

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura de Estado
e Santa Marcelina Cultura apresentam *Ministry of Culture, Government of São Paulo,
State Secretariat of Culture and Santa Marcelina Cultura present*

Mandarin Maravilhoso
CLÁUDIO CRUZ REGENTE CONDUCTOR

BÉLA BARTÓK O Mandarin Maravilhoso
FLO MENEZES laçoentrelaço
ZOLTÁN KODÁLY Danças de Galanta
BÉLA BARTÓK Danças Romenas

**ORQUESTRA
SINFÔNICA
JOVEM
DO ESTADO
DE SÃO PAULO**



O PROGRAMA

THE PROGRAM

Bartók e o trágico

Este não é um texto imparcial, de informações gerais sobre as obras deste CD. Mais que isso, trata-se de um depoimento pessoal. E assim o começo: esta não é a primeira vez que algum fato musical notável em meu percurso criativo me liga afetivamente a Béla Bartók. Em 9 de novembro de 1983, então aos meus 21 anos, eu lançava o termo *música maximalista*, que me acompanha até hoje, quando da estreia no Masp (Museu de Arte de São Paulo) de uma de minhas peças de juventude, *Micro-Macro – Liedforma de amor a Reg*, e tive o privilégio de dividir aquele mesmo concerto com talvez a maior obra de Bartók, a *Sonata para dois pianos e percussão*. Um pouco mais tarde, estrearia em 18 de maio de 1985 um trabalho que liderei, ao lado do pianista Paulo Álvares, de composição e improvisação coletivas que ganhou considerável reputação, baseado nas obras de Bartók e de Alban Berg (*In memoriam Berg-Bartók*).

Bartók and the tragic

This is not meant to be an impartial piece of writing merely on the works featured on this music album. It aims beyond; it is a personal testimony. Then it commences: not for the first time in my history does a notable musical fact connects me affectively to Béla Bartók. On November 9th 1983, at the tender age of 21, I would coin the term maximalist music, which remains with me till today, the day of the premiere at MASP (The Sao Paulo Museum of Art) of one of my works written during my young years, Micro-Macro – Liedforma de amor a Reg and I had the pleasure to share that very same concert with most likely the greatest work by Bartók, Sonata for two pianos and percussion. A while later, I would premier on May 18th 1985 a musical work led by myself along with pianist Paulo Álvares, featuring composition and collective improvisations based upon the works of Bartók and Alban Berg (In memoriam Berg-Bartók) which gained considerable reputation. At present, the pride in working with the extraordinary musicians as old as my youngest son, who are conducted by the great musician Cláudio Cruz, brings me similar joy: I have the privilege of sharing this album with Bartók, which also features the honorable Zoltán Kodály, who not only was an astounding composer, but also one of the greatest educators in the history of music.

In spite of my music bearing little resemblance to that of Bartók, my admiration is notable: to him I dedicated an entire chapter in my first book, Schoenberg Apotheosis, written in 1984-85 and whose first edition dates back to 1987. One of the works featured herein, Romanian Folk Dances, portrays well the focus of my approach back then: what I referred to pesagens harmônicas (harmonic weighing), process through which Bartók submits a melodic idea of folk origins to different harmonizations, causing its "weight" to vary, as if the latent harmony of a melodic line were to be "re-validated" and "reoriented" by means of different treatments from the accompanying chords.

E agora, o orgulho de trabalhar com músicos extraordinários da idade de meu filho mais novo, conduzidos pelo grande músico Cláudio Cruz, causa-me outra alegria similar: o privilégio de compartilhar o espaço deste CD novamente com Bartók, além, claro, da presença ilustre de Zoltán Kodály, que, além de grande compositor, foi um dos maiores educadores que a música já teve.

Ainda que minha música pouca relação guarde com a sua, minha admiração com relação a Bartók é notória: consagrei a ele um capítulo inteiro em meu primeiro livro, *Apoteose de Schoenberg*, escrito em 1984-85 e cuja primeira edição data de 1987.



(...) BARTÓK NÃO FAZ CONCESSÕES. BUSCA A RIQUEZA DAS “IMPERFEIÇÕES”, ASSIMETRIAS E RUGOSIDADES DE ORIGEM POPULAR.

(...) BARTÓK MAKES NO CONCESSIONS. HE SEARCHED FOR THE RICHNESS OF “IMPERFECTIONS”, ASYMMETRIES AND ROUGHNESS OF POPULAR ORIGINS.

Flo Menezes, COMPOSITOR COMPOSER

Such detail is one of the most distinguishing features in the Bartókian language. If it is not, obviously, exclusive of his music and is part of the most essential resources used in music writing (from the use and reuse of Gregorian chants as the basis of fundamentally distinct harmonic layers in Renaissance music to Bach's choral harmonizations, to name just a few examples), such procedure becomes so recurring in Bartók's work when using popular material, that it is almost impossible not to associate it with the Hungarian master as one of his most typical compositional traces.

Let us reflect upon what that might mean! Bartók insists on weighing in now and

Uma das obras aqui presentes, *Danças Romanas*, bem ilustra o foco daquela minha abordagem, qual seja: o que designei por *pesagens harmônicas*, processo através do qual Bartók submete uma mesma ideia melódica de origem folclórica a distintas “harmonizações”, fazendo com que seu “peso” varie, como se a harmonia latente de uma linha melódica fosse “revalidada” e “reorientada” por tratamentos diversos dos acordes que a acompanham. Tal traço revela-se como um dos mais característicos da linguagem bartókiana. Se ele não é, obviamente, exclusivo de sua música e faz parte de um dos recursos mais primordiais da escritura musical (do uso e reuso de cantos gregorianos como fundamento de tecidos harmônicos fundamentalmente distintos na música da Renascença às harmonizações de corais de Bach, apenas para citarmos dois exemplos de base), tal procedimento torna-se tão recorrente em Bartók quando do emprego de material popular que é quase impossível não associá-lo ao mestre húngaro como um de seus mais típicos estilemas.

Mas refletamos sobre o que isso possa significar! Essa insistência de Bartók em pesar e repesar ideias melódicas, alterando constantemente seus eixos de gravidade harmônicos, reflete certo distanciamento em relação aos próprios

materiais, em atitude crítica, mas ao mesmo tempo respeitosa: ao se “apropriar” de materiais de origem autenticamente popular, revela neles sua abertura a potenciais releituras e, com isso, imprime, com toda a franqueza e honestidade, suas próprias digitais. E ao contrário de muitos que se utilizaram de materiais semelhantes, Bartók não faz concessões. Busca a riqueza das “imperfeições”, assimetrias e rugosidades de origem popular – e não “popularresca”, como ele mesmo enaltece ao frisar seu distanciamento diante da música comercial (György Lukács chegaria mesmo a afirmar, quando escreve justamente

again melodic ideas, constantly shifting its harmonic gravity axis, conveying a certain distance to his own materials, in a critical, however respectful fashion: upon "appropriating" materials of authentically popular origins, he reveals within them the potential for reinterpretation and, by doing so, he imprints with all his frankness and honesty, his very own fingerprints. Unlike many who made use of similar materials, Bartók makes no concessions. He searched for the richness of "imperfections", asymmetries and roughness of popular origins – and not "folk-ish", as himself exalts when emphasizing his distance to commercial music (György Lukács would state, upon writing about *The Miraculous Mandarin*, that his work would "embody the peasant revolt against the

'achievements' of capitalist civilization") – in order to dialogue with such music from the perspective of the most genuine speculations of musical avant-garde.

It, henceforth, erects a kind of bilingual Text, spelt with capital T, of a reciprocal correspondence between the authentically folk and the most possibly elaborated classical form. It is another giant name in music who described him so well: "Béla Bartók is one of the most significant and complex examples of musical bilingualism. Between the world of melodies, rhythms, metrics, and folk harmonies that Bartók was exploring and the world of 'cultivated' music in which he developed, there is an indissoluble and profound relationship that is an integral part of Bartók's creativity. In the development of large forms, Bartók, rather than transcribing folk melodies, transcribes their inherent, implicit meaning. Therefore, in most cases he invents them. Furthermore, Bartók develops a dialogue between the original peasant musical materials and a formal construction (whether an 'arched' one based on 'golden section' proportions, or one based on 'axial' harmonic procedures) that keeps them organically and morphologically distinct, yet structurally inseparable – a true fusion, an amalgam of seemingly disparate





structuring elements, and not merely an emulsion ready for all uses.” (Luciano Berio, in the chapter “Translating Music” of his posthumous book Remembering the future, pages 55-56).

From the bias of such critical amalgamation between folk and avant-garde, one will notice the profound integrity of his character; something reflected upon the ideological and revolutionary nature of his acts, and which clearly distinguishes the concept of multi-nationalism of his musical researches from the narrow-minded Brazilian nationalism, of such reactionary character. His model was not the trendy urban folk music, product of the standardization processes seen in commercial petite-bourgeois culture and meant to create the idea of an artificial care for the masses

sobre o *Mandarin Miraculoso*, que suas obras “encarnariam a rebelião camponesa contra as ‘conquistas’ da civilização capitalista”) – para com ela dialogar pelo prisma das mais genuínas especulações da vanguarda musical. Erige, assim, uma espécie de Texto bilíngue, com T maiúsculo, de recíproca correspondência entre o autenticamente popular e o erudito mais elaborado possível. Foi outro gigante que o definiu tão bem: “Béla Bartók é um dos exemplos mais significativos de bilinguismo musical. Entre o mundo das melodias, dos ritmos, das métricas e das harmonias populares e o mundo da música ‘cultura’ no qual era formado, há uma relação indissolúvel e profunda que é parte integrante da criatividade bartókiana. Nas grandes formas, Bartók não cita e não transcreve melodias populares: destas, transcreve antes o sentido, a ideia e na maior parte dos casos, portanto, as inventa. Bartók desenvolve um diálogo entre materiais de origem camponesa e um percurso formal (quer seja ‘em forma de arco’, quer seja reconduzível aos critérios da ‘seção áurea’, ou ainda condicionados por um uso particular do ciclo de Quintas) que os mantém orgânica e morfológicamente distantes, mas, ao mesmo tempo, que os torna estruturalmente inseparáveis: realiza, assim, um amálgama de elementos aparentemente disparatados, e não uma emulsão predisposta a todo tipo de uso” (Luciano Berio no capítulo “Traduzir a música” de seu livro póstumo *Remembering the future*).

É pelo viés de tal amálgama crítico entre o popular e a vanguarda que entrevemos a profunda integridade de seu caráter, algo que se reflete diretamente no teor ideológico, revolucionário de seus atos e que distingue tão nitidamente o multinacionalismo de suas pesquisas musicais do tacanho nacionalismo brasileiro, de cunho tão reacionário. Seu modelo não foi as modinhas da música popular urbana, já decorrentes de processos padronizadores da cultura pequeno-burguesa comercial, para forjar um artificioso apreço pelas massas e pelas “cores nacionais” e,

and 'national colors', while strategically and symptomatically corroborates populists cultural massification policies, typical of a dictatorial and bourgeois state such as the one of president Getúlio Vargas. On the contrary, Bartók's attitude makes it clear, amid the speculative thread of the musical fabric, the respect to genuine peasant sources where Bartók himself and his travel companion Kodály had come to drink. Should one have the opportunity to visit the Budapest Museum of Hungarian Music, it is possible to witness and linger for hours, as I did myself, in the room which contains the transcription notebooks containing folk material and one can even see the expedition

backpacks and personal belongings used by Bartók and Kodály during their incursions of living (I highlight: living!) with peoples of many nationalities of that European region around Hungary.

Romanian Folk Dances, originally for piano, dates back to 1915 and has been made into the version we listen to herein, for orchestra, in 1917, revealing part of his comprehensive body of work, accomplished throughout his life, with the transcription amounting to about 3,400 folk melodies. His six different dances originated in four regions of Transylvania. As for Miraculous Mandarin, it would take up at least 7 years of Bartók's life, from his initial drafting in 1917 all the way to its orchestration in 1923 and its review and shorter new version of 1924; and its suite refers back to 1927, a year after its premiere. Its conception happens in the late days of the First Great World War at which moment Hungary is in deep political turbulence and Bartók actively joins the communist government that establishes in that country in 1919 – echoing the Russian Revolution of 1917 –, under the leadership of journalist Béla Kun, Lenin's friend and founder of the Hungarian Communist Party. A Political Music Commission is created and three great left wing musicians are appointed counselors: Ernő Dohnányi and precisely Kodály and Bartók. I would like to emphasize it once again: I am in honored companionship in this CD music album! Bartók would be responsible for the Folk

sintomática e estrategicamente, corroborar políticas culturais massificadoras, populistas e típicas de um Estado ditatorial e burguês como o de um Getúlio Vargas. Bem ao contrário disso, a atitude de Bartók faz transparecer, em meio ao tecido especulativo da trama musical, o respeito às fontes genuinamente camponesas nas quais ele mesmo, Bartók, foi, acompanhado por seu companheiro de viagem Kodály, beber. Quem tiver a oportunidade de visitar o Museu da Música Húngara de Budapeste poderá constatar isso com seus próprios olhos e se deter, como eu o fiz, por horas a fio na sala em que se veem os cadernos de transcrição de material folclórico e até mesmo as mochilas de expedição e objetos de uso pessoal de Bartók e de Kodály em suas incursões de convívio (realço: *convívio!*) com povos de diversas nacionalidades daquela região europeia no entorno da Hungria.

As *Danças Romenas*, originalmente para piano, datam de 1915 e foram vertidas, na versão que aqui escutamos, para orquestra em 1917, e revelam parte de seu imenso trabalho, levado ao longo da vida, de transcrição de cerca de 3.400 melodias populares. Suas seis diferentes danças são provenientes de quatro regiões da Transilvânia. Já *O Mandarin Miraculoso* (que alguns preferem traduzir como *maravilhoso*, extirpando de seu título o caráter milagroso de seu enredo) ocupara no mínimo sete anos da vida de Bartók, de seus esboços iniciais de 1917 à sua orquestração de 1923 e sua revisão e versão mais curta de 1924, e sua suite remonta a 1927, um ano após sua estreia. Sua gestação ocorre, pois, na rebarba do fim da Primeira Guerra

Mundial, num momento em que a Hungria se encontra em profunda turbulência política e Bartók adere ativamente ao governo comunista que ali se instaura, em eco à Revolução Russa de 1917, a partir de fevereiro de 1919, tendo à frente o jornalista Béla Kun, amigo de Lênin e fundador do Partido Comunista Húngaro. Instala-se um Comissariado Político da Música e três grandes músicos de esquerda são nomeados Conselheiros: Ernő Dohnányi e justamente Kodály e Bartók. Volto a frisar: estou em honrada companhia neste CD! Bartók seria encarregado de levar a cabo a direção da Seção de Música Popular (leia-se: folclórica, ou, em termos



Music Section (herein meant as folk music, or in Bartókian terms, authentically popular music) of what would eventually become the Ethnographic Museum, in a great revolutionary enterprise, however the communist attempt lasts very little time: it was taken down in August the same year, Béla Kun is exiled while the musicians of the battling Hungarian Revolution would undergo living and work hardship. Bartók faces tough times, and The Miraculous Mandarin arises out of that scenario, while subject to strong musical criticism and successive restrictions.

Undoubtedly, such boycott is due to its theme, too advanced for the bourgeois moral of that time: a ballet described as

Pantomime in one act based on the text by Menyhért Lengyel, the work tacitly echoes the conflicts among which it had been conceived. The action takes place in a decaying house, cover to three criminals who force a prostitute to seduce men walking by who would be robbed and raped. One of the potential victims is precisely a Chinese (Mandarin) man, high-level employee of the Chinese government. After unsuccessful attempts to murder him, his body starts to glow in the dark while he gazes at the prostitute who at a loss for actions decides to kiss him, releasing the Chinese man from his unconsummated desire; the miracle dissolves making the man bleed to death. The message is implicit: even in the midst of corruption, extortion and barbaric acts, only love and desire can free us, even if it means dying.

If there are bars in which one can notice rather evidently the influence of Stravinsky's The Rite of Spring, at times almost in the form of a strict musical quotation, there is also a trace of immeasurable tragic power (to begin with the initial figures of the strings) totally absent in Stravinsky's gentle music writing, making Bartók's poetics fundamentally diverse of that of the Russian Master, even though one may find room for considering a mutual influence (bars of The Miraculous Mandarin, in which the orchestra goes silent and establishes a subtle counterpoint to the woodwind instru-

bartókianos, autenticamente popular) daquele que seria o Museu Etnográfico, em grande empresa revolucionária, mas a intentona comunista dura muito pouco: é avassalada em agosto do mesmo ano, Béla Kun vai ao exílio e os músicos da malfada Revolução Húngara passarão a vivenciar difíceis circunstâncias de sobrevivência e de trabalho. Bartók passa por maus bocados, e *O Mandarin Miraculoso* surge em meio a tudo isso, pagando o preço de cerrada crítica e cerceamentos sucessivos.

Indubitavelmente tal boicote se deve à sua temática, deveras avançada para a moral burguesa da época: balé descrito como Pantomima em um



ments, precede, for instance, the celebrated Symphonies for Woodwind Instruments by Stravinsky – Symphonies pour instruments à vent – from 1920, even though Stravinsky did not know of them, since The Miraculous Mandarin would premiere only on 26th November 1926, in Cologne, Germany). Even in moments of clear allusion to the death and sacrifice in The Rite of Spring, for example, it is not perceived in Stravinsky the trace that typifies the Bartókian character: tragedy. There is, in Bartók, a certain typical density: the density of the tragic, even if as a rule, in apparent paradox, baptized by a unique lyricism, derived from the folk melody. Perhaps for such reason Bartók

HÁ, EM BARTÓK, CERTA DENSIDADE QUE LHE É TÍPICA: A DENSIDADE DO TRÁGICO.

THERE IS, IN BARTÓK, A CERTAIN
TYPICAL DENSITY: THE DENSITY
OF THE TRAGIC.

Flo Menezes, COMPOSITOR COMPOSER

Ato sobre texto de Menyhért Lengyel, a obra ecoa tacitamente os conflitos sociais em meio aos quais é concebida. Toda a ação decorre numa casa decrépita, antro de três marginais, que obrigam uma prostituta a seduzir homens que passem na rua, para depois os roubarem e violentarem. Uma das potenciais vítimas é precisamente um mandarim, alto funcionário público chinês. Após várias tentativas malsucedidas de matá-lo, seu corpo começa a brilhar no escuro, com os seus olhos sempre fixos na prostituta que, sem mais saber o que fazer, o beija, libertando-o do seu desejo ainda não consumado, e fazendo com que seu milagre se dissolva: só então ele começa a sangrar e morre. A mensagem é implícita: mesmo em meio à corrupção, extorsão e barbárie, apenas o desejo e o amor podem libertar-nos, ainda que em direção à morte.

Se há compassos onde a influência da *Sagração da Primavera* de Stravinsky é mais que evidente, às vezes quase mesmo em forma de citação, há nessa música um traço de incomensurável força trágica (a começar pelas figuras iniciais das cordas) totalmente ausente da leve escritura stravinskyana que faz a poética de Bartók fundamentalmente diversa da do mestre russo, ainda que seja plausível se pensar em uma mútua influência (compassos do *Mandarim*, em que a orquestra silencia e se instaura um

sutil contraponto nas madeiras, antecedem, por exemplo, passagens das célebres *Sinfonias para Sopros* de Stravinsky, de 1920, mesmo que Stravinsky não as tenha conhecido, uma vez que o *Mandarim* teria estreia apenas em 26 de novembro de 1926, em Colônia, Alemanha). Mesmo nos momentos de alusão à morte e ao sacrifício da *Sagração*, por exemplo, não vemos em Stravinsky o traço que tipifica a escritura bartókiana: a tragédia. Há, em Bartók, certa densidade que lhe é típica: a *densidade do trágico*, ainda que via de regra, em aparente paradoxo, balizado por um lirismo ímpar, decorrente do melodismo folclórico. Talvez por tal razão Bar-

would have reserved to The Miraculous Mandarin honorable place in his spirits until to the end of his days. While suffering from the depression that resulted from his exile in North America, and dreaming about fleeing the capitalist world in order to return to Hungary, the mere mention of The Miraculous Mandarin would suffice in order to lift his spirits.

Kodály and the melancholy
Dances of Galanta, by Kodály, from 1933, is certainly lesser pretentious than The Miraculous Mandarin by Bartók and constitutes here the pendant of Romanian Folk Dances by Bartók. During his childhood Kodály spent many years in the region of Galanta, today part of

Slovakian territory, and in spite of the rigorous ethnomusicologic research made by Kodály and Bartók along their lives, the work, interestingly, is based upon melodies originated from a folk music collection released in 1800 in verbunkos style, i.e., as typical dances of Hungary used for military recruitment, which was for almost a century mistaken by genuinely popular, peasant music (as reported by Bartók himself, the referred mistake affecting, among others, Brahms and Liszt). Anyway, that material would originate not only traces which characterize that work, but also the entire music of Kodály, so well described by Bartók in his text from 1921 about "The New Hungarian Music": "Fullness and abundance present in the melodic power, flawless understanding of form and a perfect inclination to melancholy. Kodály does not search for Dionysian infatuation; instead he searches for inner contemplation. That explains why his work does not rely on effect elements, on superficialities: they are little accessible to the masses of listeners and can only be comprehended by those who search in depth the artistic substance of a musical work". Wise words (for they are no demagogic and are opposed to cheap populism, and I shall repeat: I am here in great companionship!) coming from an authentic communist: a profound and truthful respect for the popular, with no concessions to ease, distancing from cunning compositions, even at the cost of lesser popularity. Despite slighted diverted from the context in which Bartók wrote such lines on Kodály, Dances of Galanta reflects the melody and melancholy to which Bartók referred to; there are excerpts (such as the clarinet solo accompanied by the orchestra in its initial moments) which makes one even remind of... Astor Piazzolla.

tók tenha reservado ao *Mandarim miraculoso* lugar de honra em seu espírito até o fim de seus dias. Em meio à depressão à qual fora acometido em seu exílio norte-americano, sonhando com o abandono daquele mundo capitalista para retornar à Hungria, bastava falar do *Mandarim* para levantar-lhe o ânimo.

Kodály e a melancolia

Danças de Galanta, de Kodály, de 1933, certamente é uma obra menos pretensiosa que o *Mandarim* de Bartók e constitui, aqui, o *pendant* das *Danças Romanas* de Bartók. Pertencente hoje à Eslováquia, Kodály viveu por anos de sua infância na região de Galanta, e em que pese o rigor das pesquisas etnomusicológicas de Kodály e Bartók, a obra curiosamente se baseia em melodias provenientes de uma coleção de música popular publicada por volta de 1800 em estilo *verbunkos*, ou seja, como danças típicas da Hungria usadas para recrutamento militar, e que por quase um século foram confundidas com música genuinamente popular, camponesa (fato denunciado pelo próprio Bartók e de cujo engano foram vítimas, entre outros, Brahms e Liszt). Como quer que seja, foi a partir deste material que se desprendem os traços que caracterizam não apenas essa peça, mas também toda a poética de Kodály, tão bem descrita pelo próprio Bartók em seu

texto de 1921 sobre "A nova música húngara": "A plenitude e a abundância da força melódica, o perfeito conhecimento das formas, uma certa inclinação à melancolia. Kodály não busca a embriaguez dionisíaca, mas antes a íntima contemplação. Isto explica o porquê de suas obras não se valerem de elementos de efeito, de superficialidades: são pouco acessíveis às massas de ouvintes e podem ser compreendidas somente por quem busca em profundidade a substância artística do trabalho". Palavras sábias (porque nada demagógicas e avessas a um populismo barato, e repito: estou em muito boa companhia!) vindas de um autêntico comunista: se se res-



My laçoentrelaço

In spite of the respect I bear for the works of these Hungarian masters, and in particular in relation to Bartók, my love and profound admiration, my music little has to do with the other works on this album. The music writing of laçoentrelaço bears three main music archetypes: interval, chords and melody. I faced the most basal elements of the history of musical composition having in mind the most ingenious of all collective creations in the arts: the orchestra.

Among those three materials, one is rather simple – the major tenth interval (E flat - G) in the French horns in the very beginning and which will flow throughout the whole piece. The

peita profundamente o genuinamente popular, há de não se fazer concessão ao fácil e tomar distância dos efeitos de uma escritura artificiosa, mesmo que ao preço de uma menor popularidade. Ainda que fujam um pouco do contexto no qual Bartók escrevera tais linhas sobre Kodály, as *Danças de Galanta* ecoam o melodismo e a melancolia aos quais se referira Bartók, e há mesmo passagens (como a do solo de clarinete acompanhado pela orquestra em seus momentos iniciais) que chegam até mesmo a nos fazer pensar em... Astor Piazzolla.

Meu laçoentrelaço

Em que pesem meu respeito pela obra desses mestres húngaros, e, particularmente com relação a Bartók, meu amor e minha profunda admiração, minha música pouco tem que ver com as demais obras deste CD. Toda a escritura de *laçoentrelaço* tem como fundamento três arquétipos da música: o *intervalo*; os *acordes*; as *melodias*. Afrontei os elementos mais basilares da história da escritura musical tendo à frente talvez a mais genial invenção coletiva no terreno das artes: a orquestra.

Dentre esses três materiais, um é simples – o intervalo de décima maior que as trompas entoam já no início e que varrem quase toda a peça. Os outros dois – acordes e melodias – são complexos: os acordes são “inclassificáveis” e as melodias que se desprendem dessas harmonias, incomuns. Os timbres são função desses desdobramentos, e são sempre os metais a irradiarem os materiais: o intervalo, como disse, soa logo de cara nas trompas; os acordes vão brotando pouco a pouco e

quando emergem na sequênciã mais expressiva da peça, soam nos metais e nas cordas; já as melodias encontram-se em fragmentos nos metais e alastram-se notavelmente pelas madeiras.

A peça é um verdadeiro estudo sobre as *conexões* de ideias musicais, ou seja, sobre como ideias musicais justapostas se ligam no decurso do tempo musical. Os (cinco) tipos de conexão vão da ressonância pronunciada de uma ideia *dentro* da outra ao eco de uma ideia *na* outra, passando por todos os estágios intermediários, inclusive o do silêncio que não conecta, mas separa duas ideias. A figura seguinte expõe a estrutura de base da obra:

laçoentrelaço Estrutura harmônica das 17 seções e tipos de conexões
Harmonic structure of the 17 sections and types of connections

Sections 1 through 6 are shown with their respective durations and connection types. Section 4 is highlighted as 'ENTIDADE ENTRY A'.

Section	Duration	Connection Type
1	8"	1
2	9"	2
3	10"	3
4	113" (1'53")	1
5	11,3"	2
6	89" (1'29")	1

TIPOS DE CONEXÃO:
 TYPES OF CONNECTIONS:

Sections 7 through 12 are shown with their respective durations and connection types. Section 11 is marked as 'SILÊNCIO SILENCE'.

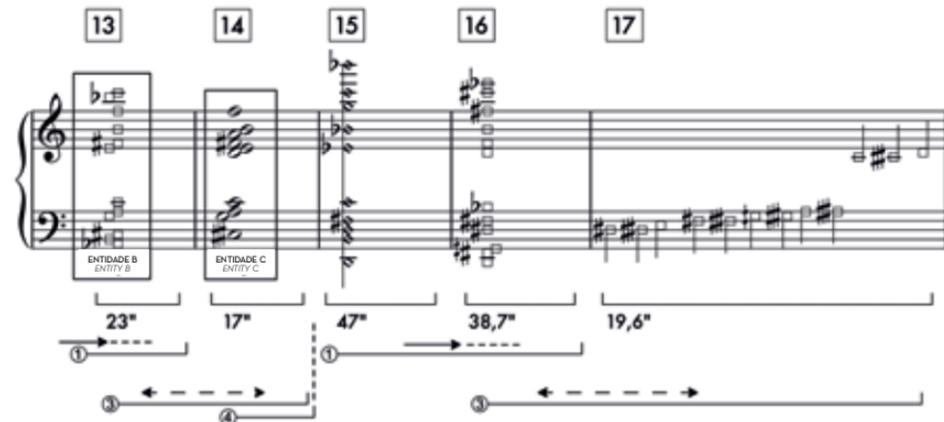
Section	Duration	Connection Type
7	13"	1
8	71" (1'11")	2
9	27"	3
10	14,7"	4
11	32"	SILÊNCIO SILENCE
12	57,4"	1

other two – chords and melodies – are rather complex: chords are “unclassifiable” and the melodies that detach from these harmonies are always the instruments to irradiate the main materials: the interval, as I mentioned previously, is produced by French horns right in the early moments; chords will blossom little by little and upon emerging in the most expressive sequence of the piece, they become evident in brass instruments and strings; as for melodies, those are found as fragments in the brass instruments and notoriously spread through woodwind instruments.

The piece is a true study on the connections of musical ideas, that is, it is about how juxtaposed musical ideas will bind throughout the musical time. The five types of connections range from the pronounced resonance of an idea within another, to the echo of an idea upon the other, passing through all intermediate stages, including that of the non-connecting silence that rather separates two ideas. The following illustration portrays the basic structure of the piece.

Within this perspective, I start on three harmonic entities (three “chords”) and through which I derive a cyclic module and various proportional projections (my two personal techniques, which I have developed since the 80’s always in new light: the first subsiding melodic constitutions; the second, chord constitutions). The structure is composed of 17 sections, each one filled with a certain harmonic aggregate derived from the projections. The way each harmony binds with one another is determined by five possible ways that I explain in the foreword to the score.

From these entities, I also detach a subsidiary sequence of five chords that seldom bloom in the midst of the textures of the 17 aggregates, and out of those five chords will emerge the polarization of the major tenth (E flat - G), which practically infiltrates itself throughout the entire piece among the figures of the orchestra. When the major tenth is played by two French horns at the beginning, the instrumentalists will walk through the space of the theatre towards the orchestra: they appear in the middle





*of the audience by surprise and walk towards the stage while still playing. The simple interval, hence, comes from outside into the space of timbres and the orchestral writing. Among textures, melodies appear as individual interventions of the instruments, all derived from my cyclic module. At this point I conceive something original in *laçoentrelaço*: I work with the orchestra by treating it visually as if it were a major "trumpet" and its musicians, "pistons"; in the main solos, the musicians are summoned to stand, thus their bodies emerge in the orchestra while bringing both the visual and auditory attention of the audience to their interventions.*

*Everything intertwines. They are ties made of ideas weaved together through the materials. Thus the "concretistic" character of the title of my piece, as my major challenge was to construct, based on those basal elements, a complex and multifaceted organism in which one can listen to loopsinside-loops (*laçoentrelaço*)...*

laçoentrelaço was written in 2013 as a commission by the Orquestra Experimental de Repertório (Repertoire Experimental Orchestra) and is dedicated to its conductor and founder, Jamil Maluf; its premiere happened on 1st December 2013 at the Sao Paulo Municipal Theatre, conducted by Guilherme Mannis.

Flo Menezes, COMPOSER

Dentro dessa perspectiva, parto de três *entidades harmônicas* (três "acordes") e através delas derivo um *módulo cíclico* e diversas *projeções proporcionais* (minhas duas técnicas pessoais, que desenvolvo desde os anos 1980 sempre sob nova luz: a primeira subsidiando constituições melódicas; a segunda, constituições acórdicas). A estrutura consiste de 17 seções, cada qual impregnada por um certo agregado harmônico derivado das *projeções*. A forma como cada harmonia engata na outra é determinada pelas cinco maneiras possíveis de conexão que explico no prefácio da partitura.

Das *entidades*, desprendo também uma sequência subsidiária de cinco acordes que brotam esporadicamente em meio às texturas dos 17 agregados, e desses cinco acordes emerge a polarização daquela décima maior (Mi bemol – Sol), que praticamente se infiltra por toda a obra em meio às figuras da orquestra. Quando essa décima é entoada ao início por duas trompas, os instrumentistas percorrem o espaço do teatro em direção à orquestra: surgem de surpresa em meio à plateia e caminham tocando em direção ao palco. O simples intervalo vem, pois, de fora para adentrar o espaço dos timbres e da própria escritura orquestral. Em meio às texturas, desprendem-se melodias, intervenções individuais dos instrumentos, todas derivadas de meu *módulo cíclico*. E aí concebo algo original em *laçoentrelaço*: trato a orquestra, visualmente, como se ela fosse um grande "trompete" e seus músicos, "pistões", pois que nos principais solos os músicos são convidados a se levantar, fazendo com que seus corpos emerjam em meio à orquestra

e atirando para si a atenção visual e sonora dos ouvintes.

Tudo se enlaça. São laços de ideias que são entrelaçadas pelos materiais. Daí a origem de índole "concretista" do título, pois meu maior desafio foi, a partir desses elementos basilares, constituir um organismo complexo e multifacetado, em que se escuta *laçoentrelaço*...

laçoentrelaço foi escrita em 2013 sob encomenda da Orquestra Experimental de Repertório e é dedicada ao seu maestro e fundador, Jamil Maluf, e teve estreia com esta orquestra em 1^o de dezembro de 2013, no Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Guilherme Mannis.

Flo Menezes, COMPOSITOR

A GRAVAÇÃO EXIGE
SEMPRE O MELHOR
TAKE, O MAIS PRECISO,
O MAIS MUSICAL.

THE RECORD REQUIRES THE BEST
POSSIBLE "TAKE", THE MOST PRECISE
AND THE MOST MUSICAL ONE.

Paulo Zuben,

DIRETOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO ARTISTIC-PEDAGOGICAL DIRECTOR





A GRAVAÇÃO

THE RECORDING

A gravação é um grande laboratório.

O processo de uma gravação é muito importante para a formação de um aluno de música, pois há todo um ritual que o precede e que acontece durante a gravação que desafia o músico a atingir o seu maior nível de concentração e performance. O registro exige sempre o melhor *take*, o mais preciso, o mais musical.

O legado, além do registro em si, que será uma lembrança da performance desses jovens músicos para sempre, é também o da experiência de uma exigência técnico-musical muito alta e, certamente, de um crescimento artístico proporcionado pela intensidade do trabalho.

Paulo Zuben, DIRETOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO

The Recording operates as a great laboratory space.

"The recording process is important for the training of a music student, because there is a ritual that precedes what happens in the recording and, challenges them to reach their highest possible level of concentration and performance. The record requires the best possible "take", the most precise, and the most musical one.

The legacy, besides the record itself, which will be a memoir of the performance of these young musicians forever, is also the souvenir of the experience of a high technical and musical demand and, certainly represents an artistic growth given how labour intensive is a recording session"

Paulo Zuben,

ARTISTIC-PEDAGOGICAL DIRECTOR



Tocar um instrumento musical é uma atividade que dispense muita energia. Envolve condicionamento físico, concentração, dedicação de tempo, consciência corporal, conhecimento teórico das obras e estudos.

Ao ser exposto a uma grande lupa, todas essas habilidades são postas à prova. Os microfones de uma gravação são como fiscais da qualidade sonora produzida por um robusto grupo que é uma orquestra.

Renato Bandel, COORDENADOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO

"Playing a musical instrument is an activity that requires plenty of energy. It involves physical conditioning, concentration, dedication of time, body awareness, theoretical knowledge on the work and studying.

Upon being exposed to great scrutiny, all abilities are put to the test. Microphones during recording operate as sound quality inspectors as produced by a large group, the orchestra".

Renato Bandel, ARTISTIC-PEDAGOGICAL COORDINATOR

90 ALUNOS BOLSISTAS

90 SCHOLARSHIP
STUDENTS

52 HORAS DE ENSAIO
EM **12** DIAS

52 HOURS
OF REHEARSAL
IN 12 DAYS

27 HORAS
DE GRAVAÇÃO
EM **5** DIAS

27 HOURS OF RECORDING
SESSIONS IN 5 DAYS

31 COLABORADORES
DIRETAMENTE
ENVOLVIDOS

31 STAFF MEMBERS
DIRECTLY INVOLVED

6 MÚSICOS
CONVIDADOS

6 GUEST MUSICIANS

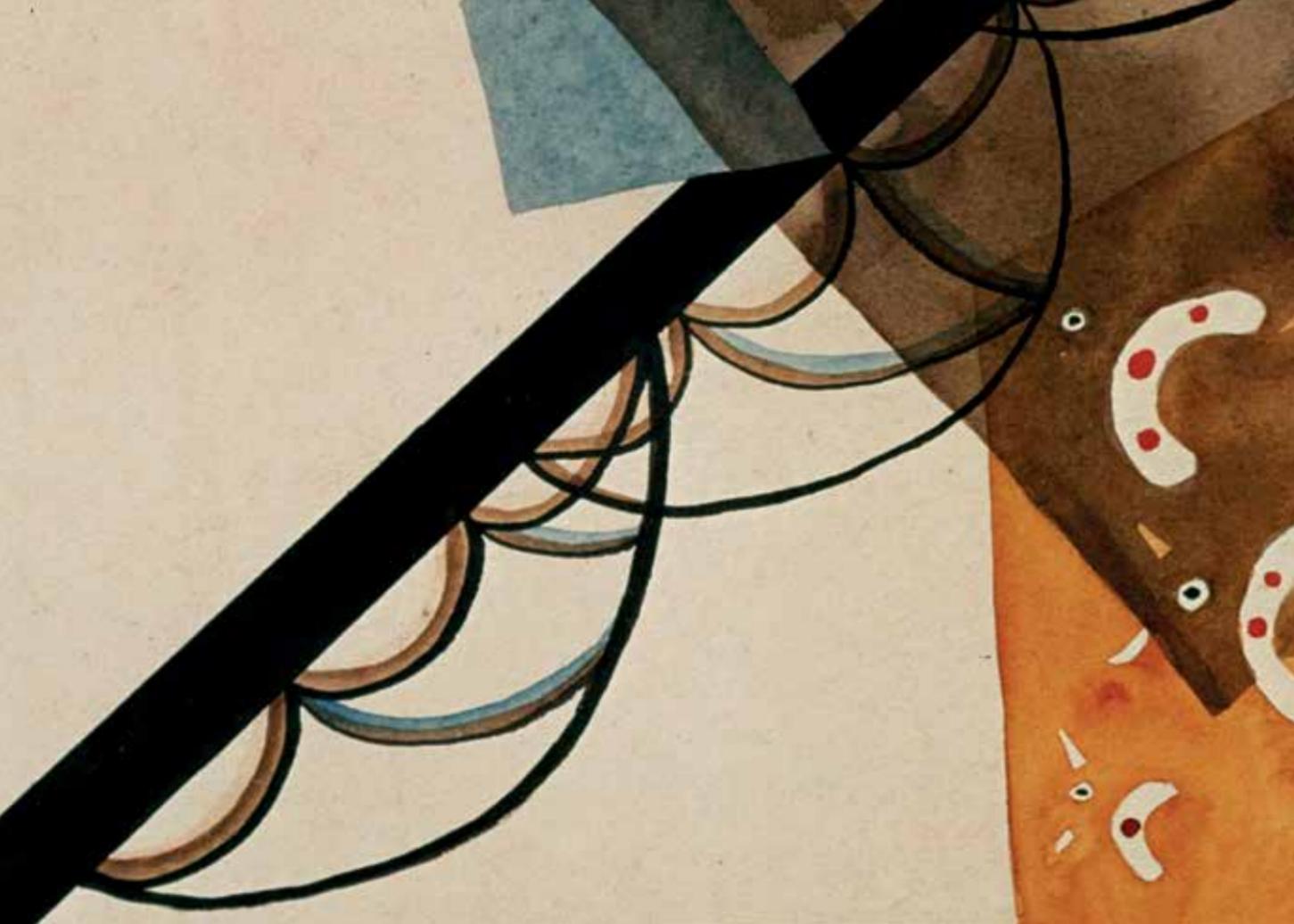
46
PROFESSORES

46 TEACHERS

USE UM LEITOR DE QR CODE DE SEU SMARTPHONE E
ASSISTA AO VÍDEO DOS BASTIDORES DA GRAVAÇÃO.

SCAN THE QR CODE WITH YOUR SMARTPHONE
AND WATCH DE MAKING OF THE RECORD.





O MAESTRO

THE CONDUCTOR

CLÁUDIO CRUZ DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR

Iniciou-se na música com seu pai, o luthier João Cruz, posteriormente recebeu orientações de Erich Lenninger, Maria Vischnia e Olivier Toni. Recebeu prêmios como Prêmio Carlos Gomes, Prêmio Bravo e Grammy Awards. Regeu a Orquestra de Câmara de Osaka, Orquestra de Câmara de Toulouse, Orquestra Sinfônica de Avignon, Northern Sinfonia (Inglaterra), Sinfonia Varsóvia, New Japan Philharmonic, Vogtland Philharmonie (Alemanha), Sinfônica de Jerusalém, entre outras. Em 2014, regeu a Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, a Osesp, Orquestra Sinfônica de Curitiba, além de concertos na França, em Amsterdã e Israel. De 1990 a 2014 ocupou o cargo de *spalla* da Osesp. Em 2015 lançou o primeiro CD da Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, contendo peças de Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Shostakovich. Atuou como diretor artístico e regente nas montagens das

CLÁUDIO CRUZ MUSIC DIRECTOR AND PRINCIPAL CONDUCTOR

His initiation in music started with his father, the luthier Joao Cruz. Later he would receive mentoring from de Erich Lenninger, Maria Vischnia and Olivier Toni. He was awarded prizes such as the Carlos Gomes Award, Bravo Award and Grammy Awards. He conducted the Osaka Chamber Orchestra, Toulouse Chamber Orchestra, Avignon Symphony Orchestra, Northern Sinfonia (England), Sinfonia Varsovia, New Japan Philharmonic, Svogtland Philharmonie (Germany), Jerusalem Symphony Orchestra, among others. In 2014, he conducted the Sao Paulo Municipal Theatre Orchestra, the Sao Paulo Symphony Orchestra – Osesp -, Curitiba Symphony Orchestra, besides concertos in France, Amsterdam and Israel. From 1990 to 2014 he occupied the position of Spalla (first violin) at Osesp. In 2015 he launched the first CD of the Sao Paulo State Youth Orchestra presenting pieces by Villa-Lobos, Guerra-Peixe and Shostakovich. He acted as Artistic Director and conductor in the production of the Operas Lo Schiavo and

Don Giovanni in Campinas/SP, Rigoletto and La Boheme in Ribeirao Preto. Currently he is the Artistic Director of Classical Music of the Festival Oficina de Música in Curitiba and Conductor and Musical Director of the Sao Paulo Youth Orchestra, with which he participated in the MDR Musiksommer Festival in Germany in 2012, Festival Young Euro Classic in Berlin in 2013, Berlioz festival in France and Grachtenfestival in Amsterdam 2014. In March 2015 he conducted a concert at the Lincoln Centre in New York City and at the Kennedy Centre in Washington. During the Season 2016 he realized concerts in Japan, USA, Japan, Uruguay, all with different Brazilian orchestras.

óperas Lo Schiavo e Don Giovanni em Campinas, Rigoletto e La Bohème em Ribeirão Preto. Atualmente é o diretor artístico de música erudita da Oficina de Música de Curitiba, e regente e diretor musical da Orquestra Jovem do Estado de São Paulo. Com a orquestra participou do Festival MDR Musiksommer, na Alemanha, em 2012; do Festival Young Euro Classic, em Berlim, em 2013; do Festival Berlioz, na França, e no Grachtenfestival, em Amsterdã, em 2014; em março de 2015 realizou concertos no Lincoln Center, em Nova York, e no Kennedy Center, em Washington. Na temporada 2016 realizou concertos nos EUA, Japão, Uruguai e com diversas orquestras brasileiras.

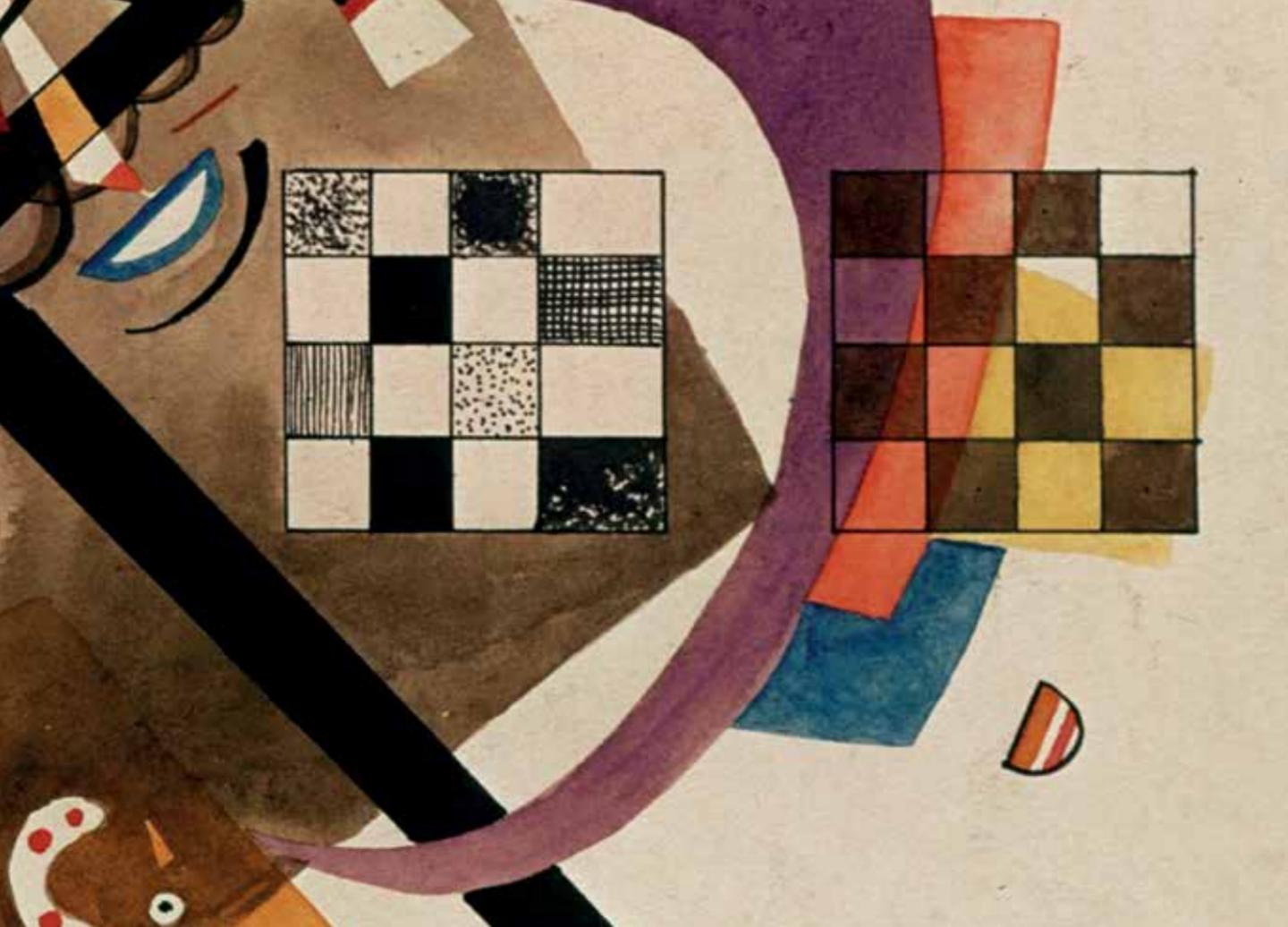
“TEM SIDO UM GRANDE PRIVILÉGIO TRABALHAR COM A ORQUESTRA JOVEM DO ESTADO. SEM DÚVIDA, VIVO O MELHOR MOMENTO PROFISSIONAL DE MINHA VIDA.”

IT HAS BEEN A GREAT PRIVILEGE TO WORK WITH THE SAO PAULO STATE YOUTH ORCHESTRA. NO DOUBT, I LIVE THE BEST PROFESSIONAL MOMENT OF MY LIFE.

Claudio Cruz,

DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR DA ORQUESTRA JOVEM DO ESTADO MUSIC DIRECTOR AND PRINCIPAL CONDUCTOR





A ORQUESTRA

THE ORCHESTRA

ORQUESTRA
JOVEM
DO ESTADO

Uma nova Orquestra para formar o futuro da música brasileira

FUNDAÇÃO 1979

Referência tanto por seu bem sucedido plano pedagógico quanto por sua cuidadosa curadoria artística, a Orquestra Jovem do Estado é sinônimo de excelência musical no Brasil. Desde sua reformulação, em 2012, a Orquestra passou a ter Cláudio Cruz como regente titular e diretor musical, o que ocasionou um expressivo salto de qualidade. Hoje, a Orquestra apresenta uma marcante identidade sonora, e sua forte coesão interna permite a construção de repertórios cada vez mais desafiadores técnica e estilisticamente.

A new Orchestra to build the future of Brazilian classical music

FOUNDED IN 1979

A reference institution for its successful pedagogic planning and artistic curatorship, the Orquestra Jovem do Estado has become a synonym of excellence in Brazil. Since its reformulation in 2012 the orchestra has had Claudio Cruz as its principal conductor and musical director, which has meant a major quality leap. These days, the Orchestra expresses unique musical identity and its powerful internal cohesion allows performing repertoires that are increasingly challenging technically and style wise. Such performance is the product of comprehensive pedagogical activities, which train and inspire young instrumentalists.

At the São Paulo State Music School - EMESP Tom Jobim, our scholarship students attend classes with focus on the current season of the group. Rehearsals are labour-intensive and follow the model of a festival, with sectionals preparation, immersion in the repertoire and profound interaction with soloists and guest conductors.

Decisive are initiatives such as the Ernani de Almeida Machado Award, created in 2012 and the Chamber music programme from 2017. Further to the recording of the present album, it has become a routine of the Orchestra, as in 2015 the Orchestra released its first

*CD title the Orquestra Jovem do Estado invites Antonio Mene-
ses, and in the following year
with the collaboration of pianist
Cristian Budu, its second album
Sinfonia Fantástica (Fantastic
Symphony) – all conducted by
Claudio Cruz.*

*While aware of the impor-
tance of having international
experience in the training of the
young musicians, the Orchestra
goes on international tours on a
regular basis. Their performances
are praised by international au-
diences and critics, the group has
performed at important worldwi-
de renowned music halls, among
which, the Lincoln Center, in New
York, Kennedy Center, in Wa-
shington DC, and Konzerthaus,
in Berlin – besides having parti-
cipated as resident orchestra of
the Berlioz Festival, in the birth
city of the French composer, La
Côte-Saint-André, interpreting
the Fantastic Symphony.*

Esse desempenho é fruto da abrangência de suas atividades pedagógicas, que formam e inspiram os jovens instrumentistas.

Na EMESP Tom Jobim, os bolsistas têm aulas com foco na temporada do grupo, que vão desde a prática instrumental até o estudo de história da música. Intensivos, os ensaios seguem o modelo de festival, com preparação de naipes, imersão no repertório e profunda interação com solistas e regentes convidados.

Determinante também são iniciativas como o Prêmio Ernani de Almeida Machado, criado em 2012, e o programa de Música de Câmara, instituído em 2017. Além das gravações de CDs, trabalho que virou rotina para a orquestra, que em 2015 lançou *Orquestra Jovem Convida Antonio Mene-
ses*, e no ano seguinte, com participação do pianista Cristian Budu, *Sinfonia Fantástica* – todos com regência de Cláudio Cruz.

Ciente da importância da vivência internacional para a formação dos jovens músicos, a Orquestra realiza regularmente turnês no exterior. Com atuações elogiadas pelo público e crítica internacional, o grupo já se apresentou em importantes salas de concerto, como o Lincoln Center, em Nova York, o Kennedy Center, em Washington, e a Konzerthaus, em Berlim – além de ter participado como orquestra residente do Festival Berlioz, na cidade natal do compositor francês, La Côte-Saint-André, interpretando a *Sinfonia Fantástica*.



Rumo
aos **10** Anos
**SANTA
MARCELINA**
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

Música para formar pessoas

Criada em 2008, a Santa Marcelina Cultura é uma associação sem fins lucrativos, qualificada como Organização Social de Cultura pelo Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Estado da Cultura. É responsável pela gestão do Programa Guri na capital e Grande São Paulo, e pela Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP Tom Jobim.

O objetivo da Santa Marcelina Cultura é desenvolver um ciclo completo de formação musical integrado a um projeto de inclusão sociocultural, promovendo a formação de pessoas para a vida e para a sociedade.

Music to educate people

Created in 2008, Santa Marcelina Cultura is a nonprofit association, qualified as a Social Organization of Cultura by the São Paulo State Government, through the State Secretariat of Culture. It is responsible for managing the Guri Program in the metropolitan area of São Paulo and the São Paulo State School of Music – EMESP Tom Jobim.

The purpose of Santa Marcelina Cultura is develop a complete integrated music education cycle to a social-cultural inclusion program, promoting the education of people for life and society.



ORQUESTRA JOVEM DO ESTADO

SÃO PAULO STATE YOUTH ORCHESTRA

Paulo Zuben DIRETOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO *ARTISTIC-PEDAGOGICAL DIRECTOR*

Renato Bandel COORDENADOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO *ARTISTIC-PEDAGOGICAL COORDINATOR*

Cláudio Cruz DIRETOR MUSICAL E REGENTE TITULAR *MUSIC DIRECTOR AND PRINCIPAL CONDUCTOR*

Juliano Dutra REGENTE ASSISTENTE *ASSISTANT CONDUCTOR*

1º VIOLINO *1ST VIOLIN*

Renan Gonçalves (spalla)
Alexandre Pinatto (concertino)
Diego Adinolfi Vieira
David Saturnino França
Guilherme Calebe Soares Martins
Gustavo Lennertz Gonçalves Penha
Jonathas Barbosa Fernandes
Gabriel Silva Canute
Jonatas Ariel dos Santos
Daniel Ribeiro Rodrigues
Wesley Prates Lima
Marcela Macedo de Oliveira
Tiago Figueiredo Dias
Felipe de Matos Porsebon
Tanus Virgílio Casemiro de Oliveira
Arthur Lopes da Silva Brito

2º VIOLINO *2ND VIOLIN*

Jamile Costa Destro (chefe de naipe) *principal*
Thais de Souza Morais (chefe de naipe) *principal*
Isabella Carvalho Marques
Tamiris Paes Souza
Lucas Henrique Alvares Andrade
Verônica Lopes de Silva Batista Joaquim
Davi Souza da Costa
Marina Vilaça Pinho Caputo
Vinicius de Lucas Abad
Elvio Phellipe Pereira Iscuissati
Cauê Régio da Silva
Guilherme Prado Perez
Nathalia Sousa Oliveira
Guilherme Peres Silva Oliveira

VIOLA

Ryellen de Souza Joaquim (chefe de naipe) *principal*
Guilherme Ap. Santana (chefe de naipe) *principal*
Laercio Souza dos Santos
Letícia Camargo de Lima
Camila Ribeiro Rodrigues
Weslen Henrique da Silva Vasconcelos
Brenner Rozales de Araujo Rodrigues
Renan Carlos de Souza Silva
Christian Gabriel dos Santos
Washington Neres Couto
Daniel da Silva Lima
Rodrigo Nunes Mendes

VIOLONCELO CELLO

Alan Roberto S. Choque (chefe de naipe) *principal*
Matheus Silva de Jesus (chefe de naipe) *principal*
Daniel Soares Henrique
Leonardo Carneiro de Salles
Áurea Diovana Carlos dos Santos
Bianca de Souza
Felipe Padilha de Oliveira
Gabriel Falcade
Giuliano Dal Medico
Gabriel Rodrigues Silva

CONTRABAIXO DOUBLEBASS

Marcus Vinicius da Silva (chefe de naipe) *principal*
Davi Ciriaco Moreira (chefe de naipe) *principal*
Riverton Vilela Alves
Talita Guedes de Azevedo
Venâncio Rodrigues dos Santos Neto
Antonio Carlos Domiciano
Fernanda Pavanelli Garcia
Ana Claudia Machicado Torres

FLAUTA FLUTE

Wesley de Sousa Sampaio
Jean Arthur Medeiros da Silva
Luciana Campanha Pozatto

PICCOLO

Luciana Campanha Pozatto (piccolo 1)
Jean Arthur Medeiros da Silva (piccolo 2)

FLAUTA EM SOL FLUTE IN G

Jean Arthur Medeiros da Silva

OBOÉ OBOE

Nicolas Nemitz Moura
Pedro Henrique Bayer Valente
Dereckson das Graças Feliciano Gomes

CORNE INGLÊS ENGLISH HORN

Dereckson das Graças Feliciano Gomes

CLARINETE CLARINET

Bruno da Silva Ghirardi
Jonatas de Oliveira Carmo

FAGOTE BASSOON

Luis Abelardo Chávez Quispe
Isaac Franklim de Lima
Leonardo Mantovani Albergoni

CONTRAFAGOTE CONTRABASSON

Leonardo Mantovani Albergoni

TROMPA FRENCH HORN

Johann Cardoso Marianno Pereira
Matheus da Silva Barciela Costa
Guilherme Merique Soares
Gabriella de Sousa Sá

TROMPETE TRUMPET

Matheus Carneiro Sousa
Lucas de Oliveira Espíndola
Erick Venditte dos Santos

TROMBONE

Lucas Cavalcante Nascimento
Gabriel Trettel da Costa dos Santos

TROMBONE BAIXO BASS TROMBONE

Luana Maele da Silva

TUBA

Fabio Martins Borges

TÍMPANO TIMPANI

Sandra Daniela Mora Valenzuela

PERCUSSÃO PERCUSSION

Fernando da Mata e Silva Junior
Gustavo Surian Ferreira
Rafael Dalchau de Oliveira

PIANO

Ariã Ai Yamanaka

MÚSICOS CONVIDADOS GUEST MUSICIANS

Thiago Tavares, Clarone
Marcos Alex, Trombone
Rogério Alves, Percussão *Percussion*
Joachim Emidio, Percussão *Percussion*
Isabel Kanji, Orgão *Organ* e Celesta
Angela Duarte, Harpa *Harp*

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO *SÃO PAULO STATE GOVERNMENT*

Geraldo Alckmin GOVERNADOR DO ESTADO *STATE GOVERNOR*

José Luiz Penna SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA *SECRETARY OF STATE FOR CULTURE*

Romildo Campello SECRETÁRIO ADJUNTO DE ESTADO DA CULTURA *ASSISTANT SECRETARY OF STATE FOR CULTURE*

Dennis Alexandre Rodrigues de Oliveira UNIDADE DE FORMAÇÃO CULTURAL

DEPARTMENT OF CULTURAL EDUCATION

SANTA MARCELINA CULTURA

Irmã Ivânia Vassali PRESIDENTE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

CHAIR OF THE BOARD OF DIRECTORS

Irmã Rosane Ghedin DIRETORA-PRESIDENTE *CHIEF EXECUTIVE DIRECTOR*

Odair Toniato Fiuza ADMINISTRADOR GERAL *GENERAL MANAGER*

Paulo Zuben DIRETOR ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO *ARTISTIC-PEDAGOGICAL DIRECTOR*

Walter Gentil GESTOR DE PRODUÇÃO *PRODUCTION MANAGER*

Adriana Schincariol Vercellino, Renato Bandel e Paulo Braga

COORDENADORES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS *ARTISTIC-PEDAGOGICAL COORDINATORS*

Maurício Cruz COORDENADOR DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

INSTITUTIONAL DEVELOPMENT COORDINATOR

Marcelo Silva COORDENADOR DE PRODUÇÃO *PRODUCTION COORDINATOR*

Marcia Almeida COORDENADORA DE RECURSOS HUMANOS *HUMAN RESOURCES COORDINATOR*

ORQUESTRA JOVEM DO ESTADO

Fátima Leria SUPERVISORA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA *ARTISTIC PEDAGOGICAL SUPERVISOR*

Jean Guilmer e Ana Cláudia de Almeida Oliveira ARQUIVISTAS MUSICAIS *MUSICAL ARCHIVE*

Sandra Lacal SUPERVISORA DE PRODUÇÃO E ELENCO *CAST PRODUCTION SUPERVISOR*

Juliana Durães PRODUTORA *PRODUCER*

Ana Paula Bressani Donaire ANALISTA ADMINISTRATIVO DE PRODUÇÃO

ADMINISTRATIVE PRODUCTION OFFICER

Ednilson Campos ENCARREGADO DE MONTAGEM *STAGE CREW LEADER*

Márcio Marciano e Guilherme Monteiro TÉCNICOS DE MONTAGEM *STAGE CREW*

Monica Toyota SUPERVISORA DE RELACIONAMENTO INSTITUCIONAL *INSTITUTIONAL RELATIONS SUPERVISOR*

Agnes De Munno ANALISTA DE RELACIONAMENTO INSTITUCIONAL *INSTITUTIONAL RELATIONS ANALYST*

Renata Franco SUPERVISORA DE COMUNICAÇÃO *COMMUNICATIONS SUPERVISOR*

Marina Panham ANALISTA DE COMUNICAÇÃO *COMMUNICATIONS ANALYST*

Rafael Lacerda Zanatto ANALISTA DE COMUNICAÇÃO *COMMUNICATIONS ANALYST*

Juliana Azevedo DESIGN GRÁFICO *GRAPHIC DESIGN*

Geislaine Cardoso ASSISTENTE ADMINISTRATIVO *ADMINISTRATIVE ASSISTANT*

CRÉDITOS DO CD *CD CREDITS*

Associação de Cultura, Educação e Assistência Social Santa Marcelina

PRODUÇÃO FONOGRAFICA *PHONOGRAPIC PRODUCTION*

Ulrich Schneider PRODUTOR DE GRAVAÇÃO, EDIÇÃO, MIXAGEM E MASTERIZAÇÃO

RECORDING, EDITING, MIXING AND MASTERING PRODUCER

Marcio de Jesus Torres TÉCNICO DE GRAVAÇÃO *RECORDING TECHNICIAN*

Camila Braga Marciano e Anderson Gomes ASSISTENTES TÉCNICOS *TECHNICAL ASSISTANTS*

Claudia Furnari PROJETO GRÁFICO *GRAFIC PROJECT*

Heloísa Bortz e Sergio Ferreira FOTOS *PHOTOS*

CD gravado no Teatro Franco Zampari

gentilmente cedido pela Fundação

Padre Anchieta em junho de 2017.

CD recorded at Franco Zampari Theater

kindly provided by the Padre Anchieta

Foundation in June 2017.



KANDINSKY, VASILY (1866-1944)
AUF WEISS II
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE,
CENTRE GEORGE POMPIDOU, PARIS, FRANÇA.
FOTO PHOTO: ERICH LESSING © ARS, NY