisait grandement l'éloge, ainsi que des pièces brèves dont *Curuçá*, *Encantamento* et *Dança Brasileira*. C'était en 1943 et il était plein d'entrain à sa visite à New York suite à l'invitation de l'Union Pan-Américaine à Washington D.C. Après avoir vécu à Paris entre 1938 et 1939, travaillant avec Charles Koechlin – une occasion de connaître beaucoup de musique – il eut encore la chance d'entendre des orchestres renommés aux Etats-Unis. Il assistait à des concerts presque tous les jours dans des programmes présentant Sibelius, Grieg, Martucci, Brahms, Chostakovitch, Haydn et Copland. Au Musée d'Art Moderne, un concert de l'Association des Compositeurs fut dédié à sa musique de chambre; son amitié avec Aaron Copland s'approfondit et, avant de retourner au Brésil, il dirigea son *Abertura Concertante* à la tête de l'Orchestre Symphonique de Boston.

Au début de 1940, Guarnieri avait déjà décidé d'éviter le « caractère chorégraphique » de l'*allegro* final quand il écrirait sa *première symphonie*, construisant une mélodie caractéristique « sans la syncope systématisée », confia-t-il à un ami. Ainsi, trois ans plus tard, la composition lui vint facilement et il termina le *Radioso* tout en résolvant des problèmes relatifs au développement du premier mouvement. De retour au Brésil, il est probable que l'entièvre esquisse de la symphonie terminée fût soumise à une certaine restructuration pour ajuster l'œuvre aux demandes du concours Luís Roberto Penteado de Rezende. Pour rendre hommage à la mémoire du jeune compositeur, les règles du concours déterminaient que l'œuvre gagnante devait être colorée de thèmes nationaux caractéristiques.

Rude commence avec la présentation du premier thème (A) tandis que trompettes et bois dialoguent avec les instruments de cuivre graves dans un jeu rythmique qui alterne entre des mesures à 2/2 et à 3/2. Ceci est repris par les violons, piano, hautbois et bois jusqu'à ce qu'un *tutti* orchestral prépare le terrain pour la présentation du second thème (B) par les cors et la percussion. Dans un arrangement mélodique alternant entre 4/4,

3/4 et 2/4, ceci est présenté de nouveau par le tuba et secondé par la trompette dans une fugue continue avant que les bassons, contrebasson, contrebasse et tuba ne le révèlent encore une fois et l'orchestre en entier passe à un nouveau développement. Le *tempo primo* est long et renferme une fugue dont le thème est B, développé sur la base rythmique qui mène à la coda, puis les timbales sont les seules à rappeler le début de la symphonie.

Profundo est édifié sur deux motifs principaux longs, de forme ABA plus coda. Les instruments graves tiennent un rôle important et le premier thème est présenté par le cor, assisté du basson, les altos et violoncelles. Le compositeur ne se hâte pas de développer ce thème et prépare l'entrée du second avec un *pizzicato* des cordes, entamant un *ostinato* où la clarinette basse portera la mélodie. Un développement intense, où l'ensemble en entier travaille organiquement sur plusieurs mesures, précède un calme réintroduit par le basson jusqu'à ce que la musique passe au *tempo primo* et à la coda.

Radioso utilise l'architecture du premier mouvement, soit deux thèmes et une forme sonate. Tandis que le thème A est joué aux bois et cors, le thème suivant est présenté par le cor anglais solo après une brève exposition aux cordes des premières notes du long thème. Le retour du premier thème, joué par les cuivres, termine l'œuvre.

La *Symphonie no 1* fut créée en 1945 sous la direction de Guarnieri. La pièce est dédiée à Serghei Koussevitzky.

Les *symphonies nos 1 et 4* de distinguent sur un fond de deux villes – São Paulo et New York – et deux concours, sur une période chronologique de 20 ans. Comme mentionné ci-haut, Camargo Guarnieri commença sa *première symphonie* à New York en 1943 et il termina la *quatrième* en 1963. Bien des choses avaient changé entretemps dans la vie du musicien.

La *Symphonie no 4* trouva sa raison d'être avec la promotion du concours « *Symphonie de Brasília* » en 1959 pour célébrer la fondation de la nouvelle capitale du pays. Au début de la cinquantaine – il était né le 1^{er} février 1907 – Camargo Guarnieri occupait alors des postes administratifs importants et gardait une attitude très positive face à son travail. Doté d'une personnalité exceptionnelle, il fut conseiller artistique en musique au ministère de l'Education à partir de 1956 et le gouvernement d'état de São

Paulo lui décerna la médaille de Valeur Civique en 1959. Or, l'année suivante, Guarneri fut nommé membre du jury et il renonça à participer au concours. Il n'abandonna pourtant pas sa propre « Symphonie de Brasília » même s'il savait que, selon les lois du concours, il ne pourrait jamais utiliser ce titre pour sa symphonie. Il commença à travailler sur la pièce en octobre et au début de l'année suivante, il était prêt à se consacrer à la partition. La *Symphonie no 4* demanda cependant plusieurs mois de développement car Guarneri dirigea aussi son attention sur la direction du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de São Paulo et sur la composition du *Concertino pour piano, Choro* (musique populaire brésilienne) pour violoncelle et du *Quatuor à cordes no 3*.

Guarnieri voyagea souvent, représentant le Brésil à des concours et des conférences internationales de composition. A la fin de 1961, alors qu'il n'avait réussi qu'à terminer le premier mouvement de la symphonie et à commencer le suivant, il reçut la commande d'une cantate, *Guana-bará*. En mars 1963, il mit la *Symphonie no 4* dans ses bagages pour se rendre aux Etats-Unis où il projetait de partager son temps entre les activités du concours Mitropoulos, les retouches finales à sa symphonie et le projet de cantate. Soit dit en passant, la symphonie devait être dédiée au président du jury, Leonard Bernstein.

Quelques jours avant le départ, il écrivit la lettre suivante à son grand ami et ancien professeur, Lamberto Baldi : « Je suis heureux de pouvoir vous annoncer que j'ai terminé ma *Symphonie no 4*. Je n'ai jamais eu besoin de tant de temps pour une pièce seulement. Il arrivait toujours quelque chose qui m'obligeait à m'arrêter. Je ne peux même pas me rappeler combien de fois j'ai dû mettre le travail de côté sans pouvoir continuer. Il en est résulté que, du point de vue de la forme, c'est très différent de ce que j'avais d'abord pensé. Vous vous rappellerez que je vous ai écrit à plusieurs reprises que l'œuvre devait comprendre des voix au milieu du second mouvement et un chœur à la fin, répétant la même mélodie. A la fin, j'ai abandonné l'idée des voix et la symphonie est ainsi restée sans chant mais, j'espère, avec du charme! J'aime le résultat final. J'ai l'impression d'avoir produit une œuvre forte. Le message musical est bref. Je dis cela parce que j'ai essayé d'extraire le plus possible des éléments thématiques. Si j'ai réussi à faire

quelque chose qui est un message émotionnel compréhensible, alors je serai content. Je considère ma mission accomplie. Dès que la partition sera achevée, je vous l'enverrai. La symphonie a trois mouvements. J'ai réussi à conduire l'idée du début du second mouvement avec une ligne mélodique en *pp* avec les cordes, puis en *crescendo* continu jusqu'au sommet dans le *tutti*. Je crois que vous allez l'aimer. La partie centrale du second mouvement dégage un sentiment de folie tragique. J'ai essayé d'éviter une chose, soit un changement continual de tempo. J'en suis venu à la conclusion que cela dérange l'exécution. Je crois qu'il est mieux de changer la cadence tout en gardant le même tempo. On peut éviter une symétrie métrique au moyen d'accents. Dernièrement, j'ai essayé d'écrire aussi simplement que possible. [...] » (Lettre écrite le 25 février 1963).

A cause peut-être du rapprochement chronologique de ces œuvres – la symphonie étant terminée au début de la recherche pour la cantate – Guarnieri expliquerait la symphonie achevée en la comparant à la construction d'une ville. C'est justifié. Ecrite en mémoire du 400^e anniversaire de la fondation de Rio de Janeiro, la cantate *Guana-bará* repose sur un texte poétique de Cecília Meirelles. Il raconte le procédé de colonisation de nouveaux pays pendant la conquête portugaise au 16^e siècle, la comparant à ce qui était arrivé au cours de la constitution de la nouvelle capitale du Brésil – de là, un sentiment épique.

Selon Guarnieri, la symphonie, bien que n'étant pas une œuvre planifiée, pourrait être décrite comme une vaste plaine de végétation uniforme peu à peu énergiquement cultivée par un homme. Suivent immédiatement le début de la construction d'une large extension de terrain plat et, finalement, la joie de voir le résultat dans les premiers édifices terminés. Ici, la vie est organisée dans l'espace urbain et la colonisation de ses environs. La *Symphonie no 4* est courte quand on la compare à la longueur de celle écrite en 1944 et bien proportionnée si on ne considère que l'*Allegro energico*. Le premier thème y est présenté avec un *tutti* orchestral et le second, par les cors assistés du xylophone. Les deux soulignent l'énergie suggérée par la description du tempo mais le sens de « vaillance » est orchestré par toutes les cordes ainsi que par le volume des cuivres renforcés par la percussion.

Lento e tragico commence avec une longue mélodie présentée par les premiers violons, gagne graduellement de l'ampleur et du volume avec les entrées successives des seconds violons immédiatement suivis des altos et violoncelles. Le *tutti* orchestral qui nourrit le « sentiment de folie tragique » dans la partie centrale est introduit par un nouveau thème, rythmique cette fois, présenté aux cordes. Suite au sommet de la partie centrale, le mouvement se termine avec une inversion du début, c'est-à-dire que les quatre sections de cordes disparaissent morceau par morceau, ne laissant finalement que les violons solos. Guarnieri n'était pas le seul à préférer ce mouvement. En 1967, quand l'œuvre avait déjà été créée au Portugal, Leonard Bernstein écrivit une lettre à son ami après un silence de plusieurs mois. Touché par la dédicace, il dit aimer particulièrement la forme de miroir du tragique second mouvement.

Le troisième et dernier mouvement, *Energico trionfante*, manifeste indubitablement le caractère glorieux de l'œuvre terminée avec l'édification des fonctions de Brasília de pair avec celle de ses nouveaux édifices administratifs. Cette partie est construite sur deux thèmes : l'un, présenté aux cordes comme le thème A, dès le début ; l'autre, par les cuivres un peu avant le premier *fugato*. Le coloris des divers instruments de percussion souligne certains passages des groupes d'instruments. Un soudain changement de temps, *più lento*, est introduit par une clarinette solo et annonce la réexposition du second thème jusqu'à ce qu'un autre *fugato*, partagé par les cordes et les instruments à vent aigus, prépare le finale de la pièce. Le niveau aigu s'assure cependant que la mélodie « déclamée » par les cors n'est pas noyée. Soutenue par les autres cuivres, cette mélodie renforce le souvenir du thème B dans un imposant choral.

Huit ans séparent la *Symphonie no 4* de l'*Ouverture Festive (Abertura Festiva)*. Cette période se caractérise par la composition des *Concertos nos 3, 4 et 5* ainsi que de la *Seresta (Sérénade)* pour piano et orchestre. Elle comprend des compositions pour voix et orchestre, *Guana-bará* et *Casa do Vestido* ainsi que de courtes œuvres pour ensembles dont *Hommage à Villa-Lobos* et la *Sequênciia, Coral e Ricercare*. On relève aussi plusieurs pièces pour piano solo ou voix accompagnées.

Commandée par l'Orchestre Philharmonique de São Paulo pour le début de sa saison

1971, l'*Ouverture Festive* fut composée en quelques jours seulement entre les 10 et 29 janvier. Suivant les exigences de l'occasion, l'œuvre est courte et riche en percussion. Malgré cela, Guarnieri utilise trois thèmes distincts : les deux premiers assez rythmiques et le troisième à la ligne mélodique longue et moins agitée. En architecte habile, il voit à ce que l'escalade de la forme interne des thèmes s'inverse graduellement – du très animé au calme et ensuite au finale triomphant – reflétant les trois thèmes, c'est-à-dire ABCBA + coda.

L'orchestre introduit un semblant d'*allegro spirituoso* avant que la flûte présente le thème A. La clarinette expose le thème suivant, B, après des mouvements ascendants rapides dans tout l'orchestre et un calme bref annoncé par les cors. Ce second thème est ensuite joué par les flûtes, hautbois et cor anglais avant d'atteindre les violons. De nouveaux renforts par l'orchestre et des patrons rapidement ascendants, cette fois à la flûte et au hautbois, préparent l'entrée du troisième thème où les trompettes se joignent aux violons. L'orchestre développe le nouveau thème, ajoutant des éléments appartenant à A et B, comme dans le bref canon aux cuivres et ensuite aux bois surplombant la ligne solo des violoncelles. Le hautbois réintroduit le thème B tandis que la clarinette et ensuite les violons chantent le thème A dans le *tempo primo*. Le sommet imminent de la coda est annoncé peu à peu au moyen d'un *rallentando*.

A l'âge de 64 ans, déjà reconnu internationalement, rigoureux dans la forme et habile en orchestration, le compositeur Camargo Guarnieri fut souvent critiqué pour son attitude nationaliste ou mieux, pour sa persévérance à garder le cours qu'il avait tracé dès le début de sa carrière. Il permit aux partisans de Schoenberg de le dépasser. Cela explique peut-être le commentaire qu'il inséra dans la partition de sa propre main quand l'œuvre commandée fut prête : « L'*Ouverture Festive* fut commandée par l'Orchestre Philharmonique de São Paulo pour être jouée au concert inaugural de gala de la saison 1971. Le plan de composition de cette œuvre est ABCBA + coda, c'est-à-dire trois thèmes de caractère différent plus une coda. Le compositeur y utilise tous les composants de l'art musical, préférant naturellement ceux qui s'ajustent le mieux à son sentiment et préférant, pour cette raison, faire quelle tendance ou esthétique fut employée. »

Ce texte étrange, seul le maître pouvait l'apprécier. Il semble pourtant que Camargo Guarnieri aimait les secrets et peu de gens probablement savaient qu'il donna la moitié du paiement reçu pour l'œuvre à la société de secours de l'Orchestre Philharmonique de São Paulo, aujourd'hui dissoute. Et très peu, en fait, savaient qu'il n'a jamais connu l'abondance.

© Flávia Camargo Toni 2003

Flávia Camargo Toni, musicologue, fait des recherches en musique à l'Institut des Etudes Brésiliennes de l'université de São Paulo ; elle est conservatrice de la collection Camargo Guarnieri.

L'Orchestre Symphonique de São Paulo (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) fut fondé en 1953 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 aussi

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 pour exécution.

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 solide 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*.

Also available:



Camargo Guarnieri

Symphony No. 2, 'Uirapuru'; Abertura Concertante; Symphony No. 3
São Paulo Symphony Orchestra / John Neschling

BIS-CD-1220

Recording data: February 2002 at the Sala São Paulo, Brazil

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann microphones; StageTech AD converters/microphone amplifiers; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder;
Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Flávia Camargo Toni 2003

Translations: Marion Meyer (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, RJ, 1898–1966), *Dança (Dance)*, 1965, oil on canvas, 50.2 x 61.3 cm,

Collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil/Donation: Iracema Ardití. Unknown photographer

Back cover photograph of Camargo Guarnieri: Rômulo Fialdini, Collection of M. Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos
Brasileiros – IEB, University of São Paulo, Brazil

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, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

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

